**DANILO WENSESLAU FERRARI**

# BORDALO PINHEIRO, MONTEIRO LOBATO E A CIRCULAÇÃO (INTER)NACIONAL DE CARICATURAS

**ASSIS**

**2018**

**DANILO WENSESLAU FERRARI**

# BORDALO PINHEIRO, MONTEIRO LOBATO E A CIRCULAÇÃO (INTER)NACIONAL DE CARICATURAS

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de doutor em História (Área do Conhecimento: História e Sociedade).

Orientadora: Profª. Drª. Tania Regina de Luca

Bolsista: Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) / Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), entre maio e agosto de 2017. Processo n. 88881.134403/2016-01. Código de financiamento 001.

ASSIS

2018

F375b

Ferrari, Danilo Wenseslau
Bordalo Pinheiro, Monteiro Lobato e a circulação (inter)nacional de caricaturas / Danilo Wenseslau Ferrari. -- Assis, 2018
503 p. : il., tabs.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Tania Regina de Luca

1. Caricaturas e desenhos humorísticos. 2. Imprensa. 3. Circulação. 4. Nacionalismo e arte. 5. Imperialismo. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**Câmpus de Assis**

## CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: BORDALO PINHEIRO, MONTEIRO LOBATO E A CIRCULAÇÃO (INTER)NACIONAL DE CARICATURAS

**AUTOR: DANILO WENSESLAU FERRARI**
**ORIENTADORA: TÂNIA REGINA DE LUCA**

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS CAMPUS DE ASSIS

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Doutor em HISTÓRIA, área: História e Sociedade pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. TÂNIA REGINA DE LUCA
Depto. de História / UNESP/ASSIS

Profa. Dra. ZÉLIA LOPES DA SILVA
Depto. de História / UNESP/Assis

Profa. Dra. MARCIA REGINA CAPELARI NAXARA
Depto. de História / UNESP/Franca

Profa. Dra. JÚLIO RODRIGUES DA SILVA
Universidade Nova de Lisboa / Portugal

Prof. Dr. JOÃO LUIS CARDOSO TÁPIAS CECCANTINI
Depto. de Literatura / UNESP/Assis

Assis, 11 de dezembro de 2018

Ao Rô e Dú.

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Pública, responsável pela formação superior de qualidade no Brasil, apesar dos tempos sombrios em que vive o país.

À professora Tania Regina de Luca, orientadora desde os tempos de graduação, a quem devo muito mais que os acertos deste trabalho. As palavras não seriam suficientes para expressar gratidão por tanto apoio até aqui.

Ao professor Júlio Rodrigues da Silva, orientador durante o estágio no exterior, pela boa acolhida em Lisboa e pelas sugestões bibliográficas essenciais que tornaram possível a continuidade da pesquisa.

Aos professores da banca de qualificação e defesa, Zélia Lopes da Silva, João Luís Ceccantini e Márcia Naxara pela leitura atenta e sugestões indispensáveis.

Ao amigo Miguel Zioli, pela leitura das primeiras versões e revisão do texto final.

À equipe de trabalho do Museu Bordalo Pinheiro, em Lisboa, e do Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), na Universidade estadual de Campinas (UNICAMP), pelo atendimento humano e pela presteza em ajudar a encontrar a documentação necessária.

Aos funcionários da Seção Técnica de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista (UNESP/Assis), em especial ao José Lino Alves, assessor técnico do Programa de história.

À rede municipal de educação de São José do Rio Preto – SP, pelo aprendizado profissional.

Aos amigos, de perto e de longe, que sempre estiveram na torcida. Em especial, ao Leonardo Dallacqua de Carvalho, que abriu as portas da sua casa, de madrugada, quando precisei pernoitar em Assis - SP.

À minha família, que soube entender as minhas ausências nesse período.

Ao Edson Rodrigo, pelo companheirismo e pela paciência em conviver com o doutorando finalizando sua tese.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Bolsa do Programa Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), processo n. 88881.134403/2016-01, que possibilitou a coleta de material indispensável para a pesquisa.

E em nada como na obra do caricaturista transluz mais diáfana a alma de uma nação[1].

[1] LOBATO, Monteiro. A caricatura no Brasil I. *O Estado de S. Paulo*. Ano XLI, n. 13.185, p. 04, 27 jan. 1915 (a)

FERRARI, Danilo Wenseslau. *Bordalo Pinheiro, Monteiro Lobato e a circulação (inter)nacional de caricaturas*. 2018. 503 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

## RESUMO

Este trabalho explora os diálogos transnacionais entre a obra do caricaturista português Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) e a produção do escritor brasileiro Monteiro Lobato (1882-1948). O estudo centra-se no caso dos personagens Zé Povinho, figura que se eternizou na memória dos portugueses, como símbolo de certa identidade nacional, e do Jeca Tatu que se fixou enquanto representante jocoso do caipira brasileiro. Tais criações surgiram numa época de intensa discussão e (re)construção das identidades nacionais. Bordalo, que viveu no Rio de Janeiro por quatro anos, foi nome de destaque na imprensa periódica brasileira e internacional. Lobato, por sua vez, foi profundo conhecedor da cultura visual do seu tempo, tendo atuado como importante crítico de arte no cenário cultural paulista. Na época, a circulação da cultura, em escala transcontinental, já se tornara uma realidade devido ao avanço nas tecnologias de impressão e transporte. Assim, a pesquisa permitiu revisitar a obra de Bordalo Pinheiro a partir da sua mais famosa criação, tendo em vista os diálogos estabelecidos com outros artistas do traço, bem como a importância que a estada em terras brasileiras teve para o seu trabalho. Além disso, foi possível reavaliar o papel das referências estrangeiras, na produção de Lobato, em busca de um projeto político, cultural e artístico para o Brasil.

**Palavras-chave:** Rafael Bordalo Pinheiro. Monteiro Lobato. Imprensa. Caricatura. Questão nacional. Circulação internacional.

FERRARI, Danilo Wenseslau. *Bordalo Pinheiro, Monteiro Lobato and the (inter)national circulation of caricatures*. 2018. 503 p. Thesis (Doctorate in History) – São Paulo State University (UNESP), School of Science and Languages, Assis, 2018.

## ABSTRACT

This essay explores the transactional dialogues between the work of the Portuguese caricaturist Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) and the production of the Brazilian writer Monteiro Lobato (1882-1948). The study focus on the case of the characters Zé Povinho, a figure that became eternal in the memory of the Portuguese people, as a symbol of certain national identity, and Jeca Tatu that was known as a lazy representative of the Brazilian "redneck". Such creations appeared at a time of intense discussion and (re)construction of the national identities. Bordalo, who has lived in Rio de Janeiro for four years, was a name of highlight in the Brazilian and international periodical press. Lobato, in his turn, was a deep expert on the visual culture of his time, having acted as an important critic of art in the cultural scenery of São Paulo. At that time, the spread of culture, in transcontinental proportion, had become a reality due to the advancement of the technologies of printing and transportation. Therefore, the research allowed to revisit the work of Bordalo Pinheiro from his most famous creation, bearing in mind the dialogues established with other artists of the trace, as well the importance that living in Brazilian lands has had for his work. Besides that, it was possible to re-evaluate the role of foreign references in Lobato´s production, searching for a political, cultural, and artistic project for Brazil.

**Keywords:** Rafael Bordalo Pinheiro. Monteiro Lobato. Press. Caricature. National Question. International Circulation.

**SUMÁRIO**

**INTRODUÇÃO** **p. 11**

**CAPÍTULO 01 – RAFAEL BORDALO PINHEIRO E O ZÉ POVINHO NO BRASIL** **p. 22**
**1. 1. Rafael Bordalo Pinheiro: um *passeur* cultural entre Portugal e o Brasil** **p. 22**
**1. 2. A criação do Zé Povinho** **p. 28**
**1. 3. Zunidos no Brasil imperial** **p. 49**
1. 3. 1. *O Mosquito* e a chegada de Bordalo ao Brasil p. 50
1. 3. 2. A trajetória de *O Besouro* p. 61
**1. 4. O Zé Povinho no Brasil** **p. 72**
1. 4. 1. Rituais do poder p. 80
1. 4. 2. Em busca do povo brasileiro p. 102

**CAPÍTULO 02 – DE VOLTA A PORTUGAL** **p. 123**
**2. 1. *O Antonio Maria* e *Álbum das Glórias*: uma caracterização** **p. 125**
**2. 2. O Zé Povinho de volta a Portugal** **p. 138**
2. 2. 1. Entre a monarquia e a república p. 148
2. 2. 2. O lugar do povo p. 182
2. 2. 3. Colonialismo e patriotismo no jornal *O Antonio Maria* p. 206

**CAPÍTULO 03 – CONTINUIDADE E RUPTURA: ZÉ POVINHO NO JORNAL *PONTOS NOS II*** **p. 243**
**3. 1. Colocando os *Pontos nos ii*** **p. 243**
**3. 2. Zé Povinho nas páginas dos *Pontos nos ii*** **p. 252**
3. 2. 1. A continuidade da decadência p. 258
3. 2. 2. Patriotismo e culto ao progresso nos tempos do Ultimato p. 294

**CAPÍTULO 04 – MONTEIRO LOBATO E A GÊNESE DO JECA TATU** **p. 330**
**4. 1. Monteiro Lobato: um artista em formação** **p. 330**
**4. 2. Letras portuguesas no itinerário formativo lobatiano** **p. 337**
**4. 3. Um escritor no mundo das imagens** **p. 360**
**4. 4. A criação do Jeca Tatu** **p. 417**

**CONCLUSÃO: PERSONAGENS NACIONAIS?** **p. 440**

**ACERVOS CONSULTADOS** **p. 446**
**REFERÊNCIAS** **p. 447**
**ANEXOS** **p. 459**

# INTRODUÇÃO

Rafael Bordalo Pinheiro e Monteiro Lobato foram nomes de destaque nas artes e na cultura dos seus países. Bordalo, na caricatura e cerâmica, e Lobato, na literatura e na edição de livros, tornaram-se artistas conhecidos pela busca incessante do caráter nacional em suas obras. O caricaturista português criou o Zé Povinho como sátira do Portugal em decadência, no final do século XIX. O escritor paulista elaborou o Jeca Tatu, no início do XX, como caricatura literária do caboclo brasileiro. Apesar desses pontos em comum, Bordalo e Lobato viveram em locais e épocas distintas e não se conheceram pessoalmente. Quais diálogos poderiam existir entre as suas obras?

O período entre 1875 e 1914 foi marcado pela afirmação das identidades nacionais, num contexto de avanço tecnológico e disputas neocolonialistas que culminaram na Primeira Grande Guerra Mundial. Portugal e Brasil tiveram de (re)pensar a identidade do seu povo e o lugar por ele ocupado no mundo moderno, diante dos novos arranjos internacionais. No Brasil, diversos intelectuais se empenharam em refletir sobre a questão nacional, em conexão com modelos europeus, questionando os fracassos do regime republicano, dilema potencializado pela proximidade do centenário da nossa independência.[2] Naquela época, os sentidos de *nação* e *nacionalismo* variaram entre o sentimento ufanista, a partir do qual nutria-se orgulho pelas grandezas naturais do país, e a sensação pessimista, por conta do nosso atraso social e cultural.[3]

Monteiro Lobato (1882-1948), então fazendeiro e intelectual ainda pouco conhecido, tomou parte naqueles debates, ao criar a figura do Jeca Tatu, por meio dos artigos "Uma velha praga" e "Urupês", publicados no final de 1914, no jornal *O Estado de S. Paulo*. Nesses textos, o escritor criticou os hábitos do caipira paulista na lida com a terra, traçando um perfil do caboclo como preguiçoso e doentio, um *parasita*, imagem que muito contrastava com a figura idealizada do homem do campo, cultivada pela tradição romântica. A crítica do autor rendeu polêmica nos meios culturais e trouxe reconhecimento ao autor.

A partir de então, a figura do Jeca ultrapassou os limites regionais, tornando-se símbolo caricatural do brasileiro. O Jeca foi apropriado pela publicidade e, mais tarde,

---

[2] OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense; Brasília: CNPq, 1990.
[3] CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. In: _____ *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013, p. 217-227.

pelo cinema e pela TV.[4] A fama da personagem acompanhou Lobato ao longo de toda a sua vida e espreitou a figura de seu criador, após a sua morte, reaparecendo de tempos em tempos e reacendendo antigas polêmicas.[5] O próprio Lobato revisitou seu personagem, e tentou recriá-lo, de acordo com as distintas posturas políticas que assumiu ao longo da vida.[6] Porém, foi o Jeca opilado, de 1914, que se fixou no imaginário brasileiro:

> A imagem do Jeca Tatu opilado foi uma criação literária, que passou por um processo de apropriação pelo social, no momento de sua constituição e, mais que isto, assumiu, ao longo do tempo, um caráter de abrangência com relação ao brasileiro de forma geral, tomado enquanto símbolo de identidade. Esse processo de apropriação foi tão forte, permanecendo entranhado e parte constituinte do imaginário brasileiro que, nem mesmo seu autor foi capaz de revertê-lo, apesar das tentativas realizadas.[7]

Em Portugal, o caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) criou o Zé Povinho, nas páginas do seu periódico *A Lanterna Mágica,* em junho de 1875. A personagem representava um português do campo, à semelhança do Jeca Tatu, que saiu da pena de Lobato, anos mais tarde: um homem rude, analfabeto, apático e um tanto parvo. Com essa caricatura, Bordalo Pinheiro criticou a excessiva cobrança de impostos levada a cabo, no reinado de D. Luís I (1838-1889)[8]. A figura teve rápida aceitação entre caricaturistas e homens de letras portugueses e estrangeiros, ultrapassando as fronteiras nacionais.

Zé Povinho fixou-se na cultura daquele país, sendo apropriado/retomado por seu criador em diferentes épocas e com intenções diversas, tornando-se a representação caricatural mais difundida do português. Seus muitos usos, com o passar do tempo, fizeram com que a caricatura fosse tomada como "Portugal em pessoa", "homo lusitanus", e "o português tal e qual". Nas palavras de João Medina, é possível identificar como a figura é vista até os dias de hoje, entre os estudiosos portugueses: "ele é Portugal, um certo Portugal ou uma certa maneira psicológica de retratar o

---

[4] É preciso lembrar que o Jeca não foi desenhado por Lobato. A caricatura foi obra literária, a partir dos recursos da escrita satírica, como o rebaixamento, descritivismo e metáforas. LEITE, Sylvia Telarolli. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas*. São Paulo: Editora Unesp, 1996, p. 73-114.
[5] LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato:* um brasileiro sob medida. São Paulo: Salamandra, 2006, p. 53.
[6] LAJOLO, Marisa. Jeca Tatu em três tempos. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 101-105; ALVES Filho, Aluizio. *As metamorfoses do Jeca Tatu.* A questão da identidade do brasileiro em Monteiro Lobato. Rio de Janeiro: Inverta, 2003.
[7] NAXARA, Márcia. *Estrangeiro em sua própria terra*. Dissertação (Mestrado em História) – Intituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1991, p. 215-216.
[8] FRANÇA, José-Augusto. *Rafael Bordalo Pinheiro: o português tal e qual*. Lisboa: Bertrand, 1982, p. 110-111.

Português com muitos defeitos (e algumas virtudes também) devidamente realçados ou caricaturados".[9]

O processo de construção das identidades nacionais, que deve ser inserido em escala internacional, não raro engendrou personagens-tipo, que representaram – e seguem representando – determinados setores sociais das nações. Na França, o caricaturista Honoré Daumier (1808-1879) criou o Robert Macaire, e os ingleses viram-se simbolizados pelo John Bull. Nos Estados Unidos, ficou famosa a figura do Tio Sam, veiculada ao longo do século XIX, até os nossos dias. Essas personagens ultrapassaram fronteiras e circularam pelo mundo inspirando a criação de outras figuras. Dentre os mais conhecidos, foi o Zé Povinho, de Bordalo Pinheiro, que apresentou semelhanças com o Jeca Tatu lobatiano.

As semelhanças e proximidades entre as duas figuras foram mencionadas na historiografia.[10] Chegou-se a relacionar o Jeca Tatu com os labregos da região do Minho e de Trás-dos-Montes, que povoaram as obras de Camilo Castelo Branco, além das caricaturas literárias criadas por Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e Fialho de Almeida, autores que Monteiro Lobato tanto leu e admirou.[11] Porém, as conexões que porventura articularam um caso ao outro tiveram restrita fortuna crítica. Teriam o Jeca Tatu e o Zé Povinho, símbolos tão identificados com suas culturas nacionais, diálogos internacionais? O objetivo deste trabalho é o de identificar e analisar as intersecções entre os dois personagens. A questão pode contribuir para a compreensão do processo de construção das identidades nacionais nos dois países.

No início desta pesquisa, pensou-se nas relações entre o Jeca de Lobato e o Zé Povinho de Bordalo, partindo deste último como uma referencialidade para o primeiro. No entanto, com o desenrolar das análises, sobretudo após o estágio em Portugal, em contato com a documentação sobre a produção bordaliana, armazenada nos arquivos lisboetas, percebeu-se a amplitude da obra do artista português e a importância do Zé Povinho, mobilizado profusamente nos seus grandes jornais, de maneira bastante variável. Já o Jeca Tatu foi o personagem mais conhecido da produção lobatiana, mas

[9] MEDINA, João. Rafael Bordalo Pinheiro e o Zé Povinho, auto-caricatura do Português. *Línguas & Letras*. Cascavel, PR, vol. 06, nº 11, p. 145, 2005.
[10] Marcos Antonio da Silva atribuiu ao Zé Povinho o papel de ancestral do Jeca Tatu. SILVA, Marcos Antonio da. *Caricata República*. Zé Povo e o Brasil. São Paulo: Marco Zero, 1990, p. 08.
[11] Tais possibilidades foram aventadas por NUNES, Cassiano. Jeca Tatu. *O Estado de São Paulo*. Ano CIII, n. 32.853, 18 abr. 1982. Caderno Cultura, ano II, n. 97, p. 11. Edição especial do centenário de Monteiro Lobato.

foi bem menos recorrente na obra do escritor brasileiro, reaparecendo sob a pena do autor em momentos precisos.

Por isso, houve uma mudança no percurso da pesquisa, devido à autonomia que a obra de Bordalo conquistou ao longo das análises. O artista português também produziu suas caricaturas em diálogo com a produção e outros artistas do traço, além de apresentar, constantemente, as marcas que a experiência no Brasil teve para a sua produção. Além disso, trata-se de dois autores profusamente estudados em seus países, fato que aumentou os desafios da pesquisa. Bordalo e Lobato marcaram a memória nacional em Portugal e no Brasil respectivamente por conta dos seus personagens que se fixaram no imaginário do público. Assim, a tese apresenta duas partes, uma para cada um dos autores, tendo como desafio articular estes dois momentos.

Bordalo Pinheiro foi artista de renome internacional, colaborando em publicações estrangeiras, como a inglesa *The Illustrated London News* e as espanholas *El Mundo Comico* e *Illustración Española Y Americana*. O caricaturista viveu no Brasil durante quatro anos, entre 1875 e 1879, onde ilustrou as periódicos *O Mosquito* (RJ, 1869/1877), *Psit!!!* (RJ, 1877) e *O Besouro* (RJ, 1878-1879). Apesar da sua passagem pelo Rio de Janeiro e suas colaborações em periódicos estrangeiros, seus diálogos com a obra de outros artistas do traço não são estudados. Além disso, seu mais famoso personagem, o Zé Povinho, é frequentemente tomado de maneira mítica e atemporal, sem levar em consideração a sua historicidade e a série documental. Algumas análises pinçam aparições a partir das quais se elaboram conclusões generalistas.[12]

Monteiro Lobato, por sua vez, foi grande admirador da produção intelectual portuguesa, além de possuir acurado conhecimento sobre o universo visual, tendo atuado como um dos mais importantes críticos de arte do cenário cultural paulista, nos anos 1910.[13] Lobato produziu, ele próprio, as suas caricaturas e pinturas, sobre as quais há pouco reconhecimento. O autor também publicou um estudo pioneiro sobre a história da caricatura no Brasil e alhures, no qual elogiou a obra de Bordalo, demonstrando ter contato com as suas publicações periódicas. Ainda que se conheça o trabalho de Lobato como crítico de arte, as suas relações com as imagens do cotidiano, veiculadas pela imprensa periódica, permanecem sem estudos sistemáticos.

[12] Este foi o caso de FRANÇA, José-Augusto. *Op. cit.*, p. 558.
[13] CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages*. Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995.

Um dos caminhos para análises como esta é o da aproximação temática, possibilitada pelos contextos compartilhados entre os diferentes autores.[14] Monteiro Lobato e Rafael Bordalo Pinheiro atuaram entre as balizas temporais que marcaram um período de busca pelas identidades nacionais, como reação aos dilemas do tempo, em diálogo com a modernidade e com as referências estrangeiras. No caso brasileiro, as distintas vertentes do moderno propunham a leitura crítica da cultura e dos referenciais estrangeiros, sem imitações. Apesar disso, a criação do personagem Jeca Tatu, tomado enquanto ícone de certa brasilidade, produzida à época, não foi estudada a partir das possibilidades dessas trocas intercontinentais.

A modernidade técnica do período favoreceu os diálogos transnacionais, por meio da rápida circulação dos impressos periódicos. A imprensa, nessa época, já se encontrava globalizada. Na passagem do século XIX para o XX, assistiu-se ao *boom* do periodismo no Ocidente, movimento designado por alguns autores como o início da "era midiática" ou da "civilização do jornal".[15] A importância dos impressos, na época, foi observada pelas significativas marcas deixadas na arte literária.[16] As imagens, por sua vez, espalharam-se rapidamente, graças à pedra litográfica e, mais tarde, à fotografia que facilitaram sua produção na "era da reprodutibilidade técnica", o que provocou questionamentos acerca da permanência de seus *status* como obra de arte.[17]

No século XIX, o Brasil entrou na rota da circulação mundial da cultura, em conexão com Portugal, França e Inglaterra, fazendo com que diversos letrados, livreiros, editores e ilustradores estrangeiros aqui se fixassem, trazendo inovações técnicas e estéticas, como foi o caso de Bordalo Pinheiro. O movimento inverso, no qual estes *passeurs* tiveram sua obra transformada, graças ao contado com a produção brasileira, também foi recorrente, ainda que bem menos lembrado. Numa palavra, "fica claro que o século XIX foi um período de ampliação sem precedentes na produção de livros e revistas e de intensa circulação de impressos entre a Europa e o Brasil."[18]

---

[14] O estudo de Maria Alice Faria sobre as aproximações entre Musset e Álvares de Azevedo consistiu em exemplo desse tipo de perspectiva. FARIA, Maria Alice. *Astarte e a espiral.* São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

[15] MOLLIER, Jean-Yves. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo*: ensaios sobre história cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

[16] THÉRENTY, Marie-Ève. La littérature-journal. In: KALIFA, Dominique; THÉRENTY, Marie-Ève. (orgs.). *La civilisation du journal*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2011, p. 1509-1521.

[17] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1986, p. 166-167.

[18] ABREU, Márcia. A circulação transatlântica dos impressos – a globalização da cultura no século XIX. *Livro – revista do núcleo de estudos do livro e da edição*, SP, vol. 01, nº 01, p. 122, 2011.

A circulação da cultura em escala mundial foi possível desde os grandes descobrimentos, entre o século XV e XVI, quando as quatro partes do mundo se conectaram sob domínio ibérico.[19] De acordo com alguns autores, porém, foi a era do imperialismo, no XIX, que tornou esse processo bem mais significativo, pois a motivação econômica - mais forte que o desejo de difusão religiosa – acelerou este processo.[20] A obra de escritores e artistas europeus era rapidamente lida consumida no Brasil, tal como *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, publicado em 1878 e comentado no Brasil, semanas após seu lançamento, em Portugal.[21]

Apesar deste evidente movimento de conexão, os estudos a respeito do período pós-1822 deixaram de lado os contatos e as trocas culturais entre Portugal e Brasil, que persistiram mesmo após a ruptura política da independência. O estudo das *transferências culturais*, que se concretizou nas últimas décadas, tem amenizado este tipo de lacuna, em certos casos. Porém, algumas pesquisas abordam-nas em seu nível meramente quantitativo (quantidade de livros e traduções que circularam entre os países), sem identificar como estes elementos se incorporaram e se aculturaram de fato.[22] Em linhas gerais:

> A partir de 1825, no entanto, isto é, a partir do momento em que de fato passou a haver dois países, foi como se a unidade que fora antes passasse a nada mais ter em comum. Historiadores lusos continuaram a estudar Portugal, agora amputado da ex-colônia americana; historiadores brasileiros puseram-se a estudar o seu novo país, fazendo referência eventual, positiva ou negativa, às raízes lusas.[23]

O estudo das influências e intersecções culturais recebeu diversas designações, tais como "circularidade", "hibridismo", "mestiçagem" e "zona de contato". Nos estudos do século XIX, tem-se mobilizado, nos últimos anos, a ideia de *transfert culturel,* conceito associado à circulação internacional de ideias, modelos artísticos e intelectuais, na qual se explora a construção supranacional do que se acredita ser a representação de uma identidade puramente nacional. O século XIX, portanto, figura

---

[19] GRUZINSKI, Serge. *Les quatres parties du monde*. Paris: Éditions de la Martinière, 2004.
[20] FERRO, Marc. *História das Colonizações*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 36-37.
[21] NASCIMENTO, José Leonardo do. *O* Primo Basílio *na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: UNESP, 2008.
[22] Este foi o caso de COOPER-RICHET, Diana. Paris: capital editorial do mundo lusófono na primeira metade do século XIX? *Varia Historia.* Belo Horizonte, vol. 25, nº 42, p. 539-555, jul./dez. 2009.
[23] PEREIRA, Miriam Halpern; CARVALHO, José Murilo de. Apresentação. In: _____; _____; VAZ, Maria João; RIBEIRO, Gladys Sabina (Orgs.). *Linguagens e fronteiras do poder.* Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea, Instituto Universitário de Lisboa, 2012, p. 09.

como período privilegiado para este tipo de análise, uma vez que foi a época de definição e afirmação das identidades nacionais.[24]

A análise das transferências culturais concretizou-se nas últimas décadas, quando a globalização acelerou-se a níveis nunca vistos. O pioneirismo coube à obra de Michel Espagne e Michael Werner sobre os empréstimos e interações culturais entre França e Alemanha nos séculos XVIII e XIX. Os autores definiram o conceito como um descolamento de material ou objeto no espaço (com ênfase nos movimentos humanos – viagens, livros, bens de uso corrente etc.). [25] O trabalho do pesquisador seria o de relacionar estes dois sistemas supostamente autônomos e assimétricos.[26] Serge Gruzinski, por exemplo, sinalizou a necessidade de restabelecer as ligações deixadas de lado pelas historiografias nacionais:

> Diante de realidades que convêm estudar sob diversos aspectos, o historiador tem de converter-se numa espécie de eletricista encarregado de restabelecer as conexões internacionais e intercontinentais que as historiografias nacionais e as histórias culturais desligaram ou esconderam, entaipando as suas respectivas fronteiras. (...) Várias gerações de historiadores escavaram entre estes países fossos tão profundos que atualmente custa muito entender a história comum entre impérios e subcontinentes.[27]

Em relação às imagens, se no passado foi necessário justificar seu uso enquanto fonte histórica, no presente esta modalidade usufrui plena cidadania historiográfica.[28] A atomização dos objetos clássicos da história, ocorrida nas últimas décadas, modificou o conceito de documento, atribuído, a partir de então, a diversas expressões da ação humana.[29] Evidentemente, as imagens não são reflexos fiéis de uma realidade, como se acreditou no passado. Ao contrário, são construções permeadas de intencionalidades sociais e políticas, cujo escrutínio é tarefa dos pesquisadores. Para tanto, consolidou-se a análise iconográfica – compreensão do significado convencional da imagem – aliada à

---

[24] LOYER, Emmanuelle. Transferts Culturels. In: DELPORTE, Christian; MOLLIER, Jean-Yves; SIRINELLI, Jean-François. *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*. Paris: Puf, 2010, p. 805-808.

[25] Apud ANDRIÈS, Lise. A imprensa como modelo de construção nacional: algumas hipóteses metodológicas. In: GUIMARÃES, Valéria (org.). *Transferências culturais*. Campinas, SP: Mercado de Letras; SP: EDUSP, 2012, p. 40.

[26] GRUZINSKI, Serge. O historiador, o macaco e a centaura: a "história cultural" no novo milênio. *Estudos Avançados*, vol. 17, nº 49, p. 323, 2003.

[27] Ibidem.

[28] Marcos Silva empreendeu defesa da imagem e da caricatura como fonte histórica, na introdução de seu trabalho de mestrado, publicado no início dos anos 1990. SILVA, Marcos. *Op. cit*., p. 10-11.

[29] KARNAL, Leandro; TATSCH, Flávia Galli. A memória evanescente. In: DE LUCA, Tania Regina; PINSKY, Carla (orgs.). *O historiador e suas fontes*. SP: Contexto, 2010, p. 9-27.

interpretação iconológica, por meio da qual se identificam suas mensagens subjacentes.[30]

Nesta pesquisa, interessa ainda a complexa questão da autoria, na qual a prática de um artista não resulta apenas das suas escolhas individuais, mas é também concebida a partir da produção acumulada historicamente.[31] As imagens fazem parte de um "circuito" de informações, pensamentos e memórias coletivas. Elas são permeadas por temporalidades diversas, pois se relacionam com outras imagens, de épocas anteriores.[32] Assim, cabe perguntar: que relações existem entre a imagem do Zé Povinho, do Jeca Tatu e dos personagens símbolos de outros lugares e épocas?

As caricaturas, em particular, constroem a realidade de forma satírica, ressignificando imaginários sociais, culturais e políticos. Desde o século XIX, o uso da linguagem caricatural tornou-se recorrente como instrumento de luta política.[33] O riso tornou-se derrisório, de zombaria, ou seja, passa a ser usado na destruição do outro, por meio de diferentes estratégias do cômico, cuja identificação é fundamental para compreender os sentidos dessa linguagem.[34] Para tanto, é fundamental ter amplo conhecimento da época, dos personagens e dos confrontos entre publicações, caricaturistas e grupos de poder. Além disso, é importante estar atento ao texto que as acompanha, enquanto eixo condutor de sua leitura.[35] Para Christie Davies, é *essencial* comparar cartuns entre países e períodos diferentes, identificando suas alterações e permanências.[36]

É certo que a caricatura distingue-se pelo exagero e generalização dos traços do retratado. Porém, o estereótipo que se produz não deve ser encarado como essencialmente negativo. A "bondade dos estereótipos" consiste em fazer com que um indivíduo ou grupo social não caia no esquecimento e na indiferença. As imagens estereotipadas são lembradas, apesar do "mau lugar" que ocupam. Além disso, o

---

[30] De acordo com BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. Bauru, SP: Edusc, 2004, p. 43-56, este método tem origem na Escola de Warburg, da qual fizeram parte Aby Warburg, Fritz Saxl, Erwin Panofsky e Edgar Wind, em Hamburgo, nos anos 1920.

[31] Para GASKELL, Ivan. História das imagens. IN: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*. SP: UNESP, 1992, p. 243, a autoria "é antes uma conseqüência da concepção do artista e da percepção do relacionamento dele com a arte na tradição ocidental".

[32] SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. IN: _____ (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Edunicamp, 2012, p. 21-36.

[33] MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p. 461-509.

[34] PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática: 1992.

[35] GANTÚS, Fausta. Caricatura y prensa: una reflexión en torno de las imágenes y su importancia en la investigación histórica. El caso mexicano, siglos XIX-XX. *Domínios da Imagem*, Londrina, PR, ano V, n. 10, p. 73-88, maio 2012.

[36] DAVIES, Christie. Cartuns, caricaturas e piadas. Roteiros e estereótipos. IN: LUSTOSA, Isabel (org.). *Op. cit*., p. 103. Grifo da autora.

estereótipo tem sua verdade, pois também retrata dados concretos, malgrado a generalização que lhe é intrínseca.[37]

Não se deve perder de vista os suportes – no caso, as publicações periódicas – destas linguagens. Nos últimos anos, os pesquisadores apontaram a necessidade de se questionar as fontes impressas, não apenas a respeito de seu conteúdo, mas tendo em vista sua complexidade (trajetória da publicação, suas fontes de receita, papel dos idealizadores, lugar por ela ocupado na história e contexto em que circulou). Assim, consolidou-se a perspectiva na qual se analisam as publicações considerando seus múltiplos aspectos, entre os quais, as técnicas de impressão, a materialidade, a presença/ausência de ilustrações e suas funções.[38] Tais aspectos nada têm de natural, visto que atribuem à obra novos significados, algumas vezes diversos daqueles pretendidos pelos autores.[39]

Não se constrói uma história visual sem os textos, que ajudam a reconstituir os seus possíveis significados.[40] Para além das legendas, no caso das caricaturas, os escritos autorreferenciais, como as cartas, também merecem atenção. Neste tipo de fonte, opera-se uma organização do "eu" que se pretende mostrar ao outro e legar como imagem de si.[41] Cabe ao pesquisador estar atento a esta dimensão dos escritos autorreferenciais, enquanto estratégia de auto-representação. Por meio das missivas é possível antever informações sobre o funcionamento de publicações e seus bastidores, além das relações de sociabilidade e as filiações estéticas dos letrados e artistas. Monteiro Lobato foi missivista contumaz. Ao longo de mais de quarenta anos, trocou cartas com amigos, familiares e contatos profissionais, assim como Rafael Bordalo Pinheiro, cujo acervo de correspondências foi decisivo para a compreensão do seu trabalho.

Cabe lembrar que a pesquisa teve como base um conjunto diversificado de documentos. Na primeira parte da tese, que engloba os capítulos 01, 02 e 03, apresentam-se análises sobre a trajetória de Bordalo Pinheiro no Brasil e em Portugal, e os usos que o Zé Povinho teve em sua produção, que foi lida anos mais tarde, por Monteiro Lobato. Para tanto, mobilizou-se um *corpus* documental constituído pelos

---

[37] ZINK, Rui. Da bondade dos estereótipos. IN: LUSTOSA, Isabel (org.). *Op. cit*., p. 47-68.
[38] DE LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. IN: PINSKY, Carla (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 111-153.
[39] CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1988, p. 26-67.
[40] MENEZES, Ulpiano. T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.
[41] ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, RJ, nº 21, p. 9-34, 1998.

seguintes jornais bordalianos: *A Lanterna Mágica* (Lisboa, 1875), *O Mosquito* (RJ, 1875-1877), *O Besouro* (RJ, 1878-1879), *O Antonio Maria* (1ª série – Lisboa, 1879-1885) e *Pontos nos ii* (Lisboa, 1885-1891). As cartas que Bordalo trocou com amigos, familiares e contatos profissionais, armanezadas nos arquivos portugueses, ajudaram a compreender as relações as quais estava envolvido e, por consequência, a sua obra.

Não se incluíram, nesse conjunto, a segunda série de *O António Maria* (Lisboa, 1891-1898) e a revista *A Paródia* (Lisboa, 1900-1907) - as duas últimas publicações do artista - jamais mencionadas por Monteiro Lobato. Nestes últimos periódicos, a importância e a frequência do Zé Povinho diminuíram consideravelmente e o seu criador encontrava-se cada vez mais envolvido com a cerâmica. Seja como for, analisar os usos do Zé Povinho desde as suas aparições no Brasil, na década de 1870, até suas figurações no jornal português *Pontos nos ii*, que findou em 1891, significa trilhar novamente um dos itinerários de leitura realizados por Monteiro Lobato nos anos de sua formação enquanto escritor e estudioso das artes visuais.

A segunda parte da tese reservou-se para as análises sobre Monteiro Lobato e a criação do Jeca Tatu, tendo em vista os contatos do autor com a produção intelectual e as artes visuais do seu tempo, que permitiram aproximações entre o Zé Povinho o seu personagem. Para tanto, mobilizou-se um conjunto de documentos mais variado, que incluiu as muitas cartas (publicadas e não publicadas) trocadas pelo autor com familiares, amigos e contatos profissionais. Estes documentos permitiram vislumbrar os bastidores da produção lobatiana e as referências visuais e literárias às quais ele tinha acesso, no momento em que criou o seu Jeca. Outros itens, como a produção iconográfica do autor, armazenada nos arquivos, foram fundamentais para compreender melhor a sua relação com as imagens do cotidano, ainda pouco explicada.

Este trabalho está dividido em quatro capítulos. No primeiro deles, intitulado "Rafael Bordalo Pinheiro e o Zé Povinho no Brasil", apresentou-se a trajetória do caricaturista português e o contexto no qual se deu a criação do famoso personagem, em 1875, bem como a análise das suas primeiras aparições em Portugal. Buscou-se compreender também o projeto gráfico e político levado a cabo pelo ilustrador em terras brasileiras, por meio de reflexões sobre os periódicos nos quais atuou, como *O Mosquito* e *O Besouro*, em cujas páginas Bordalo recriou o Zé. Estas figurações do personagem refletiram o contexto brasileiro da época, marcado pela crise do regime monárquico e pela desagregação do trabalho escravizado, tema que agitou os debates acerca da mão-de-obra no país.

No segundo capítulo, “De volta a Portugal”, apresentou-se análise das aparições do Zé Povinho na primeira série do jornal *O Antonio Maria*, o mais longevo periódico produzido por Bordalo Pinheiro, que circulou entre 1879 e 1885. Nesta publicação, o artista retomou seu ilustre personagem em profusão. As aparições do Zé neste jornal foram as mais abundantes. Portanto, foi necessário quantificar e sistematizar tais caricaturas numa série documental, a fim de compreender suas mudanças e permanências, sem perder de vista os diálogos de Bordalo com a produção de outros artistas do traço, além dos reflexos que as experiências no Rio de Janeiro deixaram em sua obra. O período foi marcado pela permanência da monarquia e a crescente oposição republicana, além das disputas neocolonais entre as potências europeias, que agitaram os debates públicos em Portugal, país de tradição identitária colonialista.

Em seguida, no terceiro capítulo, apresentou-se análise do Zé Povinho nas páginas do jornal *Pontos nos ii*, que circulou entre 1885 e 1891, logo após o fechamento de *O Antonio Maria*. Nesse período, a questão internacional tornou-se ainda mais urgente nos debates públicos portugueses. A Conferência de Berlim (1884-1885) e o Ultimato britânico (1890) resultaram na perda de importantes possessões portuguesas na África. As análises das figurações do Zé Povinho nesse período permitiram antever uma significativa mudança nos posicionamentos assumidos pelo autor diante dos dilemas do seu tempo. O uso da personagem, mobilizado como arma na luta política, foi consideravelmente modificado.

Por fim, o quarto capítulo, intitulado “Monteiro Lobato e o Jeca Tatu” apresentou análise da trajetória do escritor em seus tempos de formação intelectual e artística. Para tanto, procurou-se investigar as interações entre Lobato e a cultura portuguesa, além do seu contato com o mundo visual, que o levou a conhecer e apreciar a obra de Rafael Bordalo Pinheiro. Tais referências encontram-se nas muitas cartas que o autor enviou ao longo da vida. Nessas missivas, publicadas em livros, Lobato também construiu sua autoimagem como pintor, desenhista e caricaturista, atividades que ele muito praticou. Assim, cabe questionar: que caminhos levaram o Zé Povinho ao Jeca? Quais ecos da caricatura de Bordalo existiram no personagem lobatiano?

# 01. CAPÍTULO 01 - RAFAEL BORDALO PINHEIRO E O ZÉ POVINHO NO BRASIL

Ao longo dos anos 1870, Rafael Bordalo Pinheiro transformou-se em consagrado caricaturista em Portugal e no mundo. Foram tempos de uma juventude agitada que se transforaram em experiência profissional, com a criação do Zé Povinho e com as suas primeiras vivências enquanto dono de jornal. A fama do artista chegou ao Brasil, onde, ao longo de quatro anos, esteve atento às questões públicas que agitavam o país na época. Foi também em terras brasileiras que o artista tentou adaptar seu mais famoso personagem experimentando diferentes formas, contextos e modelos de caricaturá-lo. Bordalo deixou marcas na imprensa brasileira, mas retornou a Portugal modificado, como se verá.

Neste capítulo apresenta-se a trajetória do autor enquanto *passeur* que circulou entre Portugal e o Brasil, estabelecendo trocas e diálogos entre diferentes produções. Em seguida, reflete-se sobre o contexto no qual surgiu o Zé Povinho, intentando-se uma análise das suas primeiras figurações no jornal lisboeta *A Lanterna Mágica*. Na sequencia, reconstitui-se a trajetória das suas principais publicações brasileiras, *O Mosquito* e *O Besouro*, na tentativa de compreender algumas questões pouco explicadas sobre a sua passagem pelo Rio de Janeiro. Por fim, são analisadas as aparições do Zé em terras brasileiras, num contexto marcado pela crise do Segundo Reinado, pelos primeiros passos na modernização do país e pela discussão sobre a identidade nacional.

## 1. 1. Rafael Bordalo Pinheiro, um *passeur* cultural entre a Europa e o Brasil

Gênio da caricatura, príncipe dos caricaturistas portugueses, inventor da banda desenhada, fotógrafo dos fatos, cuja obra foi espelho do seu tempo, são epítetos pelos quais Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) ficou conhecido no Brasil, de alguma forma, e em Portugal, principalmente[42]. Estes adjetivos demonstram certa visão mítica e um tanto heroicizada, fruto do trabalho de construção de sua memória, elaborado principalmente após a sua morte. Bordalo figura na bibliografia como artista rebelde e combativo do seu tempo, que teria se insurgido, essencialmente, contra os grupos instalados no poder. A criação de um museu para abrigar a sua obra, a partir do material

[42] Ver por exemplo as conferências elogiosas de Joaquim Leitão, admirador de Bordalo, reunidas em *O poço que ri – Rafael Bordalo Pinheiro e o seu tempo*. Lisboa: Câmara Municipal, 1936, p. 10-11.

dos colecionadores, amigos, admiradores e familiares, fez parte desse processo comemorativo e laudatório.[43]

Bordalo foi nome de destaque nas artes e na história da imprensa brasileira e internacional. Sua obra é fundamental para compreender o processo de produção de imagens no século XIX, em Portugal e no Brasil. Atuou principalmente como ilustrador, homem de jornal e, nos anos finais de sua vida, empresário e produtor de cerâmicas artísticas. Membro de uma família da burguesia lisboeta, o desenhista cresceu em contato com as artes. Seu pai, Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880) foi importante gravador, pintor e escultor. Sua irmã, Maria Augusta (1841-1915), destacou-se na pintura e no artesanato. Seu irmão, Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1829) foi um dos pintores portugueses mais renomados no último quartel do século XIX.

Na juventude, Rafael atuou em comédias amadoras no Teatro Garret, a convite de um de seus primos.[44] A admiração pelo teatro acompanhou-o durante toda sua trajetória, estampada nas publicações periódicas que empreendeu. Seu progenitor chegou a arranjar-lhe colocação como amanuense na Secretaria da Câmara dos Pares do Reino, mas Rafael Bordalo a exerceu por pouco tempo, devido ao seu grande interesse pelas novas possibilidades artísticas que se apresentavam no final dos Oitocentos. O jovem artista frequentou também a Academia de Belas Artes de Lisboa e após o casamento com dona Elvira, dedicou-se profusamente ao desenho e à pintura, expondo seus trabalhos nos principais salões lisboetas.

Suas obras chegaram à Exposição Universal de Madri, iniciando a projeção internacional do seu nome. Apesar do apreço pela pintura, acabou por se destacar como caricaturista, por meio da imprensa periódica. Na época, a popularização da fotografia e da litografia, fruto do crescente avanço tecnológico, levou a produção mundial de imagens à escala industrial. As ilustrações encontravam-se facilmente em livros, jornais, revistas, álbuns, cartões postais, rótulos de produtos, cartazes de rua etc. Uma nova visualidade marcou aquele tempo.[45] Os novos recursos o entusiasmaram. Bordalo

---

[43] O museu foi criado em 1916 por Artur Ernesto de Santa Cruz Magalhães (1864-1928), admirador do artista e colecionador de sua obra. A instituição foi abrigada na moradia de Cruz Magalhães, no bairro de Alvalade, onde funciona até os dias atuais. A proposta, inicialmente levada a cabo por um grupo de admiradores de Bordalo e colecionadores da sua obra, mais tarde foi encampada pela Câmara Municipal de Lisboa, que se tornou gestora do Museu. LEITE, Ana Cristina. O Museu Rafael Bordalo Pinheiro. In: _____; CARVALHO, Anabela (Orgs.). *Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro*. Lisboa: Câmara Municipal, 2005, p. 9-25.

[44] COTRIM, João Paulo. *Rafael Bordalo Pinheiro Fotobiografia*. Lisboa: Assírio & Alvim; El Corte Inglés; Museu Bordalo Pinheiro, 2005, p. 13-23.

[45] Em Portugal, tal qual no Brasil, a litografia desenvolveu-se mais amplamente na imprensa ilustrada, e acabou por suplantar os processos mais antigos, xilografia e talho doce, quando se instalaram os primeiros

assistiu a tais mudanças, insurgindo-se contra os padrões de arte acadêmica e figurando como artista rebelde da cultura urbana.[46]

Fig. 01: Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), na juventude

Fonte: Museu Bordalo Pinheiro[47].

A partir dos anos 1870, dedicou-se aos impressos periódicos, produzindo pequenas folhas a respeito da vida teatral em Lisboa, como *O dente da Baronesa* (Lisboa, 1870) e *O Binóculo* (Lisboa, 1870), que fizeram sucesso nos teatros em que foram distribuídas. O desenhista também publicou *O Calcanhar de Aquiles* (Lisboa, 1870), com caricaturas "gravadas em água-forte pelo próprio autor"[48]. Este último impresso trazia caricaturas dos escritores mais renomados nas letras portuguesas do seu tempo, como Ramalho Ortigão (1835-1915); Alexandre Herculano (1810-1877); Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), Camilo Castelo Branco (1825-1890) e outros. Entre as tais caricaturas, o ilustrador publicou os autógrafos dos autores retratados, incentivando o jovem artista. Bordalo buscava a projeção do seu nome, nos principais cenários culturais do país.

---

prelos mecânicos, em 1835. SOUSA, Osvaldo Macedo de. *História da arte da caricatura de imprensa em Portugal*. Vol. I. Lisboa: Humorgrafe, 1998, p. 14-22; ANACLETO, Regina. Gravura em Portugal. In: MATTOSO, José (Org.). *História de Portugal*. Vol. 05. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992, p. 681-682. A xilografia consistia em gravar a imagem em matriz de madeira, em alto relevo, cavando-a com um buril. A xilografia de topo permitiu a gravação simultânea de textos e imagens na mesma folha. No talho doce, a imagem era gravada em chapa metálica, em baixo relevo. Já na litografia, criada no final do século XVIII, a ilustração era feita com lápis gorduroso diretamente em placa de pedra calcária, onde se prensava o papel, sem a necessidade de gravadores. A resistência da pedra permitia a impressão de grandes quantidades de reproduções. Contudo, não era possível imprimir textos e imagens na mesma folha. TWYMAN, Michael. *L'imprimerie: historie et techniques*. Lyon: ENS Éditions, 2007. Sobre a história da produção de imagens no Brasil e o destaque da litografia ver SANTOS, Renata. *A imagem gravada*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

[46] SILVA, Raquel Henriques da. Desenhar para rir: a sociedade burguesa ao espelho. In: LEITE, Ana Cristina; CARVALHO, Anabela. (Orgs.). *Op. cit*., p. 39.

[47] Imagem disponível em: http://museubordalopinheiro.cm-lisboa.pt/B02.htm Acesso em 01 ago. 2017.

[48] BORDALO Pinheiro, Rafael. *O Calcanhar de Aquiles*. Lisboa, 1870, capa.

Lisboa vivia uma efervescência de ideias. Um grupo de artistas e homens de letras reunia-se no Casino Lisbonense para discutir os problemas de Portugal e propor caminhos para suplantar os atrasos do país, em relação ao restante da Europa. Os encontros, denominados *Conferências democráticas do Casino*, tiveram à sua frente nomes como Eça de Queiroz (1845-1900), Teófilo Braga (1843-1924) e Antero de Quental (1842-1891), considerado mestre do grupo. Tais letrados propunham uma reforma estrutural do país, em especial no campo cultural e educacional, que consideravam abandonados pelo governo monárquico.[49]

Rafael Bordalo Pinheiro fez parte do grupo, assistindo às conferências e ilustrando-as no seu periódico *A Berlinda* (Lisboa, 1870/1871), a partir do qual passou a intervir no campo político.[50] Na folha, o artista retratou Portugal em decadência, sob o regime monárquico, diante das potências europeias, em plena expansão imperialista. A monarquia bragantina, no Brasil, também foi alvo do ilustrador. Bordalo desenhou os *Apontamentos sobre a picaresca viagem do imperador de Rasilb pela Europa*, ridicularizando D. Pedro II, que viajava pelo continente europeu. Nesta sátira caricaturada, Rasilb era o Brasil. Nesta oportunidade, o imperador brasileiro figurou como fraco e paradoxal, caricaturado de chinelas e guarda-chuva, diante de um Otto Von Bismark glorioso no cenário mundial[51]. Nos quadrinhos sobre a sua viagem, D. Pedro II simbolizou o atraso em meio a um mundo moderno, ou seja, um monarca em plena América republicana. Nas palavras do artista:

> Razilb [Brasil] é uma nação florescente que se governa a si própria, mas que tem a condescendência de pagar a um Imperador, para que este a bem da administração pública, das finanças e do público desenvolvimento do país, estude hebraico e outras línguas mortas (...). E parte [em viagem], mascarado de Imperador-democrata, que é como quem diz: chocos-frescos, preto-branco ou piano-forte.[52]

Em pouco tempo, Rafael Bordalo tornou-se reconhecido caricaturista e sua fama ultrapassou as fronteiras portuguesas. Em 1873, o artista partiu para a Espanha, como correspondente da publicação inglesa *The Illustrated London News*. Bordalo também colaborou nas revistas espanholas *El Mundo Cómico* e *Illustración Española y*

---

[49] MACHADO, Álvaro Manuel. Geração de 70. In: MATOS, Alfredo Campos. *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2015, p. 670-672.

[50] *A Berlinda – reproduções de um álbum humorístico ao correr do lápis* - circulou em duas séries, entre 1870 e 1871. PORTUGAL. BIBLIOTECA NACIONAL. *Bordalo n'*A Berlinda*: mostra documental.* Lisboa: Biblioteca Nacional, 2005, p. 09.

[51] NEMI, Ana Lúcia. Rafael Bordalo Pinheiro e a monarquia bragantina. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 468, p. 111-132, jul./set. 2015.

[52] BORDALO Pinheiro, Rafael. *Apontamentos sobre a picaresca viagem do imperador de Rasilb pela Europa*. Edição Fac-símile (Pinacoteca de SP). Lisboa, 1872, p. 02.

*Americana.* Recebeu convite para trabalhar em Londres, mas declinou. Seu destino acabou sendo o Brasil, para onde zarpou em agosto de 1875, aceitando proposta que lhe interessou sobremaneira. Tal opção envolveu uma série de fatores, analisados mais detalhadamente adiante. O desenhista viveu no Rio de Janeiro por quase quatro anos, até abril de 1879.

Rafael Bordalo Pinheiro tornou-se *passeur* cultural entre a Europa e o Brasil. Da sua experiência europeia, na qual colaborou em publicações portuguesas, espanholas e inglesas, trouxe inovações que deixaram marcas na história da imprensa brasileira, mas também teve sua obra modificada, ao retornar a Portugal, como se tentará demonstrar ao longo deste trabalho. A noção de *passeur* compreende a ideia da reciprocidade, ou seja, trata-se do mediador, em contato com culturas diferentes, operando "o processo de transferência cultural que nunca se dá em sentido único, mas em forma de 'vai e vem', da origem ao receptor, e do receptor à origem, num movimento que pode ser recorrente em escala nacional ou internacional".[53]

A experiência de Bordalo no Brasil foi enriquecedora. O desenhista veio ilustrar o jornal satírico *O Mosquito*, a convite dos seus proprietários, pois o italiano Angelo Agostini (1843-1910), que produzia as caricaturas da folha, deixava o posto. Após esta primeira experiência, Bordalo criou outras publicações como *Psit!!!* (RJ, 1877) e *O Besouro* (RJ, 1878/1879). Neste contexto, outros desenhistas e jornalistas estrangeiros tiveram presença marcante na imprensa brasileira. Além de Agostini, proprietário da *Revista Ilustrada* (RJ, 1876-1891), outro italiano, Luigi Borgomaineiro (1834-1876), também fez sucesso atuando em diversos periódicos, como *A Vida Fluminense* (RJ, 1868-1875); sem perder de vista o prussiano Henrique Fleiuss (1823-1882), criador da *Semana Ilustrada* (RJ, 1860/1876).

No Rio de Janeiro, Bordalo atuou nos domínios Rua do Ouvidor, que congregava a efervescência da vida cultural carioca no século XIX. O caricaturista teve contato com os outros ilustradores, livreiros, editores, músicos, jornalistas, homens de imprensa, literatos, políticos e boêmios que se reuniam nas redações dos principais jornais e revistas da época, na Confeitaria Colombo, no *Alcazar Lyrique*, nos principais teatros entre outros pontos relevantes. Naquela estreita via, no centro antigo do Rio, as

[53] "Enfin, le processus de translation culturelle ne se font presque jamais à sens unique, mais plutôt sous forme de va-et-vien de la source émettrice vers le récepteur et retour, dans un mouvement qui, sans être perpetuel, peut être recourrent à l'echélle nationale ou internationale." COOPER-RICHET, Diana. Passeurs Culturels. In: DELPORTE, Christian et al. (Orgs.). *Dictinnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*. Paris: Puf, 2010, p.607.

notícias sobre o Brasil e o mundo corriam de porta a porta, de ouvido a ouvido. Tratava-se do coração artístico e literário do país. Em passagem anedótica, na qual lhe perguntaram se havia cursado a Academia de Belas Artes, o artista respondeu: "Tenho o curso da Rua do Ouvidor... cinco anos... Eu canto de ouvido".[54]

De volta Portugal, em 1879, empreendeu suas mais longevas publicações: *O Antonio Maria*, que circulou em duas fases (1879-1885 e 1891-1898); *Pontos nos ii* (1885-1891) e *A Paródia* (1900-1907). Em 1884, aventurou-se em nova empreitada ao fundar, em sociedade com o irmão, Feliciano Bordalo Pinheiro (1847-1905), a Fábrica de Faianças Artísticas, na cidade de Caldas da Rainha. Rafael tornou-se ceramista, atividade na qual também se destacou, produzindo peças que foram expostas nos salões lisboetas e nas exposições universais, no exterior.[55] Neste conjunto, destacou-se a Jarra Beethoven, considerada sua maior obra. A Jarra foi um dos motivos de seu retorno ao Brasil, em 1899, onde o artista tentou vende-la.[56]

Fig. 02: Rafael Bordalo Pinheiro, no auge de sua carreira

Fonte: Museu Bordalo Pinheiro[57].

[54] Apud ARAUJO, Emanoel. Rafael Bordalo Pinheiro e o diálogo entre duas pátrias. In: *Rafael Bordalo Pinheiro – o português tal e qual*. O caricaturista. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 18.
[55] HENRIQUES, Paulo. Uma cerâmica nacional. In LEITE, Ana Cristina; CARVALHO, Anabela (Orgs.). *Op. cit.*, p. 93-119.
[56] A Jarra Beethoven foi produzida em 1895, por encomenda de José Relvas, que desejava decorar a sala de música da sua propriedade. Com o término do trabalho, Relvas não aceitou a encomenda, alegando que não caberia em sua casa. Bordalo não conseguiu vendê-la em Portugal e a trouxe para o Brasil, onde também não encontrou comprador. Decidiu rifá-la, mas ele próprio havia comprado o número sorteado. O artista doou-a ao governo brasileiro e hoje a Jarra se contra no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. A Jarra transgrediu o papel decorativo das peças cerâmicas, alcançando o status de arte, com base numa discussão em voga na época, a respeito do utilitarismo da produção decorativa. Sobre o assunto, ver MALTA, Marize. Jarra Beethoven e a incrível história de uma imagem-problema. *ArtCultura*, Uberlândia, vol. 12, n. 20, p. 135-150, jan.-jun. 2010.
[57] Imagem disponível em: http://museubordalopinheiro.cm-lisboa.pt/0101.htm# Acesso em 01 ago. 2017.

Na sua vasta obra, teve destaque o personagem Zé Povinho, considerado sua mais célebre criação. Concebida em 1875, nas páginas do periódico *A Lanterna Mágica*, poucos meses antes de Bordalo vir ao Brasil, a figura surgiu como crítica à excessiva cobrança de impostos do governo monárquico. O personagem representava sátira ao português do campo: indivíduo rude, analfabeto e um tanto parvo. Zé Povinho, como se verá, teve rápida aceitação, sendo recriado por diversos desenhistas em Portugal e no Brasil. Bordalo Pinheiro, valendo-se do sucesso, mobilizou sua criação nos mais diversos momentos da sua carreira, inclusive como peça cerâmica, e em diferentes contextos, participando ou comentando as situações em que apareceu.[58]

Bordalo Pinheiro atuou intensamente no final do século XIX, tornando-se figura de proa no cenário cultural e político de seu tempo. Seu trabalho foi importante para o desenvolvimento da caricatura e das técnicas de reprodução de imagens em Portugal e nos demais países onde atuou, justificando o apreço que seus conterrâneos dispensaram à sua obra. Sua passagem pelo Brasil foi marcante para o país e para a sua carreira. Cabe questionar, contudo, a respeito das mudanças e permanências dos seus posicionamentos diante dos contextos em que viveu e nos quais enquadrou o seu Zé Povinho. Bordalo Pinheiro foi sempre o heroico e combativo caricaturista que desafiou os poderes do seu tempo?

## 1. 2. A criação do Zé Povinho

Na sua vasta obra gráfica, Bordalo criou diversos personagens tipos, que representaram determinados grupos sociais, tanto em Portugal quanto no Brasil. Destacaram-se, entre outros, o Fagundes (sátira do parlamentar brasileiro falastrão e medíocre); o Psit e o Arola (dupla de figuras antagônicas que simbolizaram o grã-fino e o popular), flanando pelas ruas do Rio de Janeiro; além da alcoviteira Maria da Paciência, típica portuguesa de capote e lenço. No século em que os novos saberes científicos procuravam explicar o funcionamento da sociedade, havia o desejo de classificar, agrupar, caracterizar, enfim, construir uma identidade. O próprio Bordalo

[58] A obra de Bordalo inspirou outros artistas do traço em Portugal e no Brasil. No país luso, ficou conhecido o caso de Silva Monteiro, renomado caricaturista do início do século XX. Ver *Silva Monteiro - Desenho humorístico n'*Os Ridículos *1908-1926*. Catálogo da exposição. Lisboa: Museu Bordalo Pinheiro, 2010. Já em terras brasileiras, o Zé Povinho transformou-se em Zé Povo na produção artística de muitos dos nossos ilustradores. Sobre o assunto ver: RIBEIRO, Pedro Krause. *Usos do povo no discurso político da charge:* Zé Povo e Zé Povinho na imprensa luso-brasileira (1875-1912). 2011. 225 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

satirizou esta busca incessante pelas classificações identitárias, no número de estreia do seu *O Binóculo*:

> *O Binóculo* apresenta, não comenta.
> Mostra os *tipos*.
> E de *tipos* é o nosso século.
> Arquétipo ou protótipo, pouco importa.
> O *tipo* tem hoje a máxima importância; o nosso século só admira *tipos*.
> N'outro tempo, quando se dizia d'um homem: - *é um conselheiro* – todas as bochechas se enchiam de admiração.
> Isso passou.
> Hoje diz-se: - *é um tipo* – e a admiração acolhe sempre esse epíteto.[59]

Em Portugal vivia-se sob o regime da monarquia constitucional, instaurada em 1834, após as guerras que levaram os liberais ao poder e puseram fim ao sistema absolutista. Ao monarca, agora submetido a uma carta constitucional, reservava-se o papel de chefe do Estado, mas parte significativa do núcleo decisório era compartilhada com o conselho de ministros. A instalação do liberalismo, contudo, esteve longe de resolver os problemas do país e acertar os ponteiros do seu relógio com o restante da Europa. A sensação era a de que Portugal acumulava longos séculos de atraso – político, econômico, social e cultural – situação difícil de ser revertida. Para tanto, distintos projetos entraram em conflito dificultando a estabilização do novo sistema monárquico[60].

Somente na segunda metade do século XIX, a instabilidade chegou ao fim, com a chamada Regeneração. A revolta militar levada a cabo pelo general Saldanha, em abril de 1851 estabilizou os liberais no poder, após décadas de disputas entre os herdeiros dos movimentos liberais – em meio aos temores de um retorno absolutista. No período regenerador, desejou-se elevar Portugal ao progresso material alcançado pelas potências da Europa. A tarefa coube ao engenheiro militar Antonio Maria Fontes Pereira de Melo (1819-1887), que criou em 1852 o Ministério das Obras Públicas, do Comércio e das Indústrias, responsável pelo desenvolvimento de infraestrutura exemplificada na construção de estradas, pontes e dos primeiros caminhos de ferro.

Fontes Pereira de Melo retornou ao poder, chefiando o ministério entre 1871 e 1877, enquanto líder do Partido Regenerador. No intuito de prosseguir com o programa de obras e modernização do país, o ministro fez empréstimos com os bancos ingleses,

---

[59] BORDALO Pinheiro, Rafael. Introdução. *O Binóculo*. Lisboa, n. 01, p. 01, 29 out. 1870. Grifos do autor.
[60] ALMEIDA, Pedro Tavares de. As chaves do período 1834-1890. In: _____ (Org.). *A construção nacional 1834-1890*. Lisboa: Objectiva; Madri: Mapfre, 2013, p. 19-29.

ampliando a dívida portuguesa e agravando o desequilíbrio das contas públicas. O regime liberal buscou soluções no aumento dos impostos incidentes sobre o consumo, causando descontentamento popular sobretudo porque a iniciativa poupava os grandes capitais e atingia diretamente os setores populacionais de rendimentos mais baixos. Ficou conhecido o juízo emitido por Fontes Pereira de Melo quando confrontado com as reclamações populares: "O povo pode e deve pagar mais".[61]

O período também foi marcado pelas crescentes contestações ao regime monárquico. As ideias republicanas e socialistas ganhavam fôlego, sobretudo entre as mais novas gerações de artistas e intelectuais. Os movimentos revolucionários franceses de 1848 (instalação da II República) e 1871 (Comuna de Paris) certamente alimentaram o desejo por maiores mudanças. Os artistas e homens de letras, da chamada "Geração de 70" portuguesa, a qual Bordalo fez parte, viveram nestes anos da regeneração e se insurgiram contra ela. Para eles, o progresso material não bastava, pois o país era culturalmente provinciano, em comparação à França, à Inglaterra e à Alemanha, cuja produção intelectual e artística estes letrados tanto admiravam.[62]

Pensar Portugal estava na ordem do dia. Era necessário refletir sobre os sentidos e os rumos da nação, numa época de constante afirmação das nacionalidades, no Ocidente. Desejava-se equiparar o país às potências europeias, que se fortaleciam e se expandiam na corrida colonialista. Assim, surgiram projetos, muitas vezes dissonantes, com o do governo, que pretendia regenerar a pátria materialmente, com suas obras públicas. Entre esses projetos estava o dos jovens artistas e homens de letras, da geração de 70, que desejavam reformas profundas, em todos os campos, principalmente na cultura, nos comportamentos, na educação, nas consciências, enfim, *regenerar* o povo e a sociedade. Boêmios, estes letrados reuniam-se no Casino Lisbonense, espaço de convivência afetiva e fermentação de ideias.

No início dos anos 1870, o grupo promoveu as chamadas *Conferências democráticas do Casino Lisbonense*, a fim de apresentar ideias, projetos e propostas para o país. Em meio aos jantares e rodas de conversa, os principais escritores e artistas da nova geração proferiram palestras sobre política, literatura, artes e vida social. Conforme visto anteriormente, Rafael Bordalo Pinheiro, frequentador do Casino, assistiu às conferências e caricaturou-as nas páginas da sua efêmera folha *A Berlinda*.

---

[61] HOMEM, Amadeu Carvalho. Jacobinos, liberais e democratas na edificação do Portugal contemporâneo. In: TENGARRINHA, José (Org.). *História de Portugal*. São Paulo: Editora Unesp; Bauru, SP: Edusc; Lisboa: Instituo Camões, 2000, p. 271.
[62] MACHADO, Álvaro Manuel. *Op. cit.*

Antero de Quental, considerado ícone do grupo, proferiu, em maio de 1871, no Casino, a conferência intitulada "Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos". O autor refletiu sobre o atraso da península, expondo a visão histórica compartilhada por seu grupo, na qual a grandeza e a decadência alternavam-se na trajetória de Portugal.

De acordo com o autor, os tempos medievais, em que Coimbra e Salamanca foram polos culturais da Europa, além da grandiosidade das conquistas ultramarinas, na Era Moderna, deram lugar a um período de apagamento, que teria atravessado os três séculos subsequentes, alcançando os Oitocentos. Segundo Quental, as causas de tal decadência recaíam na religião católica, radicalizada com a Inquisição e o Concílio de Trento, além da longa permanência do absolutismo monárquico.[63] As *Conferências do Casino*, obviamente, incomodaram o governo, chefiado pelo Marquês de Ávila, que acabou por proibi-las, temendo o fortalecimento da oposição e das ideias republicanas.

A nova geração questionava os fundamentos da portugalidade, compartilhando a ideia de que Portugal e sua sociedade se encontravam em franca decadência: "a consciência da decadência era geral, imperando uma visão pessimista quanto à viabilidade de possíveis melhoramentos."[64] O caráter essencialmente agrário e provinciano de grande parte da população, foi apontado como uma das causas para a degeneração do país. O grupo expressou outros olhares sobre o homem do campo, diferente da tradição romântica, que o havia idealizado. Autores como Almeida Garret (1799-1854), Júlio Dinis (1839-1871) e Alexandre Herculano traçaram um perfil incólume do camponês, dotado de pureza moral e religiosa, que os vícios e valores materiais não haviam pervertido[65].

A geração de 70, ao contrário, acompanhou o movimento de crítica ao homem do campo, apontado como sombrio, pessimista, atrasado e hostil à modernização da agricultura. Na definição do *Grande dicionário da língua portuguesa* (edição de 1871), do frei Domingues Vieira, a palavra "camponês" passou a designar o sujeito rude, grosseiro, inurbano, estúpido e descortês, equivalente às populações africanas, igualmente depreciadas pelo pensamento da época[66]. Nesse sentido, acreditou-se que era preciso educar, instruir e preparar o povo, visto negativamente, segundo as palavras de

[63] QUENTAL, Antero de. Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos. In: MEDINA, João (Org.). *História de Portugal*. Amadora: Ediclube, s. d. , p. 295-342.
[64] BERRINI, Beatriz. *Brasil e Portugal: a geração de 70*. Porto: Campo das letras, 2003, p. 38.
[65] VAQUINHAS, Irene Maria. O campesinato. In: TORGAL, Luís Reis; ROQUE, João (Orgs.). *História de Portugal*. Vol. 05. O liberalismo. Lisboa: Estampa, p. 479-491.
[66] Idem, p. 480.

Eça de Queiroz: "povo decadente, cujas últimas misérias aí estão para inspirar a compaixão ou o desespero, a dedicação ou a blasfêmia, o amor ou o insulto".[67]

Nesse sentido, a estética realista, valorizada pelo grupo, nos anos 1870, contribuiu com seus desígnios de "dar a verdade ao povo", que "necessitava de cruéis lições educadoras".[68] Em artigo no periódico *As Farpas*, Ramalho Ortigão elogiou a pintura de Rafael Bordalo Pinheiro, exposta no Salão da Sociedade Promotora de Belas Artes, em 1872. O crítico de arte atribuiu características realistas ao trabalho do jovem ilustrador.[69] Sua obra caricatural também foi apontada como expressão de um grupo que desejava educar a sociedade e regenerar Portugal, a partir da consciência a respeito do estado de decadência do país. Assim, a produção bordaliana destacava-se em meio ao grupo:

> A *Geração de 70*, portanto, compreendia outros talentos que não somente aqueles que usavam da palavra como veículo de expressão; se, no final do século, muitos dos artistas plásticos e músicos procuraram na França os seus modelos e a sua inspiração, a verdade é que somente um integrou plenamente o grupo de 70: Rafael Bordalo Pinheiro. Os demais espíritos podiam até estar dele bastante próximos pela idade, mas não estavam imbuídos da visão a respeito da profunda decadência do país nem se sentiam inflamados pelo ideal da *revolução*.[70]

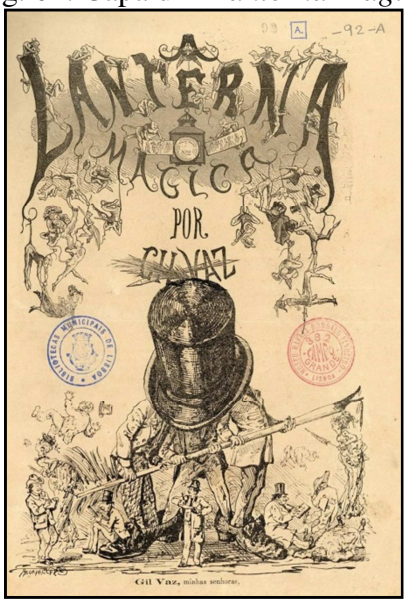
Foi neste contexto que surgiu o Zé Povinho. A figura veio a público pela primeira vez em 19 de junho de 1875, na edição n. 05 do periódico *A Lanterna Mágica*, concebido por Bordalo e até aquele momento, a mais expressiva, se comparada às anteriores. A publicação tinha oito páginas, equivalente às suas congêneres estrangeiras. O projeto foi audacioso, pois a periodicidade que no início era semanal passou para diária, a partir da oitava edição. Os desenhos eram assinados por Bordalo Pinheiro e pelo desenhista Manuel de Macedo (1839-1915), enquanto os textos ficavam a cargo dos escritores Guerra Junqueiro (1850-1923) e Guilherme de Azevedo (1840-1882).[71]

---

[67] QUEIROZ, Eça de. *Prosas da época de Coimbra*. Apud MACHADO, Álvaro Manuel. *Op. cit*., p. 671.
[68] BERRINI, Beatriz. *Op. cit*., p. 31-32.
[69] O realismo surgiu como novidade nas artes portuguesas na fala de Eça de Queiroz, proferida nas "Conferências do Casino", em julho de 1871. Ramalho Ortigão também elogiou a nova proposta, como "espírito moderno", n'*As Farpas*, em 1872. De acordo com José-Augusto França, a geração de 70 portuguesa entusiasmou-se com a estética realista durante os anos 1870, mas na década seguinte, o grupo valorizou sobretudo o naturalismo FRANÇA, José-Augusto. *História da arte em Portugal*. Pombalismo e romantismo. Lisboa: Presença, 2004, p. 134-135.
[70] BERRINI, Beatriz. *Op. cit*., p. 45. Grifos da autora.
[71] Guilherme de Azevedo nasceu em Santarém (Portugal) e morreu em Paris. Foi poeta e jornalista. Era coxo e tinhas problemas de saúde, aos quais se atribuiu sua personalidade retraída. Publicou, entre outras obras, as coletâneas de poemas *Aparições* (1867), *Radiações da Noite* (1871) e *Alma Nova* (1874). Foi correspondente em Paris do jornal brasileiro *Gazeta de Notícias* (RJ, 1875-1956) entre os anos de 1880 e 1882. Guerra Junqueiro foi jornalista, poeta e político português. Publicou, entre outros, *A velhice do pai*

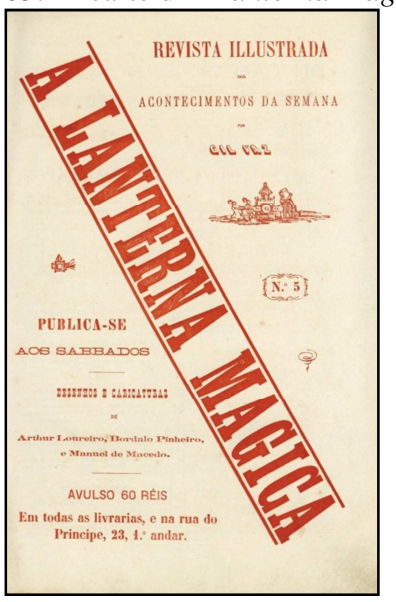
Na primeira página, estampava-se a autoria do periódico, a cargo de Gil Vaz, pseudônimo coletivo que abrangia Bordalo, Junqueiro e Azevedo. Os três artistas figuraram no desenho da folha, com suas cabeças encobertas por uma grande cartola, dividindo o par de sapatos e empunhando o crayon.[72] O título do periódico, "a lanterna mágica", demonstrava o fascínio daquela geração pela modernidade. O aparelho, desenhado abaixo do título, consistia em uma caixa iluminada por dentro, que projetava cenas desenhadas em um rolo de papel, antecessor do processo cinematográfico. O encarte da capa, mais simples, apresentava as informações do expediente:

Fig. 04: Capa d'*A Lanterna Mágica*




Fonte: *A Lanterna Mágica*, Lisboa, n. 01, capa, 15 maio 1875. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Fig. 05: Encarte d'*A Lanterna Mágica*




Fonte: *A Lanterna Mágica*, Lisboa, n. 05, 19 jun. 1875. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Ao longo dos exemplares, pequenos desenhos, representando uma lanterna mágica, figuraram em vinhetas, alocadas entre os textos. Assim, apresentavam-se ao público, os acontecimentos da semana como se fossem cenas projetadas pela lanterna mágica, valendo-se da pena dos caricaturistas e das potencialidades dos processos de produção de imagens em larga escala. No programa, os idealizadores expuseram seu desejo de transformação, em especial, a *reforma das consciências* e dos poderes estabelecidos, por meio da monarquia e da Igreja: "Gil Vaz traça um programa desta

*eterno* (1885); *Os Simples* (1892) e *Pátria* (1915). COELHO, Jacinto Prado. *Dicionário de literatura portuguesa*. Porto: Figueirinhas, 1994, p. 80; 513-516.

[72] MATOS, Álvaro Costa de. Ficha histórica: *A Lanterna Mágica*. Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/ALanternaMagica.pdf. Acessado em 01 jul. 2017.

forma: - Doutrina clara e franca: entende que precisam de reforma as consciências, a carta e a roupa branca"[73].

No mês de junho, quando os portugueses comemoravam a forte tradição popular e católica da festa de Santo Antônio, Rafael Bordalo criou a cena em que surgiu o Zé Povinho, para satirizar a cobrança de impostos do governo liberal.[74] Na seção "Calendário português", o artista ridicularizou Fontes Pereira de Melo, encarnando o próprio Santo Antonio, com o rei D. Luís I ao colo, caricaturado como um bebê nas mãos do ministério. António de Serpa Pimentel (1825-1900), ministro da Fazenda, estendeu o pires para receber o dinheiro, "pra cera de Santo Antônio...". Pelo ar, voaram moscas com cabeças de ministros e políticos. A cena foi acompanhada pelos olhares do chefe da guarda municipal, que apesar da apatia, vigiou atentamente para garantir o pagamento:

Fig. 06: Calendário Português

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Calendário português. *A Lanterna Mágica*, Lisboa, n. 05, p. 36-37, 19 jun. 1875. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Santo Antônio de Lisboa – Pra cera de Santo Antônio...

A atmosfera que permeou o quadro foi a do ranço religioso representado pelas velas derretidas e pela referência à tradição do padroeiro lisboeta. O ministro da

[73] *A Lanterna Mágica*, Lisboa, n. 01, p. 02, 15 maio 1875.
[74] Esta edição d'*A Lanterna Mágica* saiu em 12 de junho de 1875, às vésperas do feriado de Santo Anónio de Lisboa (13/06), mas imprimiu-se a data errada, constando 19/06/1875.

Fazenda simbolizou a decadência monárquica, trajando roupas velhas e pés descalços, passando um pires como se pedisse esmolas. Zé Povinho reuniu as características negativas que a geração de 70 atribuía ao povo português, com seus andrajos remendados, calçados furados, além do semblante boquiaberto, um tanto bestial, que mesclou incompreensão e surpresa. Coçando a cabeça, pagou em moedas a esmola/imposto. Bordalo fez questão de identificar a figura, escrevendo seu nome nas calças: "Seu Zé Povinho", diminutivo de povo, que o personagem representaria a partir de então. O desenho figurou nas páginas centrais daquele exemplar, onde os editores das revistas ilustradas publicavam as imagens que teriam destaque.

Bordalo aproveitou para fazer uma série satirizando os festejos dos outros dois santos católicos, comemorados em junho. Zé Povinho reapareceu em desenho que ridicularizou o ministro do reino, António Rodrigues Sampaio (1806-1882), representando São Pedro, na edição de 26 de junho. O artista fez analogia entre a passagem bíblica da negação de Cristo, por Pedro, e a situação do ministro, que renegou seu passado de oposição ao regime regenerador de Fontes, aderindo a ele, como ministro. Zé Povinho apareceu de cócoras e boquiaberto. A barba, símbolo da virilidade masculina, que também representava o luto, tristeza e melancolia, apareceu mais acentuada.[75] Bordalo acrescentou ao nome do Zé Povinho a expressão "sempre o mesmo", que acompanhou o personagem em outras aparições:

[75] De acordo com José Leite de Vasconcelos, até o século XX, a barba simbolizava o luto em algumas cidades portuguesas. Os homens deixavam de raspar os pelos do rosto dependendo do grau de parentesco com o ente falecido. O autor lembrou ainda que um dos personagens de Camilo Castelo Branco, no livro *Brasileira de Prazins* (1834), deixou de se barbear por tristeza. VASCONCELOS, José Leite. *A barba em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 1996, p. 382.

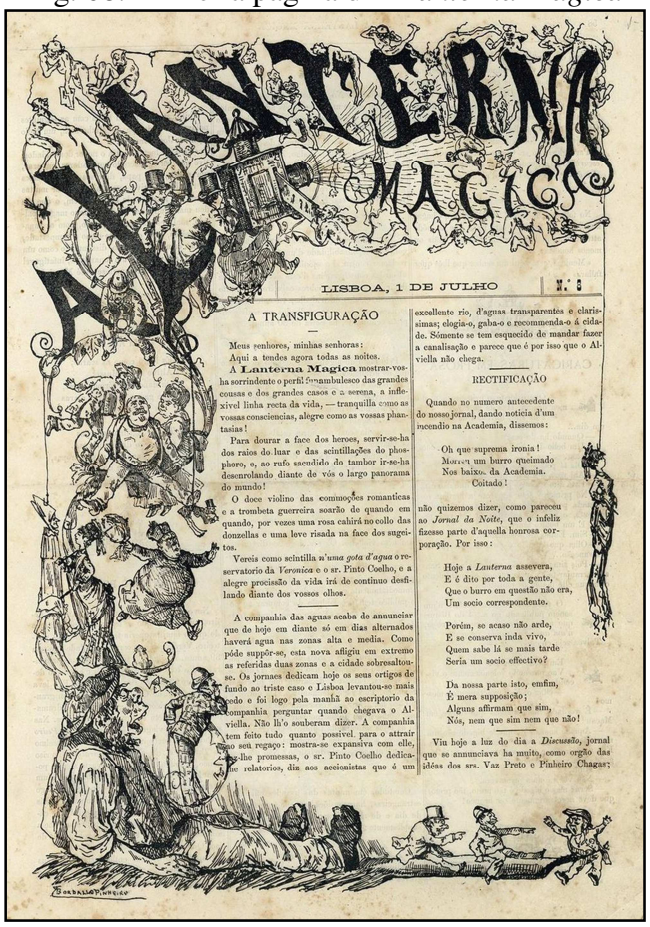
Fig. 07: Calendário Português

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Calendário português. *A Lanterna Mágica*, Lisboa, n. 07, p. 52-53, 26 jun. 1875. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Você é... Nãão senhor... Sempre o mesmo
S. Pedro... Paio (A negação).

Certamente a figura fez sucesso imediato. No exemplar seguinte, n. 08, quando a publicação tornou-se jornal diário, os idealizadores de *A Lanterna Mágica* acrescentaram o Zé Povinho entre as figuras desenhadas na primeira página. O personagem destacou-se por seu tamanho maior que as demais caricaturas, deitado, sobre o qual escalaram pequenos cavalheiros de cartola, clérigos, damas, além dos próprios Bordalo, Guerra Junqueiro e Guilherme de Azevedo, manipulando a lanterna mágica. O Zé figurou na página inicial em todas as edições até o desaparecimento da folha, no final de julho de 1875:

Fig. 08: Primeira página d'*A Lanterna Mágica*



LANTERNA MAGICA

LISBOA, 1 DE JULHO N.º 8

A TRANSFIGURAÇÃO

Meus senhores, minhas senhoras:

Aqui a tendes agora todas as noites.

A **Lanterna Magica** mostrar-vos-ha sorridente o perfil phantasmagorico das grandes coisas e dos grandes casos e a serena, a inflexivel linha recta da vida, — tranquilla como as vossas consciencias, alegre como as vossas phantasias!

Para dourar a face dos heroes, servir-se-ha dos raios do luar e das scintillações do phosphoro, e, ao rufo escandido do tambor ir-se-ha desenrolando diante de vós o largo panorama do mundo!

O doce violino das commoções romanticas e a trombeta guerreira soarão de quando em quando, por vezes uma rosa cahirá no collo das donzellas e uma leve risada na face dos sugeitos.

Vereis como scintilla *n'uma gota d'agua* o reservatorio da *Veronica* e o sr. Pinto Coelho, e a alegre procissão da vida irá de continuo desfilando diante dos vossos olhos.

---

A companhia das aguas acaba de annunciar que de hoje em diante só em dias alternados haverá agua nas zonas alta e media. Como póde suppôr-se, esta nova afligiu em extremo as referidas duas zonas e a cidade sobresaltou-se. Os jornaes dedicam hoje os seus artigos de fundo ao triste caso e Lisboa levantou-se mais cedo e foi logo pela manhã ao escriptorio da companhia perguntar quando chegava o Alviella. Não lh'o souberam dizer. A companhia tem feito tudo quanto possivel para o attrair ao seu regaço: mostra-se expansiva com elle, faz-lhe promessas, o sr. Pinto Coelho declama relatorios, diz aos accionistas que é um excellente rio, d'aguas transparentes e claríssimas; elogia-o, gaba-o e recommenda-o á cidade. Sómente se tem esquecido de mandar fazer a canalisação e parece que é por isso que o Alviella não chega.

---

RECTIFICAÇÃO

Quando no numero antecedente do nosso jornal, dando noticia d'um incendio na Academia, dissemos:

Oh que suprema ironia!
Morreu um burro queimado
Nos baixos da Academia.
Coitado!

não quizemos dizer, como pareceu ao *Jornal da Noite*, que o infeliz fizesse parte d'aquella honrosa corporação. Por isso:

Hoje a *Lanterna* assevera,
E é dito por toda a gente,
Que o burro em questão não era,
Um socio correspondente.

Porém, se acaso não arde,
E se conserva inda vivo,
Quem sabe lá se mais tarde
Seria um socio effectivo?

Da nossa parte isto, emfim,
É mera supposição;
Alguns affirmam que sim,
Nós, nem que sim nem que não!

---

Viu hoje a luz do dia a *Discussão*, jornal que se annunciava ha muito, como orgão das idéas dos srs. Vaz Preto e Pinheiro Chagas;

Fonte: *A Lanterna Mágica*, Lisboa, n. 08, p. 01, 01 jul. 1875.
Hemeroteca Municipal de Lisboa

Nascido na época da chamada Revolução Liberal de 1834, Zé Povinho tinha por volta de 40 anos de idade, na ocasião da sua criação, em 1875.[76] Era o camponês, que vivia entre a cidade e o campo. Tinha um filho, o Zé Povinho Júnior, que apareceu na obra bordaliana somente uma vez, ainda em 1875, vadiando pela região do Rossio, com o dedo no nariz. Zé também tinha uma esposa, a Maria da Paciência, que apareceu anos mais tarde, nas páginas de *O António Maria* (Lisboa, 1879-1885). Numa leitura mais generalista, sem levar em conta as mudanças e permanências nos usos do personagem, José Augusto França apontou o Zé como indivíduo que conservava certa pureza e inocência do homem do campo, como o "bom selvagem" de Rousseau.[77]

O Zé Povinho apareceu constantemente nas páginas do jornal *A Lanterna Mágica*, conforme é possível observar por meio da tabela n. 01, abaixo. A partir destas

[76] Foi possível atribuir idade ao personagem a partir do perfil traçado por Ramalho Ortigão, no *Album das Glórias*. De acordo com o autor, em 1882, Zé Povinho teria por volta de 50 anos. BORDALO Pinheiro, Rafael; ORTIGÃO, Ramalho (João Ribaixo). Zé Povinho. *Album das Glórias*, Lisboa, nº 32, set. 1882. Disponível em: www.bnportugal.pt. Acesso em 07/11/13.

[77] FRANÇA, José-Augusto. *Zé Povinho na obra de Rafael Bordalo Pinheiro 1875-1904*. Lisboa: Bertrand, 1975, p. 15 e 25.

informações tabeladas obteve-se uma visão geral da série documental, tendo em vista a frequência e as temáticas sobre as quais o personagem figurou no jornal ilustrado. Os dados demonstraram que após a primeira aparição houve certa hesitação por parte do autor em caricaturar novamente o personagem. O Zé foi retomado somente dois exemplares depois. Porém, no momento em que *A Lanterna Mágica* tornou-se diária, a figura apareceu em praticamente todos os exemplares. Percebeu-se também que em quase todas essas situações a caricatura foi nomeada por Bordalo Pinheiro, visto que era necessário fixar seu nome, diante do público leitor, que ainda não o conhecia:

Tabela n. 01 - Aparições do Zé Povinho n'*A Lanterna Mágica* (Lisboa, 1875)

| Data | Número | Nomeação | Página | Título/Descrição | Observações |
|---|---|---|---|---|---|
| 12 jun. 1875 | 05 | Nomeado pelo autor. | 36-37 | "Calendário português". Zé Povinho pagou o imposto ao ministro Serpa Pimentel, nos festejos de Santo António. | |
| 26 jun. 1875 | 07 | Nomeado pelo autor. | 52-53 | "Calendário português". Zé Povinho figurou de cócoras, diante do ministro Sampaio Rodrigues, nos festejos de São Pedro. | |
| 01 jul. 1875 | 08 | Não nomeado | Capa | A figura do Zé Povinho emoldurou a capa. | Reapareceu na capa de todas as edições seguintes, totalizando 30 aparições. |
| 08 jul. 1875 | 14 | Nomeado pelo autor. | 83 | "Atualidades – Companhia dos Caminhos de Ferro". Zé Povinho não reagiu ao aumento das tarifas de comboio, "ficando sempre na mesma". | |
| 16 jul. 1875 | 21 | Nomeado pelo autor. | 111 | "Atualidades – Ainda a revolução e a Rua dos Retrozeiros". Zé Povinho continuou "sempre o mesmo" diante dos acontecimentos na Rua dos Retroseiros. | |
| 17 jul. 1875 | 22 | Nomeado pelo autor. | 115-116 | "Atualidades – Zé Povinho e as tarifas". Diálogos entre o Zé Povinho e os políticos, no contexto do aumento das tarifas de comboio. | |
| 20 jul. 1875 | 24 | Nomeado pelo autor. | 123 | "Atualidades – Preparativos para a parada de 24 de julho". Zé Povinho ajoelhou-se diante de Fontes Pereira de Melo, que se preparava para a parada militar de 24 de julho. | |
| 21 jul. 1875 | 25 | Não nomeado. | 127 | "Atualidades – Preparativos para a parada de 24 de julho". Zé observa com entusiasmo os preparativos para a parada militar de 24 de julho de 1875. | Nomeação genérica atribuída pelo autor, como "povinho". |
| 22 jul. 1875 | 26 | Nomeado pelo autor. | 131 | "Atualidades – Preparativos para a parada de 24 de julho". Zé Povinho Júnior, filho do Zé, coça o nariz, enquanto os ministros do império organizam a parada militar de 24 de julho. | Zé Povinho Júnior. |
| 24 jul. 1875 | 28 | Nomeado pelo autor. | 139 | "Atualidades – Preparativos para a parada de 24 de julho – reverso da medalha". Ainda a respeito da parada de 24 de julho, Zé Povinho ri do evento, enquanto olha com medo para a crise das províncias. | |
| 27 jul. 1875 | 29 | Nomeado pelo autor. | 143 | "Atualidades – Durante a parada de 24 de julho e depois da parada". Zé Povinho diante da parada militar de 24 de julho, percebe que os soldados são sempre os mesmos. | |
| 28 jul. 1875 | 30 | Nomeado pelo autor. | 148 | "Atualidades – Ainda a parada". Zé Povinho dormiu diante da parada militar de 24 de julho, e o autor reclamou a exuberância do evento, em contraste com a falta de escolas. | |
| 30 jul. 1875 | 32 | Nomeado pelo autor. | 155 | "Atualidades – Um viajante". Zé Povinho despediu-se de Portugal (na figura do príncipe D. Augusto), que partiu em viagem para o mar. | |

Fonte: Elaborada pelo próprio autor.

Na maioria das vezes, Bordalo caricaturou a figura diante dos acontecimentos relativos ao aumento dos impostos e das passagens de comboio, bem como a parada militar que o governo organizou em 24 de julho, em comemoração ao aniversário da vitória liberal de 1833. Esses assuntos aguçavam as discussões públicas na imprensa, durante aqueles meses. Por isso, a seção na qual o Zé figurava tinha o nome de "Atualidades". Zé Povinho variou entre a indiferença e a intervenção diante dos acontecimentos que presenciou. Nas páginas de *A Lanterna Mágica*, o caricaturista modificou e experimentou seu personagem, ainda em adaptação, na forma e no sentido. Bordalo estava em busca de um modelo.

O ilustrador criticou o aumento das passagens de comboio ridicularizando os ministros do governo regenerador de Fontes como se fossem cozinheiros, alimentando os vagões. Ao seu lado, apareceram três figuras femininas simbolizando as "sras. Escolas Primárias", abandonadas pela coroa como velhas senhoras famélicas e cadavéricas. O Zé Povinho figurou como indivíduo aparvalhado que presenciou inerte os acontecimentos, "sempre na mesma", sem compreendê-los. O corpo, antes esguio e de estatura mais alta deu lugar a uma silhueta atarracada e rotunda. Nem mesmo o Bispo de Viseu, António Alves Martins (1808-1882), do Partido Reformista, que fazia oposição aos regeneradores, foi capaz de despertar a atenção desta figura:

Fig. 9: Atualidades - Companhia dos Caminhos de Ferro

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Companhia dos Caminhos de Ferro. O aumento das tarifas. *A Lanterna Mágica*, n. 14, p. 83, 08 jul. 1875. Hemeroteca Municipal de Lisboa

A postura do Zé Povinho foi ridicularizada, assim como a representação dos governantes, dessacralizados da sua posição de poder. Enquanto os ministros do Partido Regenerador figuraram em trajes de cozinheiro, o Bispo de Viseu foi caricaturado com as roupas e os gestos de uma velha matrona, ameaçando abandonar a vida pública. Bordalo e o seu grupo criticaram o abandono ao qual o governo monárquico relegava a instrução pública, em benefício dos melhoramentos materiais. Para estes letrados, a educação e a cultura eram o caminho para a regeneração moral do país. O estado da população e o decadentismo social eram fruto da falta de investimentos nesse sentido.

A narrativa destas imagens caricaturais foi disposta em pequenos quadros. Nestas aparições, Zé Povinho foi nomeado pelo autor, enquanto as imagens foram explicadas, por meio das legendas, para garantir o humor, visto que seu sentido não se revelaria por si só. Tratou-se de uma época do século XIX, na qual a linguagem visual se difundia, mas a palavra ainda possuía preponderância enquanto recurso comunicativo. Assim, a textualidade verbal consistia em importante complemento das estratégias de derrisão utilizadas na caricatura desse período. Ilustração e texto se completavam enquanto itens constitutivos da caricatura, como se verá adiante.

No exemplar n. 22, Rafael Bordalo Pinheiro caricaturou a oposição ao governo vigente tentando despertar a consciência do Zé Povinho, a respeito da situação em que vivia. Os oposicionistas foram designados genericamente, nas legendas, como "Oposições da Silva", enquanto o Zé foi chamado de "Zé Povinho da Costa". O líder dos políticos retratados era Anselmo José Braamcamp (1817-1885), um monarquista que se opunha ao governo do Partido Regenerador. Braamcamp apareceu em trajes femininos, como uma senhora conselheira. No enredo, Zé voltou a pé da cidade do Porto, até Lisboa, pois não tinha dinheiro para pagar a nova tarifa do comboio. Desta vez, o personagem dialogou com seus interlocutores, intervindo na questão:

Fig. 10: Atualidades – Zé Povinho e as tarifas

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Zé Povinho e as tarifas (diálogo). *A Lanterna Mágica*, Lisboa, n. 22, p. 115-116, 17 jul. 1875. Hemeroteca Municipal de Lisboa

As oposições propuseram ao Zé Povinho que deixasse de servir seu patrão, o governo, para servi-las, ao que o personagem, desconfiado, não aceitou: "Home essa...! Vocês diz [sic] que são tão bons como os outros". Os oposicionistas apresentaram nova proposta ao povo: fazer-lhe a barba, lavá-lo e ensiná-lo a ler. Zé também não aceitou, pois daria muito trabalho. Além disso, o governo lhe mostraria as tropas e a criadagem bem vestida, na parada de 24 de julho. No diálogo com os oposicionistas, Zé Povinho reconheceu seu estado de espoliação, mas afirmou gostar da situação, das suas "reinações" e de dormir.

Ao final, Anselmo Braamcamp percebeu que seria um desafio convencer o Zé Povinho. O oposicionista designou o personagem como "mandrião" (sinônimo de preguiçoso e indolente), que se contentava com pouco: "Que tipo!... Não percebe que é o dono da casa e contenta-se em ser um bom criado. É perigoso educa-lo; o que custará muito, pois é um mandrião e contenta-se com pouco".[78] Evidentemente estes políticos da oposição foram ridicularizados, em sua postura, quase inútil, de despertar essa parcela da população da sua inércia. O Zé, por sua vez, também foi alvo de derrisão. A figura teria consciência da sua condição de exploração, mas preferia permanecer naquele estado, nada fazendo contra a sua apatia.

É importante observar o formato do corpo do Zé, atarracado e rotundo, bastante diferente das suas duas primeiras aparições. Quando se deitou, diante de Braacamp, nas últimas tirinhas, seu ventre apareceu bastante avantajado. O detalhe não era fortuito. Tratava-se de uma estratégia de zombaria difundida entre os caricaturistas. Em analogia às alegorias religiosas, "engordar" simbolizava a baixeza corporal, associada aos vícios e pecados da comilança e da esbórnia, em oposição à grandeza espiritual do sacrifício e do jejum[79]. Por isso, as formas corpóreas do Zé se modificaram. Num dos quadrinhos, na coluna esquerda, ele apareceu sentado, de pernas abertas, como se o caricaturista quisesse empurrá-lo para baixo, ou seja, para o raso terreno, de modo a degradá-lo e deprimi-lo.

Nestas primeiras aparições, o Zé Povinho preferia assistir à parada de 24 de julho a tentar reverter sua situação. Na opinião dos editores do jornal, o desfile serviria

[78] BORDALO Pinheiro, Rafael. Zé Povinho e as tarifas (diálogo). *A Lanterna Mágica*, Lisboa, n. 22, p. 116, 17 jul. 1875.

[79] A acentuação de um corpo nédio obtém maior sucesso na conquista do riso ao contrário do corpo delgado ou esquálido. HOMEM, Amadeu Carvalho. Riso e poder: uma abordagem teórica da caricatura política. *Cultura - Revista de História das Ideias*, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, vol. 28, p. 746-747, 2007.

para distrair as atenções e o descontentamento popular pelo aumento das tarifas dos comboios. Por isso, os preparativos para o evento foram acompanhados e retratados cotidianamente pelo grupo de *A Lanterna Mágica*. Tratava-se de uma comemoração cívica, a respeito de um evento tido como fundador da monarquia liberal, governo então vigente, que havia derrotado o absolutismo. Rafael Bordalo Pinheiro ridicularizou a organização da festa, caricaturando os ministros regeneradores e o rei D. Luís I, como crianças brincando de soldadinho. Ao lado deles, apareceu o Zé Povinho Júnior, filho do Zé, deitado no chão do Rossio, com o dedo no nariz:

Fig. 11: Atualidades – Preparativos para a parada de 24 de julho

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Atualidades. *A Lanterna Mágica*, Lisboa, n. 26, p. 131, 22 jul. 1875. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Que tendência para a guerra!!!
Que tendência para a paz!!!
Os meninos grandes.

Mais uma vez os governantes do país foram destronados da sua sacralidade política, ridicularizados em posturas infantis, com soldadinhos de chumbo e chapéu de jornal. Na legenda, Bordalo ironizou: "Os meninos grandes", acrescentando, à mão, os dizeres: "Que tendência para a guerra". Sobre o Zé Júnior, vaticinou: "Que tendência para a paz". Assim, o personagem figurou novamente, como preguiçoso e indolente, que nada faria para reverter sua situação de abandono pelos poderes estabelecidos. Os

responsáveis pela publicação zombaram, portanto, do patriotismo comemoracionista da monarquia. Na opinião deles, de nada adiantaria comemorar o 24 de julho, enquanto data cívica e patriótica, se as condições do povo muito contrastavam com o fausto da parada militar.

Após a realização dos festejos, Rafael Bordalo Pinheiro caricaturou a presença do Zé Povinho no evento. O ilustrador criticou novamente o contraste entre a exuberância militar da parada e o abandono ao qual se relegava a instrução pública no país. O desenhista caricaturou o desfile afirmando que em vez de oferecer "riquíssimas artilharias", os governantes deveriam oferecer ao povo "riquíssimas escolas primárias". O Zé apareceu sentado, de pernas abertas, entusiasmado com a passeata da armada, mas figurou, abaixo, dormindo, diante da passagem das ricas instituições escolares, idealizadas pelos autores, na figura de mulheres opulentas. Abaixo deles, Bordalo retomou as três senhoras cadavéricas simbolizando a educação portuguesa abandonada:

Fig. 12: Atualidades – Ainda a parada

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Ainda a parada. *A Lanterna Mágica*, Lisboa, n. 30, p. 148, 28 de jul. 1875. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Zé não se interessava por escolas. Entusiasmava-se, porém, com as demonstrações de força da monarquia. Como é possível observar, a figura catalisou o pensamento destes letrados da geração de 1870 que desprezavam o processo de regeneração material do país, levado a cabo pelo governo constitucional. Estes homens de letras acreditavam que somente a regeneração espiritual, ou seja, a cultura, o conhecimento e a educação seriam capazes de aplacar o decadentismo português que, de acordo com o grupo, atravessava os séculos.

Em instigante análise, a partir de uma única caricatura sobre o Zé Povinho, Raquel Henriques da Silva constatou que a postura de inércia da personagem, diante dos acontecimentos, ridicularizaria os governantes, que, sem sucesso, tentavam despertá-lo para trabalhar e produzir. O personagem ria dos reis e dos ministros que procuravam levantá-lo. De acordo com esse raciocínio, Bordalo tentava provocar muito mais o povo português, em sua postura de conivência e desistência constante, que os próprios governantes. Para o artista e sua geração, a apatia persistente teria impedido a grandeza do país na era contemporânea.[80] Tal reflexão é fundamental para compreender os sentidos do personagem.

Entretanto, é preciso cuidado com as generalizações. A figura foi mobilizada por Rafael Bordalo Pinheiro em diversos momentos de sua atuação na imprensa. Seus usos mudaram no tempo e no espaço, ou seja, há uma historicidade na personagem que demanda reflexões. No geral, a imagem do Zé Povinho foi tomada pelos admiradores de Bordalo como símbolo de luta contra o autoritarismo e a exploração do povo, assim

[80] SILVA, Raquel Henriques da. O Zé Povinho de Rafael Bordalo Pinheiro: uma retórica da ambivalência. *Revista do Instituto História da Arte*, Lisboa, n. 03, p. 238-253, 2007. A autora restringiu sua análise a uma única aparição do Zé Povinho, publicada no jornal *O Antonio Maria*, em 1880. Esta imagem será objeto de análise, no próximo capítulo deste trabalho.

como a memória do seu criador. Tais apropriações produziram uma visão única sobre a obra bordaliana, como se seus posicionamentos fossem invariáveis em trinta e cinco anos de atuação na imprensa periódica.

Após a morte do ilustrador, em 1905, houve apropriação de sua imagem pelo movimento republicano, em Portugal. No velório do autor, o médico Antonio José de Almeida (1866-1929), um dos líderes do republicanismo português, proferiu o discurso de homenagem ao artista.[81] A figura do Zé Povinho também foi tomada como símbolo da propaganda republicana, em publicações que reproduziram os desenhos de Bordalo, como *Salve, heroica cidade de Lisboa – Viva a República* (Porto, 1910); *O Culto da Bandeira* (Porto, 1911); *Pró-Pátria* (Porto, 1912) e *Pátria e República* (Porto, 1913).[82]

Nas comemorações do centenário de criação do Zé Povinho, em 1975, houve nova apropriação da imagem de Bordalo e seu personagem, em diversas exposições, catálogos e livros publicados na ocasião. Neste contexto, Bordalo e o Zé Povinho foram mobilizados como ícones da liberdade e da democracia, refletindo o contexto político de mudanças, com o fim da ditadura salazarista e início do período democrático. No catálogo da exposição *Zé Povinho fez 100 anos*, foi possível identificar este uso da personagem como símbolo da "marcha irresistível" do povo português em busca da liberdade:

> Passando o centenário da publicação da estampa onde aparece, pela primeira vez, a figura símbolo, num momento tão decisivo, como o que estamos vivendo, para afirmação do povo português, na sua marcha irresistível a caminho de atirar, finalmente com a albarda, esse odioso símbolo dum passado de opressão, miséria e obscurantismo religioso, reveste-se de flagrante oportunidade esta exposição, através da qual tentamos uma panorâmica completa quanto possível da interpretação gráfica do Zé Povinho através da caricatura, desde a sua invenção em 1875. Esperamos com ela ajudar a compreender o que ele é ou o que ele tem sido para o consciencializar sobre o que ele pode ser[83]

O Zé Povinho surgiu em 1875, como expressão de Bordalo acerca da decadência social e cultural portuguesa, contra a qual a geração de 1870 se insurgiu. A cena de sua primeira aparição, na cobrança de impostos, "pra cera de Santo Antonio" evidenciou suas críticas à monarquia, ao regime liberal, à igreja e ao povo provinciano,

---

[81] MEDINA, João. *Caricatura em Portugal. Rafael Bordalo Pinheiro, pai do Zé Povinho*. Lisboa: Edições Colibri, 2008, p. 70-73.
[82] NEVES, Álvaro. *Rafael Bordalo Pinheiro. Inventário da obra artística do desenhador.* Lisboa: Academia das Ciências; Coimbra: Imprensa da Universidade, 1920.
[83] MOITA, Irisalva. Porque a exposição Zé Povinho fez 100 anos. In: *Zé Povinho fez 100 anos*. Catálogo da exposição. Lisboa: Câmara Municipal, Centro de Artes Plásticas dos Coruchéus, 1976, p. 03-04.

considerados como categorias do atraso. Desde então, o ilustrador mobilizou a personagem em diferentes contextos. Porém, a figura cristalizou-se como símbolo da luta pela liberdade, graças às apropriações do movimento republicano e das comemorações do centenário do Zé, em 1975, momento de reabertura política após anos de ditatura salazarista.

Somente a análise sistemática das aparições do Zé Povinho permitirá compreender as mudanças e as permanências nos seus usos, em meio à produção bordaliana. Para tanto, é necessário ter em vista o contexto, o funcionamento dos diversos suportes periódicos que o artista empreendeu, além das suas relações com os diferentes grupos de poder. A identificação da historicidade da personagem e suas mudanças ao longo do tempo contribuirão para compreender os diálogos entre a criação de Bordalo e outras figuras semelhantes, ao redor do mundo. Quais usos do Zé Povinho bordaliano se assemelharam aos do Jeca Tatu de Lobato?

### 1. 3. Zunidos no Brasil imperial

No Brasil, Rafael Bordalo Pinheiro agitou a corte imperial atuando em publicações periódicas que deixaram marcas no período e na história da imprensa brasileira. O caricaturista adaptou seu Zé Povinho em jornais cujo nome era bastante provocativo. Primeiro, n'*O Mosquito* (1869-1877), periódico no qual trabalhou ao chegar ao Rio de Janeiro e mais tarde, em *O Besouro* (1878-1879), criado por ele próprio, sob inspiração do primeiro, pelo menos no título que remetia a um inseto. A proposta era a de trazer a público um periódico satírico, cujos castigos da caricatura se comparavam ao incômodo provocado pelos zunidos, pela coceira e também por muitas ferroadas. Resta saber quem estes jornalistas desejavam ferroar.

### 1. 3. 1. *O Mosquito* e a chegada de Bordalo ao Brasil

A passagem de Bordalo, pelo Brasil, destacou-se pelo trabalho gráfico empreendido em suas publicações.[84] O artista legou inovações no processo de produção de imagens, mas também teve sua obra modificada, após retornar a Portugal ao levar para a terra natal as experiências adquiridas no Rio de Janeiro. Por meio dos seus jornais ilustrados e satíricos, o autor também interveio nas candentes questões públicas da época, conforme se afirmou anteriormente. Apesar do reconhecimento, a obra gráfica de Bordalo em terras brasileiras carece de análises sistemáticas uma vez que os estudos a este respeito pouco explicaram questões fundamentais sobre o funcionamento dos seus periódicos.

As pesquisas sobre as revistas ilustradas no Brasil oitocentista são recentes. Os periódicos humorísticos que circularam durante o Segundo Reinado despertaram menos interesse por parte dos estudiosos, se comparados aos momentos anterior e posterior. Justamente naquela época, a quantidade destas publicações aumentou, graças ao aperfeiçoamento das técnicas de produção e impressão. Apesar da considerável variabilidade de títulos, os pesquisadores do tema estabeleceram dicotomia entre as duas revistas de maior duração, a *Semana Ilustrada* (RJ, 1860-1876), de Henrique Fleiuss, e a *Revista Ilustrada* (RJ, 1876-1891), de Ângelo Agostini, relegando a certo esquecimento, os jornais que circularam por menos tempo, entre os quais hebdomadários de Bordalo.[85]

A data de sua chegada de ao Brasil coincidiu com mudanças significativas no país. Na década de 1870, iniciou-se um período de crise que culminou com a queda do regime monárquico, em 1889. O avanço da legislação que restringiu a escravidão, naqueles anos, fez com que o governo imperial perdesse parcelas importantes das suas bases de sustentação, formadas por proprietários de terra e de escravos. Além disso, os

---

[84] Ana Luiza Martins mencionou o uso pioneiro da zincografia. MARTINS, Ana Luiza. Imprensa em tempos de império In: _____; DE LUCA, T. R. (Orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011, p. 70-72. Joaquim Ferreira de Andrade lembrou o uso destacado da fotografia como fonte, a partir da qual se faziam as cópias litográficas. ANDRADE, Joaquim Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004, p. 182-199. Letícia Pedruzzi Fonseca destacou a iniciativa de Bordalo em misturar diferentes processos de impressão (textos e imagens), numa mesma página. No *Psit!!!* por exemplo, o desenhista transferia as letras tipografadas para um matriz plana, tal qual a litografia, permitindo a impressão de textos e imagens na mesma folha. PEDRUZZI, Letícia. *Uma revolução gráfica*. São Paulo: Blücher, 2016, p. 67-85.

[85] CARDOSO, Rafael. Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas do Segundo Reinado. In: KNAUSS, P. et al. (Orgs.). *Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X; Faperj, 2011, p. 17-40.

impasses gerados pela "questão religiosa" contribuíram para o enfraquecimento do tradicional apoio católico ao Estado. Naquele cenário, avançaram os movimentos que defendiam o fim da monarquia, com a publicação do Manifesto Republicano em 1870 e com a criação do Partido Republicano Paulista, em 1873.

Neste contexto, as revistas ilustradas ganharam destaque graças ao avanço da técnica, em especial a litográfica, além de desempenhar papel estratégico nos debates a respeito dos problemas do país, sobretudo na crítica ao sistema monárquico, ao escravismo e à ingerência religiosa no Estado. Novos títulos ganharam as ruas do Rio de Janeiro, entre os quais o *Mephistopheles* (RJ, 1874/1878), o *Mequetrefe* (RJ, 1875/1893), *O Fígaro* (RJ, 1876/1878), *Comédia Popular* (RJ, 1877/1878), a *Revista Ilustrada* (RJ, 1876-1891), de maior duração, além dos periódicos de Bordalo Pinheiro, *Psit!!!* (RJ, 1877) e *O Besouro* (RJ, 1878/79). Os artistas do traço, que produziram estas folhas, atuaram ativamente no contexto político e cultural, mobilizando o humor para intervir nas questões públicas:

> O aumento do número de títulos e a longevidade de algumas revistas ilustradas brasileiras, na segunda metade do século XIX, corrobora sua importância crescente na mediação e assimilação de questões sociais, políticas e econômicas por meio das imagens satíricas. A discussão, o debate e o destaque dado às questões que faziam parte do cotidiano da população pode ser o motivo de esse tipo de publicação ter obtido sucesso e se multiplicado ao longo dos anos. Os embates políticos, que modificaram radicalmente a organização do país em um curto período de tempo, foram largamente satirizados nas páginas dos artistas do traço. O humor esteve presente na produção gráfica e intelectual da época, participando ativamente das discussões geradas, seja pelas críticas em relação aos novos produtos e costumes importados do Velho Mundo, seja em assuntos políticos.[86]

Bordalo Pinheiro, por sua vez, veio trabalhar em *O Mosquito*, periódico que circulou por consideráveis oito anos, entre 1869 e 1877, a convite de Manuel Carneiro Rodrigues Júnior, seu proprietário. A trajetória da revista caracterizou-se por mudanças frequentes de proprietários, ilustradores, formatos, locais de impressão, endereços de redação e periodicidade, alterações que ocorriam sem avisos e explicações aos assinantes e demais leitores. A carência de informações de expediente, nas páginas do periódico, e a falta de estudos sistemáticos ao seu respeito contribuíram para que muitas questões sobre o seu funcionamento permaneçam sem explicação.

O que se sabe é que *O Mosquito* teve ao menos três fases: a primeira, 1869/71, desenhada por Cândido Aragonez de Faria (1849-1911); a seguinte, 1871/75, com

[86] FONSECA, Letícia Pedruzzi. *Op. cit*., p. 86.

desenhos de Ângelo Agostini; e a última, 1875/77, ilustrada por Rafael Bordalo Pinheiro[87]. Durante os oito anos em que circulou, o jornal incorporou outras publicações, aglutinadas sob o seu título.[88] Quando Bordalo chegou ao Brasil, o periódico passava por importante reestruturação. Justamente em agosto de 1875, seus responsáveis fundaram outro empreendimento de peso: o jornal diário *Gazeta de Notícias* (RJ, 1875/1956), que se tornaria um dos mais importantes periódicos do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX[89]. Tal informação, deixada de lado nos estudos sobre Bordalo, merece ser pensada com mais vagar.

Após a criação da *Gazeta*, em agosto de 1875, *O Mosquito* passou a ser impresso na tipografia do novo jornal diário. Os dois periódicos dividiram a mesma redação, na Rua do Ouvidor, n. 70. A *Gazeta* possibilitou intensa conexão entre jornalistas e escritores portugueses e brasileiros. Um dos proprietários, José Ferreira de Araújo (1847-1900), destacou-se nesse trabalho de estabelecer pontes culturais entre Portugal e Brasil.[90] Os nomes de autores brasileiros que trabalharam no periódico atestaram a sua importância no cenário cultural da época, entre os quais Machado de Assis (1839-1908), Raul Pompéia (1863-1895), Artur e Aluísio de Azevedo (1855-1908 e 1857-1913) etc. Entre os portugueses, figuraram Eça de Queiroz, que atuou como cronista durante consideráveis dezessete anos, o poeta Guilherme de Azevedo, correspondente da folha em Paris, além de Ramalho Ortigão, Oliveira Martins (1845-1894), Jaime Batalha Reis (1847-1935), Mariano Pina (1860-1899) etc.[91]

Assim sendo, o convite para Rafael Bordalo Pinheiro vir ao Brasil ilustrar *O Mosquito* inseriu-se nas iniciativas desse grupo, interessado na interconexão entre os dois países. Em junho de 1875, quando preparava o lançamento da *Gazeta de Notícias*, Manuel Carneiro enviou carta-convite a Bordalo. Na missiva, o proprietário do jornal destacou o apreço por sua obra: "As finas qualidades dos seus desenhos e a agudeza das ideias sempre nos fizeram supor que logo que se fundasse aqui um periódico satírico

---

[87] COSTA, Carlos Roberto. *A revista no Brasil, o século XIX*. 2007. 292 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 179-190.

[88] De acordo com Nelson Werneck Sodré, *O Mosquito* absorveu a *Comédia Social*, em 1871. SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p. 248.

[89] A *Gazeta de Notícias* foi criada por José Ferreira de Araújo, Manuel Carneiro Rodrigues Júnior, Eloísio Mendes e Henrique Chaves, em agosto de 1875.

[90] MINÉ, Elza. Ferreira de Araújo, ponte entre o Brasil e Portugal. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 08, p. 221-229, dez. 2005.

[91] Ferreira de Araújo empreendeu defesa do romance *O Primo Basílio*, de Eça, nas páginas da *Gazeta de Notícias*, na ocasião de sua publicação, em 1878, quando foi comentado e criticado no Brasil, especialmente por Machado de Assis. MATOS, Alfredo Campos. *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2015, p. 659-660.

com elementos de vida, a sua colaboração seria procurada". [92] Carneiro também pediu que Bordalo trouxesse na bagagem suas produções feitas em Lisboa, que fizeram sucesso no Rio de Janeiro, além de destacar os laços do ilustrador com o Brasil:

> O Sr. Bordalo Pinheiro é o autor de uma célebre viagem de um imperador de japona, e talvez pense que isso lhe pode fazer dano para com os meus patrícios (...). O seu roteiro andou aqui por poucas mãos e já está esquecido, mas quando o não estivesse, isso pouco importava: piores tem *O Mosquito* desenhado e dito, e não tem havido reclamações. Se há público barrego é o desta imperial cidade.
> Nada mais tenho a acrescentar, senão que V. Srª. Deve trazer consigo todos os seus desenhos e o maior número de retratos de personagens notáveis tanto de Portugal como do resto da Europa.[93]

É recorrente na bibliografia a informação de que Bordalo veio para substituir Ângelo Agostini, que deixava o jornal para fundar a *Revista Ilustrada*. Porém, na carta convite, Manuel Carneiro apresentou outras razões para a saída de Agostini. De acordo com o proprietário de *O Mosquito*, o italiano seria seu sócio, mas teria contrariado o projeto político do periódico, de crítica à monarquia, ao "morder o fruto proibido dos trabalhos do governo". Carneiro estaria decidido romper a sociedade. A saída de Agostini d'*O Mosquito*, portanto, não foi amigável e talvez tenha sido o embrião da futura querela contra Bordalo:

> Circunstâncias imperiosas fizeram-me apartar interesses de que era participante o Sr. Ângelo Agostini, meu sócio desde 1872. Estamos ultimando nossa separação e condições dela, mas quer eu fique com *O Mosquito* quer continue, sob outro título, a servir a folha aos mesmos assinantes, temos em perspectiva, um futuro lisonjeiro, tanto mais que a própria concorrência do Sr. Agostini não é de recear, porque o Sr. Agostini mordeu o fruto proibido dos <u>trabalhos do Governo</u> e não pode usar, na sua análise, da imparcialidade a que o público estava acostumado conosco.[94]

Havia, portanto, uma situação embaraçosa na folha que pretendia contratar Bordalo. O caricaturista português viria para substituir outro ilustrador demitido. Apesar dessa questão, as condições materiais oferecidas pelo grupo d'*O Mosquito* eram tentadoras. Além da carta, Manuel Carneiro enviou o esboço do contrato de trabalho, prevendo o considerável ordenado de 40 libras esterlinas mensais, além de participação em 10% dos lucros da publicação, decorridos seis meses da contratação. O caricaturista, já renomado, seria contratado a peso de ouro. Os documentos foram entregues em mãos, a Bordalo, por um procurador autorizado a fazer as mudanças que o desenhista

[92] CARNEIRO, Manuel. Carta a Rafael Bordalo Pinheiro, escrita no Rio de Janeiro, em 07 jun. 1875. Espólio Documental. Museu Rafael Bordalo Pinheiro/EGEAC. MRBP.ESP.DOC.0677
[93] Ibidem.
[94] Ibidem. Grifos do autor.

desejasse. O dono do jornal também apresentou as condições de robustez nas quais se encontrava sua publicação, além das possibilidades de progresso, graças às conexões que a folha teria com a *Gazeta de Notícias*:

> *O Mosquito* hoje conta com 2.200 assinantes firmes, o que dá um resultado de perto de 16 contos anuais. Com algum trabalho, fazendo-se propaganda, auxiliando-se a ação da folha com a da *Gazeta de Notícias*, que vamos começar a publicar em agosto futuro, organizando o serviço administrativo, que nunca esteve bem organizado, não há dúvida que *O Mosquito* só tem que progredir.[95]

Havia pressa em contratá-lo. Manuel Carneiro sugeriu que Bordalo Pinheiro chegasse antes do verão, para que se aclimatasse melhor: "Se V. Srª não demorar a sua saída daí, como desejo, pode chegar em começos de setembro e daí até dezembro tem tempo para tomar foros de cidadão".[96] O dono de *O Mosquito* também pediu a Bordalo que lhe avisasse a data do seu embarque, para que o anfitrião pudesse recebê-lo no porto. Apesar dos muitos atrativos, o ilustrador parecia hesitar em aceitar o convite. Após um mês da missiva, o acordo ainda não havia sido firmado. Portanto, entrou em cena Alfredo Camarate (1840-1904), jornalista português, que vivia no Rio de Janeiro, para intermediar as negociações[97].

Camarate apresentou-se como amigo do grupo de *O Mosquito* e colaborador voluntário do jornal. O jornalista enviou longa carta a Bordalo, em 07 de julho, tentando convencê-lo a aceitar o contrato, argumentando que o clima do Brasil era "admirável para os filhos de Lisboa", além de destacar a considerável presença de portugueses na redação do jornal: "*O Mosquito* tem já os seus créditos firmados (...), sobretudo porque seus proprietários e redatores são portugueses e brasileiros educados em Lisboa, o que é uma grandíssima vantagem, quando temos de viver longe de nossa pátria".[98] Alfredo Camarate lembrou ainda que um dos proprietários do periódico oferecia-lhe hospedagem em sua própria casa, "grande vantagem para evitar a vida dos hotéis".

Bordalo acabou por aceitar o convite e zarpou para o Brasil em agosto de 1875. Apesar dos muitos atrativos que lhe foram oferecidos, não se deve reduzir sua decisão

---

[95] Ibidem.
[96] Ibidem.
[97] Sobre Alfredo Camarate, as informações são escassas. Nas missivas enviadas a Bordalo, o jornalista afirmou ser amigo dos redatores d'*O Mosquito*, colaborando no jornal com artigos pelos quais não cobrava pagamento. O autor trabalhou com Bordalo, anos mais tarde, no grupo de redatores d'*O Besouro* (RJ, 1878/1879). Em Portugal, Camarate foi colaborador do *Album Literário* (Lisboa, 1863/1864), além de diretor de *Euterpe* (Lisboa, 1865). PEREIRA, António Xavier da Silva. *Dicionário jornalístico português*. Lisboa: Academia de Ciências, 2009 [Recurso eletrônico da Biblioteca Nacional de Portugal].
[98] CAMARATE, Alfredo. Carta a Rafael Bordalo Pinheiro, escrita no Rio de Janeiro, em 05 jul. 1875. Espólio Documental. Museu Rafael Bordalo Pinheiro/EGEAC. MRBP.ESP.DOC.0328

de vir para cá, apenas a questões materiais ou ao compadrio oferecido pela colônia portuguesa do Rio de Janeiro. O ilustrador já havia declinado convite para residir em Londres, trabalhando no *The Illustrated London News* e optou pelo Brasil, sobre o qual tinha acurado conhecimento a respeito da vida política e cultural, por estar mais familiarizado para se expressar e intervir, numa nação em emergência, governada pela monarquia bragantina. A desilusão com a situação portuguesa, considerada em decadência, por sua geração, certamente contribuiu para a escolha. Anos mais tarde, em carta enviada a Joaquim Nabuco (1849-1910), o desenhista comentou sobre essa questão:

> Como sabe, viajando com o proprietário da *Illustrated London News* – Mr. Ingram, durante a guerra carlista de 1873 a 1875, antes da minha partida para o Rio de Janeiro, propôs-me ele ir residir em Londres, mas as saudades da minha família e a esperança de que os negócios políticos melhorassem no meu País impediram aceitar este convite; preferi ir ao Brasil depois de desiludido da política daqui.[99]

As colaborações de Bordalo n'*O Mosquito* iniciaram-se em setembro do mesmo ano. Entre outras questões pouco explicadas sobre a sua passagem pelo Brasil, está a afirmação de que ele teria sido proprietário do jornal satírico, a partir de 1876.[100] Tal dado é difícil de confirmar, visto que o periódico não estampava informações de expediente, como os nomes dos proprietários, redatores e ilustradores. O que se sabe é que houve transformações na publicação, anunciadas por seus redatores em dezembro de 1875, meses após a chegada de Bordalo. Entre as alterações, houve mudança de periodicidade, antes mensal, passando-se para dois números por semana:

> A direção do *Mosquito* julga do seu dever participar desde já aos seus assinantes que do começo do ano em diante, voltará a adotar para a sua folha o antigo formato, passando a publicar dois números por semana. Reunindo elementos artísticos e literários como nunca entre nós folha alguma conseguiu reunir, procura esta empresa corresponder ao favor com que tem sido sempre acolhida a sua folha.[101]

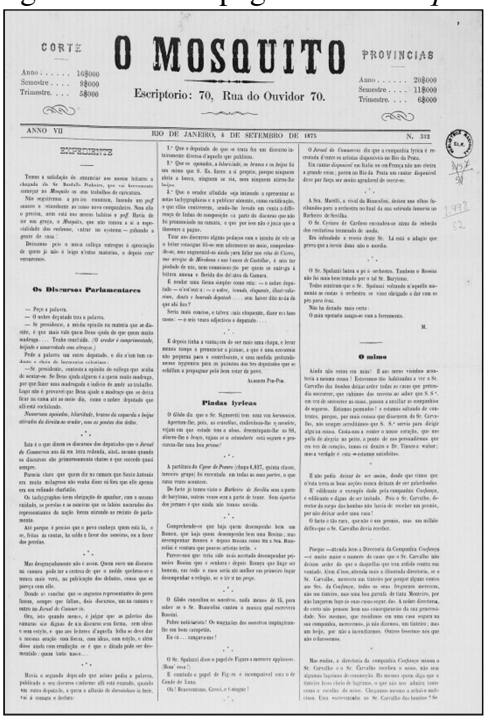
Estas mudanças concretizaram-se na primeira edição de 1876. A partir desta data, Bordalo Pinheiro assumiu responsabilidades cada vez maiores n'*O Mosquito*. O desenhista empreendeu inovações gráficas nas páginas do periódico, como a criação da capa e a divisão dos textos nas folhas internas. Antes das inovações empreendidas por

---

[99] BORDALO Pinheiro, Rafael. Carta a Joaquim Nabuco, escrita em Lisboa, em 14 jan. 1883. In: BERRINI, Beatriz. *Op. cit.*, p. 320-321.
[100] A informação é de FRANÇA, José Augusto. Bordalo Pinheiro no Brasil. In: *Rafael Bordalo Pinheiro: O português tal e qual*. Curadoria de Emanoel Araújo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 38.
[101] *O Mosquito*, Rio de Janeiro, n. 326, p. 04, 11 dez. 1875.

Bordalo, *O Mosquito* apresentava a primeira página, sem capa, semelhante a um jornal de notícias. Nesta folha, o título e os textos eram divididos em três colunas, sem ilustrações – aspecto um tanto formal para uma publicação satírica. O formato assemelhava-se justamente ao empregado, posteriormente na *Gazeta de Notícias*:

Fig. 13: Primeira página d'*O Mosquito*



O MOSQUITO

Escriptorio: 70, Rua do Ouvidor 70.

Fonte: *O Mosquito*, RJ, n. 311, p. 01, 04 set. 1875. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

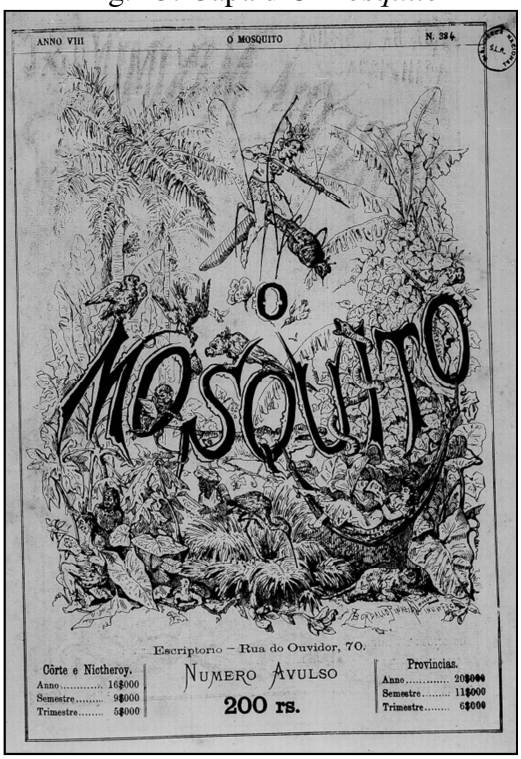
Fig. 14: Primeira página da *Gazeta*

GAZETA DE NOTICIAS

Fonte: *Gazeta de Notícias,* RJ, n. 02, p. 02, 03 ago. 1875. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

A nova capa, assinada pelo desenhista, apresentava um formato muito diferente. As ilustrações mostravam um inseto montado pelo "*O Mosquito* em pessoa" vestido de índio, mirando sua flecha, em forma de crayon, prestes a atingir o coração de uma donzela. Abaixo do título, os elementos que certamente povoaram o imaginário de um estrangeiro no Brasil: vegetação tropical, macacos, aves brasileiras, uma mulher negra e o gato, figura recorrente nas vinhetas bordalianas. Abaixo da ornamentação, o autor realocou as informações de frontispício, antes presentes na primeira página, como o preçário, a numeração e o endereço da redação. É interessante notar que o modelo de desenho foi adotado pelo artista, dois anos depois, na capa do seu jornal *O Besouro*, conforme é possível observar pela comparação:

Fig. 15: Capa d'*O Mosquito*



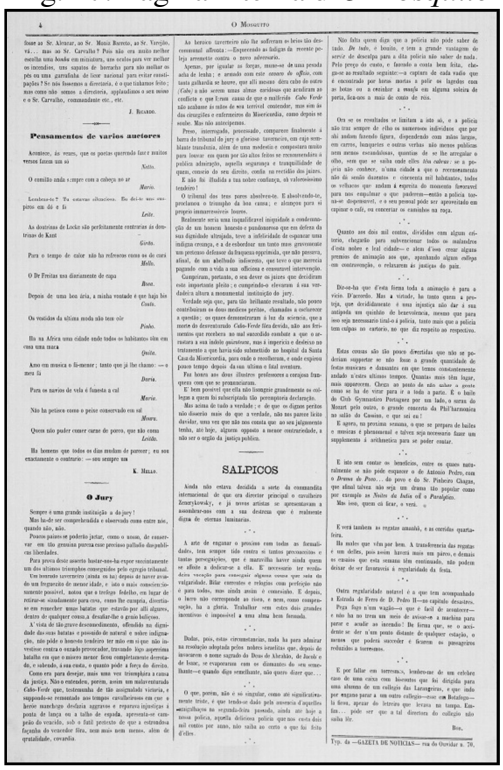

Fonte: *O Mosquito*, RJ, n. 334, capa, 19 jan. 1876.
Fundação Biblioteca Nacional/RJ

Fig. 16: Capa d'*O Besouro*

Fonte: *O Besouro*, RJ, n. 11, capa, 15 jun. 1878.
Fundação Biblioteca Nacional/RJ

A adaptação da vinheta, anos mais tarde, na capa de *O Besouro* demonstra que a ilustração deve ter feito sucesso e impactado o meio jornalístico. Seja como for, Rafael Bordalo Pinheiro trouxe dinamismo à apresentação gráfica do periódico. Além da capa, o caricaturista introduziu outras mudanças, nas páginas internas destinadas aos textos. No formato anterior, as letras dividiam-se em três colunas, que se reduziram a duas, emolduradas por um quadro contendo o título do periódico e a data. Tais transformações merecem ser observadas com mais vagar, pois o novo modelo foi mobilizado pelo artista em todas as suas publicações periódicas, mesmo após o seu retorno a Portugal:

Fig. 17: Página interna d'*O Mosquito*



O MOSQUITO

Pesamentes de varios autores

Acontece, às vezes, que os poetas querendo fazer muitos versos fazem um só

*Natto.*

O cemitério ainda o espera com a cabeça no ar

*Mauro.*

Londres-o-T. Tu estavas ofendido. Eu dei-te uma resposta em dó e lá.

*Leite.*

As doutrinas de Locke são perfeitamente contrárias às doutrinas de Kant

*Girão.*

Para o tempo de calor não há melhores casas as de cará

*Mello.*

O Dr Freitas sua diariamente de capa

*Rosa.*

Depois de uma boa ária, a minha resitade é que logo lhe

*Costa.*

Os vestidos da última moda não tem cór

*Prado.*

Ha na Africa uma cidade onde todos os habitantes são em cima uma cara

*Quiz.*

Amo em musica o fá-menor; tanto que já lhe chamo: — o meu lá

*Doria.*

Para os navios de vela é fainela a cal

*Maria.*

Não ha peixinca como o peixe conservado em sal

*Moura.*

Quem não puder comer carne de porco, que não coma

*Leitão.*

Ha homens que todos os dias medem de parecer; eu sou exactamente o contrario: — uns sempre um

K. Bella.

**O Jury**

Sempre é uma grande instituição a do jury!

Mas ha-de ser comprehendida e observada como entre nós, quando não, não.

Poucos paizes se poderão jactar, como o nosso, de conservar em tão pequena pureza com pequeno pallado das pedras liberdades.

Para prova disto asserto basta-nos ha espaço vacilantemente um dos ultimos triumphos conseguidos pelo egregio tribunal.

Um homem lavrador (ainda ao lado depois de haver avançado um fragmento de nosso ideal, e não a mais consciencioso parte todos, mas ainda assim é consciencio. E depois, de ordinario simplesmente para ora, como ha campos, diretiz-se em resolver uma batatas que estavão por ali alguns, dentro de qualquer coisa a desafio-lhe a grais bolijeos.

A vista de tão grave desrespeitamento, offendido no dignidade das suas batatas o possuido de natural e sobre indignação, não pôde o honesto lavrador ter mão em si que não investisse contra o estado provocador, travando hijo asperrima batalha em que o nosso senor ficou completamente derrotado, e salvado, a sua custa, o quanto pode a força da direita.

Como era para desejar, mais uma vez triumphara a causa da justiça. Não o entenderão, porem, assim um malcreriado Cabo-Verde que, testemunha de tão assignalada victoria, e segundo-se remontado aos tempos cavalleirosos em que a heroe matchego desdenia aggravos e reparava injurias á ponta de lança ou a talho de espada, apresentou-se cumprido do vencido, sob o fall pretexto de que a estrondosa façanha do vencedor fôra, sem mais nem menos, alem de grandiloquente, cavardia.

As heroicas tarentarices não lhe soffreram as leves tão desconsentaul affronta:—Empenendo-se indigna da recente pelejo arremette contra o novo adversario.

Apertam, por ignalar as forças, mano-se de uma pesada acha de lenha; e arando com este assomo de offlio, com tanta galhardia se houve, que ali mesmo deixa cahir do outro (Cabo) a não serem umas almas caridosas que acudiram ao conflicto e que foram causa de que o malfeitor Cabo Verde não acabasse os dahs de sua torrival contender, mas sim ás das cirurgiões e enfermeiros do Misericordia, como depois se soube. Mas não antes pouco.

Preso, interrogado, processado, compareceu finalmente á barra do tribunal do jury e gloriosa tarentarice, em cujo semblante transluzia, alem de uma modestia e compostura muito para louvar em quem por tão alto feito se recommendára á publica admiração, aquella segurança e tranquillidade de quem, consciu do seu direito, confia na rectidão dos juizes.

E não foi illudido a tan nobre confiança, ali reformosissima tendeiro!

O tribunal dos tres pares absolveram-o. E absolvendo-o, proclamou o triumpho da boa causa; e alumiçou para si proprio immorredoiro louros.

Realmente seria uma inqualificavel iniquidade a condemnação de um honrado lavrador e pundonorosa que era defeza da sua dignidade atropellada, teve a infelicidade de esquecer uma indigna crumpa, e a de esbordoar um tanto mais gravemente um pretenso defensor da linguagem espirituosa, que não procura, afinal, de um abalhado infeliz, que teve o que merecia pagando com a vida a sua officina e emmortal intervenção.

Comprimo, portanto, o seu dever os juizes que decidiram este importante pleito; e comprindo-o elevaram á sua verdadeira altura a monumental instituição do jury.

Verdade seja que, para tão brilhante resultado, não pouco contribuiram os dous modicos pretos, chamados a esclarecer a questão; os quaes demonstraram á luz da sciencia, que a morte do desventurado Cabo-Verde fôra devida, não aos ferimentos que recebera ao mal succedido combate a que o naturara a sua indole guineense, mas á impericia e desleixo no tratamento a que havia sido submettido no hospital da Santa Casa da Misericordia, para onde o mandaram, e onde esteve pouco tempo depois da sua ultima e fatal aventura.

Foi bonra aos dous illustres professores a coragem franqueza com que se pronunciaram.

E bem poderá que ella não lisongeie grandemente os créditos a quem lhe subscreptado tão perruptoria declaração.

Mas acima de tudo a verdade; e de que os digam pertos não desertir mais do que a verdade, não nos parece feito devidor, uma vez que não nos consta que ao seu julgamento tenha, até hoje, alguem opposto a menor contrariedade, a não ser o orgão da justiça publica.

## SALPICOS

Ainda não estava decidida a sorte da commandita internacional de que era director principal o cavalheiro Zemyslawsky, e já novos artistas se apresentavam a assombra-nos com a sua destreza que é realmente digna de eternas lamurias.

* * *

A arte de engrunar o proximo com todas as formalidades, tem sempre tido contra si tantos precauncios e tantas precauções, que é maravilha haver ainda quem se abote a dedicar-se a ella. E' necessario ter verdadeira vocação para emmergir alguem comsu que seja da vulgaridade. Bilac exercuos o relações com perfeição não é para todos, mas ainda assim é consciencio. E depois, o bem não corresponde ao risco, e nem, como compensação, ha a gloria. Trabalhar sem esta dois grandes incentivos é impossivel a uma alma bem formada.

* * *

Dahi, pois, estas circumstancias, nada ha para admirar na resolução adoptada pelos nobres amadeus que, depois de inviscarem o nome sagrado de Braz de Alcubão, de Jacob e de Isaac, se evaporaram com os diamantes do seu emmo. Illante—e quando digo emolliante, não quero dizer que...

* * *

O que, porem, não é só singular, como até significativamente triste, é que tendo-se dado pela ausencia d'aquelles socios, ninguem se regeasse-lhes pesaudo, ainda até hoje a mesa policia, aquella deliciosa policia que nos conta dois mil contos por anno, não saiba ao certo o que lhe feita d'elles.

* * *

Não falta quem diga que a policia não pode saber de tudo. *De tudo*, é bonito, e tem a grande vantagem de servir de desculpa para a dita policia não saber de nada. Pelo preço do custo, e fazendo a conta bem feita, chegaso ao resultado seguinte:—a captura de cada vadio que é encontrado por horas mortas e pelo os logradoi com as botas ou a cavalgar a moujo em alguma solcira de porta, fica-nos a mais de conto de reis.

* * *

Ora se os resultados se limitam a isto só, e a policia não traz comsigo de vilo os numerosos individuos que por ahi andam furando figura, dispendendo com mãos largas, em carros, banqueiros e outros vertas não menos publicos uma serie de escandalosas, quentas de se lhe arregalar o olho, sem que se saiba onde elles *têm cabeça*: se a policia não cuidar, a'uma cidade a que o recrescimento não do sendo discretos e cincenta mil habitantes, todos os voltares que andam á esperia do momento forcavel para nos cagalhar o que pudermos—entáo a policia tanto-se dispensavel, e o seu pessoal pode ser aproveitado em capinar o calo, ou concertar os caminhos na roça.

* * *

Quanto aos dois mil centos, divididos em alguns cêntos, chegarão para subvencionar todos os malandros d'esta sobre e leal cidade—e *alem d'isso* crear alguns premios de animação aos que, apanhando alguns calhaps em contravenção, o relacarem ás justiças do paiz.

* * *

Diz-se-ha que é esta forma toda a animação é para o vicio. D'accordo. Mas a virtude, ha tanto quem a pratica, que dividindo-se é uma injustiça não dar a esa antiguda um quinhão de beneficencia, mesmo que para isso seja necessario tirá-o á policia, tanto mais que a policia tem culpas no cartorio, no que diz respeito ao respectivo.

* * *

Estas coisas são tão pouco divertidas que não se poderiam supportar se não fosse a grande quantidade de festas maneiras e donaires em que temos constantemente andado a rotos ultimo tempo. Quantas mais não hajer, mais appareem. Chego ao ponto de não saber o ponto como se ha de virar para ir a toda a parte. E o baile do Club Gymnastico Portuguez por um lado, o sarau do Monte pelo outro, o grande concerto da Philharmonica no salão do Casino, e que sei eu!

E agora, no proximo sesuno, o que se prepara de bailes e musicas é phenomenal e talvez seja necessario fazer um supplemento á actiumeira para se poder contar.

* * *

E isto sem contar os benefícios, entre os quaes naturalmente se não pode esquecer o de Antonio Pedro, com *o Drama do Povo*... do povo e do Sr. Palheiro Chagas, que almal talvez não seja um drama tão popular como por exemplo as *Noites de Inês* ou o *Paraphyso*.

Mas isso, quem ali ficar, o verá. »

* * *

E verá tambem as regatas amanhã, e as corridas quarta-feira.

Ha muito que vão por bem. A transferencia das regatas e um delles, pois assim haverá mais um páreo, e demais as causas que esta semana têm continuado, não podem deixar de ser favoraveis á regularidade da festa.

* * *

Outra regularidade natural é a que tem acompanhado a Estrada de Ferro de D. Pedro II—na capital douradeo. Paga logo á sua vagão—e que é facil de averiguar—e não ha no terra um meio de avisar-se a machina para parar e acudir ao incendio! De forma que, se o accidente se der n'um ponto distante de qualquer estação, o nosso que poderá succeder é ficarem os passageiros reduzidos a torresmos.

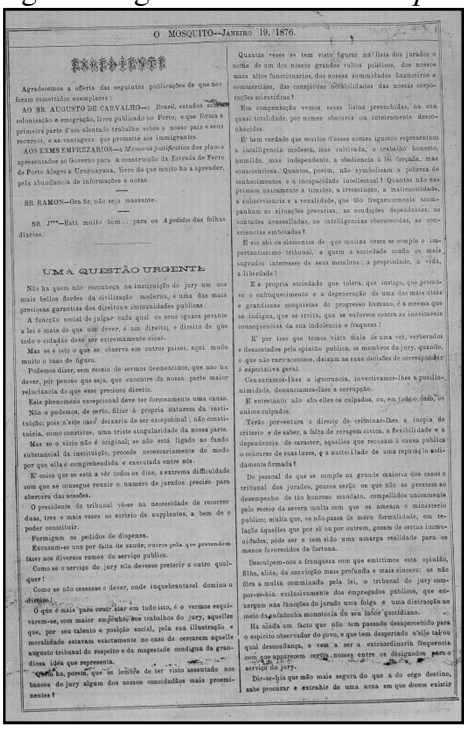
* * *

E por falar em torresmos, lembremo-nos de um celebre caso de uma cuxa com lacenetes que foi delegada para uma alumna de um collegio das Larangeiras, e que indo por mesmo parar a um outro collegio—onde os Botafogo—la teve, apezar do letreiro que levava no tampo. Emfim... pode ver que a tal directora do collegio não sabia ler.

Bon.

Typ. da «GAZETA DE NOTICIAS» rua do Ouvidor n. 70.

Fig. 18: Página interna d'*O Mosquito*



O MOSQUITO—JANEIRO 19, 1876.

EXPEDIENTE

Agradecemos a offerta das seguintes publicações de que nos foram remettidos exemplares:

AO SR AUGUSTO DE CARVALHO—o *Brasil*, estudos sobre colonisação e emigração, livro publicado no Porto, e que forma a primeira parte d'um alentado trabalho sobre o nosso paiz e seus recursos, e as vantagens que promette aos immigrantes.

AOS EXMS EMPREZARIOS—a *Memoria* justificativa dos planos apresentados ao Governo para a construcção da Estrada de Ferro do Porto Alegre a Uruguayana, livro de que muito ha a aprender, pela abundancia de informações e notas.

—

SR RAMON—Ora Sr. não seja massante.

—

SR J***—Está muito bom... para os *A pedidos* das folhas diarias.

UMA QUESTÃO URGENTE

Não ha quem não reconheça na instituição do jury um dos mais bellos florões da civilisação moderna, e uma das mais preciosas garantias dos direitos e immunidades publicas.

A funcção social de julgar cada qual os seus iguaes pertence a lei e mais do que um dever, é um direito, e direito de que todo o cidadão deve ser extremamente cioso.

Mas se é isto o que se observa em outros paizes, aqui muda muito o caso de figura.

Podemos dizer, sem receio de sermos desmentidos, que não ha dever, por pesado que seja, que encontre da nossa parte maior relutancia do que esse precioso direito.

Este phenomeno excepcional deve ter forçosamente uma causa.

Não o podemos, de certo, filiar á propria natureza da instituição; pois n'este caso deixaria de ser excepcional; não constituiria, como constitue, uma triste singularidade da nossa parte.

Mas se o vicio não é original; se não está ligado ao fundo substancial da instituição, procede necessariamente do modo por que ella é comprehendida e executada entre nós.

E' coisa que se está a vêr todos os dias, a extrema difficuldade com que se consegue reunir o numero de jurados preciso para abertura das sessões.

O presidente do tribunal vê-se na necessidade de recorrer duas, tres e mais vezes ao sorteio de supplentes, a bem de o poder constituir.

Formigam os pedidos de dispensa.

Excusam-se uns por falta de saude; outros pela que pretendem fazer aos diversos ramos do serviço publico.

Como se o serviço do jury não devesse preferir a outro qualquer!

Como se não cessasse o dever, onde ingerbrantavel domina o direito!

O que é mais para condemnar em tudo isto, é o vermos esquivarem-se, com maior empenho, aos trabalhos do jury, aquelles que, por seu talento e posição social, pela sua illustração e moralidade estavam exactamente no caso de cercarem aquelle augusto tribunal do respeito e da magestade condigna da grandiosa idéa que representa.

Quem ha, porem, que se lembre de ter visto assentado nos bancos do jury algum dos nossos consideraãos mais proeminentes?

Quantas vezes se tem visto figurar na lista dos jurados o nome de um dos nossos grandes valores politicos, dos nossos mais altos funccionarios, das nossas sumidades financeiras e commerciaes, das conspicuas dirthilidades das nossas corporações scientificas?

Em compensação vemos essas listas preenchidas, na sua quasi totalidade, por nomes obscuros ou inteiramente desconhecidos.

E' bem verdade que muitos destes nomes ignotos representam a intelligencia moderna, mas cultivada, o trabalho honesto, humilde, mas independente, a obediencia á lei forçada, mas conscienciosa. Quantos, porém, não symbolisam a pobreza de conhecimentos e a incapacidade intellectual! Quantos não exprimem unicamente a timidez, a irresolução, a mallemolidade, a subserviencia e a vexadade, que tão frequentemente acompanham as situações precarias, as condições dependentes, as posições avassalladas, as intelligencias obscurecidas, as consciencias enfraquecidas!

E eis ahi os elementos de que muitas vezes se compõe o importantissimo tribunal, a quem a sociedade confia os mais sagrados interesses de seus membros: a propriedade, a vida, a liberdade!

E a propria sociedade que tolera, que instiga, que promove o enfraquecimento e a degeneração de uma das mais uteis e grandiosas conquistas do progresso humano, e a mesma que se indigna, que se irrita, que se esforça contra as inevitaveis consequencias da sua indolencia e fraqueza!

E' por isso que temos visto mais de uma vez, verberados e descautados pela opinião publica, os membros do jury, quando, o que não raro acontece, deixam as suas decisões de corresponder á expectativa geral.

Censuramo-lhes a ignorancia, invectivamo-lhes a pusilanimidade, denunciamo-lhes a corrupção.

E exercendo não são elles os culpados, ou, em todo o caso, os menos culpados.

Terão porventura o direito de criminar-lhes a inepcia de criterio e de saber, a falta de coragem civica, a flexibilidade e a dependencia de caracter, aquelles que recusam a causa publica o concurso de suas luzes, e a autoridade de uma reputação solidamente firmada?

Do pessoal de que se compõe na grande maioria dos casos o tribunal dos jurados, pouco será os que não se prestem ao desempenho de tão honroso mandato, compellidos unicamente pelo receio da severa multa com que os ameaça o ministerio publico; multa que, se não passa de mera formalidade, em relação áquelles que por si ou por outrem, gozam de certas immunidades, póde ser e tem sido uma amarga realidade para os menos favorecidos da fortuna.

Desculpem-nos a franqueza com que emittimos esta opinião, filha, aliás, da convicção mais profunda e mais sincera: se não fôra a multa comminada pela lei, o tribunal do jury comporia-se-hia exclusivamente dos empregados publicos, que emergam nas funcções do jurado uma folga e uma distracção ao meio da enfadonha monotonia do seu labor quotidiano.

Ha ainda um facto que não tem passado desapercebido para o espirito observador do povo, e que tem despertado n'elle tal ou qual desconfiança, e vem a ser a extraordinaria frequencia com que apparecem certos nomes entre os designados para o serviço do jury.

Diz-se-ha que não mais seguro do que a do cégo destino, saibe procurar e extrahir de uma urna em que devem existir

Fonte: *O Mosquito*, RJ, n. 334, p. 01, 19 jan. 1876. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

Fig. 19: Página interna d'*O Besouro*

10 O BESOURO. 13 DE ABRIL DE 1878.

EXPEDIENTE

O *Besouro* acha-se profundamente reconhecido pelo benevolo accolhimento que lhe dispensaram os seus collegas da imprensa diaria. N'este momento solemne desejava levantar a sua debil voz; porém a commoção embarga-lhe a pena.

Fomos obsequiados com um exemplar das *Folhas Dispersas*, collecção de artigos architetados pelo Sr. Bittencourt da Silva, já muito conhecido pelas suas obras.

Agradecemos a offerta.

Recebemos de Lisboa os seis primeiros numeros do *Occidente*, revista illustrada.

E' uma excellente publicação que se recommenda tanto pelas magnificas illustrações, como pelos excellentes artigos dos mais conhecidos homens de lettras.

## Onde está o Monstro?

Ainda o Primeiro Introductor do Telephono e das Campainhas electricas no Brasil, o Grande Magico—*a quem dez annos de trabalho dão direito de intitular e reputar seu estabelecimento — a 1.ª Casa de Electricidade* ( 107 Rua do Ouvidor, ) ainda tão grande personalidade não havia arrancado á discrição das suas botelhas e das suas pilhas aquellas graves questões: onde está o gato, onde está a moça; e já o defuncto *Jornal da Tarde* formulára perguntas terriveis.

Hoje, passados tres mezes e oito dias depois que *John Lin's Cabinet* recebeu das mãos de Sua Magestade os seis *bonets* de sota, o chapeu armado de major Narciso, as fardas deslumbradoras e as redeas custosas do carro do Estado, as mesmas perguntas nos assaltam.

Sabem todos que, em seguida á investidura imperial, uma philarmonica, obtida por subscripção de alguns patriotas, deu o signal da partida com os lascivos requebros da polka *Zizinha* e desde então ouve-se o incessante rodar da almanjarra no porder.

¿¿Qual é o sota que dirige a primeira parelha, para onde vai a almajarra e quaes as intenções?

Insuperaveis problemas! Será o estrabismo do *Cidadão*, ou o porte direito e amecaçador de *John Bull*, o maritimo; será a miopia, servida pelo *pince-nez* infiel do nobre Lente, substituto na academia e no ministerio, ou a solicitude paternal de Ramos o barão; será a rhetorica troante do illustre *mata-monstro*, ou a lança d'ouro do Legendario, a qual substituiu na paz a lança de aço que desbaratou os inimigos da patria no campo de batalha?

Existe o nobre Snr. Cansansão do *Club* da rua do Cano ou é hoje uma simples recordação dos tempos singulares do grito de guerra: *Reforma ou Revolução?*

Qual é o sota? Quem é que directamente se responsabilisa pela segurança das barbellas e serrilhas constitucionaes, que tornam impossivel a revolta do paiz contra o freio sagrado da religião e da monarchia nos caminhos planos do temor de Deus e do chanfalho de Tito?

*John-Lin's Cabinet* emmudece, e Orates se vangloria. Não manda nem o *dono da casa*, nem a gente da bolcia e das redeas. O carro vai rodando sempre; e não ha temer o seu destino. Onde houver precipicios construir-se-hão pontes com as arcas do thesouro; onde houver *pencdos* far-se-hão voltas enormes e evitar-se-hão os tunneis — graças á boa vontade de irmãos dos genros, que esbravejem furiosos: tudo, menos os *pencdos!*

* * *

A direcção da almanjarra e as intenções do *John Lin's Cabinet* furtam-se menos á luz, mas nem por isso impedem a duvida.

S. Ex.ª, o *mata-monstro*, com um copo de cajuada na esquerda e um tubo na direita, declarou que as suas intenções eram provar que os ministros são homens como outros quaesquer. E esvasiou o copo e depois mordeu fundo em uma empada!

Ora, as opiniões de S. Ex.ª não são como as de S. Ex.ª, o lente: pesam e retumbam no ministerio. Assim pois, podemos inferir que a situação de 5 de Janeiro vem para tomar cajuadas e comer camarões com palmito.

Demais é uma reunião de homens como outros quaesquer. Logo não haverá que extranhar se S. Ex.ª, o *mata-monstro*, fallar de ceias alegres acompanhadas de *frou-frou* de sedas, de insinuações picantes, de olhares com a competente tabella de ternura.

Fonte: *O Besouro*, RJ, n. 02, p. 10, 13 abr. 1878. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

Rafael Bordalo Pinheiro mobilizou o modelo acima, empregado em *O Mosquito* e posteriormente no jornal *O Besouro*, em todas as suas publicações portuguesas, até 1899. O formato só foi abandonado pelo artista, na sua última publicação, *A Paródia*, produzida em Lisboa, já no século XX, entre 1900 e 1907, portanto mais de 20 anos depois. Bordalo trouxe mudanças para o jornal brasileiro, mas também modificou sua obra, após retornar a Portugal.

Outra importante mudança foi a introdução das páginas de anúncios, que certamente fortaleceriam as receitas do jornal. A partir de janeiro de 1876, *O Mosquito* passou a apresentar reclames na contracapa inicial e final. Assim, a quantidade de páginas, que antes totalizava quatro folhas, passou para sete, com as intervenções de Bordalo. Até meados daquele ano, o desenhista português ainda se revezou com Cândido Aragonez de Faria na elaboração dos desenhos e caricaturas de *O Mosquito*, mas a partir de então, tornou-se o ilustrador exclusivo da publicação, fato que por si só não explica se ele tornou-se ou não proprietário do periódico.

É possível afirmar, contudo, que no final de 1876, Rafael Bordalo desejava deixar o jornal de Manuel Carneiro e criar sua própria publicação. Em carta de 02 de dezembro daquele ano, o Sr. Mello, possivelmente seu advogado, consultou um terceiro, Costa Correa, a respeito das consequências judiciais, caso Bordalo se recusasse a continuar desenhando a folha, uma vez que havia um contrato de trabalho, assinado desde a sua partida de Lisboa. A missiva é pouco reveladora, pois não fornece pistas a respeito da função e da identidade do remetente e do destinatário, sobre os quais não se encontraram informações. Costa Correa, o autor da carta, deu seu parecer a pedido do Sr. Mello:

> Meu caro Sr. Mello.
> É meu parecer e creio que será o de todos que lerem o contrato do nosso simpático e talentoso artista B. Pinheiro que, a recusa deste de continuar a prestar os serviços que contatou com a empresa do jornal, não lhe pode trazer outro ônus que não seja a comunicação do artº. 7, referente ao artº. 4 do contato. Nenhum passo judicial há a dar, basta abster-se de prestar os serviços.[102]

Apesar da carência de outras informações, é possível afirmar que a missiva abordava de fato a situação de Rafael Bordalo Pinheiro no jornal *O Mosquito*, pois os referidos artigos contratuais n. 04 e n. 07 condizem justamente com os termos de

[102] A data da carta, 02 dez. 1876, e as referências aos artigos do contrato de trabalho de Rafael Bordalo Pinheiro com *O Mosquito* permitem constatar que esta é a publicação aludida na missiva. CORREA, Costa. Carta ao Sr. Mello. Escrita no Rio de Janeiro, em 02 dez. 1876. Museu Rafael Bordalo Pinheiro/EGEAC. MRBP.ESP.DOC.0362

rescisão contratual, previstos no acordo de trabalho assinado entre Rafael e Manuel Carneiro, um ano antes. Na primeira versão do documento, enviada pelo proprietário do jornal ao desenhista, dispunha-se, nestes dois itens, que o contrato duraria dois anos. Em caso de infração por parte do artista, ele perderia os direitos sobre a folha – o salário e a cota de 10% dos lucros – sem maiores prejuízos indenizatórios por parte do ilustrador.

Conforme é possível observar, Bordalo Pinheiro tinha possibilidades abertas, sendo possível rescindir o contrato com *O Mosquito* e criar sua própria publicação. Apesar disso, o artista continuou seu trabalho na folha. As informações presentes nas cartas trocadas entre os seus familiares e os dados analisados no jornal sugerem que o caricaturista comprou a propriedade da publicação. A documentação também aponta para um possível clima de desentendimento entre Bordalo e Manuel Carneiro, certamente resolvido em acordo referente à posse do periódico. Justamente entre o final de 1876 e o início de 1877, houve nova mudança de endereço da redação d'*O Mosquito*, que deixou o espaço antes dividido com a *Gazeta de Notícias*, passando a funcionar na Rua do Ourives, n. 35.

Em fevereiro de 1877, mudou-se também a oficina tipográfica. O jornal passou a ser impresso na Tipografia Almeida Marques e Cia. Na mesma época, o pai de Bordalo noticiou aos familiares: "Parece que o Rafael comprou a propriedade do jornal *O Mosquito* – mas nada sabemos de positivo, pois que ele nada tem respondido nem à Elvira, nem às minhas cartas".[103] Alguns dias depois, o progenitor concluiu: "o Rafael efetivamente está proprietário do *Mosquito*".[104] Em julho de 1877, quando o jornal não existia mais, Manuel Maria revelou certo entrevero entre o filho e o antigo proprietário da publicação: "Tivemos carta da Elvira – tratam de se livrar de todo do Manuel Carneiro, antigo dono d'*O Mosquito*".[105]

Em maio de 1877, *O Mosquito* deixou de existir. Não são conhecidos os motivos pelos quais o periódico saiu de circulação. Nos últimos exemplares, não houve quaisquer explicações aos leitores e assinantes. Possivelmente, as dificuldades materiais e financeiras, muito comuns a estes empreendimentos, contribuíram para o seu fim,

[103] BORDALO Pinheiro, Manuel Maria. Carta enviada ao filho Manuel Maria Bordalo Pinheiro. Escrita em Lisboa, em 26 mar. 1877. Biblioteca Nacional de Portugal. Espólio da Família Lopes de Mendonça. Cota N. 53/2063.
[104] BORDALO Pinheiro, Manuel Maria. Carta enviada ao filho Manuel Maria Bordalo Pinheiro. Escrita em Lisboa, em 16 abr. 1877. Documento manuscrito. Biblioteca Nacional de Portugal. Espólio da Família Lopes de Mendonça. Cota N. 53/2065.
[105] BORDALO Pinheiro, Manuel Maria. Carta enviada ao filho Manuel Maria Bordalo Pinheiro. Escrita em Lisboa, em 03 jul. 1877. Biblioteca Nacional de Portugal. Espólio da Família Lopes de Mendonça. Cota N. 53/2073.

conforme atestou o próprio Bordalo no penúltimo número: "secas de dinheiro, há cheias de talento. É sempre assim".[106] Se Bordalo não foi seu proprietário, pelo menos foi membro de uma sociedade formada por homens de letras e ilustradores responsáveis por uma das mais longevas publicações ilustradas e satíricas do Rio de Janeiro no segundo reinado.

Nos quase dois anos de trabalho na publicação, Bordalo deixou suas marcas, transformando significativamente seu projeto gráfico e visual, além das estratégias de circulação. A atuação do artista em *O Mosquito* também fez parte de um projeto de integração cultural entre Portugal e Brasil, levado a cabo por um importante grupo de jornalistas, brasileiros e portugueses, responsáveis pelo jornal *Gazeta de Notícias*. Após esta importante experiência, Bordalo empreendeu ainda o *Psit!!!*, inovando consideravelmente na produção de revistas ilustradas na época, mesmo que por um curto espaço de tempo. O artista trouxe, por fim, outros zunidos para incomodar a corte imperial, ao lançar *O Besouro.*

### 1. 3. 2. A trajetória de *O Besouro*

Entre abril de 1878 e março de 1879, Rafael Bordalo Pinheiro realizou mais uma etapa da sua atuação brasileira, ao publicar o jornal *O Besouro*. Cerca de um mês antes da publicação vir ao público, ele anunciou seu novo periódico, distribuindo um calendário ("folhinha"), fartamente ilustrado, referente ao ano de 1878, no carnaval daquele ano. O título, *O Besouro*, assim como *O Mosquito*, retomava a ideia do inseto que incomoda com o zunido de seu vôo e faz cócegas por onde pousa, dando ferroadas quando necessário – o que simbolizava os castigos dados pelo caricaturista aos seus retratados. Na capa do primeiro exemplar, o artista descreveu a linhagem e a gestação do seu novo empreendimento:

> Temos arrastado, por entre vós, uma existência de bicho de seda.
> Ora por cima, ora por baixo da folha.
> Furado o primeiro casulo por falta de água quente para matar o bicho.
> Saiu a primeira borboleta que nasceu e morreu, efêmera como o nome Psit.
> Daí a semente que produziu o Besouro.
> Metamorfoseados hoje no corpulento Besouro, com os pulmões bem fornecidos de ar, cravaremos de novo e com segurança, a nossa velha bandeira. Viveremos muito, e viveremos bem, se tivermos a fortuna de lhes agradar e de os alegrar. Começamos a zumbir.[107]

[106] BORDALO Pinheiro, Rafael. *O Mosquito*, RJ, n. 415, p. 07, 19 maio 1877.
[107] BORDALO Pinheiro, Rafael. *O Besouro*, RJ, n. 01, p. 01, 06 de abril de 1878.

O texto de apresentação do primeiro exemplar foi assinado por José do Patrocínio (1854-1905), que descreveu a anedótica cena na qual os responsáveis pela publicação teriam tido a ideia de empreendê-la. O grupo descansava numa sala durante uma quente tarde de domingo, no verão. De acordo com Patrocínio, o calor contribuiria para a preguiça e tornaria as mentes estéreis de boas ideias: "as boas ideias no verão rareiam como a aragem. No relaxamento cerebral, sobrevindo ao cogitar estéril, sentimo-nos todos invadidos pelo tédio boçal do caixeiro em domingo de plantão". [108] Em meio ao pachorrento descanso, um inseto sobrevoou o cômodo atrapalhando a sesta do grupo, fazendo surgir a ideia do novo título:

> No recinto havia agora um zum-zum perene, semelhante ao de um ventilador, e um voador negro, incansável, sonoro, descrevia grandes elipses, esbarrando nos quadros, nas estantes, nos vasos de begônias, nos tapetes, em tudo.
> Fitamos atentamente o inseto estroina que revoava incessantemente e todos levantando os braços exclamamos em uníssono: está ali o nome! (...) Foi assim que nasceu *O Besouro*, e recebeu, sem maçapão, o sacramento do batismo.[109]

Depois de quase um ano do fechamento d'*O Mosquito* e cerca de seis meses após o fim do *Psit!!!*, os tempos haviam mudado. Em janeiro de 1878, D. Pedro II chamou o Partido Liberal para compor um novo governo, na sequencia dos longos 14 anos de domínio dos conservadores no gabinete ministerial. O monarca desejava mudanças, como a reforma eleitoral, a fim de estancar a crise pela qual atravessava o império. Certamente um novo governo e novos personagens demandavam novas intervenções por parte dos caricaturistas, encorajados a criar o novo jornal. Os responsáveis pelo jornal *O Besouro*, porém, ironizaram sobre a própria atuação, a partir da qual criticavam o governo, mas nutriam relações com os grupos de poder: "somos pacatos, amigos da Constituição e dos *plats du jour*; apreciadores simpáticos do programa da economia e do programa da Praça de Touros, leais ao trono e às damas que nos escrevem"[110].

No mesmo texto, os editores do jornal abordaram a mudança ministerial ocorrida naquele ano. Estes jornalistas depreciaram novamente o próprio trabalho na imprensa periódica, afirmando-se "amigos do sistema paternal", que lhes garantia "recitas de gala e loteria". Apesar de certa proximidade com o poder, afirmaram que não abandonariam

---

[108] PATROCÍNIO, José do. O Besouro. *O Besouro*, RJ, n. 01, p. 02-03, 06 abr. 1878.
[109] Ibidem.
[110] Idem, p. 03.

o direito de criticar. Essa proposta crítica, em suas palavras, seria um "dever" dos jornalistas e caricaturistas. *O Besouro*, portanto, sobrevoaria o ministério, "de longe". Se o executivo se incomodasse, que fechasse as suas janelas para que insetos não entrassem, e zelasse por si próprio. O grupo estava disposto a prosseguir com suas contestações:

> Zumbiremos de longe em torno ao ministério dos deuses, apesar do thyrso florescido, empunhado pelo deus do orçamento.
> É esta uma consequência de nossa amizade ao sistema paternal que nos garante as recitas de gala e as loterias. Mas abandonar um direito é perigoso como iludir um dever.
> Levando – sempre de longe – o nosso zumbido até a montanha do poder executivo, estamos na lei; resta ao Olimpo um expediente – fechar as janelas, e zelar o thyrso.[111]

O formato da capa consolidou-se após algumas alterações e adaptações nos primeiros exemplares. Na vinheta, era possível antever, em torno do título, o próprio Bordalo sentado no canto esquerdo, desenhando, além do diabrete montado no *Besouro*, carregando o crayon, bem como uma dama carregada por outro inseto. Abaixo da imagem, os editores apresentaram as informações de frontispício, como o preço avulso, 500 réis, e o endereço da redação, situada à Rua do Ouvidor, n. 130. Os responsáveis pelo jornal também anunciaram a surpreendente tiragem de 5.000 exemplares, numero altamente significativo, uma vez que a sua concorrente, a *Revista Ilustrada*, vendia 4.000. A informação certamente serviria para incomodar a concorrência, além de atrair mais leitores e anunciantes. Na parte inferior, um grande anúncio:

[111] Ibidem.

Fig. 20: Capa d'*O Besouro*

1.º Anno. Rio de Janeiro, 15 de Junho de 1878. N. 11.

O BESOURO

FOLHA ILLUSTRADA
HUMORISTICA E SATYRICA
Numero avulso 500 réis

Escriptorio da Redacção
130, RUA DO OUVIDOR 130, 1.º Andar.
Tiragem 5,000 exemplares!!....

BIBLIOTECA NACIONAL S.I.R.

A LA VILLE DE PARIS
41 41
RUA DO OUVIDOR
A PRIMEIRA CASA
DE
ROUPAS PARA HOMENS E MENINOS
ROUPAS PARA INVERNO

Esta casa acaba de receber das melhores fabricas de Pariz o mais esplendido sortimento de roupas proprias para a actual estação, tanto para homens como para meninos de todas as idades, assegurando vender por modicissimos preços, por ter importado grande quantidade

PARA HOMENS

Sobretudos: — fórmas Coocheman, panno ratine; Seymour, panno edredon; Redingotto Imperiale, panno mousse; Macferland, panno montagnac; Regence, panno castor; Cloche, panno ondulé.
Sobretudos de fórmas diversas, pannos de novos tecidos o que ha de melhor e mais confortavel para o inverno.
Costumes completos.
Ployds superiores e Gentilmans.
Bennets para viagem, etc.

PARA HOMENS

Cascas de panno fino; Sobrecasacas, elasticotine; Paletots confortaveis, taupline; ditos reservistas, casimira; ditos conservateur, panno forte; Vestuarios completos de Roubaix; Casimira veritienne e outros tecidos novos.

PARA MENINOS

O mais completo sortimento de sobretudos de diversas fórmas e tecidos, pannos fortes e meia estação. Paletots de panno, casimira preta e de cores, e todo o necessario para um completo toilette de menino de qualquer idade.

Fonte: *O Besouro*, RJ, n. 11, capa, 15 jun. 1878.
Fundação Biblioteca Nacional/RJ

Bordalo estava mais experiente. Na nova folha, convocou um time de peso para ajudá-lo na composição dos textos e imagens. As caricaturas ficaram exclusivamente sob sua responsabilidade. Já os retratos, homenageando personalidades das artes e do contexto político, saíram de pena de Augusto Off, desenhista de destacado talento[112]. Os textos ficaram ao cargo de um grupo de colaboradores, entre os quais, antigos companheiros de Bordalo em Portugal, como Guerra Junqueiro, e nomes conhecidos na literatura brasileira, como Alberto de Oliveira (1857-1937), Affonso Celso Júnior (1860-1938), além de figuras que se destacariam no movimento abolicionista como o já citado José do Patrocínio, Demerval Fonseca e Arthur de Azevedo (1855-1908).

Além destes, o periódico contou com a colaboração de Alfredo Camarate, que intermediou a vinda de Bordalo para o Brasil e foi seu companheiro n'*O Mosquito*.

[112] De acordo com a *História da caricatura no Brasil*, Augusto Off (?-1883) foi exímio retratista. A maior parte dos seus retratos foram publicados n'*O Besouro*. Nas palavras de Herman Lima, ele foi "desenhista admirável, trabalhando tão bem a nanquim como a crayon litográfico, seus retratos figuraram entre os mais belos do gênero, pelo vigor do traço, como pela fluidez dos tons". Porém, são raras as referências ao artista. Na *História da caricatura no Brasil*, não há informações sobre a sua nacionalidade. LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Vol. 03. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, p. 946.

Destacou-se também, entre os colaboradores, Ferreira de Araújo, proprietário da *Gazeta de Notícias*, ao lado de quem Bordalo havia trabalhado, dividindo o endereço de redação de *O Mosquito*. O fato demonstra que o ilustrador manteve boas relações com o grupo do antigo jornal, mesmo após o seu fechamento. Nota-se, porém, a ausência de Manuel Carneiro, que havia convidado o desenhista para atuar no Rio de Janeiro, confirmando a separação da dupla, certamente não amigável. De qualquer forma, Bordalo formou em torno d'*O Besouro* um grupo de nomes dos mais destacados na imprensa, nas artes e nas letras brasileiras e portuguesas.

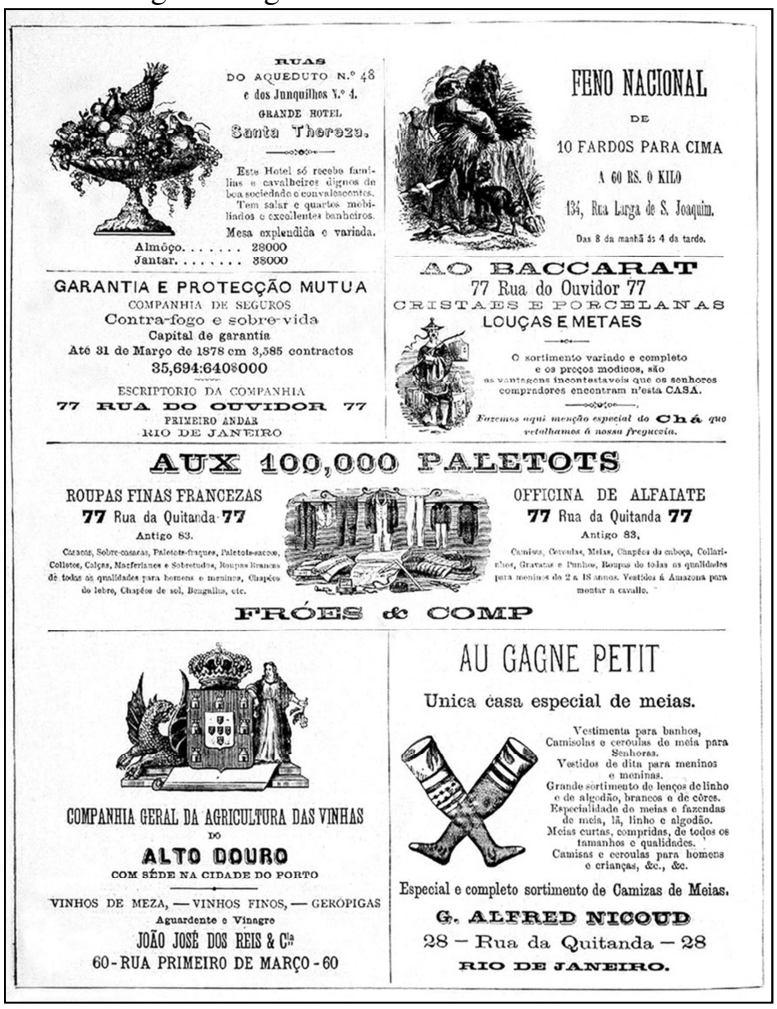
Esses jornalistas e homens de letras não assinavam seus escritos, salvo em raras oportunidades. Os textos recebiam assinatura de curiosos pseudônimos como Gryfus, Dog, Bob (o maluco), Hop Frog, X., Tic-Tac, Fim-Fim, Loló, Ignotus, Rib etc. O nome dos autores veio a publico somente no encarte enviado aos leitores, no final de 1878, para enfeixar os exemplares daquele ano. Na imprensa do século XIX, o uso de pseudônimos e de nomes forjados era bastante comum. Os textos, cujos gêneros eram de fronteira indefinida, apareciam, muitas vezes, sem autoria. Naquele contexto a palavra escrita parecia mais importante que o nome que a assinava.[113]

As letras de *O Besouro* eram impressas na Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, enquanto os desenhos de Bordalo saíam na Litografia a Vapor Ângelo & Robin, pertencente a Ângelo Agostini, seu colega e rival, e a Paul Robin, experiente impressor francês. O ilustrador não poupou esforços e recursos para imprimir as imagens de seu periódico numa das mais prestigiadas casas do Rio de Janeiro. A cada número, Bordalo publicava, na seção "Expediente", seus agradecimentos pelo recebimento de exemplares de livros, jornais, revistas e de convites para jantares, peças de teatro, conferências, exposições, além de presentes como queijos, gravatas e vinhos. Os agradecimentos, longe de serem meros protocolos, atestam a teia de relações à qual o proprietário do jornal estava inserido.

Além de caricaturista, Bordalo, agora era o proprietário de uma das mais famosas publicações ilustradas e satíricas do Rio de Janeiro. Estava imerso em uma nova configuração de forças, nas quais os jornalistas eram figuras temidas pelos grupos políticos e culturais pela força que representavam seus textos e caricaturas. É por isso que esses indivíduos recebiam favores em troca de elogios ou críticas a peças teatrais e estavam quase sempre presentes em jantares com políticos, editores de livros e demais

[113] BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. *Jornal e literatura:* a imprensa brasileira no século XIX. Porto Alegre: Nova Prova, 2007, p. 32-52.

empresários.[114] Bordalo tomava parte neste jogo e para manter o jornal, o apoio financeiro e, por consequência, político, por parte dos anunciantes era fundamental. Pequenos e grandes comerciantes cariocas, proprietários de terra, além dos primeiros industriais, instalados nas principais cidades, apresentaram seus reclames:

Fig. 21: Página de anúncios d'*O Besouro*

Fonte: *O Besouro*, RJ, n. 11, anúncios, 15 jun. 1878.
Fundação Biblioteca Nacional/RJ

Os anúncios ocupavam o verso da capa e da contracapa, apresentando a publicidade de toda sorte de produtos e serviços como roupas para mulheres, homens, crianças, chapéus, luvas, meias, cortes de tecido, cigarros, charutos, livros, ilustrações, pianos, cafés, restaurantes, hotéis, cabelereiros, companhias elétricas, de telefonia e

[114] As obras literárias do século XIX e início do XX, que retrataram o dia a dia dos homens de imprensa, expuseram a importância que estes personagens usufruíam junto às redes de poder. A obra de Balzac, *Ilusões perdidas*, é bastante conhecida nesse sentido. BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas*. Segunda parte. Um grande homem da província em Paris. RJ Editora Globo, s. d. Lima Barreto também contextualizou tal funcionamento no Brasil nos primeiros tempos republicanos. BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. SP: Martim Claret, 2010.

iluminação e até mesmo feno e carroças. Estes reclames demonstram que *O Besouro* destinava-se às classes senhoriais, mas também à elite cultural e política interessada no progresso materializado no avanço tecnológico, como o próprio Bordalo Pinheiro.

Tal publicidade era decisiva para as receitas do periódico. Em algumas oportunidades, imprimiu-se um suplemento ocupado inteiramente pelos reclames: "*O Besouro* distribui, desta feita, duas capas de anúncios; mas nem assim podemos satisfazer todos os nossos compromissos, do que pedimos desculpas aos senhores anunciantes que ainda não foram contemplados". Certamente, o sucesso do jornal atraiu a atenção dos anunciantes interessados em dar publicidade de seus produtos nas páginas do periódico. A partir do n. 04, de abril de 1878, anunciava-se na capa a considerável tiragem de 5000 exemplares.

As relações de *O Besouro* com os grupos de poder foram complexas. No seu novo jornal, Bordalo Pinheiro contou com a sociedade de João José dos Reis Júnior (1846-1922), Visconde de São Salvador de Matosinhos, filho de João José dos Reis (1820-1888), Conde São Salvador de Matosinhos, considerado o indivíduo mais rico da colônia portuguesa no Brasil. Nascido em Portugal, o Conde vivia no Brasil, onde se tornou influente empresário. Seu filho, o protetor de *O Besouro*, seguiu os passos do pai.[115] Assim sendo, a publicação contava com "proteção forte", conforme as palavras do velho Manuel Maria, pai de Rafael, que de longe, tentava acompanhar os passos do filho:

> Hoje estiveram aqui [em Lisboa] dois cavalheiros vindos do Rio de Janeiro – um Reis, filho do Conde de Matosinhos, que dizem ser o homem mais rico da colônia portuguesa no Brasil – e o outro um tal João Xavier da Motta – deram-nos notícias do Rafael dizendo que o novo jornal *O Besouro* promete mais duração do que os outros anteriores – é protegido por um filho do Matosinhos e por isso tem proteção forte.[116]

Apesar da importância dos Matosinhos no empreendimento de Bordalo, pouco se sabe a respeito destas ligações. Não foram encontradas referências a esse respeito nas páginas d'*O Besouro*, pois o autor nada publicou a esse respeito. Somente oito anos depois, o artista homenageou o conterrâneo, desenhando seu retrato, nas páginas do *Pontos nos ii*, já em Portugal. Na ocasião, o artista lembrou-se da sua estada no Brasil e

---

[115] João José dos Reis Júnior, filho do Visconde de Matosinhos, foi proprietário e fundador do jornal *O Paiz* (RJ, 1884-1930).

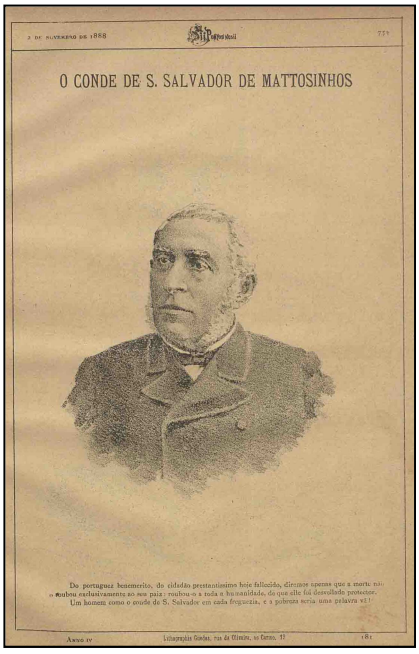
[116] BORDALO Pinheiro, Manuel Maria. Carta enviada ao filho Manuel Maria Bordalo Pinheiro. Escrita em Lisboa, em 09 abr. 1878. Documento manuscrito. Biblioteca Nacional de Portugal. Espólio da Família Lopes de Mendonça. Cota N. 53/2103.

da sociedade com o filho do conde: "Fomos sócios do seu filho mais velho, hoje visconde de São Salvador de Matosinhos, a cujo caráter nobilíssimo, da têmpera do seu ilustre pai, devemos afetuosas provas de estima que jamais esqueceremos".[117] Dois anos depois, na ocasião da morte do velho Conde, Bordalo publicou outro retrato do aristocrata, homenageando-o novamente:

Fig. 22: O benemérito Conde de S. Salvador de Matosinhos

Fonte: RBP. *Pnii*, Lisboa, n. 77, p. 609, 28 out. 1886. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Fig. 23: O Conde de S. Salvador de Matosinhos




Fonte: RBP. *Pnii*, Lisboa, n. 181, p. 753, 02 nov. 1888. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Cerca de oito anos depois da sua atuação em *O Besouro*, Bordalo homenageou o conde, enumerando seus feitos que teriam beneficiado a colônia portuguesa no Brasil, tal como a criação da Beneficência Portuguesa no Rio de Janeiro, além da sua atuação pelo fim do tráfico negreiro. Esta questão, relativa à mão de obra, foi de suma importância na época. O caricaturista elogiou o trabalho do aristocrata pelo fim do comércio de escravizados, muitos anos após o fim d'*O Besouro*, mas silenciou a respeito do regime de mão-de-obra cativa no Brasil, durante a sua estada no Rio de Janeiro, como se verá adiante.

Seja como for, *O Besouro* deixou suas marcas, apesar da duração de quase um ano. A reportagem sobre a seca do Ceará, por exemplo, marcou a história da publicação, sendo relembrada em estudos sobre a produção de imagens no Brasil oitocentista. Rafael Bordalo publicou cópias litografadas das fotografias que José do Patrocínio

[117] Rafael Bordalo Pinheiro. O benemérito conde de S. Salvador de Matosinhos. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 77, p. 609, 28 out. 1886.

enviou da província nordestina, enquanto correspondente jornalístico. Tais imagens chocaram os leitores do jornal, pois apresentaram os corpos das crianças famélicas, vitimadas pela carestia. Desta feita, evidenciou-se, mais uma vez, o talento de Bordalo, não só pela qualidade das imagens, mas também pela criatividade. O artista enquadrou as figuras como se fossem postais, erguidos pelas mãos de uma caveira, vestida com trajes a rigor:

Fig. 24: Páginas tristes – Cenas e aspectos do Ceará

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Páginas tristes. *O Besouro*, RJ, n. 16, p. 121, 20 jul. 1878. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

**Legenda:** (Para S. Majestade, o sr. Governo e os srs. Fornecedores verem). (Cópias fidelíssimas de fotografias que nos foram remetidas pelo nosso amigo e colega José do Patrocínio).
Estado da população retirante... e ainda há quem lhes mande farinha falsificada e especule com eles!!!

Abaixo do título, o autor afirmou que as imagens se destinavam ao imperador, ao governo e aos fornecedores de farinha, tendo em vista o escândalo de fabricantes que haviam misturado cal no produto enviado ao Nordeste brasileiro. O artista mobilizou as imagens e a indignação pública para criticar a monarquia no Brasil, denunciando a miséria da população, nas províncias. Os debates que procuravam definir e qualificar o povo brasileiro, numa época de formação da nação, estavam em voga. A possibilidade do fim da escravatura, cada vez mais próxima, tornava esta questão mais premente, pois

envolvia preocupações e interesses em jogo, acerca da identidade do novo trabalhador nacional, conforme se verá mais detalhadamente a seguir.

*O Besouro* também foi lembrado pela disputa entre Bordalo e Agostini. Nas páginas do jornal bordaliano e da *Revista Ilustrada*, do desenhista italiano, desenrolou-se a famosa disputa que opôs os dois caricaturistas estrangeiros vivendo no Brasil. [118] No início, os dois ilustradores selaram amizade, apesar da situação embaraçosa pela qual Bordalo veio substituir Agostini, demitido do jornal *O Mosquito*. Tudo começou quando Rafael Bordalo era proprietário e produtor do *Psit!!!* Na *Revista Ilustrada*, o caricaturista italiano deu boas vindas à folha do colega português, ironizando, contudo, que o artista havia abandonado o debate sobre os problemas do país para se tornar representante comercial de uma firma lisboeta que vendia linguiças e chouriços.

Bordalo respondeu à provocação agradecendo as boas vindas e assumindo-se de fato como revendedor da Vale & Cia, que vendia as tais carnes ensacadas. No ano seguinte, outras questões alimentaram as já estremecidas relações. Um exemplo foi a apresentação da ópera *Eurico*, do maestro português Miguel Ângelo. A recita foi elogiada nas páginas d'*O Besouro*, mas recebeu críticas na *Revista Ilustrada* de Agostini que acabou por perder assinantes e leitores entre o numeroso público da colônia portuguesa no Brasil. Daí em diante o desacordo entre eles atingiu o nível de trocas de acusações a respeito do financiamento das suas publicações, por meio da publicação de retratos e dos diferentes modos praticados pelos caricaturistas para conseguir assinaturas.

De acordo com Maria Virgílio Lopes, estas questões teriam servido de pretexto para Agostini tirar desforra de Bordalo que veio substituí-lo em *O Mosquito*.[119] O que se sabe, porém, é que a contenda chegou a níveis extremos, expressando ofensas e trocas de acusações, que confluíram para o rompimento das relações pessoais, quando o caricaturista português criou um suplemento, *Besouro de Chicote*, para responder às provocações do rival. Bordalo desenhou um besouro expulsando a figura de Agostini para a margem da sua folha: "À margem o colega da *Revista* por incapaz e má figura. À margem".[120] O italiano respondeu agradecendo, pois este seria o lugar mais limpo do

[118] A celeuma caso foi explicada em detalhes em: CAGNIN, Antonio. Bordalo x Agostini: "Nestas maltratadas... intrigas". In: *Rafael Bordalo Pinheiro: O português tal e qual. Op. cit.*, 1996, p. 57-75; MAGNO, Luciano. *História da caricatura brasileira.* Rio de Janeiro: Gala edições de arte, 2012, p. 412-431; LOPES, Maria Virgílio Cambraia. *Rafael Bordalo Pinheiro – Imagens e memórias de teatro.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013, p. 97-111.
[119] LOPES, Maria Virgílio Cambraia. *Op. cit*., p. 103.
[120] BORDALO Pinheiro, Rafael. Uma semana quente. *O Besouro*, RJ, p. 296, 14 dez. 1878.

jornal bordaliano. Agostini também caricaturou o colega português sendo varrido da sua publicação: "Nós que além os terrenos limpos também gostamos de ter a folha asseada, jogamos esse... Sr. fora da margem por indecente e sujo".[121]

A contenda culminou com o pedido de demissão de José do Patrocínio e Demerval da Fonseca, que deixaram a redação d'*O Besouro*, discordando das posturas agressivas entre os dois caricaturistas. Em nota, Rafael Bordalo esclareceu a situação, isentando seus colegas redatores da responsabilidade pelo suplemento *Besouro de Chicote*, assumindo inteiramente sua autoria, além de lamentar a saída dos colegas: "Sinto deveras a retirada dos Srs. Patrocínio e Demerval, que nenhuma responsabilidade tinham do meu desenho, que foi, como disse, uma defesa dos insultos que pessoalmente me foram dirigidos".[122]

Sem José do Patrocínio e Demerval da Fonseca o time d'*O Besouro* se enfraqueceu e a última aventura de Bordalo no Brasil aproximou-se do seu fim. Após alguns anos de atuação na imprensa ilustrada do Rio de Janeiro, o desenhista havia conquistado desafetos, que certamente provocaram os atentados e as perseguições das quais foi vítima, pouco antes de regressar a Portugal. Uma delas teria ocorrido em frente ao escritório da publicação, conforme notícia breve publicada no próprio jornal satírico: "nem o diretor, nem os redatores do *Besouro* achavam-se presentes ao conflito travado entre um moço, que não pertence a esta folha, e meia dúzia de turbulentos".[123]

A publicação saiu de circulação em março de 1879. Em suas páginas, não houve explicações sobre o fim. Bordalo Pinheiro publicou uma carta no *Jornal do Commercio* esclarecendo que o proprietário da folha – nunca revelado - o demitiu. Provavelmente tratava-se de um dos grandes financiadores de *O Besouro* que havia confiado a direção do periódico a Bordalo. Pouco se sabe a este respeito, devido à falta destas informações nas páginas da publicação. De acordo com a carta, o ilustrador desconhecia as razões para a sua demissão, além de afirmar que o fim do periódico se dava contra a sua vontade. A necessidade de buscar o *Jornal do Commercio* para tais esclarecimentos demonstra que Bordalo, de fato, havia perdido o espaço n'*O Besouro*:

> Chegando ante ontem 13 à redação do *Besouro*, para encarregar-me dos trabalhos a meu cargo, fui de improviso intimado por um dos empregados da casa de que os meus serviços estavam ali dispensados e que a folha ia acabar, o que me comunicava por ordem do Sr. gerente e proprietário do dito semanário. Desconheço absolutamente o

[121] AGOSTINI, Angelo. *Revista Ilustrada*, RJ, p. 08, 21 dez. 1878.
[122] BORDALO Pinheiro, Rafael. Expediente. *O Besouro*, RJ, n. 38, p. 298, 21 dez. 1878.
[123] Ao público. *O Besouro*, RJ, n. 49, p. 50, 15 fev. 1879.

> que levou o Sr. gerente a um tal procedimento e nem comentarei semelhante ato. Declaro apenas ao público que se a folha acaba, não acaba por minha causa. Há muito nutro a ideia de retirar-me desta corte, mas só o faria quando substituído o meu lugar por outro desenhista para não causar o menor embaraço à sua publicação, e disto tem o mesmo Sr. Gerente plena ciência.[124]

De fato, Bordalo nutria planos de regressar a Portugal, desde 1878. Seus conterrâneos, em Lisboa, acompanharam o sucesso de sua atuação no Rio de Janeiro e propuseram-lhe que retornasse para publicar novamente *A Lanterna Mágica*. É interessante notar que seus amigos desejavam que Bordalo retomasse a *Lanterna*, mas com o formato d'*O Besouro*, o que atesta a importância da experiência brasileira para a transformação de sua obra: "Manda dizer quais as condições com que viria para Lisboa desenhar a *Lanterna Magica* – no formato e gosto do *Besouro*. No caso de aceitar as tuas propostas talvez eu e o Guilherme de Azedo entremos na empresa".[125]

A análise da trajetória de *O Mosquito* e *O Besouro* trouxe informações importantes sobre o funcionamento dos dois periódicos, tendo em vista seus idealizadores, anúncios, colaboradores e relações com grupos de poder. Produzidos pelos principais jornalistas e desenhistas da época, as duas folhas destinaram-se às elites econômicas e culturais do país, descontentes com os rumos do regime monárquico. Tais informações também trouxeram novos questionamentos a respeito da passagem de Bordalo Pinheiro pelo Brasil. Neste contexto, o caricaturista retomou e modificou seu personagem Zé Povinho. Em terras brasileiras, quais usos o desenhista fez de sua célebre criação?

## 1. 4. Zé Povinho no Brasil

Ao chegar ao Brasil, Bordalo Pinheiro trouxe na bagagem o Zé Povinho, que fez sucesso nas páginas de *A Lanterna Mágica*. O desenhista caricaturou a figura nos jornais *O Mosquito*, entre 1875 e 1877, e *O Besouro*, entre 1878 e 1879. Contudo, o uso do personagem em terras brasileiras variou de acordo com as circunstâncias e com as pretensões do autor. Durante a sua atuação, no Brasil, o caricaturista modificou o formato do Zé, que apresentou considerável plasticidade. Tratava-se de uma figura

[124] BORDALO Pinheiro, Rafael. Ao público. *Jornal do Commercio*, RJ, n. 74, p. 02, 15 mar. 1879.
[125] Carta enviada a Rafael Bordalo Pinheiro, assinada por Lin (Possivelmente Lino de Assunção). Escrita em Lisboa, em 18 out. 1878. Documento Manuscrito. Museu Rafael Bordalo Pinheiro/EGEAC. Cota MRBP.ESP.DOC.1007

criada há pouco tempo, que demandava experiências de adaptação para o novo contexto, um tanto diverso daquele em que surgiu.

As tabelas n. 02 e 03, apresentadas abaixo, apontaram que as aparições do Zé Povinho nos jornais *O Mosquito* e *O Besouro* foram menos frequentes se comparadas às suas figurações em *A Lanterna Mágica*, que Bordalo empreendeu em Portugal. Os dados tabelados demonstram que em seu primeiro ano no Brasil, o Zé Povinho figurou somente uma vez nas páginas de *O Mosquito*. No ano seguinte, o personagem surgiu em apenas quatro oportunidades, justamente quando Bordalo desempenhou papel de destaque na publicação, que circulou duas vezes por semana, durante alguns meses. Publicaram-se, portanto, mais exemplares, mas a figura apareceu em raros momentos.

Tabela n. 02: Aparições do Zé Povinho no jornal *O Mosquito* (RJ, 1875-1877)

| Data | Número | Identificação | Página | Título / Descrição | Observações |
|---|---|---|---|---|---|
| 23 out. 1875 | 319 | Não nomeado | 02-03 (Páginas centrais) | "Crônica destes tempos". Zé Povinho figurou diante do cônego José Gonçalves Ferreira. | O desenho é assinado por Manuel Carneiro e Rafael Bordalo Pinheiro. |
| 08 abr. 1876 | 356 | Nomeado | 04-05 (Páginas centrais) | "Entre a cruz e a caldeirinha". O Manel Trinta-Botões foi disputado pelo rei de Portugal e pelo ministro brasileiro José Bento da Cunha Figueiredo, enquanto o Zé Povinho figurou nos cantos da página. | |
| 08 abr. 1876 | 356 | Não nomeado | 08 | "Similicum Similibus". A figura que se assemelhou ao Zé Povinho figurou em cima de um tonel de vinho do porto, aplicado contra a febre amarela. | |
| 19 abr. 1876 | 359 | Nomeado como Zé. | 04-05 (Páginas centrais) | A figura que se assemelhou ao Zé Povinho figurou de gravata borboleta em desenho sobre a quaresma. | Desenho assinado por Cândido Aragonez de Faria. |
| 22 jul. 1876 | 375 | Não nomeado | 01 | "O azeite do sr. Alexandre Herculano". A figura que se assemelhou ao Zé Povinho figurou diante do escritor português Alexandre Herculano. | A caricatura de Herculano é idêntica a que Bordalo havia feito em *A Lanterna Mágica*. |
| 17 fev. 1877 | 402 | Nomeado | 04-05 (Páginas centrais) | "O carnaval de 1877". Zé Povinho tocou o tambor do carnaval, comandado pelo ministro José Bento da Cunha Figueiredo. | |
| 24 fev. 1877 | 403 | Não nomeado | 04-05 (Páginas centrais) | "A crise". No desenho, a figura que se assemelhou ao Zé Povinho representou Portugal, diante do ministro José Bento da Cunha Figueiredo. | |
| 10 mar. 1877 | 405 | Nomeado | 04-05 | Zé Povinho foi mencionado em desenho sobre a Câmara | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | (Páginas centrais) | dos Deputados. | |
| 24 mar. 1877 | 407 | Nomeado | 04-05 (Páginas centrais) | Zé Povinho figurou como bebê diante dos ministros do império. | |
| 31 mar. 1877 | 408 | Nomeado | | Zé Povinho foi apontado como autor dos desenhos daquela edição. Rafael Bordalo Pinheiro teria copiado as imagens. | |
| 07 abr. 1877 | 409 | Nomeado | | “Retrato da política militante”. Zé Povinho figurou em canto de página, resignado diante da luta entre liberais e conservadores. | |
| 28 abr. 1877 | 412 | Não nomeado | | “À passagem do general Osório”. A figura que se assemelhou ao Zé Povinho resistiu às ordens da polícia. | O desenho foi apontado como uma imitação, mas o original não foi mencionado. |

Fonte: Elaborada pelo próprio autor.

Tabela n. 03: Aparições do Zé Povinho no jornal *O Besouro*

| Data | Número | Identificação | Página | Descrição | Observações |
|---|---|---|---|---|---|
| 02 mar. 1878 | Calendário d'*O Besouro* para 1878 | Não nomeado | n/c | A figura que se assemelhou ao Zé Povinho apareceu como um gigante deitando, no qual foram desenhados os meses dos anos, além dos ministros do império e parlamentares. | |
| 04 maio 1878 | 05 | Nomeado | 36-37 | "Teatralogia política". Apresentação do delfim ao Zé Povinho, que figurou em forma de quiosque de vendas de bilhetes lotéricos e garrafas de bebida alcoólica. | |
| 18 maio 1878 | 07 | Não nomeado | 56 | "Os meirinhos políticos". Cobrança de impostos dos ministros da fazenda e da guerra ao Zé Povinho, que figurou como vendeiro. | |
| 25 maio 1878 | 08 | Não nomeado | 60 | "Os tiros civis e os tiros incivis". Figuras que se assemelham ao Zé tentam entrar na hospedaria dos retirantes. | |
| 01 jun. 1878 | 09 | Não nomeado | 72 | Zé Povinho apareceu com sua postura típica, alheio aos acontecimentos políticos e culturais em torno de si. | |
| 08 jun. 1878 | 10 | Nomeado | 76-77 | "Teatrologia Política". Zé Povinho figurou ao fundo do cenário, tendo como única função aplaudir. | |
| 22 jun. 1878 | 12 | Nomeado | 89 | "Político-Polko-Mania". O Zé Povinho observou o imperador e o chefe do gabinete ministerial, que dançavam e tocavam piano. | |
| 27 jul. 1878 | 17 | Não nomeado | 132-133 | "Retóricas constitucionais e chapas parlamentares". O ministro da fazenda "fez as barbas" do país, representado pelo Zé Povinho. | |
| 08 ago. 1878 | 18 | Não nomeado | 144 | "As eleições". Figuras que se assemelham ao Zé | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | Povinho protestam na época das eleições. | |
| 05 out. 1878 | 27 | Nomeado | 212-213 | "As políticas militantes". O Zé Povinho foi mencionado, em meio às ações do imperador e seus ministros. | |
| 12 out. 1878 | 28 | Nomeado | 224 | "Teatrologia política". Zé Povinho apareceu sendo o personagem D. Bartholo da ópera *O barbeiro de Sevilha*. | |
| 19 out. 1878 | 29 | Nomeado | 225 | "A Penha e a Câmara Municipal". Zé Povinho foi comparado ao Arola, alheio aos acontecimentos da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. | |
| 26 out. 1878 | 30 | Nomeado | 239 | "Ao Sr. Tamagno". Zé Povinho foi mencionado no texto | Texto assinado por José do Patrocínio, sob o pseudônimo "Zé". |
| 02 nov. 1878 | 31 | Nomeado | 248 | "Lirismos". O Zé Povinho levantou-se representando a opinião pública. | |
| 09 nov. 1878 | 32 | Nomeado | 249 | "O luppi político". Mencionou-se o Zé Povinho, alheio aos acontecimentos relativos ao Rio Doce. | |
| 30 nov. 1878 | 35 | Nomeado | 274 | "Gasparinhos". Lembrou-se do Zé Povinho a respeito do novo imposto criado pelo ministro da fazenda. | Texto assinado por Angiolina. |
| 14 dez. 1878 | 37 | Nomeado | 296 | "Uma semana quente". Zé Povinho figurou rindo, diante dos acontecimentos do Banco Nacional. | |
| 21 dez. 1878 | 38 | Nomeado | 300-301 | "O discurso da coroa". Os novos parlamentares, os Fagundes, foram apresentados ao imperador, enquanto o Zé Povinho, no canto da cena, tentou ouvir a sessão. | |
| 04 jan. 1879 | 40 | Nomeado | 08 | "Esboços parlamentares". O ministro da marinha, que figurou em forma de bule, serviu chá ao Zé Povinho. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 18 jan. 1879 | 42 | Nomeado | 21 | “Esboços parlamentares”. Zé Povinho figurou de fraque e cartola diante dos ministros do império, desenhados em forma de moedas. | |

Fonte: Elaborada pelo próprio autor.

Tais dados demonstram que Bordalo relutou em recuperar o seu Zé Povinho no Brasil. Aqui, tentou repetir o sucesso do personagem português, criando outros tipos populares ligados ao contexto brasileiro, assim como o Manel Trinta Botões, concebido nas páginas de *O Mosquito*; além da dupla Psit e Arola, no jornal *Psit!!!* Estas figuras tornaram-se conhecidas do público, sendo lembradas, com frequência, nos estudos sobre a imprensa daquele período. A mais famosa criação bordaliana também não apareceu em nenhum exemplar do *Psit!!!*, periódico destinado a novas experiências caricaturais, o que leva a crer que Bordalo estivesse disposto a inventar outras alegorias para o povo brasileiro.

Estas novas personagens, contudo, não alcançaram a mesma projeção do Zé Povinho. Somente após a breve experiência do jornal *Psit!!!*, o ilustrador mobilizou o Zé Povinho com maior frequência nas páginas de *O Besouro*, conforme a tabela n. 03.
É preciso, entretanto, refletir sobre o enfoque dado a esta figura. De acordo com a tabela n. 02, o personagem figurou, na maioria das vezes, nas páginas centrais do jornal *O Mosquito*. Estas eram, porém, as únicas folhas onde se publicavam as ilustrações do periódico, visto que as demais se destinavam aos textos. Já em *O Besouro*, as imagens figuravam em folhas variadas, ou seja, tanto nas iniciais, quanto nas centrais, finais e outras. O Zé, no entanto, apareceu raras vezes nas páginas centrais, onde se apresentavam as caricaturas de maior relevância em cada número.

Apesar da baixa frequência e do pouco enfoque dado ao Zé Povinho, o personagem foi mobilizado nas lutas políticas nas quais Bordalo Pinheiro tomou parte. Nestas ocasiões, a figura teve significativas variações em seu formato físico. Conforme é possível observar os usos do Zé, no Brasil, consistiram em momento de experimentação e adaptação do personagem, em busca do tipo caricatural que representasse o brasileiro. Contudo, as inúmeras obras que apresentam interpretações do Zé, além das coletâneas de suas principais aparições, deixaram de lado as versões que a figura possuiu no Brasil[126]. Deste modo, o Zé Povinho brasileiro, até então, não foi objeto de estudos sistematizados.

[126] Este foi o caso do estudo de José Augusto França, intitulado *Zé Povinho na obra de Rafael Bordalo Pinheiro*. Ou autor não selecionou nenhuma aparição do Zé Povinho no Brasil, preferindo suas figurações nos jornais portugueses. Ver FRANÇA, José Augusto. *Op. cit.*, 1975. Em estudo mais recente, Rômulo de Jesus Farias de Brito teceu comentários a respeito da versão brasileira do personagem, sem, contudo, relacioná-lo com o contexto no qual foi produzido. BRITO, Rômulo de Jesus Farias. *Um traço sobre o Atlântico*: o Brasil na obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro (1870-1905). 2017. 424 f. Tese (Doutorado em História) – Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre, 2017, p. 158-169.

As tabelas n. 02 e 03 também permitiram visualizar a série documental e sua variação temática. A maior parte das aparições do Zé Povinho no Brasil foi diante dos membros do ministério e, algumas vezes, do próprio imperador. Com o personagem, Bordalo interveio no debate público acerca das questões que agitaram as páginas dos jornais e revistas da época, como a questão religiosa, a atuação dos governantes e dos parlamentares, os escândalos de corrupção envolvendo ministros e membros do legislativo, o clientelismo e trocas de favores na política imperial, identificada nas nomeações de amigos e parentes para cargos públicos.

Em meio a tantas questões, artistas, literatos e demais letrados imbuíram-se do trabalho de pensar uma nação em emergência: o que era o Brasil e quem era o seu povo? O assunto interessava às elites do país numa época em que as discussões acerca da mão-de-obra eram das mais candentes, com o iminente fim da escravidão. Tendo este cenário em vista, cabe questionar acerca dos usos que o Zé Povinho teve, enquanto representante do povo, na obra de Bordalo Pinheiro, no Brasil. Qual foi o papel desempenhado pelo personagem diante dos rituais e das disputas pelo poder, que tanto interessaram seu criador, além do lugar ocupado por esta figura, num país que buscava seu tipo nacional?

### 1.4.1 Rituais do poder

Bordalo chegou ao Brasil numa época em que o Segundo Reinado enfrentava uma grave crise. As principais bases de sustentação do regime estavam prestes a ruir com o iminente fim da escravidão, que descontentava os senhores de terra, além da questão religiosa, que pôs em xeque o apoio católico ao governo. Os grupos descontentes passaram a se organizar em torno das propostas republicanas, desenvolvidas por intelectuais e membros da oligarquia que se sentiam prejudicados com o fim da mão-de-obra cativa. A coroa tentava uma renovação, mesmo que lenta, no intuito de estancar a crise.

O longo reinado de D. Pedro II, que durou 49 anos, foi marcado por grandes paradoxos. A elite política temia, por um lado, o retorno do absolutismo do Primeiro Reinado (1822/1831); por outro, o fantasma do período regencial (1831-1840), marcado pelos inúmeros conflitos que ameaçaram a unidade territorial do país. Diante destas preocupações, o monarca levava a cabo um governo parlamentar, com feições liberais e considerável estímulo às atividades industriais, artísticas e intelectuais. Ao mesmo

tempo, mantinha a existência do Poder Moderador, instituído por seu pai, governando de maneira centralista – característica que marcou sua passagem pelo poder.[127]

Após o retorno do seu pai para Portugal, em 1831, a educação do jovem D. Pedro esteve a cargo dos regentes que governaram o país. Enquanto governante, o imperador construiu uma autoimagem de membro da realeza atento aos tempos modernos, apreciador das artes, da literatura e do progresso científico e tecnológico. D. Pedro II reconhecia a importância da liberdade de imprensa, usufruída pelos jornalistas e caricaturistas do seu tempo, além de compreender o avanço das ideias republicanas e abolicionistas, tendo consciência de que o Brasil era a única monarquia nas Américas e que o sistema de mão-de-obra escravista do país era um dos últimos em todo o mundo. Tratava-se de um grande paradoxo – que em algum momento dos anos 1870 e 1880 deveria ser enfrentado[128].

D. Pedro II foi coroado imperador muito jovem, aos 14 anos de idade. Seu governo foi tradicionalmente dividido pelos estudiosos em três fases pelos. A primeira, 1840-1850, caracterizou-se pela diminuição das inúmeras revoltas que marcaram o período anterior, o regencial, recuperando-se certa estabilidade no país. O segundo momento, 1850-1875, ficou conhecido como apogeu do império, no qual houve relativa prosperidade econômica proporcionada pela economia cafeeira, apesar dos conflitos nos quais o país envolveu-se na América do Sul, como a Guerra do Paraguai. Nos últimos anos, da década de 1870 em diante o governo imperial entrou em decadência.[129]

Na época da crise, entre os anos 1870 e 1880, o imperador já idoso, afastava-se do trono, com certa frequência, para viagens de descanso, tratamento de saúde ou experiências culturais, na Europa, no Oriente e nos Estados Unidos. Nestas ocasiões foi substituído por sua filha, Isabel (1846-1921). Entre o final dos anos 1870 e 1880, a decadência da monarquia era evidente para a sociedade de corte. De acordo com os relatos da época, era perceptível certo abandono dos palácios, o mau estado das carruagens, o desgaste do mobiliário, das joias já sem brilho e das vestimentas desbotadas. D. Pedro II, sua esposa, Teresa Cristina (1822-1889) e a filha Isabel haviam envelhecido. A figura do monarca fixou-se como a do velho rei de longas barbas[130].

---

[127] ALONSO, Angela. *Ideias em movimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 51-61.
[128] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 409-436.
[129] CARVALHO, José Murilo de. A vida política. In: _____ (Org.). *A construção nacional 1830-1889*. Rio de Janeiro: Objetiva; Madri: Fundación Mapfre, 2012, p. 83-129.
[130] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Op. cit.*, 1998, p. 410-412.

Durante o Segundo Reinado, o controle do ministério e do parlamento (senado e câmara dos deputados) foi disputado entre os partidos Conservador e o Liberal, criados nos anos 1830. As eleições, para escolher os parlamentares, eram indiretas e o sistema eleitoral, bastante restrito, era facilmente controlado pela cúpula imperial, a fim de garantir as maiorias favoráveis para o grupo que estivesse no poder. Quem detinha o direito ao voto, elegia um pequeno grupo de representantes, que por sua vez, escolhia os parlamentares. Tal funcionamento alimentava as relações patronais e clientelistas, baseadas nas trocas de favores entre os parlamentares e os mandatários locais.

Quando Bordalo chegou ao Brasil, o Partido Conservador havia acabado de reassumir o gabinete ministerial, em junho de 1875. Presidido, desta vez, pelo Duque de Caxias (1803-1880), herói da Guerra do Paraguai. O novo governo contou com a articulação do Barão de Cotegipe (1815-1899), uma vez que Caxias, já velho, perdera o traquejo político. Tal ministério chegou ao fim em janeiro de 1878, quando D. Pedro II chamou os liberais para compor o novo gabinete, após 14 anos de sucessão conservadora. Chefiados pelo Visconde de Sinimbu (1810-1906), os novos ministros receberam, do imperador, a incumbência de realizar uma reforma eleitoral que instituísse o voto direto, mas que mantivesse o controle do sistema a fim de garantir a governabilidade.[131]

Com tais medidas – ainda que conservadoras – pretendia-se estancar a crise do último decênio, cedendo a algumas das reinvindicações dos antimonarquistas – a questão do voto direto – além de tentar relativizar as constantes críticas na imprensa. Naquele decênio, cresceram os movimentos que questionaram o império e exigiram o seu fim. Em 1870 foi publicado o Manifesto Republicano, encabeçado por Quintino Bocaiúva (1836-1912) e Saldanha Marinho (1816-1895), no qual se exigiu a derrubada da monarquia e a instituição de uma república federativa. Em 1873, criou-se o primeiro partido republicano do país, o PRP (Partido Republicano Paulista), que reuniu membros da elite agrária do estado de São Paulo, descontentes com o governo imperial.[132]

Em 1871, houve a aprovação da Lei do Ventre Livre, que alforriou os filhos dos cativos, nascidos a partir de então. A medida acelerou a desmontagem do sistema escravagista – abalado desde os anos 1850, com a proibição definitiva do tráfico negreiro. Tal mudança gerou forte descontentamento entre as classes senhoriais,

[131] FERRARO, Alceu Ravanello. Brasil: liberalismo, café, escola e voto (1878-1881). *Educação em revista*, Belo Horizonte, v. 26, n. 03, p. 219-248, dez. 2010.
[132] CARVALHO, José Murilo de. *A formação da almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 17-33.

sobretudo as oligarquias cafeeiras do Sudeste, que apoiavam a monarquia. As bases de sustentação do regime começavam a ruir e as revistas satíricas ecoaram a maior parte das críticas ao regime monárquico, explorando os paradoxos do sistema, fazendo glosa de toda sorte de acontecimento, entre os quais, os escândalos palacianos. Os rumores de que o Conde d'Eu (1846-1922), marido da princesa Isabel, era proprietário de um cortiço e possuía negócios escusos, atravessou os anos 1870, ridicularizado na imprensa de humor.

A década de 1870 também se iniciou com a chamada "questão religiosa", que abalou o apoio católico à monarquia e expôs as complexas relações entre Estado e Igreja no Brasil. Na época, o poder católico se enfraquecia pelo mundo ocidental. A igreja de Roma perdia seus territórios locais, com a unificação da Itália. Além disso, desde a Revolução Francesa, cresciam movimentos imbuídos pelos ideais que questionavam a ingerência religiosa no Estado, como o liberalismo, a democracia, o racionalismo, o socialismo e a maçonaria. Estas novas ideias desembocaram em movimentos revolucionários que procuraram distinguir o poder regular do secular. Na tentativa de combater esse avanço, o Papa Pio IX (1792-1878) publicou a encíclica *Quanta Cura* prevendo o combate e a perseguição a essas novas concepções.[133]

No Brasil, em 1872, os bispos da cidade de Belém, no Pará, e Olinda, em Pernambuco, D. Macedo Costa (1830-1891) e D. Vital de Oliveira (1844-1878), em consonância com a Igreja de Roma, interditaram irmandades religiosas frequentadas por maçons. Porém, o governo brasileiro usufruía o regime de padroado, a partir do qual o imperador podia censurar documentos e decisões vindas da Santa Sé, caso se chocassem com os interesses do país. Este foi o caso da encíclica de Pio IX que autorizava os clérigos a perseguir a maçonaria. Os membros do gabinete ministerial – e o próprio imperador – eram maçons. As irmandades interditadas por D. Macedo e D. Vital denunciaram os bispos à corte e estes foram presos.

Entre 1872 e 1876, a questão religiosa engendrou grandes debates, no parlamento e na imprensa. Os antimonarquistas, em especial os republicanos, se opunham à ingerência religiosa no Estado, a qual associavam à ideia de atraso monárquico. De um lado, as revistas satíricas defenderam a prisão dos bispos. Do outro,

[133] Umberto Eco reconstituiu esse ambiente de tensão entre a Igreja e os movimentos liberais no romance *O cemitério de Praga*, cuja ação se desenrola no século XIX. Os personagens da obra existiram de fato, exceto o protagonista, o italiano Simoni Simonini, criado sob forte tradição católica e jesuítica, mas que foi confrontado pelos ideais republicanos e socialistas na sua vida adulta. Simonini acabou por desenvolver dupla personalidade. ECO, Umberto. *O cemitério de Praga*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

a imprensa católica, em especial o jornal *O Apóstolo*, na figura do cônego José Gonçalves Ferreira (1826-1883), procurou combater a ação dos caricaturistas e defender a soltura dos prelados e a continuidade das estreitas relações entre Estado e Igreja. Após longos debates, no parlamento e na imprensa, os governantes decidiram anistiar os dois clérigos, em meados de 1875, temendo a perda do apoio católico ao regime monárquico. A soltura dos bispos gerou fortes críticas na imprensa periódica, por parte dos que se opunham à monarquia.[134]

Na ocasião da chegada de Bordalo ao Brasil, em setembro de 1875, o caricaturista assistiu ao desfecho da "questão religiosa", com a anistia dos bispos D. Macedo Costa e D. Vital de Oliveira, por decisão do gabinete conservador chefiado pelo Duque de Caxias. A soltura dos prelados gerou uma onda de indignação e crítica dos jornalistas e ilustradores das revistas satíricas. Antes da anistia, eles haviam elogiado a atitude do governo em punir os bispos, mas reprovaram o seu perdão, por meio do qual o Estado se submetia à Santa Sé romana. Em célebre caricatura, Bordalo Pinheiro ridicularizou D. Pedro II diante do Papa Pio IX, prestes a ser atingido pela palmatória do pontífice:

Fig. 25: A questão religiosa

Fonte: PINHEIRO, Rafael Bordalo. A questão religiosa. *O Mosquito*, RJ, n. 314, p. 03, 18 set. 1875. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

**Legenda:** Afinal... deu a mão à palmatória!

[134] Sobre o assunto ver TELLES, Ângela Cunha da Mota. *Desenhando a nação: revistas ilustradas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires nas décadas de 1860 e 1870*. Brasília: FUNAG, 2010, p. 243-297.

Sob o lápis de Bordalo, o imperador foi destronado da sua condição solene, caricaturado de maneira infantil, prestes a receber um golpe da palmatória de um velho professor – o papa. Na cena, um pequeno dragão, simbolizando a reação católica, sobrevoou Pio IX, que pôs o pé na caixa da "infalibilidade papal". Abaixo dele, os bispos D. Macedo Costa e D. Vital de Oliveira perseguiram os membros do gabinete Rio Branco, que haviam decretado sua prisão, em 1872. Do outro lado, o imperador foi empurrado pelos membros do gabinete Duque de Caxias e pelo cônego José Gonçalves Ferreira, do jornal *O Apóstolo*. O ilustrador rebaixou o prelado, ridicularizando-o como glutão, de formato opulento e mórbido, devido aos vícios de esbórnia.

Na sua primeira aparição no Brasil, o Zé Povinho figurou justamente diante do cônego Ferreira, durante o desfecho da questão religiosa. Na ocasião, o governo imperial havia proibido a encenação da peça *Os Lazaristas*, do dramaturgo português Antônio Ennes (1848-1901), por conta de seu aspecto anticlerical. O espetáculo criticava a educação religiosa levada a cabo pela irmandade lazarista que realizava um trabalho de evangelização, à moda dos antigos jesuítas, em pleno século XIX. A proibição da peça gerou protestos de alguns setores, reprimidos com violência pela polícia carioca. Na cena "Crônica destes tempos", Bordalo ridicularizou o Zé diante do cônego Ferreira:

Fig. 26: Crônic destes tempos

Fonte: BORDALO PINHEIRO, Rafael. Crônica destes tempos. *O Mosquito*, RJ, n. 319, p. 02-03, 23 out. 1875. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

No alto da página, o caricaturista se autorretratou agradecendo ao seu colega de imprensa, o italiano Luigi Borgomaniero, do jornal *A Vida Fluminense*, que atuou ativamente nos debates sobre a questão religiosa, criticando os governantes e a ingerência religiosa no Estado. Borgomaniero trouxe amarrados no seu crayon o cônego Ferreira e os bispos D. Macedo e D. Vital. Na cena, o cônego, em grandes proporções, tocou o realejo do jornal *O Apóstolo* e tomou lições do Zé Povinho, retratado em tamanho menor, em posição de obediência ao clérigo. Da boca do Zé, no lugar da língua, saiu um padre lazarista. No peito do cônego, Bordalo escreveu "Reação". A cena é contornada por miniaturas de padres lazaristas que saem da lanterna mágica ao lado, manipulada pelo diretor do Conservatório Dramático que proibiu a peça. Abaixo, os protestos contra a proibição e a consequente repressão policial.

Zé Povinho figurou como o indivíduo humilde e pobre, à mercê da educação religiosa proporcionada pelas instituições católicas. Conforme visto anteriormente, Bordalo Pinheiro fez parte de uma geração de artistas e homens de letras que se insurgiu contra a ordem monárquica e religiosa em Portugal, apontada como causa da decadência lusa. No contexto das *Conferências democráticas do Casino Lisbonense*, o seu grupo havia apontado justamente a educação religiosa como entrave para a regeneração moral e cultural do seu país. Nesse sentido, o ilustrador trouxe de Lisboa as lentes com as quais vislumbrou uma situação bastante semelhante ao seu local de origem: uma monarquia bragantina fortemente alinhada com o catolicismo romano.[135] A crítica a esse sistema já era exercida, porém, pelos caricaturistas do Rio de Janeiro. Tratava-se de uma ambientação comum, numa época em que a luta anticlerical e a antimonárquia se aclimatavam pelo Ocidente afora.

Para além da questão religiosa, que chegava ao fim, Bordalo Pinheiro atuou na discussão de outros acontecimentos. O caricaturista interveio, por exemplo, no escândalo das notas falsas que agitou os jornais e revistas no primeiro semestre de 1876. Em abril daquele ano, cédulas de 200 réis falsificadas apareceram numa importante casa comercial do Rio de Janeiro. Os jornais noticiaram este acontecimento, com certa discrição, pois o assunto seria confidencial para a polícia. Além disso, não mencionaram o estabelecimento onde se deu o ocorrido, por certa cumplicidade e compadrio, evitando-se o desconforto com o proprietário[136]. O chefe da política carioca, na época,

[135] BRITO, Rômulo de Jesus Farias de. *Op. cit*., p. 175-205.
[136] Este foi o caso do jornal *Gazeta de Notícias*, n. 108, p. 01, Rio de Janeiro, 19 abr. 1876.

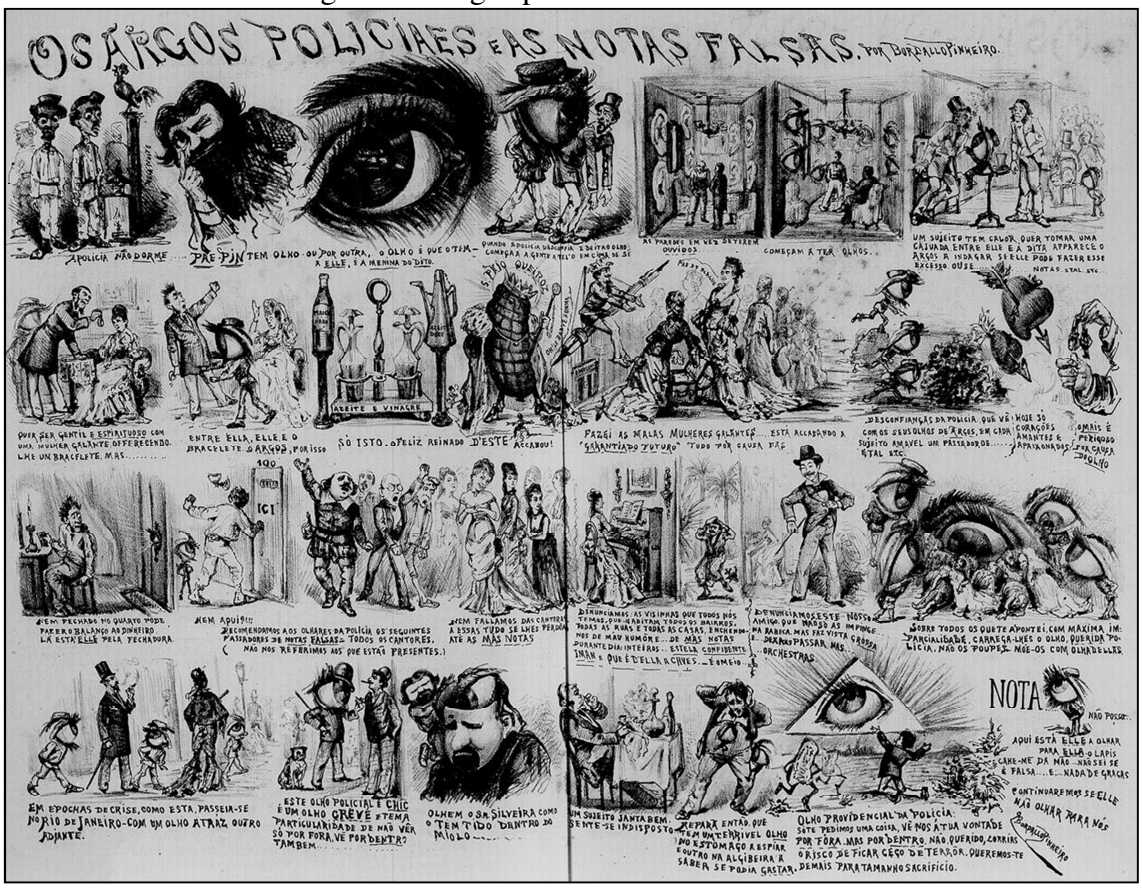
Miguel Calmon du Pin e Almeida (1843-1886) ordenou buscas e apreensões na casa comercial, interrogando o dono e seus funcionários.

A postura do chefe de polícia foi criticada na imprensa de oposição aos governos estabelecidos, pois as varreduras e devassas nada teriam encontrado nem esclarecido. Tal atuação teria ainda manchado a reputação do estabelecimento comercial, de "fama ilibada". De acordo com a *Gazeta de Notícias*, em 22 de abril, a polícia, no afã de demonstrar força e poder, invadiu a intimidade do funcionário do caixa, que trabalhava no estabelecimento, vasculhando sua casa, sem encontrar nada que o incriminasse[137]. As revistas satíricas, por sua vez, como o próprio *O Mosquito* e a *Revista Ilustrada* ridicularizaram o acontecimento em diversas oportunidades, afirmando que as más notas eram dadas pelas cantoras dos teatros e pelas vizinhas que se aventuravam a cantarolar.

De acordo a edição n. 361 do jornal *O Mosquito*, os policiais fizeram três buscas seguidas (e desnecessárias) na residência do mesmo sujeito – o funcionário do caixa. Nas palavras dos editores do jornal, a ação da política nunca apresentava bons resultados e a instituição repressiva acabava prendendo um bode expiatório, como nesse caso[138]. Na edição seguinte, Bordalo ridicularizou o trabalho do chefe de polícia e dos soldados, designados em caricatura como "Argos", nome dado aos cães de guarda. No lugar da cabeça dos policiais, rebaixados em tamanho miniatura, o ilustrador caricaturou um olho, como se esses Argos fossem pequenos olhares a vigiar toda a vida da cidade. Os olhos estariam em toda parte: nas ruas, nos cafés, nas paredes, nos teatros, nas salas, nos quartos:

[137] *Gazeta de Notícias*, n. 111, p. 01, Rio de Janeiro, 22 abr. 1876.
[138] *O Mosquito*, n. 361, p. 02, Rio de Janeiro, 21 abr. 1876.

Fig. 27: Os argos policiais e as notas falsas

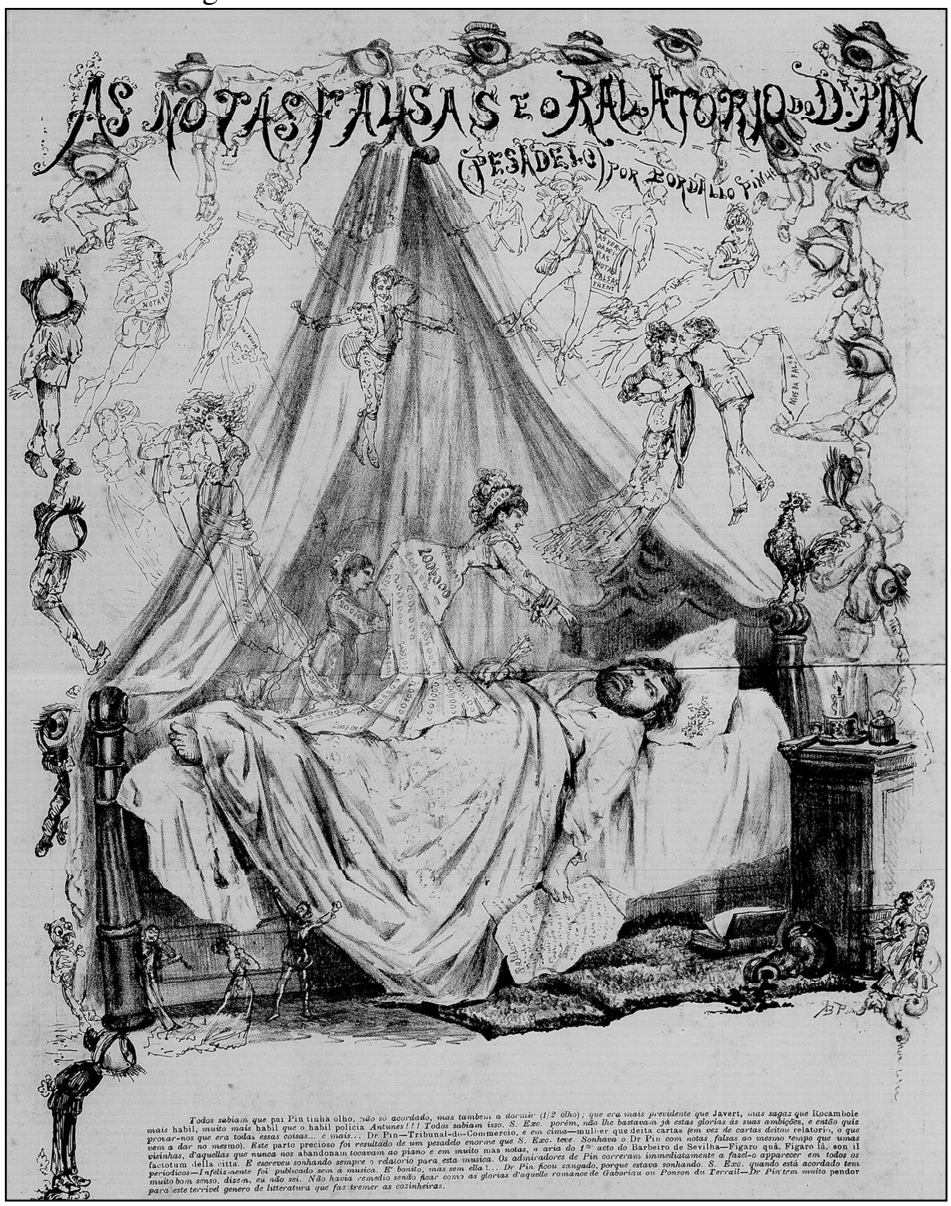



Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Os Argos policiais e as notas falsas. *O Mosquito*, RJ, n. 362, p. 04-05, 29 abr. 1876. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

Nas legendas, escritas à mão, Bordalo recomendou aos policiais que os vigiassem por fora, mas não por dentro, para que não ficassem "cegos de terror". Também fez referências à censura, afirmando que o olho estava ao seu lado, a vigiá-lo, enquanto ele produzia sua caricatura: "Aqui está ele a olhar para ela (a caricatura). O lápis cai-me da mão. Não sei se é falsa (a caricatura). Continuaremos se ele não olhar para nós"[139]. No exemplar n. 364 do jornal *O Mosquito*, o desenhista retomou o assunto ridicularizando o relatório apresentado pelo Dr. Pin, publicado nas páginas dos jornais. De acordo com o artista, o chefe de política havia escrito o texto dormindo, durante um pesadelo com as notas falsas e com as graciosas vizinhas que tocam piano, emitindo *más notas*:

[139] BORDALO Pinheiro, Rafael. Os Argos policiais e as notas falsas. *O Mosquito*, RJ, n. 362, p. 04-05, 29 abr. 1876.

Fig. 28: As notas falsas e o relatório do Dr. Pin




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. As notas falsas e o relatório do Dr. Pin (pesadelo). *O Mosquito*, n. 364, p. 07, 10 maio 1876. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

Na legenda, Bordalo afirmou que o documento da polícia teria sido escrito sob inspiração da ópera *Fígaro*: "O Dr. Pin escreveu sonhando sempre o relatório para esta música". Os admiradores do chefe de polícia teriam se apressado em publicar o texto nos jornais, mas infelizmente saiu sem a canção, o que não era a mesma coisa. No texto, o caricaturista satirizou a postura do Dr. Pin, comparando-o ao personagem Rocambole, dos folhetins do escritor francês Ponson du Terrail (1829-1871). Seu relatório teria o mesmo teor dos romances rocambolescos e populares, escritos pelo renomado folhetinista, que tanto fazia sucesso nos jornais da época: "Não havia remédio senão

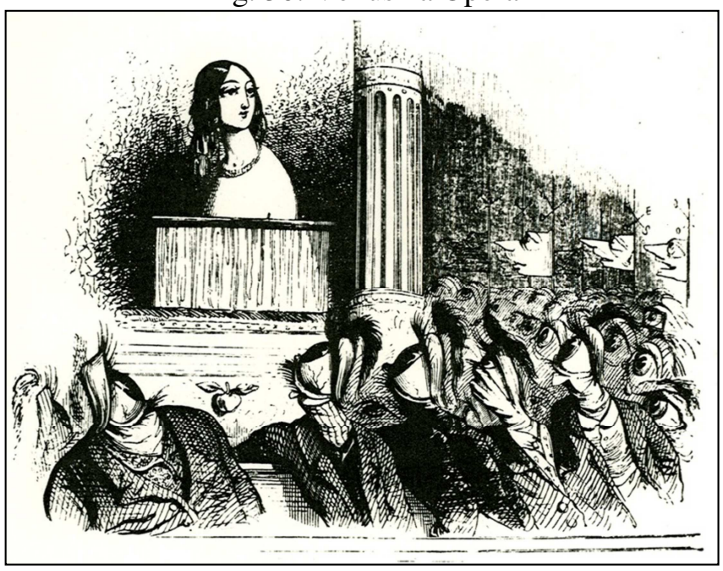
ficar com as glórias daquele romance de Gaboriau ou Ponson du Terrail – Dr. Pin tem muito pendor para esse terrível gênero de literatura que faz tremer as cozinheiras"[140].

Bordalo ridicularizou, portanto, o relatório do chefe de polícia comparando-o a esta importante tradição literária, a vapor, do século XIX. É interessante observar que tal crítica, aos romances folhetins, ou romances fatiados, como ficaram conhecidos pelos estudiosos, também foi feita, anos mais tarde, por Monteiro Lobato, que também satirizou, nos seus contos, o apreço popular pela tradição rocambolesca. Nas caricaturas sobre o escândalo das notas falsas, Rafael Bordalo Pinheiro apresentou referências a uma famosa gravura produzida pelo renomado desenhista francês Grandville (1803-1847), em 1844. Intitulada *Venus na Ópera*, a imagem apresentava indivíduos, com a cabeça em formato de olho, observando obcecadamente a cantora que se apresentava:

Fig. 29: Policial em destaque

Fonte: RBP. *O Mosq.*, 29 abr. 1876. FBN/RJ

Fig. 30: Venus na Ópera



Fonte: GRANDVILLE, Jean Ignace. Venus na Ópera. 1844.[141]

Em sua caricatura, Bordalo Pinheiro dialogou com uma importante referência, que compunha o repertório formativo dos artistas do traço no século XIX. O caricaturista português era conhecedor da produção artística internacional, devido à circulação das imagens, que se reproduziam abundantemente, durante o início da era midiática. Sua formação numa família de artistas e suas viagens pela Europa,

[140] BORDALO Pinheiro, Rafael. As notas falsas e o relatório do Dr. Pin (pesadelo). *O Mosquito*, n. 364, p. 07, 10 maio 1876.
[141] Disponível em: http://vunex.blogspot.com/2006/08/loves-of-puppet-and-star.html. Acesso em 21 maio 2018.

colaborando em publicações estrangeiras, certamente colaboraram para que este contato se efetivasse. No desenho de Grandville, satirizava-se a cultura parisiense do olhar arguto, onde tudo se projetava para agradar aos olhos. A cidade de Paris, na época, cultivava o desejo visual por meio da abundância de espetáculos, ilustrações, monumentos públicos etc.[142]

O artista português adaptou sua caricatura ridicularizando o trabalho investigativo da polícia carioca que se mostrava excessivo e pouco produtivo. Nas páginas d'*O Mosquito*, explorava os escândalos que abalavam a credibilidade das instituições e dos poderes estabelecidos, tal qual o caso do ministério dos negócios do império, comandado por José Bento da Cunha Figueiredo (1808-1891), Visconde do Bom Conselho. O ministro havia sido acusado de corrupção e negócios escusos no trabalho com a sua pasta. A oposição, exercida pelo Partido Liberal e pelos republicanos, pedia a sua renúncia. Havia sentimento de desforra, remanescente da questão religiosa, pois José Bento havia atuado ativamente em prol da anistia aos bispos de Belém e de Olinda. Bordalo ridicularizou o Visconde, travestido de arlequim, por ocasião do carnaval de 1877. Na cena, o ministrou espirrou uma bisnaga de pintura, com os "assuntos" nos quais se envolveu e que alimentavam as páginas dos jornais:

Fig. 30: O carnaval de 1877

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O carnaval de 1877. *O Mosquito*, RJ, n. 402, p. 04-05, 17 fev. 1877. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

[142] SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo*: reflexões e percepções. SP: Cosac & Naif, 2002, p. 160-168.

> **Legenda:** Atendendo, etc. Hemos por bem decretar. Que ao Zé Pereira carnavalesco se chamará d'ora avante *Zé Bento* carnavalesco, por ser sobre a sua pele e pasta que se zabumba todo o entrudo.

Sob a pena de Bordalo, José Bento foi destronado da condição de ministro, transformando-se em Zé Pereira (tocador de tambor nos carnavais portugueses), graças à inversão proporcionada pela festa de momo. Da sua bisnaga de assuntos, saíram padres lazaristas, cuja ação o ministro havia protegido, além dos bispos de Belém e de Olinda. Tais temas, que repercutiam negativamente na imprensa de oposição, não atingiram o cônego Ferreira, que se protegeu com o guarda-chuva do seu jornal *O Apóstolo*. Bordalo castigou novamente o ministro, caricaturando-o no chão, sendo esmagado pelo cortejo festeiro, conforme a legenda: "sobre a sua pele e pasta que se zabumba todo o entrudo".[143]

Ao lado do grande tambor, Bordalo caricaturou o Zé Povinho travestido em Zé Pereira. O artista escreveu o nome do personagem em sua roupa. Era preciso identificá-lo, uma vez que seu formato se encontrava bastante modificado, se comparado às aparições anteriores, o que demonstra a plasticidade desta figura no Brasil. Além disso, o Zé estava fantasiado para o carnaval. O personagem tocava o tambor e ria da situação, divertindo-se com ela, graças à inversão carnavalesca, na qual o governante era rebaixado, igualando-se ao povo, que zombava dele. No tambor, o caricaturista escreveu: "Zé Bento, deixa a pasta!". Os editores do jornal satírico pressionavam para que o ministro se demitisse ou para que os governantes o exonerassem.

No dia seguinte, a *Gazeta de Notícias* comemorou a demissão de José Bento, executada pelo líder do ministério, o Duque de Caxias. De acordo com texto assinado por Ganganelli (Saldanha Marinho), militante republicano, de há muito os brasileiros desejavam a exoneração do ministro, devido à sua atuação, considerada "perigosa" para o país, em defesa da Igreja na questão religiosa. O governo, porém, não teria atendido ao público. Na opinião dos responsáveis pelo diário carioca, somente após a derrisão pública de José Bento, por meio das caricaturas, os governantes se posicionaram pela sua exoneração. Saldanha Marinho sugeriu que as caricaturas, como a de Bordalo Pinheiro, deixaram a situação do ministro insustentável, culminando com a sua demissão:

> Foi exposta às vistas públicas uma figura parecida com a do ministro do império; e os rapazes acompanharam com vaias e gritando-lhe: *largue a pasta!*

[143] BORDALO Pinheiro, Rafael. O carnaval de 1877. *O Mosquito*, RJ, n. 402, p. 04-05, 17 fev. 1877.

> E... a gargalhada venceu! E o sr. conselheiro José Bento foi expulso dos conselhos da coroa pelos seus próprios colegas!
> S. Ex. foi exonerado *a bem do serviço público!*
> Foi compelido a deixar a pasta!
> A augusta Regente e o sr. duque de Caxias não resistiram à gargalhada da multidão!
> Resistiram ao sério para o obedecerem ao ridículo, à patuscada carnavalesca!
> Temeram que a gargalhada os matasse também![144]

O texto de Saldanha Marinho ajuda a compreender a importância das caricaturas de Bordalo naquele cenário, para o debate das questões públicas. De acordo com o autor, o humor e a derrisão causados pelo desenho cômico amedrontariam os governantes em sua posição oficial solene. No exemplar seguinte, de *O Mosquito*, Bordalo retomou o assunto. O artista caricaturou o enterro simbólico de José Bento, parodiando cena de *Hamlet*, de Shakespeare, na qual o personagem Yorik era enterrado pelo protagonista. O artista se autorretratou no lugar de Hamlet, segurando o crânio de José Bento nas mãos. Na legenda, ironizou: "Pobre Yorik! Quem nos fará rir agora?!". Ao lado, o caricaturista ridicularizou o Barão de Cotegipe como coveiro, esperando a despedida, para exercer sua função. O enterro era o ato final de derrisão e castigo proporcionado pela caricatura, contra o ministro:

Fig. 31: Pobre Yorick

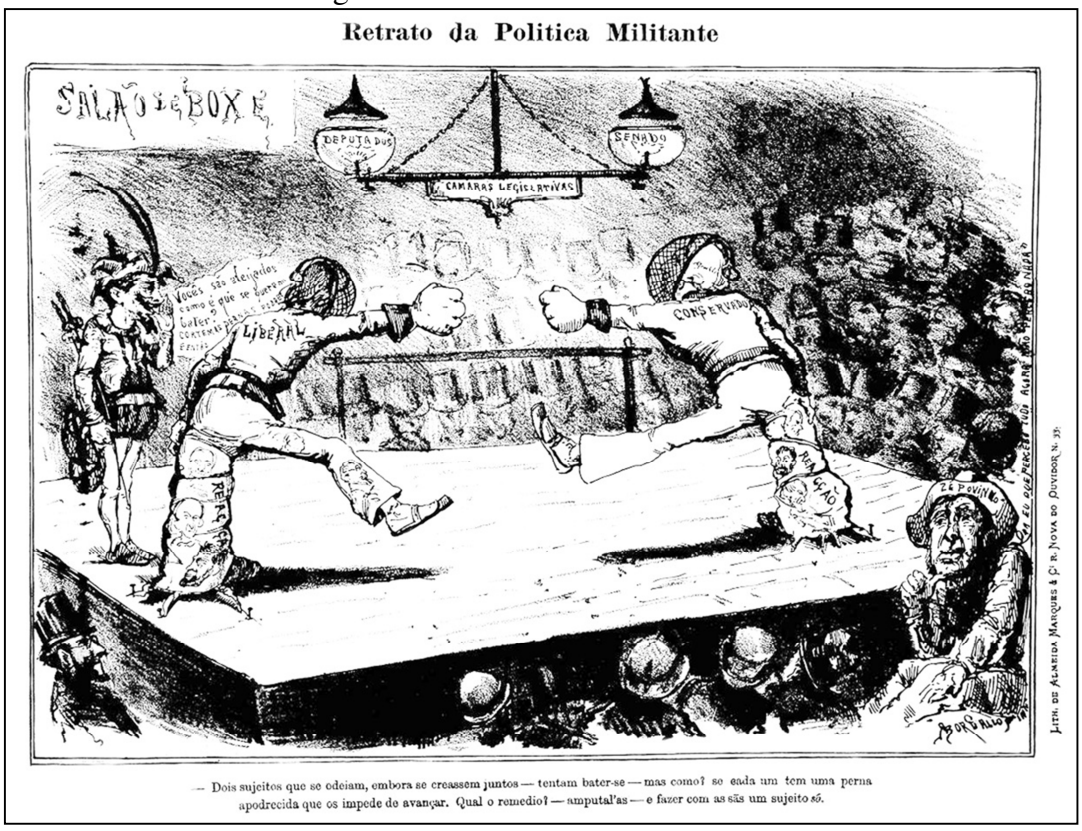
Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. *O Mosquito*, RJ, n. 403, p. 04-05, 24 fev. 1877. Fundação Biblioteca Nacional

> **Legenda:** Oh! Pobre Yorick! (Alas! Poor Yorick!) Quem nos fará rir agora?

[144] MARINHO, Saldanha (Ganganelli). A Igreja e o Estado. *Gazeta de Notícias*, RJ, n. 48, p. 01, 19 fev. 1877.

Mesmo após o desfecho da questão religiosa e a demissão de José Bento da Cunha Figueiredo, as referências à luta anticlerical persistiram em *O Mosqutio*. Bordalo Pinheiro satirizou a disputa entre o Partido Liberal e o Conservador, como luta de boxe. No centro da cena, o Senado e a Câmara dos Deputados figuraram em forma de clareira iluminando a briga. Os lutadores tiveram suas pernas amarradas ao chão pela "reação religiosa", o que limitou seus movimentos. De acordo com a legenda, a "perna" da religião comprometeria o governo e deveria ser amputada. No canto da página, o Zé Povinho, representando o público, em postura resignada, assistiu à disputa:

Fig. 32: Retrato da Política Militante




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Retrato da Política Militante. *O Mosquito*, RJ, n. 409, p. 04-05, 07 abr. 1877. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

> **Legenda:** Dois sujeitos que se odeiam, embora se criassem juntos – tentam bater-se – mas como? Se cada um tem uma perna apodrecida que os impede de avançar. Qual o remédio? – Amputá-las – e fazer com as sãs um sujeito só.

Na visão de Bordalo, a reação religiosa seria uma das causas para os entraves na política brasileira. É interessante notar que, na legenda, o autor sugeriu que se cortassem as pernas reacionárias para que os dois lutadores se fundissem num só, pondo fim às disputas bipartidárias. A crítica de Bordalo, no caso, parecia bem menos radical do que

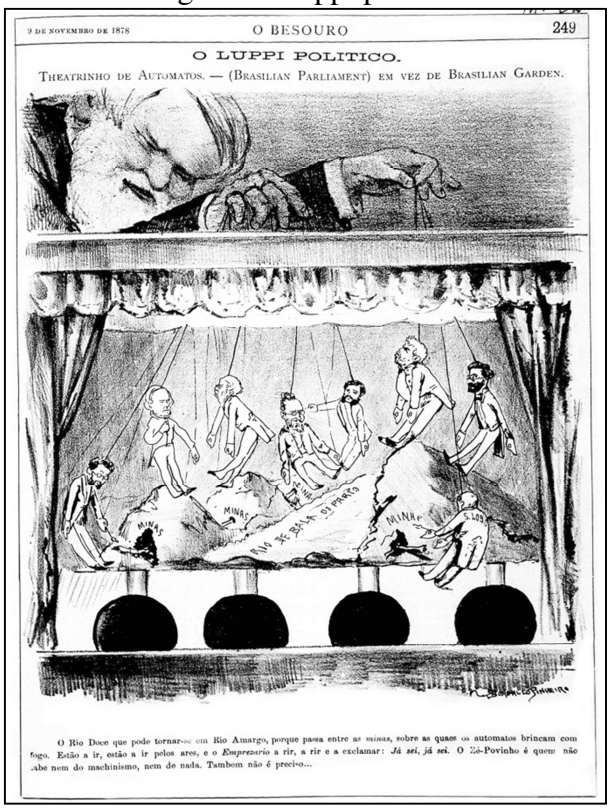
a biografia do ilustrador poderia sugerir. Em vez de demandar o fim do governo imperial, o artista apontou a necessidade da sua reorganização e atualização para que o mesmo avançasse. A presença do Zé Povinho, usando chapéu de palha, no canto da página, em postura resignada, parecia endossar a crítica dos autores. Bordalo escreveu uma fala para o personagem, escrita à mão: "Eu que percebo tudo, agora não percebo nada". Zé não compreenderia o motivo daquela luta na qual os dois partidos não se atingiam.

Nota-se que nas aparições do Zé Povinho nas páginas d'*O Mosquito*, Rafael Bordalo Pinheiro não caricaturou a figura de D. Pedro II. Em março de 1876, o monarca partira em viagem, que se iniciou na Filadélfia, Estados Unidos e terminou em agosto de 1877, na Europa. A saúde da imperatriz Teresa Cristina foi apontada como motivo para a saída do país. Bordalo caricaturou a figura do imperador, com maior frequência, nas páginas d'*O Besouro*, criado quase um ano depois, em abril de 1878, no qual persistiu em suas críticas aos rituais do poder, materializados na atuação dos ministros e parlamentares, mas agora com a presença constante de D. Pedro II nas imagens.

Bordalo criticou o processo de centralização do império, ridicularizando a postura supostamente liberal do monarca. Em outubro de 1878, houve uma querela entre o governo imperial e a presidência da província de Minas Gerais, na figura do senador Silveira Lobo (1826-1886), cujo motivo foi a construção dos caminhos de ferro na região do Rio Doce. A obra estava a cargo das empresas nacionais, favorecidas por Lobo. Contudo, uma manobra do imperador e do gabinete fez com que os contratos passassem para a construtora inglesa *Wm Bird and Company*. O conflito de interesses gerou desacordo entre a corte e os governantes locais. D. Pedro II enviou seus ministros para a região das minas, a fim de garantir o cumprimento das suas decisões.

Na cena, "O luppi político", Bordalo caricaturou o monarca manipulando os membros do ministério e o presidente de Minas Gerais, Silveira Lobo, como marionetes. No cenário do palco, o ilustrador desenhou minas cavadas até o subsolo, nas quais os bonecos estavam prestes a acender seus fósforos. Na legenda, satirizou a postura do imperador, designado como *empresário*, exclamando a sua costumeira frase de bonachão: "já sei, já sei". O caricaturista foi um tanto premonitório ao afirmar que o Rio Doce se tornaria Rio Amargo, por passar entre as minas e envolver tais disputas. No subtítulo, Bordalo criticou mais uma vez a atuação monárquica, submetida aos interesses comerciais ingleses, ao designar a caricatura como *Brazilian Parliament*:

Fig. 33: O luppi político




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O luppi político. *O Besouro*, RJ, n. 32, p. 249, 09 nov. 1878. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

**Legenda:** O Rio Doce, que pode tornar-se em Rio Amargo, porque passa entre as minas, sobre as quais os autômatos brincam com fogo. Estão a ir, estão a ir pelos ares e o *Empresário* a rir, a rir e a exclamar: *já sei, já sei*. E o Zé Povinho é quem não sabe nem do maquinismo nem de nada, também não é preciso.

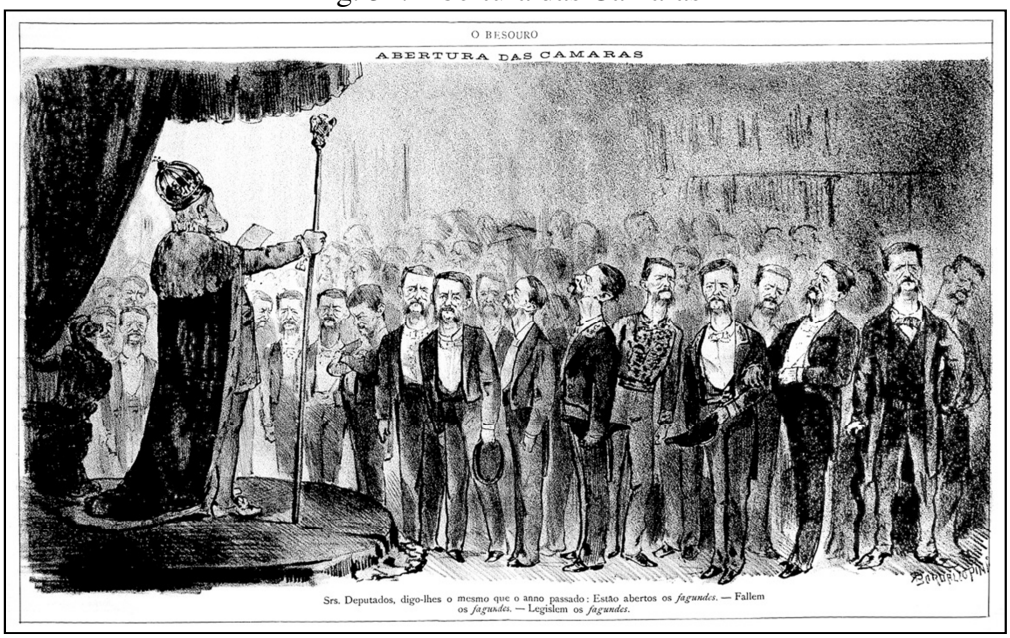
Zé Povinho foi mencionado na legenda como o indivíduo que não compreendia tais acontecimentos. Bordalo ironizou afirmando que o personagem não entendia nada de maquinismo nem de outros assuntos, o que não seria necessário. Em suma, o povo estava alheio aos processos de decisão, enquanto D. Pedro II cultivava sua imagem de monarca democrático, sem deixar de atuar nos bastidores pela centralização das decisões – quando se tratava de garantir os privilégios estrangeiros, sobretudo os ingleses. Bordalo Pinheiro explorava os limites da postura supostamente democrática do governante, que não deixava de ser um imperador, dentro de uma ordem monárquica semelhante à do antigo regime, pouco afeita às mudanças.

Bordalo mobilizou a estratégia da objetificação para rebaixar e dessacralizar os ministros da monarquia. A reificação, ou seja, a transformação do ser em coisa era uma das modalidades mais radicais de desvalorização do retratado, retirando-lhe a dimensão humana e o privilégio da consciência. No caso da caricatura acima, este recurso era

aprofundado, pois os ministros do império foram transformados em mecanismo que dependiam de um terceiro, o imperador, para entrar em funcionamento. "Fazer, portanto, de um chefe temporal uma peça de um maquinismo exógeno, ou um polichinelo movido por fios, ou a carta de jogar de um baralho qualquer, é levar ao cúmulo da imputação e do desprezo"[145].

Seja como for, os rituais de poder da monarquia brasileira foram destituídos da sua aura de sacralidade nas caricaturas políticas de Bordalo Pinheiro. Após as eleições parlamentares de 1878, o autor ridicularizou a fala do trono na abertura das câmaras. O artista adiantou-se ao acontecimento, que ocorreria no dia 15 de dezembro daquele ano. O número do jornal *O Besouro*, naquela semana, foi publicado no dia 14. Portanto, Bordalo poderia caricaturar e comentar o acontecimento somente uma semana depois, quando o assunto esfriaria. O ilustrador retratou o imperador discursando diante dos novos deputados, todos com os rostos iguais. Tratava-se do Fagundes, novo personagem que o desenhista criou especialmente naquela ocasião:

Fig. 34: Abertura das Câmaras




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Abertura das Câmaras. *O Besouro*, RJ, n. 37, p. 292-293, 14 dez. 1878. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

**Legenda:** Srs. Deputados, digo-lhes o mesmo que o ano passado: Estão abertos os *fagundes*. – Falem os *fagundes* – Legislem os *fagundes*.

[145] HOMEM, Amadeu Carvalho. *Op. cit*., p. 751.

Um dia antes da abertura das câmaras, Bordalo imaginou este acontecimento com base na continuidade dos poderes estabelecidos, que se mostravam distantes de uma grande mudança. Na legenda, ele atribuiu a fala da continuação ao imperador: "digo-lhes o mesmo que o ano passado". Na opinião do seu grupo, os novos deputados seriam uma imitação dos anteriores. Também não haveria variação entre eles. Todos comporiam as maiorias favoráveis ao partido então no poder. Na parte textual, o artista ridicularizou o caráter do Fagundes enquanto parlamentar falastrão e medíocre: "falem os *fagundes*, legislem os *fagundes*". Além do desprestígio dos governantes, a repetição dos rostos garantia o humor. Nas palavras de Henri Bergson, a semelhança entre as diversas figuras, agindo do mesmo modo, faz lembrar a ideia de marionetes:

> E o riso será ainda mais intenso, caso não se apresentem à cena apenas dois personagens, mas vários, o maior número possível, todos semelhantes entre si, que vão e vêem, dançam, se agitam juntos, assumindo ao mesmo tempo as mesmas atitudes, gesticulando do mesmo modo. Ocorre-nos então, distintamente, a ideia de marionetes.[146]

Cabe lembrar que, para garantir as maiorias favoráveis, as trocas de favores ocasionavam a escolha dos compadres políticos ou até mesmo familiares dos ministros para os cargos eletivos. Bordalo criticou este sistema clientelista da política brasileira. O favor público tornou-se assunto recorrente nas páginas dos seus periódicos.[147] Uma semana após a caricatura do Fagundes, o artista retomou o assunto, ridicularizando a questão ao retratar a abertura das câmaras como a reunião de uma grande família. O clientelismo transformava a política do parlamento e do ministério em negócios familiares. Os membros do ministério figuraram em vestes femininas, como matronas, apresentando seus parentes ao imperador. Os novos deputados foram satirizados como crianças de colo, que precisavam das suas "amas políticas", enquanto o monarca foi destronado, figurando em trajes domésticos, numa cadeira de balanço:

[146] BERGSON, Henri. *Op. cit*., p. 20.
[147] NEMI, Ana Lúcia. O Império do Brasil e o "favor público" – contestações da norma na imprensa radical no tempo do Gabinete Sinimbu. *Tempo Brasileiro*, vol. 199, p. 09-24, 2014.

Fig. 35: O discurso da Corôa

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O discurso da coroa. *O Besouro*, RJ, n. 38, p. 300-301, 21 dez. 1878. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

> **Legenda:** Diz Ramalho Ortigão que a família é a única instituição firme e estável: a família está destinada a ser o ponto de partida para a reorganização geral das sociedades futuras. E é por isso que as Câmaras se abriram em famílias. Apresentação de cunhados-*fagundes*, de primos-*fagundes*, de tios-*fagundes*, etc., ao Vovô, ao Pai de todos.
> - Já sei, ilustres Fagundes, que sois todos parentes, e meus mais caros afetos e ilustres representantes. Tudo vai bem em casa e não se pode dizer que esta é a casa do Gonçalo, em que canta mais a galinha que o galo. Tive cartas da Europa em que se diz que Tão-tão, Sinhá e Nhonhô Lulú vão bem... Tudo precisa de banhos e tônicos. E eu também! Estou encatarroado. Mas enfim, vamos cavaquear sobre coisas diretas e indiretas...

Na longa legenda, o artista mobilizou palavras de Ramalho Ortigão para ironizar a cena, afirmando que as famílias seriam uma organização política estável para o futuro da sociedade. Em suas palavras, Rafael Bordalo Pinheiro ridicularizou o imperador como um "Vovô", o "Pai de todos", complacente e permissivo com o sistema político que beneficiava a continuidade do seu reinado. O caricaturista construiu uma imagem do monarca cansado e doente, "encatarroado", mas que mantinha o controle do país: "não se pode dizer que em casa a galinha canta mais que o galo". Por fim, lembrou os desejos da coroa em implantar o voto indireto por meio do gabinete do Partido Liberal: "Mas enfim, vamos cavaquear sobre coisas diretas e indiretas..."

O Zé Povinho apareceu no canto da cena, com roupas de funcionário palaciano, tentando ouvir o que se passava na sala da grande família. No caso, ele figurou como indivíduo pobre, que circulava nos espaços do poder, acompanhando o jogo político, beneficiando-se dele, por meio das trocas de favores das relações patronais, mesmo que

em condição subalterna. O representante do povo certamente não seria contemplado nas reformas eleitorais cada vez mais restritivas, mas era parte integrante deste funcionamento. Não havia grandes revoltas contra o sistema, e o personagem, nestas condições, nada faria para reverter a situação política do país. Zé perambulava entre os poderosos, mesmo que excluído dos mecanismos de decisão.

Este assunto voltou às páginas do jornal *O Besouro* em janeiro do ano seguinte. Rafael Bordalo Pinheiro caricaturou o Zé Povinho, usando fraque e cartola, diante de um tabuleiro de moedas nas quais ilustrou os rostos dos ministros imperiais. O artista rebaixou os governantes novamente à condição de objetos rígidos, que se tornaram fonte do cômico. "Automatismo, rigidez, hábito adquirido e conservado, são os traços pelos quais uma fisionomia nos causa riso. Rimos sempre que uma pessoa nos dê a impressão de ser uma coisa".[148] Na legenda, o artista aproveitou o duplo sentido da palavra *cunhar*: "A Câmara é um tabuleiro de numismática. Moedas de várias épocas, quase todas modernas. É uma câmara toda CUNHADA".[149] Os parlamentares seriam cunhados, como moedas e como parentes:

Fig. 36: Esboços parlamentares

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Esboços parlamentares. *O Besouro*, RJ, n. 42, p. 21, 18 jan. 1879. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

[148] BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, p. 16 e 30.
[149] BORDALO Pinheiro, Rafael. Esboços parlamentares. *O Besouro*, RJ, n. 42, p. 21, 18 jan. 1879.

**Legenda:** A Câmara é um tabuleiro de numismática. Moedas de várias épocas, quase todas modernas. É uma Câmara toda CUNHADA.

Zé Povinho apontou para o tabuleiro e sorriu em direção ao leitor, piscando com o olho esquerdo, num misto de zombaria em relação os governantes e conivência com a prática retratada, compartilhada com o público leitor do jornal *O Besouro*, situado entre as elites do país. Rafael Bordalo Pinheiro escreveu o nome do personagem abaixo da sua caricatura. Era preciso identifica-lo para o público leitor, tendo em vista a considerável diferença das aparições anteriores. Tais figurações do Zé, pouco exploradas pela bibliografia a respeito do autor e do personagem, demonstram a plasticidade que a figura teve no Brasil e as experiências do autor na busca de um formato que melhor se adaptasse ao contexto brasileiro.

Conforme foi possível observar, Rafael Bordalo Pinheiro interveio nas discussões sobre os rituais e disputas pelo poder no Brasil imperial, desde a sua chegada quando acompanhou o desfecho da questão religiosa. O lápis e o humor do artista ajudaram a derrubar o ministro do gabinete conservador, José Bento da Cunha Figueiredo, criticado pelos antimonarquistas por ter defendido a Igreja durante a querela. O artista também ridicularizou a disputa entre o Partido Liberal e o Conservador pelo controle do ministério, mas não defendeu a derrubada do regime. O artista, envolto em novas relações de poder, enquanto editor de grandes folhas satíricas, foi bem mais cauteloso do que a sua trajetória, nos anos de juventude, poderia sugerir.

Sua produção iconográfica dialogou com a de outros artistas do traço, como Grandville. As interações com a obra de outros ilustradores jamais foram abandonadas, como se verá nos próximos capítulos. Após o retorno de D. Pedro II ao Brasil, o artista ridicularizou a postura do monarca, que se pretendia imperador democrata, mas promovia um governo altamente centralista e não deixava de atuar em todos os rituais da coroa. Rafael Bordalo Pinheiro satirizou o funcionamento clientelista do parlamento e do ministério, construindo uma imagem que mesclava o amadorismo das relações familiares e paternais, com a continuidade dos modelos e dos atores, que pareciam sempre os mesmos, vivendo na inércia de uma existência objetificada.

Diante destas situações, o artista caricaturou seu Zé Povinho. A figura foi mobilizada em raras ocasiões, nas páginas de *O Mosquito* e *O Besouro*. Observou-se que houve consideráveis transformações na sua representação. No Brasil, o Zé simbolizou o povo humilde e pobre, submetido aos ditames da educação religiosa,

resignado diante do que presenciou. Noutras oportunidades, Bordalo caricaturou o personagem zombando dos governantes ou participando do jogo político como espectador palaciano que ria do que via, mas apresentava-se em conivência com os funcionamentos retratados. Qual parcela do povo brasileiro o artista preocupava-se em caricaturar?

### 1.4.2 Em busca do povo brasileiro

Na época em que Rafael Bordalo Pinheiro viveu no Brasil, pensar a identidade do país e do seu povo, diante do mundo moderno, era tarefa das mais prementes. Apesar das antigas instituições (a escravidão e a monarquia) que persistiram após a emancipação política de 1822, éramos uma jovem nação em construção, situada no continente conhecido como Novo Mundo. A questão tornou-se ainda mais urgente a partir da circulação de novas ideias sobre a política e a sociedade, além dos avanços tecnológicos e das disputas neocoloniais que marcaram o século XIX. Diversos artistas e homens de letras da época puseram-se a refletir sobre a identidade do Brasil e do seu povo.

Durante o longo reinado de D. Pedro II os governantes apostaram na construção da identidade nacional visando garantir a coesão social e a unidade territorial – desafios na trajetória brasileira. O indianismo romântico figurou como projeto deliberado, a partir do qual se buscava, na figura do indígena, as particularidades nativas, idealizadas em simetria com os padrões europeus, mascarando os conflitos étnicos e sociais. A criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), pelos governantes, em 1838, confirmou o desejo de construir a história nacional, em busca de uma tradição imaginada. Comandada pelo próprio imperador, a instituição preconizava a trajetória brasileira como continuação da obra civilizatória portuguesa.[150]

O projeto governamental, obviamente, não foi o único. Assim como em Portugal, floresceu no Brasil a chamada "geração de 70", formada por artistas e homens de letras comprometidos, em sua maioria, com a modernidade que os ideais republicanos representavam. Tratou-se de um momento de crise do regime monárquico e, ao mesmo tempo, de modernização de ideias e modelos, o que favoreceu o alargamento das possibilidades de críticas ao sistema então instituído. Enquanto na

[150] Sobre o IHGB e o seu projeto ver: GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos. *Estudos Históricos*, RJ, n. 01, 1988, p. 05-27.

pátria lusa buscava-se saídas para a longa crise, no Brasil questionava-se a respeito da nação que se queria formar:

> A Geração de 70 foi despertada e estimulada à ação num país novo no qual tudo estava praticamente por fazer. Emergindo das coordenadas colonialistas que ainda moldavam a nação, o Brasil necessitava que lhe fincassem os alicerces a fim de que, a partir deles, o país fosse edificado com a sua identidade própria. Se em Portugal uma tradição de séculos, mal-entendida e mal seguida, exigia uma revolução, ou seja, uma ação interna que convulsionasse a nação e fizesse desse passado a alavanca para o futuro, no Brasil paradoxalmente era preciso criar uma tradição que servisse de roteiro para o seu porvir, aquele porvir com que todos sonhavam.[151]

O país viu-se sacudido por "um bando de ideias novas", expressão utilizada por Sílvio Romero (1851-1914) para caracterizar o decênio de 1868 a 1878, quando o positivismo de Comte, o evolucionismo de Spencer e o darwinismo foram mobilizados pelos homens de letras a fim de pensar a nação. Na literatura, o Naturalismo e o Realismo traduziram o movimento destas ideias. Na França, o expoente dessa tradução foi Émile Zola (1840-1902), ao fundir teorias e explicações das ciências naturais com a sua prosa naturalista. A proposta era a de construir cenários e personagens baseados no determinismo biológico, natural e social. No Brasil, o movimento foi quase contemporâneo ao europeu. Numa palavra, tratava-se de fixar tipos, com base na observação do meio aos quais estavam inseridos:

> O ideal de uma prosa realista, rente à observação da vida social e capaz de fixar-lhe os tipos mais representativos, precedeu o movimento naturalista. Mas o naturalismo iria mais longe: tentaria submeter o trabalho do romancista às conclusões da ciência do tempo, voltada para a fixação de leis gerais de comportamento humano. O retrato dos tipos seria não só concebido a partir da observação da sociedade, mas dependeria das disposições hereditárias operantes em cada indivíduo e responsáveis pelos seus atos.[152]

Pensar o determinismo hereditário no Brasil era questão das mais delicadas. O país possuía a maioria da sua população mestiça e negra, justamente quando as teorias raciais da época condenavam a miscigenação como fator negativo para a *evolução* civilizacional, além de estabelecer hierarquias que depreciavam a origem negra como inferior. O censo demográfico de 1872, divulgado em 1876, revelou que pretos e pardos, entre livres e cativos, somavam 57,9% da população, enquanto a porcentagem

[151] BERRINI, Beatriz. *Op. cit*, p. 63.
[152] BOSI, Alfredo. Cultura. In: CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit*., 2012, p. 263.

de brancos era 38,1%.[153] A formação social brasileira tornou-se um desafio para as elites políticas e intelectuais da época.

A questão da mão-de-obra estava no centro das discussões. Governantes e proprietários de terra buscavam uma solução para a falta de braços que o iminente fim da escravidão causaria, após a aprovação da Lei do Ventre Livres, em 1871. Nestes debates, a imigração de trabalhadores europeus foi apontada e adotada como solução. [154] Sob pressão dos latifundiários, os governantes passaram a estimular a vinda dos imigrantes brancos, por meio de financiamentos das viagens e auxílio aos fazendeiros, para receber os novos colonos. Justamente nos anos 1870, a imigração de europeus para o Brasil aumentou. De 15 a 20 mil estrangeiros entravam por ano no país. A maioria era de origem portuguesa e se instalava no Rio de Janeiro.[155]

Os migrantes portugueses que vinham para cá, designados como *brasileiros* ou *torna-viagem*, transformaram-se em motivo de chacota nos meios culturais dos quais Rafael Bordalo Pinheiro fez parte em Portugal. Em 1872, nas páginas do periódico *As Farpas*, o escritor Eça de Queirós ridicularizou tal figura. Na opinião do autor, o *brasileiro* seria uma espécie de português desabrochado pelo sol dos trópicos, cujas características mereciam *golpes de chacota*. Ao viver no Brasil, o torna-viagem adquiria hábitos espalhafatosos, sem cerimônia, e gostos artísticos considerados duvidosos. De acordo com o autor, em Lisboa, o *brasileiro* era chamado de *macaco*, nas rodas culturais. O texto de Queirós gerou desconfortos no Brasil, devido aos termos bastante desabonadores com o país: "O trabalho, tão santamente justo, lembra nele, com riso, a venda da mandioca numa baiuca de Pernambuco".[156]

Tais visões balizaram as opiniões de Bordalo a respeito do tipo nacional, como se verá adiante. Um dos assuntos mais comentados na imprensa carioca no início de 1876 foi a limpeza pública da cidade. Jornais e revistas satíricas criticavam a atuação das autoridades que teriam deixado as ruas da corte repletas de lixo e sujeira. Em caricatura assinada por Cândido de Faria, a crítica voltou-se para o perfil dos varredores, encarregados de limpar as vias públicas. O artista caricaturou os varredores dormindo, envoltos em teia de aranha. Na legenda, o ilustrador ironizou: "E depois

[153] CHALHOUB, Sidney. População e sociedade. In: CARVALHO, José Murilo (Org.). *Op. cit*., 2012, p. 37-81.
[154] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
[155] BETHELL, Leslie. O Brasil e o mundo. In: CARVALHO, José Murilo de (Org.). *Op. cit.*, 2012.
[156] QUEIRÓS, Eça de. *Uma Campanha Alegre*. II Volume das *Farpas*. Porto: Lello & irmãos, 1946, p. 86.

digam que a limpeza da cidade não é ativa!". Os editores de *O Mosquito* apresentaram sua visão acerca do trabalhador nacional:

Fig. 37: Os varredores

Fonte: FARIA, Cândido Aragonez de. *O Mosquito*, RJ, n. 353, p. 04, 29 mar. 1876.
Fundação Biblioteca Nacional/RJ

**Legenda:** Agora sim, agora sim! As ruas estão que é mesmo um gosto. E depois digam que a limpeza da cidade não é ativa!

Tais visões acerca do tipo nacional conflitariam com a opinião destes jornalistas a respeito do imigrante europeu. A discussão sobre a questão da mão-de-obra cedo ganhou as caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro. Em seus primeiros meses no Rio de Janeiro, o artista foi confrontado com a fala de José Pereira Rego (1816-1892), o Barão do Lavradio, que acusava os imigrantes portugueses que vinham ao Brasil em busca de trabalho, trajando "jaleco com trinta botões", mas afrontavam o país, seus governantes e suas instituições, por meio da imprensa. O caricaturista obviamente sentiu que era um dos alvos da crítica do Barão. Em resposta, o irreverente artista, criou a caricatura do *Manel* e desfilou pela Rua do Ouvidor, usando, ele próprio, tamancas e a referida japona com trinta botões de madrepérola.

Em abril de 1876, Rafael Bordalo Pinheiro compôs famosa caricatura na qual o Manel Trinta Botões figurou enquanto personagem disputado pelo Brasil e por Portugal. De um lado, o artista caricaturou o rei português D. Luís I e os seus ministros, Fontes, Sampaio Rodrigues e Serpa Pimentel. Do lado brasileiro, o ilustrador ridicularizou José

Bento da Cunha Figueiredo, membro do gabinete do Partido Conservador, espreitado por uma caveira, representando a epidemia de febre amarela. No centro, o Manel foi puxado pelos dois governantes, nos dois lados do Atlântico. Os elementos da natureza lusa e brasileira emolduraram a cena. O Zé Povinho apareceu em duas versões, nos cantos da folha:

Fig. 38: Entre a cruz e a caldeirinha

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Entre a cruz e a caldeirinha. *O Mosquito*, RJ, n. 356, p. 04-05, 08 abr. 1876. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

Do lado português, o Zé Povinho figurou sentado ao chão, boquiaberto, rebaixado à condição aparvalhada. Abaixo da imagem, Bordalo escreveu: "sempre o mesmo". Ao lado dele, o artista caricaturou o policial que mantinha a população pobre na suposta ordem que se pretendia vigente. Do lado brasileiro, o personagem apareceu em pé, de fraque e cartola, orgulhoso de si e regenerado, como o imigrante que fez fortuna no Brasil. Ambos eram o que se chamava na época, em Portugal, de *torna viagem*, ou pejorativamente, *brasileiro*. Este migrante de origem pobre tinha sua identidade nacional deslocada – quando não perdida. Em terras brasileiras era visto como português. De volta a Portugal, era visto como *brasileiro*.

A caricatura "Entre a cruz e a caldeirinha" é frequentemente lembrada em coletâneas e estudos sobre a obra de Rafael Bordalo Pinheiro, referenciada em seus

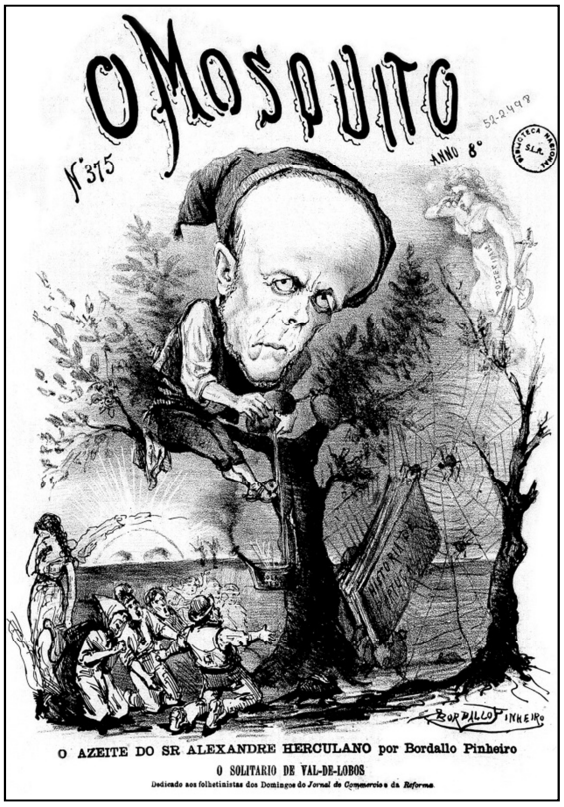
aspectos anedóticos, por conta da performance do artista desfilando na Rua do Ouvidor, sem referenciar as candentes discussões da época. Bordalo e o seu grupo aproveitaram a provocação do Barão do Lavradio para expor seu posicionamento em relação ao problema da mão-de-obra, tendo em vista a imigração de europeus, em especial de portugueses, que deixavam as paragens rurais daquele país para tentar a sorte em terras brasileiras. Na narrativa visual apresentada pelo artista, o imigrante europeu, disputado pelo governo português e brasileiro, teria maior valor. Enquanto o trabalhador nacional seria preguiçoso e sorumbático, como os varredores de rua, da caricatura de Faria, o imigrante lusitano seria especialmente propenso ao trabalho e à produção da sua própria fortuna. Nestas primeiras aparições, no Brasil, o Zé Povinho simbolizava ainda o tipo português.

Nesse sentido, o personagem figurou em caricatura na qual o desenhista ridicularizou o escritor Alexandre Herculano (1810-1877), nome de destaque na literatura portuguesa do século XIX. Além de atuar politicamente, em prol da implantação do liberalismo em Portugal, contra os absolutistas, Herculano destacou-se na busca pela valorização da identidade nacional lusa, produzindo romances românticos e a primeira *História de Portugal*, em quatro volumes, de caráter considerado científico, na época. Nas últimas décadas da sua vida, porém, descontente com os rumos do país, o escritor recolheu-se, em sua propriedade rural em Val de Lobos, dedicando-se à produção de azeite – produto tipicamente português.

Quando os primeiros lotes do Azeite Herculano chegaram ao Brasil, em 1876, o jornalista Ferreira de Menezes, do *Jornal do Commercio* produziu seu folhetim satirizando o quão inusitado era receber um item alimentício produzido por um escritor lido e aclamado em Portugal e no Brasil: "No futuro, o estudante há de estar a ler um dia os amores de Eurico e pela rua passará o mercador anunciando o azeite Herculano e ao mesmo tempo estarão uns burgueses gordos saboreando uma salada besuntada no saboroso azeite"[157]. Rafael Bordalo Pinheiro acompanhou Menezes em sua sátira, caricaturando Alexandre Herculano, como o "solitário de Val de Lobos", que deixou sua obra esquecida no tempo, para produzir azeite:

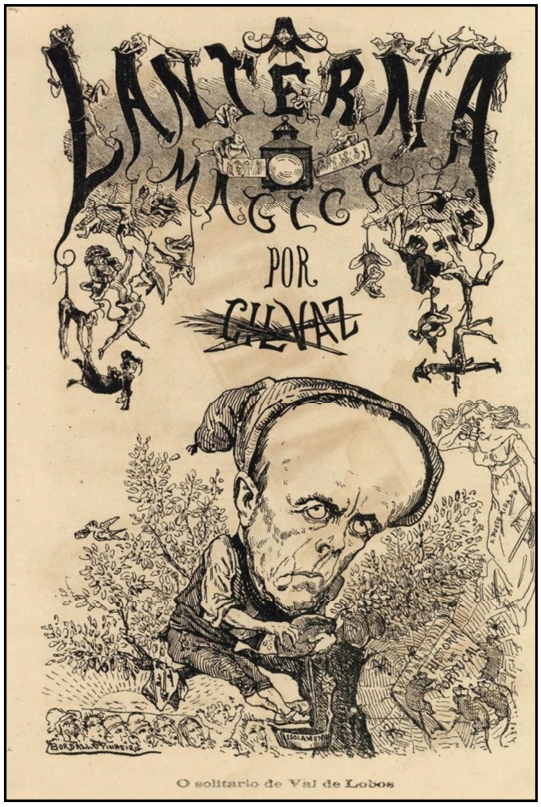
[157] Folhetim "A Semana". *Jornal do Commercio*, RJ, n. 197, p. 01, 16 jul. 1876.

Fig. 39: O azeite do Sr. Alexandre Herculano




Fonte: a-*O Mosquito*, RJ, n. 375, 22 jul. 1876. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

Fig. 40: O solitário de Val de Lobos




Fonte: b-*A Lanterna Mágica*, Lisboa, n. 07, 26 jun. 1875. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda "a":** O azeite do Sr. Alexandre Herculano por Bordalo Pinheiro.
O solitário de Val-de-Lobos.
Desenho dedicado aos folhetinistas dos domingos do *Jornal do Commercio* e da *Reforma*.

**Legenda "b":** O solitário de Val de Lobos.

A caricatura foi adaptada de outra que Rafael Bordalo Pinheiro havia produzido em Portugal, um ano antes, nas páginas do jornal *A Lanterna Mágica*. Bordalo trouxe sua obra para o Brasil e a modificou aqui. No caso acima, o artista ampliou a parte inferior da ilustração, melhorando sua distribuição na página, além de destacar as figuras que representaram tipos populares. Em ambos os desenhos, Alexandre Herculano figurou em trajes de camponês, com seu olhar grave e a testa avantajada. O escritor derramava seu azeite no cadinho escrito "isolamento", enquanto um volume da sua *História de Portugal* jazia esquecida entre teias de aranha. Uma figura feminina, representando a Posteridade observou a cena, ao longe, com um binóculo.

Na versão brasileira do Herculano azeiteiro, a Posteridade em pessoa apareceu mais uma vez, no primeiro plano, tapando os olhos de vergonha. Na legenda da nova

versão, Rafael Bordalo Pinheiro esclareceu que dialogava com o folhetim de Ferreira de Menezes no *Jornal do Commercio*, reforçando a sátira que o jornalista havia feito de Herculano. Nesta adaptação da caricatura, o ilustrador desenhou o Zé Povinho com seu típico chapéu e colete, ajoelhado, ao lado de um grupo de camponeses, com ares de indignação e surpresa. Bordalo Pinheiro e Alexandre Herculano tiveram boas relações. O desenhista havia caricaturado o escritor, anos antes, com o seu consentimento, nas páginas do *Calcanhar de Aquiles*, além de homenageá-lo na ocasião da sua morte, anos depois, em 1877.

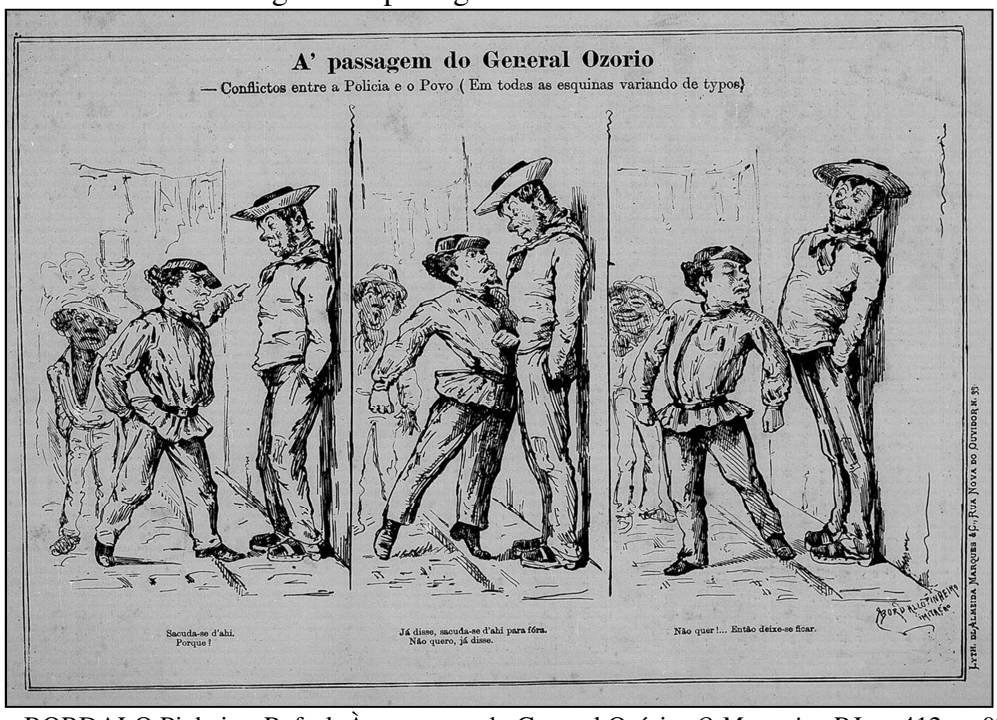
Contudo, o artista não deixou de satirizar sua postura nesta ocasião. Ao contrapor o Zé Povinho a Alexandre Herculano, Bordalo Pinheiro ridicularizava a construção idealizada do nacionalismo português, baseada no heroísmo e na grandiosidade da nação, diante de uma figura rebaixada, que simbolizava o seu povo. Assim como nas páginas de *A Lanterna Mágica*, o Zé representava um contraponto a uma história que se pretendia grandiosa. Bordalo também criticava a postura do literato que se afastava da população, preferindo o isolamento, em vez de honrar o seu nome já supostamente inscrito na chamada posteridade e lutar pela regeneração cultural e política do país. É interessante notar que Monteiro Lobato, anos mais tarde, atuou de forma semelhante, ao criar o Jeca Tatu, como contrapartida à idealização do caboclo e do indígena levada a cabo pela tradição romântica brasileira.

A representação pictórica do Zé Povinho estava ligada ainda às questões relativas ao contexto português, mesmo que nos jornais brasileiros empreendidos por Bordalo. Nas páginas de *O Mosquito*, havia, portanto, certa tensão entre a representação do Zé Povinho e do homem livre e pobre brasileiro, que refletia o momento de valorização da imigração europeia para o Brasil. Se, por um lado, o Zé Povinho representava o povo pobre, que contrastava com o comemoracionismo cívico em Portugal, sendo excluído deste processo, por outro, o personagem simbolizava o migrante português afoito por trabalho, em oposição ao brasileiro, matuto, porém, preguiçoso e apático.

Em 1877 houve diversas comemorações em homenagem ao General Manoel Luís Osório (1808-1879), o Marquês de Herval, que havia sido nomeado senador do império pela princesa regente Isabel, além da patente de marechal do exército graduado. Na época dos festejos dedicados ao monarquista, Rafael Bordalo Pinheiro caricaturou os conflitos entre a polícia e os populares. O artista produziu caricatura em três atos, na qual um membro da guarda, de baixa estatura, tentou expulsar um matuto do espaço em

que passariam os cortejos. Na legenda, Bordalo atribuiu diálogo aos personagens. O homem do povo recusou-se a sair do lugar por não ter vontade, enfrentando de peito em riste o policial:

Fig. 41: À passagem do General Osório




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. À passagem do General Osório. *O Mosquito*, RJ, n. 412, p. 07, 28 abr. 1877. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

**Legenda:** Conflitos entre a Polícia e o Povo (Em todas as esquinas variando de tipos).
- Sacuda-se daí.
- Por que?
- Já disse, sacuda-se daí para fora.
- Não quero, já disse.
- Não quer!... Então deixe-se ficar.

Bordalo ridicularizou o policial em sua postura repressiva que contava com a submissão do transeunte, mas foi surpreendido pela resistência. Na legenda, o artista afirmou que estes confrontos ocorriam em todas das esquinas, variando os tipos. O matuto foi caricaturado em trajes populares: chapéu, lenço no pescoço, calça remendada e tamancas. Poderia ser um brasileiro livre e pobre ou também um imigrante português recém-chegado. A situação foi observada por um indivíduo negro, no segundo plano, que se espantou com a refrega nas duas primeiras cenas, mas riu-se do guarda na terceira. Abaixo da assinatura do seu nome, Bordalo Pinheiro escreveu “imitação”. Tratava-se, portanto, de uma cópia cuja fonte original o caricaturista não revelou.

O ilustrador produzia a sua obra em diálogo com as composições de outros artistas. Os conflitos entre a polícia e os populares eram comuns e poderiam ser observados por Bordalo Pinheiro flanando pelas ruas do Rio de Janeiro, mas justamente esta imagem, na qual o matuto enfrentou os poderes repressivos, tratava-se de uma cópia, ou seja, a cena de resistência foi uma versão de outra caricatura. Seja como for, a imagem demonstra que estes indivíduos, que compunham as parcelas menos favorecidas da população, seja o matuto seja o negro, do segundo plano, eram indesejados pela sociedade da época. Tratava-se do povo expulso das solenidades e comemorações cívicas.

A criação do Psit e Arola, nas páginas do jornal *Psit!!!* inseriu-se nesse processo. Tratava-se de uma dupla de figuras antagônicas que catalisaram características de dois grupos sociais distintos. O Psit era o dândi cosmopolita, alto e esbelto, simbolizando certa grandeza de espírito, o apreço e o conhecimento pela cultura e pelas artes. O personagem simbolizava um figurão importante que poderia ser um alto funcionário público, um renomado escritor, um parlamentar ou ao menos alguém que transitasse nas esferas políticas. Já o Arola era o oposto: baixo, rotundo, aparvalhado, corpulento e glutão, representando a baixeza das pândegas e comilanças. Numa festa, enquanto o primeiro circulava entre as rodas de convidados, o segundo frequentava o círculo dos empregados, em busca de namorar as cozinheiras e conseguir comida com os garçons. O próprio Bordalo comparou-os com D. Quixote e Sancho Pança:

Fig. 42: Psit!!! Arola!

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Psit! Hebdomadário cômico. *Psit!!!*, RJ, n. 01, p. 02, 15 set. 1877. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Psit!!! é a cabeça, a fantasia, o discurso, é Botafogo.
Arola é o estômago, o senso comum, o aparte, o Canal do Mangue.
D. Quixote e Sancho – Observando e comentando, pretendemos rir e gracejar.
Psit!!! Psit!!! Psit!!! É a prevenção.

Na imagem, o Psit levitava entre querubins e *eau de lubin*, enquanto o Arola empunhava o crayon em meio à graxa e às panelas. Na legenda, o autor reforçou a caracterização e a oposição entre estas figuras, localizando-as no espaço da cidade. O Psit era a cabeça, o pensamento (discurso e fantasia), morador do Botafogo. Já o Arola, morador do Canal do Mangue, era o glutão, o estômago, o senso comum, ligado à baixeza do corpo rotundo, produzido pelos vícios de comilança e esbórnia. Psit e Arola estavam sempre juntos, nos mesmos lugares, ainda que em contextos diferentes. Havia uma diferença social entre eles, mas as duas figuras compartilhavam os códigos e valores da vida na corte, zombando das relações sociais, sob a monarquia, ao passo em que faziam parte do seu funcionamento.

É possível afirmar que a criação do Psit e do Arola dialogou com a existência de outras duplas caricaturais produzidas por diversos ilustradores. Rafael Bordalo Pinheiro certamente dialogou com a obra de outros desenhistas que haviam criado duplas caricaturais, como Max und Moritz, caricaturados pelo germânico Wilhelm Busch, além do Belchior e do Laverno, produzidos pelo brasileiro Manoel de Araújo Porto-Alegre,

bem como Bertrand o Robert Macaire, criados por Daumier. Cabe lembrar também do Moleque e do Dr. Semana, concebidos por Henrique Fleiuss. Havia, entre cada dupla relações de subordinação social, hierarquia e pertencimento de classe, apesar das aproximações afetivas.[158]

O Arola, em particular, guardava semelhanças com as aparições que o Zé Povinho teve em Portugal: corpo largo, baixo e rotundo, além do semblante aparvalhado. O Arola simbolizava o homem livre e pobre que perambulava pelas ruas da cidade entre os extremos da sociedade brasileira de oitocentos: os senhores de terra e os escravizados. Bordalo Pinheiro tentava fixar arquétipos representativos do contexto brasileiro, tentando repetir aqui o sucesso obtido em Lisboa com a criação do Zé Povinho. Haja vista que o ilustrador não mobilizou seu mais famoso personagem nas páginas do *Psit!!!* A nova publicação destinava-se ao Arola e ao Psit. Apesar da curta experiência, estas caricaturas fizeram parte das experiências bordalianas na tentativa de encontrar um tipo nacional.

Na mesma época, Rafael Bordalo Pinheiro demonstrava, nas páginas dos seus jornais, acurado conhecimento acerca das teorias raciais do seu tempo, que depreciavam a mestiçagem e estabeleciam hierarquia que inferiorizava o continente africano, em relação ao europeu. Em texto publicado no jornal *Psit!!!* o grupo em torno da publicação criticou a atuação de um dos ministros do império, na época, evocando tais teorias para detratar seus aspectos físicos, comparados aos de símios africanos ou das "mais obscuras" raças do continente. De acordo com o artigo, as feições do ministro brasileiro atestariam ascendência dos primatas. As palavras foram bastante desabonadoras:

> Quanto ao seu físico não pode ser mais interessante. V. Exc., sem o saber, resolve plenamente os problemas da ciência moderna; confirma a doutrina evolucionista dos naturalistas mais adiantados.
> V. Exc. marca perfeitamente a transição entre o símio e o homem!
> A fronte deprimida e a saliência das arcadas superciliares dão-lhe um lugar notável na descendência dos primatas.
> O ângulo facial de V. Exc. guarda proporções geométricas entre as mais obscuras raças africanas e o pongo de Bottel, misterioso macaco antropomorfo, que existe nas margens do Rio Gabbon e cuja fealdade e bruteza surpreende a todos os viajantes.[159]

[158] PEREIRA, Renan Rivaben. *Semana Ilustrada, o Moleque e o Dr. Semana*: imprensa, cidade e humor no Rio de Janeiro do 2° Reinado. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015, p. 31-37.
[159] Carta ao Barão XXX. *Psit!!!*, RJ, n. 09, p. 67, 17 nov. 1877. O texto foi assinado por Psit Júnior, o que permitiu considerar uma autoria coletiva por parte dos editores do jornal, incluindo Rafael. Não se mencionou, contudo, o nome do Barão, ou seja, o ministro do império ao qual o texto se destinou.

Demonstrava-se, assim, uma visão bastante eurocêntrica em relação à formação social brasileira, por parte destes jornalistas. Logo nos primeiros números de *O Besouro*, Rafael Bordalo Pinheiro apresentou opinião semelhante à dos senhores de terra e de escravos, a respeito da mão-de-obra no Brasil. A oligarquia agrária pressionava o governo imperial para investir em estímulos à imigração europeia por meio do pagamento das passagens, recepção em hospedarias e indenizações aos fazendeiros para alforriarem os cativos. Em caricatura a respeito dos menores vadios que haviam sido presos pela polícia carioca, Bordalo afirmou que o orçamento governamental não previa verba para essa situação, questionando se os mendigos seriam os trabalhadores do futuro. Na visão do artista, isso ocasionaria em prejuízo moral para o país: "O vagabundo será a substituição da escravatura que acaba? Economias de dinheiro que redundam em prejuízos de moral".[160]

Cada vez mais descontentes com o governo imperial, os oligarcas criticavam a monarquia e viam o homem livre e pobre brasileiro, fruto da mestiçagem, como inapto para o trabalho e como ameaça de degeneração social. Este pensamento evidenciou-se em caricatura publicada no exemplar seguinte do jornal *O Besouro*. Na ocasião, o caricaturista ridicularizou a família real apresentando o príncipe infante ao Zé Povinho. O delfim havia nascido em janeiro de 1878. Seus pais, a princesa Isabel e seu marido, o francês Conde d'Eu, partiam em viagem para a Europa, onde permaneceriam por três anos.

Bordalo Pinheiro aproveitou a situação e caricaturou os Braganças dentro de um navio, intitulando a cena de "3º ato da tragédia *Maria Antonietta* – a partida de Versalhes". Sob o lápis do autor, a herdeira do trono fugia do país como a rainha francesa deixava seu palácio, deposta do cargo. Enquanto isso, o ministro da Justiça, Laffayete Rodrigues Pereira apresentava o bebê real ao povo, para "garantir a segurança das constituições e do sagrado penhor das instituições monárquicas". Sob os olhares do artista, a monarquia brasileira, nos anos 1870, era uma tragédia perto do fim:

[160] BORDALO Pinheiro, Rafael. A política – um tiro econômico. *O Besouro*, RJ, n. 04, p. 25, 27 abr. 1878.

Fig. 43: Teatrologia política

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Teatrologia política. *O Besouro*, RJ, n. 05, p. 36-37, 04 maio 1878. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

**Legenda:** O General Lafayette apresenta o Delfim a Zé Povinho como segurança das constituições e sagrado penhor das instituições monárquicas (assim são os *Lafayettes*, pelas repúblicas e pelas monarquias).

Sobre a imagem do imperador, Bordalo caricaturou a sombra do ministro Gaspar Silveira Martins (1835-1901), da pasta da Fazenda, que se destacava na atuação do ministério dos liberais. Atrás da princesa Isabel, o artista caricaturou o Conde d'Eu, olhando para o céu com uma luneta. Nas aves que sobrevoaram o navio, Bordalo escreveu "Cortiços". O príncipe consorte era acusado de ser proprietário de um grande cortiço na cidade do Rio de Janeiro, chamado de "Cabeça de Porco", onde milhares de pessoas habitavam, devendo-lhe aluguel. Conde d'Eu era malvisto pela sociedade da corte, por conta dos seus negócios escusos, dos hábitos avarentos, sobre os quais muito se comentava nas ruas da cidade, além do fato de ser um estrangeiro que poderia, em pouco tempo, ocupar o trono do Brasil.[161]

Zé Povinho apareceu na cena, fora do navio, rebaixado à condição de objeto, em forma de garrafas de aguardente e dos barracões do cortiço. Para garantir a identificação do personagem, Bordalo escreveu seu nome nos corpos/coisas. Havia uma separação profunda entre a família real e o povo, demarcada, na caricatura, pelos diferentes

[161] SCHWARCZ, Lília Moritz. *Op. cit.*, 1998, p. 432-433.

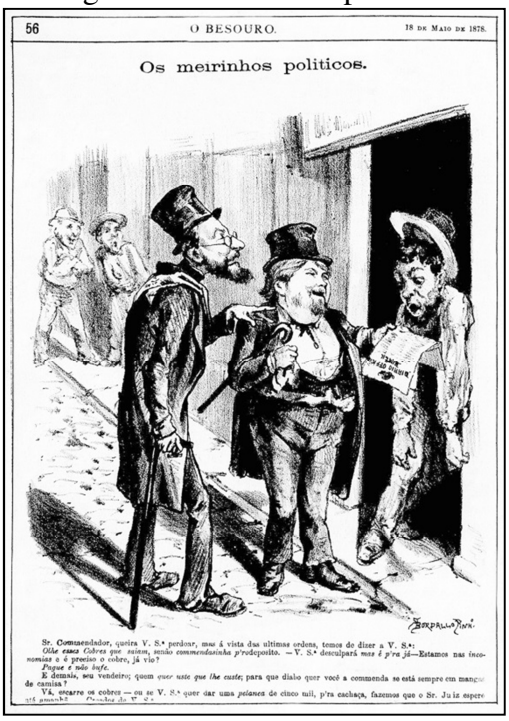
espaços, dentro e fora do navio. Enquanto a monarquia usufruía temporadas na Europa, a população mais pobre da cidade amargava a exploração dos aluguéis no cortiço do príncipe consorte. Tal linha divisória também separava de um lado os editores de *O Besouro* e seus leitores, e do outro, o Zé, rebaixado à condição de objeto, visto negativamente enquanto morador dos locais mais insalubres do Rio, com seus hábitos lúgubres da embriaguez.

No mesmo exemplar, os editores de *O Besouro* publicaram a famosa fotorreportagem sobre a seca no Ceará. Os responsáveis pela publicação apresentaram solidariedade às vítimas, cobrando providências das autoridades. Entretanto, na opinião deles, as provações advindas pela catástrofe natural eram fontes de degeneração social, pois as vítimas da seca, abandonadas pelos poderes públicos, estariam à mercê de toda a sorte de vícios e de desvios morais, que ocasionariam a destruição das famílias e a prostituição[162]. De acordo com o texto, temia-se que estas "consequências funestas" alcançassem a corte: "Nós do *Besouro*, temos receio do futuro. Assim como os nossos irmãos do norte vem descendo a peste, a fome, as epidemias, não é de duvidar que um dia cheguem até nós esses hóspedes, e com eles as consequências funestas de sua aparição".[163]

Até os primeiros tempos de *O Besouro*, o personagem Zé Povinho ainda transitou entre ser português e ser brasileiro. Numa das caricaturas, a figura surgiu em situação de cobrança de impostos, que traz à lembrança o desenho no qual o personagem surgiu pela primeira vez, em Portugal. Os próprios ministros do gabinete comandado pelo Partido Liberal, Gaspar da Silveira Martins (1835-1901), da Fazenda, e Manuel Luís Osório, da Guerra, demandaram a comenda. A cobrança surpreendeu um Zé Povinho embriagado, denominado como "vendeiro" (dono de venda), ocupação tradicionalmente associada aos imigrantes portugueses que viviam no Rio de Janeiro da época:

[162] NEVES, Frederico de Castro. A miséria na literatura: José do Patrocínio e a seca de 1878 no Ceará. Tempo, Niterói, vol. 11, n. 22, p. 80-97, 2007.
[163] *O Besouro*, RJ, n. 05, p. 38, 04 maio 1878.

Fig. 44: Os meirinhos políticos




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Os meirinhos políticos. *O Besouro*, RJ, n. 07, p. 56, 18 maio 1878. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

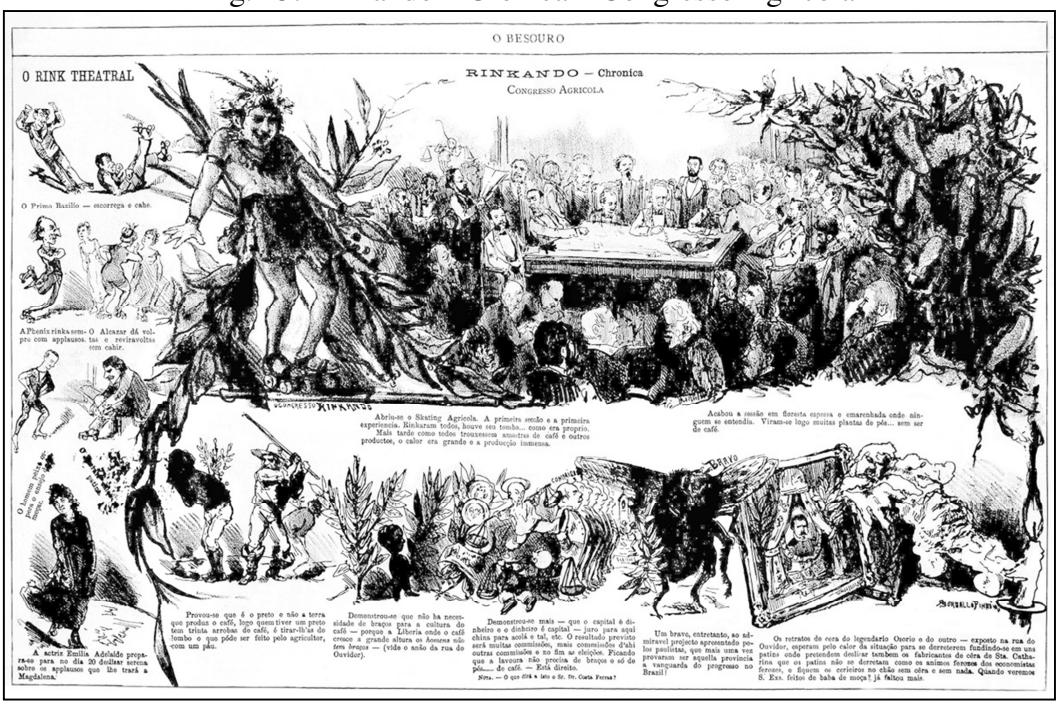
**Legenda:** Sr. Comendador, queira V. Sª. Perdoar, mas à vista das últimas ordens, temos de dizer a V. Sª:
Olhe esses Cobres que saiam, senão comendazinha pro deposito. – V. Sª. Desculpará mas é pra já – estamos nas *inconomias* e é preciso o cobre, já viu?
Pague e não bufe.
E demais, seu vendeiro; quem quer *uste* que lhe custe; para que diabo quer você a comenda se está sempre em mangas de camisa?
Vá, escarres os cobres – ou se V. Sª. Quer dar uma pelanca de cinco mil, pra cachaça, fazemos que o Sr. Juiz espere.

Na legenda, Bordalo Pinheiro atribuiu fala aos personagens retratados. Os ministros chamaram ironicamente o vendeiro de "comendador", título de tratamento usado como símbolo de respeito e distinção. Após a recusa do comerciante, os ministros insistiram afirmando que o dinheiro não era necessário a alguém que estava sempre em mangas de camisa como ele. O caricaturista ridicularizou a postura dos ministros, destituídos de sua condição de funcionários do alto escalão imperial, rebaixando-os à condição de meirinhos, que propunham suborno utilizando a linguagem corriqueira das ruas. Gaspar Martins e Osório ofereceram-se para evitar a ação do juiz em troca de *uma pelanca de cinco mil pra cachaça*. Brasileiro ou português, o Zé associava-se ao vício da embriaguez.

Em junho de 1878, Rafael Bordalo Pinheiro voltou à questão dos incentivos governamentais para a imigração de europeus, por conta da realização de um Congresso

Agrícola no Rio de Janeiro. Os senhores de terra e de escravos reuniram-se com o Visconde de Sinimbú, presidente do gabinete liberal, para exigir medidas eficazes sobre a substituição da mão-de-obra, devido ao fim da escravidão. O caricaturista resumiu a reclamação dos latifundiários: "Ora as necessidades que têm sido reveladas na augusta reunião, resumem-se no seguinte: falta de dinheiro, porque com dinheiro adquirem-se braços e com braços faz-se a terra produzir".[164] Na caricatura, dividida em pequenos quadros, Bordalo desenhou a nação como índio patinando, em referência à pista de patinação recém-inaugurada no Rio de Janeiro (o país patinava...). No centro, os proprietários de terra reunidos com o chefe do ministério:

Fig. 45: Rinkando – Crônica – Congresso Agrícola



Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Rinkando. Crônica. *O Besouro*, n. 15, p. 116-117, 13 jul. 1878. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

Nos pequenos textos que compuseram a caricatura, Bordalo criticou os hábitos dos fazendeiros fluminenses que em vez de investir seus lucros na melhoria da propriedade, gastavam com festas e mulheres no *Alcazar Lyrique*. Por outro lado, elogiou a atuação dos latifundiários de São Paulo: "Os paulistas brilharam ganhando o dinheiro dos fluminenses; no Congresso Agrícola passaram-lhe a perna e tomaram-lhe a dianteira. Decididamente em tudo os paulistas deixam os outros distanciados".[165] É importante notar que justamente parcelas significativas da elite cafeeira de São Paulo

[164] BORDALO Pinheiro, Rafael. Rinkando. Crônica. *O Besouro*, n. 15, p. 116-117, 13 jul. 1878.
[165] Noticiário. *O Besouro*, RJ, n. 15, p. 119, 13 jul. 1878.

estavam descontentes com os rumos do governo imperial - sobretudo por conta da diminuição da mão-de-obra escravizada. Nas páginas de *O Besouro*, Bordalo Pinheiro catalisava os anseios desse grupo.

Na mesma cena, o artista desenhou um negro sendo açoitado, no canto esquerdo da folha, com o seguinte comentário: "Provou-se que é o preto e não a terra que produz o café, logo quem tiver um preto tem trinta arrobas de café, é tirar-lhas do lombo o que pode ser feito pelo agricultor, com um pau".[166] O caricaturista traduzia, assim o valor atribuído à mão-de-obra, na época, enquanto mercadoria escravizada, que para produzir precisava do açoite. Tratava-se de uma visão bastante desabonadora do trabalho cativo. Além disso, cabe destacar que esta foi umas das raras ocasiões na qual o artista retratou negros ou escravizados em seus jornais brasileiros.

Outros caricaturistas, a exemplo de Angelo Agostini, já produziam caricaturas defendendo a abolição e denunciando os maus tratos ao trabalhador cativo. Havia também os primeiros jornais e movimentos abolicionistas que davam seus primeiros e consideráveis passos. Rafael Bordalo Pinheiro, por sua vez, silenciou a respeito dos negros, livres ou cativos, que compunham a maioria da população brasileira na época, caracterizando o Rio de Janeiro como uma das cidades mais negras do mundo. Conforme foi possível observar, o artista produzia seu jornal destinado às elites agrárias, cujo posicionamento ele procurava endossar, uma vez que esse grupo financiava seu jornal comprando assinaturas, reclames e prestando auxílio político.

Depois de algum tempo, Bordalo Pinheiro elegeu Zé Povinho como personagem tipo brasileiro, representando nação. O artista ridicularizou o ministro da Fazenda aparando as barbas do personagem, em referência à exploração do povo pelo governo, por meio dos impostos. No segundo plano, o artista desenhou, nas paredes da barbearia, potes com sanguessugas (as chamadas "bixas boas", usadas em tratamentos médicos), que sugariam o povo. Bordalo também desenhou uma grande orelha, retirada de outro cliente pelo ministro, destronado à condição de barbeiro. No lenço do Zé, o artista escreveu o nome das instituições que receberiam os impostos: tesouro, alfândegas etc. Gaspar Martins da Silveira fez as barbas do Zé Povinho/país:

[166] BORDALO Pinheiro, Rafael. Rinkando. Crônica. *O Besouro*, n. 15, p. 116, 13 jul. 1878.

Fig. 46: Retóricas constitucionais e chapas parlamentares

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Retóricas constitucionais. *O Besouro*, RJ, n. 17, p. 132-133, 27 jul. 1878. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

**Legenda:** O PAÍS - Seu Gaspar, olhe que isto é de arrancar couro e cabelo.
GASPAR - Deixe-se estar... o que arde cura.
De certo, que tem tirado cada cravo! Mas ainda lhe falta muito para esgaravatar.

Na legenda, Bordalo atribuiu diálogo à dupla. Zé Povinho, aflito, pediu cautela ao ministro, com medo de perder couro e cabelo. Gaspar Martins afirmou que o remédio ardia, mas ainda faltava muito para esgotar o povo. A imagem é bastante significativa, pois marca uma mudança na representação caricatural da nação, satirizada, com frequência, como indígena. Os caricaturistas das diversas publicações ilustradas mobilizaram a figura do índio para representar o país, ridicularizando a tradição romântica e nacionalista, que acabou por idealizar o nativo. Bordalo, por sua vez, fez algo pouco usual ao retratar a figura do homem livre e pobre – como personagem identitário caricatural do brasileiro. Essa viragem representativa seria realizada somente por Monteiro Lobato e o seu Jeca Tatu, algumas décadas mais tarde.

Assim como o personagem lobatiano, a figura do povo traçada nos jornais bordalianos era a do degenerado e inapto para o exercício da cidadania. Nas publicações levadas a cabo pelo artista português, o futuro do Brasil era incerto, devido à forte miscigenação racial, vista negativamente pelos teóricos e homens de letras da época. Em texto a respeito das eleições parlamentares, o povo foi descrito como *sujo*, *maltrapilho*, *aguardentado* e *facínora*: "Terminaram as eleições. Quer isto dizer que só daqui a quatro anos, pelo menos, o povo soberano tem de ir maltrapilho, sujo, aguardentado e facínora exercer seu mandato de cidadão"[167].

Em diversas oportunidades, o Zé Povinho figurou alheio aos acontecimentos ao seu redor. A falta de participação popular em acontecimentos como a proclamação da república, anos mais tarde, foi analisada nos estudos historiográficos.[168] Com o personagem, Rafael Bordalo Pinheiro demonstrou que as parcelas mais humildes da sociedade brasileira encontravam-se apartadas dos mecanismos de decisão e dos principais eventos políticos do seu tempo. A baixa adesão popular foi notada, por exemplo, nas comemorações de 07 de setembro, data da independência. Em texto, assinado por D. Filho, traçou-se um perfil do povo como apático e lúgubre, decretando-se literalmente a sua morte:

> Mas o povo, o povo? Por que não apareceu? Ficou talvez jogando sossegadamente a bisca em casa, enquanto a pobre iluminação do Rocio e as peças do morro faziam e preenchiam as alegrias e contentamentos populares. Parecia mesmo que finalmente se resolvera o Sr. povo a escolher de uma vez entre as duas cousas que andam sempre a oferecer-lhe nos dias 7 de setembro – Independência ou Morte – e optara pela morte.[169]

Decretada a morte do povo brasileiro, em pleno 7 de setembro, os editores de *O Besouro* não deixaram mais dúvidas a respeito do seu posicionamento diante da questão da identidade nacional. Conforme foi possível observar, estes jornalistas construíram uma imagem bastante negativa do povo brasileiro em seus jornais. O trabalhador nacional estaria inapto para o trabalho, porque preguiçoso, acometido pelos males atávicos e hereditários, sendo preterido nos debates acerca da mão-de-obra. Bordalo Pinheiro recuperou o Zé Povinho como caricatura do migrante português, ao menos nas primeiras inserções em *O Mosquito*, valorizando esta figura enquanto afoito pelo trabalho, disputado pelos governantes, ao passo em que silenciou a respeito da escravidão e das grandes parcelas da população negra no Brasil.

---

[167] *O Besouro*, RJ, n. 20, p. 155, 17 ago. 1878. Texto assinado por Lebigre.
[168] CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.*, 1990.
[169] A viagem imperial. *O Besouro*, RJ, n. 24, p. 186, 14 set. 1878.

Com o passar do tempo, o artista ressignificou o Zé como símbolo satírico do povo brasileiro, justamente numa época em que se mobilizava o indígena como tal. O personagem passou a representar o país explorado pelos governantes e rebaixado pelos caricaturistas, ou seja, foi mobilizado como *arma* contra os poderes estabelecidos, mas olhado de cima, pelos criadores que compunham determinada elite cultural. Bordalo Pinheiro trouxe de Portugal um modo crítico de ver o povo, situado entre a grande massa, que precisava ser regenerado, suplantando os atrasos do país, seja do lado de lá ou de cá do Atlântico. O personagem e o seu criador, após tantas aventuras no Rio de Janeiro, voltaram modificados ao seu país.

## 2. CAPÍTULO 02 - DE VOLTA A PORTUGAL

Após quase quatro anos de significativas experiências e uma saída conturbada do Brasil, Rafael Bordalo Pinheiro retornou a Portugal a bordo do navio *Valparaíso*. Antes de desembarcar, contudo, foi submetido a um período de quarentena e inspeção sanitária na fortaleza do Lazareto, na qual os viajantes vindos de determinadas paragens deveriam aguardar autorização dos serviços de saúde para entrar no país, o que demonstra as preocupações higienistas que cresciam na época. Depois de uma estada fora da terra natal, o caricaturista encontrou um cenário de consideráveis transformações.

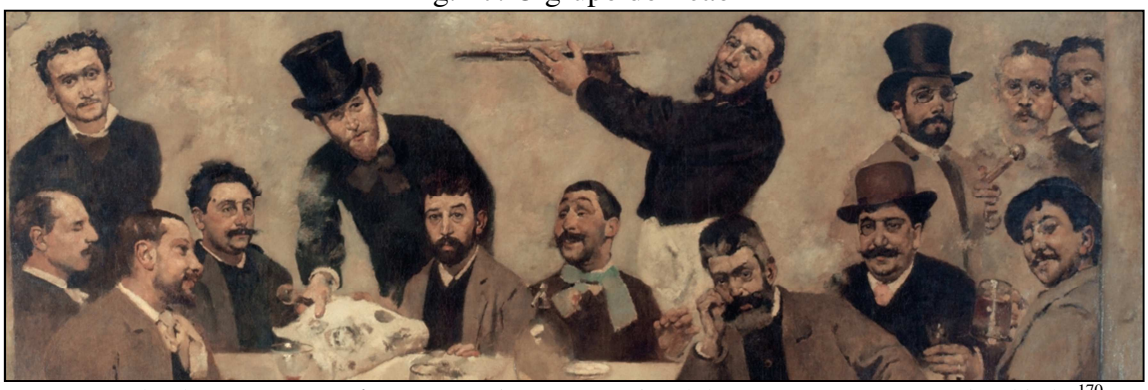
O projeto de melhoramentos materiais que caracterizou o período da Regeneração expandia-se e produzia seus resultados em Lisboa. A cidade modernizava-se com novas e largas avenidas, iluminação elétrica no Chiado, novos bairros, mercados e lugares de vivência. Houve também transformações no cenário político. As vozes de contestação da monarquia constitucional engrossaram com o surgimento do Partido Socialista, em 1875, e do Partido Republicano, em 1876. No mesmo ano, as disputas se acirraram também entre os monarquistas, com a criação de outro partido dinástico, o Progressista, que passou a fazer frente ao Regenerador, pelo controle do parlamento e do ministério.

Para além das fronteiras nacionais, cresciam as disputas imperialistas entre as potências europeias interessadas em territórios da África e da Ásia, justamente onde Portugal tinha suas últimas colônias, restantes do malogrado império. A questão internacional ganhou destaque nos debates políticos portugueses. Seja no governo, seja na oposição, criaram-se propostas de neocolonização das antigas possessões. O debate era essencial, pois estava em jogo o lugar que o país ocuparia no novo contexto que se pretendia moderno.

Bordalo Pinheiro teve de retomar seus laços de sociabilidade, nunca rompidos, encontrando na Cervejaria Leão de Ouro, no Rossio, um grupo de artistas e homens de letras com os quais poderia compartilhar e trocar ideias, informações e materiais sobre arte, política e imprensa portuguesa e estrangeira. Capitaneados por Silva Porto (1850-1893), novo professor de pintura de paisagem, da Academia de Belas Artes de Lisboa, a roda era frequentada pelos pintores Columbano Bordalo Pinheiro, irmão de Rafael, José Malhoa (1855-1933), Monteiro Ramalho (1858-1916), pelo escultor Teixeira Lopes

(1866-1942), e pelos escritores Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida (1857-1911) entre outros.

Fig. 47: O grupo do Leão



Fonte: Columbano. *O Grupo do Leão*. 1885. Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.[170]

Sob orientação do mestre Silva Porto, o grupo introduziu a pintura de estética naturalista em Portugal, marcada pela criação ao ar livre, a partir da observação do natural, e pela valorização da paisagem rural e do homem do campo. A proposta contrapunha-se à pintura de estúdio dos antigos salões da Sociedade Promotora de Belas Artes, a qual os novos naturalistas chamavam de "pobre e velha moribunda". Esses artistas organizaram exposições da sua obra, os "quadros modernos", nas paredes da Cervejaria Leão de Ouro, em vez de um salão ou academia, inciativa que se mostrava bastante arrojada.[171]

Bordalo figurou no célebre quadro "O Grupo do Leão", pintado, em 1885, por seu irmão, Columbano, nome de destaque nas artes da época. A obra fixou a imagem desta roda de artistas, em especial seu espírito de solidariedade e de geração, que se pretendia diferenciada, materializando-se na ideia de se autorretratar enquanto grupo. Entre tantas mudanças (urbanas, políticas e estéticas), o ilustrador iniciou uma nova atuação na imprensa periódica portuguesa. Bordalo já não era mais o jovem caricaturista das folhas ligeiras que havia deixado o seu país quatro anos antes. O desenhista vivenciara experiências mais sólidas e duradouras como homem de imprensa no Brasil.

---

[170] O quadro pertence ao acervo do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, em Lisboa. Em grandes proporções: 201 x 376 cm. Da esquerda para a direita. Em pé: Ribeiro Cristino, Alberto Oliveira, Manuel Fidalgo (garçom), Columbano, Dias (garçom) e Cipriano Martins. Sentados: Henrique Pinto, José Malhoa, João Vaz, Silva Porto, Antonio Ramalho, Moura Girão, Rafael Bordalo Pinheiro e Rodrigues Vieira.
Imagem disponível em: http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/ArtistPieces/view/26/artist Acesso em 15 jul. 2018.

[171] Sobre o naturalismo e o Grupo do Leão ver FRANÇA, José Augusto. *História da arte em Portugal*. Lisboa: Presença, 2004, p. 142-144 e *A sedução da modernidade – 1850-1910*. Catálogo da exposição. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 2017.

Em Portugal, o artista havia sido proprietário de folhas volantes e efêmeras, mas no Rio de Janeiro, ainda que ele tenha sido contratado para trabalhar em *O Mosquito*, Bordalo foi além disso, tomando a atitude de fundar os seus próprios jornais de maior durabilidade, como *O Besouro*, que chegou a virar o ano, de 1878 para 1879. Assim, o caricaturista deixara de ser um ilustrador contratado para se tornar editor e proprietário. É possível observar, portanto, que o desenhista retornou ao seu país com outra experiência, adquirida em terras brasileiras. Bordalo deixou suas marcas no Brasil, onde sua passagem foi significativa. Monteiro Lobato, anos mais tarde, destacará a atuação do caricaturista português no país, como se verá nos próximos capítulos desta pesquisa.

No ano em que retornou a Portugal, Bordalo criou seu mais duradouro jornal, *O Antonio Maria*, que circulou em duas fases (1879-1885 e 1891-1897). Aventurou-se também numa proposta paralela à nova publicação, o *Album das Glórias*, na qual produziu retratos caricaturais da elite política e cultural do seu tempo. Alguns anos mais tarde, em 1884, fundou ainda a sua fábrica de cerâmicas artísticas. Havia muito que fazer para intervir num cenário de intensa transformação. Assim, cabe questionar como o desenhista viu o seu país após o contato com outra cultura, além dos posicionamentos assumidos por ele neste novo contexto e quais as figurações do seu personagem Zé Povinho.

## 2. 1. *O Antonio Maria* (1ª fase) e *Álbum das Glórias*: uma caracterização

No momento em que Rafael Bordalo Pinheiro retornou a Portugal, a imprensa periódica estava em fase de expansão em seu país. Na década de 1880, a quantidade de novas publicações quase dobrou.[172] No campo dos jornais humorísticos, o desenhista encontrou concorrentes de peso. Entre eles, *O Pimpão* (Lisboa, 1876-1918), criado por Ruy Barbo e Gil Bomba, e *O Sorvete* (Porto, 1878-1895), concebido pelo caricaturista Sebastião Sanhudo, para ficar nos exemplos mais duradouros. O coro das vozes críticas à monarquia liberal engrossou com o surgimento de *O Século* (Lisboa, 1881-1983), idealizado por Magalhães Lima (1850-1928), do Partido Republicano Português.

Em relação às revistas ilustradas, cabe lembrar que não era tarefa das mais fáceis produzi-las em Portugal, devido às limitações técnicas e profissionais. Nesse sentido, um dos exemplos mais destacados foi *O Ocidente: revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro* (Lisboa, 1877-1915). Seus idealizadores, o renomado gravador Caetano

[172] TENGARRINHA, José. *História da imprensa periódica portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1989, p. 248.

Alberto (1843-1924) e o desenhista Manuel de Macedo chegaram a criar uma escola de gravadores a fim de produzir mão de obra que consideravam adequada. O caso da revista *A Ilustração* (Paris, 1884-1892), dirigida por Mariano Pina, também foi emblemático, uma vez que seus editores decidiram imprimi-la em Paris, tendo em vista as maiores possibilidades tecnológicas entre outros motivos que levaram a esta escolha.[173]

O período foi marcado também pelo endurecimento da censura por parte do governo monárquico, numa época de avanços cada vez mais acelerados das ideias republicanas. Em 1881, durante o governo do Partido Regenerador, baixaram-se as "portarias surdas" e a "portaria muda", que proibia os órgãos policiais de divulgar informações sobre crimes, investigações e processos. Três anos mais tarde, o governo alterou o código penal, atingindo habilmente os jornalistas, que seriam julgados pela polícia correcional e não mais pelo júri. As perseguições e suspensão de jornais cresciam a passos largos.[174]

Conforme é possível observar, muitos desafios se impunham à criação de um novo jornal. Apesar disso, em 12 de junho de 1879, o caricaturista lançou a primeira série de *O Antonio Maria.* De acordo com o texto de apresentação, o título seria uma junção entre *Antonio*, o justo, e *Maria*, a imaculada, sem explicações acerca da identidade destes indivíduos. "Maria" certamente seria uma referência à Maria da Paciência, criada pelo desenhista no novo periódico, representando a mulher humilde do cotidiano, vestindo seus tradicionais capote e lenço. A publicação satírica se propunha a compor "em prosa e verso, à pena e a carvão, a *silhouete* da sociedade portuguesa no último quartel do século dezenove".[175]

*Antonio Maria* também era uma alusão direta a Antonio Maria Fontes Pereira de Melo, personalidade de destaque na política portuguesa, enquanto líder do Partido Regenerador e chefe do ministério, em grande parte das décadas de 1870 e 1880. A figura foi caricaturada por Rafael Bordalo Pinheiro, em demasia, desde os tempos d'*A Lanterna Mágica*, em 1875[176]. Desta vez, Fontes estava afastado do governo,

---

[173] Sobre o caso d'*A Ilustração* ver DE LUCA, Tania Regina. *A Ilustração* (1884-1892): algumas questões teórico-metodológicas. In: ABREU, Márcia; DEAECTO, Marisa Midori. *A circulação transatlântica dos impressos: conexões*. Campinas, SP: Unicamp/Iel – Setor de Publicações, 2014, p. 167-174.

[174] TENGARRINHA, José. *Op. cit*., 1989, p. 245-259.

[175] *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 01, p. 01, 12 jun. 1879.

[176] As muitas caricaturas de Fontes, feitas por Bordalo, foram reunidas no catálogo *Fontes Pereira de Melo nas caricaturas de Bordalo Pinheiro. Catálogo da exposição. Lisboa: Câmara Municipal; Museu Rafael Bordalo Pinheiro, 1988.*

comandado pelo Partido Progressista, mas se mantinha atuante na oposição. No número de estreia, a nova folha também foi apresentada como "oposição declarada e franca aos governos, e oposição aberta e sistêmica às oposições".[177]

O texto de apresentação de *O Antonio Maria* foi emoldurado pelo título e pelo desenho de uma jovem burguesa lendo a publicação. Acima dela, figuraram o próprio Bordalo e seu companheiro na empreitada, o escritor Guilherme Azevedo, manejando um fole que lançou fumaça sobre um casal (possivelmente o *Antonio* e a *Maria*). No alto da página, apareceram os personagens bordalianos. Entre eles, o Zé Povinho e os tipos criados pelo desenhista no Brasil: Psit, Arola e Fagundes, cada qual empunhando uma plaqueta com o próprio nome. Estas figuras precisavam ser (re)apresentadas ao público português, que não via o Zé há quatro anos e que talvez não conhecesse seus congêneres brasileiros:

Fig. 48: Primeira página d'*O Antonio Maria*

O ANTONIO MARIA

LISBOA, 12 DE JUNHO DE 1879

O nosso titulo não tem pretenções a epigramma: representa antes de tudo um symbolo. *Antonio Maria*, meus senhores e minhas senhoras, intenta ser a synthese do bom senso nacional tocado por um raio alegre d'esse bom sol peninsular que n'este momento nos illumina a todos.

Fará todas as diligencias para ter razão, empregando ao mesmo tempo esforços titanicos para, de quando em quando, ter graça.

Possuido d'estas duas ambições, claro está que *Antonio Maria* não tem outro remedio, na maioria dos casos, senão ser opposição declarada e franca aos governos, e opposição aberta e systematica ás *opposições*, o que não o impossibilita de ser amavel uns dias por outros, e cheio de cortezia em todos os numeros.

Como *Antonio Maria* não é um romantico, por varias razões, entre outras por não se chamar Arthur, claro está que não encherá as suas columnas de versos para piano, nem cultivará o necrologio com extrema predilecção: entretanto deve confessar que não vem possuido do extremo desejo de derribar as instituições vigentes ainda este mez, não só por que isso faria algum transtorno ás referidas nstituições, mas tambem por que lhe faz conta que ellas assignem primeiro.

Muito menos o domina o espirito monopolisador que tanto caracterisa o commercio das letras. *Antonio Maria* abre os braços a todos os confrades que saibam ler e escrever, ou que tenham a sciencia de assignar de cruz, pedindo-lhes a honra de o fazerem depositario dos segredos do seu espirito.

Impõe-lhes só a condição de se darem ao trabalho de estarem como se deve estar diante de senhoras e, sobretudo— isto é que *Antonio*, o justo, e *Maria*, a immaculada, lhes recommendam —que tenham alguma graça! É uma coisa que de mais a mais não custa nada!...

Faremos todos juntos, em prosa e verso, á penna e a carvão, a *silhouette* da sociedade portugueza no ultimo quartel do seculo dezenove.

Fonte: *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 01, p. 01, 12 jun. 1879. Hemeroteca Municipal de Lisboa

[177] *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 01, p. 01, 12 jun. 1879.

A experiência adquirida pelo caricaturista no Rio de Janeiro foi decisiva para a composição dos seus novos jornais em Portugal. A disposição dos textos, em duas colunas, contornadas por uma borda de linha fina, era idêntica à d'*O Mosquito* e d'*O Besouro*, conforme se observa na comparação abaixo. No Brasil, o desenhista também recorreu ao formato de oito páginas, das quais as duas folhas centrais abrigavam a principal ilustração de cada número. Tais modelos foram mantidos por Bordalo em seus jornais portugueses durante vinte anos, entre 1879 e 1899, sendo alterados em raros momentos, e modificados, em definitivo, somente na sua última publicação, *A Paródia* (Lisboa, 1900-1907), já no século XX.

Fig. 49: Página interna d'*O Besouro*

10 O BESOURO. 13 DE ABRIL DE 1878.

EXPEDIENTE

O *Besouro* acha-se profundamente reconhecido pelo benevolo accolhimento que lhe dispensaram os seus collegas da imprensa diaria. N'este momento solemne desejava levantar a sua debil voz; porém a commoção embarga-lhe a pena.

Fomos obsequiados com um exemplar das *Folhas Dispersas*, collecção de artigos archivados pelo Sr. Bittencourt da Silva, já muito conhecido pelas suas obras.

Agradecemos a offerta.

Recebemos de Lisboa os seis primeiros numeros do *Occidente*, revista illustrada.

E' uma excellente publicação que se recommenda tanto pelas magnificas illustrações, como pelos excellentes artigos dos mais conhecidos homens de lettras.

## Onde está o Monstro?

Ainda o Primeiro Introductor do Telephono e das Campainhas electricas no Brasil, o Grande Magico—*a quem dez annos de trabalho dão direito de intitular e reputar seu estabelecimento — a 1ª Casa de Electricidade* (107 Rua do Ouvidor,) ainda tão grande personalidade não havia arrancado á discrição das suas botelhas e das suas pilhas aquellas graves questões: onde está o gato, onde está a moça; e já o defuncto *Jornal da Tarde* formulára perguntas terriveis.

Hoje, passados tres mezes e oito dias depois que *John-Lin's Cabinet* recebeu das mãos de Sua Magestade os seis *bonets* de sota, o chapeu armado de major Narciso, as fardas deslumbradoras e as redeas custosas do carro do Estado, as mesmas perguntas nos assaltam.

Sabem todos que, em seguida á investidura imperial, uma philarmonica, obtida por subscripção de alguns patriotas, deu o signal da partida com os lascivos requebros da polka *Zizinha* e desde então ouve-se o incessante rodar da almanjarra do poder.

¿¿Qual é o sota que dirige a primeira parelha, para onde vai a almajarra e quaes as intenções?

Insuperaveis problemas! Será o estrabismo do *Cidadão*, ou o porte direito e ameaçador de *John Bull*, o maritimo; será a miopia, servida pelo *pince-nez* infiel do nobre Lente, substituto na academia e no ministerio, ou a solicitude paternal de Ramos o barão; será a rhetorica troante do illustre *mata-monstro*, ou a lança d'ouro do Legendario, a qual substituiu na paz a lança de aço que desbaratou os inimigos da patria no campo de batalha?

Existe o nobre Snr. Cansansão do *Club* da rua do Cano ou é hoje uma simples recordação dos tempos singulares do grito de guerra: *Reforma ou Revolução?*

Qual é o sota? Quem é que directamente se responsabilisa pela segurança das barbellas e serrilhas constitucionaes, que tornam impossivel a revolta do paiz contra o freio sagrado da religião e da monarchia nos caminhos planos do temor de Deus e do chanfalho de Tito?

*John-Lin's Cabinet* emmudece, e Orates se vangloria. Não manda nem o *dono da casa*, nem a gente da boleia e das redeas. O carro vai rodando sempre; e não ha temer o seu destino. Onde houver precipicios construir-se-hão pontes com as arcas do thesouro; onde houver *pencdos* far-se-hão voltas enormes e evitar-se-hão os tunneis — graças á boa vontade de irmãos dos genros, que esbravejem furiosos: tudo, menos os *penedos!*

* * *

A direcção da almanjarra e as intenções do *John Lin's Cabinet* furtam-se menos á luz, mas nem por isso impedem a duvida.

S. Ex.ª, o *mata-monstro*, com um copo de cajuada na esquerda e um tubo na direita, declarou que as suas intenções eram provar que os ministros são homens como outros quaesquer. E esvasiou o copo e depois mordeu fundo em uma empada!

Ora, as opiniões de S. Ex.ª não são como as de S. Ex.ª, o lente: pesam e retumbam no ministerio. Assim pois, podemos inferir que a situação de 5 de Janeiro vem para tomar cajuadas e comer camarões com palmito.

Demais é uma reunião de homens como outros quaesquer. Logo não haverá que extranhar se S. Ex.ª, o *mata-monstro*, fallar de ceias alegres acompanhadas de *frou-frou* de sedas, de insinuações picantes, de olhares com a competente tabella de ternura.

Fonte: *O Besouro*, RJ, n. 02, p. 10, 13 abr. 1878. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

Fig. 50: Página interna d'*O AM*

2 O ANTONIO MARIA 12 DE JULHO DE 1879

A CORDA BAMBA

N'este logar dançará sempre ao rufo do tambor, bem alto para que todos o vejam, o acontecimento capital do dia, quer esse acontecimento seja a queda d'um ministerio das alturas do poder, quer a escorregadela d'um gato das emiurrcias d'uma agua furtada.

Tratar-se-ha aqui, *com a maior imparcialidade*, do ultimo discurso proferido no seio do parlamento, da ultima navalhada vibrada nas entranhas d'Alfama, ou da ultima trova desferida sob os *laranjeiros em flor*, uma vez que essa voz, essa navalhada, o esse cantico representem uma nota qualquer do monotono concerto politico, social e religioso em que uma orchestra de cinco milhões de habitantes, sentada á beira-mar, executa ha uns poucos de seculos a mesma musica patriotica, alternando uma vez por outra os *Lusiadas* com o *hymno da Carta*.

Pedir-se-ha com bons modos aos referidos acontecimentos, que, desde que S. Ex.ª tenham de se apresentar aqui a hilaridade publica, se patenteiem com toda a verdade do seu caracter e da sua physionomia, sendo conveniente que dispam as suas sobrecasacas e as suas quinzenas, envergando os trajes dos *clowns*, pondo franqueza nos gestos e farinha na cara, de maniera que a transfiguração dê o perfil exacto de sua personalidade real.

A corda bamba, meus senhores, á corda bamba!

GOVERNO n'este momento de crise, resolveu fazer um leilão de toda a mobilia dos ministerios e comprar outra para seu uso.

A venda consta de:

Um lote de governadores civis com as molas pouco seguras.

Varios directores geraes de mogno para sala de jantar.

Alguns deputados e alcaifas.

Generaes de brigada retocados.

Um commissario de policia com algumas deterioracões.

Um par do reino de coiro com o fundo um pouco usado.

E o competente serviço de cosinha, composto de caçarolas, amanuenses, panellas, chefes de repartição, frigideiras, moços fidalgos, barris do lixo, economias, etc.

Entre outros objectos comprados, notam-se alguns muito luxuosos, tais como:

Um presidente de conselho transparente.

Um ministro das cheas publicas de carvalho.

Um bispo de brocatel de seda côr de *perola*.

Um piano pharmacopo-politico-musical, com a corda partida.

Um orador de *biscuit* para banquinha de cabeceira.

Algumas parelhas de administradores de raça apurada.

E varias outras coisas, entre ellas a *machina eleitoral* e a *machina d'emigração expontanea*.

CAMARA municipal de Lisboa encarregou o seu presidente de declarar á commissão instituida para levantar um monumento ao Marquez de Sá, que a praça de D. Luiz I, escolhida pela mesma commissão para o indicado fim, não possue, no entender da camara, as condições esthéticas necessarias.

O presidente, recebendo o recado, foi para casa repetindo sempre, pela rua do Ouro acima, para se não esquecer:—condições *esthéticas*, condições *esthéticas*, condições *esthéticas*.

Ao deitar-se, no seu quarto de dormir, repetiu ainda comsigo:—Ora Deus queira que eu não me esqueça até amanhã: condições... *esthaticas*... condições *esthaticas*...

De noite ergueu-se sobresaltado, pensando que se teria esquecido; mas, felizmente, pondo o dedo na fronte e passeando d'um lado para o outro, repetiu ainda sem se lhe embrulhar a lingua:—Condições... *esthaticas*, condições *esthaticas*, condições *esthéticas*...

E deitou-se.

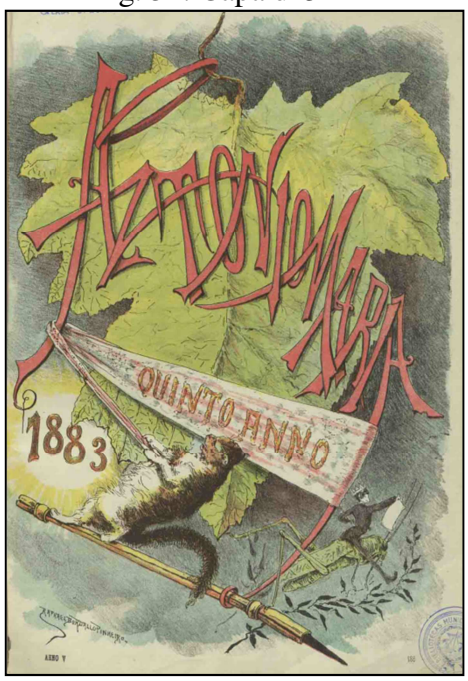
Fonte: *O António Maria*, Lisboa, p. 02, 12 jun. 1879. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Bordalo também retomou a experiência vivenciada no Brasil em imprimir algumas das suas páginas a cores. O ilustrador realizou a façanha nos poucos números do jornal carioca *Psit!!!* (RJ, 1877), o que pode ter contribuído para o fim precoce da publicação, pois os processos de produção se tornaram mais complexos e demorados. O caricaturista conhecia os riscos. Na primeira oportunidade, explicou aos leitores que se tratava de um presente de boas festas ao público, na virada de 1879 para 1880, e que não o faria novamente: "Caros leitores, prometemos não reincidir nesse delito de

cromolitografia por duas razões: a primeira para não os deslumbrarmos, a segunda para não cavarmos a nossa ruína"[178].

Apesar da esquiva, o uso das cores persistiu. O jornal apresentou caricaturas coloridas sistematicamente nas páginas iniciais, centrais e finais, de cada exemplar, durante toda a primeira metade de 1881 e, pelo menos, no número de abertura, dos anos seguintes. Em *O Antonio Maria*, o desenhista estava mais experiente e, desta vez, insistiu na proposta ousada, durante mais tempo. O uso das cores chamou a atenção. Bordalo recebeu carta elogiosa do seu concorrente e colega de imprensa, Sebastião Sanhudo, proprietário de *O Sorvete*, do Porto.[179] A nova publicação apresentava-se moderna, dinâmica e atraente:

Fig. 51: Capa d'*O AM*




Fonte: *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 188, p. 01, 04 jan. 1883. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Fig. 52: Primeira página d'*O AM*

Fonte: RBP. Abertura do parlamento. *AM*, n. 31, p. 04-05, 01 jan. 1880. HML

O diálogo e as trocas de Bordalo com o Brasil permaneceram, por meio d'*O Antonio Maria*. Os exemplares do jornal eram vendidos e lidos em terras brasileiras, pouco tempo após a publicação em Lisboa. Apenas dois dias depois do seu lançamento, o Gabinete Português de Leitura de Pernambuco enviou carta a Bordalo pedindo

[178] *O Antonio Maria*. Introdução. Lisboa, n. 31, p. 02, 01 jan. 1880.
[179] SANHUDO, Sebastião. Carta a Rafael Bordalo Pinheiro. Escrita em 12 jan. 1881. Documento do Museu Bordalo Pinheiro – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa (EGEAC). MRBP.ESP.DOC.0605

exemplares da publicação para compor o seu acervo[180]. Já o Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro pediu ao ilustrador que divulgasse, em seu novo jornal, a nova edição de *Os Lusíadas*, em comemoração ao tricentenário de Camões, além da medalha comemorativa, ambos produzidos pela instituição carioca.[181]

Entre os preços de venda de *O Antonio Maria*, expunham-se os valores para os dois países. Em 1885, o número avulso custava 60 réis e a assinatura de dois anos saía por 1$300 em Portugal, enquanto no Brasil os valores para os mesmos pedidos eram 300 réis e 6$000 respectivamente. Os responsáveis pelo periódico criaram o *Almanaque do Antonio Maria*, com calendários dos festejos religiosos portugueses e brasileiros, visando contemplar o significativo público de além-mar[182]. Os contatos importantes que Bordalo estabeleceu no Rio de Janeiro também permaneceram. Em novembro de 1879, Ferreira de Araújo, o poderoso proprietário do diário carioca *Gazeta de Notícias*, enviou carta a Bordalo agradecendo a publicação do seu retrato, feito pelo desenhista, na revista *O Ocidente*.[183]

Em *O António Maria*, o caricaturista contou com a colaboração de diversos intelectuais que marcaram a vida cultural portuguesa da época para compor seus textos. O primeiro deles foi o poeta Guilherme de Azevedo, que assinava seus textos com o pseudônimo João Rialto. Em 1880, contudo, Azevedo mudou-se para Paris, quando foi substituído por Ramalho Ortigão – o João Ribaixo, que atuou n'*O Antonio Maria* até 1882. Nos três últimos anos, *O Antonio Maria* recebeu as colaborações de Alfredo de Moraes Pinto, um dos mais contínuos parceiros literários de Bordalo, conhecido pelo pseudônimo Pan-Tarântula.[184]

---

[180] Carta do Gabinete Português de Leitura de Pernambuco a Rafael Bordalo Pinheiro. Escrita em 14 jul. 1879. Documento do Museu Bordalo Pinheiro – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa (EGEAC). MRBP.ESP.DOC.1324

[181] PEREIRA, Antonio Maria. Carta a Rafael Bordalo Pinheiro. Escrita em 06 ago. 1880. Documento do Museu Bordalo Pinheiro – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa (EGEAC). MRBP.ESP.DOC.1110

[182] De acordo com José Augusto França, o almanaque foi produzido em 1881. FRANÇA, José Augusto. *Rafael Bordalo Pinheiro, o português tal e qual.* Lisboa: Bertrand, 1980, p. 619. Contudo, o exemplar não possui data. É provável que tenha sido elaborado em 1882, pois apresenta o calendário para os dois anos seguintes, 1883 e 1884. A folha foi desenhada por Rafael Bordalo Pinheiro e escrita pelo escritor Júlio César Machado (1835-1890), seu amigo desde a juventude, antes da sua ida para o Brasil. Ver *Almanaque do Antonio Maria.* Lisboa, sem data.

[183] FERREIRA de Araújo, José. Carta a Rafael Bordalo Pinheiro. Escrita em 13 nov. 1879. Documento do Museu Bordalo Pinheiro – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa (EGEAC). MRBP.ESP.DOC.1022

[184] Ramalho Ortigão (1836-1915) foi um dos nomes mais importantes da Geração de 1870 portuguesa, atuando como literato e jornalista, alcançando grande destaque como crítico de arte, responsável por *As farpas*, ao lado de Eça de Queirós. COELHO, Jacinto Prado. *Dicionário de literatura portuguesa.* Vol. 03. Porto: Figueirinhas, 1994, p.775-776. Alfredo de Moraes Pinto (1851-1921) trabalhava como amanuense em Lisboa e colaborava em diversos jornais e revistas. Posteriormente foi um dos

Rafael Bordalo Pinheiro tinha grandes ambições para *O António Maria* e para a sua carreira enquanto artista e homem de imprensa. Em 1880, iniciou um novo projeto, que empreendeu em paralelo com as atividades de *O António Maria*. Tratava-se de uma série de retratos caricaturais reunidos sob o título *Album das Glórias*. A intenção era a de publicar um perfil caricatural por semana, conforme as informações presentes no periódico, para que o publico pudesse colecionar e encadernar. A cada número apresentava-se uma caricatura feita por Bordalo e um perfil escrito por Guilherme de Azevedo ou Ramalho Ortigão – João Rialto e João Ribaixo.[185]

De acordo com Cotrim, há informações de que teriam surgido produtos que se valeram do título das publicações, como charutos, bolachas, bengalas e serviços de chá, com a marca *O Antonio Maria.*[186] Para organizar tantas questões funcionais relativas aos seus empreendimentos, Rafael Bordalo Pinheiro contou com a ajuda de um administrador, Antonio de Sousa Pinto. Em 1880, o novo companheiro enviou ao desenhista um bilhete de homenagem, assinado por amigos em um jantar festivo, brindando a partida de Guilherme de Azevedo e a chegada do novo colaborador, além de desejar prosperidade para *O Antonio Maria*, denominado agora como empresa:

> Saudando o ilustre e exímio caricaturista o Exmo. Rafael Bordalo Pinheiro, bem como a ilustre empresa do jornal *O Antonio Maria* levantamos três brindes esgotando do *Champagne* as taças, bem como o fumo dos *bouquets*.
> O 1º = À prosperidade da "Empresa".
> O 2º = A Guilherme de Azevedo desejando-lhe mil venturas, não esquecendo o pesar que nos deixa pela sua partida.
> O 3º = Ao ilustre colaborador que vem substituir o Ilmo. Exmo. Sr. Guilherme de Azevedo.[187]

De acordo com as escassas informações a seu respeito, Antonio de Sousa Pinto cuidava das assinaturas e dos contatos com os colaboradores. Em cartão destinado a Ramalho Ortigão, por exemplo, o administrador avisou sobre o envio de um pagamento

---

proprietários do jornal humorístico *O Pimpão* (Lisboa, 1876-1918). *Enciclopédia luso-brasileira de cultura*. Lisboa: Verbo, 1992, p. 821.

[185] A primeira série de perfis caricaturais do *Album das Glórias* foi publicada entre 1880 e 1883. A segunda série saiu encartada nos exemplares de *O Antonio Maria*, em janeiro de 1885. A terceira e última série veio a público após longo intervalo, em 1902. Ver *Album das Glórias*, Lisboa, 1880-1902.

[186] O autor não especificou, contudo, se estes produtos eram brindes para os assinantes ou se tratavam de tentativas por parte da empresa em se aventurar em outros nichos comerciais. Também não foi possível esclarecer sobre a participação direta de Bordalo nesse caso. Também não se encontraram informações no Museu Bordalo Pinheiro sobre isso. COTRIM, João Paulo. *Rafael Bordalo Pinheiro Fotobiografia.* Lisboa: Assírio & Alvim; El Corte Inglés; Museu Bordalo Pinheiro, 2005, p. 89-144.

[187] O texto de saudação foi escrito a punho por Antonio de Sousa Pinto e assinado por ele e também por João Maria Victor, Silva Lisboa, Costa Carregal (proprietário da Tipografia Ocidental, do Porto) e Ricardo Jorge Cosmelli. Documento do Museu Bordalo Pinheiro – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa (EGEAC). MRBP.ESP.DOC.1339

pelas colaborações anteriores e encomendou um perfil biográfico sobre o parlamentar republicano Manuel de Arriaga, a sair no exemplar seguinte do *Album das Glórias*. Em tom informal, o bilhete evidenciou uma possível relação de amizade entre Ramalho e o administrador, que criticou a imprensa portuguesa, demandando as "farpas valentes" do amigo:

> Exmo. amigo Ramalho:
> Envio 30$000 réis do mês de março.
> Tenho pronta a caricatura do [Manuel de] Arriaga. Pode o amigo mandar-me a biografia? O título que mandou por é *La Mère en permettra la republique à sa fille*. E não há nada do meu amigo para publicar? Estes tipos precisam meu amigo, da tua tosa dura e severa; umas "farpas" valentes, como a sua admirável pena as costuma delinear.
> Convençamo-nos meu amigo de que quase a maioria do jornalismo português é... O amigo dirá o resto... Mande o que é.
> Seu amigo, muito obrigado.
> A. de Sousa Pinto.[188]

No verso do cartão, Sousa Pinto apresentava-se como "administrador do jornal de caricaturas *O António Maria* e *Album das Glórias*, diretor-proprietário da Empresa Literária Luso-Brasileira, editora do jornal *A Volta do Mundo*, *Raças Humanas*, etc... etc.". De fato, o administrador parece ter desempenhado um trabalho importante nos jornais de Bordalo. Porém, não se encontram informações sobre a sua atuação nas referências bibliográficas existentes sobre os jornais bordalianos. Apesar da importância da obra impressa de Bordalo, não há estudos sistemáticos acerca dos seus jornais portugueses, tampouco sobre seus periódicos brasileiros, conforme se verificou no capítulo anterior.

Em obras mais generalistas, como a *História da imprensa periódica portuguesa*, de José Tengarrinha, a produção gráfica de Bordalo Pinheiro não figurou no item "A ilustração e a gravura", sendo mencionada, brevemente, no capítulo sobre a imprensa republicana.[189] Por outro lado, o trabalho de Bordalo com a imagem é apresentado, com frequência, em livros sobre a história da arte. Em Portugal, as caricaturas bordalianas alcançaram status artístico, talvez por conta do desenvolvimento mais tímido e demorado da pintura no país, conforme atestam alguns autores[190]. Nos debates, muito

[188] PINTO, António de Sousa. Cartão enviado a Ramalho Ortigão. 1882 [data atribuída pelo arquivista]. Documento do Espólio Documental de Ramalho Ortigão. Biblioteca Nacional de Portugal. Nº E-19/1608.
[189] TENGARRINHA, José. *Op. cit*., 1989, p. 239.
[190] SOUSA, Paulo Silveira e. A cultura. In: ALMEIDA, Pedro Tavares de (Org.). *A construção nacional 1834-1890*. Lisboa: Objetiva; Madri: Mapfre, 2013, p. 204-211.

frequentes na época, acerca da caricatura ter ou não ter status artístico, a produção caricatural de Bordalo era recebida, pela crítica, no campo da arte.[191]

Assim, pouco se sabe sobre questões importantes acerca do funcionamento destas publicações, como processos de impressão, as formas de gerenciamento, os possíveis sócios-proprietários, os anúncios e demais fontes de receita etc. Tais carências se acentuam devido à escassez de vestígios a esse respeito, nas páginas do periódico[192]. O trabalho administrativo de Antonio de Sousa Pinto n'*O Antonio Maria* e no *Album das Glórias*, permanece sem esclarecimentos, bem como os dados ao seu respeito, bastante escassos em catálogos e enciclopédias[193]. O que se sabe é que em setembro de 1882, Bordalo Pinheiro e o administrador romperam a parceria, conforme expediente escrito em tom amistoso, porém sem maiores informações:

> Declaro que desta data em diante, e de comum acordo por assim m'o ter solicitado, deixou de ser administrador do jornal ANTONIO MARIA e ALBUM DAS GLÓRIAS o sr. A. de Sousa Pinto, resolvendo eu formar uma empresa exclusiva para essas minhas publicações e outras que tenho em projeto com administração especial. Aproveito esta ocasião para declarar que foram sempre as melhores as relações entre mim e o sr. Sousa Pinto a quem devo muita gratidão pelo zelo e boa vontade como sempre tratou dos meus negócios, em especial destas publicações, além da amizade que sempre me dedicou, sentindo os motivos que o obrigaram a pedir-me a sua substituição na gerência de que se tinha encarregado.[194]

De fato, Bordalo Pinherio deu andamento a novos projetos. Em 1884, criou a Fábrica de Faianças, em Caldas da Rainha, em sociedade com um dos seus irmãos, Feliciano Bordalo Pinheiro (1847-1905). A partir de então, dividiu-se entre as atividades de caricaturista e homem de imprensa, em Lisboa, e a atuação como ceramista, no interior. Na mesma época, seu filho Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920) entrou para o time de *O Antonio Maria*, colaborando na composição das

---

[191] Como exemplo, o artigo de Ramalho Ortigão no seu periódico *As Farpas*. ORTIGÃO, Ramalho. A arte satírica e o *Antonio Maria* de Rafael Bordalo Pinheiro. In: *Rafael Bordalo Pinheiro – o português tal e qual: da caricatura à cerâmica*. O caricaturista. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 93-102.

[192] As capas contendo informações de expediente e anúncios foram descartadas no processo de arquivamento.

[193] A. de Sousa Pinto foi diretor de *À volta ao mundo* (Lisboa, 1880) e do *Jornal de viagens e de assuntos geográficos* (Lisboa, 1880/1883), produzido pela Empresa Literária Luso-Brasileira. Este último contou com a direção literária de Teófilo Braga e Abílio Eduardo da Costa Lobo. Foi também administrador e/ou proprietário de *O Globo Ilustrado* (Lisboa, 1882); *O Mundo: folha da tarde* (Lisboa 1882); *O Raio: folha ilustrada* (Lisboa, 1882/1884); editado também pela Empresa Literária Luso-Brasileira; *Jornal para todos* (Lisboa, 1882-1884) e d'*A Ilustração Universal: revista dos principais acontecimentos de Portugal e do estrangeiro* (Lisboa, 1884-1885). Informações extraídas de PORTUGAL. BIBLIOTECA NACIONAL. *Jornais e revistas portugueses do século XIX*. Vol. 01. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1998-2002, p. 23; 110-111; 385 e 406.

[194] BORDALO Pinheiro, Rafael. Expediente. *O António Maria*, Lisboa, n. 173, p. 302, 21 set. 1882.

imagens. O jovem Manuel Gustavo seguiu a tradição da família de artistas a qual pertencia, trabalhando como caricaturista, ilustrador e ceramista seja nos jornais que pertenceram ao pai seja na fábrica de louças artísticas[195].

Em janeiro de 1885, o desenhista fundiu suas duas publicações, apresentando-as como *O Antonio Maria – Album das Glórias*. Os retratos caricaturais do álbum gráfico apresentaram-se em meio às páginas de textos e caricaturas do semanário. Algumas mudanças ocorreram no periódico. A tradicional divisão dos textos em duas colunas teve variação. Os editores experimentaram novas organizações: textos em coluna única ou espalhados entre as imagens. O dia da semana em que o jornal saía também mudou, de quinta-feira para sábado. O trabalho de impressão, na litografia de Justino Guedes, passou para a oficina de Lallemant Frères, situada em Lisboa. Além disso, iniciou-se uma nova numeração dos exemplares, como se a anterior chegasse ao fim, no n. 291.

Fig. 53: Capa d'*O Antonio Maria – Album das Glórias*

Fonte: *O Antonio Maria – Album das Glórias*. Lisboa, n. 02, 10 jan. 1885. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Apesar de significativas, estas mudanças sinalizavam que Bordalo parecia sem fôlego para continuar o hebdomadário, dividindo-se entre as caricaturas e as cerâmicas

[195] Sobre Manuel Gustavo ver SOUSA, Osvaldo Macedo de. *História da arte da caricatura de imprensa em Portugal*. Vol. I. Lisboa: Humorgrafe, 1998, p. 100-101.

das Caldas da Rainha. Desde 1884, os responsáveis pela publicação trocaram o papel em que era impresso o jornal por outro de gramatura mais fina. Em janeiro de 1885, as oito páginas habituais reduziram-se para cinco. De fato, o novo modelo durou apenas três números, pois *O Antonio Maria* deixou de existir naquele mês. Estes três exemplares, contudo, ajudaram na compreensão de algumas questões relativas ao jornal. Na coleção preservada, são os únicos que possuem o encarte com as informações de frontispício e os anúncios.

Nestas capas também foi possível observar o desenho do *Antonio*, varrendo para baixo do título um militar, um policial e um clérigo. Do outro lado, a Maria da Paciência coloca os "pontos nos ii" – imagem que dará origem ao título da próxima publicação empreendida por Bordalo. Do lado esquerdo, o Zé Povinho deitado entre as ramagens, observa e sorri diante da cena. O restante do espaço da capa e do seu verso, além das contracapas finais, apresentavam os anúncios, em quantidade considerável, que certamente garantiam parte significativa da renda do jornal.

O periódico recebeu publicidade de produtos farmacêuticos (unguentos, pomadas, xaropes e outros preparados), boutiques, alfaiates, lojas de chapéus femininos (vindos de Paris), floristas, internato para meninas, móveis, vinhos, estofados, carruagens, bicicletas, companhias de telefone, casas bancárias, loterias, companhias de seguro, além de profissionais como dentistas, tapeceiros e médicos (entre eles, o dr. Manuel Bordalo Pinheiro, irmão de Rafael). Em meio aos anúncios de impressos, chamou a atenção os títulos relativos ao universo visual como o inglês *The Illustrated London News* e *O Brasil pitoresco*.

Também houve publicidade de obras literárias, como *Naná*, de Zola, e *O mistério da estrada de Sintra*, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, além de livros utilitários como *Arte de cozinha*, de João da Mata, e o *Manual de agricultura elementar e prática*, do "distinto agrônomo" Paulo de Moraes. Estes anúncios sugerem os possíveis interessados em financiar o jornal além dos públicos de *O Antonio Maria*, situados em determinada parcela da sociedade portuguesa, formada por proprietários de terras e grandes comerciantes, que viviam entre o campo e a cidade, intelectualizados e interessados no desenvolvimento tecnológico.

Este público, evidentemente, não se restringia a Lisboa. Numa época de imprensa internacionalizada, a folha humorística ultrapassou as fronteiras nacionais, conforme se afirmou anteriormente. Além do Brasil, o periódico era vendido na Espanha, por meio de uma agência em Madri. Foi para este leitor nacional ou

internacional, abastado e interessado nas questões que moviam o cenário político, cultural e social do período que se destinou *O Antonio Maria*, em sua primeira fase, na qual se publicou a maior quantidade de figurações do Zé Povinho, em comparação aos outros jornais bordalianos.

Em janeiro de 1885, Bordalo Pinheiro decidiu dar fim ao jornal. Na ocasião, o ilustrador havia organizado uma subscrição nacional para angariar recursos destinados às vítimas do terremoto ocorrido na Espanha. O governo, porém, restringiu a ação, alegando que ela deveria partir da própria coroa e não ser capitaneada pela imprensa. Em reunião com os principais jornalistas de Lisboa, o caricaturista propôs uma greve de oitos dias, nos quais os jornais não seriam publicados, como desagravo a esta proibição e a crescente censura imposta às atividades periódicas. De acordo com o desenhista, um dos colegas afirmou, durante o encontro, que *O Antonio Maria* não seria prejudicado, por ser semanal, ao contrário das publicações diárias.

Fig. 54: Caridade em monopólio

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Caridade em monopólio. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 03, p. 16-17, 21 jan. 1885. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** "Ao povo quem as penas alivia
Conquista cá na terra foros d'anjo" (poeta de Sinfães)
Quem ao povo "das penas" alivia
Asas d'anjo conquista sem trabalho...

No número final, o jornal saiu com 15 páginas, quantidade superior às habituais. Entre textos e imagens, sobre os assuntos da semana, Bordalo publicou muitas explicações, em tom dramático, mostrando-se profundamente magoado com os acontecimentos. O artista caricaturou também a rainha D. Maria Pia, com asas, cujas penas foram retiradas do Zé Povinho, representando o governo monárquico que havia "monopolizado a caridade". O caricaturista afirmou estar de "luto" pela situação do país e pelo ocorrido, e por isso fechava as portas da publicação "para sempre". Pelo menos, estas foram as palavras do ilustrador:

> Quando na reunião de jornalistas propus que a redações de todos os periódicos fechassem por oito dias as suas portas, em desagravo da vergonhosa situação em que o governo havia colocado a imprensa portuguesa, alguém sorriu, lembrando-se de que *O Antonio Maria*, como folha semanal, em nada prejudicaria seus interesses com esta resolução. Já vêm que levo mais longe a resolução da minha proposta: *O Antonio Maria* fecha as suas portas em sinal de luto, fecha-as para sempre.[196]

Bordalo afirmou ainda que as palavras não bastariam para "chamar à vida este desgraçado país a que muito quero". Para o desenhista seria necessário, a partir de então, afirmar suas opiniões por outra forma que não fosse retórica[197]. É interessante observar a força atribuída à palavra no discurso de um caricaturista, demonstrando que ela mantinha seu predomínio apesar dos avanços na cultura visual do período. Em sua despedida, Bordalo também externou seus desejos de revigorar, ou seja, *regenerar*, o seu país, para o qual reservava significativo apreço, em tom patriótico, por meio do trabalho na imprensa periódica.

Conforme foi possível observar, o jornal *O Antonio Maria*, foi uma das mais significativas experiências de Rafael Bordalo Pinheiro em sua atuação no periodismo impresso. Por meio desta publicação, o caricaturista abandonou a imagem do desenhista das folhas mais breves, para ser reconhecido como nome de destaque na caricatura política do seu país. Ao longo de quase seis anos de existência, os responsáveis pelo periódico intervieram nas mais importantes questões do seu tempo, que movimentaram o cenário nacional e internacional. Neste trabalho, o Zé Povinho teve papel de destaque.

---

[196] BORDALO Pinheiro, Rafael. Ao público e aos assinantes do "Antonio Maria". *O Antonio Maria,* Lisboa, n. 03, capa, 21 jan. 1885.
[197] Ibidem.

## 2. 2. Zé Povinho de volta a Portugal

Rafael Bordalo Pinheiro recuperou o Zé Povinho em profusão na primeira fase de *O Antonio Maria*. Se comparada aos seus outros jornais brasileiros e portugueses, a quantidade de aparições do personagem nesta publicação foi a maior. Na sua volta a Portugal, o caricaturista retomou a figura que tanto sucesso havia feito, anos antes, em 1875 e que havia sido pouco explorada no Rio de Janeiro, onde Bordalo tentou adaptá-lo às situações brasileiras. No novo jornal, o ilustrador reuniu, portanto, sua experiência mais sólida como homem de imprensa e uma figura que havia marcado o público português.

O caricaturista desenhou a figura pelo menos em dois exemplares por mês e, em alguns momentos, uma vez por semana. Além disso, em muitas ocasiões, o Zé Povinho figurou em mais de uma página, num único exemplar, conforme é possível observar na tabela n. 17 (nos anexos deste trabalho), cuja versão sintetizada encontra-se a seguir. É importante assinalar que cerca de 40% destas aparições foram nas páginas centrais, onde figuravam as gravuras de maior importância sobre algum assunto de destaque na semana. Nas demais figurações, o Zé Povinho esteve presente nas folhas de abertura ou de fechamento de cada exemplar, além de entremear textos, em pequenos desenhos.

Tabela n. 04 - Versão sintética da Tabela n.17, reproduzida integralmente nos anexos.

Aparições do Zé Povinho n'*António Maria* (1ª fase : 1879-1885)

| Data | Título e descrição |
|---|---|
| 12 jun. 1879 | Apresentação do jornal. |
| 12 jun. 1879 | "A procissão política". |
| 19 jun. 1879 | "Cenas políticas". |
| 19 jun. 1879 | "Política – o bando ministerial distribuindo o programa da fação". |
| 10 jul. 1879 | "Fogachos eleitorais". |
| 17 jul. 1879 | "Cenas de um passeio – o baile infantil". |
| 14 ago. 1879 | "Cúmulo da oposição. Pim-pam-pum". |
| 28 ago. 1879 | "Velhos expedientes políticos". |
| 04 set. 1879 | "Os círios". |
| 25 set. 1879 | "Giro eleitoral". |
| 19 out. 1879 | "Cancan político". |
| 19 out. 1879 | "A barraca do sufrágio – a lista à boca da urna". |
| 19 out. 1879 | "Corridas eleitorais". |
| 19 out. 1879 | "Você vote comigo que vota no fiel amigo do povo". |
| 23 out. 1879 | "Na senda escabrosa da política – depois das eleições". |
| 30 out. 1879 | "A jaula constitucional – segundo o modelo do circo Price". |
| 06 nov. 1879 | "A volta aos antigos tempos – contingências da política". |
| 13 nov. 1879 | "Telegrama da agência Havas". |
| 27 nov. 1879 | "Os escritos – episódios do dia 25 de novembro". |
| 04 dez. 1879 | Zé Povinho toma uma assinatura do *Paris-Murcia*. |
| 11 dez. 1879 | "Um operação financeira internacional". |
| 18 dez. 1879 | "Novidades da semana". |
| 25 dez. 1879 | Zé Povinho diante do número do *Paris-Murcia*. |
| 25 dez. 1879 | "Presépio nacional". |
| 01 jan. 1880 | Introdução do Vol. II d'*O António Maria*. |
| 08 jan. 1880 | "Projeto de resposta que o ANTÓNIO MARIA, se fosse deputado, daria ao discurso da corôa". |
| 08 jan. 1880 | "O primeiro caricaturista português". |
| 12 fev. 1880 | "A perpétua mascarada política, antes e depois do carnaval". |
| 12 fev. 1880 | "Baile infantil da Trindade". |
| 19 fev. 1880 | "Procissão dos passos políticos". |
| 04 mar. 1880 | "O sr. ministro da fazenda, o seu discurso e a mão que s. exª. importou da Turquia". |
| 11 mar. 1880 | "A política – o que é e o que pode ser". |
| 18 mar. 1880 | "Vergonetas miguelistas em Lisboa". |
| 25 mar. 1880 | "A semana santa parlamentar". |
| 25 mar. 1880 | "Lava-pés político". |
| 25 mar. 1880 | "O popular José Augusto, orador do enterro do bacalhau". |
| 25 mar. 1880 | "A paixão popular". |
| 08 abr. 1880 | "O macaco e o pato". |
| 15 abr. 1880 | "Paralelos da administração". |
| 22 abr. 1880 | "Rosas e rendas". |
| 29 abr. 1880 | "29 de abril – aniversário da Constituição". |
| 06 maio 1880 | "Quinta feira da ascensão - O apanha espigas". |
| 13 maio 1880 | "Os atletas do imposto de rendimento". |
| 13 maio 1880 | "Casos da semana – preparativos para o centenário". |
| 20 maio 1880 | "A improcedência das bengalas". |
| 20 maio 1880 | "Tristes destino dos reis". |
| 20 maio 1880 | "Preparativos para o centenário". |
| 27 maio | "Página dedicada a Ruy Barbo do *Pimpão* – o bigode do caricaturista imolado a bem dos |

| | |
|---|---|
| | caricaturados”. |
| 03 jun. 1880 | “O Congresso Vinícola do Porto”. |
| 10 jun. 1880 | “O tricentenário”. |
| 10 jun. 1880 | “John Bull, o sr. Braacamp e as festas do Centenário”. |
| 17 jun. 1880 | “Crônica do centenário”. |
| 17 jun. 1880 | “Crônica do centenário”. |
| 24 jun. 1880 | “Ontem e hoje”. |
| 24 jun. 1880 | “Fotografia do ministério tirada logo depois do centenário”. |
| 24 jun. 1880 | “Na noite de S. João”. |
| 08 jul. 1880 | “A questão de Lourenço Marques”. |
| 15 jul. 1880 | “Plano da procissão incivil projetada pelo governo para o dia 24 de julho”. |
| 22 jul. 1880 | “A alvorada de 24 de julho”. |
| 22 jul. 1880 | “Pianos e pianistas”. |
| 22 jul. 1880 | “Fantasias musicais e financeiras do sr. ministro da fazenda”. |
| 05 ago. 1880 | “O fogo de vistas do bairro Camões”. |
| 12 ago. 1880 | “Nuvens negras que neste momento toldam o horizonte político do Partido Progressista”. |
| 19 ago. 1880 | “O calor da semana”. |
| 02 set. 1880 | “A propósito da questão das pegas”. |
| 09 set. 1880 | “Depois das eleições”. |
| 16 set. 1880 | “A política do banho”. |
| 16 set. 1880 | “Razões porque se toma banho”. |
| 26 set. 1880 | “A nossa contribuição para a antropologia nacional”. |
| 14 out. 1880 | Ao lado de Rafael Bordalo Pinheiro, Zé Povinho se despede de Offenbach. |
| 21 out. 1880 | “História de uma missão diplomática”. |
| 04 nov. 1880 | Zé Povinho figura em desenho pequeno, em meio a textos. |
| 11 nov. 1880 | Lisboa é um furúnculo de sujidade. Zé Povinho é a própria Lisboa, em forma de furúnculo. |
| 11 nov. 1880 | “O S. Martinho”. |
| 18 nov. 1880 | “As cabeças de abrir e fechar”. |
| 02 dez. 1880 | “A crise ministerial”. |
| 09 dez. 1880 | “O caminho de ferro português”. |
| 30 dez. 1880 | “A situação”. |
| 06 jan. 1881 | “Dia de reis”. |
| 06 jan. 1881 | Em meio a textos, Zé Povinho figura pagando a décima. |
| 13 jan. 1881 | “O estado da fazenda pública”. |
| 20 jan. 1881 | “O santo do dia”. |
| 27 jan. 1881 | “A lista civil e o deputado republicano”. |
| 27 jan. 1881 | Zé Povinho passa sebo no chão do parlamento para o skating dos políticos. |
| 03 fev. 1881 | “O chachez nez do barômetro”. |
| 10 fev. 1881 | “A cartilha” |
| 17 fev. 1881 | Zé Povinho com grandes mãos cumprimenta um atleta de passagem por Lisboa. Desenho pequeno em meio a textos. |
| 17 fev. 1881 | Zé Povinho leva ponta pé final de uma sequencia de pontas pés dos políticos. |
| 24 fev. 1881 | “O baile constitucional”. |
| 05 mar. 1881 | “O carnaval e as cinzas”. |
| 05 mar. 1881 | Zé Povinho é enforcado pela Inglaterra no Tratado Lourenço Marques. |
| 10 mar. 1881 | “Lourenço Marques”. |
| 10 mar. 1881 | “A revolta do dia 7”. |
| 10 mar. 1881 | “Os tratados e a amizade inglesa”. |
| 17 mar. 1881 | Em vinheta, Zé Povinho figura apreendido por Policiais da Guarda Municipal. Desenho em meio a textos. |
| 17 mar. 1881 | “Depois da batalha”. |
| 24 mar. 1881 | “Zé Prometeu”. |
| 31 mar. 1881 | “Entre os dois festeiros” |
| 07 abr. 1881 | “A situação”. |
| 21 abr. 1881 | “A amabilidade inglesa”. |

| | |
|---|---|
| 05 maio 1881 | “Como eles caem”. |
| 12 maio 1881 | “A carta constitucional ou lenço de assoar destes senhores”. |
| 12 maio 1881 | “O novo boi Apis do constitucionalismo”. |
| 26 maio 1881 | “A revacinação”. |
| 26 maio 1881 | “O dia de hoje”. |
| 26 maio 1881 | “O caminho de ferro de Torres”. |
| 09 jun. 1881 | “Viagem real – preparativos – o arcar da besta”. |
| 16 jun. 1881 | “A última hora – O manifesto da Granja”. |
| 23 jun. 1881 | “A procissão de Corpus Christi”. |
| 30 jun. 1881 | “Retrato novo da política velha”. |
| 07 jul. 1881 | “A hidra a ferros d’el rei”. |
| 14 jul. 1881 | “Que perseguição de calor”. |
| 14 jul. 1881 | Zé Povinho e Bordalo espreitam a disputa entre o “sino sagrado” e o “sino profano” (um clérigo e o conselheiro Arrobas). |
| 28 jul. 1881 | “O dia 24 de julho”. |
| 28 jul. 1881 | “A hora constitucional”. |
| 04 ago. 1881 | “A Nora e o Repucho”. |
| 18 ago. 1881 | “O dia dos votos”. |
| 18 ago. 1881 | “Perfis de candidatos”. |
| 25 ago. 1881 | “Depois das eleições”. |
| 25 ago. 1881 | “Pelo círculo 95”. |
| 08 set. 1881 | “As eleições suplementares”. |
| 15 set. 1881 | “Situação do país perante o ato eleitoral”. |
| 15 set. 1881 | “A bazorrada”. |
| 15 set. 1881 | Em tamanho pequeno, junto ao Fontes. |
| 15 set. 1881 | “A barbeirada”. |
| 29 set. 1881 | “As repartições públicas das praias”. |
| 06 out. 1881 | Zé Povinho em “o ventre de s. exa.” |
| 20 out. 1881 | A “Conferência com Sagasta”. |
| 20 out. 1881 | “O inquérito industrial”. |
| 03 nov. 1881 | “As eleições municipais”. |
| 03 nov. 1881 | “Eleição Municipal a Zé Povo”. |
| 10 nov. 1881 | “O movimento eleitoral”. |
| 29 dez. 1881 | “Sob regimem do Peru”. |
| 29 dez. 1881 | “O natal dos meninos bonitos da nação”. |
| 29 dez. 1881 | “Evolução do ano”. |
| 05 jan. 1882 | “A situação política”. |
| 05 jan. 1882 | “O ano velho que vai e o ano novo que chega”. |
| 12 jan. 1882 | “A atitude do dono da casa”. |
| 21 jan. 1882 | “Questa barba benedetta”. |
| 21 jan. 1882 | “As presenças e as ausências”. |
| 21 jan. 1882 | “Em S. Carlos”. |
| 21 jan. 1882 | “A exposição”. |
| 02 fev. 1882 | Zé Povinho atarracado, disputado pela indústria e pelo governo. |
| 02 fev. 1882 | “A situação do trabalho perante os tratados do comércio”. |
| 09 fev. 1882 | “O arvoredo do Rossio”. |
| 09 fev. 1882 | “A reforma da Carta”. |
| 16 fev. 1882 | “O entrudo de Zé Povinho”. |
| 02 mar. 1882 | “Exposição da arte ornamental”. |
| 02 mar. 1882 | “Exposição da arte ornamental”. |
| 09 mar. 1882 | Zé em “O gato e o rato” (canção popular). |
| 16 de mar. 1882 | “O progresso da decadência”. |
| 06 abr. 1882 | “O dia de hoje”. Paródia do quadro “A última ceia”. |
| 16 abr. 1882 | Zé Povinho chora a morte de Guilherme de Azevedo. |
| 04 maio 1882 | “O sindicato de Salamanca”. |
| 04 maio 1882 | “A cena portuguesa”. |

| | |
|---|---|
| 11 maio 1882 | “A expulsão dos jesuítas”. |
| 18 maio 1882 | “A maior espiga deste ano”. |
| 18 maio 1882 | “Medalhas comemorativas”. |
| 18 maio 1882 | “O traçado do caminho de ferro de Salamanca”. |
| 25 maio 1882 | “A grande obra”. |
| 30 maio 1882 | “Protesto”. |
| 30 maio 1882 | Zé Povinho figura em cena com o rei D. Luís I. |
| 08 jun. 1882 | “A situação”. |
| 15 jun. 1882 | “O sindicato de Salamanca”. |
| 22 jun. 1882 | “A lenda”. |
| 22 jun. 1882 | Continuação da página anterior. |
| 22 jun. 1882 | Zé Povinho se surpreende pois nada acontece com Braamcamp, Fontes e José Dias Ferreira, apesar dos seus desmandos, porque são monarquistas. |
| 22 jun. 1882 | “Estamos vendidos!”. |
| 29 jun. 1882 | “Estamos vendidos”. |
| 29 jun. 1882 | “Carta do Zé Povinho ao Compadre”. |
| 29 jun. 1882 | “A ressurreição de Lázaro”. |
| 06 jul. 1882 | “Salamancada”. |
| 06 jul. 1882 | “As Farpas”. |
| 06 jul. 1882 | “Os sinos do sindicato”. |
| 06 jul. 1882 | “Depois da nossa estampa”. |
| 13 jul. 1882 | “Salamancada”. |
| 13 jul. 1882 | “O casamento do Porto com Salamanca”. |
| 13 jul. 1882 | “O paíz de cocanha”. |
| 20 jul. 1882 | “O resultado dos arranjos”. |
| 20 jul. 1882 | “O garrote vil”. Zé assiste ao sacrifício de Portugal, diante da questão espanhola. |
| 27 jul. 1882 | “O bilhete de agradecimento de Salamanca”. |
| 27 jul. 1882 | “Os rufiões”. |
| 27 jul. 1882 | “A vida atual de Lisboa – o cerco ao rei”. |
| 03 ago. 1882 | “Os conspiradores”. |
| 03 ago. 1882 | “A viagem real”. |
| 03 ago. 1882 | “Antes da partida”. |
| 03 ago. 1882 | “O intervalo”. |
| 03 ago. 1882 | “O estado d’ele”. |
| 10 ago. 1882 | “A viagem régia”. |
| 17 ago. 1882 | “A cidade de Lisboa – o rei chegou”. |
| 24 ago 1882 | Em pequenos desenhos, Zé Povinho conversa com o retrato de D. João VI. |
| 31 ago. 1882 | “O spelterini”. |
| 07 set. 1882 | “A rival de Bargossi”. |
| 14 set. 1882 | “À luz do dia”. |
| 14 set. 1882 | Zé Povinho é um polvo na cena “A política a banhos”. |
| 14 set. 1882 | “A assinatura da salamancada”. |
| 21 set. 1882 | “Solução da questão Egípcia – a grande menageria de John Bull”. |
| 28 set. 1882 | “A Romaria”. |
| 28 set. 1882 | Desenho famoso em que a Liberdade fala ao ouvido do Zé. |
| 05 out. 1882 | “Zé Diógenes”. |
| 12 out. 1882 | “A mania”. |
| 26 out. 1882 | “A solfa do Zé”. |
| 26 out. 1882 | “Soneto”. |
| 02 nov. 1882 | “Os meetings eleitorais”. |
| 02 nov. 1882 | “Soneto”. |
| 02 nov. 1882 | “Dia de finados”. |
| 02 nov. 1882 | “Candonga eleitoral”. |
| 09 nov. 1882 | “Desenganai-vos!” |
| 09 nov. 1882 | “A eloquência do silêncio”. |
| 09 nov. 1882 | “O mandato popular”. |
| 16 nov. 1882 | “Cá e lá más fadas há – último figurino dos |

| | |
|---|---|
| | contribuintes”. |
| 23 nov. 1882 | “Teatro D. Maria II – última apresentação do *Othelo*”. |
| 30 nov. 1882 | “O 1º de dezembro”. |
| 30 nov. 1882 | “Eleição do Funchal – uma lição de independência”. |
| 07 dez. 1882 | “A reinação”. |
| 07 dez. 1882 | “Zé Povinho de Lisboa – a propósito da eleição em Funchal.” |
| 14 dez. 1882 | Em desenho pequeno, em meio a textos. |
| 21 dez. 1882 | “A Atualidade”. |
| 21 dez. 1882 | Em pequeno desenho em meio a textos |
| 21 dez. 1882 | “A questão do Congo”. |
| 04 jan. 1883 | “1883”. |
| 04 jan. 1883 | “O porco e o salsicheiro”. |
| 04 jan. 1883 | “Botânica política – O povinhorum contribuitibus”. |
| 11 jan. 1883 | Em desenhos pequenos, o Zé tem de pagar a mais pela água na bica. |
| 11 jan. 1883 | “Botânica política”. |
| 18 jan. 1883 | “Afinal!” |
| 10 fev. 1883 | “O carnaval de Lisboa”. |
| 10 fev. 1883 | “A Zé Povinho”. |
| 15 fev. 1883 | “Fogos de visita do sr. Hintze”. |
| 22 fev. 1883 | “A lei eleitoral – parto difícil”. |
| 22 fev. 1883 | “Os protetores do calçado”. |
| 01 mar. 1883 | “Em dia de seção da velha”. |
| 01 mar. 1883 | “Ao club Henrique Nogueira”.” |
| 08 mar. 1883 | “A vida das flores”. |
| 29 mar. 1883 | “Associação comercial do Porto”. |
| 05 abr. 1883 | “La Lisbonaise”.. |
| 05 abr. 1883 | “O fado da política”. |
| 14 abr. 1883 | “Ensaboadela”. |
| 14 abr. 1883 | “Desprezíveis!”. |
| 26 abr. 1883 | “Delenda Albion!”. |
| 26 abr. 1883 | “Ayer e hoy!”. |
| 26 abr. 1883 | “A reforma da casa”. |
| 03 maio 1883 | “Panaceia Universal”. |
| 03 maio 1883 | “A espiga deste ano”. |
| 10 maio 1883 | “A ocupação da Ponta Negra”. |
| 10 maio 1883 | Em meio a textos. |
| 10 maio 1883 | “A partida”. |
| 17 maio 1883 | “Página dedicada ao Correio da Noite”. |
| 17 maio 1883 | “A Ponte”. |
| 24 maio 1883 | “Os grandes males e os grandes remédios”. |
| 07 jun. 1883 | “Lágrima diplomática”. |
| 14 jun. 1883 | “O Magrini dos cães”. |
| 28 jun. 1883 | “La cour des miracles”. |
| 05 jul. 1883 | Em meio a textos da “Crônica semanal”. |
| 12 jul. 1883 | “As Nossas Hetairas” |
| 26 jul. 1883 | “Jacob Bright”. |
| 16 ago. 1883 | “É assim”. |
| 30 ago. 1883 | “Oliveira Martins”. |
| 06 set. 1883 | “Espinhos e rosas”. |
| 11 out. 1883 | “O rústico e a cobra”. |
| 18 out. 1883 | “Acontecimentos da semana”. |
| 25 out. 1883 | “Alterações ministeriais”. |
| 15 nov. 1883 | “Musa do desdém”. |
| 15 nov. 1883 | “O estado da eleição”. |
| 22 nov. 1883 | “Teatro de S. Carlos”. |
| 22 nov. 1883 | “Questão da África”. |
| 06 dez. 1883 | “A ainda na batota”. |

| | |
|---|---|
| 20 dez. 1883 | “O que semos e em que nos tornemos”. |
| 27 dez. 1883 | “A propósito do concurso da alfândega”. |
| 03 jan. 1884 | “A árvore da liberdade”. |
| 17 jan. 1884 | “Uma página real”. |
| 17 jan. 1884 | “Rossi, o rei dos Hamlets”. |
| 17 jan. 1884 | “Diz me com quem lidas...” |
| 24 jan. 1884 | “Balões, balões e balões!” |
| 31 jan. 1884 | “Re-outorga da carta constitucional”. |
| 07 fev. 1884 | “A récua”. |
| 21 fev. 1884 | “A semana”. |
| 28 fev. 1884 | “Restabelecimento da Escravatura no Soldão”. |
| 28 fev. 1884 | “Revista do carnaval de Lisboa”. |
| 13 mar. 1884 | “O tratado do Zaire”. |
| 17 abr. 1884 | “Na quermesse”. |
| 24 abr. 1884 | “O polichinelo”. |
| 22 maio 1884 | “Um beijo a Zé Povinho”. |
| 12 jun. 1884 | “Inter duo litigantes tertius gaudet”. |
| 12 jun. 1884 | “Comemoração”. |
| 19 jun. 1884 | “Entre Scyla, Caribdes e o barretinho vermelho”. |
| 26 jun. 1884 | “As fogueiras eleitorais em época de S. Pedro”. |
| 26 jun. 1884 | “O povo de 20 e o povo de 84”. |
| 03 jul. 1884 | “As eleições em Lisboa”. |
| 03 jul. 1884 | “A semana”. |
| 03 jul. 1884 | “As eleições em Lisboa”. |
| 10 jul. 1884 | “A câmara –creche – ao Gil Bomba, do *Pimpão*”. |
| 03 jul. 1884 | “Los hombres niños”. |
| 17 jul. 1884 | Nas comemorações da Revolução Francesa. |
| 21 ago. 1884 | “François, o desenhador repentista”. |
| 28 ago. 1884 | “Homenagem prestada à memória de Fernandes Thomaz”. |
| 28 ago. 1884 | “Dá cá o soldo e toma lá o saldo”. |
| 25 set. 1884 | “Palmadas na pança de John Bull”. |
| 02 out. 1884 | “A expulsão do paraíso”. |
| 02 out. 1884 | “Depois do pecado original”. |
| 09 out. 1884 | “Um morgado feliz”. |
| 23 out. 1884 | “A nossa mina”. |
| 06 nov. 1884 | “As nossas missões diplomáticas descansando do cavaco com Bismark”. |
| 04 dez. 1884 | “O roubo”. |
| 04 dez. 1884 | “Serões em família”. |
| 03 jan. 1885 | “*O Antonio Maria – Album das Glórias*”. |
| 10 jan. 1885 | “O último imposto”. |
| 21 jan. 1885 | “Lá vem de cima”. |
| 21 jan. 1885 | “Caridade em monopólio”. |

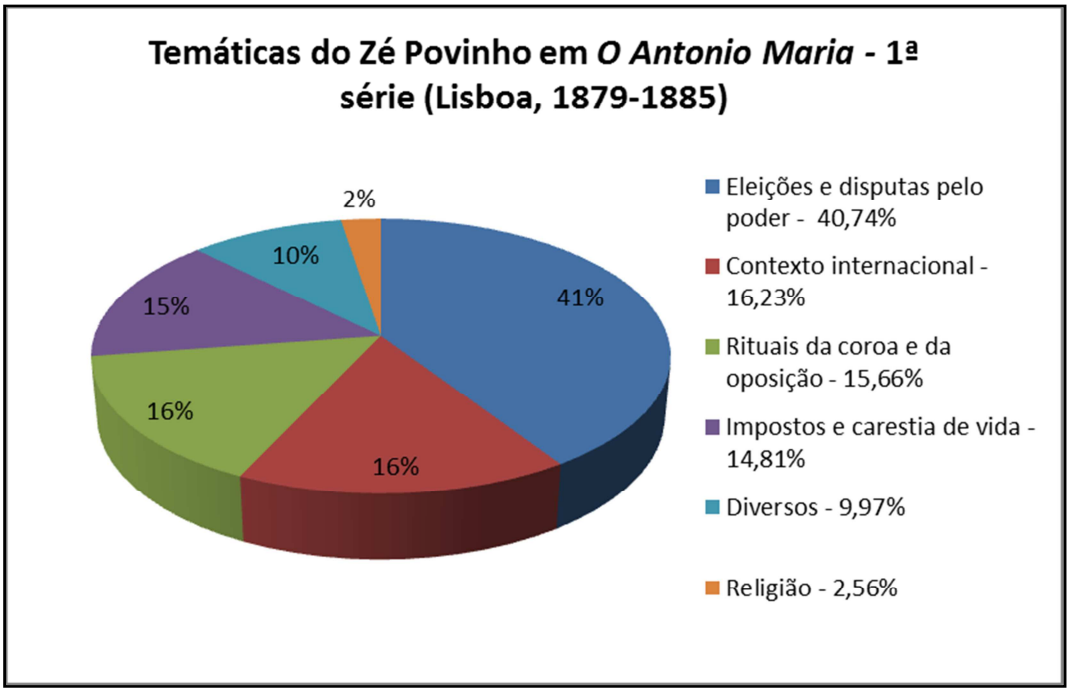
Fonte: Elaborada pelo próprio autor.

Estas quantificações mostram que o Zé teve centralidade no jornal. Se por um lado *O Antonio Maria* foi assim intitulado como zombaria ao ministro Fontes Pereira de Melo, por outro, ele foi o jornal do Zé Povinho. Os dados da tabela n. 17, nos anexos, também permitem observar que, em grande parte do primeiro semestre de 1881, Bordalo usou as cores no desenho do personagem, no momento em que tentou fazer do seu jornal uma arrojada publicação colorida, para um público internacionalizado. Entre fevereiro e maio daquele ano quase todas as aparições do Zé Povinho foram em cores.

Cabe observar que nos últimos meses de circulação do jornal, sobretudo no segundo semestre de 1884, as caricaturas do Zé Povinho foram publicadas sem assinatura. Este momento coincidiu com a entrada de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro na publicação. É possível afirmar que muitas destas imagens sem assinatura tenham sido elaboradas pelo ele, tendo em vista a mudança no traço, muito mais simples e menos detalhado que o de Bordalo, o pai. Manuel Gustavo assinou caricaturas na primeira série de *O Antonio Maria*, mas não colocou seu nome nas que apareciam o personagem tão importante na obra do seu progenitor.

A partir destas informações tabeladas também foi possível observar as temáticas e contextos no quais o Zé Povinho figurou. O personagem esteve presente em cenas sobre as eleições, nas disputas pelo poder entre regeneradores, progressistas e republicanos; no contexto internacional que envolvia as disputas imperialistas; em cenas diante do monarca e dos rituais da coroa, bem como em momentos solenes organizados pela oposição republicana, ou no aumento dos impostos e na carestia de vida; além das questões religiosas e outras temáticas menos recorrentes.

Gráfico 01 - Temáticas do Zé Povinho em *O Antonio Maria* – 1ª série




Fonte: Elaborado pelo próprio autor.

O gráfico acima ajudou a organizar e quantificar em grandes temas as muitas aparições do Zé Povinho na primeira série d'*O Antonio Maria*. O tema das eleições e da alternância do poder teve destaque, com 41%. Dentro desta temática, computaram-se as cenas em que o personagem espreitou ou participou de situações relacionadas ao processo eleitoral, mas também das artimanhas em que os diferentes grupos mobilizavam para alcançar o poder ou se manter nele, sobretudo no início dos anos 1880, quando o Partido Regenerador e o Progressista se revezaram no controle do ministério monárquico.

Cabe destacar que além deste assunto, dois outros grandes temas nacionais serviram de cenário para o Zé Povinho: os impostos e os rituais da coroa, com 16% e 15% respectivamente. No primeiro tema foram consideradas as caricaturas que retratavam a carestia de vida, que atingia a vida dos mais pobres, além dos problemas relativos à cidade: a falta de água, a higiene, a repressão da polícia, que fiscalizava os costumes etc. No segundo, agruparam-se ilustrações nas quais o Zé apareceu diante do monarca, além das comemorações da oposição republicana, entre elas o tricentenário do escritor Camões, festejado em 1880.

Se somados, estas três grandes temáticas atingem o nível de quase 73% das aparições do Zé Povinho na primeira fase d'*O António Maria*. O personagem, portanto,

foi mobilizado para discutir os problemas essencialmente internos de Portugal. Nas questões religiosas, menos frequentes, a figura apareceu diante das querelas entre a coroa portuguesa e a sede católica em Roma, além dos assuntos variados, nos quais o Zé Povinho pouco figurou, como o teatro, por exemplo, ou a relação de Bordalo com outros periódicos, além das páginas de abertura e fechamento de cada ano, nas quais o personagem figurou.

Em termos de quantidade, o segundo assunto mais importante foi o contexto internacional. Zé Povinho apareceu em situações que envolviam o lugar ocupado por Portugal nas disputas imperialistas, quando não representou o próprio país, além das controversas relações com a vizinha Espanha. A partir dos dados tabelados, é possível observar que a temática internacional se tornou mais frequente nas aparições do Zé Povinho no momento em que foi proposto o tratado de Lourenço Marques, a respeito das possessões portuguesas na África (em 1879 e 1881) e na época da Conferência de Berlim (1884-1885), na qual as potências europeias traçaram a partilha do continente africano.

As tabelas também ajudaram a perceber que, nos quatro primeiros anos de circulação do jornal, as aparições do Zé Povinho foram mais frequentes nas cenas sobre as eleições e a alternância do poder, justamente na virada da década de 1870 para 1880. A frequência deste assunto diminuiu nos dois últimos anos de existência d'*O Antonio Maria*, quando houve maior destaque para a questão internacional. Entre 1883 e 1885, o cenário europeu movimentou-se em torno das disputas pelos territórios africanos, culminando com a Conferência de Berlim.

Se a maior parte das figurações do personagem ocorreu no contexto dos problemas portugueses, é importante analisar o papel desempenhado por ele nesse âmbito. Quais foram os usos do Zé Povinho nas caricaturas sobre as disputas pelo poder e as eleições? Como esta figurou apareceu diante do monarca, nas páginas d'*O Antonio Maria* em sua primeira fase? E diante da oposição antimonárquica? Ele teria sido mesmo um ícone da luta republicana e pela liberdade? Quais as estratégias de humor usadas por Bordalo para caricaturar o Zé nesta época? Qual parecela da sociedade portuguesa ele representou? As páginas seguintes tentam responder estas perguntas.

## 2. 2. 1. Entre a monarquia e a república

A passagem da década de 1870 para 1880 foi agitada em Portugal. O cenário político marcou-se por constantes trocas do poder entre os partidos dinásticos, além do crescimento da oposição, em especial republicana. A alternância era uma estratégia de permanência do regime monárquico, sob a regeneração, diante das vozes contestadoras que avançavam. Apesar dos esforços em *regenerar* o país por meio das obras de melhoramentos materiais, os governantes não conseguiam suplantar a crise de conjuntura pela qual Portugal atravessava há alguns anos.

Durante o longo governo do Partido Regenerador (1871 a 1877), sob a batuta de Fontes Pereira de Melo à frente do ministério, aumentaram as vozes contestadoras da monarquia constitucional. Conforme foi possível observar, nesse período surgiu o Partido Socialista, em 1875 e o Partido Republicano, no ano seguinte. Em 1876, também houve importante movimentação entre os partidos monárquicos, com a fusão dos chamados "históricos" e "reformistas", criando o Partido Progressista, por meio do Pacto da Granja. O novo partido dinástico apresentava-se como herdeiro dos revolucionários liberais de 1820 e dos anos 1830, prometendo fazer frente ao Partido Regenerador e concluir a revolução liberal inacabada.[198]

A partir de então, progressistas e regeneradores passaram a se revezar no controle do ministério e do parlamento. O governo regenerador de Fontes chegou ao fim em 1877, mas retornou no ano seguinte, graças a um bom desempenho nas eleições de 1878. Porém, desta vez, tiveram curta passagem na governança, exercendo-a até 1879. Neste momento, o Partido Progressista assumiu o controle do país, mantendo-o até 1881, sob o comando de Anselmo José Braamcamp (1817-1885) e articulação de Mariano de Carvalho (1836-1905). A coalizão progressista deu lugar a um novo reinado do Partido Regenerador, que durou de 1881 a 1886, tendo novamente Fontes Pereira de Melo à frente do ministério, em grande parte deste período.

Conforme é possível observar, foi uma época de alternância do poder. Tal movimento tornou-se conhecido na historiografia como *rotativismo monárquico constitucional*, que se caracterizou por uma espécie de revezamento entre as duas maiores agremiações partidárias monarquistas, no controle do ministério. O movimento

[198] HOMEM, Amadeu Carvalho. Jacobinos e liberais na edificação do Portugal contemporâneo. In: TENGARRINHA, José (Org.). *História de Portugal*. Bauru, SP: Edusc; São Paulo: Editora Unesp; Lisboa: Instituto Camões, 2000, p. 271-272.

era consentido pela coroa, pois garantiria certa estabilidade, diminuindo a possibilidade de disputas radicais pelo governo. O rotativismo foi uma novidade política na virada dos anos 1870 para 1880, baseada nas experiências de outros países:

> Tratava-se de procurar uma alternativa política que, baseando-se nos exemplos da Inglaterra e da Bélgica, se traduzia na polarização da vida política em volta de duas forças partidárias que, simbolizando o progresso e a moderação, fossem capazes de criar a estabilidade política, em alternância constante no poder, e inibissem qualquer tentação de recorrer à violência.[199]

O que garantiu o funcionamento do rotativismo foram as eleições e o sufrágio. Em 1878, houve uma reforma eleitoral, no governo Fontes, que ampliou o direito ao voto a toda a população masculina adulta, que soubesse ler e escrever ou fosse chefe de família[200]. A medida neutralizou a antigas reivindicações da oposição, sobretudo republicana, que passou a concorrer no pleito, mas também garantiu maior legitimidade aos poderes estabelecidos. O processo eleitoral formava as cortes parlamentares. Os governos organizavam as eleições de modo a garantir a vitória das maiorias favoráveis, por meio de trocas de benesses com os governadores civis e destes com os chamados notáveis locais (caciques).[201]

Estes caciques eram grandes proprietários de terra ou indivíduos que se destacavam devido ao seu poder de influência política, profissional ou simbólica (proprietários de terra, advogados, médicos, professores e padres). A eles eram oferecidos empregos públicos, isenções fiscais, honrarias militares até mesmo mandatos eletivos. Os caciques garantiam o voto dos eleitores locais ao partido que defendiam, por meio de pressão ou troca de favores. No dia do pleito, ocorria toda a sorte de assédio ao eleitorado. Ofertavam-lhe banquetes, regados ao tradicional carneiro com batatas, ou pressionava-se com violência física. Caso necessário, recorria-se ainda ao voto de eleitores não alistados ou até mesmo de pessoas falecidas.[202]

---

[199] SILVA, Júlio Rodrigues da. O rotativismo monárquico-constitucional. Eleições, caciquismo e sufrágio. In: MEDINA, João (Org.). *História de Portugal*. Vol. XI. Amadora: Ediclube, 1993, p. 192-193. De acordo com Rui Branco, o rotativismo começou em 1878, quando a coroa portuguesa temeu a possibilidade de uma aliança entre os progressistas (fora do governo, na época) e os republicanos. Assim, o monarca preferiu dar mais espaço aos progressistas no controle do ministério e das câmaras legislativas. BRANCO, Rui. Vida política. In: ALMEIDA, Pedro Tavares de. *A construção nacional (1834-1890)*. Lisboa: Objectiva; Madri: Mapfre, 2013, p. 62-64.

[200] Com a medida, o número de eleitores dobrou, passando de 480.000, em 1877, para 820.000, em 1878. VARGUES, Isabel Nobre; RIBEIRO, Maria Manuela. Estruturas políticas: parlamentos, eleições, partidos políticos e maçonaria. In: MATTOSO, José (Org.). *História de Portugal*. Vol. 05. O liberalismo. Lisboa: Estampa, p. 193.

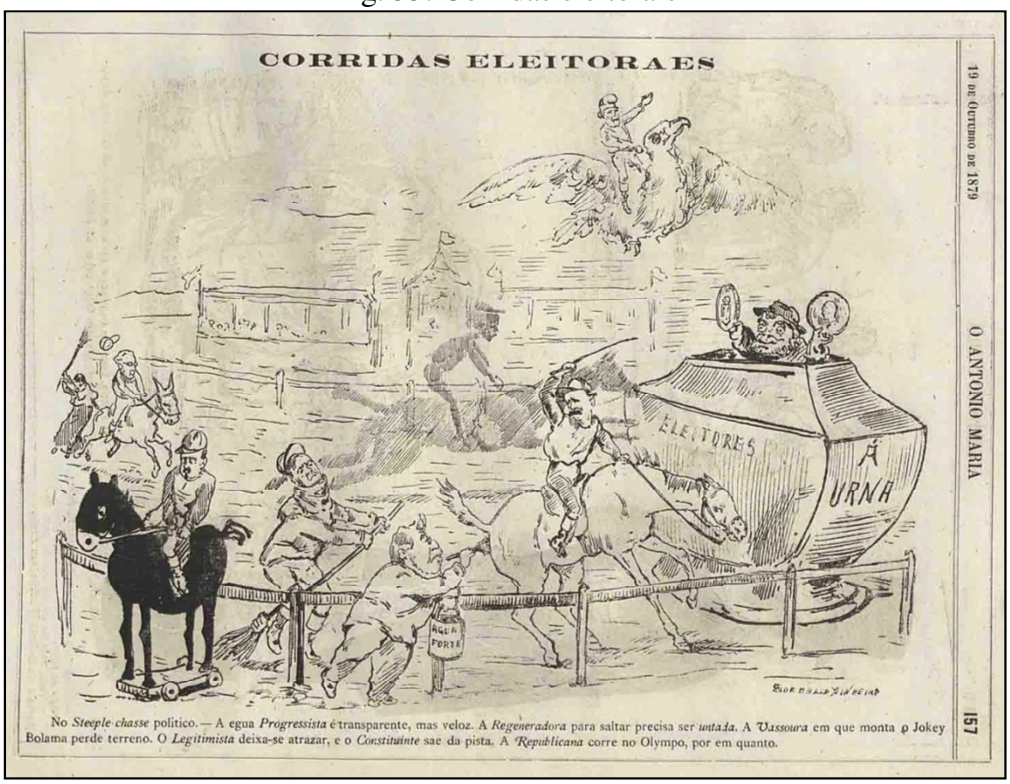
[201] SILVA, Júlio Rodrigues da. *Op. cit*., 1993, p. 218-219.

[202] Idem, p. 215-216.

É interessante notar como este cenário se assemelhava ao contexto político e social do Brasil império, quando o jogo do poder se caracterizava pela alternância entre o Partido Liberal e o Conservador, quadro que Rafael Bordalo Pinheiro também caricaturou, em sua experiência no Rio de Janeiro. Já o modelo de eleições fraudulentas persistiu até as primeiras décadas do regime republicano. Os mandatários locais, designados como coronéis, detinham o controle eleitoral da sua região, negociando favores com os governos estaduais e estes com o poder central. Nas eleições também ocorria todo o tipo de pressão e violência física, até mesmo o recurso dos eleitores já falecidos.

Logo após o lançamento de *O Antonio Maria*, em junho de 1879, iniciaram-se os preparativos para as eleições legislativas daquele ano. Rafael Bordalo Pinheiro caricaturou as disputas ridicularizando os líderes dos partidos e o processo eleitoral. Na cena "Corridas eleitorais", Bordalo desenhou os candidatos numa corrida de cavalo. Todas as agremiações partidárias foram contempladas na caricatura: os progressistas, que estavam no poder, com Anselmo Braamcamp; os regeneradores, que estavam na oposição, com Fontes Pereira de Melo e Antonio Rodrigues Sampaio; e os grupos de menor proeminência: constituintes, legitimistas e republicanos.

Fig. 55: Corridas eleitorais



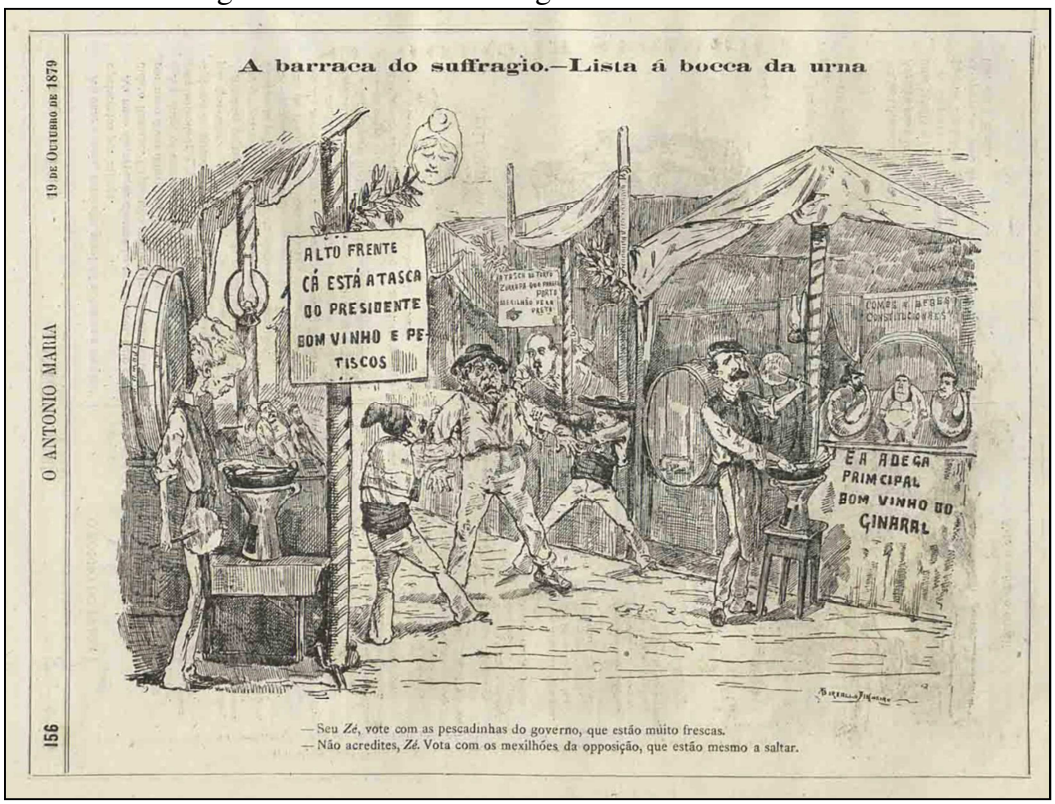

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Corridas eleitorais. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 20, p. 157, 19 out. 1879. Hemeroteca Municipal de Lisboa

> **Legenda:** No *steeple chasse* político. A égua *Progressista* é transparente, mas veloz. A *Regeneradora*, para saltar precisa ser untada. A *vassoura* em que monta o Jockey Bolama perde terreno. O *Legitimista* deixa-se atrasar, e o *Constituinte* sai da pista. A *Republicana* corre no Olimpo por enquanto.

No primeiro plano, Fontes, travestido em atleta de turfe, montou seu cavalou que precisava ser untado pelo companheiro regenerador Rodrigues Sampaio, que pintou o animal com água-forte, em alusão ao papel da imprensa monárquica nos debates políticos. Atrás dele, o duque de Ávila e Bolama (1807-1881), sem partido, perdeu terreno com a nova polarização do rotativismo. No segundo plano, a égua do progressista Anselmo Braamcamp "é transparente, mas veloz", em alusão ao seu comportamento reservado. O representante dos constituintes apareceu fora da pista com um animal de brinquedo, enquanto o legitimista estaria atrasado no fundo da cena.

No céu, uma figura de barrete frígio, representando o embrionário Partido Republicano, sobrevoou com um cavalo alado, de acordo com a legenda "ainda corre no Olimpo, por enquanto". O Zé Povinho figurou dentro da urna, onde se escreveu "eleitores à urna", de olhos hipnóticos, como se fosse um brinquedo ou um mecanismo de corda que entra e sai da caixinha, manipulado no jogo político. Este Zé Povinho eleitor foi disputado na cena "A barraca do sufrágio", na qual progressistas e regeneradores são taberneiros oferecendo vinho e petiscos à boca da urna. De um lado, Braamcamp na "tasca do presidente"; do outro Fontes na sua adega; no centro o Zé Povinho puxado pelos dois lados:

Fig. 56: A barraca do sufrágio – Lista à boca da urna



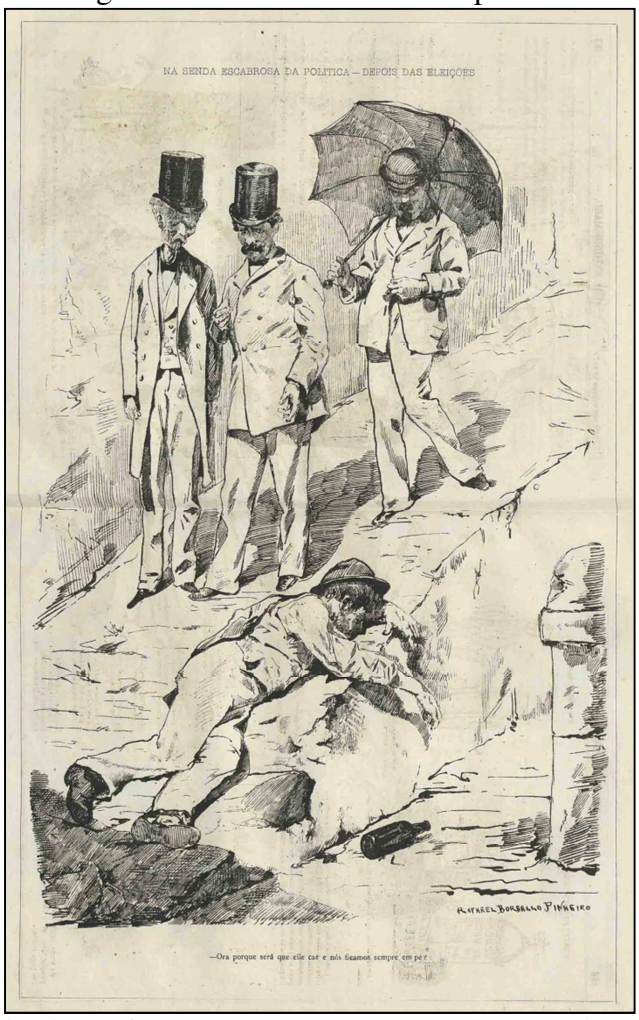

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A barraca do sufrágio. *O Antonio Maria*. Lisboa, n. 20, p. 156, 19 out. 1879. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** - Seu Zé, vote com as pescadinhas do governo, que estão muito frescas.
- Não acredites, Zé. Vota com os mexilhões da oposição, que estão mesmo a saltar.

Após o pleito, Bordalo desenhou o Zé Povinho caído na calçada, de ressaca, pela embriaguez dos banquetes eleitorais. Ao lado dele, passaram cavalheiros que olharam com estranhamento para o seu corpo. Entre eles, Anselmo Braamcamp e Fontes Pereira de Melo que comentaram: "Ora por que será que ele cai e nós ficamos sempre em pé?"[203]. As eleições foram representadas então como um processo de manipulação dos eleitores por meio de agrados no dia da votação e também como um grande acordo estabelecido entre os dois grandes partidos, que apesar de opositores, entenderam-se como vitoriosos. O derrotado da disputa seria o povo, em tamanho pequeno, derrubado após a esbórnia eleitoral:

[203] BORDALO Pinheiro, Rafael. Na senda escabrosa da política – depois das eleições. *O Antonio Maria*. Lisboa, n. 21, p. 164-165, 23 out. 1879.

Fig. 57: Na senda escabrosa da política




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Na senda escabrosa da política – depois das eleições. *O Antonio Maria*. Lisboa, n. 21, p. 164-165, 23 out. 1879. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Ora por que será que ele cai e nós ficamos sempre em pé?

No início do ano seguinte, o rei D. Luís I fez o discurso de abertura das câmaras nomeando os parlamentares recém-eleitos. Nesta oportunidade, Rafael Bordalo Pinheiro desenhou o monarca como se fosse um caricaturista: "Ele é que faz as verdadeiras caricaturas, não é *O Antonio Maria*. Agora mesmo acabou de fazer um quarteirão de pares para uso do governo. Nós fotografamos, simplesmente"[204]. A caricatura zombava e destituía o rei do seu papel solene, em imagem nada abonadora, na qual deixava de lado a coroa, figurando em trajes de pintor, enquanto Bordalo fotografava e o Zé Povinho espreitava a cena. Tratou-se de uma inversão de papéis, no qual o ilustrador depreciou a si mesmo, rebaixando o monarca à sua condição de caricaturista.

[204] BORDALO Pinheiro, Rafael. O primeiro caricaturista português. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 32, p. 12-13, 08 jan. 1880.

Fig. 58: O primeiro caricaturista português

Fonte: RBP. O primeiro caricaturista português. *AM*, n. 32, p. 12-13, 08 jan. 1880. HML

Fig. 59: O primeiro caricaturista brasileiro

Fonte: RBP. *O Besouro*, Rio de Janeiro, n. 09, p. 72, 01 jun. 1878. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

É interessante considerar que a cena foi uma adaptação de outra que Bordalo produziu no Rio de Janeiro, cerca de dois anos antes. No seu jornal *O Besouro*, o desenhista caricaturou D. Pedro II, tal qual o rei de Portugal, sendo o "primeiro caricaturista brasileiro (...), aquele que inventa as caricaturas políticas, literárias, científicas e todas que nós reproduzimos"[205]. Reconstituir esta adaptação é importante não somente a título da comparação em si, mas para identificar, mesmo que insistentemente, o impacto que a atuação no Brasil teve para a obra de Bordalo, após o retorno a Portugal, movimento que é bem menos lembrado que o contrário, acerca das marcas que ele deixou na imprensa brasileira. Seja como for, ele estava disposto a castigar, pela caricatura, a monarquia bragantina dos dois lados do atlântico.

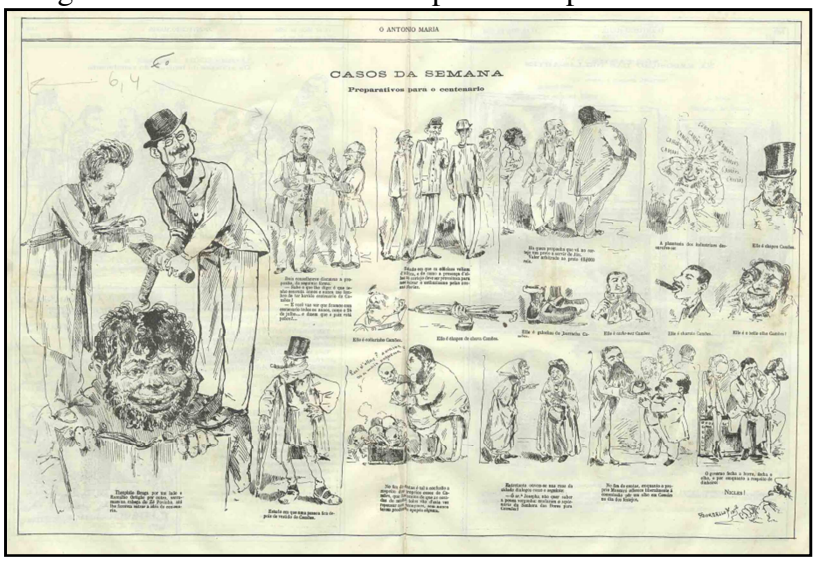
Em meados de 1880, os republicanos organizaram as comemorações do tricentenário de morte de Camões (1524-1580). A intenção era a de despertar o orgulho patriótico na sociedade portuguesa, mobilizando a memória de uma época de grandiosidade pela expansão ultramarina e pelos grandes descobrimentos. A lembrança deveria contrastar com o momento presente, de decadência vivida pelos portugueses, causada pela persistência da monarquia. Ocorrida no início de junho daquele ano, as comemorações envolveram sessões solenes na Academia Real de Ciências, recitais nos teatros e cortejos cívicos.[206]

Rafael Bordalo Pinheiro tomou parte na organização do evento, ajudando a projetar e decorar o carro alegórico da imprensa[207]. Durante os preparativos, o ilustrador

[205] BORDALO Pinheiro, Rafael. *O Besouro*, Rio de Janeiro, n. 09, p. 72, 01 jun. 1878.
[206] Sobre o evento ver MONIZ, Jorge Botelho. *A caminho da república.* Imagens que mudaram a face da opinião pública portuguesa. Coimbra: Tenacitas, 2014, p. 33-49.
[207] Em maio de 1880, Bordalo recebeu carta de Eduardo Coelho convocando para uma reunião sobre o carro de imprensa. COELHO, Eduardo. Carta a Rafael Bordalo Pinheiro. 06 maio 1880. Museu Bordalo

caricaturou os principais organizadores, Ramalho Ortigão e Teófilo Braga (1843-1924), abrindo a grande cabeça do Zé Povinho, para enfiar a ideia do tricentenário. Era preciso despertar a consciência de um povo, apresentado como rude, para esta figura que os republicanos consideravam importante para a memória nacional.[208] Ao lado desta tentativa, o desenhista satirizou a postura dos governantes que não contribuiram com o evento, além dos conselheiros que discordavam da comemoração:

Fig. 60: Casos da semana – Prepariativos para o centenário




Fonte: RBP. Casos da semana. *AM*, Lisboa, n. 50, p. 160-161, 13 maio 1880. HML

**Legenda:** Teófilo Braga por um lado e Ramalho Ortigão por outro verrumam na cabeça do Zé Povinho, até lhe fazerem entrar a ideia do centenário.

Zé Povinho figurava como a antítese do passado glorioso que os republicanos pretendiam comemorar. Por isso, era necessário fazê-lo relembrar o período que estes jornalistas consideravam cheio de grandezas. Na semana dos festejos, Bordalo deu destaque à comemoração desenhando todos os carros alegóricos nas páginas de *O Antonio Maria*. O desenhista caricaturou o Zé diante do busto de Camões, com os republicanos tentando convencê-lo de que *Os Lusíadas* era mais importante que a carta constitucional, que sustentava o regime. Maria da Paciência espreitou o personagem segurando em suas mãos a constituição.

---

Pinheiro. Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa – EGEAC. MRBP.ESP.DOC.0346

[208] Sobre a oposição entre o Zé Povinho e a memória ufanista que os republicanos tentaram construir da história portuguesa ver MEDINA, João. Zé Povinho e Camões: dois polos da prototipia nacional. *Revista Colóquio/Letras*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 92, p. 11-21, jul. 1986.

No canto da folha, Bordalo escreu um pequeno aviso: "cuidado com as algibeiras. O imposto de rendimento está votado (quem bem me avisa meu amigo é)"[209]. Em volta do recado, desenhou dois indivíduos roubando a algibeira de um burguês, enquanto um policial civil fingia não ver a cena, ridicularizada por Bordalo como um crime consentido. Tratava-se, portanto, de uma caricatura na qual, de um lado, havia os monarquistas assaltando o povo e, do outro, os republicanos tentando lhe mostrar seu passado grandioso. Ao Zé Povinho restaria a escolha:

Fig. 61: O Tricentenário

Fonte: RBP. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 54, p. 189, 10 jun. 1880. Hemeroteca Municipal de Lisboa

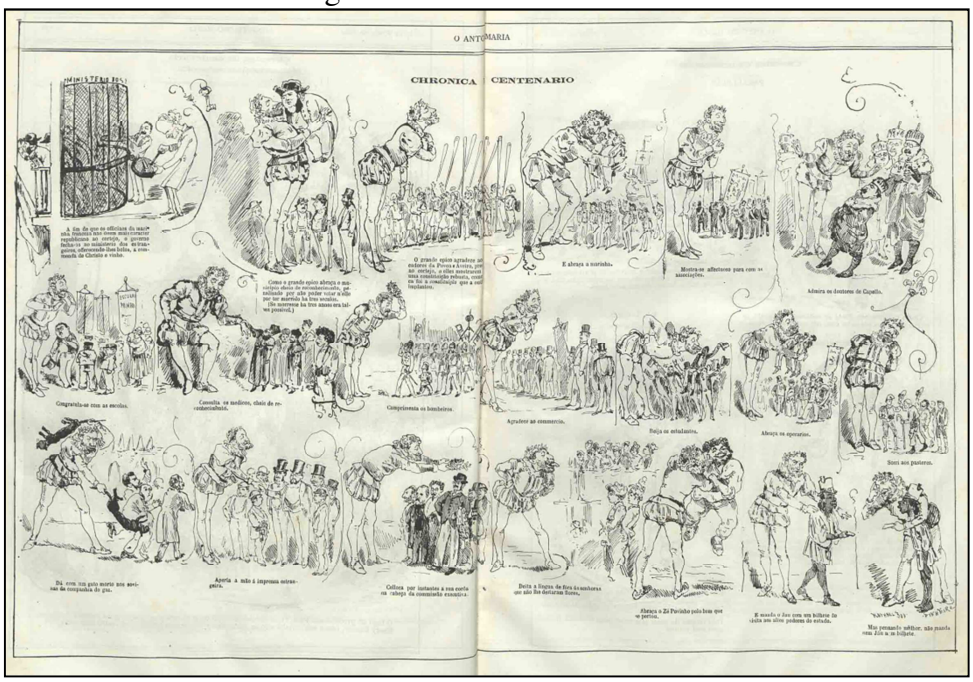
**Legenda:** Zé Povinho chega quase a convencer-se de que os *Lusíadas* deve ser uma coisa talvez um pouco superior que a carta constitucional.

A comemoração alcançou os objetivos esperados, gerando grande comoção popular. Os restos mortais do escritor foram transferidos para o Mosteiro dos Jerónimos. Bordalo caricaturou Camões, em tamanho grandioso, agradecendo pessoalmente aos diversos grupos que se uniram na organização das festividades e nelas

[209] BORDALO Pinheiro, Rafael. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 54, p. 189, 10 jun. 1880.

compareceram: estudantes, operários, médicos, professores, comerciantes etc. Nos últimos quadrinhos, o homenageado colocou sua coroa momentaneamente sobre os republicanos e abraçou o Zé Povinho. Camões decidiu também enviar, pelo criado, um bilhete aos altos escalões do governo, mas pensou melhor e desistiu:

Fig. 62: Crônica - Centenário




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Crônica do Centenário. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 55, p. 200-201, 17 jun. 1880. Hemeroteca Municipal de Lisboa

A monarquia saiu derrotada do evento, pois não participou da sua organização. O rei D. Luís I e o presidente dos ministros, Anselmo Braacamp tampouco compareceram aos festejos. No desenho "Paralelos", Rafael Bordalo Pinheiro ilustrou, de um lado, o Zé Povinho, vestido como um burguês, acompanhado da esposa, Maria da Paciência, ambos orgulhosos, "cheios de confiança e respeito", por conta da comemoração. Do outro lado, caricaturou a carruagem do monarca e seus ministros, protegida pela política civil, pois queria evitar um apedrejamento por parte da população. Nesta oportunidade, o Zé Povinho saiu regenerado do tricentenário de Camões:

Fig. 63: Crônica do centenário

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Crônica do centenário. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 55, p. 202, 17 jun. 1880. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Como o Zé Povinho, cheio de confiança e respeito, caminha embasbacado pelas ruas nas noites dos festejos.
Como os *altos poderes* atravessam os arruamentos, receosos de que o *Zé Povinho*, em sua admiração, lhes arremesse balas disfarçadas em perdigotos.

A vitória republicana na comemoração de Camões não significava, porém, o fim do rotativismo monárquico. O governo do Partido Progressista findou somente no ano seguinte em março de 1881. Os regeneradores foram chamados a compor novamente o ministério. Rafael Bordalo Pinheiro caricaturou a passagem do poder, representando as duas figuras mais influentes dos dois partidos como "festeiros", logo após o mês de carnaval. Fontes figurou como o "poder oculto" dos regeneradores, uma vez que não compôs o novo ministério, mas estava por trás dele. Do outro lado, o influente Mariano de Carvalho, que articulava a atuação do governo progressista entre 1879 e 1881:

Fig. 64: Entre os dois festeiros

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Entre os dois festeiros. *O Antonio Maria*. Lisboa, n. 96, p. 97, 31 mar. 1881. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** O poder oculto do exercício findo entrega ao poder oculto da nova gerência o "cargo" da festa, o qual se espera que volte melhorado para o ano que vem.

Os dois "poderes ocultos" apareceram cobertos pelo manto do ocultismo. Nas palavras da legenda, Bordalo ridicularizou a alternância do governo: "O poder oculto do exercício findo entrega ao poder oculto da nova gerência o 'cargo' da festa, o qual se espera que volte melhorado para o ano que vem"[210]. O poder foi representado por um "troféu dos empréstimos" que tinha a cabeça do banqueiro Henry Burnay (1828-1909), o empresário mais influente em Portugal, na época, e um dos principais financiadores das obras públicas. Fontes figurou com ar pedante, em trajes de realeza e uma coroa,

[210] BORDALO Pinheiro, Rafael. Entre os dois festeiros. *O Antonio Maria*. Lisboa, n. 96, p. 97, 31 mar. 1881.

adorno com o qual Bordalo o caricaturou em todas as oportunidades a partir de então. O Zé Povinho apareceu ao fundo, rindo da cena.

Bordalo Pinheiro ridicularizou a cena da passagem do poder transformando Fontes Pereira de Melo em monarca carnavalesco – que é rei somente na inversão proporcionada pela festa de momo – sendo motivo de riso do Zé Povinho. Desta forma, o caricaturista produziu uma representação sobre o funcionamento da política portuguesa, na monarquia constitucional, que se equilibrava na alternância do poder, legitimada pela participação do povo em processos eleitorais fraudulentos e manipulados. Mas os usos do Zé Povinho variaram e foram ambivalentes nesse processo, conforme se verá adiante.

Noutra cena, intitulada "Retrato novo da política velha", o caricaturista apresentou o rotativismo, como a brincadeira infantil da gangorra. Fontes apareceu de um lado, subindo, enquanto Braamcamp figurou do outro, descendo. A barra do brinquedo foi a carta constitucional, que garantia o sistema. A peça de sustentação foi o Zé Povinho, rebaixado à condição de objeto que depende de outros para se colocar em movimento. Na legenda, Bordalo reforçou o rebaixamento do personagem apresentando-o como resignado em seu destino de sustentar tal funcionamento, além de animalizar a figura, que recebia bordoadas em seus "cascos":

Fig. 65: Retrato novo da política velha

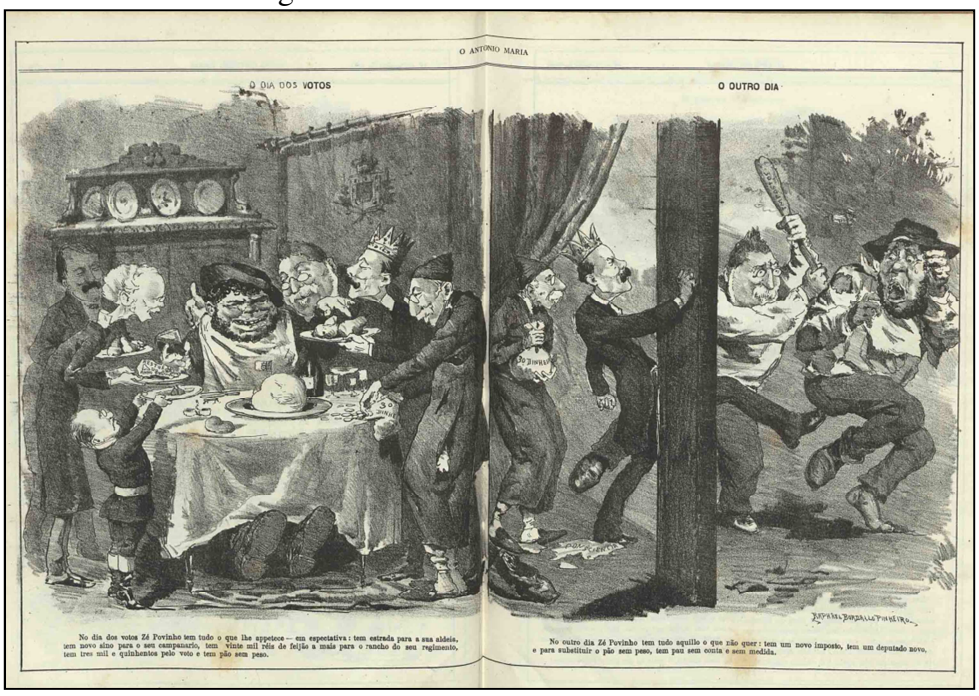
Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Retrato novo da política velha. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 109, p. 204-205, 30 jun. 1881. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Zé Povinho acha-se na convicção resignada e filosófica de que é indispensável que dois patuscos lhe tripudiem no lombo

> balançados na taboa do sistema para que exista ordem. Todo regime constitucional se baseia neste axioma, metido a bordoadas nos cascos de Zé Povinho.

Nas eleições de 1881, que deram vitória à maioria de parlamentares favorável aos regeneradores, já instalados no poder, o caricaturista representou novamente o tratamento dado aos eleitores antes e depois do pleito. Nesta oportunidade, Zé Povinho apareceu em cena dupla. Na primeira parte, a compra do seu apoio, com banquete, estrada para a sua aldeia, sino para o campanário etc. Na segunda, após a votação, ele é enxotado pelos vencedores: Fontes, com sua coroa, além de Rodrigues Sampaio, que empunha o porrete dos impostos, espreitados pelo ministro da justiça que toma de volta os três mil e quinhentos réis pagos pelo voto:

Fig. 66: O dia dos votos. O outro dia.




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O dia dos votos. O outro dia. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 116, p. 260261, 18 ago. 1881. Hemeroteca Municipal de Lisboa

> **Legenda:** No dia dos votos, Zé Povinho tem tudo o que lhe apetece – em expectativa: tem estrada para a sua aldeia, tem um novo sino para o seu campanário, tem vinte mil réis de feijão a mais para o rancho do seu regimento, tem três mil e quinhentos pelo voto e tem pão sem peso. No outro dia Zé Povinho tem tudo aquilo o que não quer: tem um novo imposto, tem um deputado novo, e para substituir o pão sem peso tem pau sem conta seem medida.

Nestas eleições, contudo, o Partido Republicano conseguiu eleger o deputado Elias Garcia, pelo círculo eleitoral 95. Rafael Bordalo Pinheiro construiu outra representação do Zé Povinho, diferente das costumeiras. O personagem apareceu altivo,

em tamanho consideravelmente maior que as demais figuras, carregando Garcia nos ombros, comemorando a eleição do novo parlamentar, mostrando-o ao povo. Na sua bolsa, dois outros candidatos republicanos, dos círculos 94 e 98, também comemoraram. No segundo plano da imagem, o rei D. Luís I e os ministros regeneradores se afastaram, temendo o avanço dos que propunham a república, que, de acordo com a legenda, representava "o novo":

Fig. 67: Pelo círculo 95

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Pelo círculo 95. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 117, p. 272, 25 ago. 1881. Hemeroteca Municipal de Lisboa

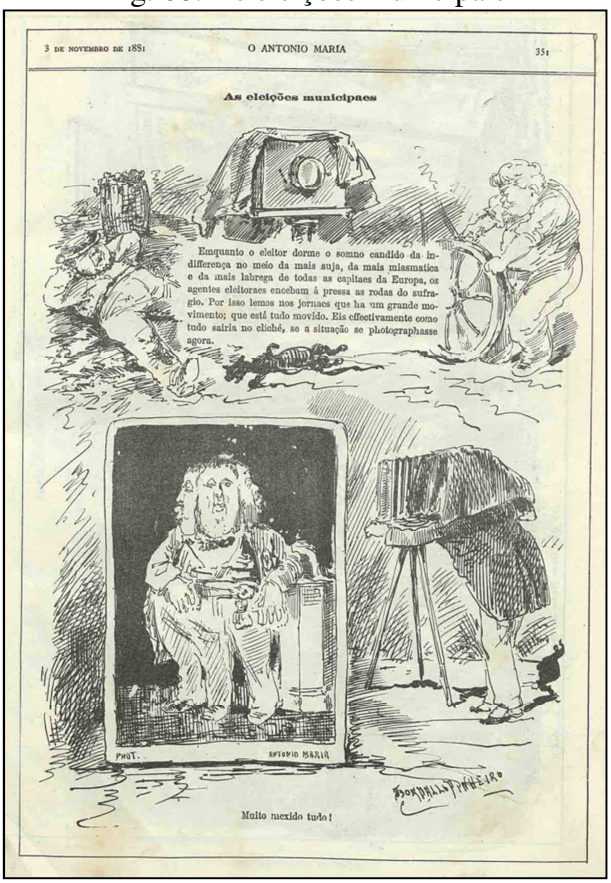
**Legenda:** CANTATA
E visto já termos
Agora do novo,
Avante, meu povo,
É dar-lhe pra a frente!

A ampliação do sufrágio universal com a lei eleitoral de 1878, que considerou eleitores todos os homens adultos que fosse chefes de família ou soubessem ler e escrever estimulou a participação dos republicanos nas disputas eleitorais. As primeiras vitórias do partido alimentaram as esperanças de que, apesar das compras de votos e das fraudes, era possível conscientizar a população e conquistar a tão sonhada mudança nos poderes estabelecidos. A imprensa periódica teve papel central nesta tentativa de

"salvar" o país por meio da conscientização dos eleitores. Conforme visto anteriormente, a década de 1880 marcou o fortalecimento da imprensa republicana em Portugal.

*O Antonio Maria* desempenhou papel importante nesta luta. O caricaturista procurou alertar a população acerca dos processos escusos que moviam as eleições. No pleito municipal de Lisboa, em 1881, Bordalo caricaturou o Zé Povinho dormindo "o sono cândido da indiferença". A cidade foi descrita, na legenda, como umas das capitais mais rudes, sujas e doentias da Europa. Na cena, o poderoso governador civil, o conselheiro Arrobas (1824-1888), movimentou as rodas da situação para manter o governo de José Gregório da Rosa Araújo (1840-1893), à frente da Câmara de Vereadores de Lisboa. Bordalo satirizou que se fizessem uma fotografia daquele momento, a imagem sairia trêmula, com Rosa Araújo se movendo, devido às articulações dos seus partidários.

Fig. 68: As eleições municipais




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. As eleições municipais. Lisboa, *O Antonio Maria*, n. 127, p. 351, 03 nov. 1881. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Enquanto o eleitor dorme o sono cândido da indiferença no meio da mais suja, da mais miasmática e da mais labrega de todas as capitais da Europa, os agentes eleitorais ensebam às pressas a roda do

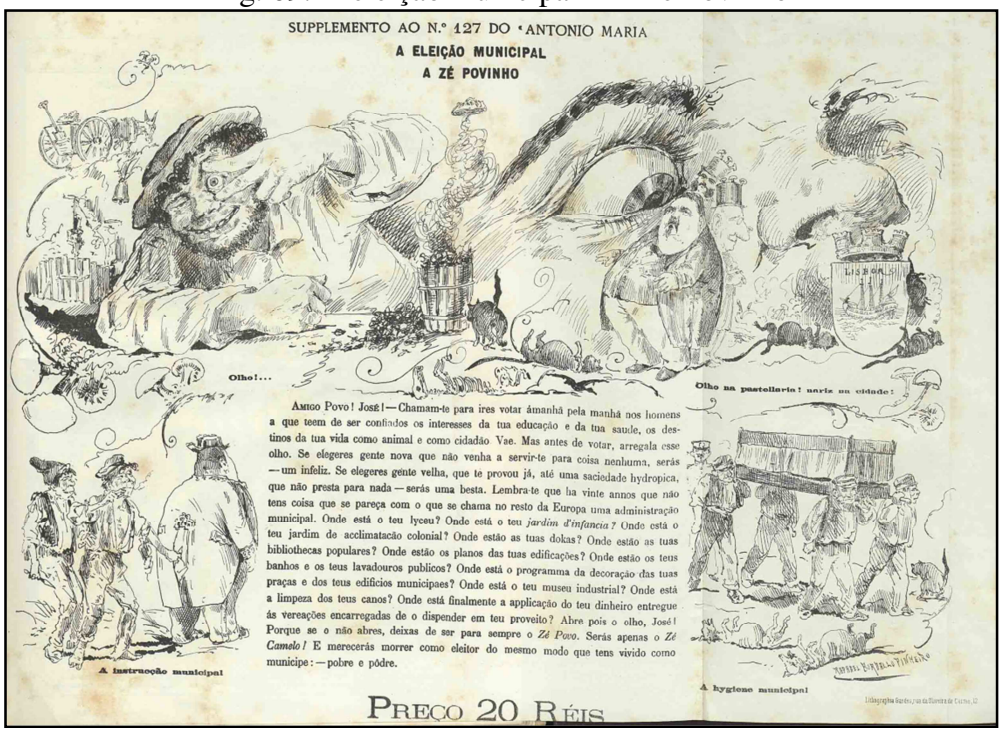
> sufrágio. Por isso lemos nos jornais que há um grande movimento; que está tudo movido. Eis efetivamente como tudo sairá no cliché, se a situação se fotografasse agora. Muito mexido tudo!

A questão eleitoral e a necessidade de alertar a população tornaram-se tão importantes nas páginas d'*O Antonio Maria* que Rafael Bordalo Pinheiro considerou necessário lançar um suplemento especial ao exemplar acima, vendido à parte do jornal, por uma quantia módica de 20 réis. Impresso em página única, dobrável em duas partes, a folha apresentava desenhos de uma cidade rural, fétida e doentia. A intenção era a de alertar para o estado em que se encontrava Lisboa. Do lado direito, a instrução nacional representada por vadios em condição de mendicância, zombando do corpo fartamente obeso de Rosa Araújo. Do lado esquerdo, a higiene municipal era "enterrada" em meio a cães e gatos mortos.

O tom era o de alerta e denúncia. Zé Povinho, representando o povo, deveria abrir os olhos. Os editores do jornal perguntavam onde estariam os liceus, os jardins da infância, as docas, a decoração das praças, as bibliotecas populares de Lisboa, entre outras coisas. As palavras usadas para descrever o personagem demonstraram que os responsáveis pelo jornal *O Antonio Maria* viam esta parcela da população como degenerada, "pobre e podre", além de ser "camelo" dos poderes estabelecidos: "Abre pois o olho, José! Porque se não os abres deixas de ser para sempre o *Zé Povo*. Serás apenas o *Zé Camelo!* E merecerás morrer como eleitor do mesmo modo como tens vivido como munícipe: pobre e podre"[211]:

[211] BORDALO Pinheiro, Rafael. A eleição municipal. A Zé Povinho. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 127, 03 nov. 1881.

Fig. 69: A eleição municipal – A Zé Povinho




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A eleição municipal. A Zé Povinho. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 127, 03 nov. 1881. Hemeroteca Municipal de Lisboa

O resultado do pleito ampliou o espaço dos republicanos na Câmara de Vereadores da cidade. Nas páginas de *O Antonio Maria*, Zé Povinho surgiu com um barrete frígio sobrepondo o seu tradicional chapéu de camponês, manipulando uma prensa manual denominada como "opinião publica", prensando os monarquistas. Ao lado da prensa, uma régua, o "eleitômetro", que media o avanço da prensa, "a república" sobre "a política atual" representada pelo rei, pelos ministros regeneradores, pelo governador civil e pelo presidente da Câmara de Lisboa. De acordo com a régua, até 1885, a monarquia deveria estar totalmente prensada:

Fig. 70: O movimento eleitoral

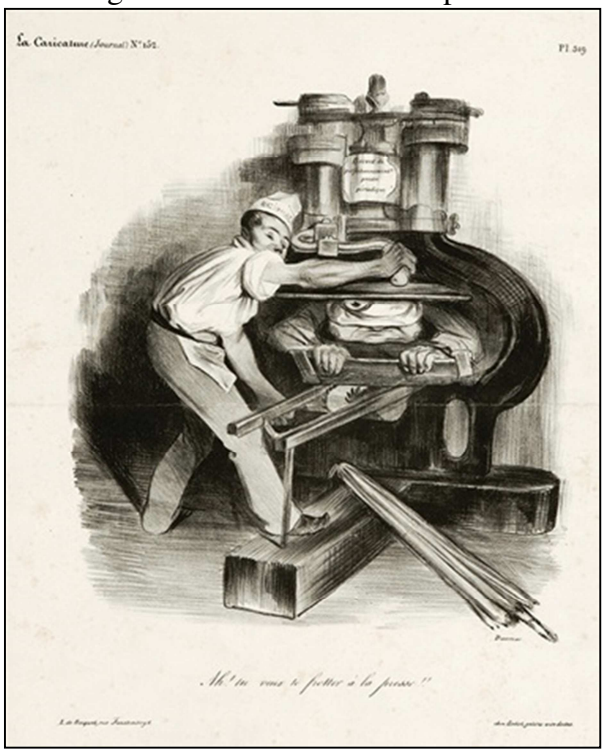
Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O movimento eleitoral. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 128, p. 356-357, 10 nov. 1881. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** O resultado das últimas eleições republicanas em Lisboa estabelece a medida do movimento progressivo com que se vai apertando sobre os fatos a grande prensa chamada – a opinião.

É interessante observar que esta ilustração se assemelhava a uma célebre criação de Honoré Daumier, publicada em 1833, no jornal *La Caricature*. Sob o lápis do ilustrador francês, o rei Luís Filipe foi prensado por um operário de tipografia, após a legislação que impunha censura às atividades impressas. Esta semelhança atesta, mais uma vez, as intersecções de um periodismo internacionalizado. As famosas litografias do artista francês faziam parte do repertório formativo dos caricaturistas no século XIX[212]. A obra de Daumier teve uma repercussão pouco reconhecida na produção bordaliana. Rafael Bordalo Pinheiro também absorveu outras referências estrangeiras, para além da brasileira:

[212] Sobre a obra de Daumier ver SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A comédia urbana:* de Daumier a Porto-Alegre. São Paulo: Faap, 2003; *Daumier: l'écriture du lithographe*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2008; *Honoré Daumier (1808-1879): a satirist, a scoffer*. Budapest: Museum of fine arts, 2013.

Fig. 71: Tu veux frotter à la presse

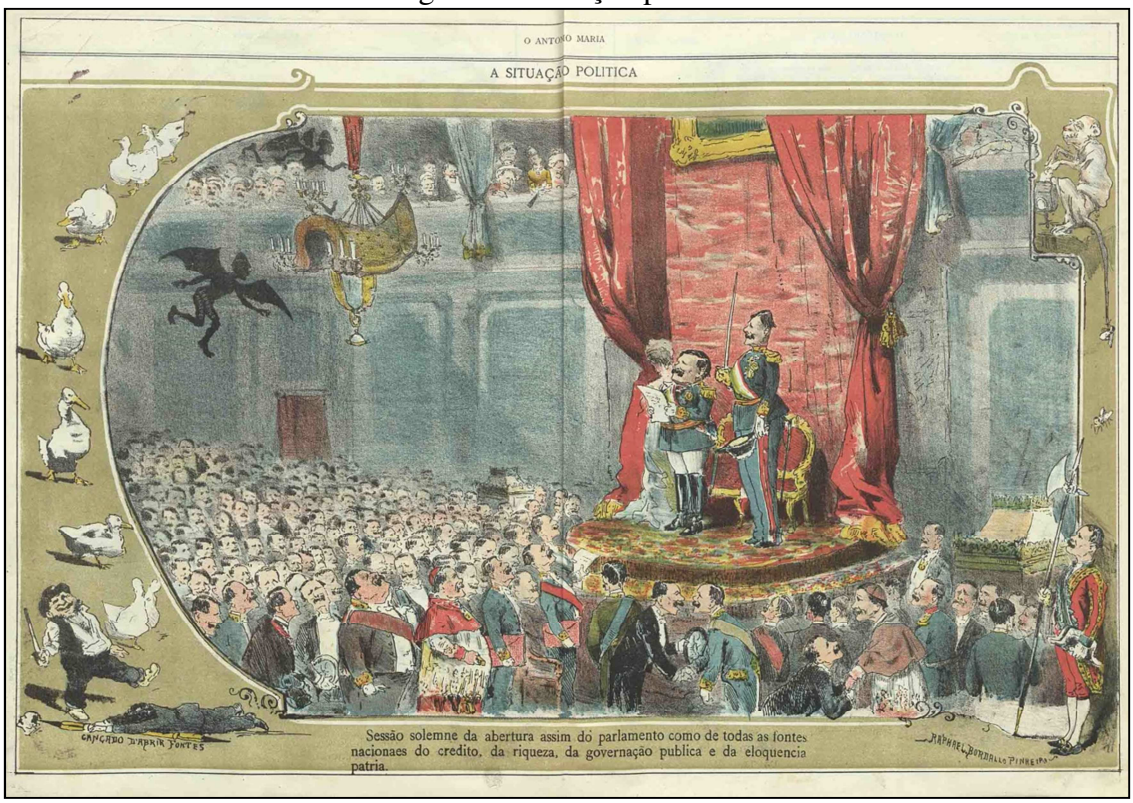


Fonte: DAUMIER, Honoré. Ah! Tu veux te frotter à l apresse. *La Caricature*, Paris, 03 out. 1833.[213]

Em novembro de 1881, houve reestruturação no ministério comandado pelo Partido Regenerador e Fontes Pereira de Melo voltou à presidência do conselho, ocupada desde março pelo seu braço direito, Antonio Rodrigues Sampaio. Nesta ocasião, Bordalo caricaturou o discurso do rei na abertura dos trabalhos legislativos. Porém, em vez da face do monarca, o desenhista colocou a de Fontes no lugar, reproduzindo o rosto do ministro em todos os indivíduos presentes: no príncipe D. Augusto, filho do rei, do prefeito Rosa Araújo, dos deputados, dos pares do reino e dos clérigos. No canto, da página, Bordalo se autorretratou, caído, com seu crayon, "cansado de abrir Fontes". O Zé Povinho apareceu ao seu lado, rindo do desenhista:

[213] Exposição virtual. Bibliothèque Nationale de France (BNF). Disponível em: http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/018.htm. Acesso em 01 jul. 2018.

Fig. 72: A situação política

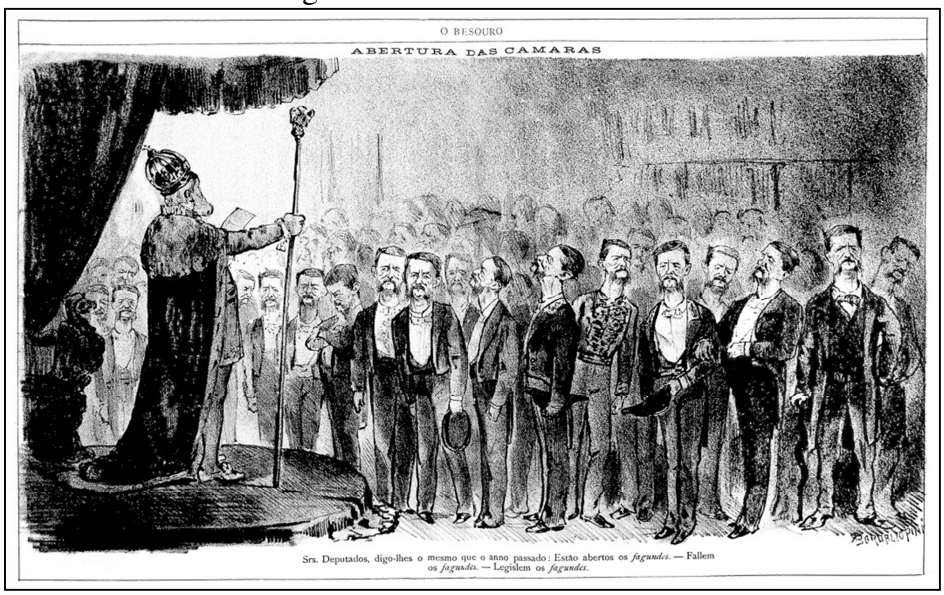



Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A situação política. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 136, p. 04-05, 05 jan. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Sessão solene de abertura assim do parlamento como de todas as fontes nacionais do crédito, da riqueza, da governação pública e da eloquência pátria.

Bordalo mobilizou o recurso cômico da repetição para dessacralizar a sessão solene de abertura do parlamento, ao ridicularizar a atuação de Fontes e a sua proeminência na vida política do país, multiplicando a sua face sobre todas as outras. A cena guardou semelhanças com outra caricatura produzida pelo ilustrador, no Brasil, a "Abertura das Câmaras", vista no capítulo anterior, na qual Bordalo satirizou D. Pedro II discursando para os novos parlamentares eleitos, todos com a cara multiplicada do personagem Fagundes, representante dos vícios políticos brasileiros. Mesmo após três anos de volta a Portugal, o caricaturista adaptava suas criações que fizeram sucesso em terras brasileiras:

Fig. 73: Abertura das Câmaras




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Abertura das câmaras. *O Besouro*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 292-293, 14 dez. 1878. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

**Legenda:** Srs. Deputados, digo-lhes o mesmo que o ano passado: Estão abertos os *Fagundes*. – Falem os *Fagundes* - Legislem os *Fagundes*.

Os editores de *O Antonio Maria* lamentaram a continuidade da situação política sob o rotativismo monárquico. Em texto, procuraram relativizar o papel do jornal na intervenção dos "fatos sociais", citando a obra *O Tartuffo e o impostor*, de Molière, ao afirmar que seria impossível "converter e moralizar" o país. Os responsáveis pela publicação afirmaram que se consideravam felizes em, ao menos, fazer rir a opinião pública, tal qual o dramaturgo francês. Estas depreciações do próprio trabalho deram pistas sobre o sentido do humor que estes jornalistas concebiam. Para eles, a comicidade, era um recurso moralizador importante de intervenção no debate político:

> Não que o *Antonio Maria* tenha a alucinação de supor que a sua intervenção pitoresca exerça a mais leve influência no desenvolvimento dos fatos sociais. Ele crê porém na impossibilidade manifesta de converter e de moralizar Tartuffo, pode talvez haver alguma vantagem social em ir uma vez por semana conversar com Orgon debaixo da mesa. – E é simplesmente isso que nos propomos fazer. Sem papel na cena política, sem companhia e sem irmandade, o *Antonio Maria* considera-se feliz, se à semelhança do sábio Molière, ele conseguir alguma vez ao canto do lume no inverno, sob o parreiral no verão, fazer sorrir dentro dos folhos da sua touca, a grande cozinheira, simples e bondosa, que se chama na sociedade, a *opinião honesta*![214]

[214] *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 136, p. 06, 05 jan. 1882.

Rafael Bordalo Pinheiro mobilizou a caricatura e o Zé Povinho para intervir, moralizando e convertendo a política do país, ou seja, castigando, corrigindo e propondo mudanças. Além de ridicularizar os rituais solenes dos governantes, o desenhista também dessacralizou símbolos religiosos, parodiando pinturas e heróis nacionais. As sátiras do desenhista eram cada vez mais audaciosas. Na semana de feriados santos, em abril de 1882, o caricaturista produziu uma célebre paródia do quadro "A última ceia", de Da Vinci. No lugar de Jesus Cristo, desenhou o Zé Povinho. Em vez dos apóstolos, os ministros da situação e da oposição:

Fig. 74: O dia de hoje. Galeria Clássica do *Antonio Maria*

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O dia de hoje. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 149, p. 108-109, 06 abr. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** A ceia de Zé.

A paródia foi desenhada por Bordalo durante uma viagem a Paris, conforme anotação no canto direito da folha. No canto esquerdo, o caricaturista escreveu ironicamente: "Leonardo Da Vinci – pintou". Além da ocasião dos feriados santos de abril, a "Ceia do Zé" surgiu justamente após um episódio que movimentou a imprensa portuguesa. Três adolescentes protagonizaram cena, considerada como desacato pela Santa Sé, ao cuspirem a hóstia no chão da igreja de São Cristóvão, em Lisboa. Os indivíduos foram comparados, pelo arcebispo da capital, com os judeus que crucificaram Cristo.

No jornal *O Antonio Maria*, os editores dedicaram todas as páginas de texto do exemplar n. 148, para se contraporem à moral do clérigo. Afirmaram que o "crime" dos judeus poderia ser comparado, entre outras coisas, aos atos praticados cotidianamente pelo então governador civil, o Conselheiro Arrobas, no comando da polícia civil. No periódico de Bordalo, a lógica da Igreja foi usada contra os governantes, comparados aos judeus que censuraram Cristo[215] Portanto, na paródia da "Última ceia", Zé Povinho representou o Cristo, perseguido pelos poderes estabelecidos do seu tempo (os ministros monárquicos). No lugar de Judas Iscariotes, o autor caricaturou justamente Fontes Pereira de Melo. À frente do Zé, o prato vazio dos impostos.

Bordalo também parodiou o quadro *Retrato do Marquês de Pombal* (1766) de Louis-Michel Van Loo e Claude Joseph Vernet, no qual o antigo ministro ilustrado expulsava os padres jesuítas do país, acusados de contribuir com o atraso português, por conta do trabalho de educação religiosa realizada por estes clérigos. Na paródia de Bordalo, o Zé Povinho figurou no lugar de Pombal expulsando a monarquia: o rei D. Luís I, seus ministros regeneradores, Henry Burnay, entre outros. O Zé sorriu e disse: "Vejam vóssorias o que eu faria se fosse o sr. Marquês de Pombal...". Nas cortinas da sala, a inscrição "Futuro". Sob os braços do Zé-Pombal: "Ensino livre". No chão, jornais republicanos espalhados.

Fig. 75: A expulsão dos jesuítas

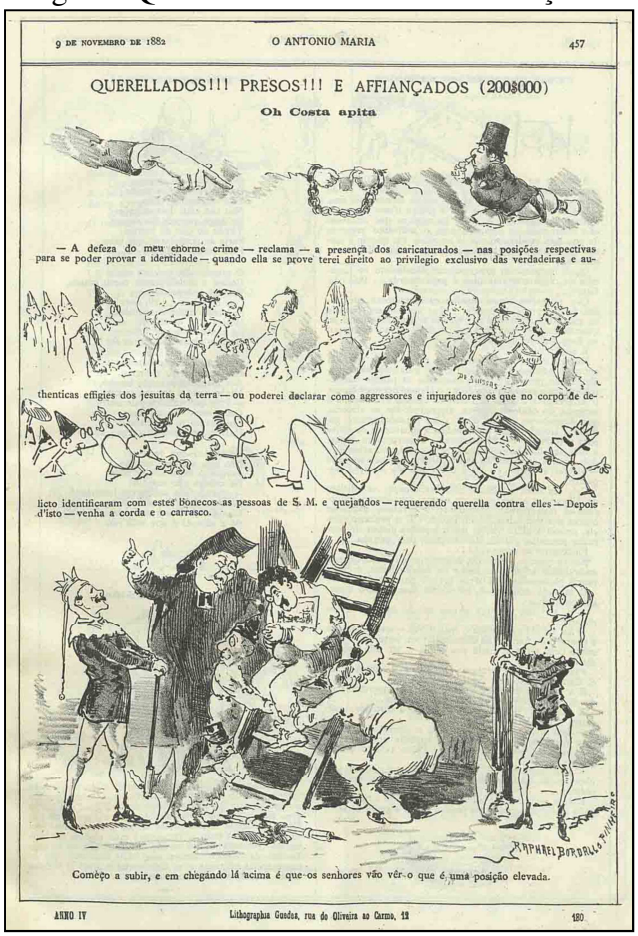
Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A expulsão dos jesuítas. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 154, p. 148-149. Hemeroteca Municipal de Lisboa

[215] Pro Papa atque pro nobis. Meditação religiosa. *O Antonio Maria*. Lisboa, n. 148, p. 98, 30 mar. 1882.

**Legenda:** Vejam vóssorias o que eu faria se fosse o sr. Marquês de Pombal...

Em novembro de 1882, o Estado instaurou processo de censura contra Bordalo Pinheiro por conta da paródia "Expulsão dos Jesuítas", desenho considerado subversivo à segurança das autoridades e à ordem pública. Nas páginas de *O Antonio Maria* o caricaturista ridicularizou a situação da justiça portuguesa, que levava seis meses para abrir uma querela. O processo parece não ter intimidado o desenhista que satirizou a situação, autorretratando-se, com sua obra pendurada no pescoço, numa cena medieval, prestes a ser enforcado pelos governantes que se pretendiam liberais: Fontes, Hintze Ribeiro (1849-1907), o marquês de Valada (1826-1895) e Arrobas:

Fig. 76: Querelados!!! Presos!!! E Afiançados




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Querelados!!! Presos!!! E afiançados. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 180, p. 457, 09 nov. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Nas legendas das imagens, Bordalo avisou que sua defesa exigia a presença dos caricaturados nas audiências, para ficarem nas mesmas posições do desenho e comprovarem sua identidade. O caricaturista também afirmou: "começo a subir, e em

chegando lá em cima é que os senhores vão ver o que é uma posição elevada"; expressão que propunha um contraste entre si e o rebaixamento ao qual submetia seus caricaturados. No começo do ano seguinte, em 1883, outro processo, desta vez por conta da paródia da "Última Ceia". As imagens foram consideradas como "atentado contra a religião do estado". Na ocasião, o ilustrador enviou carta pedindo ajuda ao amigo Jaime Batalha Reis, pois era necessário apresentar três testemunhas ao seu favor:

> Sou julgado amanhã em audiência correcional pelo terrível crime de atentado contra a religião do estado por ter publicado n. 149 do *Antonio Maria* a Ceia do Zé, paródia da Ceia de Leonardo da Vinci. Peço-te meu Jayme que venhas ser minha testemunha nesta questão (...). A coisa terá talvez o mesmo momento da outra, isto é exceção de incompetência, mas em todo caso sou forçado a apresentar três testemunhas, não sei para quê, mas tenho por isso te incomodo a ti ao Ramalho e ao Alfredo Ribeiro. Tem paciência. A audiência está marcada para o meio dia e meia hora, se não puderes fazer este grande obséquio, peço-te que me mandes dizer[216].

Na missiva, Bordalo afirmou que a sua defesa usaria o mesmo recurso do processo anterior, sobre a paródia da "Expulsão dos jesuítas", qual seja, a "exceção de incompetência", a partir do qual os julgadores seriam considerados não competentes para decidir sobre o assunto. Tal argumento certamente surtiu efeito, pois apesar dos processos, Bordalo persistiu com sua atuação caricatural na crítica ao governo monárquico. Entretanto, as crescentes pressões da censura e a permanência dos governos vigentes, que davam sinais de fortalecimento, arrefeceram a crença de que a situação do país poderia ser alterada com as eleições.

O avanço republicano ainda era tímido e apesar da fiscalização por parte dos que se opunham à monarquia, as fraudes e a manipulação dos eleitores persistiam. Na mesma semana em que o primeiro processo de censura foi instalado contra Bordalo, os editores de *O Antonio Maria* pareciam desenganados. Em texto bastante desabonador para o Zé Povinho, o personagem foi descrito como palerma, vendido, vil, sem miolo etc. A animalização foi usada mais uma vez para rebaixar a figura representativa do povo. O Zé que votava no governo seria um animal que grasnava, um "pedaço de asno", um "burro de carga", enfim, um "Zé burrinho":

> Esta monarquia velha
> Não cai com dois safanões (...).
>
> O próprio Zé que por vezes
> Contra a *choldra* ergue o seu grasno

[216] BORDALO Pinheiro, Rafael. Carta a Jaime Batalha Reis. 14 fev. 1883. Documento do Espólio de Jaime Batalha Reis. Biblioteca Nacional de Portugal. Espólio n. 04. Grifos do autor.

É um pedaço d'asno
Que se vende... vil, soez!
Se vendendo-se aos farcistas
Mostra falta de miolo
Dá prova de maior tolo
Quando chora o mal que fez!

Diz o Zé: "duros tributos
Me fazem vergar o lombo,
Aos mandões sirvo de bombo,
Minha sorte é sempre amarga!"
Pois que querias, palerma!?
Outra sorte não esperes:
Enquanto tu te venderes
Hás de ser burro de carga!

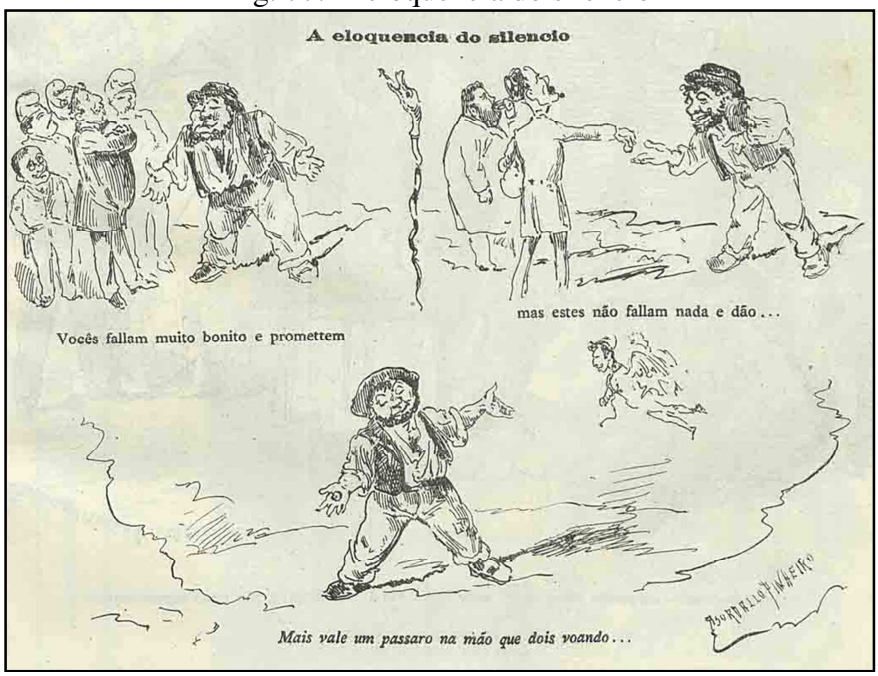
Desenganai-vos, rapazes;
Não leva a coisa a caminho,
Porque o lorpa *Zé burrinho*,
Na cabeça não tem luz (...).[217]

Naquela ocasião, ocorria votação para eleger o representante parlamentar do círculo eleitoral da cidade de Funchal, capital da ilha da Madeira, região de tradição política significativamente conservadora. As forças monarquistas deixaram a rivalidade de lado e se uniram pela candidatura de Anselmo Braamcamp, que recebeu inclusive apoio do seu opositor Fontes Pereira de Melo. Os republicanos lançaram o nome de Manuel de Arriaga, consagrado entusiasta republicano. O pleito ocorreu no dia 05 resultando no empate entre os dois oponentes, devendo haver, para o fim do mês, uma segunda rodada de votos para desempatar.

No mesmo exemplar, Bordalo satirizou os republicanos que não conseguiam despertar e convencer o público com seus discursos, panfletos e jornais, já que os monarquistas tinham a estratégia mais eficaz da compra de votos e dos eleitores não listados, quando já falecidos. Em "A eloquência do silêncio", os antimonarquistas falavam, discursavam, prometiam, mas nada davam ao Zé. Enquanto isso, a figura do Fontes entregava-lhe dinheiro. O Zé conclui, com o dito popular: "Mais vale um pássaro na mão que dois voando", com a figura de um republicano alado sobrevoando sobre o personagem, que não conseguia aplacar o comodismo da população:

[217] Desenganai-vos. *O Antonio Maria*. Lisboa, n. 180, p. 358, 09 nov. 1882.

Fig. 77: A eloquência do silêncio

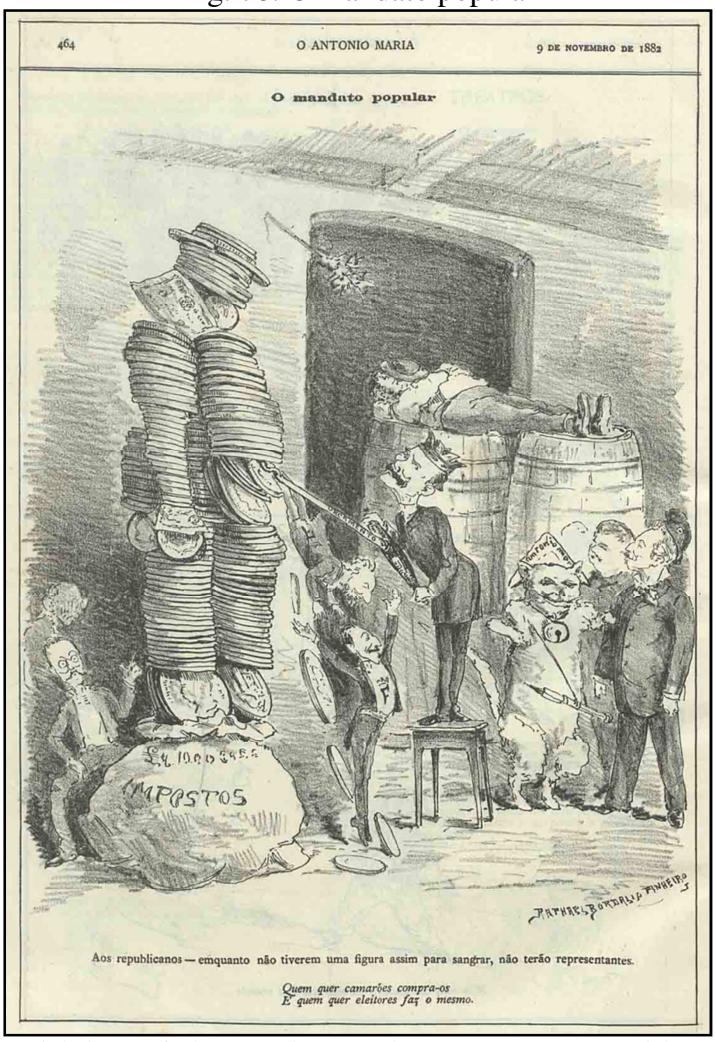



Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A eloquência do silêncio. *O Antonio Maria*. Lisboa, n. 180, p. 363, 09 nov. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Vocês falam muito bonito e prometem, mas estes não falam nada e dão... Mais vale um pássaro na mão que dois voando...

Ainda no exemplar do dia 09 de novembro, Rafael Bordalo Pinheiro insistiu mais uma vez na questão. Parecia necessário provocar o público e os republicanos, já que haveria mais uma chance, com a rodada de desempate no fim do mês. Na caricatura "O mandato popular", o ilustrador desenhou Fontes Pereira de Melo manipulando um boneco com as formas do Zé Povinho, feito com uma pilha de dinheiro assentada nos impostos. A ideia era a de que o dinheiro do país serviria para comprar votos e financiar as fraudes nas eleições. O gato representando o jornal *O Antonio Maria* mostrou a cena para os republicanos, enquanto outro Zé, humano, dormia em cima de barris. A legenda dava um recado aos opositores da monarquia:

Fig. 78: O mandato popular




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O mandato popular. *O Antonio Maria*. Lisboa, n. 180, p. 364, 09 nov. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Aos republicanos – enquanto não tiverem uma figura assim para sangrar, não terão representantes. *Quem quer camarões compra-os. E quem quer eleitores faz o mesmo.*

O resultado da segunda rodada de votos deu vitória com ampla vantagem ao republicano Manuel de Arriaga. Apesar dos mecanismos monárquicos, o trabalho dos seus opositores em fiscalizar o pleito e convencer a população por meio da imprensa parecia surtir efeito. Bordalo Pinheiro comemorou a conquista em caricatura n'*O Antonio Maria* a partir da qual o Zé Povinho madeirense dava "uma lição de independência" ao Zé Povinho de Lisboa, que deveria envergonhar-se. É importante, notar, mais uma vez a diferença entre as figuras. O Zé madeirense era alto, esbelto e forte. Ele carregava Manuel de Arriaga nos braços ao passo em que dava um pontapé em Fontes.

Já o Zé Povinho, de Lisboa, apresentava a sua figura atarracada e rotunda de sempre, em tamanho consideravelmente menor, representando a continuidade da sua decadência. O gato de *O Antonio Maria* mostrou a cena para o personagem que olhou boquiaberto e espantando o vigor do madeirense, enquanto o derrotado Anselmo Braamcamp se afogava no mar da Madeira. Na legenda, Bordalo recomendou: "*Zé Povinho de cá*: vê o que é o *Zé Povinho* de lá e... envergonha-te"[218]. Ao proporcionar vitória republicana, a figura do personagem era valorizada, mas quando a mesma representava a persistência do sistema monárquico, era rebaixada:

Fig. 79: Eleição do Funchal

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Eleição do Funchal. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 183, p. 386, 30 nov. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

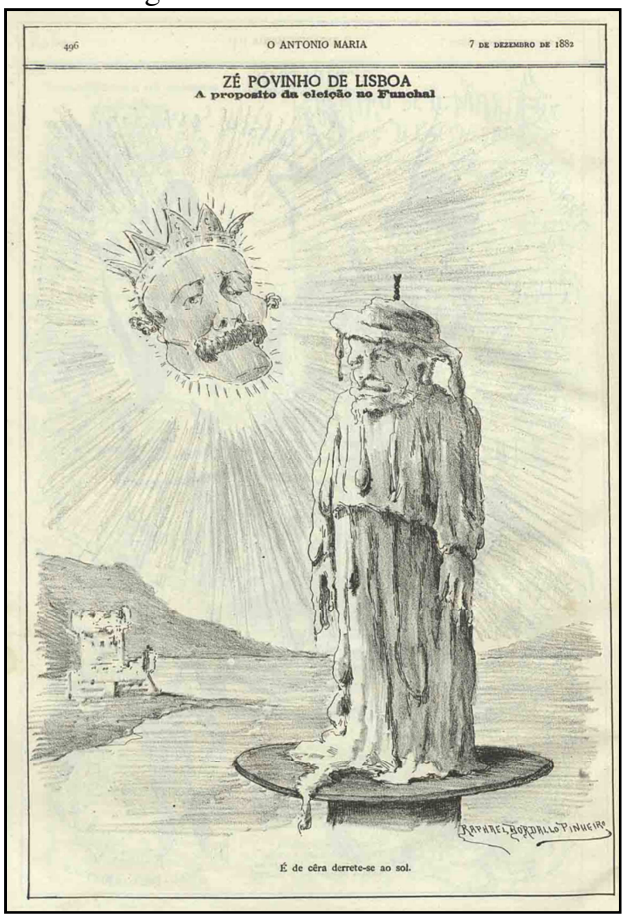
**Legenda:** *Zé Povinho de cá*: vê o que é o *Zé Povinho* de lá e... envergonha-te.

Este Zé Povinho lisboeta, que representava a continuidade do rotativismo monárquico foi depreciado, mais uma vez em desenho sobre as eleições de Funchal, no exemplar seguinte. Para tanto, Bordalo mobilizou novamente o recurso de objetificar a

[218] BORDALO Pinheiro, Rafael. Eleição do Funchal. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 183, p. 386, 30 nov. 1882.

figura, retirando-lhe a humanidade. O Zé foi caricaturado como uma vela de cera, derretendo sob um grande sol com a cara de Fontes Pereira de Melo. Assim, o povo foi representado como uma massa disforme, frágil e impotente diante dos poderes da monarquia. Ao fundo, a Torre de Belém, contextualizando a imagem em Lisboa. O ilustrador considerou necessário explicar a caricatura, reforçando a sua proposta do rebaixamento, por meio da legenda: "É de cera, derrete-se ao sol":

Fig. 80: Zé Povinho de Lisboa




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Zé Povinho de Lisboa. A propósito das eleições no Funchal. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 184, p. 396, 07 dez. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** É de cera derrete ao sol.

Conforme foi possível observar, Rafael Bordalo Pinheiro atuava a favor do republicanismo. Apesar de nunca ter se filiado ao Partido Republicano, o ilustrador via na ideia de república a alternativa para conter o avanço do atraso português e da crise de conjuntura pela qual o país atravessava. Tal possibilidade, naquele contexto, representava a novidade contra a decadência da monarquia, além de encarnar o discurso da liberdade contra as opressões do sistema então vigente. Tal leitura do presente e do

passado foi elaborada por Bordalo nas caricaturas destinadas aos leitores d'*O Antonio Maria*.

O Partido Republicano português buscava apoio do desenhista. Em carta enviada a Bordalo, em maio de 1883, uma comissão executiva convidou o proprietário d'*O Antonio Maria* a participar do Congresso Organizativo do Partido, tendo em vista a eleição do correligionário Manuel de Arriaga. Junto com a carta, a comissão anexou o regulamento do evento e a sua pauta que seria a discussão das bases de organização do grupo. No final da missiva, os remetentes pediram sigilo, por conta da censura: "Por motivos que não escaparão à consideração de V. Sª., pede-se que esta circular, assim como todos os atos atinentes ao Congresso, fiquem na mais completa reserva".[219]

O republicanismo se organizava e Bordalo tomava parte do movimento, mas ainda havia muito no que se avançar. Em 1884, houve mais uma eleição parlamentar, na qual o Partido Republicano conseguiu eleger mais dois deputados. Contudo, o pleito gerou agitações e conflitos armados entre governistas e oposicionistas na ilha da Madeira. Os deputados e jornalistas republicanos pediram explicações ao governo, a respeito da repressão policial violenta. O ministério, em vez da resposta, instaurou processos de censura contra os parlamentares e o seu jornal porta-voz, *O Século*. Rafael Bordalo Pinheiro abriu as páginas de *O Antonio Maria* para uma subscrição nacional, a fim de angariar recursos para a defesa dos companheiros querelados.

Ao longo do mês de dezembro daquele ano, os responsáveis pelo jornal satírico lembraram seus leitores da subscrição apresentando balancetes com os valores já arrecadados e os nomes dos doadores. No último exemplar daquele ano, o rateio já somava 15$900 na moeda da época. Seja como for, entre 1883 e 1885, as discussões acerca das eleições e das disputas internas pelo poder diminuíram devido à crescente preocupação sobre as possessões portuguesas na África, que culminaram com a Conferência de Berlim. Os responsáveis pelo jornal *O Antonio Maria* mobilizaram suas páginas para intervir nesta questão.

Rafael Bordalo Pinheiro e os responsáveis pela publicação percebiam que a situação política do país pouco se alterava e a população, na maioria, ainda sustentava a monarquia, participando do jogo fraudulento das eleições. Nesse sentido, o caricaturista produziu uma imagem bastante criativa, intitulada "Serões em família". A caricatura

[219] Carta da Comissão Executiva do Partido Republicano a Rafael Bordalo Pinheiro. Documento manuscrito do espólio documental de Rafael Bordalo Pinheiro. Museu Bordalo Pinheiro. Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa – EGEAC. MRP.ESP.DOC.0123

representava a brincadeira de projetar imagem nas paredes usando a sombra das mãos e a luz de fundo. Na primeira figura, a mão formou a cabeça de Fontes Pereira de Melo. Na segunda, a mesma mão, projetou o Zé Povinho:

Fig. 81: Serões em família

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Serões em família. *O Antonio Maria*. Lisboa, n. 288, p. 392, 04 dez. 1884. Hemeroteca Municipal de Lisboa

A mesma mão que formou o Fontes criou também a imagem do Zé Povinho, bastando apenas trocar alguns dedos de posição. Tal caricatura foi criada nos últimos exemplares da existência de quase seis anos do jornal *O Antonio Maria*. Rafael Bordalo Pinheiro e os editores da publicação, após diversos embates políticos contra os monarquistas, acreditavam que o governo em vigência era a imagem e semelhança do seu povo. Ambos seriam formados pelos mesmos elementos. A crença inicial de que era possível despertar a consciência da sociedade para as possíveis causas do atraso arrefeceu.

As caricaturas políticas de Bordalo são bastante conhecidas dos estudiosos. A atuação da imprensa anti-monarquista no período foi apontada como formadora de uma consciência popular republicana que ajudou a envolver a sociedade portuguesa nos movimentos que puseram fim ao sistema monárquico, implantando república no país,

em outubro de 1910.[220] Bordalo mobilizou diferentes estratégias de derrisão, dessacralização e rebaixamento contra os oponentes no cenário político, em especial o ministro Fontes Pereira de Melo, ao longo da década de 1880.[221] Contudo, é importante destacar que estas mesmas estratégias de destruição do outro também foram usadas nas caricaturas retratando o Zé Povinho.

Este aspecto é pouco destacado na bibliografia sobre o personagem. No geral, os estudiosos tomaram a figura como símbolo de resistência contra a monarquia no país, mobilizando exemplos das suas aparições descontextualizados da longa série de situações nas quais o Zé Povinho figurou. O mapeamento sistemático destas cenas, na primeira fase de *O Antonio Maria*, permitiu constatar que os momentos em que o Zé apareceu em postura ativa, impondo-se contra os poderes estabelecidos, foram bem mais raros se comparados à quantidade de ocasiões em que ele foi apontado como sustentáculo do regime monárquico, participando do jogo político e eleitoral.

Conforme foi possível observar, o jornal *O Antonio Maria* teve intensa participação nos debates políticos nacionais. Rafael Bordalo Pinheiro interveio de maneira direta nas disputas pelo poder. Para além dos textos e caricaturas no seu periódico satírico, o ilustrador participou de reuniões organizativas de eventos dos republicanos, foi convidado para encontros organizativos do partido e angariou recursos para defender seus membros. A atuação de Bordalo incomodou os poderes estabelecidos e ele foi perseguido em processos de censura.

O caricaturista utilizou o humor para "castigar" os monarquistas, mas também contra o seu Zé Povinho. A representação do personagem variou ao longo do período em que circulou o jornal. No caso da alternância e dos rituais do poder, que concentraram a maior parte das suas aparições, o Zé figurou regenerado quando os republicanos saíam vitoriosos. Porém, na maior parte das caricaturas, o Zé Povinho foi retratado como sustentáculo da monarquia, apontada como causadora da decadência do país. Nesse sentido, é fundamental refletir sobre as estratégias de rebaixamento desta figura e os lugares que esta parcela da população ocupava naquele contexto.

---

[220] MONIZ, Jorge Botelho. *Op. cit.*.
[221] HOMEM, Amadeu Carvalho. Riso e poder: uma abordagem teórica da caricatura política. *Revista de História das Ideias*, Instituto de História e Teoria das Ideias, Lisboa, vol. 28, p. 739-763.

## 2. 2. 2. O lugar do povo

O projeto da regeneração, que pretendia revitalizar o país por meio dos melhoramentos materiais persistiu ao longo das décadas de 1870 e 1880, em Portugal. O momento foi caracterizado pelo aumento da malha ferroviária, modernização das cidades, com obras de infraestrutura, além da ampliação paulatina das atividades industriais. Ao mesmo tempo, a população migrava cada vez mais do campo para a cidade, atraída pelas novas oportunidades de trabalho e melhores condições de vida. Lisboa, em especial, viveu um *boom* populacional naqueles anos.

O sonho da Paris haussmaniana inspirou o processo de modernização lisboeta na virada da década de 1870 para 1880. Rosa Araújo, presidente da Câmara dos Vereadores, e Ressano Garcia, responsável pelas obras públicas, iniciaram um projeto de melhorias na infraestrutura da cidade. A proposta incluía a iluminação elétrica, instalada no Chiado, em 1878, a construção de largas e higiênicas vias, tal como a Avenida da Liberdade, iniciada em 1879, inauguração de novos bairros, como o Camões (1880), além de diversos espaços de convivência, como o Mercado da Ribeira (1881) e o Mercado da Praça da Figueira (1885)[222].

Tal cenário estimulou a migração do campo para a cidade. Em Lisboa, a população aumentou cerca de 30%, saltando de 228 para 301 mil habitantes.[223]. Tal crescimento ocasionou novos problemas urbanos, pois obviamente as atividades industriais se ampliavam, mas não absorviam a totalidade da nova mão-de-obra. Aqueles que não conseguiam se estabelecer formavam uma massa de mendigos e vadios que perambulavam pelas ruas da capital, aumentando a criminalidade e provocando uma sensação de insegurança. Os mais pobres, trabalhadores ou não, passaram a ser associados à ideia de "classes perigosas"[224].

No pensamento das elites na época, apontava-se a miséria como causadora da decadência e da marginalidade, considerada altamente nocivas para a sociedade. As péssimas condições de vida e de higiene, principalmente nos bairros menos favorecidos, provocavam, além da sensação de insegurança, o nojo da pobreza e o temor das grandes epidemias. Acreditava-se, inclusive, na associação entre criminalidade e insalubridade.

---

[222] RELVAS, Eunice. *Esmola e degredo*. Mendigos e vadios em Lisboa (1835-1910). Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 17-20; SOUSA, Paulo Silveira. *Op. cit*., p. 218-222.
[223] RELVAS, Eunice. *Op. cit*., p. 17.
[224] VAZ, Maria João. Espaço público, controle e segurança em Lisboa nos finais do século XIX. In: CARVALHO, José Murilo et. al. (Org.). *Linguagens e fronteiras do poder*. Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea, Instituto Universitário de Lisboa, 2012, p. 276.

Era preciso higienizar a cidade e a sua população. O plano de melhoramentos também propunha a construção de bairros com habitações arejadas e higiênicas, abastecidas com água e luz, para os mais pobres, o que não se concretizou, inicialmente, por falta de recursos[225].

Ao longo do século XIX, construiu-se a ideia da decadência e degeneração do corpo em Portugal. A partir dos anos 1870, as autoridades governamentais passaram a considerar a importância de instituições esportivas para estimular a higienização física da população, para além dos usos artísticos do desporto, muito comum até então. O sedentarismo e o afastamento das atividades militares (em especial após a estabilidade da Regeneração, nos anos 1850), além de doenças como alcoolismo, sífilis, tuberculose e as altas taxas de mortalidade infantil foram apontadas como causas orgânicas do definhamento da *raça portuguesa*:

> Médicos, higienistas e mestres apresentavam causas orgânicas para o definhamento da raça portuguesa. As mais evidentes eram a mortalidade infantil, o alcoolismo, a sífilis e a tuberculose. Em suma, identificava-se a falta de higiene, por um lado, e a ausência de exercício físico como as principais causas do abastardamento da "raça"[226].

Neste contexto também ocorreu a recepção da obra de Charles Darwin em Portugal. Suas ideias evolucionistas foram mobilizadas em estudos que visavam compreender os fenômenos sociais. As teorias do cientista britânico chegaram ao país na virada dos anos 1870 para os anos 1880, por meio da leitura de estudiosos republicanos como Ramalho Ortigão e Teófilo Braga. Estes letrados buscavam embasamento científico para a noção de decadência, discutida por eles desde o início dos anos 1870, à época das Conferências do Casino Lisbonense. Não por acaso, passaram a utilizar o termo *raça* para designar a sociedade portuguesa.[227]

Justamente nesta época de avanço do pensamento científico sobre as questões sociais, Rafael Bordalo Pinheiro caricaturou seu Zé Povinho em profusão, nas páginas de *O Antonio Maria*. Um dos recursos satíricos mais usados pelo ilustrador para retratar seu personagem foi a animalização. Tal estratégia ocorre "através de uma espécie de degenerescência na escala dos seres, que rebaixa a imagem corporal e a remete para os

---

[225] RELVAS, Eunice. *Op. cit*., p. 81-83.

[226] SERRADO, Ricardo. Jogo e desporto no Portugal contemporâneo (1870-1910). *Cultura - Revista de História e Teoria das Ideias*. Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, vol. 33, abr. 2016, p. 11.

[227] PEREIRA, Ana Leonor. *Darwin em Portugal*. Filosofia. História. Engenharia Social (1865-1914). Coimbra: Almedina, 2001, p. 285-296. De acordo com a autora, estes estudiosos consideraram a evolução da raça portuguesa por meio de uma *seleção social* e não *natural*, por meio das escolhas políticas que desencadearam a decadência do país e do seu povo.

mais primários escalões da animalidade"[228]. Desde as primeiras semanas de *O Antonio Maria*, Bordalo não hesitou em caricaturar o Zé com traços animalescos:

Fig. 82: Cúmulo da oposição

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O cumulo da oposição. *O Antonio Maria*, n. 10, p. 76-77, 14 ago. 1879. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** - Por mais que lhe atire bolas, os diabos não caem nem pelo diabo!
*Zé Povinho*: - Eu se lá vou com este cacete, leva-os o diabo a todos...

Na caricatura "Cúmulo da oposição", os regeneradores Fontes e Antonio Rodrigues Sampaio estavam fora do governo e tentavam derrubar o ministério do Partido Progressista. Bordalo caricaturou as duas figuras numa brincadeira infantil, o "pim pam pum", que consistia em atirar bolas para o alvo cair. O Zé Povinho figurou, em primeiro plano, com o estadulho na mão, com seus modos mais brutos para resolver

[228] HOMEM, Amadeu Carvalho. *Op. cit*., p. 749.

a situação, acertando a todos. As feições animalescas da caricatura chamam a atenção: o personagem apareceu com mandíbula avantajada, grandes lábios, longas barbas e dentes pontiagudos, ainda que Bordalo não tenha escrito sobre esta aparência.

A estratégia de animalizar o Zé Povinho efetivou-se no natal de 1879, quando o caricaturista produziu a cena "Presépio nacional", na qual o personagem apareceu na figura de um burro de carga à espera da albarda (sela usada na montaria). Na legenda, Bordalo assim o descreveu: "Zé Povinho é, como sempre, o burro à espera da albarda, real senhor". O desenhista caricaturou Anselmo Braacamp, presidente do conselho de ministros, ajoelhado, oferecendo a mitra papal ao prior da Lapa, um dos articuladores do Partido Progressista, caricaturado no lugar de Cristo:

Fig. 83: O Presépio nacional

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O presépio nacional. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 30, p. 237, 25 dez. 1879. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** No presépio nacional adora-se o *Messias da Lapa*. Zé Povinho é, como sempre, o burro à espera da albarda, real senhor! Os reis *pretos* mostram-se, desta vez, dissidentes, o que não admira atento a que o *Messias* não é o verdadeiro.

Ao lado do prior, Bordalo desenhou o ministro da justiça, no lugar de Maria. No segundo plano, Manuel Vaz Preto, designado na legenda como "rei preto", encontrava-se na dissidência do partido. A caricatura subvertia uma simbologia religiosa tradicional ao colocar, no lugar das figuras sacras, líderes religiosos e os ministros progressistas que governavam o país. Na época, a Santa Sé de Roma tentava reestabelecer seus

domínios políticos em Portugal, abalados desde a Revolução Liberal dos anos 1830. Os arcebispos portugueses não eram escolhidos pelo papa, mas sim, pelo ministro da justiça.

Em 1879, Leão XIII enviou a Lisboa o cardeal Mazella como novo núncio católico, que tentaria mudar esta situação. Bordalo caricaturou o papa colocando o núncio Mazella, como se fosse um boneco, montado no pescoço do Zé Povinho, em postura de animal de carga. O Zé tirou o chapéu e curvou-se diante de Leão XIII para receber o núncio. No corpo do personagem, uma sanguessuga com a cabeça do rei D. Luís I, que sugava o seu povo:

Fig. 84: Telegrama da agência Havas

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Telegrama da agência Havas. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 24, p. 185, 13 nov. 1879. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Em virtude do resultado das últimas eleições progressistas, Sua Santidade resolve colocar mais uma *mazella* no cachaço do povo português

Na legenda, Bordalo ridicularizou a atuação do ministério progressista, que se submetia aos desígnios da igreja de Roma, brincando com os sentidos de "Mazella": "Em virtude do resultado das últimas eleições progressistas, Sua Santidade resolve colocar mais uma *mazella* no cachaço do povo português". Poucos meses depois, em março de 1880, o caricaturista desenhou a albarda no personagem, símbolo com o qual, a partir de então, o Zé Povinho foi associado em quase todas as suas aparições nas páginas d'*O Antonio Maria*. Bordalo não desenhou mais o Zé como burro de carga, pois a sua figura humana, já rebaixada, usava a sela de montaria:

Fig. 85: A política

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A política. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 41, p. 88-89, 11 mar. 1880. Hemeroteca Municipal de Lisboa

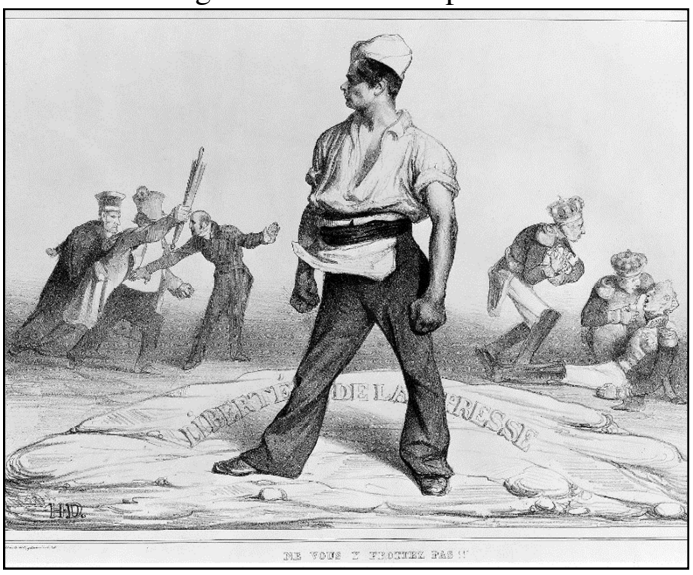
**Legenda:** Continuam todos debaixo da capa. A mesma alabarda em cima das mesmas costas.
O Zé Povinho se transforma em Povo, atirando com os *aparelhos* ao ar. N. B.: Esta página não é dedicada aos frequentadores de S. Carlos.

A caricatura, intitulada "A política" foi divida em duas partes. Na primeira, "O que é", Bordalo Pinheiro desenhou o Zé Povinho na posição de um animal de carga usando a albarda, diante do rei D. Luís I, que protegeu os ministros dos dois partidos dinásticos sob o seu manto. O cenário lembra uma arena de touros. Na plateia, alguns monarcas europeus assistiam à cena, além do rei brasileiro D. Pedro II, enquanto a república chorava. Na segunda parte, o Zé Povinho transformou-se em povo e atirou a sela ao ar, enquanto o rei e os ministros fugiram, os monarcas europeus se assuntaram e a república aplaudiu satisfeita.

Na primeira parte, o Zé Povinho tem seu corpo atarracado e rotundo, sorriso abobalhado, enquanto na segunda é alto, forte, com postura altiva e corajosa. É importante considerar, todavia, que a segunda parte era um *desejo* de Bordalo e dos republicanos que idealizavam a derrubada da monarquia pelo povo, ou seja, *o que pode ser*. Esta imagem, assim como outras, dialogava com a obra de Honoré Daumier. Em 1834, o artista francês publicou em *L'Association Mensuelle*, a imagem de um operário

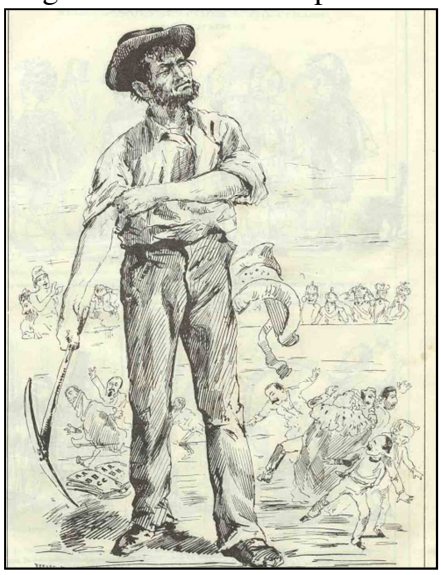
de tipografia em pé, sustentando-se contra o rei Luís Filipe, acudido pela igreja, enquanto os outros monarcas europeus fugiam:

Fig. 86: Liberté de la presse



Fonte: DAUMIER, Honoré. Ne vous y frottez pas!! *L'Association Mensuelle*, Paris, mar. 1834.[229]

Fig. 87: Detalhe de "A política"



Fonte: RBP. A política. *AM*, Lisboa, n. 41, p. 88-89, 11 mar. 1880. HML

Neste caso, portanto, a representação dos aspectos positivos do Zé Povinho não partia do natural, mas da memória visual do ilustrador, do contato com a obra de outros artistas do traço, dos experimentos e das tentativas de buscar as semelhanças - ações que Ernest Gombrich definiu como importantes caminhos no trabalho dos caricaturistas.[230] De qualquer forma, estas aparições do personagem em postura ativa e fortalecida foram casos esporádicos nas páginas de *O Antonio Maria*. Sua representação usando a albarda foi bem mais frequente em termos quantitativos.

Na caricatura abaixo, o Zé usava uma sela enorme, quase do seu tamanho, cobrindo todo o seu dorso. Na interpretação de Raquel Henriques da Silva, o personagem ria daqueles que tentavam levantá-lo (os monarcas) e não conseguiam[231]. De fato, Bordalo também desqualificou a figura dos governantes: a coroa do rei era maior que a sua cabeça e cobria-lhe os olhos, além do seu tamanho em miniatura, igual ao dos ministros. Entretanto, é importante contextualizar a imagem no seu tempo, levando em consideração também a sua legenda.

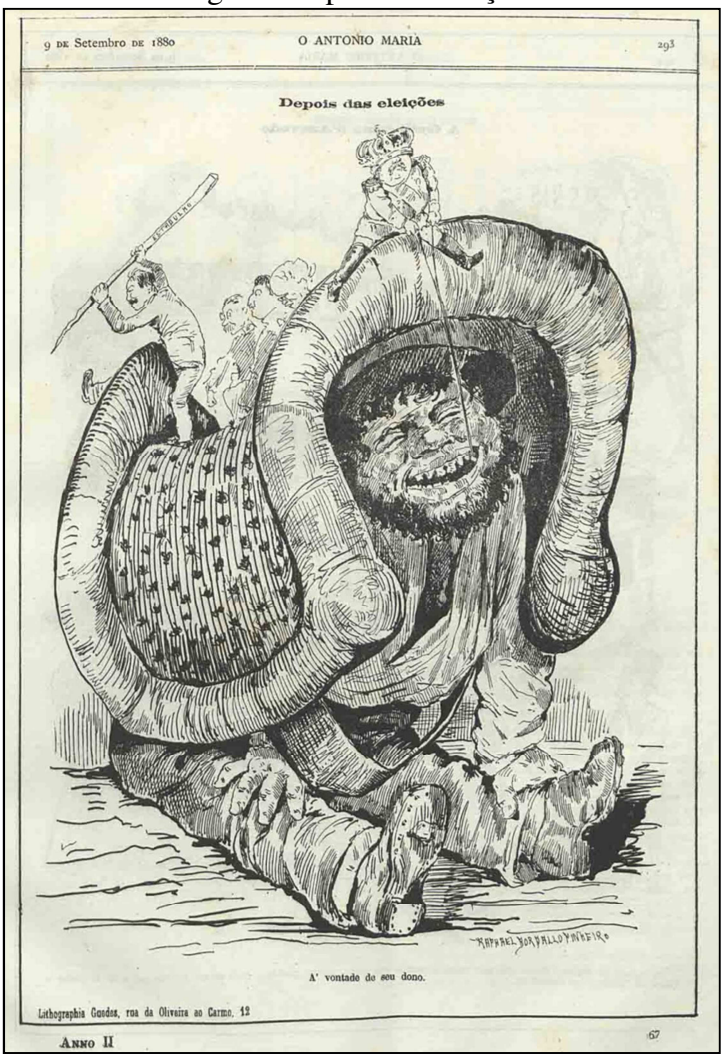
---

[229] Exposição virtual. Bibliothèque Nationale de France (BNF). Disponível em: http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/026.htm. Acesso em 01 jul. 2018.

[230] GOMBRICH, Ernest. O experimento da caricatura. In: _____ *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 303-304.

[231] SILVA, Raquel Henriques da. O Zé Povinho de Rafael Bordalo Pinheiro: uma retórica da ambivalência. *Revista do Instituto História da Arte*, Lisboa, n. 03, p. 238-253, 2007.

Fig. 88: Depois das eleições




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Depois das eleições. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 67, p. 293, 09 set. 1880. Hemeroteca Municipal de Lisboa

A caricatura foi produzida após as eleições suplementares de 1880, que deram vitória ao governo da época. Bordalo Pinheiro reforçou a submissão do Zé por meio da legenda: "À vontade do seu dono". Nesse sentido, o personagem foi caricaturado como um grande animal, que é propriedade de alguém, os governantes, no caso. No contexto eleitoral o Zé Povinho era conduzido pelo governo, na figura do rei, que lhe puxava pelo dente, enquanto Mariano de Caravalho espetava-lhe o lombo, o Zé sorria inerte, como peça-chave para manter o país na situação em que se encontrava.

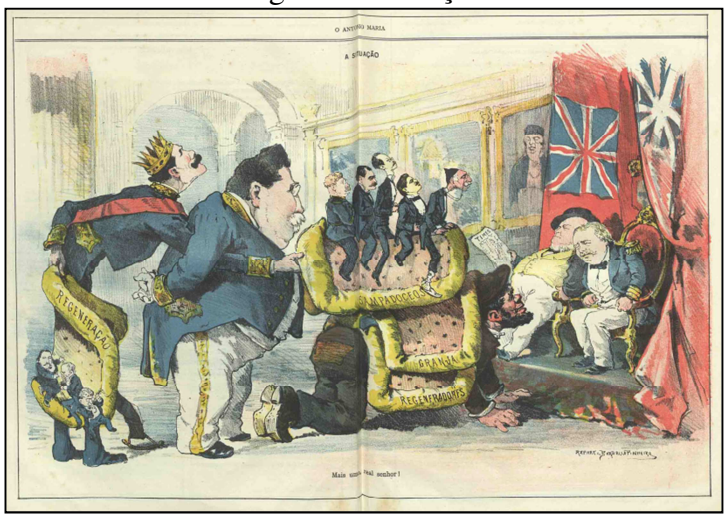
De qualquer forma, o Zé Povinho figurou sempre de albarda, nas cenas em que apareceu diante do rei D. Luís I, da sua família e dos rituais da coroa. Sob o lápis de Bordalo, o Zé Povinho possuía somente uma albarda dentro da cabeça, no lugar do cérebro. Diante de um rei subserviente à Inglaterra, também recebeu uma coleção de albardas, uma para cada governo do rotativismo. Domesticado por Fontes, carregou a

bagagem do monarca em sua viagem real. Por nunca se levantar, teve a carga da albarda aumentada pelo presidente do conselho de ministros, travestido de camponesa, que lhe colocou sobre as costas o peso das eleições fraudulentas e dos membros da monarquia. Zé também trabalhou "como um asno" para sustentar as viagens e as ações de caridade da rainha, D. Maria Pia:

Fig. 89: Na cabeça do Zé

Fonte: RBP. *AM*, n. 77, p. 380, 18 nov. 1880. HML

Fig. 90: A situação

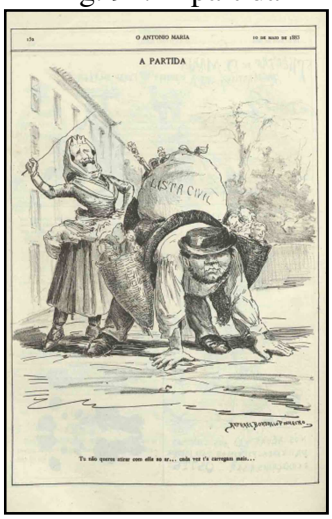



Fonte: RBP. A situação. *AM*, n. 97, p. 108-109. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Fig. 91: Viagem real

Fonte: RBP. Viagem real. *AM*, n. 166, p. 246, 03 ago. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Fig. 92: A partida




Fonte: RBP. A partida. *AM*, n. 206, p. 152, 10 maio 1883.

Fig. 93: É assim...

Fonte: BORDALO. É assim. *AM*, n. 220, p. 260261, 16 ago. 1883. Hemeroteca Municipal de Lisboa

O Zé Povinho também foi desenhado como porco, diante do macaco (Fontes Pereira de Melo) e o pato (o ministro Henrique de Barros Gomes). A caricatura parodiava as antigas fábulas infantis, visto que Bordalo a designou como "História para meninos e deputados". Fontes, fora do governo, apareceu preso à corrente do déficit causado por suas obras de melhoramentos materiais. Já o ministro da fazenda em exercício, Barros Gomes, em forma de pato, preso a um fio mais longo, roubou a maçaroca de milho (os impostos) que serviriam para engordar o porco magro, que Bordalo nomeou Zé Povinho. Fossem regeneradores ou progressistas, os ministros se alimentavam do milho dos impostos que seria destinado ao porco.

Fig. 94: O macaco e o pato

8 DE ABRIL DE 1880 O ANTONIO MARIA 117

O MACACO E O PATO

(HISTORIA PARA MENINOS E DEPUTADOS)

Era uma vez um macaco, d'estes que, segundo o dictado brasileiro, *não mettem a mão em cumbuca*, o qual macaco estava n'um pateo, preso a uma corrente de um metro de extensão, afim de não ir devorar a ração d'outros animaes.

No mesmo pateo havia um pato que estava preso a um cordão mais comprido.

Ora acontecia que o pato, abusando do comprimento do cordel, ia roubar as maçarocas de milho que todos os dias vinham trazer a um bacorinho que estava a *emmagrecer* no mesmo recinto.

O macaco, quando via o pato com a maçaroca, ia então muito lepido, puxava o cordel a que o pato estava preso, attrahia-o a si, e comia elle o milho destinado ao bacorinho.

Appliquemos:



O macaco é o partido regenerador, o pato o sr. Barros Gomes, e o bacorinho magro o Zé-Povinho.

Quando o pato colhe a maçaroca, o macaco puxa para si a ave, e trinca elle o milho.

Parece-nos que este apologo define na politica portugueza a posição do partido regenerador em relação aos outros. Os *patos* vão colher o milho da algibeira do Zé-Povinho, e o *macaco* engorda com o trabalho dos patos.

ANNO II 45

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O macaco e o pato. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 45, p. 117, 08 abr. 1880. Hemeroteca Municipal de Lisboa

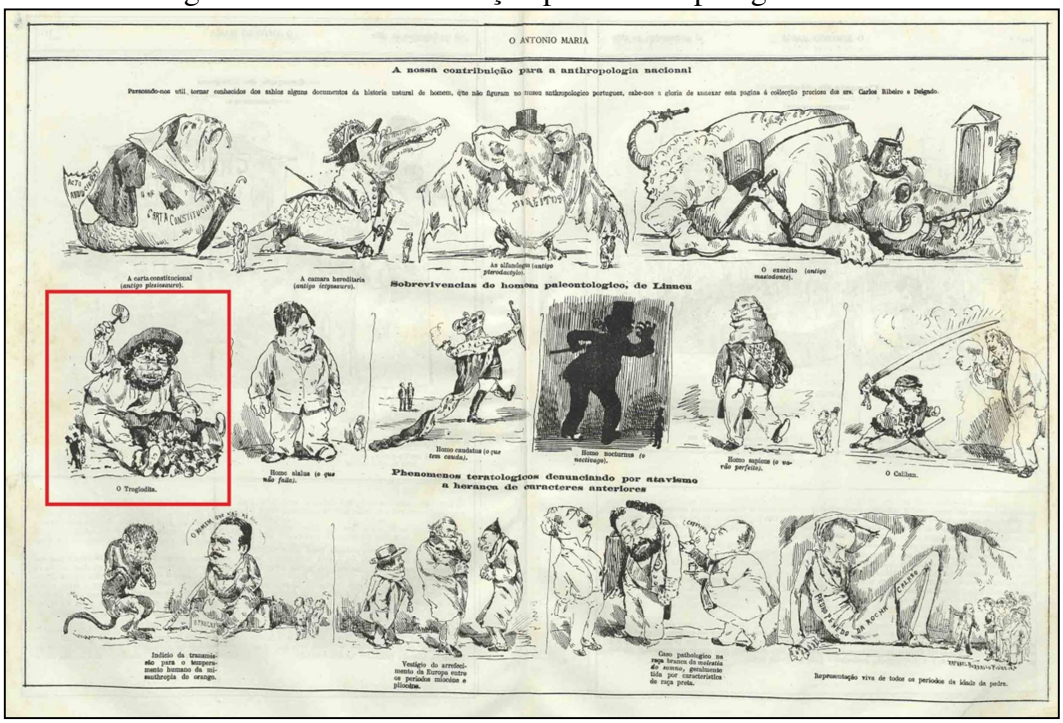
Justamente em 1880, ocorreu, em Lisboa, o Congresso de Antropologia Pré-Histórica, organizado pelos estudiosos da Universidade de Coimbra. O evento reuniu pesquisadores portugueses e estrangeiros. A questão da origem humana e a sua evolução estava na pauta do dia. Os editores do jornal *O Antonio Maria* dedicaram dois exemplares a respeito deste acontecimento. Estes jornalistas valorizaram a vinda dos antropólogos internacionais, destacando seu trabalho científico, que não seria reconhecido em Portugal, onde o cérebro se atrofiara pela "inação" e "pela indiferença intelectual":

> A flor da ciência representada pelos congressistas estrangeiros foi respirada em Lisboa com todo o interesse compatível a órgãos mais ou menos atrofiados pela inação e pela indiferença intelectual. O capitão

> Boyton e o príncipe de Gales fizeram mais impressão no público do que esta legião rutilante de glória, composta de velhos combatentes de heroicos anciãos, que na idade em que os sábios portugueses cultivam exclusivamente os ócios da bisca ou da inflamação de entranhas, se abalançam a uma longa e trabalhosa viagem para virem estudar, nas fontes geológicas, sobre o vestígio das mais remotas indústrias, a história primitiva da humanidade.[232]

Na ocasião, Rafael Bordalo Pinheiro mostrou-se a par destas discussões usando os jargões científicos no desenho "A nossa contribuição para a antropologia nacional". Na caricatura, as instituições (carta constitucional, polícia, direitos e câmaras dos pares) figuraram como animais. O desenhista, obviamente, satirizava também as teorias antropológicas, ao caricaturar os ministros da oposição e do governo como "sobrevivências do homem paleontológico de Lineu". Nesta galeria, o Zé Povinho apareceu como "o troglodita", em tamanho atarracado, lascando pedras, ou seja, um dos ancestrais do ser humano, visto pelos estudiosos da época como um estágio primário da "evolução":

Fig. 95: A nossa contribuição para a antropologia nacional




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A nossa contribuição para a antropologia nacional. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 69, p. 312-313, 26 set. 1880. Hemeroteca Municipal de Lisboa

[232] *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 69, p. 311, 26 set. 1880.

Fig. 96: O Troglodita. Detalhe de “A nossa contribuição...”

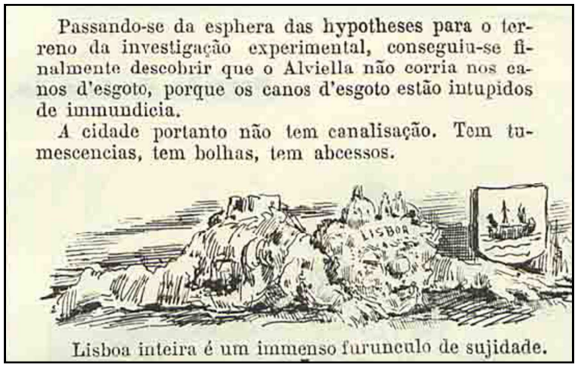
Fonte: Detalhe da imagem anterior. “O Troglodita”.

**Legenda:** O Troglodita

Em sua obra caricatural, Rafael Bordalo Pinheiro valorizou os cientistas que estudavam a evolução humana, seja pela antropologia ou pela história natural, mas também mobilizou estas teorias, para criticar, mais uma vez, a governança monárquica. Para tanto, satirizou as ideias evolucionistas, pois as instituições e a sociedade do seu tempo – os governantes ou os governados – seriam um exemplo negativo de evolução, que não representavam a melhoria da espécie, mas sim a sua piora. Os personagens do seu tempo, deveriam, portanto, ser castigados pelo humor – rebaixados à condição animalesca ou pré-humana.

O Zé Povinho, na primeira fase de *O Antonio Maria*, representava justamente determinada parcela da população, migrante do campo para a cidade, que não possuía ocupação fixa, exercendo funções diversas, em condições precárias de moradia e higiene. Durante a grande falta de água que atingiu a cidade de Lisboa, em 1880, as doenças e as pestilências aumentaram, reforçando a visão que as elites tinham da sua capital, enquanto fétida e suja. Rafael Bordalo Pinheiro desenhou o município com o formato do Zé Povinho e, nesse sentido, a água não chegava porque os seus canos estariam entupidos de imundice:

Fig. 97: Lisboa inteira é um imenso furúnculo de sujidade




Fonte: RBP. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 76, p. 367, 11 nov. 1880. Hemeroteca Municipal de Lisboa

É interessante notar que o artista descreveu a cidade como se escrevesse a respeito de um corpo humano, o do Zé Povinho: "A cidade, portanto, não tem canalização. Tem tumescências, tem bolhas, tem abcessos. Lisboa é um imenso furúnculo de sujidade".[233] Na caricatura, o personagem se assemelhava ao corpo grotesco das obras de Rabelais, Gargantua e Pantagruel, que Bakhtin analisou: além de imenso, ele não tinha fronteiras definidas com o mundo, se alimentando dele e expelindo seus excrementos nele[234]. Nesse sentido, Zé Povinho era a própria Lisboa, suja e sem água, que os projetos de melhorias materiais, da monarquia, não alcançavam.

No dia de reis de 1881, o Zé Povinho figurou em caricatura colorida representando um gigante sobre o qual Bordalo desenhou, em miniaturas, os principais monarcas da história portuguesa. Para cada rei ou rainha, o caricaturista colocou um número e uma legenda correspondente, descrevendo a figura. De acordo com a explicação, o Zé pertencia à monarquia desde o primeiro rei, D. Henrique, que o recebeu de doação: "O conde D. Henrique a quem o rei de Leão doou o Zé Povinho para ele e para os que dele descendessem"[235].

Na cabeça do personagem, quase caindo do seu chapéu, Bordalo desenhou a família real então governante, descrevendo-a com desprezo: "a bem conhecida família da boa senhora gorda de azul e branco"[236]. Na caricatura, o Zé Povinho dormia com a cabeça sobre a albarda. Ao seu respeito, Bordalo questionou: "levantar-se-há?". O Zé Povinho agigantado seria a coletividade da nação, inerte e dormente, sobre a qual se assentavam os reis. Este corpo social se apresentava já limitado, após uma história

[233] BORDALO Pinheiro, Rafael. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 76, p. 367, 11 nov. 1880.
[234] BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 1993, p. 265-323.
[235] BORDALO Pinheiro, Rafael. O dia de reis. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 84, p. 04-05, 06 jan. 1881.
[236] Ibidem.

monárquica, não havendo mais espaço para novos reis. D. Luís segurava seu filho prestes a cair:

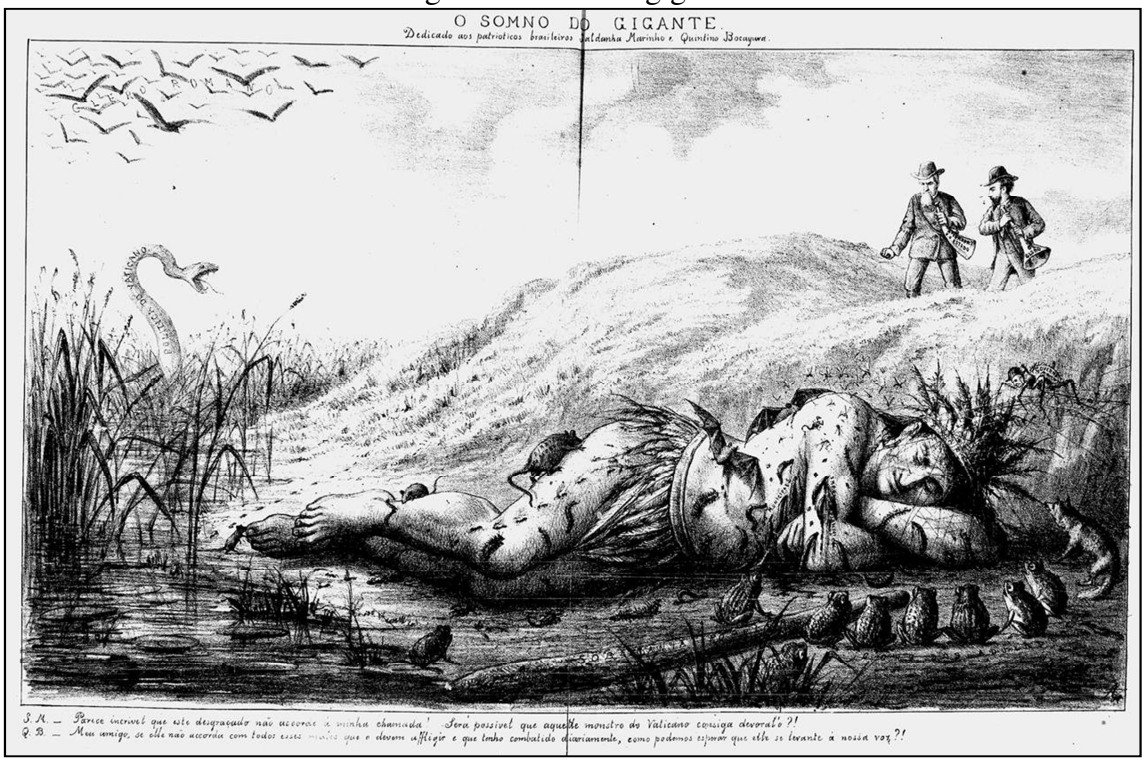
Fig. 98: O dia de reis

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O dia de reis. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 84, p. 04-05, 06 jan. 1881. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Levantar-se-há?

Esta caricatura apresentou semelhanças com uma composição produzida por Angelo Agostini, no Brasil, anos antes. O ilustrador italiano caricaturou o índio, enquanto personagem tipo representativo do brasileiro, deitado no chão, dormindo, em meio à crise desencadeada pela questão religiosa. Sobre o corpo do indígena, Agostini desenhou ratos, morcegos e outros animais que representavam as mazelas do país. Do lado esquerdo, uma serpente da "política do vaticano" espreitava a cena, prestes a devorar a figura. No canto direito, os republicanos Quintino Bocaíuva e Saldanha Marinho se perguntavam se o índio/povo não despertaria. Os militantes chegavam à conclusão negativa, pois nada o tirava daquela condição:

Fig. 99: O sono do gigante




Fonte: AGOSTINI, Angelo. O Sono do gigante. *Revista Ilustrada*, RJ, n. 26, 28 jul. 1876. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

A caricatura de Bordalo Pinheiro, produzida cerca de cinco anos depois, apresentou a mesma proposta, ou seja, uma figura representativa do seu país, caricaturado em forma de um gigante, que não despertava do seu sono, mesmo diante dos problemas causados pelo governo monárquico. A produção bordaliana, nesse caso, apresentou diálogo com a obra de Angelo Agostini, seu colega de imprensa e inimigo no Brasil. Bordalo teve contato com a caricatura do ilustrador italiano, nos tempos que viveu no Rio de Janeiro. Esses reflexos na caricatura do desenhista português, nunca explorados, demonstram que a experiência em terras brasileiras ecoou em sua obra, de volta a Portugal, mesmo após anos. Houve, portanto, diálogo internacional, numa das mais conhecidas representações pictóricas do Zé.

Seja como for, o grotesco Zé Povinho precisava ser regenerado e um dos caminhos para tal era a higienização. Os responsáveis pelo jornal *O Antonio Maria*, publicação lida pelas elites letradas da época, comungavam desta opinião. Um dos inimigos políticos destes jornalistas, o governador civil conselheiro Arrobas, foi elogiado nas páginas da publicação, quando se empenhou numa campanha de revacinação. Assim, Rafael Bordalo Pinheiro caricaturou o Zé como se fosse um bebê, no colo de Arrobas, que lhe aplicava a vacina. Na legenda, o ilustrador agradeceu,

dedicando a imagem: "Ao Conselheiro Arrobas, pelos esforços feitos para vulgarizar a revacinação gratuita, Zé Povinho agradece."[237]

Fig. 100: A revacinação

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A revacinação. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 104, p. 161, 26 maio 1881. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Ao conselheiro Arrobas, pelos esforços feitos para vulgarizar a revacinação gratuita, Zé Povinho agradece.

Imbuídos do ideal de higienizar as massas populares moral e biologicamente, os governantes criaram o albergue noturno, para abrigar os desalojados, quer fossem trabalhadores ou não. À noite, os necessitados adentravam na instituição onde tomavam banho, se alimentavam e, no dia seguinte, voltavam para as ruas. Bordalo caricaturou este movimento, criticando o retorno dos desabrigados à sociedade, pois isso contribuiria para a manutenção da pobreza "restituindo-lhe à imundice (...) entregando-o à sociedade, tal como a sociedade o confiou na véspera. Como vêm o albergue é um estabelecimento conservador... da pobreza."[238]

[237] BORDALO Pinheiro, Rafael. A revacinação. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 104, p. 161, 26 maio 1881.
[238] BORDALO Pinheiro, Rafael. O albergue noturno. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 129, p. 366, 17 nov. 1881.

Fig. 101: O albergue noturno

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O albergue noturno. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 129, p. 366, 17 nov. 1881. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Zé Povinho era, portanto, este andarilho, que perambulava por Lisboa, excluído dos espaços de sociabilidade, como os teatros, as exposições, as corridas etc. Na cena "Diálogo na rua", Rafael Bordalo Pinheiro caricaturou o personagem conversando com um cachorro. Ambos concluíram que tinham algo em comum: não podiam entrar em parte alguma. O Zé lembrou, porém, que o cachorro não precisava pagar impostos como ele. Na imagem, o cão foi retratado com gestos humanos, além da fala, enquanto o Zé foi igualado à sua condição de animal:

Fig. 102: Diálogo na rua

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Diálogo na rua. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 136, p. 15, 12 jan. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** *Cão (ganindo com acrimonia)* – Não me deixam entrar em parte nenhuma.
*Zé Povinho (consolando)* – Nem a mim. E todavia entre nós ambos há esta diferença: tu – não pagas nada, e eu pago tudo.

Em setembro de 1882, Rafael Bordalo Pinheiro escolheu o Zé Povinho para retratar no *Album das Glórias*. Na legenda da imagem, o caricaturista ironizou: "O soberano!". O perfil caricaturado contou com texto biográfico de Ramalho Ortigão (o João Ribaixo), que iniciou suas palavras com epígrafe atribuída ao personagem: "Albarde-se o burro à vontade de seu dono!". De acordo com as palavras de Ortigão, Zé Povinho, era filho da carta constitucional e do parlamentarismo, que lhe negavam, entre outras coisas, a escola, porque lhe faria mal. O jornalista caracterizou o Zé como uma figura doentia, infantilizada e obediente aos poderes estabelecidos (religiosos e seculares):

> Não consta que jamais as graças da infância se houvessem conservado por tão longo tempo num homem como fenomenalmente se conservam no sujeito que hoje biografamos. Nele concorrem em feliz conjunto todas as partes que nos enlevam e encantam no *bom menino*: - Casta inocência, temor de Deus, obediência a seus mestres, humildade, nariz por assoar, dor de barriga às segundas feiras e santíssima ignorância (...). Crescido o Zé Povinho correspondeu

perfeitamente às esperanças que nele depositaram os solícitos poderes do reino.[239]

Fig. 103: Zé Povinho

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Zé Povinho. *Album das Glórias*, Lisboa, n. 32, set. 1882. Biblioteca Nacional de Portugal.

**Legenda:** O soberano!

Em seu texto, Ramalho Ortigão afirmou que o desenvolvimento mental do Zé permanecia como se ele estivesse "desmamado ontem". O restante do seu corpo teria se enrijecido de tanto trabalhar e pagar impostos: "Como desenvolvimentos de cabeça ele está pouco mais ou menos como se o estivessem desmamado ontem (...). Cumprindo com brio a missão que lhe cabe, ele paga e sua satisfatoriamente"[240]. O jornalista acrescentou que o Zé Povinho poderia um dia se tornar Zé Povo, mas antes disso, muitos discursos, tratados, empréstimos e impostos novos correriam na "ampulheta constitucional". Ironicamente o autor terminou o perfil parabenizando aos "sábios e carinhosos poderes públicos" pela biografia do personagem:

> 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.* Mas muitos impostos novos, novos empréstimos, novos tratados e novos discursos correrão na ampulheta constitucional do tempo antes que chegue esse dia tempestuoso. Por tudo pois, ao resumirmos nestes leves traços, a interessante história de Zé Povinho, o nosso

[239] ORTIGÃO, Ramalho (João Ribaixo). Zé Povinho. *Album das Glórias*, Lisboa, n. 32, set. 1882.
[240] Ibidem.

> parabéns cordial aos seus sábios e carinhosos pais os Públicos Poderes.[241]

A escolha do Zé Povinho para compor a galeria do *Album das Glórias* atestou o sucesso do personagem, mas também a crescente preocupação com esta parcela da população, considerada abandonada e explorada pelos poderes estabelecidos. No mesmo ano, Rafael Bordalo Pinheiro reproduziu gravura do jornal espanhol *El Motin de Madrid*, representando três mendigos. A ideia do autor era estabelecer um paralelo entre os pobres pagadores de impostos na Espanha e em Portugal. Na cena, intitulada "Cá e lá", figuravam três homens, em andrajos, com feições doentias e as mãos nas barrigas, vertidas para dentro, por conta da fome. Ao lado deles, um cachorro, que se apresentava em melhores condições que os humanos. Na legenda, Bordalo satirizou: "Último figurino dos contribuintes":

Fig. 104: Cá e lá más fadas há

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Cá e lá más fadas há. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 181, p. 372, 16 nov. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

> **Legenda:** Último figurino dos contribuintes (extraídos de *El Motin de Madrid*).

Para além das preocupações políticas em torno da regeneração do povo e dos projetos de país que estes jornalistas consideravam decadente, o Zé Povinho, sem

[241] Ibidem.

dúvida, representava um contraponto em relação à elite leitora do jornal *O Antonio Maria*. Tal diapasão e o olhar de superioridade do observador garantiam o sucesso deste personagem tipo, reconhecido como representante de grande parte da população, mas com o qual ninguém se identificava[242]. Uma semana após a reprodução da caricatura espanhola, acima, Rafael Bordalo Pinheiro foi ao teatro assistir à peça *Otelo*. O desenhista estava, porém, com a perna quebrada e teve de ser carregado por indivíduos que ele desenhou como o Zé Povinho:

Fig. 105: Teatro de D. Maria II

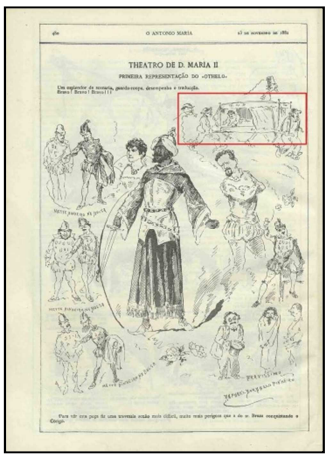
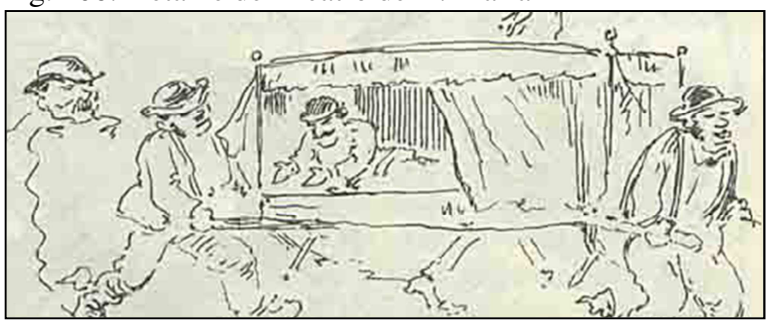



Fig. 106: Detalhe de "Teatro de D. Maria II"



Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Teatro de D. Maria II. *O Antonio Maria*, Lisboa, n 182, p. 382, 23 nov. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

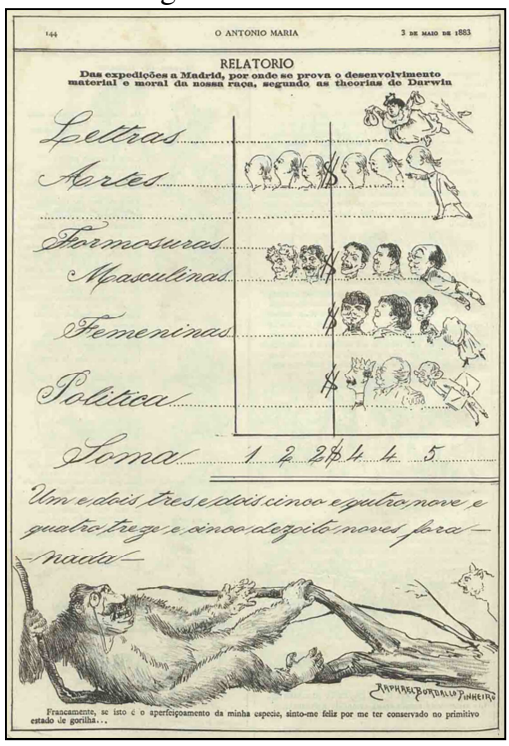
Havia, portanto, uma relação de poder que colocava, de um lado, os produtores de *O Antonio Maria* e os seus leitores, e do outro, o Zé Povinho e a parcela da população que ele representava. Neste jogo de forças, que ocorria justamente quando se pensava a sociedade com rigores científicos, as massas degeneradas correspondiam a uma evolução negativa da *raça portuguesa*, não por *seleção natural*, mas por *seleção social*, por conta das escolhas políticas, causadoras do atraso no país e sua população[243].

Rafael Bordalo Pinheiro caricaturou os governantes e os artistas do seu país, numa espécie de balancete financeiro, cuja soma não teria valor algum: "Um e dois, três e dois, cinco e quatro, nove e quatro, treze e cinco, dezoito noves fará – nada".[244] Nesta imagem, o desenhista fez referências às ideias evolucionistas de Darwin, afirmando que

[242] LOPES, Maria Virgílio Cambraia. *Rafael Bordalo Pinheiro – Imagens e memórias de teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013, p. 279.
[243] PEREIRA, Ana Leonor. *Op. cit*.
[244] BORDALO Pinheiro, Rafael. Relatório das expedições a Madri, por onde se prova o desenvolvimento material e moral da nossa raça, segundo as teorias de Darwin. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 205, p. 144, 03 maio 1883.

se aquelas figuras representavam a "evolução da espécie" ele preferia permanecer como gorila. Bordalo se autorretratou desta forma, como macaco primitivo, depreciando a si mesmo. Na legenda, o autor ironizou: "Francamente, se isto é o aperfeiçoamento da espécie, sinto-me feliz por me ter conservado no primitivo estado de gorila...".[245]

Fig. 107: Relatório




Fonte: RBP. Relatório das expedições a Madri, por onde se prova o desenvolvimento material e moral da nossa raça, segundo as teorias de Darwin. *AM*, n. 205, p. 144, 03 maio 1883. HML

**Legenda:** Francamente, se isto é o aperfeiçoamento da minha espécie, sinto-me feliz por me ter conservado no primitivo estado de gorila...

Nos últimos meses de circulação do jornal *O Antonio Maria*, o ilustrador desenhou uma reconstituição histórica, comparando a evolução do povo português, entre 1820 e 1884. Na primeira parte do desenho, figuraram os líderes da Revolução Liberal do Porto, de 1820, empunhando a bandeira da pátria. Na segunda, em 1884, apareceu o Zé Povinho, curvado e doentio, envolto pelos ministros regeneradores, com a palavra "pátria" de cabeça para baixo. Na legenda, Bordalo vaticinou: "o povo de hoje está efetivamente mais *adiantado:* marcha adiante dos bonifrates que o empurram para as constituintes de 84! Ora aqui está uma ocasião em que desejamos que o povo voltasse atrás"[246].

[245] Ibidem.
[246] BORDALO Pinheiro, Rafael. O povo de 20 e o povo de 84. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 265, p. 208, 26 jun. 1884. Grifos do autor.

Fig. 108: O povo de 20 e o povo de 84

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O povo de 20 e o povo de 84. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 265, p. 208, 26 jun. 1884. Hemeroteca Municipal de Lisboa

> **Legenda:** O povo de há 60 anos marchava atrás dos heróis, para eleger as constituintes de 20. O povo de hoje está efetivamente mais *adiantado:* marcha adiante dos bonifrates que o empurram para as constituintes de 84! Ora aqui está uma ocasião em que desejamos que o povo voltasse atrás.

Conforme foi possível observar, Rafael Bordalo Pinheiro utilizou o rebaixamento corporal como estratégia da caricatura para castigar o Zé Povinho, visto que ele representava o sustentáculo da continuidade monárquica. Nos termos evolucionistas, usados na época, a *raça portuguesa* havia regredido. De acordo com os responsáveis pelo jornal *O Antonio Maria*, em sua primeira fase, era necessário uma considerável transformação política – o fim da monarquia – para retirar Portugal da situação que consideravam decadente. Para tanto, era preciso regenerar a população, despertando sua consciência por meio da imprensa e da caricatura.

Além disso, o Zé Povinho representou, neste período, as massas populares excluídas dos projetos de melhoramentos materiais, bem como dos principais espaços públicos ou privados. No pensamento das elites da época, esta figura deveria ser higienizada para o bem do país. Apesar das discordâncias políticas com a coroa, os jornalistas de *O Antonio Maria* também consideravam que a população deveria passar pelos caminhos da higienização moral e sanitária, que os governantes ou os seus opositores poderiam proporcionar. Para além dos problemas internos, Bordalo Pinheiro também mobilizou o personagem para intervir nas questões internacionais que abalaram o país e o nacionalismo daqueles anos.

### 2. 2. 3. Colonialismo e patriotismo no jornal *O Antonio Maria*

Um dos assuntos que recebeu significativa consideração por parte dos editores do jornal *O Antonio Maria*, em sua primeira fase, foi a questão internacional. No caso das aparições do Zé Povinho no periódico, pelo menos 16% delas ocorreram em caricaturas sobre as relações de Portugal com outros países, conforme as quantificações verificadas nos itens anteriores deste capítulo. A questão teve grande destaque na época. O interesse das potências europeias em ampliar seus mercados, anexando territórios na África e na Ásia marcou a virada dos anos 1870 para 1880. Justamente nestes dois continentes havia as últimas possessões portuguesas, restantes do império em crise.

Após a emancipação política do Brasil, em 1822, o governo português elaborou diversos projetos de ocupação e colonização das suas antigas possessões africanas, em especial Angola, na costa do Atlântico; Moçambique, na costa do Índico; além do Congo, na região central. Era preciso transformar a África num *novo Brasil*[247]. Até meados do século XIX, a exploração europeia sobre o território africano ocorreu, sobretudo, nas regiões costeiras. Os territórios centrais eram menos explorados. Não havia, inclusive, limites definidos entre as colônias. As fronteiras eram reconhecidas a partir dos marcos naturais, como os grandes rios. A coroa portuguesa usufruía sua posse por meio do antigo direito histórico adquirido pelo pioneirismo dos descobrimentos, na era moderna[248].

Diante do avanço das potências europeias pela África e Ásia, ao longo dos anos 1870 e 1880, os portugueses viram suas antigas colônias ameaçadas. Era preciso garantir a sua posse, reafirmando a soberania portuguesa e o lugar ocupado pelo país, no cenário internacional, como nação de tradição colonizadora. A preocupação com o assunto ganhou centralidade nos projetos políticos em disputa. A queda do ministério regenerador, de Fontes, em 1879, e do governo progressista, de Braacamp, em 1881, teve como principais motivos as concessões da monarquia liberal no território africano, que geraram grande insatisfação na sociedade portuguesa da época.

Portugal não dispunha, contudo, de recursos militares e materiais suficientes para fazer frente ao poderio das potências industriais europeias. Nessa conjuntura,

[247] A diversidade destas propostas, ao longo do século XIX, pode ser verificada em JERÓNIMO, Miguel Bandeira. Portugal no mundo. In: ALMEIDA, Pedro Tavares de. *A construção nacional 1834-1890.* Lisboa: Objectiva; Madri: Mapfre, 2013, p. 77-108.
[248] Ibidem.

destacaram-se as propostas de João Andrade Corvo (1824-1890), ministro dos negócios estrangeiros nos dois governos regeneradores de Fontes (1871-1877 e 1878-1879). Andrade Corvo propunha a demarcação das fronteiras, ainda não definidas, de Angola e Moçambique, além de estabelecer alianças com as potências industriais e imperialistas, principalmente a Inglaterra, para ocupar o território. As alianças se dariam por meio de tratados, a partir dos quais Portugal cederia privilégios comerciais aos ingleses em troca de infraestrutura para a região[249].

Em 1878, Andrade Corvo conseguiu estabelecer com os ingleses um tratado a respeito das possessões portuguesas na Índia. Por meio do acordo, o governo da Grã-Bretanha construiu uma ferrovia ligando o porto de Goa à malha ferroviária inglesa. Em troca, eliminou barreiras que protegiam a produção da colônia portuguesa na região. No ano seguinte, em 1879, Corvo tentou estabelecer outro tratado com os britânicos, desta vez sobre a África, a partir do qual os ingleses construiriam uma linha de ferro na região de Transvaal até o porto de Lourenço Marques, em Moçambique. Em contrapartida, além de benefícios mercantis, as tropas inglesas teriam livre passagem pelo território[250].

O "Tratado de Lourenço Marques", como ficou conhecido, não se concretizou. Foi apresentado ao parlamento pelo governo progressista em 1881, mas gerou críticas e uma crise que culminou com a queda do ministério. A monarquia constitucional tentou ainda outro acordo com os britânicos, desta vez a respeito do Congo, na região central da África, entre Angola e Moçambique. Por meio do tratado, a coroa britânica reconheceria o direito de posse de Portugal nas regiões costeiras, mas teria acesso à navegação pelo rio Zaire, além da garantia de que os portugueses não aumentariam tarifas alfandegárias por 10 anos[251].

O novo acordo também não se firmou. Além da oposição interna dos anti-monarquistas, o tratado do Congo gerou contestações da França, da Bélgica e da Alemanha. Para resolver a questão africana, estes países realizaram a Conferência de Berlim, entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885, que definiu a chamada partilha da África. O resultado deste evento, para os portugueses, foi frustrante, pois se decidiu que o antigo direito histórico de posse, dado pelo pioneirismo no descobrimento, não seria mais aceito. Para garantir a autoridade colonial era necessário ocupar e colonizar de fato

[249] Sobre os projetos de Andrade Corvo ver TELO, António José, Um sonho cor de rosa? Portugal, a Europa e África. In: MEDINA, João (Org.). *História de Portugal*. Vol. IX. Amadora: Ediclube, 1993, p, 451-475.
[250] ALEXANDRE, Valentim. *Velho Brasil, novas Áfricas*. Porto: Edições Afrontamento, 2000, p. 149-154.
[251] Ibidem.

a região. Assim, a coroa portuguesa deveria entrar em disputa com outros interessados, enviando exploradores ao Congo.

A questão colonial era intrínseca ao nacionalismo de Portugal, que se reconhecia enquanto país historicamente colonizador: "A definição de Portugal como um Estado-Império tornou-se um aspecto decisivo"[252]. Na obra de alguns intelectuais republicanos, ao longo dos anos 1880, ampliaram-se os argumentos raciológicos que justificavam a dominação europeia no continente africano e asiático. Nesta concepção, os portugueses seriam descendentes dos antigos celtas e romanos, povos heroicos e propensos à dominação. A raça ariana, identificada com a Europa, seria superior às demais, consideradas inferiores, o que justificaria as conquistas. Nesse pensamento, as "raças inferiores" deveriam ser submetidas ao domínio europeu, quando não ao extermínio[253].

Por isso os projetos de Andrade Corvo e, posteriormente, a tentativa de acordo sobre o Congo geraram revolta na oposição republicana, que possuía seus projetos de colonização da África. Em 1875 foi criada a Sociedade de Geografia de Lisboa, que contava com a participação dos republicanos e se opunha a esta política de concessões à Grã-Bretanha, pois temiam que os ingleses se apropriassem das colônias portuguesas. Os membros do grupo defendiam o direito de posse dos portugueses nos territórios centrais do continente africano, embasados nos direitos históricos dos descobrimentos e atos de afirmação de autoridade[254].

Esta nova corrida colonial que se configurou no século XIX é tradicionalmente designada como imperialismo. Contudo, neste trabalho, optou-se pelo termo *colonialismo*, pois o primeiro ganhou as páginas dos jornais e o vocabulário político do cotidiano somente na década de 1890[255]. Além disso, Rafael Bordalo Pinheiro jamais utilizou este termo em suas publicações da época. O mesmo motivo baseou a escolha da palavra *patriotismo*, neste capítulo, em vez de *nacionalismo*. O caricaturista reportou-se ao seu país enquanto "pátria", nas páginas dos seus jornais, na maioria dos casos. As

---

[252] JERÓNIMO, Miguel Bandeira. *Op. cit*., p. 97.

[253] Este foi o caso de Oliveira Martins (1845-1894), importante historiador e ensaísta no último quartel do XIX. Destacou-se com suas obras sobre a teoria do socialismo e a história de Portugal. Sobre o seu pensamento colonial de base raciológica ver ALEXANDRE, Valentim. *Op. cit*., p. 163-179. Sobre o assunto ver também MATOS, Sérgio Campos. Historiografia e mito no Portugal oitocentista – a ideia de caráter nacional. *Atas dos IV Cursos Internacionais de Verão de Cascais*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, Vol. 3, 1998, p. 245-258.

[254] TELO, Antonio José. *Op. cit*.

[255] Foi justamente nos anos 1890 que a palavra "imperialismo" ganhou o sentido de dominação econômica, do qual nunca mais se dissociou. HOBSBAWM, Eric. J. *A era dos impérios (1875-1914)*. São Paulo: Paz e Terra, 1988, p. 87-124.

noções de *pátria* e *nação* fizeram parte das discussões públicas, em Portugal, ao longo do século XIX, de maneira quase indistinta.

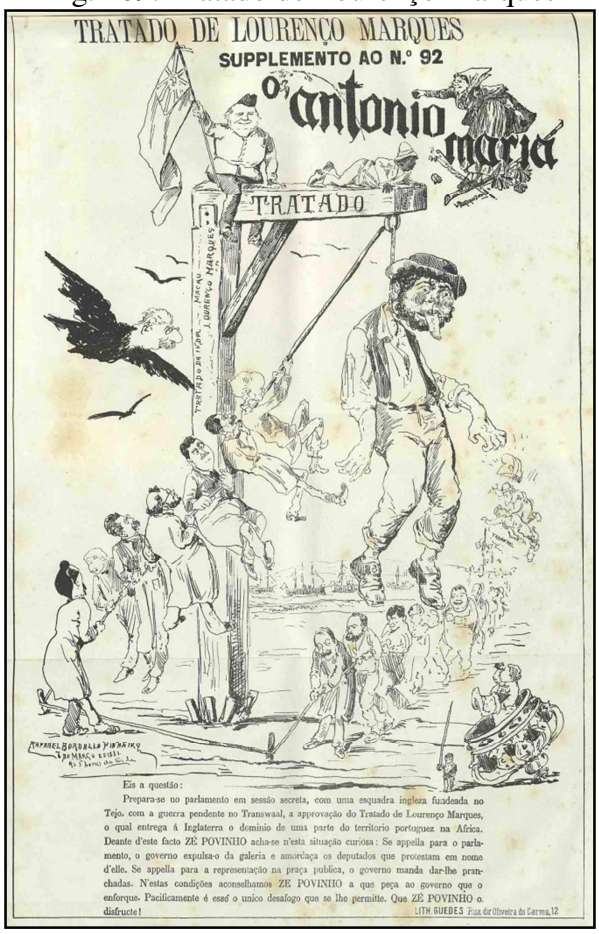
O termo *nação* designava, ainda, uma concepção de coletividade um tanto afastada do cotidiano, mais comum em termos teóricos e doutrinários das questões de Estado. Já a noção de *pátria* ligava-se à ideia de lugar de nascimento, de origem e, portanto, motivo de afetividade. Tornou-se comum, por exemplo, o uso de expressões como "amor à pátria" e "pátria-mãe" / "mãe-pátria". A partir de meados do XIX, o patriotismo equivalia a uma religião, em defesa do país contra possíveis ambições estrangeiras em relação ao território português ou às suas colônias. Nos anos 1870, este conceito foi apropriado pelos republicanos, que o mobilizaram em larga escala, enquanto sinônimo de liberdade e de progresso[256].

Conforme é possível observar, a questão da ocupação das colônias africanas gerava disputas e discordâncias entre os distintos projetos políticos. Não se deve perder de vista que o ministério do Partido Progressista, comandado por Braamcamp, caiu em março de 1881, justamente por causa das questões coloniais na África. Na ocasião, discutia-se o Tratado de Lourenço Marques, encarado pelos anti-monarquistas como entrega de uma parte das possessões portuguesas no continente africano à Grã-Bretanha. Os editores do jornal *O Antonio Maria* publicaram um suplemento especial para intervir na questão. Na imagem, o Zé Povinho apareceu enforcado pelo acordo. Acima dele, o John Bull,[257] caricatura do povo britânico, comemorava hasteando sua bandeira:

[256] Sobre o assunto ver MATOS, Sério Campos de. Linguagem do patriotismo em Portugal: da crise do Antigo Regime à I República. In: CARVALHO, José Murilo de et al. (Orgs.). *Linguagens e fronteiras do poder*. Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea, Instituto Unviersitário de Lisboa, 2012, p. 35-52.

[257] John Bull foi uma caricatura, criada em forma literária, no século XVIII, pelo matemático escocês John Arbuthnot (1667-1735). Tratava-se de um humilde vendedor de tecidos que lutava contra um comerciante francês, que prejudicava seu negócio. Ao longo do século XIX, John Bull estava difundido como caricatura britânica, sendo mobilizado em diversos periódicos. Sua imagem passou a ser a do cidadão próspero, usando botas de canhão, acompanhado, por vezes, de um buldogue. MEDINA, João. *Caricatura em Portugal*. Rafael Bordalo Pinheiro, pai do Zé Povinho. Lisboa: Edições Colibri, 2008, p. 108-110.

Fig. 109: Tratado de Lourenço Marques




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Tratado de Lourenço Marques. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 92, 02 mar. 1881. Suplemento. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Ao lado do John Bull, a figura de um negro, em tamanho pequeno, representou o porto de Lourenço Marques. A corda era puxada pelos ministros progressistas, assistidos por D. Luís I, em miniatura. Bordalo Pinheiro caricaturou Andrade Corvo, aproveitando a possibilidade de rebaixamento do seu sobrenome, representando-o na forma de um corvo, sobrevoando a cena. No texto, o autor afirmou que o tratado estava prestes a ser votado no parlamento, em sessão secreta, e que a esquadra inglesa estava instalada no rio Tejo para garantir o acordo. As palavras eram desanimadoras. Diante de tal situação, Zé Povinho não teria escolha. Para o povo português só restaria pedir ao governo que lhe enforcasse. "O Zé Povinho que o desfrute!"[258].

A possibilidade da concessão do porto de Lourenço Marques aos ingleses foi considerada grave pelos editores d'*O Antonio Maria*. Os responsáveis pela publicação lançaram mais um suplemento, à parte dos exemplares comuns, intervindo na questão. Em nova cena, desta vez colorida, Bordalo Pinheiro ridicularizou o rei D. Luís I, como

[258] BORDALO Pinheiro, Rafael. Tratado de Lourenço Marques. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 92, 02 mar. 1881. Suplemento.

um bebê, sendo pajeado pela rainha Vitória I, da Inglaterra, caricaturada, pelo traço, em trajes de ama. A monarca pediu silêncio ao Zé Povinho para que o leão espanhol não despertasse e viesse buscar o "menino" português. Em troca do cuidado e proteção contra a Espanha, a rainha Vitória trouxe em seu avental as colônias portuguesas, Macau, Lourenço Marques, Bombaim (Índia):

Fig. 110: Os tratados e a amizade inglesa

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Os tratados e a amizade inglesa. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 93, 10 mar. 1881. Suplemento. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Zé Povinho escondeu da rainha um boneco negro nomeado como "Angola", carregado pelo personagem como se fosse uma galinha (d'angola). No texto, o ilustrador lamentou que há mais de duzentos anos os ingleses enganavam Portugal negociando proteção militar contra as pretensões espanholas em unificar a Península Ibérica novamente. O resultado seria a transformação das terras portuguesas numa "horta da Grã-Bretanha". No momento estaria em negociação a "melhor parte da África", o porto de Lourenço Marques. O leão espanhol dormia, não pelos cuidados da "ama" inglesa, mas porque o país, assim como Portugal, havia adormecido há mais de dois séculos.

A sensação destes jornalistas era a de que a situação do país não se reverteria e o povo merecia seus infortúnios. O tom do discurso tornou-se cada vez mais dramático. Bordalo caricaturou o Zé Povinho, representando Portugal, em paródia da tragédia grega *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo. Na cena, produzida em cores, o personagem era uma escultura de "barro cozido de Lourenço Marques", esculpida pelos ministros progressistas e por Andrade Corvo. Uma águia, representando a Inglaterra, retirava do Zé suas vísceras, as colônias. O Zé/Prometeu estava preso à pedra nomeada como Carta Constitucional:

Fig. 111: Zé Prometeu

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Zé Prometeu. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 95, p. 92-93, 24 mar. 1881. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Aos srs. Ministros oferece *O Antonio Maria* esta lembrança para decoração do novo gabinete.

Na legenda, o autor ironizou que se tratava de um presente do jornal *O Antonio Maria* ao gabinete ministerial. A cena acima lembra outra, produzida no Brasil, em 1873, pelo caricaturista Angelo Agostini, nas páginas do periódico *O Mosquito*, onde Bordalo trabalhou entre 1875 e 1877. Na versão brasileira do *Prometeu acorrentado*, produzida durante a polêmica da questão religiosa, um índio, representando o Brasil, estava acorrentado à pedra da Igreja, espreitado pelo corvo, que portava a mitra papal. O país estava prestes a ser libertado por Hércules, na figura de Saldanha Marinho, grande líder republicano da época:

Fig. 112: Prometeu e o Hércules brasileiro

Fonte: AGOSTINI. Prometeu e o Hércules brasileiro. *O Mosquito*, RJ, n. 215, p. 07, 25 out. 1873. FBN/RJ

Fig. 113: Zé Prometeu

Fonte: RBP. Zé Prometeu. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 95, p. 92-93, 24 mar. 1881. Hemeroteca Municipal de Lisboa

A tragédia *Prometeu acorrentado* engendrou muitas representações pictóricas e esculturas, produzidas em diferentes épocas. Tratava-se de uma história amplamente difundida, que compunha o repertório cultural do Ocidente. Os modelos que poderiam inspirar a caricatura, portanto, eram muitos. Não seria o caso de afirmar que Bordalo se inspirou na composição de Agostini. O ilustrador italianojá havia tido a ideia de parodiar *Prometeu* em caricatura, mobilizando um personagem tipicamente nacional, em cena a respeito de uma questão que agitou os debates políticos do seu tempo. Bordalo certamente teve contato com a caricatura do colega e rival, mas neste caso, eles partilharam uma referência em comum na cultura ocidental.

É importante destacar, mesmo que insistentemente, que a obra dos caricaturistas com os quais Bordalo conviveu no Brasil deixou marcas em sua produção, retomada em algumas ocasiões. A paródia do *Prometeu acorrentado*, publicada no n. 95 do jornal *O Antonio Maria* tornou-se capa do folheto no qual se publicou o poema "Delenda Albion!", escrito por Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931), cunhado de Rafael[259]. A obra veio a público dois anos depois, em 1883. O título da poesia significava: "A Inglaterra deve ser destruída!", em referência à expressão "Pérfida Albion", pela qual a

[259] Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931) casou-se com uma das irmãs de Rafael, D. Maria Amélia Prostes Bordalo Pinheiro (1855-?). Lopes de Mendonça foi militar e literato, tendo produzido vasta obra, entre poemas, peças de teatro, romances e estudos históricos.

Grã-Bretanha era designada nos discursos da imprensa e do parlamento. De acordo com as informações da capa, o livreto foi produzido pela *Empresa Bordalo Pinheiro Editora*:

Fig. 114: Delenda Albion!

Fonte: MENDONÇA, Henrique Lopes (Lusus). Delenda Albion! Lisboa: Empresa Bordalo Pinheiro Editora, 1883.

Lopes de Mendonça assinou seu poema com o emblemático pseudônimo Lusus. A escolha da caricatura de Rafael para ilustrar a capa demonstra o sucesso e a importância que esta imagem teve nas rodas culturais da época[260]. Na reedição da imagem, o ilustrador acrescentou o título do poema, pregado por uma espada, da qual escorreu sangue. Estas representações demonstram que a defesa das colônias portuguesas era um assunto considerado vital por estes artistas e letrados. Não se tratava apenas de "roubo" das possessões ultramarinas, mais que isso, tratava-se da essência do país, simbolizada pelas vísceras do Zé Povinho, retiradas pela águia inglesa, além do sangue derramado nas disputas.

Seja como for, o Tratado de Lourenço Marques não se concretizou. Além da oposição anti-monarquista, que se expressou na imprensa, a discussão do projeto no parlamento português gerou ondas de protestos em Lisboa, fortemente reprimidos pela

[260] Conforme já se assinalou, o poema de Lopes de Mendonça foi produzido em 1883, dois anos depois da caricatura de Bordalo Pinheiro. Tratou-se, evidentemente, de outro contexto, apesar da continuidade das disputas coloniais entre Portugal e Inglaterra. Em nota, o autor afirmou que o poema era uma homenagem a um militar português, Luís Quiliman, que vivia em Londres. Quiliman havia desafiado, para um duelo, um parlamentar inglês contrário aos interesses portugueses. MENDONÇA, Henrique Lopes (Lusus). Delenda Albion! Lisboa: Empresa Bordalo Pinheiro Editora, 1883.

polícia. O resultado foi a queda do ministério do Partido Progressista e a subida de um novo governo dos regeneradores, conforme se afirmou acima. Para além das questões relativas às colônias africanas, outra disputa internacional envolveu os responsáveis pelo jornal *O Antonio Maria*. O constante temor de uma possível reunificação ibérica com a vizinha Espanha despertou-se novamente naqueles anos.

Nos governos dos reis espanhóis Afonso XII e Afonso XIII a Espanha abandonou certo isolamento histórico, retomando relações diplomáticas com os vizinhos europeus[261]. O monarca espanhol visitou Lisboa em 1882 e o rei D. Luís I retribuiu a visita viajando a Madri. De há muito, porém, a relação com o país vizinho era delicada para Portugal. Os fantasmas da anexação das duas coroas, ocorrida em 1580, sob Filipe II, rondavam o país a cada aproximação. Tanto que a data da separação, 1º de dezembro de 1640, era festeja em comemorações cívicas anuais pela coroa portuguesa.

Em 1882, no âmbito dos melhoramentos materiais da regeneração, o governo português decidiu construir um caminho de ferro ligando a cidade do Porto a Salamanca, na Espanha. O capitalista português Henry Burnay, líder de um sindicato de banqueiros, viabilizou os empréstimos para a obra. No entanto, o acordo para a construção gerou fortes críticas da oposição republicana, que alegava que a abertura seria um caminho para a invasão estrangeira. Além disso, os republicanos afirmavam que os recursos dos impostos portugueses seriam investidos no país vizinho, enquanto Portugal e suas regiões mais pobres (Trás-dos-montes, Alentejo e Algarve) permaneceriam abandonados pela monarquia.

Rafael Bordalo Pinheiro interveio nesta questão por meio das páginas d'*O Antonio Maria*. Os editores do jornal posicionaram-se contra a ferrovia de Salamanca ao Porto. Em texto, estes jornalistas mostraram-se indignados com a cidade espanhola de tradição universitária, que havia se transformado em cenário de sindicato de banqueiros, a fazer "desaparecer alguns milhares de contos dos bolsos de Portugal para os meterem na algibeira da Espanha"[262]. Os responsáveis pelo periódico também afirmaram que a construção do caminho de ferro era um meio para o país vizinho "alargar seu estabelecimento", demonstrando que os temores de uma (re)unificação ibérica permaneciam:

---

[261] TEIXEIRA, Nuno Severiano. Portugal no mundo. In: _____ (Org.). *A crise do liberalismo (1890-1930)*. Lisboa: Objetiva; Madri: Mapfre, 2014, p. 93-94.
[262] Salamanca. O Antonio Maria, Lisboa, n. 153, p. 138, 04 maio 1882.

> Subsidiar um caminho de ferro em país estranho é originalíssimo, subsidiá-lo em Espanha chega a ser fantástico. Mas ninguém se opõe, porque desde que se proclamou o trespasse deste estabelecimento chamado Portugal, de que trata cada um dos interessados é de salvar a sua parte. Não sabemos se alguém mais timorato ou mais seguro já a vendeu com algum desconto ao vizinho que anda há tempos com a ideia de tomar o estabelecimento, para alargar o dele, abrindo uma porta de comunicação de um para o outro.[263]

As primeiras notícias sobre a construção do Caminho de Ferro de Salamanca surgiram justamente na época do centenário do Marquês de Pombal. Nas páginas d'*O Antonio Maria*, Bordalo Pinheiro caricaturou Fontes, como um anão, travestido no Marquês, tentando apagar o fogo das discussões sobre o sindicato de banqueiros, usando para isso os festejos do centenário. Assim, se evitaria dar publicidade ao caso. Na imagem, o ministro também arrastou para dentro do seu bolso os políticos da oposição que questionavam as decisões monárquicas, em tamanho miniatura. Fontes era ridicularizado como anão, mas os republicanos também, na condição de manipulados pela coroa:

[263] Ibidem.

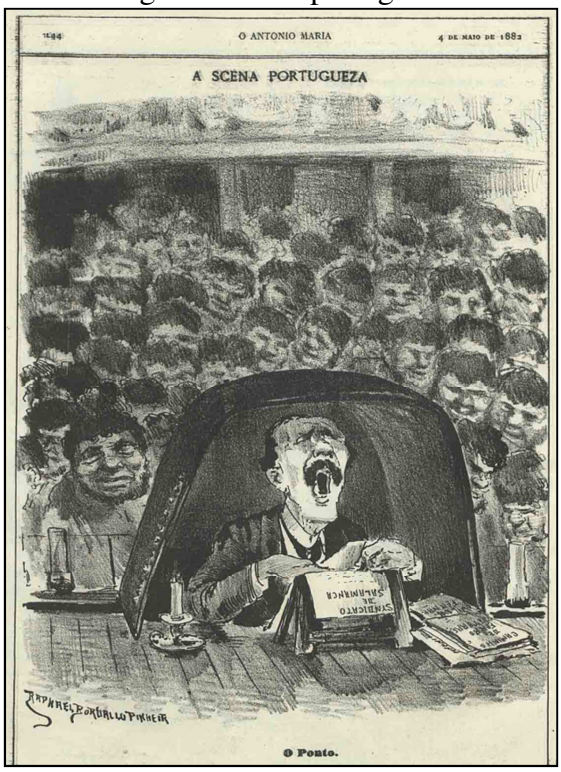
Fig. 115: O herói do centenário

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O herói do centenário. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 153, p. 137, 04 maio 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Empalmar e apagar!

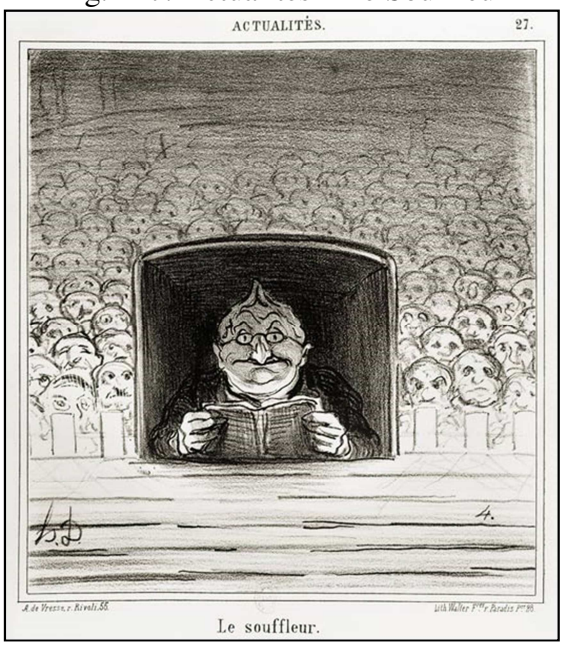
No mesmo exemplar, em "Cena portuguesa", Bordalo caricaturou Fontes Pereira de Melo na escotilha de um teatro, onde ficavam os profissionais, escondidos do público, encarregados de lembrar a fala dos atores. Nas folhas do roteiro, estavam escritos os seus planos de melhoramentos materiais: Sindicato de Salamanca e Caminho de Ferro de Torres Vedras. Na plateia, o ilustrador desenhou o Zé Povinho reproduzido em muitas faces. Arquitetado pelo ministro, o plano de expansão ferroviária baseado em empréstimos bancários deveria ser apresentado ao povo de maneira teatralizada, para que não despertasse reações contrárias:

Fig. 116: Cena portuguesa




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A cena portuguesa. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 153, p. 144, 04 maio 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Fig. 117: Actualités – Le Souffleur

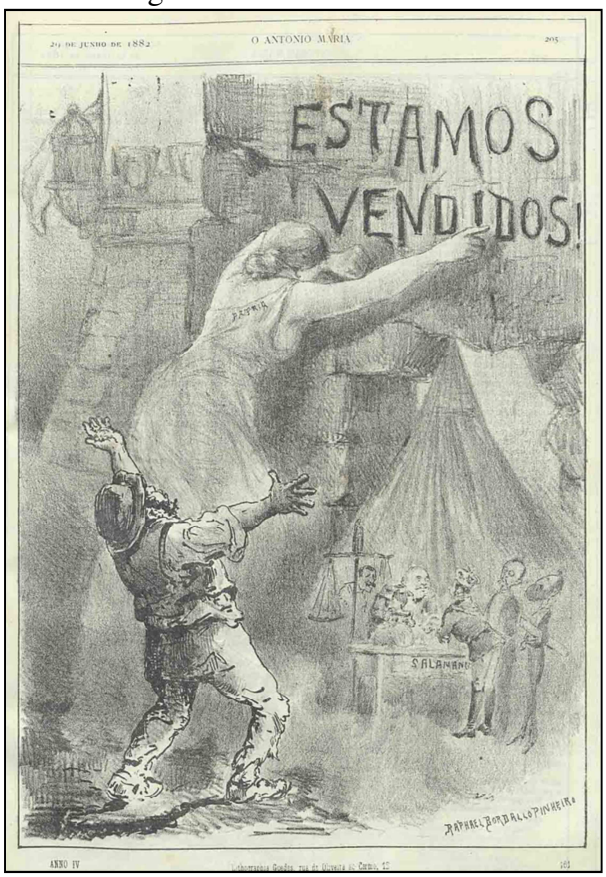



Fonte: DAUMIER, Honoré. Actualités. *Le Charivari*, 07 fev. 1870.

A caricatura de Bordalo também dialogou com outro trabalho de Daumier, publicado em *Le Charivari*, em 1870, representando Adolfo Thiers, um dos líderes do governo francês na época. Com o passar das semanas, o tom das críticas em relação ao caminho de ferro de Salamanca ganharia contornos mais dramáticos. No exemplar n.

160, Bordalo Pinheiro caricaturou uma figura feminina representando a pátria, em tamanho grande, chorando e apontando para o título do desenho "Estamos vendidos!". O Zé Povinho figurou no primeiro plano, sofrendo em gesto de desespero. No segundo plano, em tamanho menor, o rei D. Luís I entregou dinheiro ao rei da Espanha, Afonso XII, sob os olhares de Fontes, do ministro da fazenda, Hintze Ribeiro, e do banqueiro Henry Burnay:

Fig. 118: Estamos vendidos!




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Estamos vendidos! *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 160, p. 250, 20 jun. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

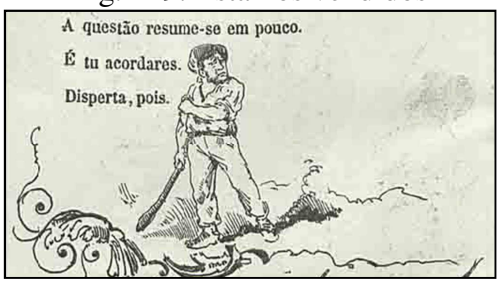
No número seguinte, num texto com idêntico teor comparou-se a construção da ferrovia com a união ibérica de 1580-1640. Nas palavras dos autores, os governantes portugueses foram apontados como traidores e vendilhões da pátria: "No tempo de Luís I o povo consente que se diga – O Burnay manda! Que degradação! (...) Meia dúzia de especuladores dominando o parlamento! Até que ponto isto tudo se rebaixou!"[264]. O tom se tornou virulento, pois os editores lembraram Miguel de Vasconcellos, líder português, nomeado por Filipe II, na época da união das duas coroas, assassinado pela

[264] Estamos vendidos. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 161, p. 206, 29 jun. 1882.

revolta popular, na rebelião de 1º de dezembro de 1640. Se não havia mais assassinatos poderia haver abdicação e exílio para os governantes considerados como traidores.

Propunha-se então "guerra sem tréguas contra os vendilhões da pátria", dizendo "não a Burnay, não ao sindicato e não ao governo". É interessante notar que os autores do texto orientaram os leitores a se lembrarem de episódios históricos e épicos da história portuguesa, envoltos sob uma aura de heroísmo e de glória. O apelo deveria fortalecer o patriotismo e estimular o povo a lutar contra o sindicato. Os editores d'*O Antonio Maria* acreditavam que a questão se resolveria se o Zé Povinho despertasse. O personagem foi desenhado com o estadulho na mão, arregaçando as mangas, tal como desejavam os autores:

Fig. 119: Estamos vendidos




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Estamos vendidos. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 161, p. 206, 29 jun. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

> Ó povo português abre as páginas da tua formosa epopeia, percorre toda a galeria ilustre dos teus antepassados gloriosos, lembra-te de Montijo, do Ameixial, de Castelo-Rodrigo, de Montes Claros, das linhas d'Elvas e de outros feitos heroicos e não consintas que os modernos Miguéis de Vasconcellos disponham da pátria e a vendam à Espanha. Ergue-te, ó valente, e de peito firme e de vontade deliberada opõe resistência e luta contra semelhante atentado nacional. Têm medo de ti. Miguel de Vasconcellos morreu vítima da fúria popular. Hoje, se não há morte, há exílios e abdicações.
> A questão resume-me em pouco.
> É tu [povo] acordares.
> Desperta, pois.[265]

Na mesma página Bordalo desenhou outra caricatura. Desta vez o Zé figurou rodeado pelos abutres da igreja, as "negras passarolas" do catolicismo monárquico, rebaixados à condição animalesca. Zé Povinho apareceu deitado e depois, já desperto, novamente com o estadulho na mão, avisando às aves que ele tinha o hábito de dormir, mas se despertasse, estouraria em ira e raiva. É interessante notar a linguagem utilizada para descrever as figuras. As aves do catolicismo foram descritas como "pássaros de

[265] Ibidem.

agouro", que cheiravam "carne morta". Já o Zé, que pagava pelas contas, não era "lá muito certo", ou seja, um troglodita:

> Olá negras passarolas
> Que me andais rondando a porta
> O Zé que paga as carolas!?
>
> Dormito; mas quando esperto,
> Iras e raivas estoiro...
> E não sou lá muito certo,
> Meus passarinhos d'agoiro.[266]

Fig. 120: Estamos vendidos

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Estamos vendidos. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 161, p. 206, 29 jun. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

De fato, os responsáveis pelo jornal *O Antonio Maria* desejavam despertar a população portuguesa do "sono da indiferença". Para tanto, Bordalo utilizou mais uma vez a estratégia cômica da paródia, desta vez a respeito do quadro de Rembrandt, *A ressurreição do Lázaro*. No lugar do defunto, o desenhista caricaturou o Zé Povinho despertando do túmulo no qual escreveu "Indiferentismo", cuja tampa era Salamanca e a carta constitucional. A figura feminina de república representou Cristo levantando o Zé-Lázaro. Atrás do jazigo, o rei D. Luís I, com a coroa levantada, apareceu assustado. Fontes, os demais ministros e o banqueiro Burnay também figuraram todos de cabelos arrepiados:

[266] Ibidem.

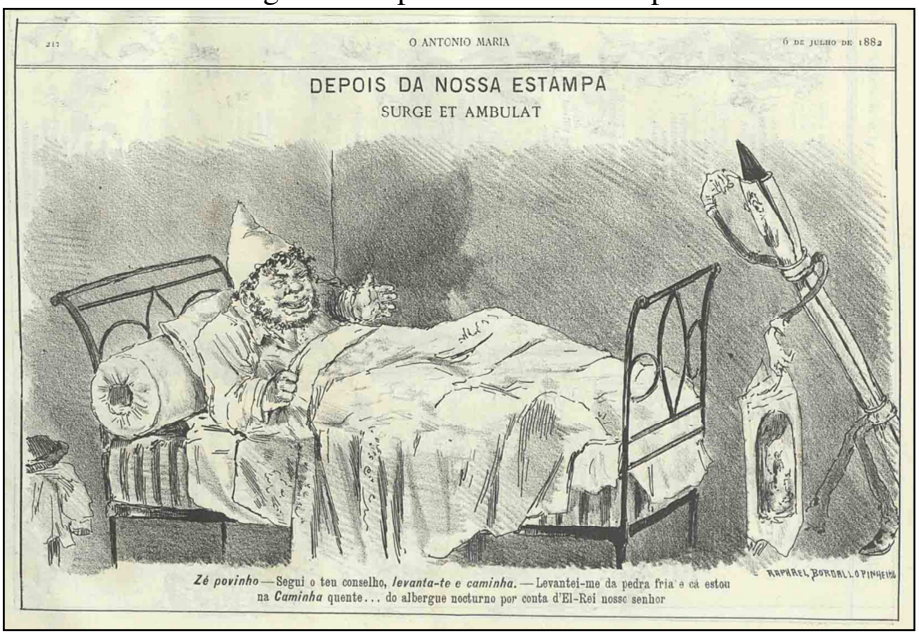
Fig. 121: A ressurreição de Lázaro

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A ressurreição do Lázaro. Quadro de Rembrandt. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 161, p. 208-209, 29 jun. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Surge et ambulat...
(Levanta-te e caminha)

Na legenda o caricaturista escreveu em latim a frase bíblica da ressurreição de Lázaro: "Surge et ambulat... (Levanta-te e caminha)". Tratou-se de um recado ao povo que deveria despertar-se e lutar. O desejo destes jornalistas, no entanto, não se concretizou. Não houve manifestações populares contra o sindicato de Salamanca e a construção do caminho de ferro. No exemplar seguinte do jornal, Bordalo reconheceu que apesar dos apelos ao povo para que levantasse e caminhasse, nada aconteceu a respeito. O artista depreciou a si mesmo, desenhando-se na forma de um crayon, ou seja, o lápis usado pelos caricaturistas, coçando a cabeça, sem entender a reação do Zé:

Fig. 122: Depois da nossa estampa




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Depois da nossa estampa. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 162, p. 217, 06 jul. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

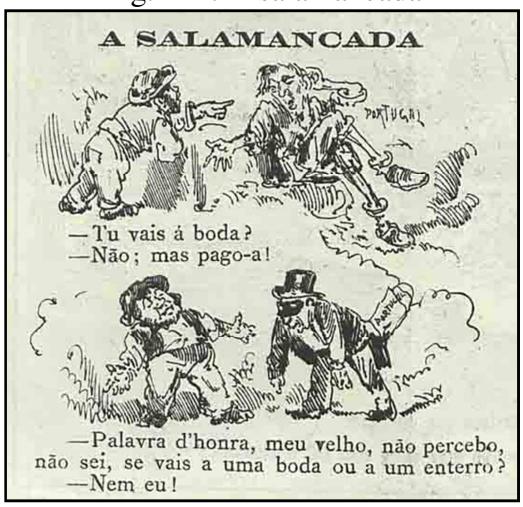
**Legenda:** Zé Povinho – Segui o teu conselho, levanta-te e caminha. Levantei-me da pedra fria e cá estou na Caminha quente... do albergue noturno por conta d'El-Rei nosso senhor.

Bordalo brincou com o sentido do verbo "caminhar", flexionado no conselho "levanta e caminha". De acordo com a legenda, o Zé Povinho seguiu o conselho do caricaturista, pois se levantou e foi para a caminha (substantivo), onde dormia no albergue noturno, dos desabrigados e andarilhos. O conforto da cama quente era proporcionado pela monarquia na figura "d'El-Rei nosso senhor". Nesse sentido, o personagem representou o povo que permitia a ação da monarquia. Na opinião dos editores de *O Antonio Maria*, o regime monárquico tratava de "vender a pátria". Na semana seguinte, o acordo para a construção da ferrovia foi designado como "casamento" entre Salamanca e o Porto.

Bordalo caricaturou o Zé Povinho, em pequenos desenhos, conversando com uma figura decrépita, um mendigo, representando Portugal. O velho perguntou ao Povinho se ele não iria à boda, ao que o personagem respondeu negativamente, apesar de estar pagando por ela. O Zé comentou ainda que não entendia se Portugal iria a uma boda ou a um enterro, tendo em vista a sua condição quase cadavérica. É interessante notar que, em seguida, a figura representando Portugal apareceu enfiado no bolso de outro personagem, de fraque e cartola, usando uma máscara de ladrão. Desta feita, o

país era roubado e rebaixado à escala de objeto enfiado nas algibeiras daqueles considerados como inimigos:

Fig. 124: A salamancada

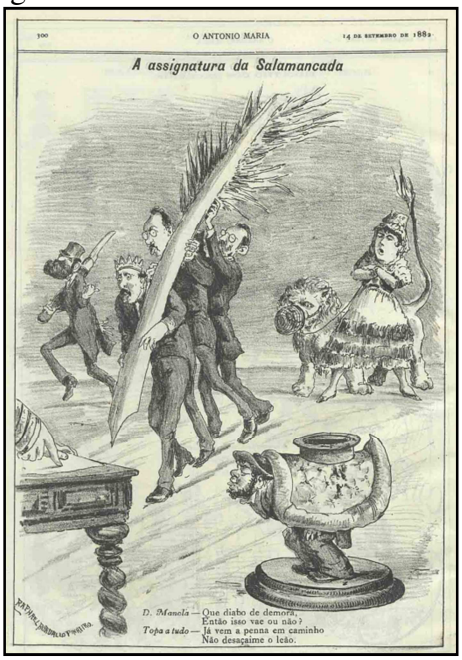



Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A salamancada. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 163, p. 222, 13 jul. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** - tu vais à boda?
- Não; mas pago-a!
- Palavra de honra, meu velho, não percebo, não sei, se vais a uma boda ou a um enterro?
-Nem eu!

Às vésperas da votação do acordo de Salamanca, pelo parlamento, o Zé Povinho apareceu rebaixado à condição material, usando albarda, no formato de tinteiro, para molhar a pena de assinatura do tratado. Os ministros Fontes Pereira de Melo e Hintze Ribeiro figuraram, ridicularizados, carregando a grande pena, sob os olhares de Henry Burnay, o "topa tudo", e da Espanha, representada pela d. Manola, indignada pela demora em fechar o acordo. A figura espanhola também segurava um leão, tradicional símbolo espanhol, com uma focinheira, representando a opinião pública do país vizinho. O acordo era firmado, sem contestação da sociedade que, inerte, servia de base para a sua concretização:

Fig. 125: A assinatura da salamancada

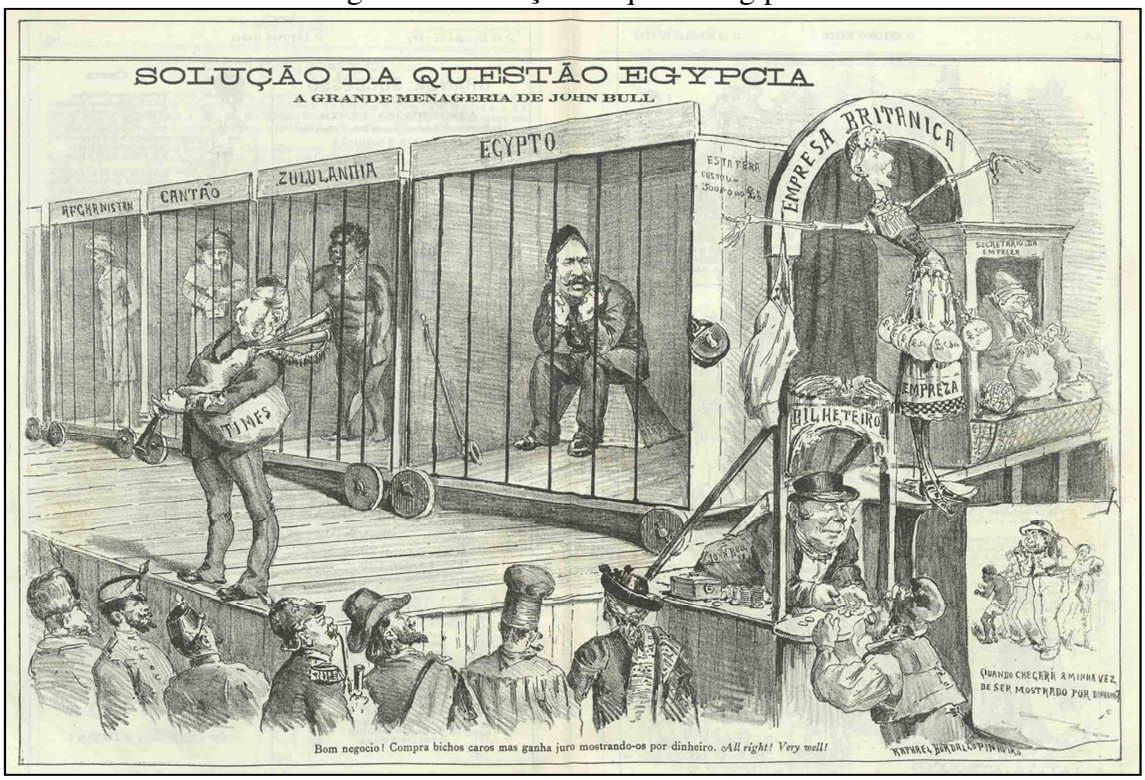



Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A assinatura da Salamancada. *O Antonio Maria*, Lisboa, n.172, p. 300, 14 set. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** D. Manola – Que diabo de demora,
Então isso vai ou não?
Topa tudo – Já vem a pena em caminho
Não desaçaime o leão.

Enquanto a questão da ferrovia de Salamanca movimentava parte dos debates políticos portugueses, a Inglaterra avançava pela África, ocupando o Egito e o tão cobiçado Canal de Suez. Rafael Bordalo Pinheiro caricaturou a nova conquista do Império Britânico, parodiando as feiras humanas, nas quais as potências europeias levavam africanos para expor em jaulas, nas principais capitais, como espetáculo que explorava a diferença como exotismo, considerando estes povos como "bárbaros" pela "civilização". O caricaturista desenhou os líderes africanos e asiáticos aprisionados para o deleite dos governantes europeus, enquanto John Bull cobrava os ingressos na bilheteria. A "megera", empresa britânica, anunciava a exposição convidando os presentes:

Fig. 126: A solução da questão egípcia




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Solução da questão egípcia. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 173, p. 304-305, 21 set. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

> **Legenda:** Bom negócio! Compra bichos caros mas ganha juro mostrando-os por dinheiro. *All right! Very well!*

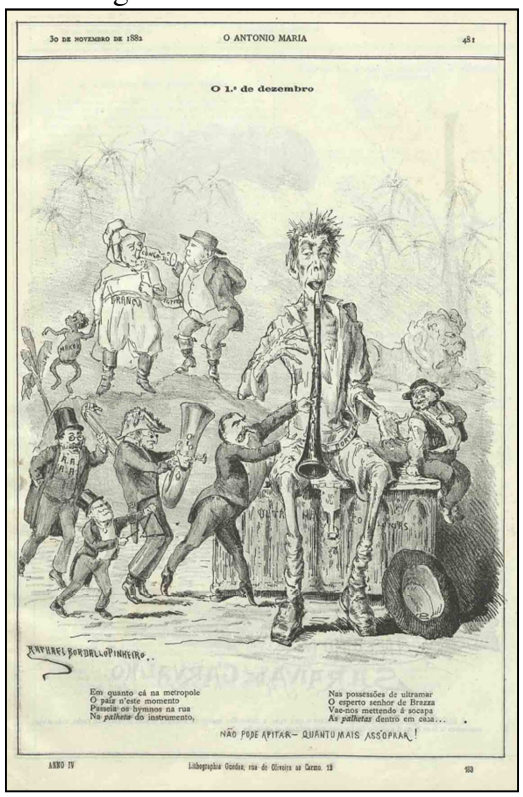
Na legenda, Bordalo designou os líderes africanos e asiáticos como "bichos caros" que renderiam juros, mostrados por dinheiro. No canto direito da folha, em quadrinho, o desenhista caricaturou o Zé Povinho, aparvalhado, em meio a uma captura de negros na África. O personagem questionou-se: "Quando chegará a minha vez de ser mostrado por dinheiro?"[267]. Nesse sentido, Portugal equivaleria às colônias africanas e asiáticas, prestes a ser tomado pelos ingleses; e o seu povo, na figura do Zé Povinho, poderia ser exposto em jaula, da mesma forma que os africanos. Na obra de Bordalo, o personagem comparou-se com os grupos considerados inferiores na escala civilizacional, estabelecida pelo pensamento europeu da época.

A questão das colônias africanas parece ter preocupado ainda mais estes homens de imprensa, apesar do tom dramático que as publicações sobre a ferrovia de Salamanca assumiram n'*O Antonio Maria*. Na comemoração do 1º de dezembro, aniversário da restauração da coroa portuguesa, após a União Ibérica, Bordalo desenhou Portugal na figura de um indivíduo decrépito, tocando clarinete. No segundo plano, a França,

[267] BORDALO Pinheiro, Rafael. Solução da questão egípcia. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 173, p. 304-305, 21 set. 1882.

representada por uma matrona, disputava, disfarçadamente, com a Inglaterra, os territórios africanos do Congo e do Egito. Na legenda, o caricaturista lembrou que enquanto a metrópole fazia passeatas comemorativas, os exploradores franceses ("o esperto sr. Brazza") "vai nos metendo à socapa", no ultramar:

Fig. 127: O 1º de dezembro

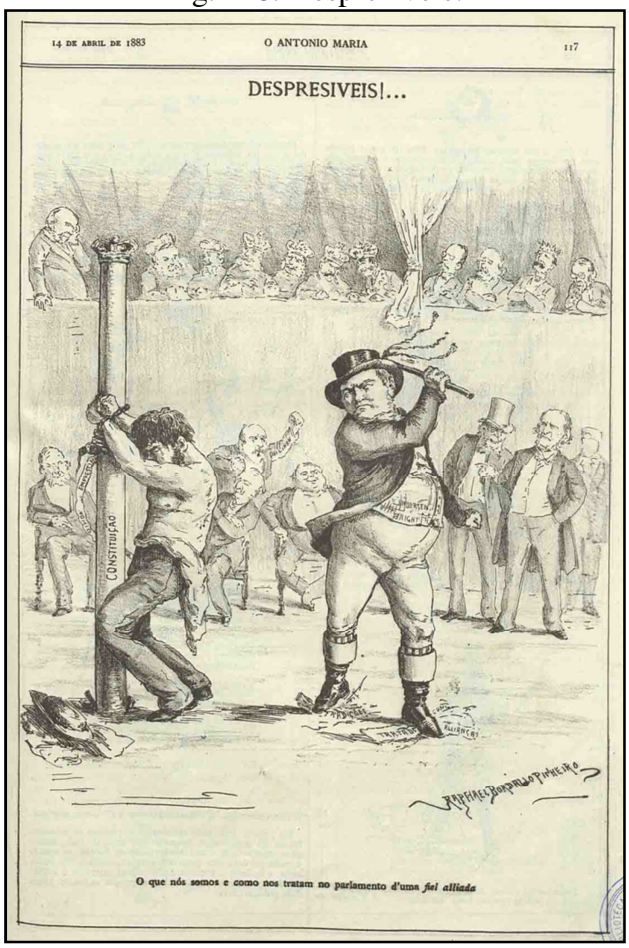



Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O 1º de dezembro. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 183, p. 481, 30 nov. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Não pode apitar – quanto mais assoprar!

Diante das discussões sobre o acordo a respeito do Congo, os responsáveis pelo jornal *O Antonio Maria* aumentaram o tom das críticas ao governo português e à Inglaterra. Bordalo Pinheiro caricaturou o John Bull chicoteando o Zé Povinho, preso a um tronco, cuja ponta estava coberta pela coroa da monarquia. Na madeira, o desenhista escreveu "Constituição, empréstimos, dívida". Na plateia, assistindo à cena, figuraram D. Luís I, os ministros regeneradores e os demais monarcas europeus. O caricaturista chamou os portugueses de "desprezíveis", pois eram assim tratados pelo parlamento britânico, "um fiel aliado". O John Bull pisoteou nos tratados, alianças e na questão do Congo:

Fig. 128: Desprezíveis!




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Desprezíveis! *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 202, p. 117, 14 abr. 1883. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** O que nós somos e como nos tratam no parlamento d'uma fiel aliada.

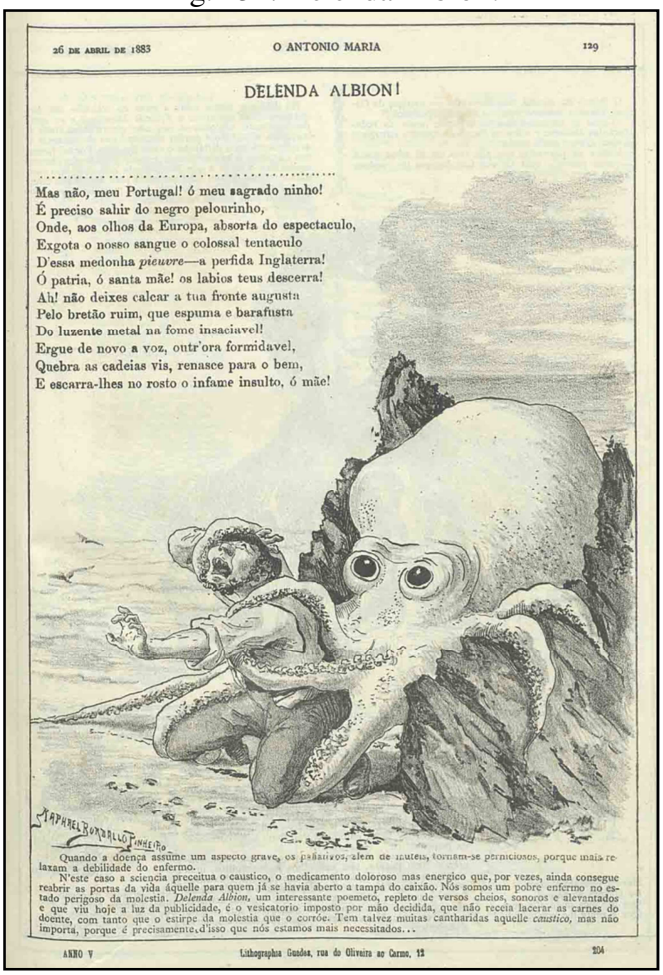
É interessante notar que a cena do Zé Povinho sendo açoitado remetia a uma lembrança bordaliana dos tempos em que viveu no Brasil. Os ecos do Rio de Janeiro ainda ecoavam nele. Apesar de ter silenciado sobre o trabalho cativo em seus jornais brasileiros, Bordalo certamente presenciou as cenas de açoite nas praças públicas cariocas ou ao menos nas publicações periódicas dos caricaturistas que criticavam a escravidão e os castigos físicos aos quais os escravizados eram submetidos. Desde o início dos anos 1870, a crítica ao escravismo ampliou-se na imprensa periódica e ganhou as páginas das revistas ilustradas. Ficou famosa uma caricatura de Angelo Agostini, na qual o artista ítalo-brasileiro retratou um soldado negro retornando da Guerra do Paraguai. O ex-cativo, liberto para lutar no conflito, presenciou a própria mãe amarrada ao tronco:

Fig. 130: De volta do Paraguai

Fonte: AGOSTINI, Angelo. De volta do Paraguai. *A Vida Fluminense*, RJ, 11 jul. 1870.

Seja como for, Zé Povinho diante do John Bull comparava-se, na opinião de Bordalo, a um escravizado sob o açoite. Conforme é possível observar, o sentimento anti-britânico crescia entre estes homens de letras. Nas páginas d'*O Antonio Maria*, o caricaturista publicou trechos do poema "Delenda Albion!", do seu cunhado Lopes de Mendonça. Os versos externaram patriotismo exacerbado, chamando Portugal de "ninho sagrado" e a pátria de "santa mãe", que precisava lutar contra o "bretão ruim". Ao lado da poesia, Bordalo desenhou o Zé Povinho, em desespero, preso aos tentáculos de um grande polvo, representando o país visto como inimigo. Zé pedia a ajuda e tentava se libertar:

Fig. 131: Delenda Albion!



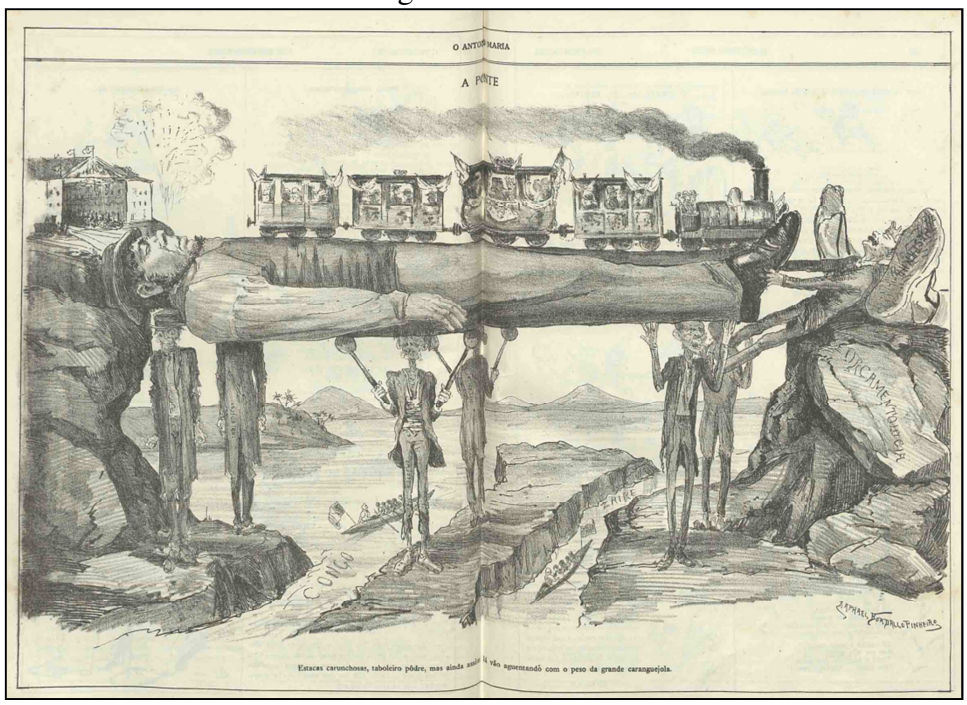

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Delenda Albion! *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 203, p. 119, 26 abr. 1883. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Em seu texto, Bordalo utilizou a linguagem médica sanitarista afirmando que Portugal estava doente e precisava ser curado. De acordo com o autor, os "paliativos" não faziam mais efeito, além de se tornarem ainda mais perniciosos, pois "relaxavam o enfermo". Era necessário um "cáustico", mais doloroso e enérgico, que "laceraria as carnes do doente, extirpando a moléstia". O caricaturista viu este remédio no poema de Lopes de Mendonça, carregado de patriotismo exacerbado. Somente este sentimento aguerrido e combativo, dotado de "amor à pátria", poderia salvar Portugal, em decadência, prestes a entregar parte das suas possessões no ultramar.

Rafael Bordalo Pinheiro objetificou o Zé Povinho, transformando seu corpo numa ponte, em caricatura que abordava, a um só tempo, a questão de Salamanca e do Congo. Sobre o Zé Povinho passava o trilho que ligaria Portugal até a Espanha. O ministro Fontes, encostado na pedra da "orçamentologia", tentou esticar a linha férrea para que alcançasse o destino. Abaixo da ponte, passavam os rios Congo e Zaire. O caminho de ferro era sustentado por figuras decrépitas nas quais o caricaturista escreveu

"Instrução pública" e "escolas". Na legenda, Bordalo descreveu o sustentáculo do sistema, o Zé Povinho, como "Estacas carunchosas e tabuleiro podre":

Fig. 132: A Ponte




BORDALO Pinheiro, Rafael. A ponte. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 207, p. 156-157, 17 maio 1883. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Estacas carunchosas, tabuleiro podre, mas ainda assim lá vão aguentando com o peso da grande caranguejola.

Para os editores d'*O Antonio Maria* a pátria estava doente e o seu povo podre. No exemplar seguinte, Rafael Bordalo Pinheiro noticiou o lançamento do livro científico *Os grandes males e os grandes remédios*, editado pelo seu colega de imprensa e ex-gerente do seu jornal, Antonio de Sousa Pinto. Em sua opinião, a obra teria muita utilidade para a humanidade que se encontrava enferma. Bordalo parodiou uma das estampas do volume, que apresentava os órgãos internos de um corpo humano. Na versão bordaliana, este corpo era do Zé Povinho. O ilustrador afirmou que a imagem lhe despertara a vontade de comer dobrada com batatas, cultivadas na Horta das Tripas, em referência aos banquetes que o povo comia no dia das eleições:

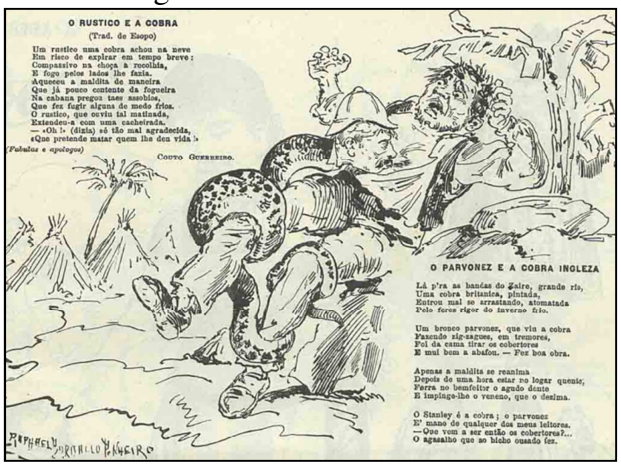
Fig. 133: Os grandes males e os grandes remédios

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Os grandes males e os grandes remédios. *O Antonio Maria*, n. 208, p. 166, 24 maio 1883. Hemeroteca Municipal de Lisboa

As discussões sobre o tratado do Congo, entre Portugal e a Inglaterra, avançaram e o governo britânico enviava exploradores para competir com as missões dos franceses, na tentativa de se assenhorar do território. Em setembro de 1883, Bordalo Pinheiro caricaturou o Zé Povinho, em cenário africano, enrolado por uma cobra que tinha a cabeça do explorador inglês Henry Morton Sanley (1841-1904). Os editores d'*O Antonio Maria* emolduraram a figura com dois pequenos textos. O primeiro era uma tradução de uma fábula de Esopo, "O rústico e a cobra", na qual se narrava a história de um homem rústico que se compadecia do sofrimento de uma serpente que passava frio à noite.

O rústico recolheu o animal em sua "choça" e o agasalhou com um cobertor, para que se recuperasse. Quando aquecida, a serpente avançou sobre o seu anfitrião. Evidentemente, o rústico era o Zé Povinho e a cobra, a Inglaterra. Do lado direito figurou o outro texto, sem assinatura, intitulado "O parvonês e a cobra". A pequena história tinha o mesmo sentido da outra: um parvo atacado pela serpente a qual ajudou a se aquecer do frio. Na tentativa de sensibilizar o público, os responsáveis pela publicação afirmaram que "o parvo" seriam os irmãos dos próprios leitores: "O Stanley é a cobra; o parvonês é o mano de qualquer dos meus leitores". Compunha-se, portanto, um perfil do Zé Povinho, como rústico, morador de choças e aparvalhado:

Fig. 134: O rústico e a cobra




Fonte: RBP. O rústico e a cobra. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 228, p. 331, 11 out. 1883. HML

Fig. 135: Capa d'*O Mosquito*

Fonte: AGOSTINI. Capa. *O Mosquito*, Rio de Janeiro, n. 215, 25 out. 1873. FBN (RJ)

A imagem apresentou, mais uma vez, semelhanças com outra caricatura criada por Angelo Agostini, no Brasil, dez anos antes, nas páginas d'*O Mosquito*. Na versão brasileira, o índio representou o rústico e a cobra tinha a cabeça de D. Vital de Oliveira, bispo de Olinda, um dos personagens da questão religiosa, discutida no primeiro capítulo deste trabalho. É possível afirmar que além da obra de Honoré Daumier, as caricaturas de Agostini, rival de Bordalo, também compuseram um rol de elementos disponíves para a produção das imagens bordalianas, formando um repertório de soluções já vistas pelo artista português. O ilustrador português certamente teve contato com as edições de *O Mosquito*, anteriores à sua chegada, para intervir na contenda eclesiástica, com mais familiaridade. Seja como for, os ecos do Brasil na obra do caricaturista permaneciam.

Em meio às discussões sobre o Tratado do Congo, Bordalo abordou a questão da escravatura no Brasil, sobre a qual tanto silenciou no período em que atuou no Rio de Janeiro. O ilustrador elogiou a atuação de Joaquim Nabuco, que publicava artigos em jornais de todo o mundo, em prol da luta abolicionista. É importante contextualizar a decisão dos editores do jornal em destacar a ação de Nabuco. Posicionar-se contra a escravidão era condição indispensável para garantir o apoio internacional a Portugal, que visava expandir suas possessões na África, ocupando seu lugar nas colonizações do mundo contemporâneo[268]. Além disso, Bordalo Pinheiro estava longe das relações de

[268] Em meados do século XIX, os projetos do Marquês de Sá da Bandeira (1795-1876), para a ocupação efetiva das colônias portuguesas na África, já previam o combate à escravidão. Ao longo daqueles anos, Portugal firmou compromissos com os ingleses para findar o tráfico e o trabalho cativo nas colônias. Assim, o país pretendia construir um novo império não mais escravocrata. Seria esta uma prerrogativa

poder que certamente o impediram de intervir neste debate, nos tempos em que viveu no Brasil. Conforme foi possível observar, no capítulo 01 deste trabalho, em seus jornais brasileiros, Bordalo recebeu apoio político e financeiro dos grandes proprietários de terra preocupados com o fim da escravidão no Brasil, o que pode ter sido um dos motivos para o seu silêncio em relação ao tema. De volta a Portugal, não havia mais tal compromisso. Ele desenhou o retrato de Joaquim Nabuco, homenageando-o por artigo publicado na imprensa internacional, em comemoração ao fim da escravidão no estado do Ceará[269]. Em setembro de 1883, Nabuco recebeu elogios nas páginas d'*O Antonio Maria*, por conta da publicação do seu livro *O Abolicionismo:*

> Joaquim Nabuco preferiu sacrificar a sua mocidade, e quaisquer ambições de engrandecimento pessoal, ao trabalho improbo de combater a todo o transe pela libertação de uns milhões de homens que ainda hoje existem escravizados. Ergueram-se contra ele as maldições dos traficantes de carne humana e talvez nem sequer tivesse como compensamento o agradecimento das vítimas, tão bestificadas pela escravidão, que é possível que tivessem perdido o sentimento dos próprios direitos.[270]

É importante lembrar que Joaquim Nabuco atuava na luta abolicionista por meio de uma conciliação com os senhores de terra no Brasil, representados pelo parlamento monárquico, sem que houvesse a necessidade de grandes rupturas[271]. As sociedades abolicionistas e a militância negra, ao contrário, atuavam mais incisivamente, assim como os próprios escravizados, que mobilizaram o confronto direito e violento contra os senhores, gerando pânico no meio rural, ao longo dos anos 1880. Nas palavras dos editores d'*O Antonio Maria*, porém, o escravizado seria o indivíduo bestial, incapaz de reconhecimento da sua situação e do agradecimento a Nabuco, pela luta abolicionista. Para estes jornalistas, o escravizado seria, portanto, uma *raça inferior*, digna de complacência e tutela.

Nas disputas entre as nações europeias pela legitimidade em dominar novas colônias, na era contemporânea, a pecha de "país escravista" era bastante incômoda. Bordalo indignou-se com a permissividade inglesa diante da escravatura no Soldão. O artista caricaturou o Zé Povinho surpreso diante de John Bull, bradando contra a escravidão, mas levando consigo uma bolsa cheia de escravizados africanos. Na

---

para a expansão colonial, sobretudo na segunda metade de oitocentos. Sobre o assunto ver JERÓNIMO, Miguel Bandeira. *Op. cit.*

[269] BORDALO Pinheiro, Rafael. Joaquim Nabuco. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 257, p. 137, 01 maio 1884.

[270] O Abolicionismo, por Joaquim Nabuco. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 229, p. 339, 18 out. 1883.

[271] Sobre a atuação de Joaquim Nabuco no movimento abolicionista ver ALONSO, Angela. *Ideias em movimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 112-120.

legenda, o caricaturista questionou: “A Inglaterra acaba de permitir a escravatura no Soldão (...). Se a memória não nos falha foi essa mesma Inglaterra que ainda não há muito tempo nos acusava de consentirmos a escravatura em África...”[272]. Portugueses e ingleses se acusavam, portanto, de escravocratas:

Fig. 136: O restabelecimento da escravatura no Soldão

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O restabelecimento da escravatura no Soldão. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 248, p. 65, 28 fev. 1884. Hemeroteca Municipal de Lisboa

A discussão sobre o Tratado do Congo persistia. O ilustrador caricaturou o Zé Povinho recebendo das mãos do John Bull um cofre, representando o Zaire. O português deveria guardar a caixa, limpá-la somente por fora enquanto a chave ficaria com os ingleses, que limpariam o baú por dentro, quando quisessem. Abaixo dos dois, o ministro Fontes levantava as mãos, estimulando o Zé Povinho a aceitar a oferta. O John Bull foi caricaturado, em trajes burgueses, como figura opulenta, representando a baixeza corporal, das esbórnias e da ambição. Acima da cena, os editores do jornal reproduziram, mais uma vez, o poema patriótico “Delenda Albion”, conclamando todos os “filhos de Portugal”, plebeus, monarquistas, fidalgos, democratas e socialistas a lutar contra a “sordidez britânica”:

[272] BORDALO Pinheiro, Rafael. O restabelecimento da escravatura no Soldão. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 248, p. 65, 28 fev. 1884.

Fig. 137: O tratado do Zaire

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O tratado do Zaire. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 250, p. 81, 13 mar. 1884. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** John Bull – Faço-te mercê deste cofre; guarda-o, cuida dele, trata-o, sacode-lhe o pó, livra-o do caruncho e limpa-o com esmero, mas só por fora...
Zé Povinho – E então a chave?
John Bull – A chave vou eu guarda-la no fundo do baú para quando o quiser limpar por dentro.

Em setembro de 1884, foi publicado, no Porto, o livro *Palmadas na pança de John Bull*, escrito por Fernando Leal. A obra foi apresentada como "foguete de guerra" em homenagem ao escritor Camilo Castelo Branco e o seu recém-lançado romance *O vinho do porto – processo de uma bestialidade inglesa*, por meio do qual o aclamado romancista intervinha na questão internacional portuguesa. Na época, Fernando Leal enviou carta a Bordalo convidando-o a desenhar cartazes publicitários para anunciar o livro. De acordo com a missiva, o editor portuense, encarregado de publicar o livro, havia autorizado a propaganda, mas sugeriu ao autor o nome de Bordalo, pois na cidade do Porto não haveria outro ilustrador capaz de produzir estas imagens[273].

A carta demonstra a importância do caricaturista no contexto português e o impacto da sua intervenção na questão do Congo, por meio das caricaturas reconhecidas pelo público leitor e pelos homens de letras da época. Nas páginas d'*O Antonio Maria*, Bordalo reproduziu o cartaz e um trecho do livro. Na imagem, o Zé Povinho figurou tapeando a enorme barriga do John Bull. No texto, Leal descreveu a pança do figurão

[273] LEAL, Fernando. Carta a Rafael Bordalo Pinheiro. Escrita no Porto, em 07 abr. 1884. Documento manuscrito do espólio documental do Museu Bordalo Pinheiro – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural (EGEAC). MRBP.ESP.DOC.0482

inglês em termos rabelaisianos: "A curva generatriz desta pança ultra-pantagruélica é uma hipérbole intra-luzível por uma equação que faria o desespero dos geômetras"[274]. O autor explicou ainda que o personagem britânico já havia deglutido a Índia e o Egito e estava prestes a ter uma indigestão, caso engolisse o Congo:

Fig. 138: Palmadas na pança de John Bull

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Palmadas na pança de John Bull. *O Antonio Maria*, n. 278, p. 310, 25 set. 1884. Hemeroteca Municipal de Lisboa

O tratado do Congo não se realizou. Conforme visto anteriormente, as negociações entre Portugal e Inglaterra despertaram a atenção das outras potências europeias, interessadas na partilha da África. Estes países decidiram organizar a Conferência de Berlim para decidir tais questões. O evento ocorreu entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885, com a presença dos principais líderes europeus que traçaram os limites das suas possessões no continente africano. Nas novas definições, o antigo direito histórico que concedia a posse pelo pioneirismo do descobrimento deixou de existir. A nova regra seria a da ocupação. Assim, Portugal manteve a autoridade sobre Angola, Moçambique e Guiné Bissau, mas teve o direito sobre o Congo constestado.

Nos últimos meses de circulação d'*O Antonio Maria*, os editores publicaram caricatura sobre o assunto. A imagem, sem assinatura, foi produzida por Columbano, na época em que este substituiu o irmão Rafael, como ilustrador da publicação. Bordalo, o caricaturista, estava em viagem a Bordeaux, na França, tratando dos seus negócios com a cerâmica. Seu irmão caricaturou Portugal na figura de um velho sonolento, sentado em uma sala, onde se encontrava o "baú" do Zaire, suas muletas e uma cruz na parede. A porta foi aberta por uma figura representando a diplomacia. Atrás dela, personagens

[274] LEAL, Fernando. Palmadas na pança de John Bull. *O Antonio Maria*, n. 278, p. 310, 25 set. 1884.

representando as potências europeias tentavam fazer silêncio para não despertar o velho do seu sono e efetuar o roubo do território africano:

Fig. 139: O roubo

Fonte: *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 288, p. 388-389, 04 dez. 1884.
Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Debalde Zé Povinho se cansa de gritar para os da patrulha: - Olá! Amigos! Quem quer dormir paga a guarda! Os bem-aventurados ressonam o bom ressonar, enquanto a quadrilha, abrindo com a gazua da diplomacia e da intriga a porta da casa onde mora o pobre velho paralítico, lhe leva o seu último tesouro.

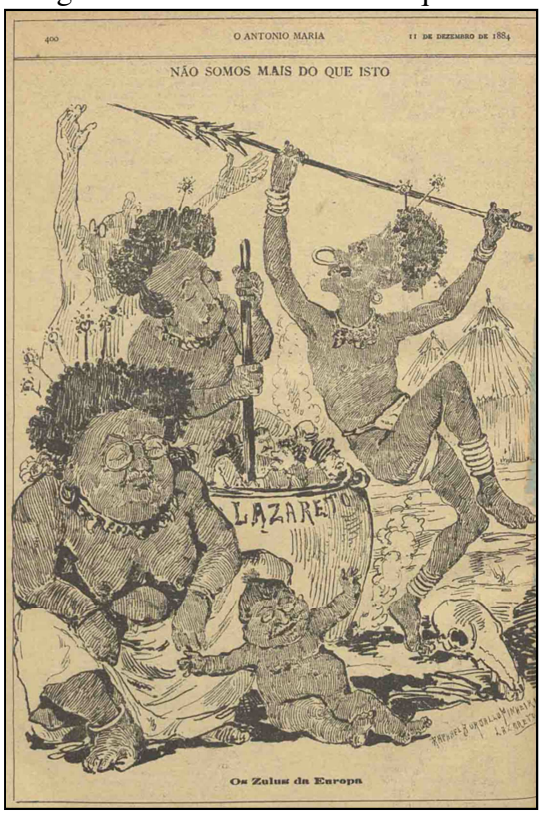
Os responsáveis pela publicação chamaram o grupo de "quadrilha", na qual se encontravam Bismark, segurando uma faca, o explorador francês Brazza, a caricatura inglesa John Bull e o Zé Povinho que olhava boquiaberto, tentando despertar o ministério sonolento. Durante "o roubo" (título da cena), os ministros da monarquia dormiam abaixo do Zé. Na legenda, o país luso foi designado como "velho paralítico" e a região do Congo/Zaire de seu "último tesouro": "Os bem-aventurados ressonam a bom ressonar, enquanto a quadrilha, abrindo com a gazua da diplomacia e da intriga a porta da casa onde mora o pobre velho paralítico, lhe leva o seu último tesouro..."[275].

Na semana seguinte, de volta a Portugal, Bordalo teve de passar nova estada, em quarentena sanitária, na fortaleza do Lazareto. Durante a clausura, o ilustrador produziu caricatura na qual demonstrou sua visão de Portugal, naquele momento, em relação ao restante da Europa. O caricaturista ridicularizou os ministros do governo regenerador de Fontes como se fossem africanos, dançando em torno de um caldeirão, nomeado como

[275] O roubo. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 288, p. 388-389, 04 dez. 1884.

Lazareto. O ilustrador desenhou a si próprio, dentro do caldeirão, sendo cozido pelos "canibais" da monarquia. O título da cena e a legenda demonstram como estes jornalistas viam seu país naquele contexto: "não somos mais que isto: os zulus da Europa"[276]. A um só tempo, Bordalo afirmava o lugar ocupado pela África na sua obra, no nível mais baixo da escala civilizacional, equivalente à posição de Portugal em relação ao restante da Europa:

Fig. 140: Não somos mais do que isto




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Não somos mais que isto. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 289, p. 400, 11 dez. 1884. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Os zulus da Europa.

Para o ilustrador, que acabava de voltar da França, uma república, o contraste do seu país, uma monarquia, com o restante do continente europeu se evidenciava ainda mais. Por outro lado, tais visões e posicionamentos, que condicionavam a África a uma posição periférica na escala da civilização da época, justificavam a dominação europeia. Na opinião destes jornalistas e caricaturistas, o continente africano deveria ser conquistado e dominado pelos europeus, considerados superiores, com a finalidade de reafirmar a soberania e o lugar ocupado por Portugal no mundo contemporâneo,

[276] BORDALO Pinheiro, Rafael. Não somos mais que isto. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 289, p. 400, 11 dez. 1884.

enquanto nação tradicionalmente colonialista. Não por acaso, nestes desenhos, mais frequentes a partir de 1882, o Zé Povinho não figurou mais usando a albarda, com a qual Bordalo o caricaturou nas cenas diante dos governantes portugueses.

Houve, portanto, uma mudança na representação pictórica do Zé, nos últimos anos d'*O Antonio Maria*. Isso não significa que a visão negativa deste grupo de letrados em relação ao personagem, representativo do povo português, tenha se modificado. Apesar de não ser mais desenhado com a alabarda, o Zé Povinho figurou como rústico e parvo, sendo açoitado, enforcado ou atacado por animais ferozes que representavam os países com os quais Portugal se confrontava (Espanha e Inglaterra). Nas caricaturas, a figura permaneceu descrita como indivíduo doentio, representante da fraqueza e da decadência da sociedade portuguesa.

Com o avanço das discussões sobre o tratado do Congo e a consequente Conferência de Berlim, a figura do Zé apareceu desperta, tentando acordar o seu país ou ainda tapeando a pança do John Bull, indignado com as ambições inglesas. Os responsáveis pelo jornal esperavam que a luta partisse da população, caso ela se regenerasse. As estratégias de dessacralização e rebaixamento, próprias da caricatura, foram transferidas deste personagem para os representantes dos outros países. Nesse sentido, em vez do Zé, a Inglaterra foi representada em forma de animais (polvo, serpente) ou o John Bull figurou com um imenso quadril, simbolizando a baixeza do corpo, ligado aos vícios de esbórnia, em oposição à altivez do espírito. Precisavam dos corretivos que o crayon proporcionaria.

Bordalo também mobilizou as estratégias de rebaixamento para representar Portugal. O país foi simbolizado pela figura do velho decrépito. Na obra bordaliana, seria este o lugar ocupado pela pátria no contexto das disputas colonialistas. Sob a monarquia, não haveria forças para defender a soberania nacional e as colônias. Não por acaso, os ministros apareceram ridicularizados em miniaturas ou como criaturas sonolentas diante da situação que os editores d'*O Antonio Maria* consideravam um roubo. Era preciso despertar o patriotismo na população. Somente o fervor pátrio, exacerbado, poderia envolver toda a sociedade na luta pela soberania e defesa das possessões africanas.

Neste sentido, houve também uma significativa mudança nos posicionamentos de Bordalo e do seu grupo. No início da carreira estes letrados nutriam desprezo pelos progressos materiais da regeneração, afirmando a necessidade de investimentos em cultura e educação, conforme se verificou no primeiro capítulo deste trabalho. Após a

experiência no Brasil e o acirramento das disputas colonialistas o ilustrador aderiu ao patriotismo exacerbado, ligado à questão colonial, destacando a necessidade de defender o poderio português no ultramar, que garantiria a grandeza e a soberania do país, diante do novo contexto internacional. Bordalo regressou a Portugal mais nacionalista.

Estes jornalistas defendiam os ideais republicanos de liberdade contra as opressões da monarquia, mas eram favoráveis à manutenção do colonialismo que subjugava outros povos sob a coroa portuguesa. Neste sentido, as colônias africanas figuraram em níveis mais baixos da escala civilizacional, difundida na época, que tinha na Europa o ícone do progresso, argumento que justificava a dominação e foi partilhado pelos editores d'*O Antonio Maria*. De acordo com Bordalo Pinheiro e seus colaboradores, Lourenço Marques e o Congo deveriam permanecer como colônias portuguesas na África.

Nestas imagens, os diálogos de Bordalo com o Brasil permaneceram, pois algumas caricaturas tiveram semelhança com outras produzidas em terras brasileiras, pelo próprio caricaturista e até mesmo por Angelo Agostini, seu rival no Rio de Janeiro. A obra de outros ilustradores, que se destacaram na época, compôs o repertório formativo de Bordalo enquanto artista do traço. A importância de Daumier, como artista que influenciou os desenhistas do século XIX, também pode ser verificada em suas produções, o que demonstra a necessidade de se pensar estas ilustrações na perspectiva da circulação internacional.

A experiência do ilustrador no Brasil deixou marcas em sua obra, de volta a Portugal. É possível afirmar que os modos de olhar e caricaturar as relações de poder (os monarcas, os ministros, os parlamentares, as eleições e o povo), nas páginas d'*O Antonio Maria*, foram aprendidos, pelo artista, em sua estada no Rio de Janeiro. Seja como for, Zé Povinho, geralmente reconhecido como símbolo da luta pela liberdade ou como vítima das opressões autoritárias, tornou-se, nos últimos anos do jornal analisado, representante da população que deveria lutar pela manutenção das colônias, sob jugo português.

O fim do jornal *O Antonio Maria* coincidiu com a Conferência de Berlim, realizada entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885. Conforme foi possível observar o evento engendrou nova configuração do mapa africano e novos posicionamentos na corrida neocolonial. Novos tempos, que exigiam destes indivíduos novas proposituras de ação e intervenção. Após alguns meses do desaparecimento do jornal, Rafael Bordalo Pinheiro lançou outra publicação com o sugestivo título *Pontos nos ii*. É importante

averiguar as continuidades e as mudanças nos usos do Zé Povinho frente ao novo contexto.

## CAPÍTULO 03 - Continuidade e ruptura: Zé Povinho no jornal *Pontos nos ii*

Após o fim de *O Antonio Maria*, Rafael Bordalo Pinheiro retomou sua atuação na imprensa periódica ao criar o jornal satírico *Pontos nos ii*. Nesta nova publicação, o artista retomou o seu Zé Povinho insistentemente para discutir os problemas do seu país e ridicularizar a identidade nacional portuguesa. O avanço das disputas neocolonialistas e a iminente desagregação do império exigiam posicionamento dos homens de letras. Talvez por esse motivo, pouco tempo separou o fechamento do seu antigo jornal e a criação de outra empreitada.

Neste capítulo apresenta-se análise das figurações do Zé Povinho na nova publicação. Para tanto foi necessário recuperar a trajetória do jornal, refletindo sobre as suas condições de produção, o que ajudou a compreender o trabalho levado a cabo por Bordalo, bem como suas relações políticas e sociais naquele contexto. Em seguida, apresentam-se as reflexões sobre os usos do Zé Povinho no naquele momento, marcado pelo envolvimento cada vez maior do seu criador com a cerâmica, além do chamado Ultimato britânico sobre Portugal, acontecimento que abalou a apreensão que os portugueses tinham do seu país em relação ao restante do mundo. Os ecos das experiências brasileiras e o diálogo com a obra de outros artistas persistiram nas caricaturas bordalianas, conforme se verá.

### 3. 1. Colocando os *Pontos nos ii*

Após alguns meses em que chegou ao fim o jornal *O Antonio Maria*, Bordalo lançou um novo periódico, os *Pontos nos ii*, em maio de 1885. A publicação dividiu cena com outros jornais ilustrados e/ou satíricos que se multiplicavam em meados dos anos 1880. Entre eles destacaram-se *A Ilustração Portuguesa* (Lisboa, 1884/1890) e *A Comédia Portuguesa* (Lisboa, 1888/1902), que teve longa durabilidade. Chama a atenção o uso da nacionalidade no epíteto destes títulos, justamente numa época em que os debates acerca do lugar de Portugal no mundo estavam na ordem do dia. Não obstante, o periódico literário criado por Eça de Queirós, denominou-se *Revista de Portugal* (Porto, 1889/1892)[277].

[277] Sobre a *Revista de Portugal* (Porto, 1889/1892) ver DE LUCA, Tania Regina. *A Ilustração* (Paris, 1884-1892) e a *Revista de Portugal* (Porto, 1889-1892): diálogos entre projetos editoriais e possibilidades técnicas. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 34, p. 91-115, jan./abr. 2017.

O título da nova empreitada bordaliana era provocativo, assim como os anteriores. Bordalo estava disposto a por os "pontos nos ii", após as decepções com a greve dos jornalistas, que culminaram com o fim d'*O Antonio Maria*. O nome do jornal teria inspiração no teatro de revista, pois o ilustrador estava imerso na cultura teatral do seu tempo e suas publicações dialogavam com este universo, por meio de um movimento de influências recíprocas. Em 1884, estreou a peça *À roda da política*, na qual uma das personagens, "a Crítica", era a "senhora que sabe por os pontos nos ii"[278]. Tal referência, contudo, não foi mencionada no número de estreia da publicação.

Seja como for, a intervenção nas discussões públicas parecia cada vez mais urgente, após a Conferência de Berlim e as dificuldades do governo português em afirmar a posse sobre os territórios centrais da África, na região do Congo. No primeiro exemplar, a Maria da Paciência, na qualidade de viúva do finado Antonio (o jornal) ganhou destaque, figurando como porta voz dos editores, no número de apresentação. O texto demonstrou que as mágoas relativas aos episódios que interromperam o antigo periódico de Bordalo ainda não estavam bem resolvidas para os seus responsáveis, deixando antever a proposta de caricaturar para corrigir o país e a sua sociedade, baseando-se em princípios patrióticos:

> Pobre Antonio! Eu bem me cansei de lhe aconselhar que deixasse correr o marfim e fosse rindo de tudo e de todos, porque o contrário seria o mesmo que querer endireitar as pernas aos cães... Mas ele tinha aquele maldito vício de endireitar encasquetado no miolo – e lá o levou para a cova, sem endireitar cousa nenhuma... (...) Aquele idiota do meu marido, que Deus haja, não pensava senão em patriotismos (...). Ora isto de patriotismo vai numa tal de degringolade![279]

Bordalo depreciou a própria atuação na imprensa satírica, que tentava "endireitar" o país por meio do humor que castigava e corrigia ao mesmo tempo. Evidentemente não seria o fim do seu trabalho de intervenção política. Na voz da Maria da Paciência, os propugnadores dos *Pontos nos ii* afirmaram que ridicularizariam as figuras grotescas do parlamento e do ministério, em especial o Fontes Pereira de Melo, que se encontrava ainda à frente do governo constitucional. Nas palavras dos autores, o patriotismo só seria retomado no dia em que o Zé Povinho se levantasse novamente, tal qual na ocasião da revolta da Maria da Fonte (1846):

> Tristezas não pagam dívidas e eu estou portanto resolvida a fazer hoje sozinha o que durante uma lua de mel de seis anos e meio, fiz na

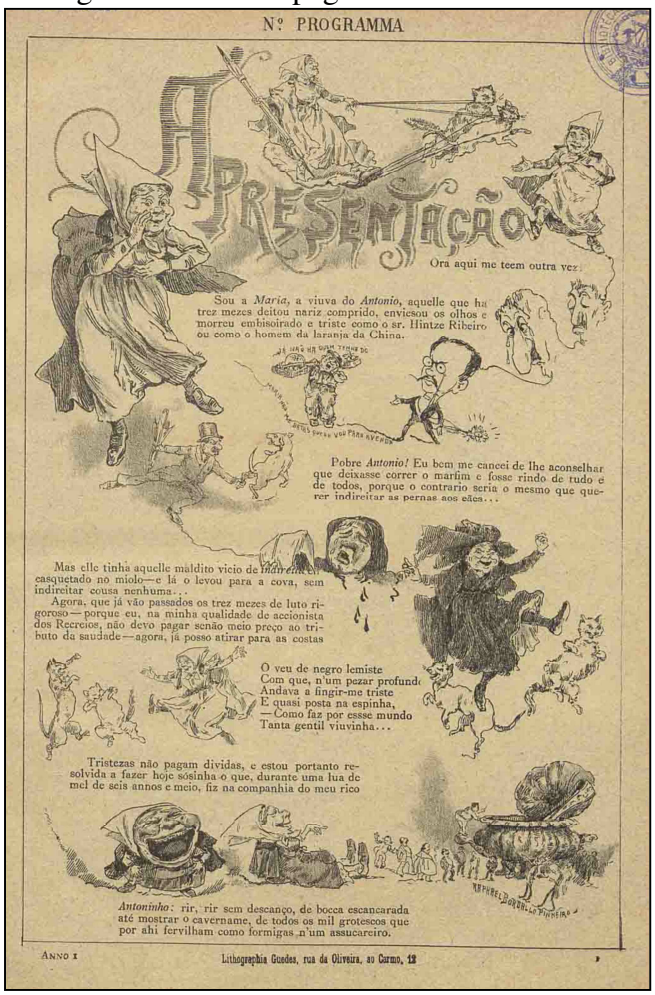
[278] LOPES, Maria Virgílio Cambraia. *Rafael Bordalo Pinheiro – Imagens e memórias de teatro.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013, p. 289.
[279] *Pontos nos ii*. Lisboa, número programa, p. 01-02, 07 maio 1885.

> companhia do meu rico Antoninho: rir, rir sem descanso, de boca escancarada até mostrar o cavername, de todos os mil grotescos que por aí fervilham como formigas num açucareiro.
> Pontos nos ii é a minha divisa; mas pontos nos ii como eu os entendo, isto é, admiração ingênua pelos poderes constituídos e estupefação capital pela pessoa do sr. Fontes (...). Resolvi não mostrar o meu patriotismo se não no dia em que o Povinho tiver outra vez nas unhas a pedreneira da Maria da Fonte.[280]

É interessante notar a construção da personagem, uma mulher do povo, que apesar de zombar dos poderes estabelecidos possuía uma "admiração ingênua por eles". Na primeira página do exemplar de estreia, ela apareceu de todas as formas, empunhando o crayon, se divertindo com os gatos, chorando, de luto pelo fim d'*O Antonio* e rindo de boca escancarada dos políticos grotescos caricaturados como formigas a caminho do açucareiro. No centro da página, em tamanho diminuto, seu novo marido, o ingênuo e acomodado Zé Povinho, que precisava ser despertado para se revoltar, chorava e se lamentava com a esposa: "Já não há quem tenha dó. Maria não me batas que eu vou para a venda".[281]

[280] Ibidem.
[281] Ibidem.

Fig: 141: Primeira página dos *Pontos nos ii*




Fonte: *Pontos nos ii*, Lisboa, p. 01, 07 maio 1885.
Hemeroteca Municipal de Lisboa

O novo periódico foi uma empreitada bem mais modesta. O jornal foi produzido em papel de gramatura mais fina que o anterior, sem o uso das cores, em nenhuma ocasião, o que barateava os custos sobremaneira. O caricaturista certamente não estava mais disposto a correr os riscos financeiros dos tempos d'*O Antonio Maria*, pois ainda possuía dívidas relativas ao antigo jornal. Em 1886, em carta enviada a Bordalo, o deputado João Crisóstomo Melício, Visconde de Melício (1837-1899), aventou a possibilidade de relançar o *AM*. O caricaturista, por sua vez, respondeu ponderando as quantias necessárias para recuperar a publicação anterior – saldando suas dívidas - e fechar os *Pontos nos ii*, indenizando os assinantes:

> Para acabar o meu jornal necessito: para pagamento de letras - dívidas acumuladas com o *Antonio Maria*, indenização aos assinantes, 4:500$000 réis, ordenado 180$000 réis, uma parte aos interesses do

> jornal – 1:000$000 réis adiantado por corte dos lucros e o encargo da montagem da oficina de gravura.[282]

Evidentemente a ideia não prosperou de imediato, pois *O Antonio Maria* só seria retomado em 1891, após consideráveis seis anos de circulação dos *Pontos nos ii*.[283] É possível que a mencionada oficina de gravura, sobre a qual não há informações, também não tenha obtido êxito, uma vez que os dois jornais bordalianos eram impressos em oficinas litográficas de terceiros. Seja como for, é preciso lembrar que Bordalo já estava profundamente envolvido com a cerâmica. A carta ao Visconde, inclusive, foi escrita em papel timbrado da Fábrica de Faianças. Como ceramista, o ilustrador renovou o reconhecimento internacional do seu nome. Nas páginas dos *Pontos nos ii*, divulgou o novo trabalho, noticiando as novidades e as exposições.

Com tal reconhecimento, Bordalo candidatou-se para participar da Exposição Universal de Paris (1889), na qualidade de decorador do pavilhão português, no Quai d'Orsay. A participação em tal evento era uma oportunidade sem igual para um artista preocupado com a configuração de uma arte genuinamente portuguesa e com o lugar ocupado pelo seu país no cenário dos tempos modernos. Estas feiras mundiais, como eram conhecidas, consubstanciavam o ideal de progresso e modernidade ocidental do século XIX. As nações participantes mostravam o que possuíam de melhor ou de particular no campo da cultura, dos costumes, das artes, da ciência e da indústria.

Com tanto trabalho, Bordalo, convocou o time d'*O Antonio Maria*, já experiente, para ajuda-lo na composição da nova folha: Alfredo de Moraes Pinto, o Pan-Tarântula, na elaboração dos textos, e o filho Manuel Gustavo, na produção das ilustrações. O Pan-Tarântula ganhou reforços em 1889, quando o escritor Fialho de Almeida tornou-se também colaborador literário dos *Pontos nos ii*, assinando seus textos com o pseudônimo Irkan.[284] Na nova publicação, a atuação de Manuel Gustavo foi mais

---

[282] BORDALO Pinheiro, Rafael. Carta ao Visconde de Melício. Caldas da Rainha, 04 out. 1886. Papel timbrado da Fábrica de Faianças. Documento manuscrito do Espólio Documental do Museu Bordalo Pinheiro – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa (EGEAC). MRBP.ESP.DOC.0062

[283] A carta de Bordalo não esclarece os motivos pelos quais o Visconde de Melício aventou a possibilidade de relançar *O Antonio Maria*. Contudo não se deve desprezar o potencial de intervenção destas folhas no debate político. Melício era deputado pelo Partido Progressista, que se encontrava na oposição na época, pois o ministério era comandado pelos regeneradores, de Fontes Pereira de Melo.

[284] Fialho de Almeida nasceu em Vila de Frades, Portugal, em 1857, e morreu em 1911, em Cuba. Cursou medicina, mas nunca exerceu a profissão, dedicando-se exclusivamente à literatura. Atuou como crítico de arte, no qual se destacou com a sua série *Os Gatos* (Lisboa, 1889-1894), semelhante às *Farpas*, de Ramalho Ortigão. Suas principais obras foram *A cidade do vício* (1882), *Lisboa galante* (1890) e *O país das uvas* (1893). COELHO, Jacinto Prado. *Dicionário de literatura portuguesa*. Vol. 01. Porto: Figueirinhas, 1994, p. 40.

intensa, visto que o pai estava cada vez mais envolvido com as cerâmicas e, posteriormente, com a Exposição de Paris. Ao longo dos seis anos nos quais o jornal circulou, o filho de Bordalo produziu grande parte dos desenhos e das caricaturas dos *Pontos nos ii.*

O pai supervisionava os rascunhos e chamava a atenção do filho, fazendo anotações: "Manuel: corrige como puderes, mas não publiques assim que não está bem. Continuo para a semana a desenhar [ilegível] e depois em Paris"[285]. Além de dar pistas sobre o processo de produção do jornal, as anotações nos racunhos também demonstraram o modo como Rafael via o trabalho do filho, que se apresentava diferente do seu. O experiente caricaturista gostava dos detalhes, dos traços minuciosos e múltiplos, deixando o desenho mais carregado e um tanto escuro. Já o filho caricaturava com menos traços, porém muito precisos, deixando o desenho com aspecto mais claro – estilo que o progenitor entendia como "rabiscos", que precisavam ser preenchidos:

> Meu Manuel. Vês se podes encher esses espaços de qualquer cousa porque eu nem sei como tu podes fazer esses rabiscos com a enormidade de trabalho que tenho tido – e olha que eu estou trabalhando desde as 4 e ½ da manhã, tendo dormido apenas quatro horas[286].

O jornal *Pontos nos ii* era impresso na litografia de Justino Guedes, a mesma que imprimiu a maior parte d'*O Antonio Maria*. Em janeiro de 1889, porém, passou para a Companhia Editora Nacional, que apresentava o mesmo endereço da anterior: Rua da Oliveira, no Carmo, n. 12, Lisboa. Em março de 1890 houve nova lei de censura à imprensa, mais repressiva que as anteriores. Além dos jornalistas, a nova legislação passou a responsabilizar a figura do editor, caso a publicação incorresse no que se considerava crime. Deste modo, os proprietários pelas publicações periódicas em circulação foram obrigados a estampar o nome dos editores em seus jornais[287].

A partir de então, o jornal *Pontos nos ii* passou a apresentar o nome de Manoel Luiz da Cruz como editor[288]. Já a Tipografia Portuense, situada à Rua de São

---

[285] BORDALO Pinheiro, Rafael. Anotações em rascunho desenhado por Manuel Gustavo para os *Pontos nos ii*, publicado em 03 ago. 1889. Documento do Museu Bordalo Pinheiro – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa (EGEAC). MRBP.DES.0264

[286] BORDALO Pinheiro, Rafael. Anotações em rascunho desenhado por Manuel Gustavo para os *Pontos nos ii*, publicado em 03 jul. 1890. Documento do Museu Bordalo Pinheiro – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa (EGEAC). MRBP.DES.2171

[287] TENGARRINHA, José. *História da imprensa periódica portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho: 1989, p. 245-259.

[288] Não se encontraram dados biográficos sobre o editor Manoel Luiz da Cruz, nem informações ao seu respeito, nas obras consagradas a respeito de Rafael Bordalo Pinheiro. Este nome também não figurou nos verbetes a respeito do jornal *Pontos nos ii*, presentes em obras como a de PEREIRA, António Xavier da

Boaventura, em Lisboa, foi apontada, uma única vez, na mesma ocasião, como responsável pela impressão, ao lado da Litografia Companhia Nacional. Apesar de ocasional, o dado sugere que as letras e as imagens - que dividiam a mesma página - eram impressas em lugares diferentes, o que tornava o processo de produção do periódico bastante trabalhoso. Nos esboços dos desenhos foi possível constatar que os Bordalos, o pai e o filho, recortavam os pedaços dos textos (já tipografados) e colavam na folha onde compunham os rascunhos das imagens[289].

Esta folha, como uma espécie de prova, era enviada aos impressores ou gravadores, com diversos tipos de recomendação: necessidade de ampliação ou redução dos desenhos, posição dos textos e imagens, ou ainda o desejo dos ilustradores em conservar os originais. Assim Manuel Gustavo recomendou: "Sr. Franco: peço-lhe o favor de me conservar estas folhas"[290]. A carência de estudos sistemáticos sobre as publicações de Bordalo dificultam, porém, a identificação exata dos processos de impressão mobilizados nestes jornais. No limite, o que se pode afirmar é que o trabalho era complexo, uma vez que letras e imagens ocupavam uma mesma página. Este esfoço não desanimou os editores, que não alteraram seu formato ao longo de consideráveis seis anos.

Como era de praxe, os anúncios figuravam nas capas dos *Pontos nos ii* e certamente fortaleciam as receitas do jornal. Este material, que encartava os exemplares, era impresso em papel colorido, um chamariz de potenciais leitores.[291] Nele encontravam-se reclames de produtos farmacêuticos, loterias, carimbos de borracha, joalherias, cirurgiões dentistas, casas de chá, vinhos, perfumes, lojas de roupas, alfaiates e até mesmo cães de *pedigree*, o que fornece pistas acerca do público leitor do periódico, a quem os itens anunciados interessavam. Havia também anúncios de centros de publicidade, gravadores e tipografias (a Luso-Brasileira, Minerva e Portuense) endereçados aos comerciantes ou industriais que necessitassem de serviços publicitários:

---

Silva. *Dicionário jornalístico português*. Lisboa: Academia de Ciências, 2009 [Recurso eletrônico da Biblioteca Nacional de Portugal].

[289] Estes rascunhos, esboços, originais e provas estão presentes na coleção de desenhos de Bordalo, armazenada no acervo do Museu Bordalo Pinheiro – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa (EGEAC)

[290] BORDALO Pinheiro, Manuel Gustavo. Anotações em rascunho enviado ao gravador, em 15 abr. 1886. Documento do Museu Bordalo Pinheiro – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa (EGEAC). MRBP.DES.1578

[291] A coleção dos *Pontos nos ii*, da Hemeroteca Municipal de Lisboa, possui apenas 08 capas de todos os exemplares do jornal, que permitiram extrair as informações aqui apresentadas. Este material é referente aos números 50, 51, 200, 237, 248, 266, 278, 289.

Fig. 142: Página de anúncios dos *Pontos nos ii*

Fonte: *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 51, capa, 24 abr. 1886.
Hemeroteca Municipal de Lisboa

Os reclames emolduravam o título do jornal e o desenho da Maria da Paciência colocando os "pontos nos ii", flutuando com o gato, ao lado do próprio Bordalo, em miniatura, como um diabrete, acenando com sua cartola e crayon. Nessas capas, os responsáveis pelos *Pontos nos ii* também anunciaram os próprios produtos: "uma coleção luxuosamente encadernada do *Álbum das Glórias*", além da capa cromada para encadernar *O Antonio Maria* e o volume *No Lazareto de Lisboa*. A forma como estes materiais eram anunciados atesta que eles eram encarados pelos editores e, possivelmente, pelo público leitor, enquanto artigos de coleção que resistiam ao tempo, conservados nos acervos particulares e públicos, diferente das folhas diárias, de duração mais efêmera.

Provavelmente foi desta forma que Monteiro Lobato teve acesso, alguns anos depois, no Brasil, a estas publicações, por meio da biblioteca do Visconde de Tremembé, seu avô. No caso dos *Pontos nos ii*, os preços eram bastante acessíveis para quem vivia fora de Portugal. A assinatura de 12 números saía a 600 réis, enquanto 24 exemplares custavam 1$200. Para as colônias e demais países, acrescentava-se somente o valor do porte pelo correio, sem acréscimos no produto. O uso de papel de gramatura

mais fina, sem cores, certamente permitia estes valores. Era barato, portanto, adquirir esta publicação no Brasil ou alhures. Vale lembrar que os editores e livreiros portugueses visavam o público brasileiro, muito maior que o português, apesar das altas taxas de analfabetismo.

Entre textos e imagens, Bordalo interveio nos debates públicos que envolveram Portugal e o mundo, na segunda metade dos anos 1880, por peio dos *Pontos nos ii*. O jornal deixou de existir em fevereiro de 1891, após seis anos de circulação. Não houve explicações aos leitores, nem despedidas, como no término d'*O Antonio Maria*. O último exemplar saiu justamente após a grande revolta popular, ocorrida na cidade do Porto, em 31 de janeiro daquele ano. O motim teve como causa o acúmulo de descontentamentos da população pelos problemas do país, desde a crise econômica que se acelerava, até o Ultimato britânico, ocorrido um ano antes, encarado como perda do território do Congo para a Inglaterra.

A revolta foi organizada pelo movimento republicano do norte do país. Os revoltosos chegaram a proclamar a república do Porto, mas as manifestações foram violentamente reprimidas pelas forças governamentais, que retomaram a controle da cidade. Apesar da derrota, esse acontecimento foi o primeiro grande ensaio daqueles que pretendiam derrubar a monarquia. O evento tornou-se data comemorativa no calendário dos republicanos. Um grande motim contra o governo monárquico era o desejo de Bordalo e dos editores dos seus jornais que, por anos a fio, tentaram *despertar* o Zé Povinho, estimulando a luta contra a coroa. O antigo sonho, porém, não cumpriu os objetivos propostos.

Em texto assinado por Fialho de Almeida, os editores dos *Pontos nos ii* lamentaram a derrota, em vez de comemorar a iniciativa. O autor destacou a necessidade de diálogo entre os republicanos do norte e os de Lisboa, para que a ação não se restringisse a focos isolados, enfraquecendo rapidamente[292]. Para estes homens de letras, após tantos anos de anseios e de lutas, por meio das imagens e dos textos, já não havia mais tempo a perder. Com a nova derrota, estes jornalistas viam esvair-se mais uma possibilidade de mudança. Não é fortuito que o jornal de Bordalo tenha findado, sem explicações, justamente nesta ocasião – uma vez que a folha funcionou como espaço de intervenção no debate político. O país perdia chances no cenário nacional e internacional. Era preciso, novamente, rever as estratégias de ação.

[292] IRKAN (Fialho de Almeida). Glória aos vencidos. *Pontos nos ii*. Lisboa, n. 293, p. 42-43, 05 fev. 1891.

### 3. 2. Zé Povinho nas páginas dos *Pontos nos ii*

No jornal *Pontos nos ii*, a quantidade de figurações do Zé Povinho diminuiu consideravelmente, se comparada com a primeira série d'*O Antonio Maria*. O dado chama a atenção, pois as duas publicações circularam durante quase seis anos, ou seja, a mesma quantidade de tempo. No novo periódico, o personagem figurou em 189 cenas mapeadas nesta pesquisa, ou seja, pouco mais que a metade das suas aparições no empreendimento anterior. Parte considerável destas caricaturas foi assinada por Manuel Gustavo, que atuou cada vez mais ativamente nos jornais idealizados pelo pai.

É difícil identificar causas para a diminuição destas aparições. Não houve explicações a esse respeito nas páginas do jornal. É fato que os editores procuraram dar destaque a outro personagem bordaliano, a Maria da Paciência, conforme se verificou anteriormente. Pelo menos, esta figura feminina teve centralidade no exemplar de estreia, além de estampar as vinhetas com o título da publicação, em todos os exemplares. Contudo, a Maria jamais substituiu o Zé Povinho em sua função de representar a caricatura do povo português, figurando ou comentando os diversos contextos nos quais os responsáveis pelo jornal intervinham. Ela ficou restrita ao *layout* dos *Pontos nos ii*, aparecendo em ocasiões bem mais raras que o marido.

Na tabela n. 18, nos anexos deste trabalho, evidencia-se que, nos primeiros meses dos *Pontos nos ii*, as aparições do Zé Povinho foram mais escassas. Nestes primeiros exemplares o personagem figurou, em média, duas vezes por mês. A partir do final do primeiro ano, em setembro de 1885, os ilustradores caricaturaram o Zé uma vez por semana. Entretanto, não houve regularidade nessa frequência. Em alguns momentos a figura apareceu apenas uma vez por mês, em outros, não houve aparições em quatro ou cinco exemplares seguidos. Os dados tabelados, cujo resumo se encontra a seguir, também ajudaram a constatar esta variação, que dependeu dos acontecimentos de cada momento. Em alguns contextos, os responsáveis pela publicação intensificaram o uso desta figura.

Tabela n. 05 - Versão sintética da Tabela n. 18, reproduzida integralmente nos anexos.

Aparições do Zé Povinho no jornal *Pontos nos ii* (1885-1891)

| **Data** | **Título ou descrição** |
|---|---|
| 07 maio 1885 | “O que o aguenta”. |
| 21 maio 1885 | “As vidas que cada um quer”. |
| 11 jun. 1885 | “Os batedores”. |
| 18 jun. 1885 | “Como ela cresce”. |
| 09 jul. 1885 | “De dia e de noite”. |
| 16 jul. 1885 | “O encerramento da Câmara”. |
| 16 jul. 1885 | “O leilão da casa real”. |
| 27 ago. 1885 | “Contrates” |
| 03 set. 1885 | “A península. O caso das Carolinas”. |
| 10 set. 1885 | “O caso das Carolinas”. |
| 17 set. 1885 | “Na Ponte do Arsenal”. |
| 24 set. 1885 | “Por uma orelha”. |
| 24 set. 1885 | “A propósito”. |
| 01 out. 1885 | “Subscrição nacional”. |
| 01 out. 1885 | “A reforma das alfândegas” |
| 08 out. 1885 | “Impopular”. |
| 14 out. 1885 | “Triste! Ser ou não ser português”. |
| 26 nov. 1885 | “O Banho do sr. Fontes”. |
| 10 dez. 1885 | “Emulsão de Fontes de óleo puro de bolsa de Zé Povinho”. |
| 10 dez. 1885 | “À escolha”. |
| 24 dez. 1885 | “Das necessidades a S. Vicente”. |
| 31 dez. 1885 | “A crônica”, |
| 31 dez. 1885 | “O testamento”. |
| 07 jan. 1886 | Abertura do segundo ano dos Pontos nos ii. |
| 07 jan. 1886 | “Sempre a mesma música” |
| 21 jan. 1886 | Na seção “Crônica”,. |
| 11 fev. 1886 | “Crônica” |
| 11 fev. 1886 | Em meio a textos. |
| 11 fev. 1886 | “O tremoço inchado diante da nova lei que o coleta”. |
| 25 fev. 1886 | “O testamento”. |
| 25 fev. 1886 | “Crônica”. |
| 25 fev. 1886 | “O astrólogo”. |
| 04 mar. 1886 | “No entrudo”. |
| 13 mar. 1886 | “Diálogos entre Zés”. |
| 18 mar. 1886 | “A escada do Zé”. |
| 01 abr. 1886 | “Zé Povinho ao capitalista machucho”. |
| 08 abr. 1886 | “Cigarilha”. |
| 15 abr. 1886 | “Os nossos amigos”. |
| 20 maio 1886 | “Entre a bigorna e o martelo”. |
| 03 jun. 1886 | “Até hoje durou a festa”. |
| 10 jun. 1886 | “Aspectos da municipal”. |
| 01 jul. 1886 | “Uma partidinha de assalto”. |
| 05 ago. 1886 | “O render das sentinelas”. |
| 16 set. 1886 | “A sorte de cadeira”. |
| 16 set. 1886 | “Crônica”, |
| 16 set. 1886 | Zé Povinho na albarda, diante dos muitos trajes do rei regente. |
| 16 set. 1886 | “Nas festas da Nazareth”. |
| 23 set. 1886 | “Os famosos Succi”. |
| 23 set. 1886 | “Subida ao poder”. |
| 14 out. 1886 | “Salve!” |
| 21 out. 1886 | “Transferências da fazenda”. |

| | |
|---|---|
| 11 nov. 1886 | “D. Bazilio - área da Calúnia”. |
| 13 jan. 1887 | “A sombra de um deputado”. |
| 20 jan. 1887 | “O último ato do Hamlet”. |
| 10 fev. 1887 | “A questão do tabaco”. |
| 17 fev. 1887 | “A verdadeira solução do assunto”. |
| 03 mar. 1887 | “Eleições”. |
| 10 mar. 1887 | “Eleições – a eterna cabra cega”. |
| 17 mar. 1887 | “Quanto mais reis, menos réis”. |
| 24 mar. 1887 | “As amas e os brinquedos de bebê”. |
| 31 mar. 1887 | “Diferenças de sangue”. |
| 07 abr. 1887 | “Uma no chão e outra no ar”. |
| 07 abr. 1887 | “Abertura”. |
| 14 abr. 1887 | Zé Povinho na capa de As Farpas. |
| 14 abr. 1887 | “O novo aparelho”. |
| 12 maio 1887 | “A concordata”. |
| 14 jul. 1887 | “Epiléticos larvados”. |
| 21 jul. 1887 | “Quanto mais se lhe mexe”. |
| 28 jul. 1887 | “Causas e efeitos”. |
| 04 ago. 1887 | “Procissão do senhor da capa rica”. |
| 18 ago. 1887 | “O povo” |
| 25 ago. 1887 | “Porte-charutos”. |
| 15 set. 1887 | “Os três ratas”. |
| 22 set. 1887 | “Francisco Izidoro Viana” |
| 20 out. 1887 | “O primeiro dente do príncipe da beira”. |
| 10 nov. 1887 | “Sombrinhas”. |
| 17 nov. 1887 | “Esquerdas e direitas”. |
| 17 nov. 1887 | “O caso escuro”. |
| 05 jan. 1888 | Abertura do quarto volume. |
| 28 jan. 1888 | “Depois do discurso”. |
| 09 fev. 1888 | “Sala, arreda que te espeto”. |
| 01 mar. 1888 | “Os gatos”. |
| 01 mar. 1888 | “Depois da eleição”. |
| 08 mar. 1888 | “A política”. |
| 05 abr. 1888 | “Corticeira – a Ilha do Cantarino”. |
| 03 maio 1888 | “As ações do banco”. |
| 12 maio 1888 | “A questão Hersent”. |
| 12 maio 1888 | “O concerto de Cyriaco de Cardoso”. |
| 17 maio 1888 | Em meio a textos. |
| 15 jun. 1888 | “Ultima bolota”. |
| 28 jul. 1888 | “Água! Água!! Água!!”.. |
| 23 ago. 1888 | “A questão do pão”. |
| 30 ago. 1888 | “Mais um aumento”. |
| 30 ago. 1888 | “A questão do pão”. |
| 06 set. 1888 | “O mesmo peso”. |
| 20 set. 1888 | “O ministério da vilegiatura”. |
| 04 out. 1888 | “As manobras do outono”. |
| 31 out. 1888 | “A semana”. |
| 18 out. 1888 | “O reino de cá-cá-ra-cá”. |
| 18 out. 1888 | “No regresso”. |
| 25 out. 1888 | “Tudo alemão em Cacáracá”. |
| 16 nov. 1888 | “O novo gasômetro”. |
| 16 nov. 1888 | “A sugestão”. |
| 22 nov. 1888 | “O regresso da rainha”. |
| 29 nov. 1888 | “Uma ideia luminosa”. |
| 29 nov. 1888 | “A recebedoria”. |
| 29 nov. 1888 | “O que é – é!”. |
| 20 dez. 1888 | “Os ossos”. |
| 27 dez. 1888 | Fim do quarto volume. |

| | |
|---|---|
| 10 jan. 1889 | “O incidente na batota de S. Bento”. |
| 31 jan. 1889 | “Croquis”. |
| 31 jan. 1889 | Em desenho pequeno, em meio a textos. |
| 31 jan. 1889 | “A sessão d’ontem”. |
| 14 fev. 1889 | “O presidente”. |
| 25 abr. 1889 | “Entre dois fogos”. |
| 02 maio 1889 | “Americanos e Riperts”. |
| 09 maio 1889 | “Exposição de Paris”. |
| 31 maio 1889 | “A espiga”. |
| 06 jun. 1889 | “Gás novo”. |
| 14 jun. 1889 | “A última pena”. |
| 21 jun. 1889 | “Por aí”. |
| 21 jun. 1889 | Em meio a textos. |
| 11 jul. 1889 | “Às escuras de todo”. |
| 18 jul. 1889 | “No tribunal da Europa”. |
| 05 dez. 1889 | Em meio a textos. |
| Sem data. | Número especial - Exposição Universal de Paris. |
| 26 dez. 1889 | “Enquanto nós entramos e saímos, John Bull alambasa-se”. |
| 02 jan. 1890 | Abertura do sexto ano. |
| 02 jan. 1890 | “Croquis da aclamação”. |
| 09 jan. 1890 | “A partilha da África”. |
| 09 jan. 1890 | “Hoje”. |
| 09 jan. 1890 | “Amanhã”. |
| 16 jan. 1890 | “Na esplanada do Castelo de São Jorge”. |
| 16 jan. 1890 | “Diplomacia e ferros curtos”. |
| 23 jan. 1890 | “A reunião da Associação Comercial”. |
| 23 jan. 1890 | “Malogro de um préstito de roda de um broche”. |
| 23 jan. 1890 | “A União faz a força”. |

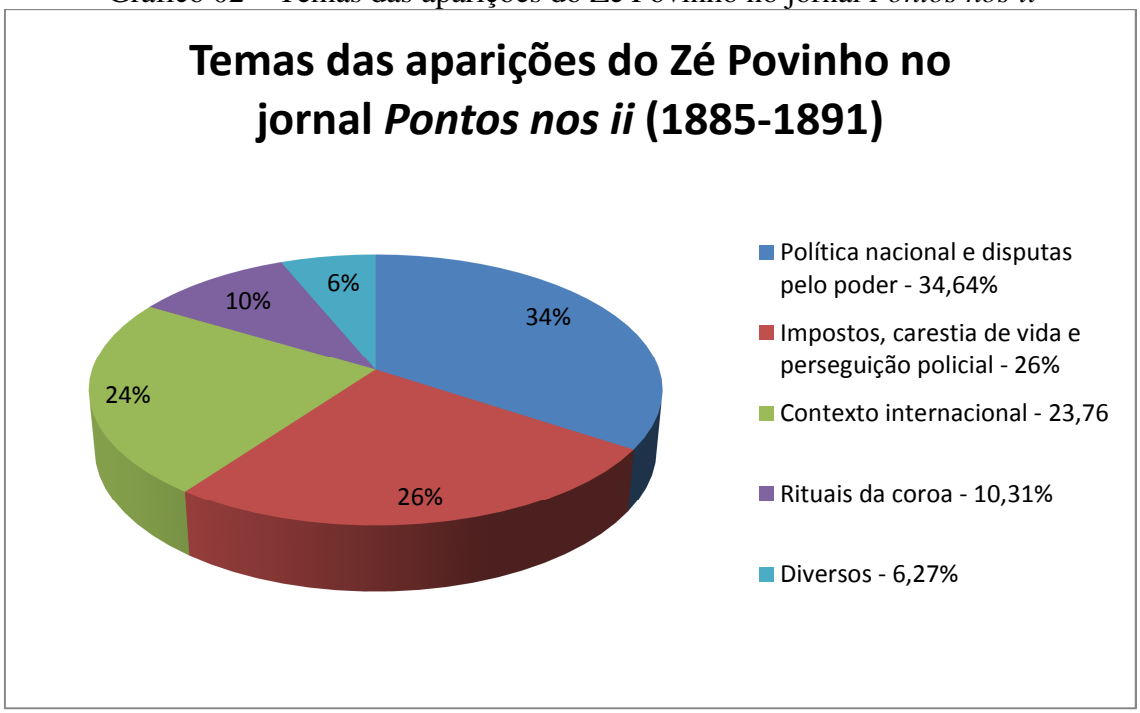
| | |
|---|---|
| 30 jan. 1890 | “O comitê da subscrição nacional”. |
| 30 jan. 1890 | “A orgia dos reis”. |
| 06 fev. 1890 | “Um açucareiro inglês”. |
| 13 fev. 1890 | “A campanha do apito”. |
| 13 fev. 1890 | “Chácara do rei caipora”. |
| 13 fev. 1890 | “A grande manifestação a que faz Zé Povinho”. |
| 22 fev. 1890 | “A Portuguesa. Desagradável encontro”. |
| 22 fev. 1890 | “Na horta do Zé Povinho”. |
| 27 fev. 1890 | “Três atitudes diferentes”. |
| 06 mar. 1890 | “La boite à surprise”. |
| 20 mar. 1890 | “Perdidos!!!” |
| 27 mar. 1890 | “Apelo ao Zé”. |
| 05 abr. 1890 | “As eleições”. |
| 05 abr. 1890 | “Aleluia, aleluia”. |
| 05 abr. 1890 | “A borrachinha eleitoral”. |
| 10 abr. 1890 | “Cena da rua”. |
| 24 abr. 1890 | “O pout-pourri da semana”. |
| 01 maio 1890 | “Proibição de música nas ruas”. |
| 08 maio 1890 | “A partilha da África”. |
| 22 maio 1890 | “O tríptico do Zé Povinho”. |
| 29 maio 1890 | “O Bill”. |
| 12 jun. 1890 | “Nas cortes”. |
| 19 jun. 1890 | “John Bull e Zé Pereira”. |
| 26 jun. 1890 | “A alcachofra da situação”. |
| 10 jul. 1890 | “A cebolinha do adicional”. |
| 17 jul. 1890 | “A geringonça dos tabacos”. |
| 24 jul. 1890 | “Depois da milésima conferência”. |
| 24 jul. 1890 | “O ovo dum sindicato”. |
| 31 jul. 1890 | “Addicional’s soap”. |

| | |
|---|---|
| 07 ago. 1890 | “O árbitro Guilherme Tell”. |
| 28 ago. 1890 | “Os padeiros”. |
| 04 set. 1890 | “Efeitos físio e psicológicos do tratado”. |
| 04 set. 1890 | “O que é o tratado”. |
| 14 set. 1890 | Em meio a textos. |
| 14 set. 1890 | “Afinal... depois da casa roubada... trancas a porta”. |
| 18 set. 1890 | Zé Povinho carrega Portugal nas costas, observados pela rainha Vitória. |
| 18 set. 1890 | “O tapa olhos”. |
| 18 set. 1890 | “A Carinhosa”. |
| 25 set. 1890 | “Agonizantes”. |
| 09 out. 1890 | “Zé Povinho – Diógenes”. |
| 17 out. 1890 | “A atualidade”. |
| 23 out. 1890 | “Hoje”. |
| 15 nov. 1890 | “A bela da vida”. |
| 15 nov. 1890 | “15 de novembro de 1889 – Salve!” |
| 15 nov. 1890 | “Comparando”. |
| 27 nov. 1890 | “A ar”. |
| 05 dez. 1890 | “A chegada de Magalhães Lima” |
| 10 jan. 1891 | “Consequências do Congresso Republicano”. |
| 10 jan. 1891 | “O Ultimatum”. |
| 23 jan. 1891 | “Teatro da Rua dos Condes”. |
| 29 jan. 1891 | “A maldita questão inglesa”. |
| 05 fev. 1981 | “A revolta do Porto”. |

Fonte: Elaborada pelo próprio autor.

A tabela completa permitiu, ainda, visualizar a variação temática do personagem e como sua frequência se alterou por conta dos diferentes contextos, possibilitando assim traçar o panorama completo da série documental. A partir destes dados, foi possível agrupar as caricaturas em grandes temas e compor o gráfico abaixo. A situação interna de Portugal permaneceu como temática nas quais o Zé Povinho figurou em maior quantidade. Assim como n'*O Antonio Maria*, a maior parte das aparições foi a respeito da política nacional e as disputas internas pelo poder no país, entre os diferentes grupos monárquicos e as oposições. Em seguida, com 26% de frequência, o Zé apareceu em caricaturas sobre a pobreza que aumentava a passos largos além da repressão policial, que tentava restringir a mobilização popular:

Gráfico 02 – Temas das aparições do Zé Povinho no jornal *Pontos nos ii*




Fonte: Elaborado pelo próprio autor.

Ainda em relação às questões internas, o Zé Povinho figurou em pelo menos 10% das vezes diante do monarca e sua família, nos momentos solenes que envolviam os casamentos reais, nascimentos dos príncipes e a coroação do regente D. Carlos I, bem como sua ascensão ao trono. Em terceiro lugar, quantitativamente, o personagem apareceu em cenas nas quais os editores dos *Pontos nos ii* intervieram na delicada questão internacional, cuja discussão fervilhou naqueles anos. Apesar da menor

quantidade, os responsáveis pelo jornal mobilizaram o personagem em maior frequência quando os acontecimentos desse contexto ganharam destaque no debate público.

Isto ocorreu na ocasião do Ultimato britânico de janeiro de 1890. A partir desta data, as aparições do Zé Povinho, que até então eram espaçadas, tornaram-se mais recorrentes, pois o personagem figurou em mais de uma página num mesmo número ou pelo menos em todos os exemplares. Esta constatação, observável graças à organização em tabela, permitiu reconhecer a importância que o Zé ainda tinha na obra de Bordalo, apesar da diminuição, em termos de quantidade. Além disso, foi possível perceber que o seu uso se intensificou no debate sobre o lugar de Portugal num cenário marcado pelas disputas neocolonais. É preciso avaliar, contudo, as mudanças e permanências nos seus usos.

O Zé Povinho nos *Pontos nos ii* foi elaborado entre dois grandes acontecimentos que marcaram a política externa (e interna) portuguesa: a Conferência de Berlim (1884-1885) e o Ultimato britânico (1890) – que definiu as disputas sobre o Congo, na África. Conforme foi possível observar o cenário internacional exigiu intervenção por parte destes artistas do traço e homens de letras. Pensar o lugar de Portugal no novo contexto mundial, marcado pela corrida neocolonialista exigia também repensar as questões internas da nação e do seu povo. Os grandes acontecimentos internacionais, portanto, balizaram as construções que Bordalo e o seu grupo fizeram sobre o seu país e a sua sociedade.

### 3. 2. 1. A continuidade da decadência

No período em que circulou o jornal *Pontos nos ii,* a situação do país estava longe de se estabilizar. Houve agravamento dos problemas políticos e econômicos enfrentados em anos anteriores. A alternância de poder entre os principais partidos monárquicos, regeneradores e progressistas, persistiu, levando a cabo o projeto de governo da monarquia liberal. Os empréstimos estrangeiros e o investimento nas obras de infra-estrutura ampliaram a crise financeira e a cobrança de impostos. A perseguição policial sobre a população e a censura à imprensa também aumentaram. Além disso, a coroa portuguesa viveu um momento de transição, com a morte do rei D. Luís I, em 1889.

A segunda metade dos anos 1880 caracterizou-se pelo aumento da pobreza e da carestia de vida. O período entre 1886 e 1892 foi marcado pela queda nas exportações

dos produtos portugueses e aumento nas importações de itens estrangeiros, provocando grande déficit na balança comercial do país[293]. Apesar da ampliação das atividades industriais e manufatureiras, a renda *per capita* diminuiu a passos largos, desde os anos 1850, com particular aceleração entre os anos 1880 e 1890[294]. A ampliação da pobreza, sobretudo da população rural, elevou os índices de emigração, em especial para o Brasil, destino frequente entre os portugueses. A situação piorou, em 1889, com a proclamação da república brasileira, seguida da crise do encilhamento, que diminuiu sobremaneira as remessas da colônia portuguesa, no Rio de Janeiro, para o seu país de origem[295].

No cenário político, houve sucessões, na coroa e no ministério. O rei D. Luís I, já velho, se afastava cada vez mais do trono, por problemas de saúde ou viagens para descanso. Nestas ocasiões foi substituído por seu filho, o príncipe regente, que subiu ao trono como D. Carlos I, na ocasião da morte do progenitor, em 1889. O momento era de tensão com o aprofundamento da crise colonial e das disputas pelas possessões de além-mar. Apesar da sucessão régia e do contexto delicado, o rotativismo monárquico constitucional permaneceu como base de funcionamento do regime, por meio da alternância entre os dois principais partidos dinásticos, o Regenerador e o Progressista.

Após quase quinze anos de governo regenerador, os progressistas voltaram ao poder em 1886, devido à crise entre o rei D. Luís e os governantes, o que levou ao pedido de demissão do antigo ministério[296]. À época, houve mudanças significativas no núcleo dos principais grupos políticos da monarquia, com a morte de Anselmo José Bramcaamp, líder dos progressistas, em 1886; e de Fontes Pereira de Melo, dos regeneradores, em 1887. Estas duas figuras haviam polarizado as disputas políticas pelo controle do ministério, em grande parte dos anos 1870 e 1880. Com as baixas, José Luciano de Castro (1834-1914) tornou-se o principal nome do Partido Progressista, enquanto António de Serpa Pimentel (1825-1900) foi escolhido chefe do Partido Regenerador.

---

[293] PEDREIRA, Jorge M. O processo econômico. In: ALMEIDA, Pedro Tavares de (Org.). *A construção nacional – 1834-1890*. Lisboa: Objetiva; Madri: Mapfre, 2013, p. 149.
[294] REIS, Jaime. Causas históricas do atraso econômico português. In: TENGARRINHA, José (Org.). *História de Portugal*. Bauru, SP: Edusc; São Paulo: Unesp; Lisboa: Instituto Camões, 2000, p. 245.
[295] PEDREIRA, Jorge M. População e sociedade. In: ALMEIDA, Pedro Tavares de (Org.). *A construção nacional – 1834-1890*. Lisboa: Objetiva; Madri: Mapfre, 2013, p. 167-176.
[296] O novo ministério do Partido Progressista durou de 20 de fevereiro de 1886 até 14 de janeiro de 1890, sendo composto por José Luciano de Castro, na Presidência e na pasta dos Negócios do Reino; Francisco António da Veiga Beirão no ministério da justiça; Mariano Cirilo de Carvalho na pasta da fazenda; Visconde de São Januário, no ministério da Guerra; Henrique Barros Gomes, na pasta dos negócios estrangeiros; Henrique Macedo Pereira Coutinho, no ministério da Marinha e Ultramar; além de Emídio Júlio Navarro no ministério das obras públicas.

Para além das permanências e rupturas políticas e econômicas, houve aprimoramento nos dispositivos de disciplinarização do povo. A atuação da guarda municipal lisboeta e da polícia civil portuguesa se intensificou. Em 1886 os governantes publicaram um novo Código Penal, prevendo punições das ações consideradas criminosas. No mesmo ano, renovou-se o Código de Posturas do município de Lisboa, cujo fito era o de definir as normas de comportamento e as relações dos indivíduos com o espaço público. As atitudes, sobretudo dos menos favorecidos, que deveriam ser cada vez mais controlados, eram observadas e avaliadas. Em suma:

> O novo Código de Posturas do Município de Lisboa em vigor no final do século XIX concretizou um articulado normativo abrangente e muito detalhado, que procurou impor pela força da lei uma nova relação entre os habitantes e o espaço público urbano, definindo as normas e comportamentos que deviam ser observados, com o objetivo de concretizar a ordem e segurança públicas na cidade.[297]

Atividades como feiras noturnas e as apresentações musicais pelas ruas tornaram-se ilícitas. A embriaguez, as ofensas corporais e a desobediência civil eram os crimes mais frequentes, nos registros policiais. Os apitos dos guardas ficaram famosos, sendo acionados em situações consideradas como descomposturas. A polícia civil e a guarda municipal agiam com truculência na repressão e na prisão. Estes novos dispositivos de controle, que ampliaram o espectro punitivo, tinham como alvo os indivíduos à margem da sociedade, como o Zé Povinho, que transitavam entre o meio rural e urbano, sem ocupação definida, encarados como ameaça à suposta ordem estabelecida e à civilização.

A sensação de continuidade da decadência imperava entre aqueles que se opunham ao sistema vigente. Na virada dos anos 1880 para 1890, o grupo de artistas e homens de letras ao qual Bordalo fez parte, desde o início dos anos 1870, denominava-se, neste novo contexto, como "os vencidos da vida". Nomes como os de Ramalho Ortigão, Eça de Queirós, Oliveira Martins, Fialho de Almeida entre outros, apesar de alcançarem a glória literária, compartilhavam o sentimento de que suas lutas pela regeneração moral, cultural e política do país haviam fracassado. Ao final de quase duas décadas, desde as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, estes letrados assistiam à continuidade do que consideravam como decadentismo[298].

---

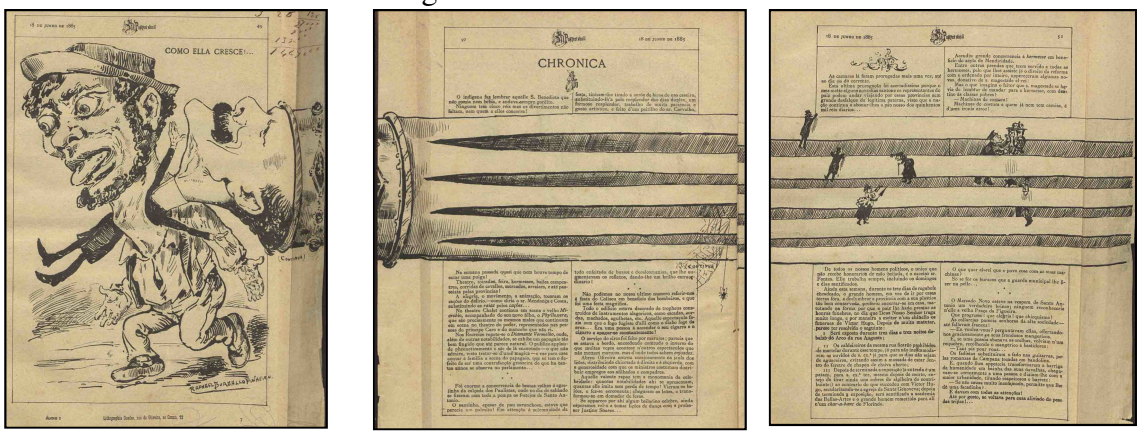
[297] VAZ, Maria João. Espaço Público, controle e segurança em Lisboa nos finais do século XIX. In: CARVALHO, José Murilo de et. al. (Orgs.). *Linguagens e fronteiras do poder*. Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea, Instituto Universitário de Lisboa, 2012, p. 282.

[298] Os "vencidos da vida" se encontravam em jantares no Hotel Bragança. Rafael Bordalo Pinheiro, cada vez mais envolvido com as cerâmicas das Caldas, e com a Exposição Universal de Paris, não compôs as

Rafael Bordalo Pinheiro interveio nestas questões ridicularizando a continuidade dos poderes estabelecidos pela monarquia constitucional. Nos primeiros exemplares dos *Pontos nos ii*, o caricaturista retratou Fontes com sua coroa de rei – em grandes proporções. O adorno havia crescido, devido à trégua que o ilustrador lhe deu, durante os meses sem desenhá-lo, após o fechamento d'*O Antonio Maria*. A enorme coroa ficou sem as "podas" da caricatura: "O leitor provavelmente não reconheceu o *grande homem*. Com a trégua que lhe demos, cresceram-lhe os bicos da coroa despropositadamente, e parece que a doença ainda está para peras...."[299]

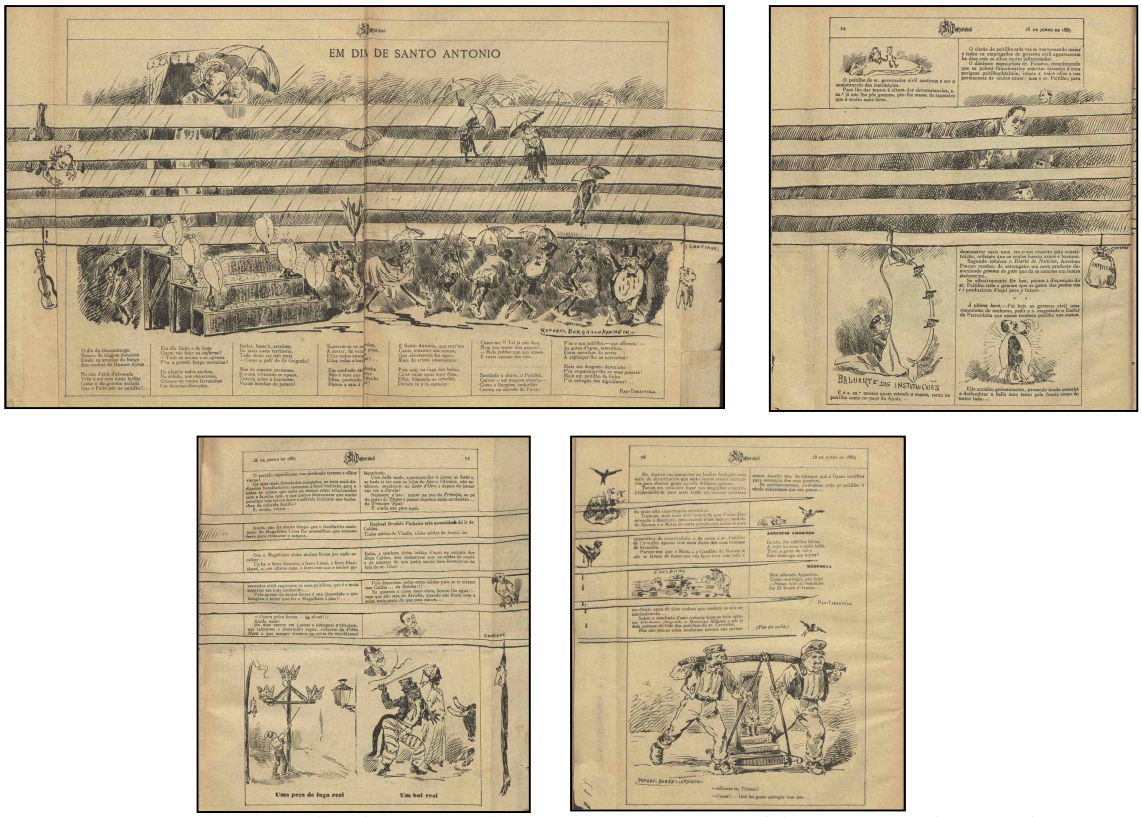
Na ocasião dos festejos de Santo Antônio, em junho de 1885, o autor caricaturou o Zé Povinho com a figura de Fontes Pereira de Melo engasgado em sua garganta. O ilustrador desenhou sua coroa crescendo, transpassando todas as páginas do exemplar. Nas folhas centrais, Bordalo adaptou a cena da primeira aparição do Zé, em 1875, ridicularizando Fontes, novamente, como o Santo Antônio, carregando o rei D. Luís no colo. Na página final, os ministros regeneradores figuraram em trajes populares, carregando o andor, no qual Bordalo caricaturou o monarca português em tamanho miniatura. O rei se apequenava enquanto a ambição de Fontes crescia, ferindo o povo português e fazendo-o sofrer, como uma doença:

Fig. 143: Como ela cresce




rodas do grupo, formado por alguns dos seus antigos companheiros das Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, entre outros novos nomes que se somaram aos letrados já célebres. Sobre o assunto ver LEONIDIO, Adalmir. "Os vencidos da vida": literatura e pessimismo em Portugal no século XIX. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 06, out. 2003.

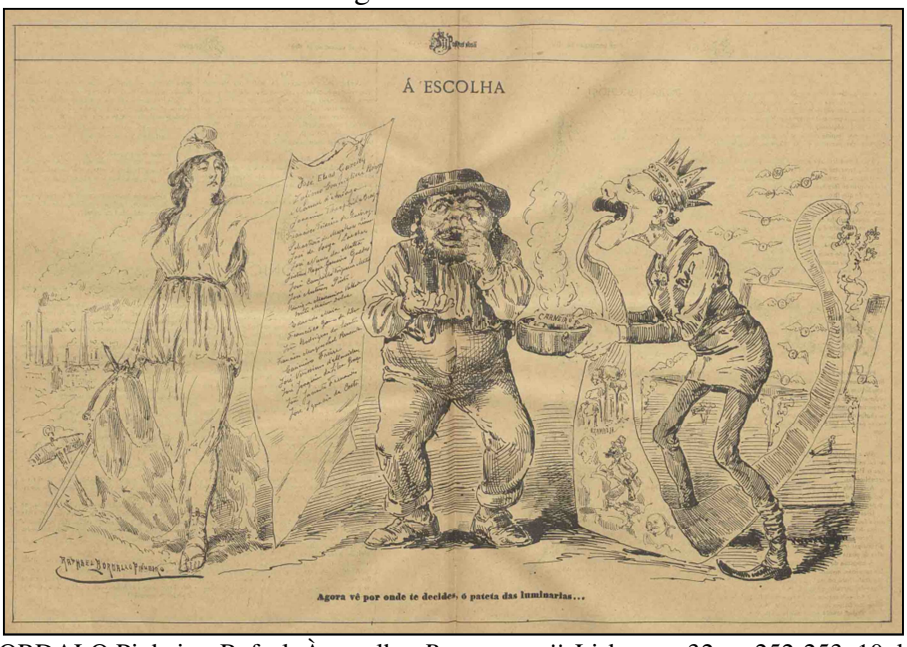
[299] *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 01, p. 06, 07 maio 1885. Grifos dos autores.




Fonte: BORDALO, Pinheiro. Como ela cresce. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 07, 18 jun. 1885. Hemeroteca Municipal de Lisboa

As fraudes no processo eleitoral também foram caricaturadas nas páginas dos *Pontos nos ii*, assim como no jornal antecessor. Nas eleições municipais de 1885, Bordalo ridicularizou o Zé Povinho, enquadrado entre a figura feminina da república, que lhe mostrou a lista com o nome dos deputados republicanos e Fontes Pereira de Melo, oferecendo-lhe um caldeirão de carneiro com batatas. Da boca do ministro, saiu uma lista com assuntos polêmicos da monarquia, inclusive o Marques de Valada, protagonista de um escândalo homossexual no início dos anos 1880, que os regeneradores acabavam de nomear como governador civil de Braga. O Zé figurou idiotizado, com o dedo no nariz, chamado de "pateta", pelo autor, na legenda:

Fig. 144: À escolha

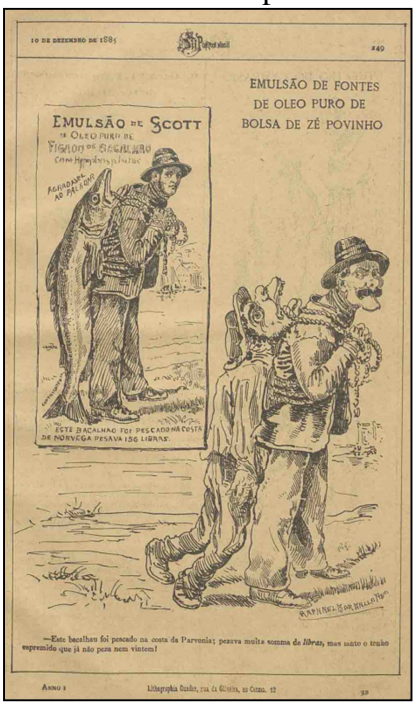



Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. À escolha. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 32, p. 252-253, 10 dez. 1885. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Agora vê por onde te decides, ó pateta das luminárias...

No mesmo exemplar, Bordalo parodiou uma publicidade famosa, da Emulsão Scott, o "óleo de fígado de Bacalhau", frequentemente encontrada em periódicos brasileiros e portugueses, no final do século XIX e início do XX. Na imagem publicitária, um pescador carregava um grande bacalhau, que a legenda afirmava ter sido pescado na costa da Noruega, pesando 156 libras. Na paródia bordaliana, o peixe era o próprio Zé Povinho, pescado na costa da Parvonia (em alusão à "terra dos parvos"), arrastado por Fontes, que o espremia até não pesar mais nenhum vintém. Para garantir a identificação da paródia, o desenhista reproduziu o desenho da propaganda, ao lado da sua caricatura:

Fig. 145: Emulsão de Fontes de Óleo puro de Bolsa de Zé Povinho




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Emulsão de Fontes de óleo puro de bolsa de Zé Povinho. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 32, p. 249, 10 dez. 1885. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Este bacalhau foi pescado na costa da Parvonia; pesava muita soma de libras, mas tanto o tenho exprimido, que já não pesa nem vintém!

Conforme é possível observar, as estratégias de rebaixamento do Zé Povinho, por meio da animalização, persistiram nas páginas dos *Pontos nos ii*. Os problemas econômicos que assolavam o país foram usados pelos editores do jornal nas caricaturas em que figurou o personagem. Na intenção de despertar e alertar a sociedade portuguesa para os males causados pela monarquia, estes jornalistas castigaram, mais uma vez, o representante do povo, mobilizando a linguagem cômica. Nesse sentido, o personagem figurou em caricatura sobre o projeto do então ministro da Fazenda, no governo regenerador, Hintze Ribeiro, que pretendia unificar todos os impostos numa cobrança única, tentando enfrentar o problema fiscal que assolava a população.

Os responsáveis pelo *Pontos nos ii* compararam os muitos impostos a um ininterrupto e doloroso banho de chuva na população, enquanto a cobrança única seria um jato, "um só volume, muito mais grosso". Os editores do jornal afirmaram, em texto, sem assinatura, que se o povo não aprendesse uma lição com aquilo, somente camisa de força e chibatadas poderiam acordá-lo: "Se o povo não ficar curado desta feita, então só com colete de forças e chibata de junco sobre o lombo..."[300]. No desenho, também sem

[300] *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 41, p. 323, 11 fev. 1886.

autoria, a figura apareceu, de um lado, comemorando o fim do banho de ducha; do outro, sofrendo com o imposto único:

Fig. 146: O novo imposto único

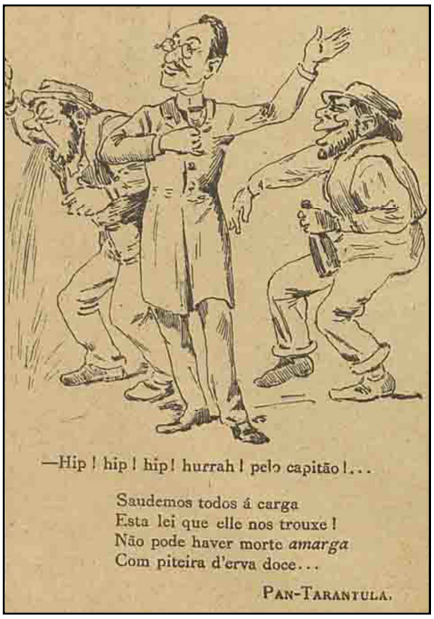
Fonte: *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 41, p. 323, 11 fev. 1886.
Hemeroteca Municipal de Lisboa

A referência à água e ao banho não era fortuita. Os hábitos de higiene o incomodavam. Zé Povinho permanecia como símbolo de determinada parcela da população associada às condições de insalubridade da cidade e dos bairros mais pobres. Tratava-se da figura incômoda para as elites, inclusive as leitoras e elaboradoras dos *Pontos nos ii*. De acordo com o pensamento em voga, o personagem, à margem da sociedade, estava suscetível a toda sorte de degradação: doenças, preguiça e até mesmo atos considerados criminosos como o alcoolismo. No mesmo exemplar, os editores dos *Pontos nos ii* exploraram este assunto.

As reformas tributárias levadas a cabo por Hintze Ribeiro provocaram variação no preço dos produtos alimentícios. Os caricaturistas do jornal ridicularizaram a situação, entre textos e imagens, nos quais se afirmou que o ministro diminuía o imposto da aguardente para embriagar a população. A partir de então, o povo teria "uma morte menos amarga" apesar da monarquia, "o barco que afunda". A população rústica teria enviado ao ministro um bilhete de agradecimento: "Zé das pinguinhas agradece". A figura representava o bêbado, o "Zé das pinguinhas", embriagado pelas ruas. Bordalo caricaturou-o bebendo, contente, até regurgitar:

Fig. 147: Imposto da aguardente

Fig. 148: Imposto da aguardente




Fonte: *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 41, p. 326, 11 fev. 1886.
Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** -Hip! Hip! Hip! Hurrah! Pelo capitão!...
Saudemos todos à carga
Esta lei que ele nos trouxe!
Não pode haver morte *amarga*
Com piteira d'erva doce...

Apesar das tentativas em reverter a crise, o governo de Fontes Pereira de Melo enfrentava dificuldades e se desgastava. Um entrevero com o rei D. Luís I, encarado pelos regeneradores como falta de confiança por parte do monarca, levou o ministério ao pedido de demissão. Os progressistas foram chamados a compor o novo governo, sob a chefia de José Luciano de Castro. Em fevereiro de 1886, a câmara foi dissolvida e novas eleições foram convocadas, a fim de recompor a coalizão governamental. Bordalo ridicularizou o Zé Povinho, travestido de astrólogo, olhando para os astros com uma luneta, por meio da qual "previu" a chegada do carneiro com batatas no horizonte, desenhado no segundo plano:

Fig. 149: O astrólogo

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O astrólogo. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 43, p. 344, 25 fev. 1886. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Câmara dissolvida... eleições à porta...
... Vejo carneiro com batatas no horizonte!...

Zé Povinho figurou com a barriga avantajada, rebaixado à condição de glutão, interessado nas benesses e trocas de favores das eleições, que lhe garantiam o banquete para votar nos candidatos dos governantes. No exemplar seguinte, Bordalo caricaturou o início do novo governo, sob o comando do Partido Progressista, ridicularizando o presidente ministerial, José Luciano de Castro, com o corpo de Fontes Pereira de Melo, usando uma máscara com a face do líder progressista, diante do Zé Povinho. O título da imagem, "No entrudo", referiu-se aos festejos de carnaval. O ilustrador apresentou José Luciano como rei carnavalesco. Na legenda, Bordalo criou um diálogo entre os "Zés", por meio do qual demonstrou que o Povinho reconhecia a continuidade e dela fazia parte:

Fig. 150: No entrudo

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. No entrudo. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 44, p. 348-349, 04 mar. 1886. Hemeroteca Municipal de Lisboa

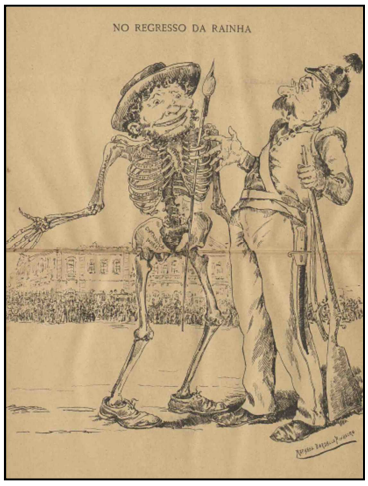
**Legenda:**- Não me conheces?
- Conheço-te como os meus dedos! És o mesmo do ano passado, mas com outra caraça... No mais não fazes diferença: a mesma capa, o mesmo palavreado... e as mesmas contribuições...

Depois de uma semana da subida dos progressistas ao poder, Bordalo Pinheiro caricaturou o Zé Povinho, novamente, diante de José Luciano de Castro, em "Diálogos entre Zés". O representante do povo figurou com uma espinha de peixe no lugar do seu corpo. Na legenda, o personagem afirmou que os governantes anteriores o deixaram assim e que tinha receio que o novo ministério completasse o trabalho. No segundo plano, o caricaturista desenhou os gatos/ministros, no telhado, de olho na espinha de peixe (Zé Povinho). Nas páginas dos *Pontos nos ii*, Bordalo Pinheiro rebaixou o seu personagem em mais duas ocasiões, ridicularizando-o como esqueleto, explorado pelos ministros monárquicos, num contexto de agravamento da crise econômica e da carestia de vida:

Fig. 151: Diálogos entre Zés

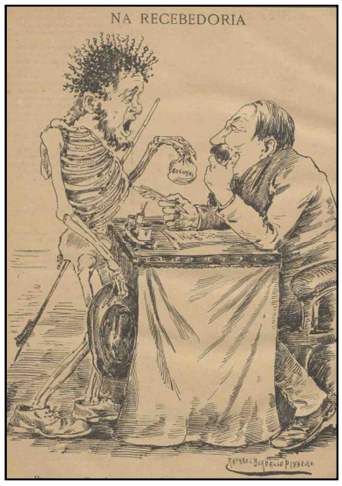
Fonte: *Pnii*, n. 45, p. 360, 13 mar. 1886. HML

Fig. 152: No regresso da rainha




Fonte: *Pnii*, n. 184, p. 780-81, 22 nov. 1888. HML

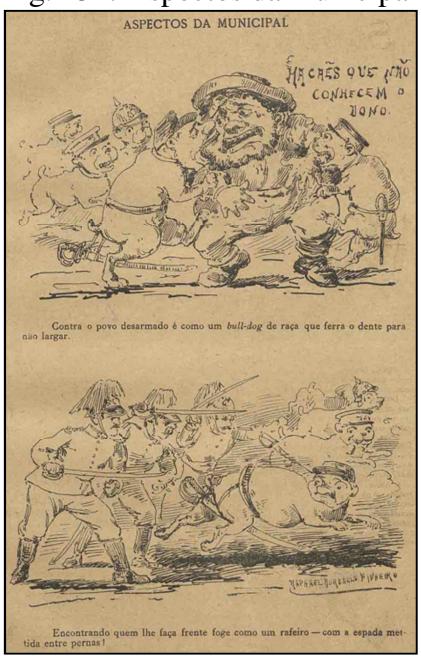
Fig. 153: Na recebedoria




Fonte: *Pnii*, n. 185, p. 788, 29 nov. 1888. HML

Além desenhar o Zé Povinho, vitimado pela carestia de vida, o caricaturista também retratou a figura sob a perseguição policial que se ampliava. Bordalo rebaixou guardas civis e municipais, caricaturando-os como cães que atacaram o personagem. Na legenda relativa à primeira parte do desenho, o ilustrador afirmou que os cães não conheciam o seu dono (o Zé), atacando-o. Na segunda parte, Bordalo ridicularizou os animais fugindo do exército, com "a espada entre as pernas", amedrontados pela hierarquia. Contra o povo, a guarda municipal e a polícia civil agiram como um cão feroz. Ao encontrar uma patente mais alta, fugiram. O ilustrador *castigou* os repressores, além de demonstrar que o Zé Povinho era seu alvo dileto, enquanto parcela da população indesejada pelos governantes:

Fig. 154: Aspectos da municipal




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Aspectos da municipal. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 58, p. 460-461, 10 jun. 1886. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Há cães que não conhecem o dono. Contra o povo desarmado é como um *bull-dog* de raça que ferra o dente para não largar. Encontrando quem lhe faça frente foge como um rafeiro – com a espada metida entre as pernas!

O aumento da repressão tinha como objetivo conter a população nos limites da suposta normalidade institucional, para que não houvesse uma grande revolta ou sublevação. Bordalo Pinheiro caricaturou o personagem na cena "Uma partidinha de assalto", jogando xadrez com o rei D. Luís I. O monarca recomendou-lhe: "Meu Zé, se jogas à bruta, perdes a partida". Zé Povinho deveria manter-se obediente, votando nas eleições fraudulentas, mesmo que nos candidatos republicanos pouco avançassem dentro deste sistema. No tabuleiro, o caricaturista ridicularizou os ministros Fontes e José Luciano, como peças jogadas pelo rei, além dos entusiastas da república (peões do Zé), alguns dos quais já vitimados pelo *xeque-mate* monárquico:

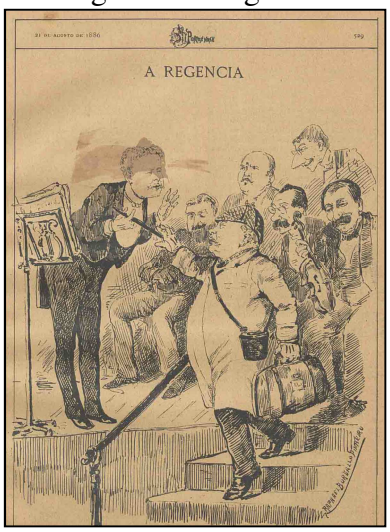
Fig. 155: Uma partidinha de assalto

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Uma partidinha de assalto. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 61, p. 484-485, 01 jul. 1886. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Meu Zé: se jogas à bruta perdes a partida.

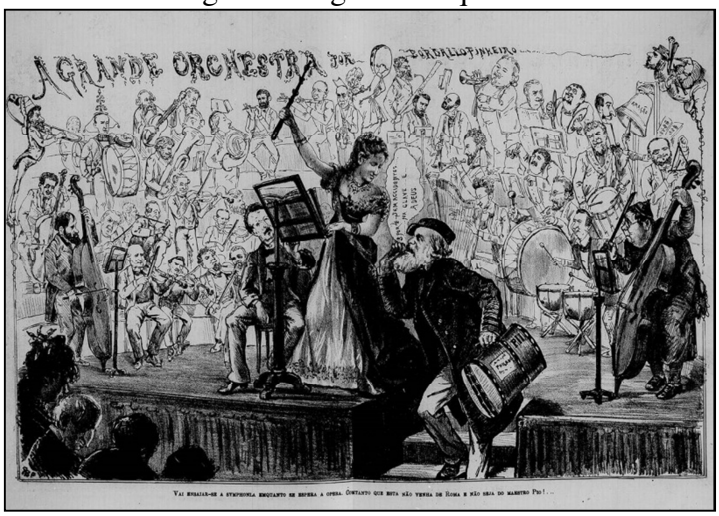
Na cena em questão, o desenhista caricaturou o rei destronado, em trajes comuns, num jogo vulgar. D. Luís figurou com aparência velha e cansada. Nesta época, o monarca começou a ausentar-se do trono, experimentando a regência do filho. Bordalo Pinheiro ridicularizou a substituição, aproveitando o duplo sentido da palavra "regente", representando o jovem D. Carlos como regente de orquestra. Os ministros do Partido Progressista eram os músicos. O rei D. Luís, destituído da condição de monarca, partia em viagem, em trajes comuns, chapéu, bolsa à tira colo, carregando a própria mala. Na legenda, o monarca recomendou ao filho que não *alterasse o compasso*:

Fig. 156: A regência




Fonte: a- RBP. A regência. *Pnii*, n. 67, p. 529, 21 ago. 1886. HML

Fig. 157: A grande orquestra




Fonte: b- BORDALO Pinheiro, Rafael. A grande Orquestra. *O Mosquito*, n. 354, p. 04-05, 01 abr. 1877. FBN/RJ

**Legenda "a":** - Aqui te entrego a batuta de *regente;* o andamento é três por quatro; não alteres o compasso e teme sempre de olho o 1º *rebeca...*
**Legenda "b":** "3 por 4... sem acidentes na clave... e... adeus". Vai ensaiar-se a sinfonia enquanto se espera a ópera. Contanto que esta não venha de Roma e não seja do maestro Pio!

A cena foi adaptada de outra, criada pelo próprio Bordalo, cerca dez anos antes, no Brasil. Nas páginas d'*O Mosquito*, o ilustrador caricaturou D. Pedro II nas mesmas condições, deixando a regência da "orquestra" sob o comando da filha, a princesa Isabel. O movimento das imagens foi o mesmo: o rei e o imperador desceram a escada do palco, com trajes semelhantes, sugerindo a mesma coisa: "manter o compasso, sem acidentes". É interessante observar que mesmo depois de quase dez anos, Bordalo ainda mobilizava a sua produção brasileira que tanto sucesso havia feito, adaptando-a para o contexto português.

Parece que as lentes com as quais o desenhista aprendeu a olhar a corte no Rio de Janeiro foram usadas por ele próprio, para vislumbrar a situação em Portugal. Bordalo criticava a monarquia bragantina nos dois lados do Atlântico. Conforme já foi assinalado, ela seria a causa dos males em seu país de origem, assim como a perpetuadora dos vícios políticos e sociais em terras brasileiras, enquanto nação em emergência. Talvez, por esse motivo, o ilustrador tenha adaptado suas produções brasileiras no contexto português, além de repetir o sucesso que elas fizeram além-mar. O afastamento de Fontes Pereira de Melo do ministério, em 1886, também contou com adaptações das caricaturas que Bordalo produzira no Brasil.

Com a saída do governo, o poderoso ministro, que comandou o país em grande parte dos anos 1870 e 1880, perdeu força política. Bordalo e os demais editores dos *Pontos nos ii* perceberam a mudança. Em janeiro de 1887, o ilustrador caricaturou o Zé Povinho, travestido de Hamlet, parodiando uma cena da obra homônima de Shakespeare. Na imagem, o Zé/Hamlet segurava o crânio de Fontes (no lugar do personagem Yorick), ao lado de Mariano de Carvalho, o articulador do Partido Progressista, prestes a realizar o seu enterro. Na legenda, Bordalo ironizou a atuação de Fontes, que teria levado o Zé Povinho tantas vezes a comer carneiro com batatas nas eleições, mas agora se encontrava na alcova do ministério:

Fig. 158 O último ato do Hamlet

Fonte: a- RBP. O último ato de Hamlet. *Pnii*, Lisboa, n. 89, p. 24, 20 jan. 1887. HML

Fig. 159: Oh! Pobre Yorick!

Fonte: b- RBP. A crise. *O Mosquito*, Rio de Janeiro, n. 403, p. 04, 24 fev. 1877. FBN/RJ

**Legenda "a":** Pobre Yorick!...Quantas vezes me levou às cabritas para as eleições!... Onde estão agora os teus sarcasmos, as tuas réplicas... Vai, entra como agora estás na alcova do ministério, dize-lhe então que arrebique, enfeites e carneiro com batatas nas eleições nada lhe valem, porque um dia será igual a ti...

**Legenda "b":** Oh! Pobre Yorick! (Alas! Poor Yorick!). Quem nos fará rir agora?

O referido desenho consistiu em adaptação de outra caricatura produzida pelo desenhista, no Brasil, nas páginas d'*O Mosquito*, dez anos antes. Na versão brasileira, Bordalo desenhou a si próprio, no papel de Hamlet, que deixou o crayon de lado para segurar o crânio do ministro dos negócios estrangeiros, José Bento da Cunha Figueiredo, que deixava a pasta por conta das graves denúncias de corrupção e negócios escusos, que pesavam sobre sua figura. Na imagem, o Barão de Cotegipe, um dos principais articuladores do gabinete, esperava para enterrar José Bento/Yorick. Nos dois casos, Bordalo executava o enterro simbólico destas figuras que muito povoaram seus jornais, em cujas páginas foram castigados pelo humor. Seria o ato final de derrisão e destronamento proporcionado por sua caricatura política.

Coincidentemente, Fontes Pereira de Melo faleceu dois dias após o seu enterro simbólico caricaturado por Bordalo nos *Pontos nos ii*. O ilustrador dedicou o exemplar seguinte inteiramente para homenagear o ex-líder regenerador. O número 90, de 27 de janeiro de 1887, foi fartamente ilustrado, com imagens solenes de Fontes, além de

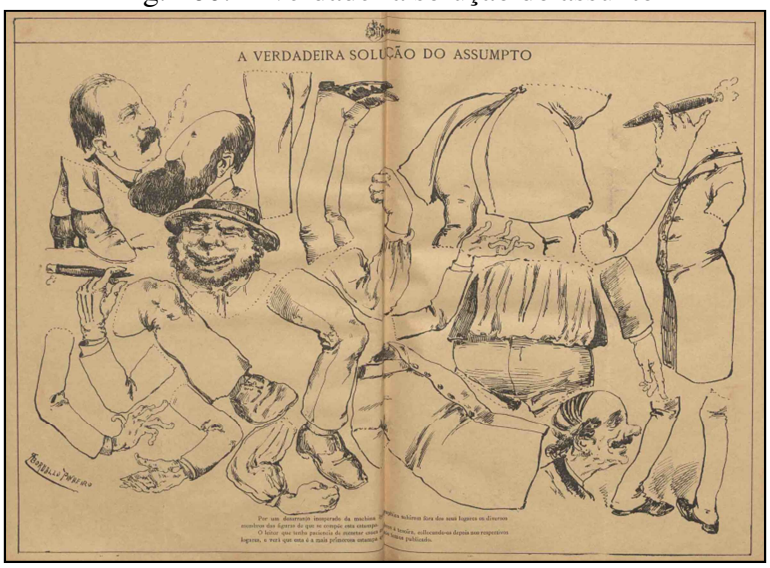
desenhos representando o quarto onde o ex-ministro morreu, o cortejo fúnebre e o enterro no cemitério dos Prazeres, em Lisboa[301]. Apesar da homenagem e das mudanças nas figuras políticas, Bordalo e os editores do seu jornal consideravam que o funcionamento do sistema monárquico permanecia como antes, tendo o Zé Povinho como parte importante desta engrenagem.

Em 1887 teve início a chamada "questão do tabaco". Com o avançar da crise financeira, o governo monárquico, por meio da figura de Mariano de Carvalho, então ministro da Fazenda, no ministério progressista, decidiu aumentar o imposto sobre o cigarro de fabricação nacional, visto que se tratava de uma das industrias mais rendosas do país. O objetivo era ampliar as receitas, pois as empresas que não conseguissem arcar com as despesas seriam expropriadas pela coroa. Evidentemente houve grande polêmica, pois a decisão era radical para os produtores nacionais. Henry Burnay, que lucrava com a importação do produto, foi contra a nova regra, pois o tabaco vindo de outros países seria prejudicado pelo protecionismo, caso as fábricas portuguesas fossem estatizadas.

As províncias do norte do país, onde havia as maiores companhias de tabaco também se posicionaram contra o ato, exigindo a intervenção do seu governador civil, o Marques de Valada, do Partido Regenerador, que prometeu ajudar os produtores nacionais contra o ministro progressista. Bordalo caricaturou a situação, transformando seus personagens em bonecos, com as partes embaralhadas, para recortar e montar. O caricaturista desenhou o Zé Povinho entre o ministro Mariano de Carvalho, Valada e Henry Burnay, com as partes dos seus corpos misturadas. Na legenda, os responsáveis pela publicação ironizaram que os membros das figuras estampadas saíram dos seus lugares por "desarranjo da máquina litográfica":

[301] *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 90, 27 jan. 1887.

Fig. 160: A verdadeira solução do assunto

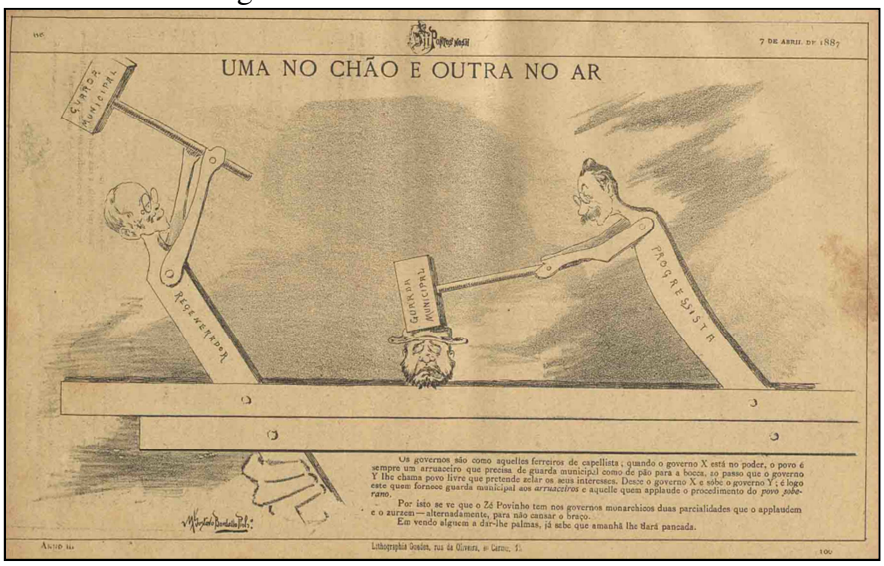



Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A verdadeira solução do assunto. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 93, p. 52-53, 17 fev. 1887. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Por um desarranjo inesperado da máquina litográfica saíram fora dos seus lugares os diversos membros das figuras de que se compõem esta estampa. O leitor que tenha paciência de recortar esses membros à tesoira, colocando-os depois nos seus respectivos lugares, e verá que esta é a mais primorosa estampa que nós tempos publicado.

Bordalo destituiu a todos da sua condição humana, transformando-os em objetos que necessitavam da manipulação dos leitores para funcionar. Embaralhados, o povo e os seus governantes compunham o mesmo imbróglio. No mesmo sentido, Manuel Gustavo caricaturou o Zé Povinho como boneco de madeira, ligado ao líder regenerador, Serpa Pimentel, e a José Luciano de Castro, chefe dos progressistas. Seu funcionamento consistia em acionar o movimento provocando marteladas na cabeça do Zé, dadas pelos bonecos/ministros, das duas extremidades. No martelo, o autor escreveu "Guarda Municipal", como crítica à atuação persecutória levada a cabo pela instituição. Na legenda, o ilustrador explicou: "Zé Povinho tem nos governos monárquicos duas parcialidades que o aplaudem e o zurzem – alternadamente para não cansar o braço":

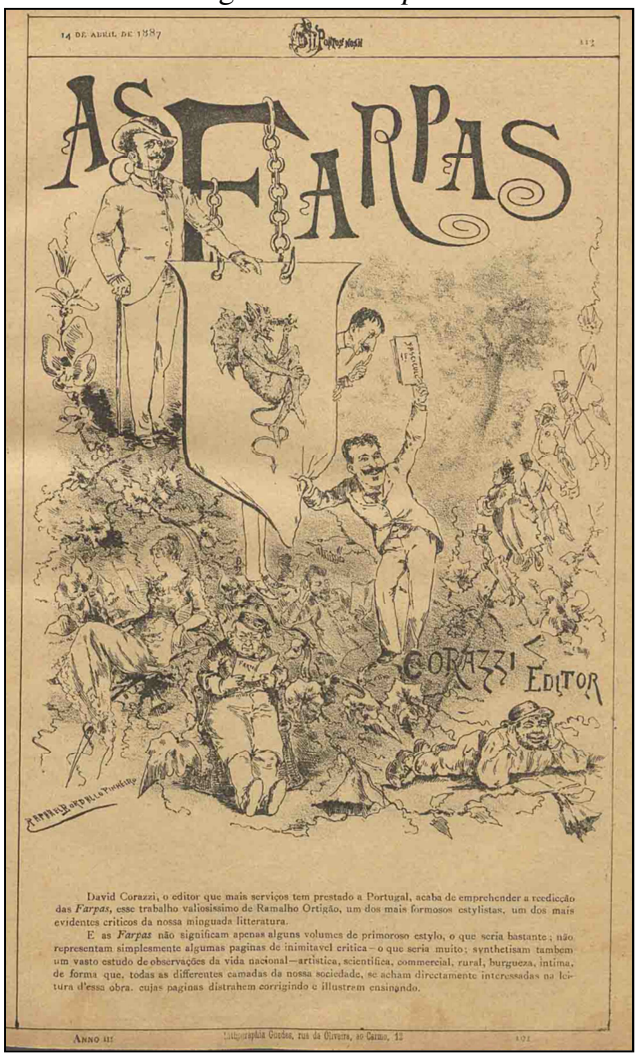
Fig. 161: Uma no chão e outra no ar




Fonte: BORDALO Pinheiro, Manuel Gustavo. Uma no chão e outra no ar. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 100, p. 105, 07 abr. 1887. Hemeroteca Municipal de Lisboa

De acordo com os editores dos *Pontos nos ii*, Zé Povinho, a política e a sociedade portuguesa, sob a monarquia, ainda necessitavam de correção. Rafael Bordalo Pinheiro noticiou a reedição de *As Farpas*, periódico crítico empreendido por seus amigos Ramalho Ortigão e Eça de Queirós, nos anos 1870. Os novos volumes seriam editados pela casa David Corazzi, uma das mais prestigiosas em Portugal. O caricaturista produziu cartaz publicitário anunciando a iniciativa. Na cena, Ortigão, Queirós e Corazzi aparecem orgulhosos da nova proposta. Entre os leitores, o ilustrador desenhou burgueses, clérigos e políticos, alguns dos quais figuraram atravessados por uma lança, simbolizando uma farpa, conforme a imagem:

Fig. 162: *As Farpas*




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. As Farpas. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 101, p. 113, 14 abr. 1887. Hemeroteca Municipal de Lisboa

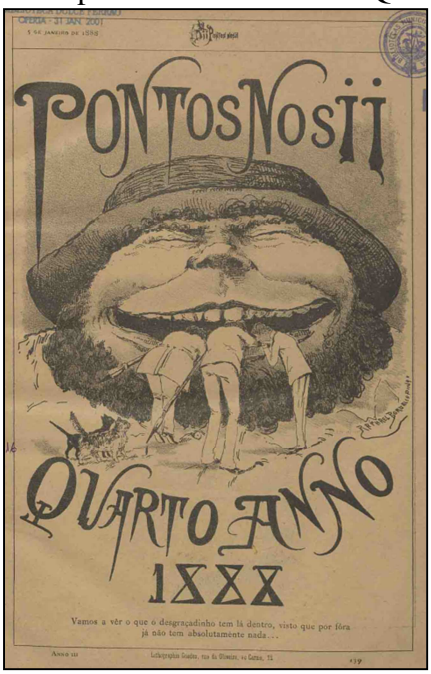
Zé Povinho também apareceu abaixo dos demais, deitado no chão, descansando, com ar descompromissado. No texto, Bordalo explicou que *As Farpas* consistiam em "inimitável crítica", sintetizando a observação da vida nacional. Na oportunidade, o artista reafirmou os sentidos da crítica caricatural empreendida por seu grupo, qual seja a da correção e do ensinamento: "todas as diferentes camadas da sociedade se acham diretamente interessadas na leitura dessa obra, cujas páginas distraem corrigindo e ilustram ensinando"[302]. É importante lembrar que *As Farpas* foram amplamente difundidas no Brasil, durante décadas. O escritor Monteiro Lobato, inclusive, foi leitor e admirador deste material, como se verá no próximo capítulo deste trabalho.

No número de abertura de 1888, Bordalo caricaturou o Zé Povinho na proporção dos gigantes rabelaisianos. O personagem figurou com uma enorme cabeça, sorrindo,

[302] BORDALO Pinheiro, Rafael. As Farpas. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 101, p. 113, 14 abr. 1887.

simbolizando um grande corpo grotesco. Em sua boca, debruçaram-se os principais editores do jornal, Rafael, Manuel Gustavo e Pan-Tarântula, desejando ver o que o "desgraçadinho" possuía dentro de si, já que por fora pouco havia sobrado: "Vamos ver o que o desgraçadinho tem lá dentro, visto que por fora já não tem absolutamente nada...". Zé representava o corpo, do qual a monarquia se servia, em funcionamento simbiótico com o seu contexto de entorno. Os jornalistas dos *Pontos nos ii* também utilizaram da sua carcaça para difundir o humor corretivo, entre os leitores do jornal:

Fig. 163: Capa dos *Pontos nos ii* – Quarto ano



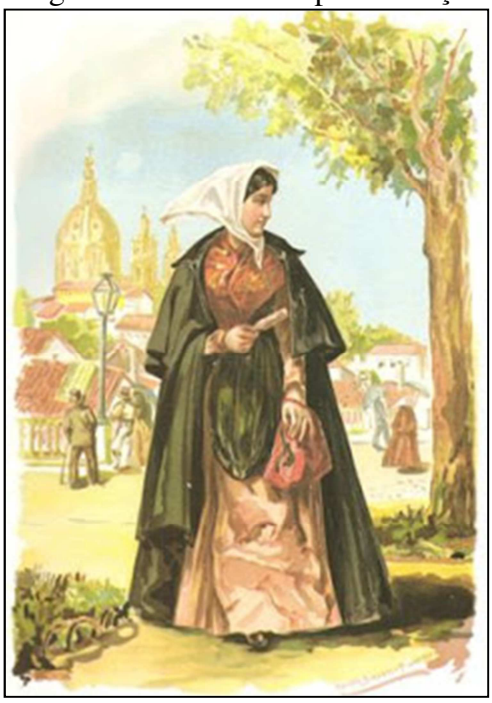

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Quarto ano. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 139, 05 jan. 1888. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Vamos ver o que o desgraçadinho tem lá dentro, visto que por fora já não tem absolutamente nada...

Este ato de mergulhar simbolicamente no personagem, refletia um momento no qual este grupo de artistas se interessava cada vez mais em retratar o povo, em especial o homem do campo, considerado como o português nativo, além das paisagens rurais, feitas por meio da observação direta dos modelos naturais. Na tentativa de reconhecer e estudar o próprio país, tais cenas correspondiam ao que estes personagens entendiam como *arte moderna*, de conotação naturalista. Além da produção pictórica, surgiram também estudos etnográficos sobre o camponês, sua cultura e seus costumes. Em 1885, por exemplo, Teófilo Braga publicou, em dois volumes, a obra *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*.

Em 1888, a casa David Corazzi editou o *Álbum de Costumes Portugueses*. A obra apresentou 50 aquarelas retratando figuras do cotidiano português, no campo ou na cidade. Entre elas, o tocador de gado, o vendedor de palitos, o marinheiro, o remador, o arqueiro, o toureiro, o africano de São Jorge etc. Cada pintura acompanhava um perfil escrito por autores como Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão, Júlio Cesar Machado, e outros. As imagens, por sua vez, ficaram a cargo dos artistas Columbano, Roque Gameiro (1864-1935), José Malhôa, Manuel de Macedo e Rafael Bordalo, que contribuiu com duas aquarelas, a "Mulher de capote e lenço" e o "Camponês da Serra de Minde":

Fig. 164: Mulher de capote e lenço



Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Mulher de capote e lenço. *Álbum de Costumes Portugueses*. Lisboa: David Corazzi, 1888.

Fig. 165: Camponês da Serra de Minde

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Camponês da Serra de Minde. *Álbum de Costumes Portugueses*. Lisboa: David Corazzi, 1888.

A obra diferia do *Álbum das Glórias*, de Rafael, que apresentava caricaturas e perfis cômicos do retratado. O novo livro editado por Corazzi consistia numa espécie de catalogação dos diferentes tipos portugueses, numa busca pela identificação dos costumes e da cultura nacional. A mulher de capote e lenço, de Bordalo, lembrava a personagem Maria da Paciência, mas sem os seus atributos cômicos e caricaturais. No texto do perfil, escrito por Xavier da Cunha (1840-1920), ressaltaram-se os aspectos positivos do camponês da Serra de Minde, destacando sua força, vitalidade, apego à família, à pátria e ao rei. O autor também comentou que seus trajes estavam fora do tempo, mas desejou que suas virtudes não desaparecessem com o tempo:

> *Deus e Pátria, Rei e Família:* - eis o teu lema sacrossanto (...). Robusto e válido, chegarás sem dúvida a abençoar os seus bisnetos, os teus trinetos talvez (...). Esse trajo do camponês minderico vai tendendo hoje a desaparecer: oxalá que a par do trajo não desapareça nos teus descendentes, bafejada pelo sopro desolador de um suposto progresso, a herança das virtudes no momento supremo terás a inestimável satisfação de lhes transmitir![303]

Em meados de 1888, realizou-se em Lisboa, a Exposição Industrial-Agrícola. Bordalo e o seu filho, Manuel Gustavo, visitaram o evento e produziram desenhos tirados do natural. Entre as imagens, os Bordalos retrataram justamente os camponeses, cuidando dos seus animais, em cenas campestres, elaboradas sem os atributos cômicos da caricatura. Não se deve perder de vista que a agricultura e pecuária permaneciam como principais atividades econômicas portuguesas, o que reservava a elas certa identificação com as particularidades nacionais, ao menos na visão dos responsáveis pelo jornal. Os ilustradores dispuseram os desenhos, nas páginas, como se fossem pequenos quadros sobrepostos, simbolizando cenas dignas de coleção num álbum:

Fig. 166: Exposição pecuária

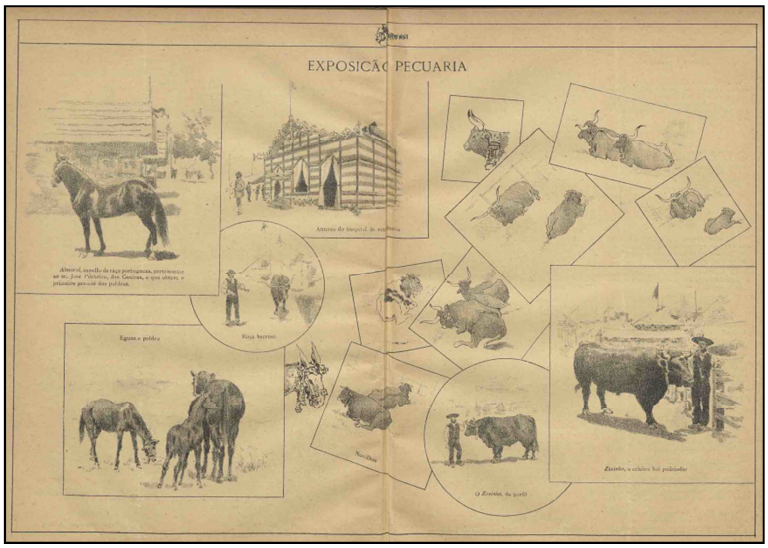
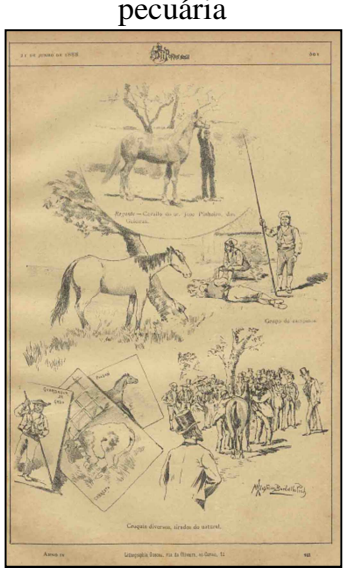



Fig. 167: Exposição pecuária



Fonte: BORDALO Pinheiro, Manuel Gustavo. *Pontos nos ii*, n. 162, p. 501, 21 jun. 1888. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Naquela época, Bordalo recebeu carta de Guerra Junqueiro, seu antigo companheiro de empreitadas jornalísticas, parabenizando-o por sua obra cerâmica. Na missiva, Junqueiro pediu a Bordalo que entregasse ao seu irmão, o pintor Columbano, uma fotografia retratando um grupo de camponeses, na região do Minho. De acordo com o remetente, os retratados teriam sido agrupados às pressas, especialmente para a

[303] CUNHA, Xavier da. Camponês da Serra de Minde. In: *Álbum de Costumes Portugueses*. Lisboa: David Corazzi, 1888 [edição fac-símile].

composição da foto. Estes artistas estavam, de fato, à procura de cenas campestres e usaram a imagem fotográfica para reter os motivos, que mais tarde seriam transpostos para a pintura. O missivista pediu que Columbano reparasse na "humanidade ingênua, simpática e simplória" presente nas figuras retratadas:

> Meu querido amigo
> Entregue da minha parte a fotografia que lhe mando a seu irmão Columbano.
> É um grupo tirado por meu cunhado numa estrada minhota, à beira da tasca, de volta da feira e da romaria.
> Que veja seu irmão a quantidade de humanidade ingênua, velhaca, simpática, alegre e simplória que há nestas 11 figuras (incluo o porco) agrupados às pressas e ao acaso contra a porta de uma taberna, numa tarde de verão, a vinda do arraial.
> Que expressões cândidas e maliciosas, aparvalhadas e irônicas, mas profundamente nativas, flagrantes, verdadeiras. O camponês que vive perto das cidades civiliza-se, abastarda-se, muda de costumes e de ideias, e portanto de fisionomia. Esse camponês para o pintor não serve. O que ele deve por em cima da sua paisagem é a criatura humana que essa terra produziu, como produziu as ervas que a vestem e as árvores que a cobrem. Só assim ela conseguirá ser justa, viva e harmônica[304].

Junqueiro também destacou as expressões "aparvalhadas, nativas e flagrantes" dos camponeses retratados. De acordo com o autor, este seria o tipo ideal para a pintura naturalista de Columbano: "O que o pintor deve por em cima da sua paisagem é a criatura humana que essa terra produziu, como produziu as ervas que a vestem e as árvores que a cobrem"[305]. Somente desta forma a obra seria "justa, viva e harmônica". Para esta finalidade, o camponês que migrou para a cidade não seria adequado. A mudança do campo para a vida urbana transformaria a fisionomia dos indivíduos, seus costumes, suas ideias, "civilizando-o". Nesta ótica, havia, portanto, uma cisão entre o homem essencialmente campesino e aquele que transitava, perdendo as marcas nativas identitárias.

A cidade seria, portanto, um *locus* de perturbação e degeneração da vitalidade campesina. Enquanto os artistas do Grupo do Leão idealizavam os camponeses, Bordalo mobilizava as páginas dos *Pontos nos ii* para dessacralizar o habitante que transitava entre a vida rural e urbana, na figura do Zé Povinho. O contexto urbano seria um lugar de carestia de vida, mendicância, propagação de doenças, criminalidade, além dos

[304] JUNQUEIRO, Guerra. Carta a Rafael Bordalo Pinheiro. Documento manuscrito do Museu Rafael Bordalo Pinheiro – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural (EGEAC). MRBP.ESP.DOC.0679. A missiva não possui data. Em nota do(a) arquivista, atribui-se a possibilidade de ser de 1888, por conta da realização da Exposição de Cerâmicas do Porto, mencionada por Junqueiro na carta.
[305] Ibidem.

vícios políticos e sociais ocasionados pelas práticas monárquicas, cujo funcionamento teria a contribuição do homem pobre, na opinião destes jornalistas. Na caricatura, portanto, o migrante do campo para a cidade, fosse trabalhador ou considerado vadio, era motivo de escárnio e correção.

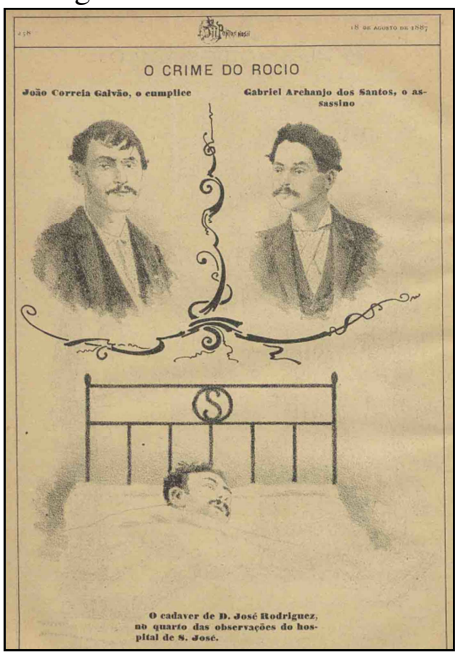
Entre 1887 e 1890, os editores do jornal reproduziram retratos de assassinos, que protagonizaram casos considerados emblemáticos, escandalizando o país. Na Europa fim-de-século, que vivenciava um *boom* urbano e populacional, crescia o gosto do público pelos dramas da cidade, alimentados pela imprensa periódica[306]. Em Lisboa, onde a perseguição policial se tornava cada dia mais implacável, o assunto era premente. Os responsáveis pelos *Pontos nos ii* estavam atentos a este desejo quase sádico que fazia o sucesso dos jornais de sensação. Não podiam, portanto, deixar seus leitores, pertencentes à elite letrada do país, sem essa apreciação.

As imagens apresentadas eram cópias de fotografias ou feitas a partir da observação natural. No caso do "crime do Rossio", os ilustradores do jornal retrataram o assassino, o cúmplice e o cadáver da vítima, que repousava em observação na cama do hospital. Sobre o caso de Diogo Fernandes, morto por Custódio Maria, os responsáveis pelos *Pontos nos ii* publicaram três retratos, copiados de fotografias, tiradas sem o consentimento do preso. Em relação ao "crime da Rua do Oiro", Bordalo mobilizou a crença nos determinismos científicos e sociais que se atribuía, na época, como causas da criminalidade: "A ciência dirá se se trata de um criminoso inteligentíssimo ou de um idiota trivialíssimo"[307]. Estes jornalistas percorriam as prisões do governo civil em busca das imagens fotográficas, ou eles próprios produziam-nas:

[306] Sobre o assunto ver SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2004, p. 337-360.

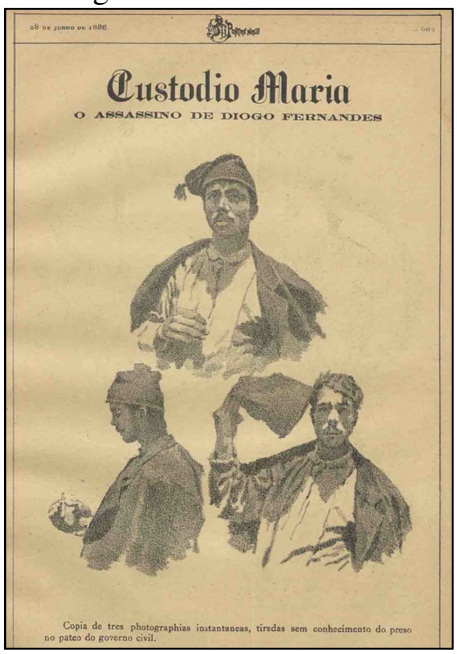
[307] BORDALO Pinheiro, Rafael. O crime da Rua do Oiro. O assassino. *Pontos nos ii*, n. 183, p. 769, 16 nov. 1888.

Fig. 168: O crime do Rossio




Fonte: *Pnii*, n. 119, p. 258, 18 ago. 1887. HML

Fig. 169: Custódio Maria

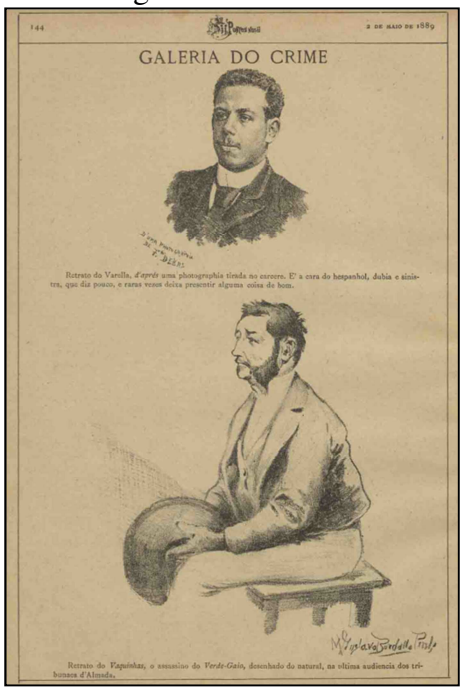



Fonte: *Pnii*, n. 163, p. 600, 28 jun. 1888. HML

Fig. 170: O crime da rua do Oiro

Fonte: *Pnii*, n. 183, p. 769, 16 nov. 1888. HML

Fig. 171: Galeria do crime




Fonte: *Pnii*, n. 207, p. 144, 02 maio 1889. HML

Fig. 172: Galeria do crime

Fonte: *Pnii*, n. 263, p. 223, 10 jul. 1890. HML

Na "Galeria do crime", os editores dos *Pontos nos ii* publicaram também o retrato do assassino Varela, "a cara do espanhol, dúbia e sinistra, que diz pouco, e raras vezes deixa pressentir alguma coisa de bom"[308], além da imagem retratando o criminoso Vaquinhas, tirada do natural, após o seu último julgamento no tribunal. Houve também o caso da Maria Rosa, a "célebre Giraldinha", criminosa "que tirou tanta cousa a tanta gente", mas que não permitiu ser retratada, virando-se de costas. Os responsáveis pela publicação conseguiram uma fotografia de Maria Rosa, reproduzida no jornal. Estes criminosos representavam determinada parcela da população sobre as quais os editores e os leitores dos *Pontos nos ii* nutriam curiosidade e ao mesmo tempo repugnância e desprezo, conforme as descrições nas legendas.

Estes indivíduos, tidos como degenerados e perigosos, representavam justamente a mesma parcela da população à qual o Zé Povinho fazia parte. Excluídos socialmente, assemelhavam-se a figuras como o boêmio fadista, que vivia nos bairros considerados insalubres, como a Alfama, cuja imagem associou-se à das brigas de navalha em punho; ou aos migrantes recém-chegados, sem ocupação definida, que perambulavam pelas ruas de Lisboa e dormiam no albergue noturno. O criminoso Vaquinhas, retratado no n. 144, de maio de 1899, se assemelhou particularmente com o Zé: corpo largo, barba por fazer, casaco de feltro e chapéu braguês. Já Maria Rosa era uma variante da Maria da Paciência, a mulher de capote e lenço.

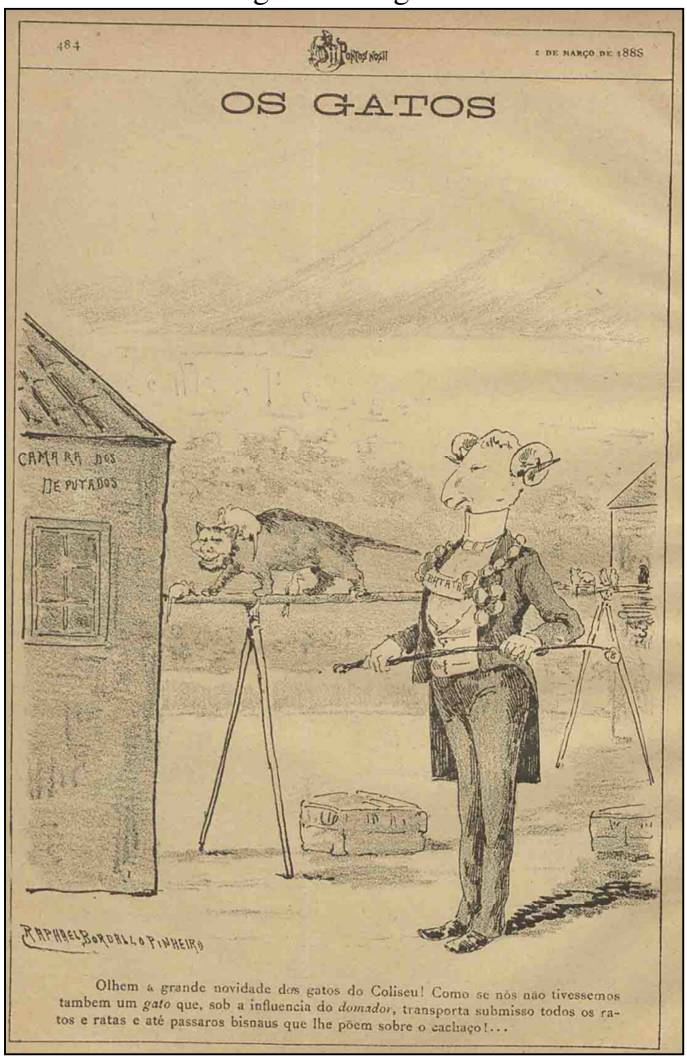
[308] BORDALO Pinheiro, Manuel Gustavo. Galeria do crime. *Pontos nos ii*, n. 207, p. 144, 02 maio 1889.

No pensamento então vigente, estas figuras estavam condenadas moral e fisicamente. O habitante que emigrava do campo tornava-se pária na cidade. Era o vadio pobre, cuja indolência gerava incômodo nos governantes e nas elites letradas. As imagens apresentadas demonstram que os ilustradores desejavam mostrar estes criminosos a partir de vários ângulos, tentando compreender suas feições, seu modo de sentar e olhar, seu comportamento e seu modo de agir, objetivos semelhantes ao da antropometria, muito em voga na época. Estes soturnos indivíduos, como o Zé Povinho, catalisaram a ideia de degenerescência social, típica do decadentismo oitocentista.

Se por um lado os responsáveis pelos *Pontos nos ii* criticavam a atuação truculenta da polícia civil e da guarda municipal contra o povo, por outro, estes letrados também condenavam os comportamentos considerados típicos da degeneração social ou que contribuíssem para a continuidade da monarquia. No caso do Zé Povinho, além da sorna e apatia, ridicularizava-se também sua conivência e participação nos hábitos viciosos e condenáveis do regime monárquico. As eleições fraudulentas, por exemplo, era um destes casos nos quais o personagem/povo participava do jogo político possibilitando a permanência do rotativismo, em troca de benesses, agindo de maneira consciente, de acordo com a representação caricatural.

Bordalo caricaturou o Zé Povinho no contexto das eleições de março de 1888. Tratou-se de paródia do espetáculo *Os Gatos*, encenado no Teatro Coliseu. O artista ridicularizou seu personagem, animalizando-o como um gato que era domado pelo Sr. Carneiro com Batatas. O domador era um carneiro, desenhado em formas humanas, vestido de fraque, usando um colar feito com batatas. Numa alusão ao processo eleitoral, o Zé/gato, encarregava-se de levar, nas suas costas, todos os ratos e ratas (parlamentares) para dentro da Câmara dos Deputados. Na legenda, o ilustrador afirmou que a figura desempenhava “submissa” o seu trabalho:

Fig. 173: Os gatos




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Os gatos. *Pontos nos ii*, n. 147, p. 484, mar. 1888. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Olhem a grande novidade dos gatos do Coliseu! Como se nós não tivéssemos também um *gato* que, sob a influência do *domador*, transporta submisso todos os ratos e ratas e até pássaros bisnaus que lhe põem no cachaço!...

O Zé Povinho que se construiu nos *Pontos nos ii* representava, portanto, a continuidade da degradação monárquica. Sua apatia e indiferença em relação aos problemas do país, nem mesmo as agitações republicanas conseguiam aplacar. Nesse sentido, os responsáveis pelos *Pontos nos ii* também direcionaram sua crítica aos que pretendiam instaurar a república no país. Em agosto de 1888, o ministério progressista aumentou o imposto sobre o preço do pão. Manuel Gustavo publicou caricatura ridicularizando a imprensa republicana, incapaz de arrebatar o público com seus artigos ardorosos.

Ele também ridicularizou um jornalista republicano, de pena em punho, escrevendo "enraivecido", "faiscante", nos seus jornais, contra a mudança no preço do pão. Apesar da preocupação, a figura, com roupas empertigadas, num cenário que lembrava a redação de um jornal, parecia distante do povo. Ao lado dele, o Zé Povinho figurou, noutro contexto, deitado debaixo de uma árvore. A personagem não havia se dado conta do aumento do imposto. Quando soube do assunto, o Zé respondeu ao jornalista: "Essa não está má! Então eu é que pago e v. srª. É que bufa?!". Os republicanos, por meio dos seus calorosos artigos, não conseguiam levantar seu povo:

Fig. 174: A questão do pão

Fonte: BORDALO Pinheiro, Manuel Gustavo. A questão do pão. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 172, p. 685-686, 30 ago. 1888. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** O jornalista grita, berra, descompõe, escreve com a pena molhada em fel, contra o aumento do preço do pão, desesperado, enraivecido, faiscante, ameaçador, na defesa santa – diz ele – do pobre povo que sofre e geme!
O povo, deitado à sombra da indiferença, nem deu por semelhante aumento – e seu deu *não se lhe dá* – por isso responde à berrata do jornalista: - Essa não está má! Então eu é que pago e v. srª. É que bufa?!...

O ideal da república parecia distante daquela população. Assim, o Zé Povinho, explorado pelo funcionamento do regime monárquico, também não poderia contar com o movimento republicano, que se mantinha na trincheira da imprensa, ou na tribuna, mas não se aproximava do cotidiano cada vez mais dramático. Bordalo caricaturou seu personagem com ar de sofrimento e desespero, com um apito na mão. A figura questionou, por meio da legenda: "Apitar mesmo não pode!... Também de que serve o

apito... se apito e ninguém me acode!". A apatia e a indiferença permaneceriam, pois as manifestações eram reprimidas, já que "apitar mesmo não pode". Zé figurou sorumbático:

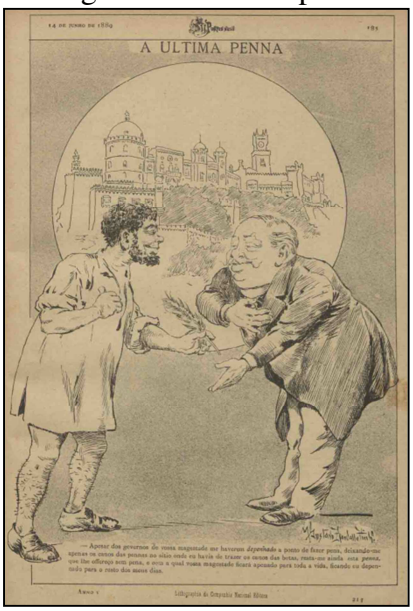
Fig. 175: O que é – é!...

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O que é – é! *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 185, p. 789, 29 nov. 1888. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Meu folgo nem dá um grito
E apitar mesmo não pode!...
Também de que serve o apito
Se apito e ninguém me acode!...

Em junho de 1889, Manuel Gustavo caricaturou o Zé Povinho, em postura subserviente, entregando sua última pena ao rei D. Luís I. Sem as calças, a personagem apareceu "depenado". Na legenda, o Zé afirmou que apesar dos governos de Sua Majestade o terem arrancado tudo, inclusive as botas, ele ainda oferecia a última pena ao rei, ficando, portanto, *sem pena* até o fim da vida. Ao fundo, o ilustrador desenhou o Palácio da Pena, localizado em Sintra – local de descanso dos reis - cujo título, *da Pena*, contribuiu para o efeito cômico na cena. Os responsáveis pelos *Pontos nos ii* estavam atentos à movimentação da coroa. O monarca encontrava-se doente e acabou por falecer em outubro daquele ano. A tal pena foi, de fato, o último sacrifício simbólico da personagem:

Fig. 176: A última pena



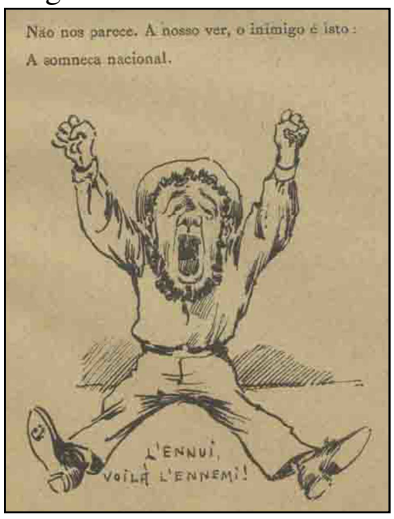

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A última pena. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 213, p. 185, 14 jun. 1889. Hemeroteca Municipal de Lisboa

A morte do rei recebeu atenção dos editores dos *Pontos nos ii*, que dedicaram todo o exemplar n. 222, de 31 de outubro de 1889, para publicar desenhos retratando os cortejos fúnebres. Em janeiro de 1890, quando o sucessor, D. Carlos I, foi aclamado rei de Portugal, Bordalo criou um apelido para o novo monarca: "D. Carlos I, o último"[309]. Apesar do desejo destes jornalistas e da sua atuação política na imprensa partidária, a república chegaria somente muitos anos depois. Nas páginas dos *Pontos nos ii*, o povo subserviente permanecia como entrave para a grande mudança política que os seus editores almejavam. Com a Proclamação da República, no Brasil, em novembro de 1889, esta percepção tornou-se mais acentuada.

Os responsáveis pelo jornal questionaram-se a respeito dos empecilhos para alcançar o mesmo destino da sua antiga colônia. Na sátira caricaturada "Onde está o inimigo", os jornalistas ironizaram a postura dos governantes portugueses que temiam os ecos republicanos do Atlântico: "Já d'além-mar chegam, trazidos no colo das ondas, os acordes da Marselhesa (...). Os defensores da Moralidade e do Direito Divino bradando às gentes: 'O inimigo! Eis o inimigo!'". Os caricaturistas da folha desenharam então diversas figuras, questionando os leitores quem seria de fato o inimigo do país: a guarda municipal, Magalhães Lima, Henry Burnay, ou o Marques de Valada. Na opinião dos autores, o inimigo era a "soneca nacional", representada pelo Zé Povinho, designado na legenda, como "l'ennui, l'ennmi" (o aborrecido, o inimigo):

[309] BORDALO Pinheiro, Rafael. Um alvitre. *Pontos nos ii*, n. 236, p. 08, 02 jan. 1890.

Fig. 177: A soneca nacional




Fonte: *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 227, p. 303, 05 dez. 1889.
Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** A nosso ver, o inimigo é isto: a soneca nacional. L'ennui. Voilà l'ennemi!

A Proclamação da República no Brasil consistiu em evento inspirador para o movimento republicano português.[310] Os adeptos do republicanismo no país criaram uma imagem idealizada do regime brasileiro, que apesar dos problemas, serviria como exemplo de progresso político que se estenderia às demais esferas: econômica, social e cultural. Na opinião dos responsáveis pelos *Pontos nos ii*, enquanto o "novo Brasil" prosperava, a situação em Portugal caminhava para a bancarrota. Em meado de 1890, na tentativa de estancar a dívida pública portuguesa, o governo apresentou a proposta de um imposto adicional de 6%.

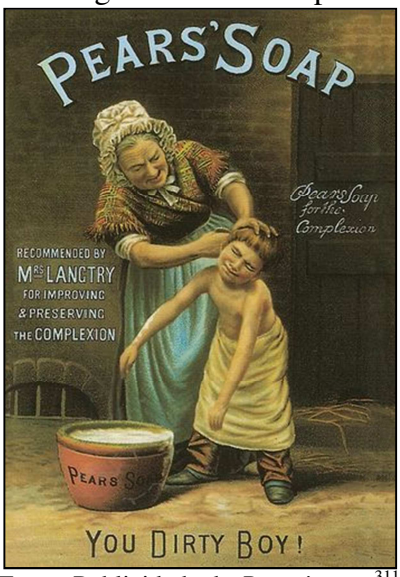
Manuel Gustavo satirizou a situação ridicularizando o Zé Povinho como uma criança, sendo lavada pelo ministro da fazenda, João Franco (1855-1929). O sabão era o imposto adicional, o *Addicional's soap*. Na legenda, o Zé reclamou que o banho arrancava-lhe a pele. O ministro respondeu, indignado: "como se tu tivesses ainda alguma mais que ossos!!!" O responsável pelas finanças foi caricaturado como mulher a lavar seu filho. Esta transfiguração não foi ocasional. A imagem consistiu em paródia de uma célebre publicidade da marca de sabão inglesa *Pears' soap*, que circulava na imprensa. Na peça publicitária, uma senhora esfregava seu filho com o referido sabonete, repreendendo-o, *you dirty boy!* (garoto sujo!):

[310] Sobre o assunto ver SILVA, Maria Isabel Corrêa da. *O espelho fraterno*: o Brasil no discurso do republicanismo português (1889-1914). 2012. 359 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto Universitário de Lisboa, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

Fig. 178: Addicional's soap

Fonte: M. Gustavo. Addicional's soap. *Pontos nos ii*, n. 266, p. 244-245, 31 jul. 1890. HML

Fig. 179: Pears'soap




Fonte: Publicidade do *Pears' soap*.[311]

**Legenda da caricatura nos *Pontos nos ii*:** - Este sabão é do monopólio e do 6%; deixa esfregar.
- Mas tira-me a pele!
- Adeus! Como se tu tivesses ainda alguma mais que ossos!!!
**Legenda da publicidade:** You dirty boy!

Além do contato com a obra de caricaturistas que se tornaram ícones desta arte, no século XIX, como Honoré Daumier, os ilustradores dos *Pontos nos ii* estavam atentos às novidades do mundo visual do seu tempo, por meio das revistas ilustradas estrangeiras, bem como as imagens do cotidiano como os cartazes publicitários e rótulos de produto. Estas propagandas como a do *Pears'soap* fizeram sucesso entre o público inglês e estrangeiro por conta do seu considerável acabamento gráfico. Manuel Gustavo, a exemplo do pai, mobilizou a paródia como recurso humorístico, tendo como ponto de partida uma ilustração do cotidiano, dessacralizando a figura do ministro monárquico, além de castigar o Zé Povinho.

Nesse sentido, Zé Povinho foi caricaturado como ser pueril e idiotizado, além de retratado como preguiçoso e indolente, vivendo na apatia e na indiferença em relação ao que os editores do *Pontos nos ii* consideravam como abusos da monarquia. Por isso, a personagem merecia os corretivos do crayon e da pena. Na comemoração de um ano de república brasileira, em novembro de 1890, Bordalo Pinheiro publicou caricatura comparando o Brasil, sob o regime republicano, e Portugal, sob o governo monárquico.

[311] Disponível em: https://www.pinterest.es/pin/631208322567794O7/. Acesso em 05 jul. 2018.

A ex-colônia, agora republicana, foi representada na figura de um índio, alto e orgulhoso, diante do Zé Povinho, atarracado e aparvalhado:

Fig. 180: Comparando...

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Comparando... *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 281, p. 368, 15 nov. 1890. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Nu, e todavia mais feliz e mais rico que tu, que estás vestido...

Na comparação, o Brasil, sob a república, seria uma nação próspera. Aos pés do indígena, Bordalo desenhou algibeiras cheias de ouro. Em suas mãos, o caricaturista escreveu: "Indústrias, comércio, artes", que prosperavam, impulsionados pela modernidade republicana. Já Portugal figurou algemado por um policial inglês, em referência aos empréstimos da Grã-Bretanha. O soldado mostrou ao Zé Povinho o motivo da sua estagnação: *modus vivendi*. O Zé portou as roupas dos arqueiros, responsáveis pela guarda palaciana da monarquia, e vislumbrou a comparação, entre ares de surpresa e incompreensão. Na caricatura de Bordalo, o povo português não avançava, pois estaria preso ao seu próprio modo de vida, sustentando a realeza.

Cabe lembrar que sob o lápis dos caricaturistas brasileiros, inclusive do próprio Bordalo enquanto viveu no Rio de Janeiro, o Brasil foi insistentemente caricaturado na forma de indígena, pelo menos antes do período republicano. O artista português jamais abandonou os laços com o Brasil, conforme é possível observar. Haja vista a sua

preocupação em retratar a proclamação da república no país e o seu primeiro aniversário. Nas páginas dos *Pontos nos ii*, o personagem Zé Povinho permaneceu e foi modificado em função das estratégias da caricatura, mobilizadas por seu criador, Rafael Bordalo Pinheiro, e por seu filho, Manuel Gustavo. Nesse sentido, houve continuidade nos discursos. Na época, o agravamento dos problemas nacionais, por conta da permanência monárquica fez com que os editores do jornal retratassem a figura como componente indispensável do sistema, tal qual n' *O Antonio Maria*. O Zé apareceu seja como criatura parva, seja na condição de objetos manipuláveis ou ainda com o corpo esquelético o qual o governo monárquico havia arrancado a carne. Sua representação corpórea também variou entre a opulência do ventre rebaixado pela comilança e o tamanho atarracado de uma figura menor.

Nesta busca incessante pelo arquétipo português, o grupo de artistas e literatos ao qual Rafael Bordalo Pinheiro fez parte estabeleceu uma diferenciação entre o homem do campo e o migrante para a cidade. O primeiro seria portador da pureza e da vitalidade nacional, digno das obras naturalistas, na pintura e na literatura. Tratava-se, no entanto, de uma idealização feita por uma elite intelectual que respirava a vida cosmopolita de Lisboa, desejosa de encontrar o que distinguia e particularizava o país, numa época de afirmação das identidades nacionais. O camponês transitório, que perambulava entre o meio rural e o urbano, havia sido corrompido pelos dilemas da vida urbana sob o signo da monarquia, digno da derrisão caricatural.

Como se vê, o personagem estava longe de ser um símbolo da luta republicana, ao menos em grande parte das suas aparições, seja n'*O Antonio Maria* seja nos *Pontos nos ii*. O Zé Povinho, nesse contexto, representava o que aquele grupo de jornalistas e caricaturistas identificava como apatia e indiferença de determinados setores da sociedade portuguesa frente aos problemas do país. A figura simbolizava um ser sorumbático, triste e sofredor, acometido pela preguiça, contra a qual nada fazia. Esse retrato muito se assemelhava com as representações deterministas feitas por intelectuais brasileiros, sobre o ser nacional, no começo do século XX.

Monteiro Lobato, que acompanhou a obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro, teve nestas páginas um manancial de aparições do Zé Povinho, apático e doentio, enquanto personagem símbolo de certa identidade nacional portuguesa. Apesar da continuidade nas representações da figura e das aproximações que se pode fazer com tipos brasileiros, houve também mudanças. O momento foi de intensa discussão a respeito do cenário internacional, marcado pelas disputas colonialistas. Bordalo e os

editores dos *Pontos nos ii* intervieram no debate, mobilizando o Zé, desde a ruptura provocada pela Conferência de Berlim (1884-1885). Quais foram as proposituras assumidas por esse grupo no novo contexto?

### 3. 2. 2. Patriotismo e culto ao progresso nos tempos do Ultimato

Entre os anos 1885 e 1891, período em que circulou o jornal *Pontos nos ii*, os problemas relativos ao cenário internacional agravaram-se. Os marcos temporais de início e fim deste intervalo foram justamente os dois grandes eventos internacionais que marcaram a história portuguesa naquele período: a Conferência de Berlim (1884-1885) e o Ultimato britânico, ocorrido em janeiro de 1890. Rafael Bordalo Pinheiro e seus companheiros de publicação posicionaram-se a respeito destes acontecimentos. Em seus escritos e imagens, procuraram (re)definir suas posturas relativas ao país e ao povo, diante das disputas neocolonais.

A Conferência de Berlim oficializou a ocupação como requisito necessário para exercer a autoridade colonial. Iniciou-se, a partir de então, uma corrida internacional para ocupar o território do Congo. A coroa portuguesa enfrentou dificuldades neste processo, devido à limitação dos seus recursos, frente às demais potências europeias. Era necessário fortalecer o país materialmente, tornando-o competitivo em meio à modernidade e ao chamado progresso ocidental do fim-de-século. Por isso, até mesmo a oposição antimonarquista reviu seus posicionamentos em relação ao processo de regeneração material.

Após as decisões de Berlim, o governo português iniciou campanhas exploratórias para ocupar o Congo. A ocupação da região central africana era fundamental aos portugueses. Na tentativa de transformar a África num "novo Brasil", a coroa pretendia unificar suas colônias, de leste a oeste (de Angola a Moçambique), integrando a região entre as duas áreas. O projeto, designado como "mapa cor-de-rosa", previa o envio de exploradores para reconhecer e mapear os territórios no interior do continente, ainda pouco explorados[312]. Entretanto, o governo alemão e o belga também tinham interesse na região, além dos ingleses, que pretendiam dominar o continente

[312] Sobre os projetos de Andrade Corvo ver TELO, António José, Um sonho cor de rosa? Portugal, a Europa e África. In: MEDINA, João (Org.). *História de Portugal*. Vol. IX. Amadora: Ediclube, 1993, p, 451-475.

africano de norte a sul, ou seja, do Egito à África do Sul, passando justamente pela faixa central.

Em janeiro de 1890, com o objetivo de barrar a expedição do explorador português Serpa Pinto, no rio Chire, e por fim ao projeto do "mapa cor-de-rosa", a coroa britânica expediu o Ultimato, exigindo a retirada dos portugueses do Congo. O governo de José Luciano de Castro cedeu à nota, temendo represálias diplomáticas e militares, o que gerou grande insatisfação popular, pelas ruas de Lisboa e a queda do ministério do Partido Progressista[313]. No dia 14, daquele mês, o Partido Regenerador assumiu novamente a liderança do país, sob a chefia de António de Serpa Pimentel[314]. Os novos governantes formalizaram a cedência aos ingleses, por meio do Tratado de Londres, em agosto do mesmo ano, o que gerou nova onde de agitações pelas ruas.

Diante da crise política e da instabilidade, o ministério regenerador chegou ao fim em outubro de 1890, durando apenas alguns meses. Assumiu a chefia do governo o general João Crisóstomo de Abreu e Sousa (1811-1895), da Liga Liberal, uma coligação entre militares e monarquistas. Em janeiro de 1891, após um ano do Ultimato britânico, o acúmulo de descontentamentos da população ocasionou a revolta do Porto, uma tentativa de implantar o regime republicano em Portugal. O movimento foi fortemente reprimido pelos governantes, mas tornou-se símbolo da luta republicana, enquanto primeira grande tentativa armada de por fim à monarquia.

Para além das manifestações, a pressão inglesa marcou uma ruptura na história de Portugal, fortalecendo o sentimento antibritânico, que se transfigurou em nacionalismo radical. Nas cidades do Porto e de Coimbra os estudantes das arcadas, liderados por Antero de Quental, criaram a Liga Patriótica do Norte, logo após o Ultimato, com o objeto de planejar ações e angariar recursos que pudessem reverter os tratados, tal como a compra de couraçados para fortalecer a marinha portuguesa. "A vaga nacionalista de 1890 teve um forte impacto na vida política e ideológica do país, deixando traços profundos na sua memória coletiva, tal como foi construída e transmitida pela geração que a viveu"[315].

---

[313] ALEXANDRE, Valentim. *Velho Brasil, novas Áfricas*. Portugal e o Império (1808-1975). Porto: Edições Afrontamento, 2000, p. 147-149.

[314] O novo ministério foi composto por António de Serpa Pimentel, acumulando a presidência, a pasta de Negócios do Reino e da Guerra; Lopo Vaz de Sampaio Melo, na pasta de Negócios Eclesiásticos e da Justiça; João Franco, na pasta da Fazenda; João Arroio, que acumulou a pasta dos Negócios da Instrução Pública e Belas Artes e a pasta dos Negócios da Marinha e do Ultramar (mais tarde ocupada por Júlio de Vilhena); Hintze Ribeiro, na pasta dos Negócios Estrangeiros; Frederico Arouca, na pasta dos Negócios das Obras Públicas, Comércio e Indústria.

[315] ALEXANDRE, Valentim. *Op. cit*., p. 149.

As produções culturais, nesse contexto, tornaram-se politicamente empenhadas em prol do sentimento patriótico, como a ópera *A Marcha do Ódio* (1890), composta por Miguel Ângelo, com letra de Guerra Junqueiro, além de *A Portuguesa* (1890), produzida por Alfredo Keil, com letra de Henrique Lopes de Mendonça. A publicação da primeira contou com ilustrações de Rafael Bordalo Pinheiro, que também se entusiasmou com a segunda, noticiando-a e vendendo-a na redação do jornal *Pontos nos ii*. A canção *A Portuguesa* transformou-se no cântico identitário do movimento republicano, como uma espécie de grito de guerra. Esta música tornou-se o hino nacional português, após a proclamação da república, em 1910. Bordalo e o seu grupo intervieram ativamente nestes acontecimentos.

Logo em agosto de 1885, durante os primeiros meses de circulação dos *Pontos nos ii*, havia chegado a Lisboa os exploradores Hermenegildo Capelo (1841-1917) e Roberto Ivens (1850-1898), que atravessaram o continente africano, de Angola a Moçambique, a pedido do governo português. Os dois viajantes partiram em 1884, antes da realização da Conferência de Berlim. Capelo e Ivens realizaram estudos etnográficos, linguísticos e geográficos, perfazendo uma ligação por terra entre as duas costas marítimas, do Atlântico ao Índico. Rafael Bordalo Pinheiro e seus companheiros de jornal entusiasmaram-se com a aventura dos conterrâneos e festejaram o seu retorno, após cumprida a missão.

Bordalo caricaturou o Zé Povinho orgulhoso, de braços abertos, pela boa recepção que os viajantes tiveram do rei D. Luís I. No segundo plano, o monarca abraçou os exploradores. Na legenda, o autor ironizou: "Até que enfim o vejo fazer algo com jeito". O ilustrador ainda afirmou que o rei poderia ter se comportado assim, nas comemorações do centenário de Camões, ocorrida em 1880. A memória daqueles festejos, enquanto vitória dos republicanos, ainda estava presente nos embates jornalísticos e caricaturais. Novamente, esses jornalistas procuraram identificar-se com as grandezas de Portugal na Era Moderna, contrapondo-se aos monarquistas, associados à decadência do país no século XIX:

Fig. 181: Na ponte do arsenal

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Na Ponte do Arsenal. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 20, p. 160, 19 set. 1885. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** - Ora graças às cabaças! Até que enfim o vejo fazer uma coisa com jeito!
Porque não se portou assim nos centenários? Já vê que não lhe sucedia mal nenhum... E até lhe ficam muito bem esses sentimentos...

Numa cena em que a questão internacional era o mote principal, a monarquia foi novamente destronada, na crítica contida na legenda, na qual se afirmava que o rei nada fazia corretamente. Os responsáveis pelos *Pontos nos ii* também deram publicidade à subscrição nacional organizada para conceder um prêmio, uma coroa de ouro, para os exploradores. Na opinião destes jornalistas era preciso ir além das palmas e congratulações e fornecer uma recompensa concreta pelos esforços dos viajantes. Os editores publicaram a lista dos colaboradores, que até o momento havia recebido donativos de empresários portugueses, além de expoentes do jornalismo republicano, como Magalhães Lima, e a própria "empresa dos *Pontos nos ii*" que havia doado 4$500[316].

Conforme é possível observar estes artistas e jornalistas saíram, mais uma vez, do campo do discurso e partiram para a ação. A viagem de Capelo e Ivens foi organizada pela coroa, mas após o sucesso da empreitada, os editores do jornal

[316] Capelo e Ivens - Subscrição nacional. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 22, p. 170, 01 out. 1885.

procuraram associar a imagem positiva dos exploradores ao republicanismo, dissociando-a da monarquia. Nesse sentido, o ilustrador produziu caricatura, em duas cenas, intitulada "Triste – ser ou não ser português". O Zé figurou dividido pelo sentimento ambíguo em relação ao seu país: de um lado, se orgulhou, de peito estufado, diante dos viajantes, empunhando a bandeira portuguesa na África. Do outro, o personagem tapou os olhos de vergonha, diante do monarquista Marquês de Valada:

Fig. 182: Triste! Ser ou não ser... português

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Triste!... Ser ou não ser português. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 24, p. 192, 15 out. 1885. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Bordalo Pinheiro caricaturou o Marquês de Valada, nomeado, na época, como governador civil de Braga e conforme se afirmou anteriormente, protagonista de um escândalo homossexual, no início dos anos 1880. Valada foi flagrado com um soldado, em uma casa na Travessa da Espera. Por isso o caricaturista ridicularizou o monarquista diante de um bastão, no qual desenhou os guardas da municipal e da civil, que o

governante tentava alcançar. Para o ilustrador, tratava-se de "uma vergonha de fugir!". Na legenda, o artista explicou que não haveria outro remédio, senão rebaixá-lo.

Apesar das críticas, houve mudanças na postura de Bordalo e do seu grupo, em relação aos governantes e suas ações, tendo em vista o orgulho patriótico. A busca pela identidade nacional também marcou a atuação de Bordalo como ceramista. Para além dos temas nacionais, que caracterizaram suas louças[317], o artista compreendia sua produção como valorização da cultura portuguesa, numa perspectiva industrial, ou seja, alinhada ao engrandecimento material do país. Em agosto de 1886, o ilustrador recebeu a visita da rainha Maria Pia, ao seu estabelecimento, em Caldas da Rainha. A monarca foi recebida com festa, organizada pelo caricaturista e seus funcionários. A visita real foi noticiada e desenhada, nas páginas dos *Pontos nos ii*. Os editores do jornal anteciparam-se às possíveis críticas dos republicanos, afirmando que a rainha havia se interessado por uma arte *genuinamente nacional*, que poderia alçar Portugal nos caminhos do progresso:

> Sua majestade a rainha interessou-se o mais vivamente que é possível, por uma indústria que é vivamente nacional, que ocupa já cento e cinquenta operários; exclusivamente portugueses; uma indústria que promete engrandecer-nos aos olhos do estrangeiro; uma indústria que representa largo passo no caminho do progresso (...). Acima do ideal político pomos a prosperidade do nosso país – mesmo porque não compreendemos aquele sem a junção impreterível desta.[318]

Para um grupo de artistas e letrados interessados em reafirmar o lugar de Portugal enquanto nação forte e colonizadora, diante do novo cenário internacional, era necessária uma mudança de postura em relação ao desenvolvimento material do país. Além disso, Bordalo Pinheiro não era mais o jovem artista rebelde das folhas efêmeras dos anos 1870. Tratava-se de um nome reconhecido enquanto empreendedor cultural, dono de importantes jornais e da fábrica de louças, que recebia a visita de monarcas e expunha seu trabalho no exterior, estabelecendo relações com os principais grupos de poder.

Na ocasião da morte de Fontes Pereira de Melo, em janeiro de 1887, Bordalo e os editores dos *Pontos nos ii* homenagearam o ex-ministro, valorizando seu trabalho com os chamados melhoramentos materiais, a partir dos quais sua passagem pelo ministério ficou marcada. Nos textos, os editores do jornal afirmaram não se importar com as acusações de incoerência, além de elogiar a atuação de Fontes, a quem

[317] HENRIQUES, Paulo. Uma cerâmica nacional. In LEITE, Ana Cristina; CARVALHO, Anabela (Orgs.). *Guia do Museu Bordalo Pinheiro*. Lisboa: Museu Bordalo Pinheiro, 2005, p. 93-119.
[318] Das Caldas. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 68, p. 538, 26 ago. 1886.

chamaram de "grande vulto", "eminente personalidade" e "estadista célebre". Estes jornalistas elogiaram seu trabalho com as obras de infraestrutura, que tanto criticaram ao longo dos anos 1870 e início da década de 1880:

> Para que um nome tenha o poder de sobressaltar assim uma nação inteira, para que um país se ocupe tanto da morte de um só homem, é preciso que esse homem se tenha ocupado muito da vida do seu país! E Fontes Pereira de Melo ocupou-se inegavelmente, e muito, da vida do seu país. Se acremente lhe combatemos a política, com que sempre cordialmente antipatizamos, nem por isso deixamos de louvar-lhe hoje a gentil iniciativa em tantos melhoramentos nacionais, a que perduravelmente andará ligado o nome do estadista célebre.[319]

Os elogios publicados nos *Pontos nos ii* em relação ao programa de melhoramentos materiais de Fontes não devem ser encarados como homenagem circunstancial pela morte do ministro. Tratava-se de um novo contexto, que exigia novas posturas. O artista entusiasmou-se, por exemplo, com a chegada das linhas férreas em Caldas da Rainha, cidade onde possuía a fábrica de cerâmica, dando "vivas ao progresso"[320]. Também desenhou a inauguração dos melhoramentos do porto de Lisboa, elogiando a ação de personalidades tantas vezes criticadas por ele, como o ex-presidente da Câmara da cidade, Rosa Araújo, e o ministro das obras públicas, do governo progressista, Emídio Navarro:

> A composição ilustrada desta página deixou-nos apenas em branco um espaço das dimensões de um pequeno cartão de visita. E quanto mais nos basta, para nele registrarmos nossas mais sinceras felicitações à cidade de Lisboa, pelo gigantesco melhoramento que vai engrandece-la, e ao ministro Emídio Navarro, pela coragem com que levou a cabo esse empreendimento por tantos planeado e só por ele executado.[321]

Houve, portanto, uma mudança em relação à visão que este grupo de artistas e jornalistas construíram da regeneração material portuguesa. Nos anos 1870 e início dos 1880, na opinião destes letrados, as obras de melhoramentos materiais não eram suficientes para ajudar o país a alcançar a modernidade, sendo necessária a regeneração moral, cultural e educacional do país. Nesse novo contexto, tais obras mostraram-se fundamentais para garantir o lugar de Portugal no cenário das disputas internacionais, alçando-o à condição de país moderno, com sua cultura e suas características próprias bem definidas e valorizadas. Tal mudança de posicionamento foi acompanhada de

---

[319] PINTO, Alfredo de Moraes (Pan-Tarântula). Por aí... *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 90, p. 26, 27 jan. 1887.
[320] BORDALO Pinheiro, Rafael. O caminho de ferro nas Caldas. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 112, p. 201, 30 jun. 1887.
[321] BORDALO Pinheiro, Rafael. A inauguração dos melhoramentos do porto de Lisboa. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 130, p. 352, 05 nov. 1887.

novos olhares sobre a atuação dos monarcas, em situações antes criticadas por estes homens de letras.

Em março de 1888, um incêndio destruiu o Teatro Baquet, na cidade do Porto, provocando a morte de funcionários que viviam no local. O desastre causou grande comoção, em especial nas rodas letradas e artísticas do país. Bordalo, frequentador contumaz dos palcos, organizou outra subscrição nacional, nas páginas dos *Pontos nos ii*, para ajudar as famílias das vítimas do incêndio. Os responsáveis pelo jornal, seus administradores, os operários da tipografia e da oficina litográfica contribuíram, eles próprios, com 100 réis cada, totalizando a quantia de 6$900 contos. O caricaturista entusiasmou-se com a visita da rainha Maria Pia, à casa daqueles que perderam seus familiares na tragédia, elogiando sua atitude – postura bem diferente dos anos anteriores, quando criticava as ações de caridade da monarca.

Bordalo desenhou a rainha e o seu filho, o príncipe D. Carlos, em atitude altiva e espirituosa, visitando a casa dos pobres. É interessante notar as palavras mobilizadas na legenda da imagem. De acordo com a construção do artista, a monarca saiu do seu trono, cheio de brocados e perfumes, ou seja, um lugar apontado como sublime, para descer ao chão pedregoso dos pobres, aspirando a "atmosfera viciada", termo usado pelos governantes e pelas elites para descrever as habitações das classes menos favorecidas. Por tal atitude, considerada de grandeza, Maria Pia mereceria o reconhecimento da população. No mesmo número, o caricaturista também desenhou o Zé Povinho, num canto de página, dando vivas à rainha:

Fig. 183: A rainha em casa dos pobres

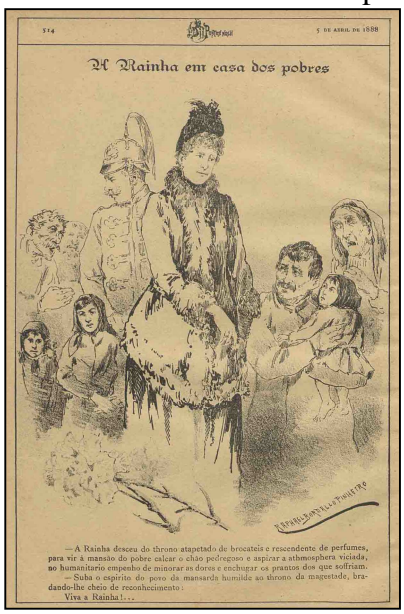
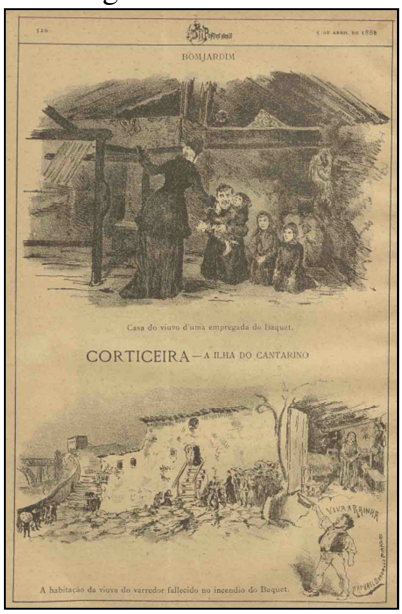



Fig. 184: Corticeira




Fonte: RBP. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 151, p. 514-520, 05 abr. 1888. Hemeroteca Municipal de Lisboa

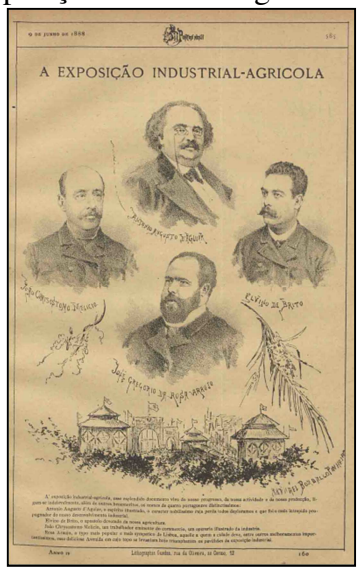
**Legenda:** - A rainha desceu do trono atapetado de brocatéis e rescendente de perfumes, para vir à mansão do pobre calcar o chão pedregoso e aspirar a atmosfera viciada, no humanitário empenho de minorar as dores e enxugar os prantos dos que sofriam.
- Suba o espírito do povo da mansarda humilde ao trono da majestade, bradando-lhe cheio de reconhecimento:
Viva a Rainha!...

Apesar das novas percepções, o ilustrador não se tornou monarquista tampouco abandonou a predileção pelos ideais republicanos. Ao contrário, as críticas aos governantes e ao sistema monárquico persistiram nas páginas dos *Pontos nos ii*, conforme se observou no item anterior deste capítulo. Bordalo e os responsáveis pelo jornal passaram a elogiar as atitudes dos governantes em situações nas quais o progresso do país e as particularidades da cultura portuguesa foram valorizadas. Nesse sentido, o caricaturista entusiasmou-se com a realização da Exposição Industrial-Agrícola, realizada em junho de 1888, como "esplêndido documento vivo do nosso progresso, da nossa atividade e da nossa produção"[322].

A agricultura e seus derivados (azeite, vinhos, tabaco etc), que permaneciam como as principais atividades econômicas portuguesas, deveriam ser valorizadas enquanto peculiaridades e símbolos do país. Bordalo e seu filho visitaram o evento e publicaram, em alguns exemplares seguidos, croquis tirados do natural e retratos dos organizadores, elogiados, desta feita, nas páginas do jornal. Entre eles, Rosa Araújo, que recebeu novamente as loas de Bordalo. Os ilustradores retrataram a seção agrícola, com exposição de vinhos, o Instituo Florestal, a estátua da Agricultura, feita pelo escultor Simões de Almeida (1844-1926); além da exposição de artilharia e da União Industrial Lisbonense:

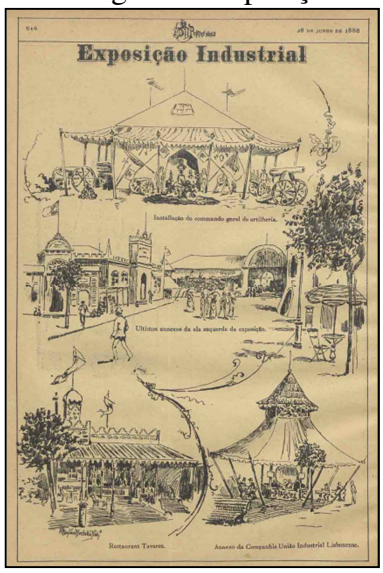
[322] BORDALO Pinheiro, Rafael. A Exposição Industrial-Agrícola. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 160, p. 585, 09 jun. 1888.

Fig. 185: A exposição industrial-agrícola



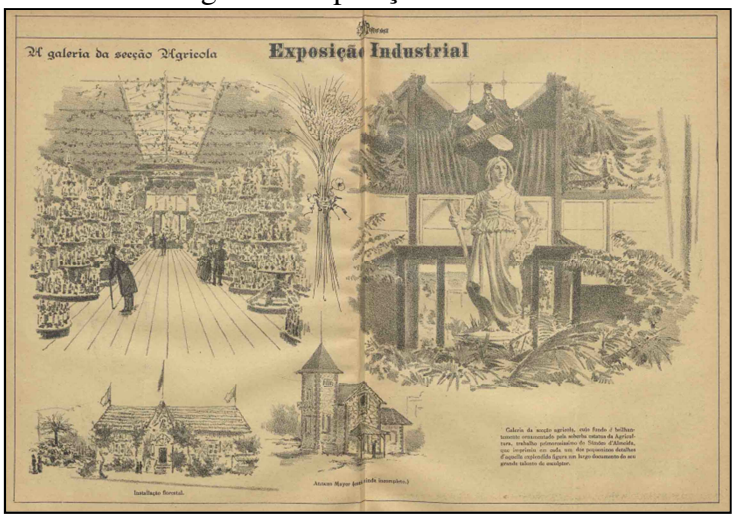

Fonte: *Pnii*, n. 160, p. 585, 09 jun. 1888.

Fig. 186: Exposição Industrial




Fonte: *Pnii*, n. 163, 616, 28 jun. 1888. HML

Fig. 187: Exposição Industrial




Fonte: *Pnii*, n. 163, 616, 28 jun. 1888.
Hemeroteca Municipal de Lisboa

Na opinião dos editores dos *Pontos nos ii*, o progresso deveria estar alinhado com a identidade nacional. Bordalo incomodou-se com a instalação de um novo gasômetro na região de Belém, em Lisboa. De acordo com os jornalistas, o equipamento havia sido instalado justamente entre dois "primorosos monumentos nacionais", a Torre de Belém e o Convento dos Jerónimos. O caricaturista retratou o Zé Povinho e a Maria da Paciência, perturbados com a cena. Na legenda, o autor ironizou: "um cúmulo de boa administração camarária, um cúmulo de bom gosto artístico". O novo equipamento poluía, assim, a visualização de uma paisagem cara à tradição histórica e, por consequência, à nacionalidade portuguesa:

Fig. 188: O novo gazômetro

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O novo gasômetro. *Pontos nos ii*, n. 183, p. 774, 16 nov. 1888. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Aspecto que a torre de Belem – um dos mais primorosos monumentos nacionais – vai presentear aos estrangeiros que entram à barra. Um gasômetro entre a torre de Belém e o convento dos Jerônimos, é, sobre um cúmulo de boa administração camararia, um cúmulo de bom gosto artístico.

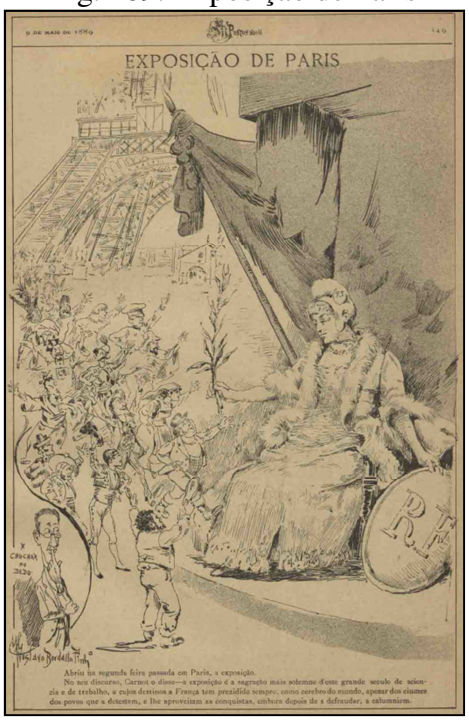
O desenvolvimento material, portanto, deveria progredir ao lado da identidade nacional, sem interferir ou perturbar as suas marcas. Conforme se afirmou no item anterior deste capítulo, o contato do camponês com a cidade, sob a monarquia, poderia corromper a sua vitalidade nativa, colocando-o em contato com a vadiagem, a pobreza, a mendicância, a criminalidade etc. Nessa lógica, a identidade portuguesa, bem como a essência do seu povo e a paisagem tradicional (rural ou urbana) deveriam ser preservados. Obras como a reforma do porto de Lisboa, a construção de caminhos de ferro e as feiras industriais e agrícolas, com exposições dos produtos portugueses (cerâmica, azeite, vinhos, doces etc) eram valorizados nesse sentido.

A participação de Rafael Bordalo Pinheiro na Exposição Universal de Paris, em 1889, como decorador do pavilhão português, atestou sua convicção na grandeza do país por meio do avanço material, encarado como progresso. O ilustrador foi escolhido pela coroa para realizar a empreitada. Tal nomeação não foi inconteste. Os governantes haviam convidado, inicialmente, a equipe da Associação Industrial de Lisboa, chefiada pelo Visconde de Melício. Em fevereiro daquele ano, porém, os responsáveis pelos *Pontos nos ii* iniciaram campanha contra a escolha, alegando que o grupo do Visconde

entendia de indústrias, mas nada compreendia a respeito das artes decorativas alinhadas à cultura portuguesa[323].

A exposição se iniciou em maio de 1889. Em caricatura nos *Pontos nos ii*, Zé Povinho figurou na abertura do evento, saudando a república francesa. Com seu escudo, Marianne apareceu em grandes proporções, delgada e redentora, sentada ao trono como soberana. Zé, em tamanho diminuto, cumprimentou-a, tirando o chapéu. No segundo plano, personagens que representaram outros países, como o John Bull, além de espanhóis, orientais, africanos, também demonstraram sua admiração. Manuel Gustavo, que havia permanecido em Lisboa, enquanto o pai trabalhava na França, ridicularizou a si próprio, no canto esquerdo, "a chuchar o dedo", refletindo sobre a cena:

Fig. 189: Exposição de Paris




Fonte: BORDALO Pinheiro, Manuel Gustavo. Exposição de Paris. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 208, 09 maio 1889. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Na legenda, o artista reproduziu a ideia do presidente francês, Sadi Carnot (1837-1894), no discurso de abertura, a partir do qual a Exposição Universal seria "a

[323] Os detalhes sobre a substituição da equipe de Melício por Rafael Bordalo Pinheiro foram explicados pelo ilustrador no número especial dos *Pontos nos ii* a respeito da Exposição de Paris, publicado em dezembro de 1889. De acordo com o autor, seu amigo jornalista Mariano Pina, proprietário d'*A Ilustração* o ajudou na campanha para convencer os governantes a trocar o industrial pelo ceramista. BORDALO Pinheiro, Rafael. A Exposição Universal de Paris – O pavilhão português do Quai d'Orsay. *Pontos nos ii*, Lisboa, número especial, p. 02, dez. 1889.

sagração mais solene deste grande século de ciência e de trabalho"[324]. Manuel Gustavo, no canto da página, refletia sobre o que via: um personagem, o Zé Povinho, elemento importante no funcionamento da monarquia liberal, saudava Marianne. Se as agitações do movimento republicano português não eram capazes de despertar o povo, o progresso material e a admiração pela França poderiam desempenhar esta função. Cabe lembrar que o modelo ideal de república adotado por estes letrados era o francês, por conta do caráter considerado heroico das revoluções de 1789 e 1848. A Exposição de Paris, desta forma, consubstanciaria o que o grupo do jornal idealizava como modernidade: progresso material, cultura nacional e o republicanismo francês.

Após um ano de intenso trabalho no pavilhão português, do Quai D'Orsay, Rafael Bordalo Pinheiro e os editores dos *Pontos nos ii* publicaram um número especial do jornal, dedicado à Exposição. Ao contrário dos demais exemplares, que possuíam oito folhas, este número apresentou-se excepcionalmente com 35 páginas, fartamente ilustradas com fotografias retratando os elementos portugueses apresentados no evento. O material foi impresso na *Societé Anonyme de Publications Périodiques*, situada no Quai Voltaire, 13, em Paris. A escolha do local de impressão não foi ocasional. Justamente neste endereço editava-se a revista *A Ilustração*, levada a cabo por Mariano Pina, amigo de Rafael.

A inexistência de casas impressoras capazes de produzir este material em Lisboa possivelmente contribuiu para a sua elaboração, em Paris. Certamente o contato de Mariano Pina facilitou o acesso aos impressores. No exemplar especial, Bordalo explicou que preferiu a fotografia, enquanto "documento da verdade e da autenticidade do que se fez", para que os leitores pudessem ajuizar, eles próprios, a sua obra. Na opinião do artista, o desenho, ao contrário da imagem fotográfica, poderia modificar os elementos retratados, privilegiando detalhes em detrimento de outros. A fotografia figurava, assim, como protocolo de veracidade. O caricaturista convidou os leitores a adentrar no pavilhão, por meio das imagens:

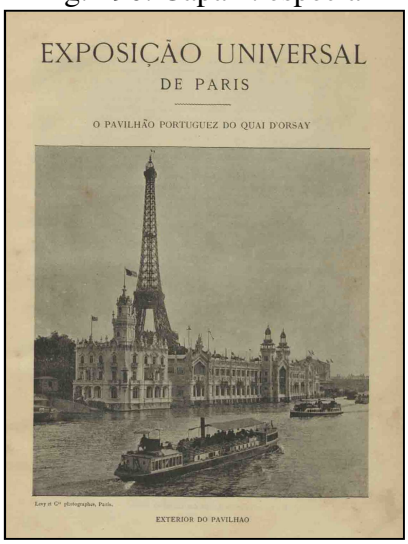
> Entre desenhos e croquis prefiro hoje a fotografia, é tão somente para que estes documentos da exposição portuguesa tenham o maior cunho de verdade e de autenticidade (...). A fotografia abrangeu tudo, tanto o conjunto, quanto os pequenos detalhes, sem ser modificada por qualquer lápis. E como procuro, acima de tudo, um documento verdadeiro e exato do que se fez, por isso cedo hoje lugar à fotogravura.

[324] BORDALO Pinheiro, Manuel Gustavo. Exposição de Paris. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 208, 09 maio 1889.

Entremos no pavilhão[325].

De acordo com o exemplar, Bordalo Pinheiro decorou o Pavilhão com elementos considerados típicos de Portugal ou das suas colônias, como as parreiras de uva, tecidos da Índia, palmeiras da África e louças das Caldas da Rainha. Havia salas com exposição de vinhos do Porto e da Ilha da Madeira, organizadas pelas delegações vinícolas e associações comerciais, apresentando também outros produtos agrícolas como cereais, compotas de doces e conservas. Houve também ambientes com as particularidades das matas portuguesas e dos seus recursos naturais (animais empalhados, amostras de árvores e minérios como o mármore):

Fig. 190: Capa n. especial




Fonte: *Pontos nos ii*, Lisboa, n. especial, capa, dez. 1889. HML

Fig. 191: O pavilhão português

Fonte: *Pontos nos ii*, Lisboa, n. especial, p. 14-15, dez. 1889. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Nas páginas de texto, Bordalo criticou fortemente a mania de estrangeirismos que, em sua opinião, imperava entre os industriais e os artistas portugueses. Seu trabalho no pavilhão teria sido, portanto, o de apresentar os elementos exclusivamente nacionais, que poderiam competir com os dos outros países da Europa. De acordo com o artista, os portugueses tinham vergonha da sua nacionalidade, tentando transformar Lisboa numa pequena Paris: "Está é a nossa desgraça! Nós queremos que as nossas praias e as nossas cidades d'água sejam uma servil imitação das praias e cidades d'água de França"[326].

[325] BORDALO Pinheiro, Rafael. A Exposição Universal de Paris – O pavilhão português do Quai d'Orsay. *Pontos nos ii*, Lisboa, número especial, p. 17, dez. 1889.

[326] Idem, p. 35.

O ilustrador afirmou que era possível admirar a França e estudar os autores franceses sem a necessidade de "macaqueá-los". Para ele, havia um abismo entre estudar uma referência e imitá-la. Tal fronteira seria facilmente percorrida pelos artistas lusos, com uma "insensatez imperdoável", ao contrário dos franceses que teriam admiração somente pela França. Esta teria sido a lição mais importante da sua estada em Paris: "É contra este rebaixamento do caráter nacional que eu me revolto. Foi um protesto contra o desdém e a desconfiança contra as coisas essencialmente portuguesas, que eu procurei lavrar no Pavilhão do Quai d'Orsay, em plena exposição de Paris"[327].

É interessante notar que este mesmo perfil de crítica foi mobilizado por Monteiro Lobato, no Brasil, no começo do século XX, como se verá no próximo capítulo deste trabalho. Lobato também criticou a imitação dos modelos franceses pelos escritores brasileiros. Numa época de construção das identidades nacionais, esses autores estavam em busca do caráter português (Bordalo) e brasileiro (Lobato). Zé Povinho figurou na última página do número especial sobre a Exposição de Paris. O personagem despediu-se do evento, tirando o chapéu, com a bandeira portuguesa nas mãos. Atrás dele, o autor escreveu "Viva a França". A inspiração na modernidade republicana francesa era importante, sem perder de vista a busca pela identidade lusa:

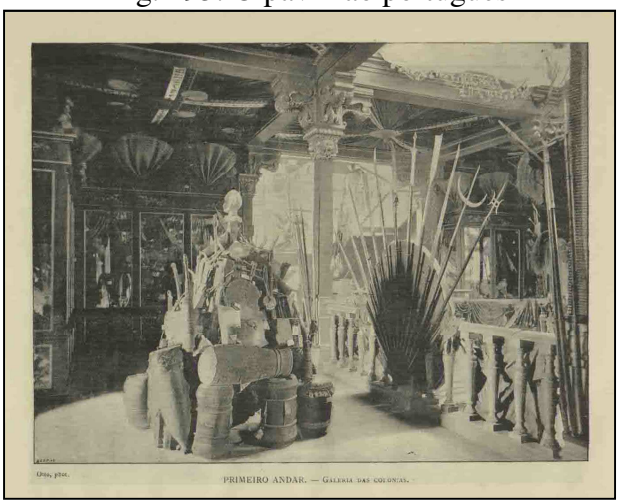
Fig. 192: Viva a França!

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Viva a França. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. especial, p. 14-15, dez. 1889. Hemeroteca Municipal de Lisboa

[327] Idem, p. 36.

Conforme se afirmou anteriormente, a busca pela identidade nacional portuguesa estava ligada à autoafirmação da sua tradição colonialista. Numa época marcada pela corrida neocolonial, as exposições universais eram também uma demonstração de forças. Algumas das nações expositoras disputavam entre si os territórios da África e da Ásia, mas no evento de Paris apresentaram seus pavilhões lado a lado. Estas nações demonstravam as suas particularidades, mas também seu poder na dominação de outros povos. No pavilhão português, houve um ambiente dedicado a isso, além de uma sala organizada pela Sociedade de Geografia de Lisboa. Nestes espaços apresentaram-se armas, espadas, tambores e atabaques da África, simbolizando a dominação e a pujança colonial portuguesa:

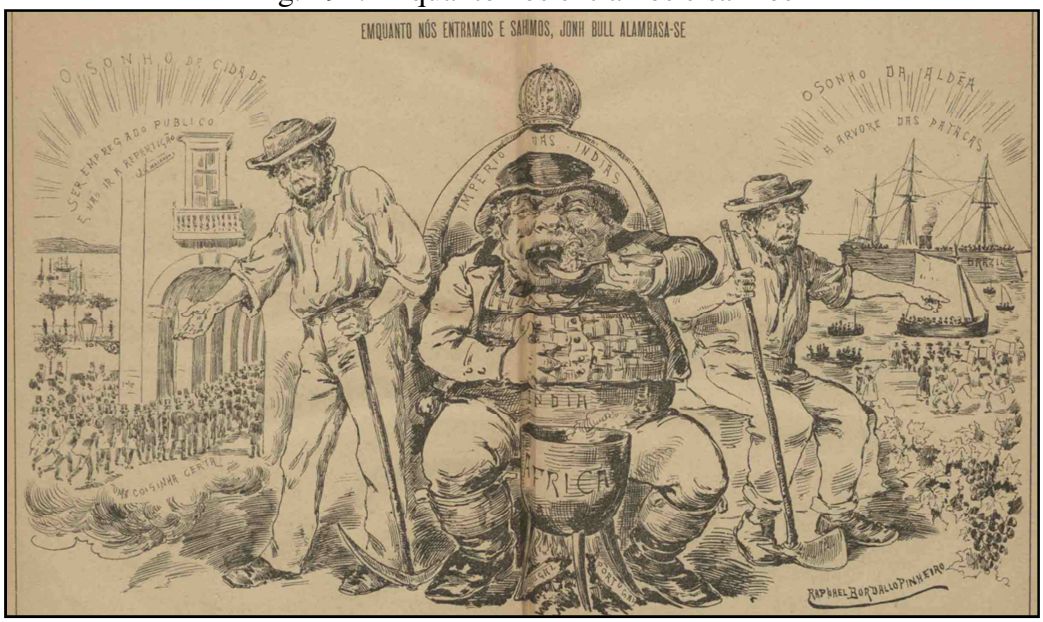
Fig. 193: O pavilhão português




Fonte: *Pontos nos ii*, Lisboa, n. especial, p. 27, dez. 1889.
Hemeroteca Municipal de Lisboa

Quando findou a Exposição de Paris, os ânimos entre Portugal e Inglaterra acirravam-se. Durante as disputas pelo domínio da região do Congo, Bordalo produziu caricatura criticando o abandono ao qual a sociedade portuguesa deixava seu país, enquanto os ingleses avançavam pela África. De acordo com o artista, os portugueses que viviam na cidade sonhavam com o emprego público, no qual não precisassem ir à repartição, nada fazendo por Portugal. Já os habitantes do campo, migravam para o Brasil, em busca da "árvore das patacas" (galinha dos ovos de ouro), abandonando a pátria. Na cena, o artista caricaturou Zé Povinho em dois momentos: lamentando pela atitude da sociedade portuguesa no campo e na cidade. No meio, o John Bull figurou com seu enorme quadril, alimentando-se do continente africano:

Fig. 194: Enquanto nós entramos e saímos




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Enquanto nós entramos e saímos, John Bull alambasa-se. *Pontos nos ii*, n. 235, p. 324-325, 26 dez. 1889. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Na legenda, o artista afirmou que o país vivia uma "catalepsia secular" e que a sociedade nada fazia para sacudir esta "apatia profunda". Ricos ou pobres, os portugueses estariam céticos em relação ao presente e ao futuro da pátria: "todos recusam-se a empreender uma obra perdurável, e expatriam-se, desertam. Os do campo vão para as Américas, os da cidade para as repartições!"[328]. O caricaturista descreveu o John Bull, como obeso, após se alimentar da Índia. No momento, lambuzava-se dos "apetecidos plainos da África". A caricatura inglesa apareceu se alimentando do território africano, cozido num cadinho, em cujas lenhas Bordalo escreveu: "Portugal".

Imbuídos de um ideal patriótico e colonialista, os editores dos *Pontos nos ii* compuseram a capa de abertura do jornal, referente ao ano de 1890, com elementos de luta contra a Inglaterra. Maria da Paciência figurou empunhando uma espada, enquanto o Zé Povinho segurou a bandeira portuguesa. Os personagens, caricaturados como figuras esguias e altivas, expulsaram da página o *Punch* (jornal inglês de caricaturas) e o John Bull, que figuraram em tamanho pequeno. Abaixo do Zé e da Maria, o ilustrador escreveu: "Tudo pela pátria". No segundo plano, a Torre Eiffel, representando o sucesso do pavilhão português na Exposição Universal de Paris. O ano de 1890 seria de luta em prol da soberania nacional:

[328] BORDALO Pinheiro, Rafael. Enquanto nós entramos e saímos, John Bull alambasa-se. *Pontos nos ii*, n. 235, p. 324-325, 26 dez. 1889.

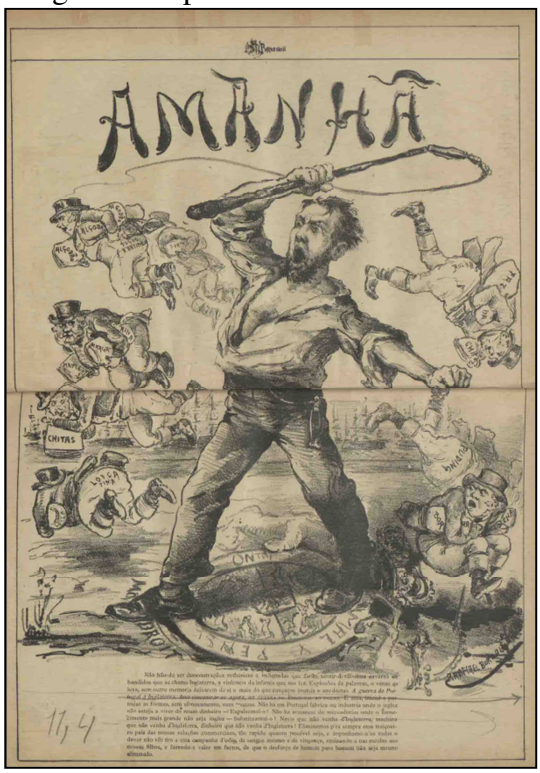
Fig. 195: Capa *Pontos nos ii* – Sexto ano

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Sexto ano, 1890. *Pontos nos ii*, n. 236, 02 jan. 1890. Hemeroteca Municipal de Lisboa

As disputas pelo Congo acirravam-se e os ingleses avançavam pela África Central. A coroa, sob D. Carlos I, parecia, aos olhos dos redatores do jornal, conivente com a situação. A questão exigia intervenção urgente dos artistas e letrados preocupados com os destinos do país. Bordalo produziu um suplemento especial, vendido a 50 réis, à parte do exemplar n. 237 dos *Pontos nos ii*. A edição trouxe duas caricaturas em tamanho grande: "Hoje" e "Amanhã". Na primeira, o desenhista ridicularizou o rei curvando-se diante da rainha Vitória da Inglaterra, representante da *pirataria*. O monarca português entregou-lhe as riquezas do Congo. Ambos pisotearam sobre o corpo do Zé Povinho. A linguagem das imagens e dos textos era dramática e agressiva:

Fig. 196: Suplemento do n. 237 - frente

Fig. 197: Suplemento do n. 237 - verso




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. *Pontos nos ii*, n. 237, 09 jan. 1890.
Hemeroteca Municipal de Lisboa

Na legenda, o artista atribuiu fala, bastante desabonadora, aos monarcas retratados. D. Carlos entregou o presente afirmando: "Aqui tem, tia Vitória, mais um bocado d'África". A rainha respondeu que há muito os ingleses sugavam as colônias portuguesas: "Desde João IV que a Inglaterra faz senão sugar na traição dos Braganças, o melhor das suas expansões coloniais". Em troca o rei de Portugal pediu à britânica que não tirasse sua esquadra do rio Tejo, pois em caso de uma revolta do povo ele poderia embarcar mais rápido e fugir. A rainha questionou desqualificando o povo português como "raça de macacos": "Tu chamares povo essa lama portuguesa que pisamos? Raça de macacos!"[329].

O Zé Povinho rebaixado à condição de lama e de macaco, pisado pelos reis, com seu corpanzil largo, na primeira imagem, dá lugar a outro Zé, regenerado, na segunda ilustração. O personagem, alto e esbelto, levantou-se com um chicote em punho, revoltado, derrubando todos os John Bull que se assentavam sobre ele. O personagem britânico apareceu atarracado, preso aos produtos explorados nas suas colônias ultramarinas. Na legenda, Bordalo propôs guerra aos ingleses. De acordo com o artista era preciso expulsar todos os britânicos que viviam em Portugal, explorando o

[329] BORDALO Pinheiro, Rafael. *Pontos nos ii*, n. 237, 09 jan. 1890.

comércio, a indústria e o rentismo financeiro e designou a Grã-Bretanha como "traiçoeiro país". Para o autor, as palavras e a retórica não mais bastavam, sendo necessária a ação:

> Não há de ser demonstrações retóricas e indignadas que farão sentir a vilíssima caverna de ladrões que se chama Inglaterra, a violência da infâmia que nos fez. Explosões de palavras, o vento as leva, sem outra memória deixarem de si a mais do que cansaços inúteis e anedotas. *A guerra de Portugal à Inglaterra deve concentrar-se agora na* GUERRA DE PORTUGAL AO INGLÊS.

Se na primeira cena, intitulada "Hoje", Bordalo caricaturou o Zé Povinho negativamente; na imagem designada como "Amanhã" o artista apresentou o que seu grupo esperava enquanto reação do povo. Para os responsáveis pelo *Pontos nos ii* o tempo de tentar vencer as opressões monárquicas por meio da retórica, dos discursos dos entusiastas da república, e dos textos em jornais, já havia passado. Comemorar as vitórias eleitorais republicanas também não surtia mais efeito. Era necessário, no momento, partir para a ação direta, conclamando o povo para a luta contra a Inglaterra e contra a monarquia, que representava a servidão aos desígnios ingleses no mundo. Nesse sentido, a sociedade portuguesa deveria se levantar numa grande manifestação nacional.

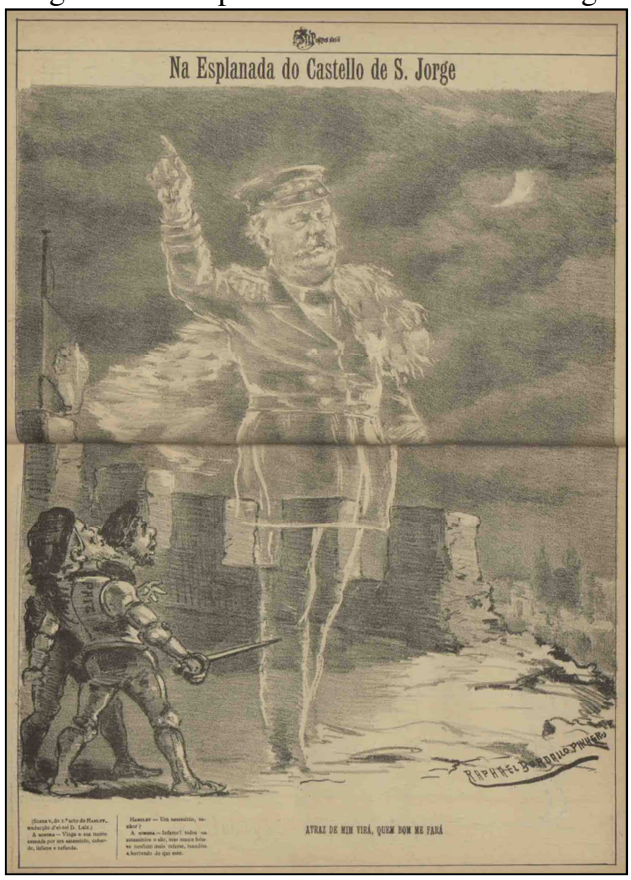
Dois dias após a publicação de tal suplemento, houve o Ultimato britânico. Conforme se afirmou anteriormente, a coroa britânica exigiu a retirada das expedições portuguesas do Congo. Os editores dos *Pontos nos ii* abriram as páginas do jornal para mais uma subscrição nacional, organizada por um "grupo de patriotas feridos pelo desastre" que o país acabara de sofrer. A intenção era a de angariar fundos para a "decadente" marinha portuguesa, incapaz de fazer frente às forças militares inglesas. Houve reunião na Associação Comercial de Lisboa, organizada por empresários portugueses, movidos pelo ideal patriótico, interessados num revide à Grã-Bretanha. Estes patriotas, movidos pelo desejo de manter as colônias ultramarinas, estavam dispostos a deixar as palavras e partir para a ação[330].

Neste exemplar, Rafael Bordalo Pinheiro desenhou o vulto do rei D. Luís I, já falecido, como exemplo de grandeza e resistência contra a "infame" Inglaterra. Na imagem, a sombra do monarca apareceu em grandes proporções, como um gigante, ocupando quase a totalidade das duas páginas centrais. Do alto do Castelo de São Jorge, símbolo da resistência lisboeta, nos tempos medievais, o espírito de D. Luís foi

[330] BORDALO Pinheiro, Rafael. Subscrição nacional. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 238, p. 19, 16 jan. 1890.

espreitado pelo Zé Povinho e pela figura do velho de armadura, que representava Portugal. O ancião observou surpreso enquanto o Zé olhou boquiaberto, sem entender o que estava acontecendo. Na legenda, Bordalo transcreveu trechos de *Hamlet*, designando o inimigo inglês como covarde, infame, inaudito, horrendo, nefando:

Fig. 198: Na esplanada do Castelo de S. Jorge




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Na esplanada do Castelo de S. Jorge. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 238, p. 20-21, 16 jan. 1890. Hemeroteca Municipal de Lisboa

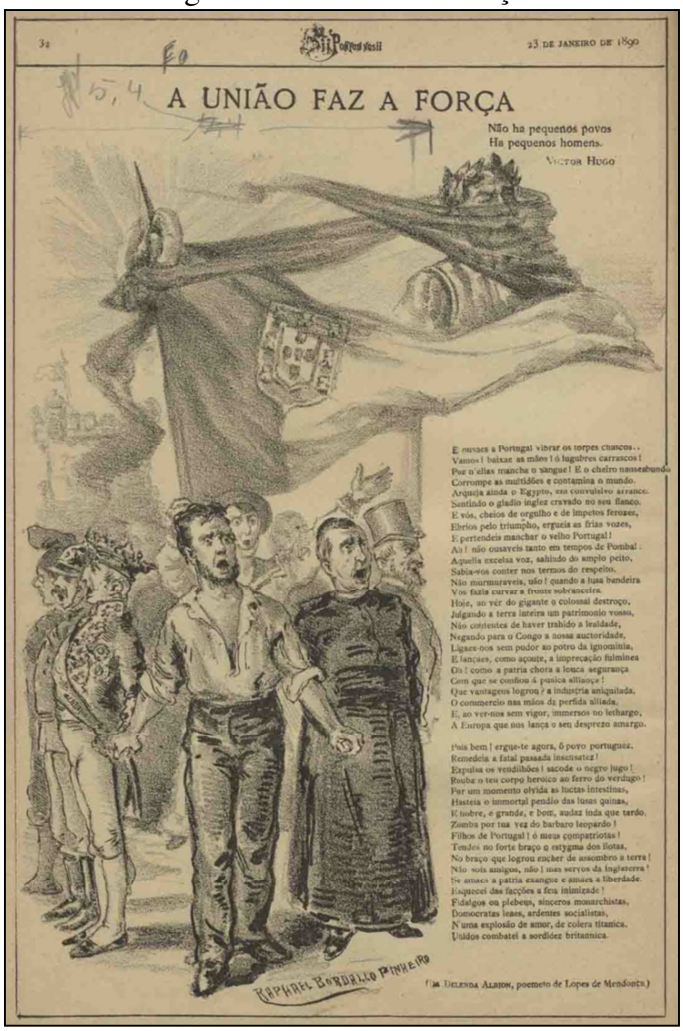
**Legenda:** Atrás de mim virá, quem bom me fará.
(Cena V, do 1º ato de *Hamlet*, tradução d'el-rei D. Luís)
A sombra: - Vinga a sua morte causada por um assassínio, covarde, infame e nefando.
Hamlet: - Um assassínio, senhor?
A sombra: - Infame! Todos os assassínios o são, mas nunca houve nenhum mais infame, inaudito e horrendo como este.

Bordalo caricaturou o espírito de D. Luís com seu tradicional uniforme militar e a bandeira de Portugal no segundo plano. A expressão da legenda, "atrás de mim virá, quem bom me fará", demonstraram que o monarca foi representado como um grande líder, um guia para o país. Ao contrário do seu filho, o jovem rei D. Carlos I, no trono há poucos meses (desde outubro do ano anterior), o progenitor simbolizava a lembrança de um longo e estável reinado. Enquanto o jovem monarca, pouco experiente, parecia

vacilar, o seu pai tornou-se símbolo de heroísmo. O rei D. Luís I, tantas vezes destronado e dessacralizado na obra caricatural de Bordalo, foi desenhado em traços sublimes.

No exemplar seguinte, Bordalo caricaturou a cena "A união faz a força", na qual figuraram o Zé Povinho, em primeiro plano, de mãos dadas com representantes de grupos geralmente criticados pelo artista: clérigos, monarquistas, homens de fraque e cartola. Era preciso unificar a sociedade, por meio do patriotismo, em defesa das colônias. Zé apareceu, mais uma vez, altivo, com a camisa aberta ao peito, o que simbolizava um ímpeto de coragem e liderança. Ao lado da imagem os editores dos *Pontos nos ii* reproduziram o poema *Delenda Albion!*, de Henrique Lopes de Mendonça, mobilizado em outras situações parecidas, que exigiram destes letrados intervenção em defesa do que consideravam soberania nacional:

Fig. 199: A união faz a força




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A união faz a força. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 239, p. 32, 23 jan. 1890. Hemeroteca Municipal de Lisboa

De fato, a sociedade portuguesa engajou-se na mobilização contra o Ultimato e a reação de subserviência da coroa. No dia 11 de fevereiro, um mês após o acontecimento, a população reuniu-se em grande manifestação pelas ruas de Lisboa. O movimento foi fortemente reprimido pela polícia civil e pela guarda municipal. Bordalo caricaturou o evento, ridicularizando a repressão. A imagem foi composta de diversas cenas. Na primeira, o desenhista caricaturou a si próprio, com a boca tapada pelos apitos dos soldados que lhe ordenaram: "Ande, pra frente, são ordens!". Na opinião dos autores, o país estava em estado de sítio. Para Bordalo, era um governo autocrático disfarçado de monarquia liberal. Em sua opinião, era preferível o rei absolutista D. Miguel, sem disfarces de liberalismo:

Fig. 200: Ca campanha do apito

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A campanha do apito. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 242, p. 52-53, 13 fev. 1890. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Bordalo retomou a memória de Camões que os republicanos mobilizavam enquanto símbolo de grandeza do país. Nas palavras do artista, os portugueses de 1890 nunca haviam lido a obra do escritor: "os senhores nunca leram os *Lusíadas* e nem sabem quem é Camões – que escreveu poema para cantar apenas o Valor, a Coragem, a Audácia. Já se perdeu entre nós a noção exata destas palavras?" [331]. O artista desenhou a estátua do autor renascentista, localizada no bairro do Chiado, cercada de policiais. O

[331] BORDALO Pinheiro, Rafael. A campanha do apito. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 242, p. 52-53, 13 fev. 1890.

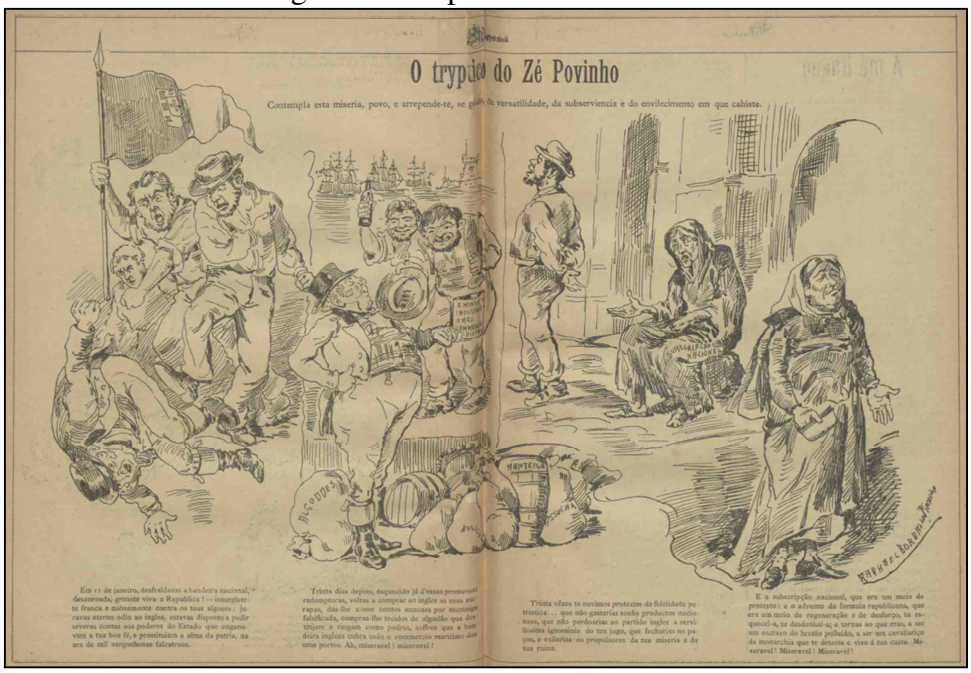
caricaturista satirizou as forças repressivas tentando prender o monumento: "Só nos falta ver a estátua apeada como símbolo de insurreição, e o ministério levar Camões para o governo civil"[332].

As forças repressivas foram ridicularizadas em seu comportamento mecânico, destituídas da sua condição humana, sem discernir o que era o seu alvo, prendendo tudo e todos que atentassem contra a monarquia institucional, até mesmo uma estátua. No canto inferior, o artista caricaturou os membros do Partido Regenerador, no dia do Ultimato, quando estavam fora do governo, manifestando-se "em atitude patriótica". No quadro ao lado, o mesmo grupo apareceu, após um mês, já ocupando o ministério, atuando como governantes que reprimiram violentamente, com porretes e armas de fogo, o Zé Povinho que se manifestava.

Para os editores dos *Pontos nos ii* havia a esperança de que a sociedade, estarrecida com o Ultimato, se organizasse para derrubar a monarquia constitucional e recuperar as possibilidades perdidas na África. Naquele contexto de mobilizações e manifestações populares, Bordalo retratou o Zé Povinho em posturas heroicas e combativas, muito diferente da representação negativa pela qual a figura foi retratada em outros contextos. No entanto, com o passar dos meses, as estratégias de organização da sociedade pareciam não surtir efeito. A proposta da subscrição nacional não progrediu. As passeatas diminuíam e a monarquia persistia, apesar da troca de ministério, ocorrida em janeiro. Bordalo produziu caricatura, dividida em três cenas, satirizando a evolução destes acontecimentos:

[332] Ibidem.

Fig. 201: O tríptico do Zé Povinho




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O tríptico do Zé Povinho. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 256, p. 165-166, 22 maio 1890. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Na primeira parte da imagem, o Zé Povinho figurou junto a outros populares, no dia do Ultimato, com a bandeira portuguesa em punho, derrubando John Bull a chutes. Na parte central da folha, Bordalo satirizou a continuidade das relações comerciais entre Portugal e Inglaterra. O Zé apareceu curvado, tirando o chapéu para os britânicos, diante dos seus produtos: açúcar, manteiga, algodão etc. Na última cena, Bordalo desenhou uma senhora mendicante, representando a subscrição nacional, à míngua. O conjunto das três caricaturas demonstrou que o grupo dos *Pontos nos ii* perdia as esperanças na possibilidade de um grande levante popular: "contempla esta miséria, povo, e arrepende-te, se podes, de versatilidade, da subserviência e do envilecimento em que caíste"[333]. O ilustrador designou o povo como miserável:

> E a subscrição nacional que era um meio de protesto; e o advento da fórmula republicana, que era um meio de regeneração e de desforço, tu esqueceu-a, tu desdenhou-a; e tornas ao que eras, a ser um escravo do bretão poluído, a ser um cavalariço da monarquia que te detesta e vive à tua custa. Miserável! Miserável! Miserável![334]

Em agosto de 1890, tentou-se formalizar o Tratado de Londres, entre Portugal e a Inglaterra, definindo as fronteiras de Angola e Moçambique. O acordo, evidentemente, gerou fortes manifestações contrárias, no parlamento e nas ruas. A

[333] BORDALO Pinheiro, Rafael. O tríptico do Zé Povinho. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 256, p. 165-166, 22 maio 1890.
[334] Ibidem.

proposta foi criticada nas páginas dos *Pontos nos ii*. Então, Bordalo caricaturou o Zé Povinho trabalhando como escravo para John Bull. Intitulada "O que é o tratado", a caricatura demonstrava que o acordo significava a submissão dos portugueses à Grã-Bretanha. Zé figurou preso numa bola de ferro, carregando pedras. Na legenda, escrita a punho, o caricaturista ironizou: "roubado e ainda por cima escravos de John Bull. Trabalhe meus irmãos, que o trabalho é fortuna, é riqueza, é vigor... para eles!". O cenário foi o das paragens africanas:

Fig. 202: O que é o Tratado

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. O que é o tratado. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 271, p. 285, 04 set. 1890. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Roubados e ainda por cima escravos de John Bull!! Trabalhe meus irmãos que o trabalho é fortuna, é riqueza, é vigor... para eles!

De acordo com estes artistas, o povo e os governantes pouco fizeram para reverter as investidas inglesas. Na opinião deles, o país agonizava sob a monarquia e não haveria mais meios de salvá-lo. Bordalo caricaturou cena na qual o Zé Povinho, em

desespero, carregou o velho Portugal nas costas, tentando atravessar o rio de esgoto da política portuguesa. Em meio ao lamaçal, o caricaturista desenhou os rostos dos ministros da monarquia constitucional. Zé e o velho foram observados pelo John Bull e pelo primeiro ministro inglês, Lord Salisbury. A rainha Vitória, fingiu chorar, com um lenço, sobre a ponte, na qual o desenhista escreveu "Constituição", em alusão ao sustentáculo da coroa portuguesa:

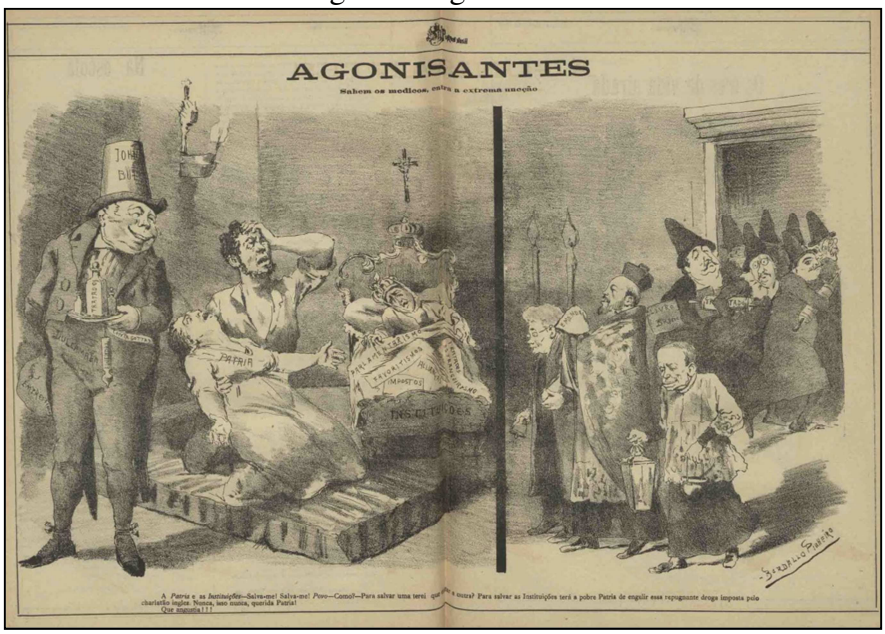
Fig. 203: Como atravessar o lameiro

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. *Pontos nos ii*, n. 273, p. 300-301, 18 set. 1890. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Como se há de atravessar este lameiro?!...

Na margem direita da folha, dois braços apontavam, em gesto indignado, para a cena. Braços estes, com características femininas e delgadas, muito diferente das demais figuras retratadas na caricatura, em condição de destronamento e dessacralização. A figura feminina, na obra bordaliana, representava a condição sublime da república, em oposição ao rebaixamento da decadência monárquica. Com ela, os responsáveis pelos *Pontos nos ii* tentavam alertar os leitores, descortinando-lhes o que consideravam como a situação do país. No exemplar seguinte, outra figura feminina, a da "pátria", apareceu em desespero, amparada pelo Zé Povinho, que pôs a mão na cabeça e olhou para o céu, sem saber o que fazer para ajudá-la:

Fig. 204: Agonisantes




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Agonizantes. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 274, p. 309-310, 30 set. 1890. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** A *Pátria* e as *Instituições* - Salva-me! Salva-me!
O *Povo* – Como? Para salvar uma terei de matar a outra?
Para salvar as Instituições terá a pobre Pátria de engolir esta repugnante droga imposta pelo charlatão inglês. Nunca, isso nunca, querida Pátria!
Que angústia!!!

Nas palavras de Bordalo, o país encontrava-se na fase terminal: "Saem os médicos, entra a extrema unção". Uma velha senhora, representando as instituições, agonizou na cama da monarquia, coberta pelos impostos, pelo parlamentarismo, pelas alianças e tratados estrangeiros. No alto da parede, um crucifixo. John Bull, do lado esquerdo, sorriu satisfeito, carregando os empréstimos, que negociava a "conta gotas". Os ministros saíram de cena, no canto direito, enquanto entraram os clérigos para ungir a moribunda. Na legenda, o artista afirmou que para salvar a pátria era preciso engolir o remédio do "charlatão" inglês, no caso, os tratados coloniais. Para Bordalo, a situação era desesperadora "Que angústia!!!".

A figura da pátria apareceu novamente, em grandes proporções, acorrentada ao solo, presa por grandes estacas, simbolizando a coroa, de um lado, e as questões africanas, do outro. O país estava em sacrifício, como a figura religiosa do Cristo cruxificado. John Bull, com seu grande quadril, riu da moribunda, enquanto os reis europeus, de costas, nada fizeram para ajudar Portugal. Sobre o corpo da pátria, os ministros constitucionais carregaram a urna, representando as eleições viciadas, que sustentava o regime. A figura feminina exclamou: "filhos ingratos! Não chegarão braços

salvadores que me libertem desta agonia!?"[335] Na visão do caricaturista, os tais "braços salvadores" eram os da república, que reapareceram, mais uma vez, no canto da folha, tentando alertar os leitores. Era este o retrato caricatural com o qual os editores do *Pontos nos ii* representaram em "A situação":

Fig. 205: A situação

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A situação. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 276, 09 out. 1890. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** E a Pátria exclama:
- Filhos ingratos! Não tripudiem mais sobre o meu pobre coração!
E enquanto aqueles poderosos do mundo me desprezam, não chegarão os braços salvadores que me libertem desta agonia!?

Essa caricatura apresentou diálogos com imagem produzida pelo artista francês Grandville no periódico *La Caricature*, em 1831. É importante lembrar que desde os tempos em que Bordalo atuou no Brasil, nas páginas d'*O Mosquito*, algumas de suas caricaturas demonstraram silimitude com a obra de Grandville. Ao final de suas composições analisadas nesta pesquisa, pecebe-se que Bordalo não abandonou as referências à obra de outros ilustradores, que ele admirou. Neste caso, a pátria gálica representava-se por uma figura igualmente feminina, acorrentada ao chão, com os seios à mostra, sendo atacada por corvos que simbolizavam outros países:

[335] BORDALO Pinheiro, Rafael. A situação. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 276, 09 out. 1890.

Fig. 206: La france livrée aux corbeux

GRANDVILLE, Jean Ignace. La france livrée aux corbeaux de toute espèce. *La Caricature*, n. 50, 13 out. 1831.[336]

Seja como for, na semana seguinte, Bordalo caricaturou o Zé Povinho diante de outra figura feminina, a História. A musa do tempo, de braços cerrados, olhou para o personagem e questionou com ar inquisidor: "Por que assiste tu indiferente a este rebaixamento moral? Por que não cortas esta podridão?"[337]. Zé, sentado encima do saco dos impostos, sorriu, despreocupado, lendo o jornal *O Século*. Na sua resposta, demonstrou não se importar com a situação: "Pra quê? Está podre... cai por si." Nesse sentido, a imprensa republicana, não teria mais efeito. Ao povo português, de 1890, que permanecia inerte, ao menos na visão destes artistas, caberia apenas o futuro julgamento da História:

[336] Imagem extraída do livro de SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre*. São Paulo: Faap, 2003, p. 124.
[337] BORDALO Pinheiro, Rafael. A atualidade. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 277, p. 336, 17 out. 1890.

Fig. 207: A atualidade

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A atualidade. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 277, p. 336, 17 out. 1890. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** - A História - Por que assiste tu indiferente a este rebaixamento moral? Por que não cortas esta podridão?
Zé Povinho - Pra quê? Está podre... cai por si.

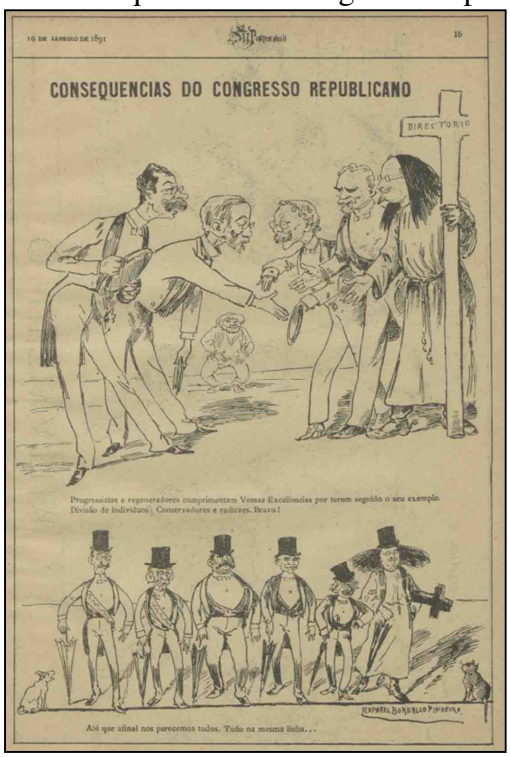
Nem mesmo a leitura de *O Século* poderia despertar o Zé Povinho da sua indiferença. Nos últimos meses de circulação dos *Pontos nos ii*, diante da continuidade da monarquia e das perdas coloniais para a Inglaterra, a descrença no movimento republicano aumentava. Em janeiro de 1891, durante a realização do congresso organizativo do partido, evidenciou-se que após tantos anos de atuação, o grupo se fragmentava. Os republicanos do norte do país, mais contestadores, questionavam o diretório de Lisboa, acusando-o de se tornarem conservadores, pouco atuando pela causa. No Porto, surgiram novas publicações e órgãos de propaganda partidária, como *A República* e *A República Portuguesa*[338].

Rafael Bordalo Pinheiro caricaturou a situação do grupo nas páginas dos *Pontos nos ii*. De acordo com o ilustrador, a fragmentação fez com que os republicanos se igualassem aos monarquistas com suas divisões (regeneradores e progressistas). O caricaturista ridicularizou José Luciano de Castro e Serpa Pimentel parabenizando os republicanos pelo surgimento das disputas internas. O líder do diretório republicano de Lisboa, Manuel de Arriaga, figurou caricaturado como um monge do partido. Na

[338] SILVA, Maria Isabel Carvalho Correa da. *Op. cit*., p. 50-65.

legenda, Bordalo ironizou: "Progressistas e regeneradores cumprimentam Vossas Excelências por terem seguido o seu exemplo. Divisão de indivíduos: conservadores e radicais. Bravo!"[339]. No segundo plano, o Zé Povinho apareceu rindo da cena:

Fig. 208: Consequências do Congresso Republicano




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Consequências do Congresso Republicano. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 289, p. 16, 10 jan. 1891. Hemeroteca Municipal de Lisboa

> **Legenda:** Progressistas e regeneradores cumprimentam Vossas Excelências por terem seguido o seu exemplo. Divisão de indivíduos: conservadores e radicais. Bravo!
> Até que afinal nos parecemos todos. Tudo na mesma linha...

Na parte de baixo da caricatura, o ilustrador ridicularizou os retratados posando para uma fotografia. Os monarquistas José Luciano de Castro e Serpa Pimentel apareceram ao lado dos republicanos do Porto, nas figuras de Sampaio Bruno (1857-1915), Basílio Teles (1856-1923) e Latino Coelho (1825-1891), acompanhados do líder do diretório lisboeta, Manuel de Arriaga. Na legenda, Bordalo ironizou: "Até que afinal nos parecemos todos. Tudo na mesma linha..."[340]. Na opinião dos responsáveis pelos *Pontos nos ii*, a fragmentação comprometeria ainda mais a atuação do partido. Nesse sentido, nada mais diferia os políticos dinásticos dos seus mais contundentes opositores.

[339] BORDALO Pinheiro, Rafael. Consequências do Congresso Republicano. *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 289, p. 16, 10 jan. 1891.
[340] Ibidem.

As esperanças de uma regeneração por intermédio da república desfaziam-se mais uma vez.

Apesar da descrença no movimento, naquele mesmo mês desencadeou-se no Porto a grande revolta, como os entusiastas da república tanto sonharam, mas a tentativa, circunscrita naquela cidade, foi rapidamente reprimida pela coroa. O fracasso e o caráter localizado do evento fez com que os editores dos *Pontos nos ii* pouco se entusiasmassem com a empreitada. No exemplar subsequente ao acontecimento, Fialho de Almeida (Irkan) comentou o ocorrido, reconhecendo os esforços dos revoltosos, mas lamentando os equívocos, que teriam comprometido o sucesso da revolta.

Nas palavras o autor, a revolta do Porto foi uma "loucura inútil e esplêndida" que mostrou à monarquia a iminência do seu destino, mas também aos republicanos a inconveniência da atuação em grupos avulsos. Fialho de Almeida apresentou sugestões ao diretório do partido: antes da revolução, era necessário deixar o velho regime se enfraquecer, por si só, além de fortalecer as fileiras do partido. O jornalista acrescentou também que, de qualquer forma, os caminhos da república seriam inevitáveis. O autor criticou o momento escolhido para a revolta. Na sua opinião o país estava em crise e perdia suas colônias no exterior. Uma grande revolta, naquele contexto, poderia piorar a situação portuguesa. Nessa lógica, os revoltosos deveriam pensar no país e não somente no sistema de governo:

> O país está na miséria e as grandes nações da Europa conspiram todas, pelo seu silêncio, a favor dos latrocínios que nos promove a Inglaterra. Neste momento, não é bem de fórmulas de governo de que se trata: é do país. Se amanhã viesse a república, no dia seguinte nossa situação seria duzentas vezes mais terrível, e este fato deveria pesar na consciência dos revolucionários do Porto, por forma a fazê-los adiar para menos escabrosos dias, as suas explosões de heroico patriotismo.[341]

Para os editores dos *Pontos nos ii*, a tão sonhada revolução republicana somente surtiria efeito, caso o país se recuperasse da crise (nacional e internacional), mesmo que isso significasse adiar o projeto e assistir a continuidade monárquica. Caso contrário, o regime, tido como revolucionário, fracassaria nos seus primeiros tempos. Os responsáveis pelo jornal, imbuídos de um ideal que consideravam patriótico, apresentaram, portanto, um posicionamento bem menos radical e mais conciliador, um tanto diferente dos seus pontos de vista nas décadas anteriores. Por mais de dez anos

[341] ALMEIDA, Fialho (Irkan). Glória aos vencidos! *Pontos nos ii*, Lisboa, n. 293, p. 242, 05 fev. 1891.

estimularam o povo a erguer-se numa grande revolta, mas quando essa possibilidade se efetivou, pediram cautela.

Era carnaval e a aventura dos *Pontos nos ii* chegava ao fim. Sob o lápis de Bordalo, o Zé Povinho figurou, em sua última aparição, fantasiado de arqueiro, responsável pela guarda palaciana. Poucos dias após a malograda revolta do Porto, o Zé estava pronto para a festança de momo, usando, justamente, os trajes monárquicos. Poderia afirmar-se que, graças à inversão possibilitada pelo carnaval, o personagem era defensor da realeza, somente naqueles dias. Entretanto, a mensagem era pragmática. Na legenda, o caricaturista explicou que a figura vinha adotando aquele traje, ou seja, que esse comportamento não se restringia aos festejos carnavalescos. O corpo rotundo e o ventre avantajado do Zé Povinho, que mal cabia nas vestes, representaram as marcas do rebaixamento, alinhado aos vícios monárquicos:

Fig. 209: a Revolta do Porto

Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. A revolta do Porto. *Pontos nos ii*, n. 293, p. 41, 05 fev. 1891. Hemeroteca Municipal de Lisboa

**Legenda:** Comentários do Zé (vestido de salsa, costume que vai adotando).
Srs. governados e governantes! Juizinho é que se quer. Olhem... *Uma couve é uma couve; fechada ela, é um repolho.*
Adeusinho... Vou para o baile de máscaras.

Assim, o Zé foi satirizado como protetor dos palácios - integrante do funcionamento da monarquia. Diante das discussões deste capítulo, acerca dos posicionamentos assumidos pelo grupo, torna-se profícuo questionar se tal postura seria

apenas do personagem ou também dos seus autores. À semelhança dos seus criadores, o Zé Povinho zombava das tentativas frustradas dos republicanos em tomar o poder, mas também dos vícios da política monárquica, ao mesmo tempo em que fazia parte do seu funcionamento. Durante o período em que circulou o jornal *Pontos nos ii* os seus responsáveis estabeleceram outras relações com os governantes e suas obras, pois consideravam que era importante o fortalecimento do país e a valorização da identidade nacional, num contexto de disputas coloniais.

Rafael Bordalo Pinheiro recebeu a rainha de Portugal, interessada em sua obra cerâmica considerada como símbolo do progresso material e da identidade nacional. O artista também valorizou a atuação dos reis em obras de caridade, além de atuar, ele próprio, como decorador do pavilhão português na Exposição Universal de Paris, explorando os aspectos da nacionalidade portuguesa de tradição colonialista. Nesse sentido, criticou os chamados estrangeirismos, ou seja, o hábito dos artistas do seu tempo, em imitar a produção artística e intelectual francesa. O patriotismo bordaliano exacerbou-se no contexto do Ultimato britânico, de janeiro de 1891.

Nesse momento, o tom das caricaturas nas quais apareceu o Zé Povinho tornou-se dramático. Era preciso unir a sociedade portuguesa (republicanos, monarquistas, clérigos entre outros) e partir para a luta, por meio de grandes revoltas e manifestações. O sistema eleitoral já não bastava. Ao contrário do seu trabalho n'*O Antonio Maria*, Bordalo pouco comemorou as vitórias republicanas nas eleições, durante sua atuação nos *Pontos nos ii* pois o grupo percebeu que as chances de obter a grande transformação política, pelo caminho constitucional, eram bastante limitadas. Talvez por esse motivo, o personagem foi retratado sem a albarda, em praticamente todas as suas figurações neste jornal. Mesmo sendo rebaixado e apontado como sustentáculo da monarquia, o Zé deveria estar em pé e lutar contra as demais nações colonialistas.

Reconhecido por sua atuação combativa, a favor da liberdade e da república, contra as opressões monárquicas, Bordalo colaborou, ou ao menos defendeu, algumas ações da coroa, que poderiam garantir o fortalecimento do país, naquele contexto. Assim como nas páginas d'*O Antonio Maria*, o caricaturista empreendeu defesa do colonialismo e da manutenção de territórios e povos africanos e asiáticos sob o jugo português. Zé Povinho, por sua vez, figurou como admirador da república, mas permaneceu simbolizando determinada parcela da população que garantia a persistência da monarquia. Nos últimos meses de circulação dos *Pontos nos ii*, o personagem, apareceu em desespero, pois não conseguia salvar o seu país.

A adaptação de caricaturas produzidas pelo próprio ilustrador, no Brasil, também persistiu nas páginas dos *Pontos nos ii*, bem como o diálogo da sua obra caricatural com outras produções visuais. Em movimento de circulação transnacional, a obra do caricaturista, produzida em Portugal, também se difundiu no Brasil, onde foi lida e apreciada por artistas e literatos brasileiros, como Monteiro Lobato. Assim, cabe identificar os caminhos que levaram o Zé ao Jeca Tatu, apontado como a versão brasileira do mais famoso personagem bordaliano. Lobato, bem como outros caricaturistas e letrados tiveram na obra de Rafael Bordalo Pinheiro, um manancial de cenas e situações parecidas com o Brasil do seu tempo.

# 4. CAPÍTULO 04 - MONTEIRO LOBATO E O JECA TATU

Monteiro Lobato foi escritor de destaque na história da literatura brasileira. Seu mais famoso personagem, Jeca Tatu, fixou-se na memória nacional enquanto sátira do caipira. Na época da sua criação, no final de 1914, Lobato ainda era um escritor desconhecido e aspirante à glória literária. Naquele tempo, o autor dialogou com diversas referências literárias nacionais e internacionais e nutriu especial admiração pela cultura portuguesa. Lobato também se envolveu profundamente com a produção iconográfica do seu tempo. Tais interações certamente ajudaram a confluir nos caminhos que o levaram à criação caricatural estudada nesta pesquisa.

Neste capítulo apresenta-se a trajetória do autor, tendo em vista suas referências culturais dos anos de formação enquanto escritor. Para tanto, analisaram-se as muitas cartas trocadas por Lobato, com seus amigos, familiares e contatos profissionais. A partir deste material foi possível vislumbrar os diálogos estabelecidos com a produção cultural portuguesa, bem como suas relações com o mundo das imagens difundidas no cotidiano, em especial pela imprensa periódica, bem como suas composições iconográficas realizadas naquele período. Por fim, refletiu-se sobre o surgimento do Jeca Tatu, a partir destas leituras que permearam o imaginário lobatiano na época da sua criação.

## 4. 1. Monteiro Lobato: um artista em formação

Monteiro Lobato foi escritor de destaque na história da literatura nacional. Seu nome associou-se a diversos tipos de atividades, principalmente as relacionadas com o âmbito intelectual. Foi promotor público, fazendeiro, proprietário de revista cultural, editor de livros e autor de obras para o público adulto e infanto-juvenil, além de diversos estudos e artigos publicados em livros, jornais e revistas.[342] Foi, também, um dos principais críticos de arte do cenário cultural paulista, além de pintor e desenhista amador, apaixonado pela cultura visual do seu tempo.

[342] Sobre a trajetória de Lobato ver CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato, vida e obra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955; AZEVEDO, Carmen Lucia de; CAMARGOS, Marcia; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato, furacão na Botocúndia*. São Paulo: Editora Senac, 2000; DE LUCA, Tania Regina. Monteiro Lobato: a luta em prol da brasilidade e do progresso. In: AXT, Gunter; SCHÜLER, Fernando (Orgs.). *Intérpretes do Brasil*. Ensaios de cultura e identidade. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004, p. 135-154; LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato:* um brasileiro sob medida. São Paulo: Salamandra, 2006.

Neto de José Francisco Monteiro (1830-1911), barão e visconde de Tremembé, José Renato Monteiro Lobato foi membro da elite econômica e política do país. Passou a infância nas propriedades rurais da família, nos arredores de Taubaté, no interior de São Paulo. Sua personalidade destacou-se desde tenra idade. Aos onze anos pediu para mudarem seu nome, de José Renato, para José Bento – o mesmo do seu pai, pois desejava herdar a bengala do progenitor (símbolo de distinção na época), gravada na ponta, em ouro, com as inicias "J. B.". Desde menino, expressou gosto pela pintura e pelo desenho, mas os imperativos sociais o impeliram a cursar a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, na capital paulista.

Nos tempos universitários, Lobato atuou no movimento estudantil. Ainda na juventude, desejou ser escritor. Suas primeiras atuações foram no jornal *O Onze de Agosto*, produzido pelo Centro Acadêmico da faculdade. Também colaborou com o jornal *A Tribuna*, de Santos, e vendeu traduções do periódico londrino *Weekly Times* para *O Estado de S. Paulo*, um dos mais importantes jornais diários da época. A imprensa periódica funcionava como trampolim para a carreira literária. Toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa, que constituía a principal instância de consagração daqueles anos.[343] Lobato viveu intensamente os anos de faculdade, discutindo os problemas do país nas tribunas das arcadas e compartilhando experiências estéticas com os amigos do Cenáculo, republica estudantil onde morou, e nas rodas boêmias do café Guarani.

Em 1907, já formado, foi nomeado promotor público em Areias, pequena cidade do Vale do Paraíba, em São Paulo, onde exerceu, por alguns anos, as atividades jurídicas. Em 1911, com a morte do avô, herdou a propriedade da família, tornando-se fazendeiro. Sua trajetória mudou consideravelmente, no final de 1914, com a publicação dos textos "Uma velha Praga" e "Urupês", nos quais criou a figura do Jeca Tatu, que lhe trouxe reconhecimento nos meios culturais. No mesmo período tornou-se crítico de arte e colaborador remunerado do jornal *O Estado de S. Paulo.* Não era fácil adentrar para o time do *Estado*, que reunia entre os seus colaboradores, nomes dos mais destacados da sociedade, fato que ajuda a mensurar a repercussão dos seus artigos. Numa palavra:

> Conseguir entrar para a redação d' *O Estado de S. Paulo* não era tarefa das mais fáceis: o jornal se constituía, naquela segunda década do século XX, num dos mais expressivos espaços de sociabilidade da capital paulista. Sua redação, situada na Praça Antônio Prado, acolhia jornalistas, redatores, advogados, políticos e intelectuais que possuíam vasto capital simbólico, nas mais representativas esferas da sociedade.

[343] MICELI, Sergio. *Poder, Sexo e Letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

> Ainda era comum que a população paulistana acorresse à sede d'*O Estado* em busca de informações sobre eventos locais e nacionais[344].

Vivia-se um tempo de agitações em São Paulo. A cidade e a sua população haviam crescido com o significativo avanço das atividades industriais. As exportações de café iam de vento em popa. Em 1890, São Paulo possuía 65 mil habitantes. Dez anos depois, já eram 240 mil. Em 1917, a população já passava dos 500 mil. Novos grupos caracterizaram a vida urbana com a chegada de milhares de imigrantes italianos e a formação das classes operárias. Tendo Paris e Londres como modelo, a cidade renovava-se com novos e portentosos edifícios, avenidas e ruas recém-inauguradas. Enfim, "São Paulo já não estava mais circunscrita pelos rios Tamanduateí e Anhangabaú. A antiga vila foi sendo transformada com grande rapidez numa metrópole moderna e agitada, que recebia cada vez mais gente vinda de todas as partes do mundo"[345].

A imprensa periódica também se modernizou naqueles anos. Os grandes jornais diários do século XIX tornaram-se empresas, ao passo que surgiram diversas revistas chamadas *mundanas* ou de variedades que exploravam os novos recursos tecnológicos de reprodução de imagens, em especial a fotografia. Os avanços tecnológicos e midiáticos exerceram fascínio naquela geração de artistas e escritores, ao ponto de modificar sua obra literária[346]. Monteiro Lobato ainda vivia na fazenda, mas visitava São Paulo assiduamente, frequentando as redações dos principais periódicos, dos quais era colaborador, além das rodas boêmias em contato com jovens literatos que, como ele, desejavam intensamente publicar sua primeira obra.

Lobato fez parte do grupo que se reunia na *garçonière* do escritor Oswald de Andrade (1890-1954), situada na Rua Líbero Badaró, n. 67. A roda também era frequentada por Guilherme de Almeida (1890-1869); pelo ilustrador Ferrignac – pseudônimo de Inácio da Costa Ferreira (1892-1958); por Léo Vaz (1890-1973); Vicente Rao (1892-1978) entre outros. Estes letrados reuniam-se para jantar, momento em que trocavam informações sobre literatura e acontecimentos políticos, compartilhando livros, jornais, revistas e discos brasileiros e estrangeiros, além de socializar seus primeiros escritos e receber garotas para encontros amorosos. Oswald de

---

[344] ZIOLI, Miguel. *Paulo Duarte (1899-1984): um intelectual nas trincheiras da memória*. 2010. 199 f. Tese (Doutorado em História). – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2010, p. 52.
[345] WALKER, José Roberto. *Neve na manhã de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 42.
[346] SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Andrade, em particular, fez parte, anos mais tarde, do movimento modernista de São Paulo, que marcou a história cultural e literária do país[347].

Pensar o Brasil estava na ordem do dia. A jovem república, proclamada em 1889, não havia resolvido os problemas nacionais, tornando-se alvo de críticas dos intelectuais e artistas, desgostos com o regime, muito diferente do que haviam sonhado. Conforme foi possível observar no primeiro capítulo deste trabalho, desde os anos 1870, diversas gerações de artistas e homens de letras puseram-se a pensar sobre a identidade do Brasil e do seu povo, no mundo moderno, em consonância com referenciais estrangeiros. Porém, a proximidade do centenário da nossa independência, em 1922, e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), então em curso, tornaram a tarefa ainda mais urgente. Surgiram diversas propostas e projetos de intervenção política, social e cultural para o país. A identidade nacional brasileira já era um campo aberto em constante rediscussão.

Enquanto pintor e crítico de arte, Lobato atuou em defesa da estética naturalista, em busca de uma expressão artística que refletisse a brasilidade e a originalidade nativa.[348] O autor criticou a exposição de pinturas de Anita Malfatti, por conta de suas propostas vanguardistas, trazidas da Europa. Os membros do movimento modernista de São Paulo saíram em defesa de Malfatti, atribuindo a Lobato a imagem de artista frustrado e retrógrado, visão que se consagrou em estudos bibliográficos e no senso comum, sobretudo após a Semana de Arte Moderna de 1922 – evento identificado com uma suposta ruptura artística provocada por estes modernistas.[349]

---

[347] WALKER, José Roberto. *Op. cit*.

[348] É preciso diferenciar a proposta naturalista na pintura e na literatura. Tadeu Chiarelli explicou que, em termos de artes visuais, a concepção de arte moderna para Monteiro Lobato estava alinhada à expressão da pintura naturalista, que consistia na captação do ambiente e representação pictórica do cotidiano. CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages.* São Paulo: Edusp, 1995, p. 115-116. Sobre o assunto, ver também ARGAN, Giulio. *Arte Moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Em relação ao naturalismo na literatura, Alfredo Bosi esclareceu que se tratou de uma corrente literária em voga na Europa, no final do século XIX. O caso mais conhecido foi o francês, cujo maior expoente foi o escritor Émile Zola. No naturalismo literário francês, propunha-se a tradução para do cientificismo e do experimentalismo biológico, muito em voga na época, para a literatura. O movimento seria, portanto, determinista: as condições do meio social e natural influenciariam o comportamento dos personagens, ao mesmo tempo em que os paradigmas científicos buscavam classificar em leis gerais estes comportamentos humanos. O naturalismo literário no Brasil, sob influência de Zola, foi quase concomitante ao caso francês. BOSI, Alfredo. Cultura. In: CARVALHO, José Murilo de (Org.). *A construção nacional 1830-1889.* Rio de Janeiro: Objetiva; Madri: Fundación Mapfre, 2012, p. 263-264.

[349] É importante observar que o movimento paulista foi uma das vertentes do modernismo brasileiro. Outros grupos também propuseram sua concepção de nação diante dos tempos modernos, assim como os intelectuais cariocas estudados em GOMES, Angela de Castro. *Essa gente do Rio...* RJ: FGV, 1999.

Fig: 210: Monteiro Lobato, na juventude

Fonte: CEDAE/UNICAMP. Disponível em: http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/home.htm

**Legenda:** Monteiro Lobato, em foto para os documentos oficiais de identificação, em 05 de novembro de 1923.

Em 1918, após vender a fazenda do avô, Lobato mudou-se para São Paulo e comprou a prestigiosa *Revista do Brasil*, fundada pelo grupo do jornal *O Estado de S. Paulo*, dois anos antes. No contexto da discussão e redefinição das identidades nacionais, o escritor evidenciou em seu periódico um projeto nacionalista de intervenção política e cultural[350]. Assim como os modernistas de 1922, sua geração também reagiu aos dilemas do seu tempo, mobilizando a literatura e a imprensa, em diálogo com o avanço tecnológico, estabelecendo suas propostas de modernidade e de brasilidade[351]. Na mesma época, Lobato lançou seu primeiro livro, a coletânea de contos *Urupês*, além de se tornar editor, destacando-se nesta atividade, com métodos comerciais considerados então inovadores.[352]

Lobato engajou-se na campanha em prol do saneamento dos sertões, entusiasmado com as possibilidades do higienismo. Nesta oportunidade, revisitou seu Jeca Tatu, em conto que levou o título do personagem, publicado no livro *Problema Vital* (1919). O autor atribuiu o estado de opilação da figura às doenças e ao descaso

[350] Sobre o projeto ver DE LUCA, Tania Regina. *Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
[351] Sobre os projetos de modernidade das primeiras gerações culturais do século XX, ver SUSSEKIND, Flora. *Op. cit.*; VELLOSO, Mônica. O modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano*. Vol. I. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 351-386.
[352] Para Cilza Bignotto, contudo, é preciso relativizar a ideia de que Lobato teria sido inovador neste campo, uma vez que, na época, já havia um sistema literário em funcionamento e a indústria do livro dava seus primeiros passos. BIGNOTTO, Cilza. Monteiro Lobato: editor revolucionário? In: ABREU, Márcia; BRAGANÇA, Aníbal (Orgs.). *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Uneps, 2010, p. 121-137.

governamental para com as populações do interior. Jeca Tatu teria cura graças aos avanços da medicina higienista desenvolvida na Escola de Manguinhos, no Rio de Janeiro, pelos médicos Osvaldo Cruz (1872-1917) e Belisário Penna (1868-1939). Era preciso que os governantes se sensibilizassem com a questão e mobilizassem os recursos públicos nos tratamentos sanitários, regenerando a população.[353]

Nos anos 1920 e 1930 o autor produziu inúmeras obras de literatura infanto-juvenil, campo até então pouco explorado no Brasil. Tais histórias, ambientadas no Sítio do Picapau Amarelo, trouxeram figuras do folclore nacional que se fixaram no imaginário brasileiro assim como o Saci Pererê, além dos ilustres personagens: Dona Benta, Tia Nastácia, Narizinho, Pedrinho e a boneca Emília. Estas figuras, produzidas alguns anos após o Jeca Tatu, consistiram em contraponto ao famoso caboclo, pois também viviam no campo, mas usufruíam outras condições. D. Benta, por exemplo, era a dona da propriedade, eternizada como a figura da vovó, de óculos dourado na ponta do nariz, leitora de histórias para os seus netos. É interessante notar, contudo, que tal personagem nem sempre foi assim. Nas primeiras versões, escritas em 1920, D. Benta também era uma Jeca, conforme o comparativo:

> *A menina do nariz arrebitado* (1920):
> "Naquela casinha branca, – lá muito longe, mora uma triste velha, de mais de setenta anos. Coitada! Bem no fim da vida que está, e tremula, e catacega, sem um só dente na boca – jururú... Todo o mundo tem dó dela: - Que tristeza viver sozinha no meio do mato..."
>
> *Reinações de narizinho* (edição de 1957):
> "Numa casinha branca, lá no sítio do Picapau Amarelo, mora uma velha de mais de sessenta anos. Chama-se Dona Benta. Quem passa pela estrada e a vê na varanda, com uma cestinha de costura no colo e óculos de ouro na ponta do nariz, segue seu caminho pensando: - Que tristeza viver assim tão sozinha neste deserto..."[354]

Na primeira versão das histórias ambientadas no Sítio do Picapau Amarelo, D. Benta era uma velha e doentia senhora, sem nenhum dente na boca, vivendo "jururu", sozinha no meio do mato, descrição muito próxima do Jeca Tatu. Ao longo das demais versões, a figura ganhou as feições matriarcais pelas quais é mais lembrada. Seja como for, as referências estrangeiras parecem ter sido importantes na construção destas personagens. O sobrenome da D. Benta, Encerrabodes de Oliveira, foi encontrado por Lobato, anos antes, num almanaque português, conforme carta escrita pelo autor: "não

[353] LOBATO, Monteiro. *Problema Vital*. São Paulo: Brasiliense, 1961.
[354] Apud PEREIRA, Rosane de Bastos. Metamor*fases* da língua lobatiana. Disponível em: http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao13/art_08.php. Acesso em 11/11/15.

haja nome absurdo que não exista em Portugal. Num *Almanach de Lembranças* encontrei uma respeitável matrona chamada D. Maria Encerrabodes!"[355] Monteiro Lobato absorveu e adaptou elementos das distintas referências culturais que teve acesso e dos diferentes lugares onde viveu.

Em 1925, seus negócios editoriais ruíram com a crise política e econômica do estado de São Paulo. Lobato perdeu a editora e vendeu a *Revista do Brasil*. Após temporada no Rio de Janeiro, o autor partiu para Nova York, em 1927, onde foi nomeado adido comercial pelo governo brasileiro. Nos Estados Unidos, entusiasmou-se com as possibilidades de extração do petróleo e minério de ferro. Ao retornar ao Brasil, bateu-se por esta causa enfrentando a ditadura de Getúlio Vargas, que pretendia estatizar a questão, além de se colocar contra as grandes companhias internacionais, interessadas no monopólio do mercado mineral e energético. Lobato sentiu o peso da repressão, pois foi preso por conta das cartasque enviou ao ditador e suas obras foram censuradas. O escritor desejava se aventurar nesse ramo, constituindo uma sociedade de empresas nacionais privadas, que explorassem o petróleo. Seu projeto chegou a sair do papel, mas não vingou, por conta das pressões governamentais e das dificuldades em escavar o solo.

Fig. 211: Monteiro Lobato e o sucesso com as crianças

Fonte: CEDAE/UNICAMP. Disponível em: http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/home.htm

[355] LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre.* Vol. 02, 1955, p. 113. Carta de 12 out. 1916.

O escritor viveu alguns anos na Argentina, tentando inserir-se no mercado editorial hispânico, mais promissor que o do mundo lusófono. Nos seus últimos anos de vida, tornou-se admirador das propostas socialistas, sobre as quais produziu novo enredo, o *Zé Brasil*, livreto no qual retomou a figura do Jeca Tatu. Na história, o caboclo, agora batizado como Zé Brasil, vivia sob a exploração do proprietário das terras, o coronel Tatuíra, até que Luís Carlos Prestes (ícone da militância comunista no Brasil) apareceu para conscientizá-lo e ajudar o seu povo a se desvencilhar das amarras capitalistas.[356]

Sua morte, em julho de 1948, gerou comoção entre os muitos admiradores, o que evidenciou o prestígio da sua obra perante o público. Suas histórias e personagens foram adaptados para o cinema e para a televisão, fazendo sucesso por gerações. Contudo, até os dias atuais, seu nome está ligado a diversas polêmicas. Lobato voltou aos noticiários, com a pecha de racista, por conta das posturas depreciativas que assumiu em relação à formação do povo brasileiro. Suas visões sobre o assunto evidenciaram-se, inclusive, na primeira versão do Jeca Tatu, que catalisou visões negativas sobre o trabalhador nacional, calcadas no ideário determinista da época.

Monteiro Lobato foi um artista em constante formação. Ao longo da sua extensa e diversificada carreira, marcada por polêmicas e conflitos, teve contato com diferentes referências culturais, que procurou incorporar em suas obras. Fosse na literatura, nas artes visuais ou nos empreendimentos comerciais, sua atuação foi marcada pela busca da brasilidade e do progresso. O seu Jeca Tatu opilado e preguiçoso da primeira versão, por muito tempo, figurou como símbolo de certa identidade nacional brasileira, sendo apropriado por caricaturistas, diretores de cinema, compositores musicais e principalmente pelo senso comum, ganhando independência do seu criador. Nesse sentido, cabe perguntar: que importância as referências internacionais do início da carreira de Lobato tiveram na formação de um símbolo tão significativo?

## 4. 2. Letras portuguesas no itinerário formativo lobatiano

Monteiro Lobato foi missivista contumaz. Ao longo da vida e da trajetória profissional trocou inúmeras cartas com amigos, familiares e diversos contatos profissionais. Grande parte deste material foi publicado em coletâneas organizadas pelo próprio autor ou por estudiosos, postumamente. Nessas correspondências, o autor

[356] LOBATO, Monteiro. *Zé Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vitória Ltda, 1947.

expressou seus desejos profissionais, questões familiares, sentimentos e principalmente suas opiniões a respeito das referências culturais que consumiu em nas quais se inspirou para elaborar sua produção. O material permite antever aspectos importantes sobre os "bastidores" da sua obra. O próprio Lobato impressionou-se com esse potencial. De acordo com o autor, os escritos de memória trariam à tona a *cozinha* das produções humanas e não apenas a *sala de visitas* das histórias ditas oficiais:

> A história dos historiadores coroados pelas academias mostra-nos só a sala de visitas dos povos. É um *garni* uniforme, incolor. Mas as memórias são a alcova, as anáguas, as chinelas, o pinico, o quarto dos criados, a sala de jantar, a privada, o quintal – a pele quente e nua, ora macia e lisa, ora craquenta de lepra – da humanidade, a grande humanidade com "h" minúsculo, esse oceano de machos e fêmeas que come, e bebe e ama – e supõe que faz mais alguma coisa além disso.[357]

Em importante estudo, Camila Almeida Spagnoli mapeou as referências literárias de Lobato nas cartas publicadas, cruzando estes dados com os títulos que restaram de sua antiga biblioteca, conservadas nos arquivos, além dos livros que traduziu ou publicou nas suas editoras.[358] Na presente pesquisa, interessam os vestígios das relações de Lobato com Portugal. Embora tenha manifestado conhecimento acurado sobre as expressões culturais de outros países, principalmente a literatura, destacam-se as conexões com a pátria lusa, não apenas pela facilidade da língua, mas também pela admiração que o artista nutriu pelo país, além dos desejos de conhecer a região dos seus autores prediletos.

Tais referências encontram-se nas missivas publicadas, postumamente, em *Cartas Escolhidas* (02 volumes), que reuniu correspondências a diversos destinatários, entre familiares, amigos e contatos profissionais, além das *Cartas de Amor*, que abarcaram as missivas que Lobato enviou à sua esposa, Maria Pureza da Natividade Lobato (1885-1959), a Purezinha. A maior parte dos vestígios que o autor legou acerca de suas relações com Portugal encontra-se nas correspondências de *A Barca de Gleyre* (02 volumes), obra na qual Lobato reuniu, ainda em vida, as cartas enviadas ao seu

---

[357] Carta escrita em 09 de maio de 1913. LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. Vol. 01. São Paulo: Brasiliense, 1955, p. 340-341.

[358] Camila Spagnoli mapeou as referências de Lobato nas cartas publicadas no livro *A Barca de Gleyre*, cruzando-as com as obras restantes da biblioteca do escritor, presentes no acervo do Fundo Monteiro Lobato, do Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), localizado na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e na Biblioteca Municipal Monteiro Lobato, no município de São Paulo. A autora também listou todas as obras traduzidas ou editadas pelo escritor, em suas atividades editoriais. SPAGNOLI, Camila Russo de Almeida. *Monteiro Lobato, o leitor.* Dissertação (Mestrado e Cultura e Identidades Brasileiras) – Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 2014.

amigo dos tempos da faculdade, o escritor mineiro Godofredo Rangel (1884-1951), ao longo de quarenta anos, desde a formatura até os últimos anos de vida.

Ao preparar suas missivas para publicação, Lobato percebeu a existência de um "eu autobiográfico" - uma espécie de encenação de si próprio, reconhecendo o esforço em editá-las enquanto as datilografava.[359] O autor, já no fim da vida, mobilizou a publicação das suas correspondências como o único recurso do qual dispunha para reinserir-se nos debates culturais e políticos do seu tempo. Publicar as cartas tornou-se uma estratégia de poder e autorrepresentarão.[360] Os escritos de si são fundamentais para compreender a trajetória do autor estudado, suas relações sociais e culturais, enfim, os bastidores da sua produção, que não se encontram diretamente estampadas nas suas obras.

Nas cartas, enquanto gênero autorreferencial, os autores operam uma organização do "eu" que se pretende mostrar ao outro e legar como imagem de si. Trata-se de construir uma autoimagem para o interlocutor e para si mesmo. "Arquivar a própria vida é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo".[361] Na intenção de se ver melhor, o autor "manipula-se", "rasura-se", "recria-se", "deforma-se", mas não se inventa. É preciso, portanto, estar atento a estas estratégias de elaboração memorativa, mesmo que haja, por parte do autor, um compromisso com a sua própria verdade e a sua história de vida nestas narrativas.[362]

As correspondências de Lobato perpassaram sua extensa e diversificada carreira. Nesse sentido foi importante estabelecer uma periodização, dividindo a trajetória das missivas em dois momentos: até 1918, quando o escritor estava em formação, ainda em busca da glória literária e após esta data, quando houve significativa viragem em seu percurso, com a publicação de suas primeiras obras e do seu reconhecimento enquanto escritor e editor de livros. As referências a Portugal, em especial à literatura portuguesa, foram frequentes no momento inicial e se escassearam após a fama. Elas fizeram parte do universo de Lobato, enquanto artista em formação.

---

[359] TIN, Emerson. *A barca de Gleyre:* uma raríssima "curiosidade". In: LAJOLO, Marisa (Org.). *Monteiro Lobato: livro a livro*. Obra adulta. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
[360] DE LUCA, Tania Regina. Monteiro Lobato: estratégias de poder e auto-representação n'*A barca de Gleyre*. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de Si, Escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 139-161.
[361] ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 21, p. 11, 1998.
[362] LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 65.

As tabelas n. 06 e n. 07, abaixo, apresentam a sistematização das referências a Portugal n'*A Barca de Gleyre*, que foram mais frequentes tendo em vista o seu longo período (de 1903 a 1948). Já as tabelas n. 08 e 09 organizaram os dados presentes nas *Cartas Escolhidas*. Nesta obra, há um significativo intervalo, pois não há cartas do período em que Lobato foi proprietário da *Revista do Brasil* (1918 a 1925). Quanto às *Cartas de Amor*, tais referências são raras, devido ao curto espaço de tempo em que foram enviadas, entre 1906 e 1909, durante o noivado do autor com Purezinha.

Tabela n. 06 - Referências a Portugal n'*A Barca de Gleyre* (Vol. 01)

| Data da carta | Local | Descrição |
|---|---|---|
| Primeiro bilhete (1903) | São Paulo | Lobato deixou no Cenáculo um exemplar do livro *Lendas e narrativas* (Alexandre Herculano) |
| 09 dez. 1903 | São Paulo | Lobato enviou a Rangel exemplar do jornal *O Estado de S. Paulo*, com discurso de Ramalho Ortigão. |
| 1903 | São Paulo | Hábito de contar histórias do Eça, entre os membros do Cenáculo, onde Lobato morava. |
| 28 dez. 1903 | Taubaté | Admiração por Eça de Queirós pelos familiares do Lobato, na fazenda de seu avô, o Visconde de Tremembé. Obras: *A cidade e as serras* e *A Ilustre Casa de Ramires*. |
| 20 jan. 1904 | Taubaté | Lobato afirmou possuir exemplares de livros de Alexandre Herculano e Eça de Queirós. Avisou que lia o livro *Teoria do Socialismo* (Oliveira Martins) |
| 15 nov. 1904 | São Paulo | Lobato recomendou a Rangel para não imitar os escritores estrangeiros, entre eles Eça de Queirós. |
| 02 fev. 1905 | Taubaté | Lobato elogiou Rangel por não ter imitado Eça em seus escritos. |
| 02 abr. 1906 | Taubaté | Lobato comprou o livro *Cartas d'Inglaterra*, de Eça de Queirós. |
| 22 jul. 1906 | Taubaté | Lobato citou trechos d'*Os Lusíadas* de Camões. |
| 15 out. 1906 | Taubaté | Referência de Lobato ao seu hábito de ler as obras completas de Camões. |
| 15 dez. 1906 | Taubaté | Referências de Lobato às suas leituras internacionais: uma coleção editada por David Corazzi; além de obras de Bocage e Camões. |
| 1907 | Areias | Comentários sobre o processo de escrita de Eça de Queirós e sobre o romance *A Mulata* (Carlos Malheiro Dias) |
| 08 jan. 1908 | São Paulo | Comenta a leitura do autor Eugênio de Castro |
| 10 abr. 1908 | São Paulo | Elogios de Lobato às obras *Lisboa Galante* e *País das Uvas* (Fialho de Almeida); *A Relíquia* (Eça) e *Uma campanha alegre* (contribuição de Eça n'*As Farpas*). |
| 1908 | Areias | Comentários sobre *Os Lusíadas* de Camões. |
| 02 jan. 1909 | São Paulo | Referência de Lobato à sua paixão por Camilo Castelo Branco, alternando-a com o hábito de desenhar. |
| 07 jun. 1909 | Areias | Lobato avisou Rangel que comprou um conjunto de livros de Camilo Castelo Branco, além de elogios ao autor. Também iniciou a leitura do dicionário de Caldas Aulete, da língua portuguesa. Comentou sobre o dicionário. |
| 01 jul. 1909 | Areias | Referência ao aprendizado da língua portuguesa com as leituras de Camilo Castelo Branco. Recomendação de Lobato: substituir a leitura de Camões por Rui Barbosa. |

| | | |
|---|---|---|
| 14 ago. 1909 | Areias | Lobato afirmou possuir o livro *O regicida* (Camilo Castelo Branco). Leu 700 páginas do dicionário de Caldas Aulete. |
| 30 ago. 1909 | Areais | Lobato parou com a leitura de contos e prosseguiu com o dicionário de Caldas Aulete. |
| 06 set. 1909 | Areias | Afirmou ter finalizado a leitura do primeiro volume do dicionário de Caldas Aulete e prosseguiu com o segundo. |
| 01 set. 1909 | Areias | Elogios ao livro *Paixão de Maria do Céu* (Carlos Malheiro Dias). |
| 02 set. 1909 | Areias | Lobato iniciou a leitura de *Anais de D. João III* (Frei Luiz de Souza) e *Vida de São Francisco* (João de Lucena). |
| 15 set. 1909 | Areias | Comparações entre a língua portuguesa falada em Portugal e no Brasil. Leitura das obras *Noites de insônia* e *Eusébio Macário* (Camilo Castelo Branco); *Lendas e narrativas* (Alexandre Herculano) e *Anais de D. João III* (Frei Luiz de Souza). |
| 12 jan. 1910 | Areias | Lobato confessou "paixão" pela obra de Camilo Castelo Branco, além de desqualificar a língua portuguesa do Brasil e elogiar a de Portugal. Lobato também anunciou a compra de mais livros de Camilo, Herculano, Alexandre Herculano, Nicolau Tolentino de Almeida, Francisco Manoel e Garção (?). |
| Mar. 1913 | São Paulo | Lobato leu *Viagens na Minha Terra* e *Arco de Sant'Anna* (Almeida Garret) |

Fonte: Elaborada pelo próprio autor

Tabela n. 07 - Referências a Portugal n'*A Barca de Gleyre* (Vol. 02)

| **Data da carta** | **Local** | **Descrição** |
|---|---|---|
| 15 jan. 1915 | Caçapava | Leitura da obra *Vinte Horas de Liteira* (Camilo Castelo Branco) |
| 23 jan. 1915 | Fazenda Buquira | Lobato recomendou a leitura de Camilo, como "laxante" contra a redondeza da escrita. Referência à influência de Alexandre Herculano (*Lendas e narrativas* e *Eurico, o presbítero*) e Eça de Queirós, na "literatura da roça". |
| 06 fev. 1915 | Fazenda Buquira | Lobato desejou ir a Portugal e conhecer o país a partir de uma aldeia do Minho, tal como pintam Camilo e Fialho de Almeida. Ler Camilo em Cabeceiras de Basto. |
| 12 fev. 1915 | Fazenda Buquira | Comentários de Lobato sobre os críticos que disseram que ele seria uma imitação de Eça e Fialho de Almeida. |
| 30 mar. 1915 | Fazenda Buquira | Elogios a Camilo e a Fialho de Almeida. Comparação entre Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós. |

| | | |
|---|---|---|
| | | Desejo de vender a fazenda e conhecer o Minho, em Portugal. |
| 30 set. 1915 | Fazenda Buquira | Referência à leitura de Eça na juventude. Lobato reconheceu a influência das leituras de Camilo, na escrita dos textos "Velha Praga" e sobretudo "Urupês". Elogios a Fialho de Almeida e comentários sobre a evolução na obra de Camilo. |
| | | Comentários sobre a enquete no periódico *O Pirralho* sobre o livro *Correspondência de Fradique Mendes* (Eça de Queirós). Lobato foi convidado a responder e instigou Rangel a fazer o mesmo. Releitura de *Os Maias* e de *A Ilustre casa de Ramires* (Eça). |
| 20 jan. 1916 | Fazenda Buquira | Citação de trechos do livro *Onde está a Felicidade?* (Camilo Castelo Branco). Elogios a Camilo. |
| 07 fev. 1916 | Fazenda Buquira | Citação de trecho de *Vinte Horas de Liteira* (Camilo Castelo Branco), que saiu como epígrafe do conto "Vingança da Peroba", de Lobato, publicado na *Revista do Brasil*. Elogios a Camilo. |
| 10 mar. 1916 | Fazenda Buquira | Reclamação sobre a pobreza de sua livraria em obras de língua portuguesa. |
| 15 abr. 1916 | Fazenda Buquira | Elogios a Portugal enquanto país, considerado por Lobato superior ao Brasil e à obra da alemã Carolina Michaelis, estudiosa da língua portuguesa europeia. |
| 04 maio 1916 | Fazenda Buquira | Desejo de Lobato em editar seu primeiro livro em Portugal. |
| 15 maio 1916 | Fazenda Buquira | Lobato recebeu grande quantidade de obras de Camilo. |
| 11 jun. 1916 | Fazenda Buquira | Lobato criticou a temática de reaproximação cultural entre Portugal e Brasil, divulgada em jornais da época. Comentou a leitura de livros de Camilo Castelo Branco e da obra *Camilo de Perfil* de Antonio Cabral. |
| 10 jul. 1916 | Fazenda Buquira | Elogios a Camilo e crítica a *Os Maias* (Eça) |
| 13 set. 1916 | Fazenda Buquira | Desejo de ler mais obras de Camilo e também *Nova Floresta*, do padre Manuel Bernardes. |
| 08 out. 1916 | Fazenda Buquira | Comentários sobre o livro *A Brasileira de Prazins* (Camilo Castelo Branco). Comparação entre Camilo e Eça. |
| 12 out. 1916 | Fazenda Buquira | Comentários sobre a revista portuguesa *Aguia*. Comentários sobre o saudosismo português que teria se tornado filosofia étnica na obra de alguns autores como Teixeira Pascoais. Comentários sobre o *Almanaque de Lembranças*, onde encontrou o nome da matrona D. Maria Encerrabodes. |
| 22 abr. 1917 | Fazenda Buquira | Comentários sobre a leitura de livros de Camilo Castelo Branco, Teofilo Braga, Silva Pinto e Joaquim de Vasconcelos. |
| 05 jun. 1917 | Fazenda Buquira | Comentários sobre a leitura de Camilo: não passava um dia sem ler o autor. |
| 21 jul. 1917 | Fazenda Buquira | Lobato comentou que sua esposa Purezinha teria lhe recomendado a obra de Camilo Castelo Branco. Comentários sobre a leitura de *Mulher Fatal* (Camilo). Comparações entre Camilo Castelo Branco e |

| | | |
|---|---|---|
| | | Teofilo Braga. Comentários sobre as críticas de Camilo a Teofilo Braga e a Joaquim de Vasconcelos. |
| 09 ago. 1917 | Fazenda Buquira | Comentários sobre a impossibilidade de conhecer Portugal de Camilo (Samardan, a aldeia do autor, ou Cabeceiras de Basto) por conta da Grande Guerra. |
| 30 out. 1917 | Caçapava | Comentários sobre *A Ilustre Casa de Ramires* (Eça) e *Novelas do Minho* (Camilo). Críticas ao francesismo de Eça. Comparações entre Eça, Camilo e Fialho de Almeida. |
| 11 out. 1917 | Caçapava | Lobato reconheceu em Rui Barbosa influências do Padre Antonio Vieira, Manuel Bernarde, Frei Luiz Souza, Alexandre Herculano, Latino (?) e Camilo Castelo Branco. |
| 04 nov. 1917 | São Paulo | Leitura de *O Vinho do Porto* (Camilo Castelo Branco). |
| 11 dez. 1917 | São Paulo | Elogios ao estilo agressivo de Camilo. |
| 28 dez. 1917 | São Paulo | Lobato não quis mais conhecer as aldeias minhotas. Desejou ver e estudar o Brasil a partir de Paris. Comentou que para "saber português" é fundamental ler Camilo. |
| 20 fev. 1919 | São Paulo | Comentário sobre o Brasil, que teria surgido "no monte do esterco lusitano". |
| 08 nov. 1925 | Rio de Janeiro | Comentários sobre Antônio Torres, crítico de Portugal e Duarte Leite, embaixador português. |

Fonte: Elaborada pelo próprio autor

Tabela n. 08 - Referências a Portugal em *Cartas Escolhidas* (Vol. 01)

| **Data da carta** | **Local** | **Destinatário** | **Descrição** |
|---|---|---|---|
| 1905 | Taubaté | Lino Moreira | Entusiasmo de *O Primo Basílio* (Eça) e seus personagens, recomendado ao amigo a leitura. Também leu quatro volumes d'*As Farpas*, do Ramalho Ortigão. Comentou carta de Tito, com impressões sobre a *Correspondência de Fradique Mendes*. |
| 13 fev. 1909 | São Paulo | Heitor de Morais | Sugeriu a Heitor que escrevesse exaltando as "excelsas qualidades da Colônia Portuguesa no Brasil", para agradar aos leitores do jornal *A Tribuna de Santos*. |
| 13 dez. 1915 | Sem local. | Teca | Leu *Os Gatos* (Fialho de Almeida), refazendo juízos negativos que havia feito sobre o autor anteriormente. |
| 13 jul. 1917 | Fazenda Buquira | Teca | Pediu à irmã para avisar ao cunhado Heitor, que nas obras de Camilo Castelo Branco encontrou uma personagem chamada Gulnara (nome da filha do casal, sobrinha de Lobato). |
| 03 maio 1928 | Nova Iorque | Alarico da Silveira | Comentários sobre os possíveis efeitos caso a indústria do ferro fosse implantada no Brasil: retirar a posição privilegiada dos colonos portugueses no Rio de Janeiro. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1928 | Nova Iorque | Heitor de Morais | Entusiasmado com os Estados Unidos, Lobato comparou o Brasil negativamente com Portugal, e o brasileiro com o português, como expressões de atraso. |
| 04 jul. 1928 | Nova Iorque | Heitor de Morais | Visão negativa de Portugal e do Brasil, enquanto tragédia dos portugueses. |
| 18 abr. 1929 | Nova Iorque | Alarico da Silveira | Planejou enviar o filho Edgard à Ilha da Madeira para se tratar de uma forte gripe. |
| 09 maio 1929 | Nova Iorque | Alarico da Silveira | Falhou a viagem para a Ilha da Madeira, pois Lobato não conseguiu passagem no navio. Contudo, planejou levar a família para Portugal (Bussaco, Vidago ou outra aldeia do Minho) para tratar a doença do filho Edgard. |
| 07 jul. 1935 | Campos do Jordão | Henrique Rupp Júnior | Desiludido com o fracasso de sua campanha pelo ferre e petróleo, atribuiu o fracasso brasileiro à colonização portuguesa. |

Fonte: Elaborada pelo próprio autor

Tabela n. 09 - Referências a Portugal em *Cartas Escolhidas* (Vol. 02)

| Data da carta | Local | Destinatário | Descrição |
|---|---|---|---|
| 29 abr. 1940 | São Paulo | Fernando Costa | Lobato mencionou a colonização portuguesa no Brasil, ao afirmar que outros países poderiam repetir a façanha explorando os recursos energéticos nacionais. |
| 03 jun. 1946 | São Paulo | Jaime Adour | Referência ao mercado de edição de livros em língua portuguesa, que se restringiria ao Brasil e a Portugal. |
| 22 jan. 1947 | Buenos Aires | Jerônimo Monteiro | Imagem dos portugueses como trabalhadores. Recomendou ao destinatário persistência e trabalho, o “caminho português”. |

Fonte: Elaborada pelo próprio autor

Tabela n. 10 - Referências a Portugal em *Cartas de Amor*

| Data da carta | Local | Descrição |
|---|---|---|
| 30 set. 1906 | Taubaté | Lobato comentou acerca da obra *Correspondência de Fradique Mendes* (Eça de Queriós). |
| 1906 | Taubaté | Citação de verso de Almeida Garret sobre a saudade. Expressou saudades de Purezinha. |

Fonte: Elaborada pelo próprio autor

Os dados tabelados permitiram acompanhar a série documental e suas variações ao longo do tempo. A organização de tais informações possibilitou antever a data e a frequência em que as referências a Portugal aconteceram nas cartas de Lobato, além dos principais interlocutores sobre o assunto e, principalmente o teor desses comentários e suas variações. A admiração de Lobato por Portugal teve início pela literatura, o que fez do seu amigo Godofredo Rangel seu melhor confessor sobre o assunto. Foi com o escritor mineiro que Lobato trocou a maior parte de suas impressões literárias e inquietações quanto ao seu futuro. As referidas tabelas demonstram que o autor teve contato com diversos escritores portugueses, desde o dicionário de Caldas Aulete, passando pelo clássico Camões, pelos cronistas do século XVI, como João de Lucena (1549-1600) e Frei Luís de Sousa (1555-1632), o padre Antônio Vieira (1608-1697), até os diversos escritores do século XIX.

Na virada do século XIX para o XX, no Brasil, a passagem pelos autores portugueses era obrigatória no percurso formativo dos jovens escritores, uma vez que a literatura brasileira ainda se encontrava em seus primórdios. Além disso, o mercado editorial português investia pesadamente no público brasileiro, pois apesar das altas taxas de analfabetismo, a quantidade de leitores em língua portuguesa, no Brasil, era maior que em Portugal.[363] No geral, os jovens letrados iniciavam seu aprendizado nas letras com as obra dos autores portugueses e se tornavam, com o tempo, grandes admiradores da produção cultural francesa, tida como exemplo de civilização, que exercia fascínio em meio à vida cosmopolita das grandes cidades brasileiras.[364]

Houve, contudo, outros fatores que intermediaram as relações de Lobato com a obra dos escritores portugueses. Os contatos lobatianos com a cultura portuguesa fizeram parte de um circuito que movimentou os meios literários e jornalísticos no Brasil e em Portugal. Na virada do século XIX para o XX, houve um movimento chamado "literatura de intuitos" que pretendia fortalecer a identidade nacional portuguesa, no contexto de crise, com a perda das colônias ultramarinas. O intuito era o de "reaportuguesar" a literatura e, por este caminho, "renacionalizar" Portugal, recuperando autores do romantismo, como Camilo Castelo Branco e Almeida Garret.[365]

---

[363] Sobre o assunto ver COOPER-RICHET, Diana. Paris, capital editorial do mundo lusófono na primeira metade do século XIX? *Varia História*. Belo Horizonte, vol. 25, nº 42, p.539-555, jul/dez 2009.
[364] DEL FIORENTINO, Teresinha. *Prosa de ficção em São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 90.
[365] PEREIRA, José Carlos Seabra. Literatura de intuitos no tempo republicano. *Biblos*. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, n. s. VIII, p. 337-418, 2010.

Na "literatura de intuitos" como ficou conhecida, via-se o Brasil como país do trabalho e do futuro, capaz de auxiliar Portugal em sua recuperação. Os artífices deste movimento atuavam em jornais e revistas no Brasil e em Portugal e propunham uma reaproximação cultural entre os dois países. Entre eles, destacaram-se o escritor português João de Barros (1881-1960) e o jornalista brasileiro João do Rio (1881-1921).[366] Havia, portanto, um movimento que pretendia reaproximar culturalmente dois países. Em 1917, por exemplo, os escritores Oldemar Cesar e Cruz Magalhães lançaram o livro *Em terra de ingratos... Campanhas camilianas*, obra na qual procuraram destacar e relembrar a importância da obra de Camilo Castelo Branco para as novas gerações. Os nomes dos autores portugueses tornaram-se, portanto, mais frequentes no jornalismo cultural brasileiro daquele período.

Desde os tempos da faculdade, Monteiro Lobato leu os autores da geração de Rafael Bordalo Pinheiro (a "geração de 1870"), entre os quais Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida e Eça de Queirós. Esses autores, tidos como heroicos e combativos, que criticavam os costumes e intervinham na política, fizeram sucesso entre os estudantes das arcadas no começo do século XX. Eça de Queirós, em particular, fez grande sucesso no Brasil, sobretudo com *O Primo Basílio*, que causou furor nos meios culturais, no final do século XIX.[367] Sua obra foi citada em profusão nas cartas lobatianas. A leitura do romancista português ocupou a sua família: "Eça está muito querido cá em casa. Meu avô lê a *Cidade e as Serras,* minha irmã lê a *Ilustre Casa de Ramires*, eu leio suas histórias de santos – e como somos só três neste imenso casarão, não erro dizendo que a casa inteira lê o Eça".[368]

De acordo com as missivas, Monteiro Lobato leu diversas obras de Eça de Queirós, entre as quais *Os Maias*, *Correspondência de Fradique Mendes*, *Cartas d'Inglaterra*, *A Relíquia*, *O Primo Basílio* e *Uma Campanha Alegre*. Porém, desde os tempos da faculdade e logo após a formatura, Lobato preocupava-se em digerir a literatura estrangeira, tomando cuidado para não imitá-la. Assim sugeria ao seu amigo: "Nada de imitar seja lá quem for, Eça ou Esquilo. Ser um Eça II ou um Esquilo III, ou

[366] CAMILOTTI, Virgínia Célia. Imagens de Brasil na "literatura de intuitos" portuguesa. *Revista Convergência Lusíada*, n. 29, p. 205-215, jan./jun. 2013.
[367] NASCIMENTO, José Leonardo do. *O Primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. Estética e história. SP: UNESP, 2008.
[368] Carta de 28 dez. 1903. LOBATO, Monteiro, *Op. cit.* Vol. 01, 1955, p. 41-42.

um sub-Eça, um sub-Esquilo, sujeira!".[369] Ao analisar os contos enviados por Rangel, o autor observou: "Escapaste da imitação do Eça"[370].

Além de Eça de Queirós, Lobato impressionou-se com a obra de Ramalho Ortigão. O periódico *As Farpas*, com certo humor ácido e derrisório, repercutiu no Brasil e teve lugar em suas leituras. O missivista comentou com doses de ironia e admiração: "Li também 4 volumes das *Farpas* onde esse outro biltre do Ramalho Ortigão fala de tudo, até de Sua Santidade o Papa! Credo! Cruzes! Que ímpio!"[371] O jovem escritor, em busca de formação, também leu teóricos portugueses da geração de 1870, como Teófilo Braga e Oliveira Martins, com sua *Teoria do Socialismo*, pois interessava-se por tudo o que remetesse ao universo português.

Entre os livros que sobraram de seu acervo, conservados na Biblioteca Municipal Monteiro Lobato, em São Paulo, consta uma edição de 1907 da obra *The Journal of a voyage to Lisbon* (*Diário de uma viagem a Lisboa*), escrita pelo dramaturgo inglês Henry Fielding (1707-1754). No livro, o autor descreveu o dia a dia de uma viagem de navio da Inglaterra até a capital portuguesa, em 1754, quando buscava climas melhores para curar-se de uma tuberculose. Fielding deixou de escrever o diário quando o navio aportou em Lisboa.[372] O exemplar que Lobato leu encontra-se profusamente grifado e anotado a lápis. [373] Estas marcas de leitura deixadas por ele podem ser observadas em poucos títulos do mesmo acervo, o que ajuda a confirmar o interesse do jovem Lobato pelas referências ao universo português.[374]

Nos primeiros anos de admiração pelas letras portuguesas, Monteiro Lobato retomou sempre a leitura dos escritores da geração de 1870, que foram amigos de Rafael Bordalo Pinheiro, trabalhando em seus jornais, ou convivendo com ele nos mesmos ambientes e rodas culturais lisboetas, conforme se observou nos capítulos anteriores deste trabalho. Os literatos da combativa geração eram sempre relidos pelo jovem escritor: "Nos dias de reclusão forçada li e reli *A Relíquia*. Que livro! E Fialho

---

[369] Carta de 11 nov. 1904. Idem, p. 82.
[370] Carta de 02 fev. 1905. Idem, p. 92.
[371] Carta a Lino Moreira, em 1905. LOBATO, Monteiro. *Cartas Escolhidas*. Vol. 01. São Paulo: Brasiliense, 1961, p. 85.
[372] FIELDING, Henry. *Diário de uma viagem a Lisboa*. Tradução de João Manuel de Sousa Nunes. Lisboa: Ática, 1992.
[373] O exemplar que pertenceu a Monteiro Lobato encontra-se na Biblioteca Municipal Monteiro Lobato (Prefeitura Municipal de São Paulo). FIELDING, Henry. *The Journal of a Voyage to Lisbon*. Oxford: University Press, 1907.
[374] Tais constatações foram possíveis graças ao tabelamento organizado por SPAGNOLI, Camila. *Op. cit*., p. 231-260.

d'Almeida (*Lisboa Galante*, *País das Uvas*). Que charanga! Também reli a *Uma Campanha Alegre*, parte do Eça nas *Farpas*".[375]

Após os primeiros anos como advogado formado, vivendo novamente na fazenda do avô, na região de Taubaté, Monteiro Lobato passou a expressar admiração pelos escritores do romantismo português, como Alexandre Herculano e, sobretudo Camilo Castelo Branco. As primeiras referências a Camilo apareceram em janeiro de 1909. O contato inicial foi marcante para o escritor paulista: "Após um mês de paixão por Camilo – paixão cega e que me tomava os dias inteiros – engulhei, e engulhado estou até agora".[376] Lobato impressionou-se com o estilo camiliano e com o uso que o romancista fazia da escrita e dos vocábulos. Tal reflexão tornou-se frequente nas missivas. Lobato sentia a língua portuguesa *pulsar*, como se estivesse *viva* nos escritos camilianos, advertindo seu amigo Rangel, com expressões fisiológicas:

> Precisamos ler Camilo. Vou mandar vir um sortimento. Saber a língua é ali! Camilo é a maior fonte, o maior chafariz moderno donde a língua portuguesa brota mijadamente, saída inconscientemente, com a maior naturalidade fisiológica.
> Eu tenho a impressão de que os outros *aprenderam* a língua e só Camilo a *teve ingênita* até no sabugo da unha de todas as células de seu corpo.[377]

Na mesma época, o autor comprou o dicionário do português Caldas Aulete e passou a lê-lo palavra por palavra, a fim de enriquecer seu vocabulário: "Já percorri as primeiras 700 páginas do Aulete e breve chegarei ao fim, porque está me agradando o passeio. Mas depois do enriquecimento vocabular é preciso que aprendamos a bem gastar o acumulado."[378] Para aprender a usar as palavras novas, Monteiro Lobato recorria a Camilo: "Mandei vir *Noites de Insônia*, de Camilo, 12 volumes. E leio anotando os jeitos (...). A grande coisa é saber combinar bem as palavras, como o pintor combina as tintas e o músico o faz às notas"[379] Para o escritor, ler o romancista e outros autores portugueses da mesma geração significava se aproximar do *templo*: "Já li *Lendas e Narrativas* de Herculano e releio o ultra-bom *Eusebio Macario* de Camilo. Ando por Herculano, Camilo e outros, como quem anda sobre as lajes do templo."[380]

Em janeiro de 1910, Lobato considerou a leitura de Camilo Castelo Branco como uma *descoberta* da língua portuguesa. Em sua opinião, o romancista português

[375] Carta de 10 abr. 1908. LOBATO, Monteiro. *Op. cit*. Vol. 01, 1955, p. 211-212.
[376] Carta de 02 jan. 1909. Idem, p. 233.
[377] Carta de 07 jun. 1909. Idem, p. 241.
[378] Carta de 14 ago. 1909. Idem, p. 258.
[379] Carta de 15 set. 1909. Idem, p. 273.
[380] Carta escrita em 15 set. 1909. Idem, p. 271.

seria o maior *sabedor* da língua em todo o mundo lusófono. Passou então a depreciar a língua portuguesa usada no Brasil, considerando-a como "filha bastarda", atrevida e desabusada, que ousou dar-se como sucessora da primeira. A brasileira seria a "língua bunda", afrancesada pelos jornais, enquanto a portuguesa seria a "nobre fidalga". Para o autor, esta última era a verdadeira "língua pátria". Sem conhecê-la, não seria possível vicejar por outras letras:

> Leio e penetro-me de Camilo, ensaboo-me com as riquezas do maior sabedor da língua d'aquém e d'além mar, Algarves e Colônias; e, com a "descoberta" que fiz do que realmente é a língua portuguesa, espanto-me do atrevimento da filha bastarda que vingou vicejar nestas paragens, tomou-lhe o nome e vive a dar-se como sua sucessora! (...) Aprendi por cá uma língua bunda pensando que era a nobre fidalga língua portuguesa. Sempre vivi nesse elegante atascal da língua francesa, no qual me ceava de literaturas exóticas, eslava, britânica, escandinava e até hindustânica – sem me lembrar que isso só deve ser permitido aos que já perlustraram a fundo as províncias da literatura pátria[381].

Entre 1910 e 1915, as referências a Portugal e à literatura portuguesa se escassearam. Justamente naqueles anos, Monteiro Lobato atuou como fazendeiro, responsabilizando-se pela propriedade herdada do avô, que falecera em 1911. Os comentários sobre literatura, de um modo geral, incluindo autores de outras nacionalidades, diminuíram nesse período. Os tempos dos estudos e das leituras que compuseram itinerário formativo do até então jovem leitor e aspirante a escritor ficavam para trás. Lobato agora tinha outras responsabilidades, mas isso não quer dizer que tenha abandonado suas leituras e estudos. Nos anos como fazendeiro iniciou-se uma nova fase em sua carreira. E foi justamente nesse período, que Lobato criou o Jeca Tatu, entre novembro e dezembro de 1914.

O escritor abandonava seu percurso de formação, na qual esteve em contato com diversos autores, elegendo os seus diletos, para tornar-se enfim, um autor. Os comentários e referências a Portugal e à literatura portuguesa reapareceram exatamente em janeiro de 1915, um mês após o sucesso dos textos "Uma velha praga" e "Urupês". Devido à repercussão dos seus artigos fundadores do Jeca, o autor acabara de ser contratado como crítico de arte do jornal *O Estado de S. Paulo*. Foi nesse contexto, que Lobato voltou a expressar seu profundo apreço pela obra de Camilo Castelo Branco.

Monteiro Lobato retomou sua opinião a respeito das diferenças entre a língua portuguesa usada no Brasil e em Portugal e voltou a depreciar o português brasileiro,

[381] Carta de 12 jan. 1910. Idem, p. 286.

elogiando o de Portugal. Para o escritor, os jornais da época haviam contribuído para o afrancesamento da língua no Brasil. Lobato criticava a mania de imitação que ele verificava na literatura e nos textos publicados na imprensa periódica. A leitura de Camilo Castelo Branco seria o "remédio" contra a adjetivação típica de escritores nacionais. Ler o romancista consistia em buscar a sonhada originalidade, tão desejada pelo aspirante a escritor. Após cada contato com a obra camiliana, Lobato saía dela "ele mesmo", mais desabusado, e mais topetudo, conforme suas próprias palavras:

> Camilo é o laxante. Faz que eliminemos a "redondeza". É a água limpa onde nos lavamos dos solecismos, das frouxidões do dizer do noticiário – e também nos lavamos da adjetivação de homens copados como Coelho Neto. Camilo é a lixivia contra todas as gafeiras. E além desse papel de potassa caustica, ele nos dá essa coisa linda chamada topete. Camilo nos "desabusa", como aos seminaristas tímidos. Ensina-nos a liberdade de dizer fora de qualquer forma. Cada vez que mergulho em Camilo, saio lá adiante mais eu mesmo – mais topetudo.[382]

Lobato passou a sonhar com a possibilidade de conhecer Portugal, em especial os cenários onde se passavam as narrativas camilianas: "Quero ler Camilo em Cabeceiras de Basto, para ver se é assim mesmo."[383] No primeiro semestre de 1915, o escritor já desejava vender a fazenda para retornar a São Paulo e cogitou em aplicar parte do dinheiro numa viagem até o Minho: "o comprador interessado da fazenda vem em maio ou junho. Sairá disto minha viagem ao Minho, santo Deus?"[384] O apreço de Lobato pela literatura e pela cultura portuguesa foi notado por seus colegas. Alguns companheiros de redação afirmaram que o artigo "Urupês" seria uma imitação de escritores portugueses da geração de 1870: "Na sala do Nestor, no *Estado*, houve uma séria discussão sobre aquele artigo *Urupês*. Um provou que eu imitava o Eça. O Armando Prado, que eu imitava o Fialho".[385]

Apesar destas especulações, Lobato confessou ao amigo mineiro que a grande mudança em sua escrita deu-se após o contato com Camilo. Tal inflexão seria verificada justamente nos dois artigos nos quais criou a figura do Jeca. No primeiro deles, "Uma velha praga", o escritor estaria ainda contaminado pela "sarna gálica", ou seja, ele seria ainda o antigo Lobato. Já no segundo texto, "Urupês", ocorreu a inflexão. De acordo com as suas palavras, nesse artigo, era possível verificar o diálogo com a obra de

[382] Carta de 23 jan. 1915. Idem, p. 11, Vol. 02.
[383] Carta de 06 fev. 1915. Idem, p. 17, Vol. 02.
[384] Carta de 30 mar. 1915. Idem, p. 23. Vol. 02.
[385] Carta de 12 fev. 1915. Idem, p. 19, Vol. 02.

Camilo, que lhe revelara a língua portuguesa, a "verdadeira", além de lhe garantir a tão desejada originalidade:

> Como vês, ensarnei-me a fundo na sarna gálica. A reação vem dos tempos da "Velha praga". Ali ainda sou o antigo. Em "Urupês" aparecem uns clarões ricocheteados de Camilo – o grande Camilo que me revelou a língua portuguesa e me fez ver as balizas que a extremam da língua bunda dos jornais e deputados (...). De "Urupês" em diante tateio, na luta das transições, procurando saltar para o outro lado. Estou a descer com lentidão e medo sobre a língua verdadeira[386].

É importante destacar que justamente nos textos em que Lobato criou uma figura tão identificada com a identidade brasileira, como o Jeca Tatu, o autor reconheceu um diálogo com a obra literária de um romancista português, pelo menos no que concernia ao formato e ao estilo. De fato, Lobato adotou, em seus primeiros contos, estratégias discursivas e narrativas inspiradas na obra de Camilo, conforme já constataram alguns estudiosos.[387] O contato de Lobato com a literatura portuguesa foi decisivo para a escrita de suas primeiras histórias. Em "Urupês", o escritor abordava uma temática, a princípio, meramente local: a preguiça do caboclo paulista no trato com a terra. Porém, a fôrma dentro da qual delineou o famoso Jeca, era, portanto, de origem portuguesa.

Entre 1915 e 1918, quando Lobato atuou como crítico de arte, as referências à literatura portuguesa em suas cartas se intensificaram novamente. No seu trabalho comentando e analisando as artes visuais, aproximou-se da estética naturalista defendida por Emile Zola, na qual se preconizava que a aparência do real deveria ser respeitada. Para o jovem crítico, esta era a única concepção de uma arte essencialmente moderna. A arte visual moderna, para Lobato, preocupava-se com a captação do ambiente, ou seja, com o pictórico do dia a dia[388].

Nesta mesma época, porém, tornou-se crítico da literatura dita naturalista, levada a cabo pelo mesmo Zola. O jovem escritor criticava o formato destas obras, que lhe parecia sempre o mesmo, alterando-se apenas os personagens, os cenários, mas em nada mudando o resultado final. Em carta a Rangel, escrita em outubro de 1915, Lobato depreciou o naturalismo literário de Zola e dos autores que nele se inspiraram, comparando a produção das suas obras com o fabrico de linguiça. Nessa lógica, os

---

[386] Carta de 30 set. 1915. Idem, p. 50, Vol. 02.

[387] Foi o que se constatou em MARTINS, Milena Ribeiro. Ecos de Camilo Castelo Branco na obra de Monteiro Lobato. *Revista Letras*, Curitiba, n. 88, p. 61-77, jul./dez. 2013, Editora UFPR.

[388] A aproximação entre Lobato e Zola no que concerne à crítica das artes visuais e a apreciação de ambos pelo naturalismo na pintura foi verificada por CHIARELLI, Tadeu. *Op. cit*., p. 115-116.

escritores entrariam pela manivela, que era Zola, saindo dela com os mesmos formatos e comprimentos, com algumas alterações no tempero:

> Tomei-me de tal engulho pelo naturalismo formalístico, impessoal – pedaços da natureza vistos através dum molde – que o considero maquina de fabricar linguiça. Entram pela boca Zola, Aluísio e *tutti quanti*, sobraçando o assunto, dá-se à manivela e sai do outro lado sempre a mesma linguiça, na forma e no comprimento, apenas com leves diferenças no tempero interno[389].

Foi também nessa época que o escritor passou a depreciar a obra de Eça de Queirós, alinhado à literatura naturalista, ao menos em algumas obras. Lobato, que tanto havia admirado Eça na juventude e nos tempos da faculdade, reclamou do afrancesamento da escrita eciana, culpando-o pelo mesmo processo que ocorria no Brasil. Lobato foi agressivo ao designar a obra do escritor português, em especial a prática de imitá-lo no Brasil: "Acho que *Os Maias* seriam um belo romance se fosse traduzido para o português e levasse poda de foice. Acho o Eça culpado de metade do emporcalhamento da língua no Brasil, onde o lido e o imitado é só ele".[390]

Seja como for, apesar das críticas à obra eciana, a admiração de Lobato pelo universo português persistia. Em sua opinião, o país luso era superior ao Brasil em termos culturais: "Apesar da pulga geográfica que é, Portugal nos bate quantitativa e qualitativamente. A produção intelectual é lá maior que a nossa, e hoje refervem na fúria dum pequeno Renascimento. Renascem, e nós nem conseguimos morrer..."[391] Lobato cogitou, inclusive, editar seu primeiro livro em parceria com Rangel, em Portugal, por conta da língua portuguesa de lá, considerada superior em relação à brasileira: "Quem sabe se não sairá o nosso livro de contos? Com uma edição feita em Portugal. Pelo menos em português de lei seriam esses contos escritos, o que é mérito nestes tempos de língua bunda"[392].

Monteiro Lobato estava atento ao movimento da "literatura de intuitos" portuguesa, dos anos 1910, que pretendia reaproximar Brasil e Portugal, além de renacionalizar o país luso. O escritor paulista tratou de tais iniciativas com desdém: "E aquela baboseira da aproximação de Portugal e Brasil? Os nossos jornais pelam-se por isso. Sendo lugar comum, coisa do não-fede-nem-cheira, é com eles" [393]. Apesar das críticas, percebeu e apreciou as tentativas de revalorização da obra de Camilo Castelo

[389] Carta de 23 out. 1915. Idem, Vol. 02, p. 55-56.
[390] Carta de 07 dez. 1915. Idem, Vol. 02, p. 58.
[391] Carta de 15 abr. 1916. Idem, Vol. 02, p. 76.
[392] Carta de 04 de maio de 1916. Idem, Vol. 02, p. 86.
[393] Carta de 11 jun. 1916. Idem, Vol. 02, p. 92-94.

Branco: "E sabe que anda em Portugal um vivo movimento de reação pró-Camilo? O câmbio do Eça cai, e como não há nenhum 'grande novo', o remédio é retroceder umas estações e parar em Camilo."[394] Em suas cartas, afirmou que teria sido sua esposa, Purezinha, a lhe apresentar a obra do romancista português: "Eu respeito os pareceres de Purezinha. Foi quem me revelou Camilo".[395] Contudo, foi possível observar que os contatos de Lobato com a produção camiliana ampliaram-se justamente nesse contexto de recuperação da geração romântica portuguesa, que repercutiu no Brasil.

As comparações que o jovem autor fez entre Eça e Camilo também se contextualizaram nessa época: "Quanto a Camilo, vejo-o sempre o mesmo e único. E cada vez mais me dá Eça a ideia dum creme Chantilly, muito gostoso. Camilo é rosbife quase cru, vermelho."[396] Lobato criticou certo cosmopolitismo e francesismo na literatura queirosiana: "Eça que eu tanto admirava, parece-me um alegre cozinheiro de operetas parisienses".[397] Enquanto isso, ler Camilo tornou-se um hábito diário: "E fora dos ingleses, leio Camilo; não passo dia sem umas páginas"[398]; "E já pude tomar o meu gole de Camilo n'*O Vinho do Porto*".[399] Lobato admirava a objetividade da escrita camiliana, vista por ele como dotada de certa agressividade: "Camilo é o estilo estadulho. Dá porradas geniais!"[400].

Apesar da admiração, Lobato não conseguiu conhecer Portugal e as aldeias minhotas dos cenários camilianos, como desejava. Na época em que vendeu sua fazenda, a Grande Guerra estava em curso na Europa, conforme carta de agosto de 1917[401]. Em dezembro daquele ano, o jovem crítico de arte visitou a exposição de pinturas de Anita Malfatti, a partir da qual escreveu o famoso artigo criticando-a por conta das influências das vanguardas estrangeiras em sua obra. Os quadros de Malfatti contrapunham-se ao ideal de pintura naturalista, baseada na captação do ambiente e representação do real, que Lobato preferia. Intitulada, incialmente "A propósito da exposição Malfatti", a crítica lobatiana deu início à querela contra o movimento modernista de São Paulo.

Lobato silenciou sobre essa questão ao selecionar as suas cartas para publicar. Não há referências, nos volumes analisados, sobre o desacordo com os modernistas, que

[394] Carta de 30 mar. 1915. Idem, Vol. 02, p. 25.
[395] Carta de 21 jul. 1917. Idem, Vol. 02, p. 147.
[396] Carta de 30 mar. 1915. Idem, Vol. 02, p. 25.
[397] Carta de 30 out. 1917. Idem, Vol. 02, p. 153.
[398] Carta de 05 jun. 1917. Idem, Vol. 02, p. 139.
[399] Carta de 04 nov. 1917. Idem, Vol. 02, p. 159.
[400] Carta de 11 dez. 1917. Idem, Vol. 02, p. 162.
[401] Carta de 09 ago. 1917. Idem, Vol. 02, p. 150.

teve consequências consideráveis para a sua imagem, enquanto crítico de arte. Apesar das tentativas de *esquecer* o caso nas missivas publicadas, foi possível antever que a exposição Malfatti perturbou-o, visto que desde então abandonou o desejo de conhecer Portugal e as aldeias minhotas de Camilo Castelo Branco. Em carta enviada a Rangel, o jovem escritor expressou desejos de ir a Paris para repensar o Brasil a partir de lá: "Não mais vejo o projeto antigo da aldeia minhota, mas Paris. Acho que só de lá posso ver bem e bem estudar este Brasil".[402] A partir desta data, as referências à literatura portuguesa nas cartas de Lobato chegaram ao fim.

Lobato planejava sua mudança para São Paulo, onde se tornaria escritor em tempo integral, além de editor de livros e da *Revista do Brasil.* A figura de Camilo Castelo Branco voltou a aparecer em sua obra somente dois anos depois, no livro *Ideias de Jeca Tatu* (1919). O romancista português tornou-se personagem literário de Monteiro Lobato no conto "Curioso caso de materialização". No enredo da pequena história, Camilo viajou no tempo e no espaço, ressuscitando no Brasil do século XX, onde se espantou com os estrangeirismos na linguagem do futuro. O escritor Camilo, imaginado por Lobato, assustou-se com o afrancesamento e anglicismos nos letreiros dos restaurantes, cardápios, estabelecimentos comerciais diversos e pronomes de tratamento. [403]

No livro *Ideias de Jeca Tatu*, no qual Lobato incluiu sua história sobre o Camilo ressuscitado, o escritor paulista reuniu seus textos sobre crítica de arte, produzidos entre 1915 e 1918. Tratou-se da sua última manifestação deliberadamente pública sobre esse assunto. Após a publicação deste livro e da querela contra o movimento modernista de São Paulo, Monteiro Lobato afastou-se, por muito tempo, da crítica de arte. Portanto, a obra como um todo, incluindo a história de Camilo se lamentando pelos estrangeirismos, consistiu em sua última expressão em defesa de uma arte que considerava essencialmente nacional, em oposição à influência das correntes estrangeiras.

As posturas nacionalistas de Monteiro Lobato intensificaram-se. A admiração que o escritor nutria pela língua portuguesa de Portugal transformou-se radicalmente nos anos em que dirigiu a *Revista do Brasil*, entre 1918 e 1925. Em seu projeto político e cultural para o país, defendeu o uso de uma língua portuguesa brasileira. Para o autor e para o grupo de escritores que colaboraram no periódico, a cultura brasileira deveria

[402] Carta de 28 dez. 1917. Idem, Vol. 02, 1955, p. 166.
[403] LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu.* São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 129-135.

desaportuguesar-se, em todos os sentidos: nos manuais escolares, nas gramáticas, nas obras traduzidas, nas peças teatrais, etc. Para tanto, o escritor mobilizou as duas figuras retóricas: D. Brasilina (o português do Brasil) *versus* D. Manuela (o português de Portugal). Lobato intensificou sua luta nacionalista:

> A nova língua, filha da lusa, nasceu no dia em que Cabral aportou no Brasil. Não há documentos, mas é provável que o primeiro brasileirismo surgisse exatamente no dia 22 de abril de 1500. E desde então não se passou um dia sem que a língua do reino não fosse na colônia infiltrada de vocábulos novos, de formação local, ou modificada na significação dos antigos. Hoje, após 400 anos de vida, a diferenciação está caracterizada e de modo tão acentuado, que um camponês do Minho não compreende nem é compreendido por um jeca de São Paulo ou um gaúcho do sul. Isto quer dizer que no povo – e a língua é criação puramente popular - cisão já está completa.[404]

Nessa época, a escritora portuguesa Anna de Castro Osório (1872-1935) tentou, sem sucesso, estabelecer trocas culturais e comerciais com Monteiro Lobato. A autora havia se destacado com vasta obra de literatura infanto-juvenil e didática e manteve estreitas relações com o Brasil, onde morou por alguns anos, pois seu marido foi embaixador de Portugal. Osório enviou carta a Lobato em 1925, propondo a edição de suas obras no país, visto que o escritor paulista, a essa altura, já era o principal editor de livros no Brasil. O autor brasileiro, possivelmente incomodado com a atuação do mercado editorial português, que exportava mais livros que importava, respondeu seca e grosseiramente à missiva da escritora lusa:

> Não imprimimos nem editamos livros portugueses, visto que a ridícula reforma ortográfica que a república inventou é visceralmente repelida pelo nosso público. Apenas fizemos um livro nessas condições e já nos arrependemos. Quanto à venda de obras brasileiras em Portugal, isto é cousa em que nem se sonha, não só por causa do câmbio, como porque a mentalidade dos dois países cada vez mais se antagoniza, e um não entende o outro. Basta lhe dizer que a nossa casa, com a produção já de um milhão de volumes por ano, e com cerca de 500 edições de sua propriedade, nunca vendeu um só livro em Portugal - e nem procura fazê-lo, porque é tempo perdido. As tentativas que em tempo fizemos foram um desastre completo. Tenho, por isso, a impressão que o Brasil e Portugal caminham em direções contrárias e nunca mais se entenderão.[405]

Após a falência dos seus negócios editoriais e a mudança para os Estados Unidos, onde viveu entre 1927 e 1931, Monteiro Lobato mudou radicalmente suas opiniões sobre de Portugal. Seu entusiasmo com o dinamismo da indústria e da

[404] Entrevista concedida por Monteiro Lobato em 1922. Apud LAJOLO, Marisa. Correspondência entre Anna de Castro Osório e Monteiro Lobato. Disponível em: http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato. Acesso em: 23 abr. 2012.
[405] Apud Idem.

economia norte-americana o fez traçar um perfil negativo do país luso, visto como símbolo de atraso. Ao cunhado, o escritor asseverou que Portugal era uma ignomínia à beira da Europa, que teria resultado no Brasil: "Isso aí [Brasil] é puro Portugal, essa ignomínia à beira do mar plantada para a infecção da Europa. Venha desaportuguesar-se. Só daqui é que bem alcancei como o brasileiro é português".[406]

Apesar destas novas visões sobre o país luso, Monteiro Lobato desejou novamente ir a Portugal, em 1929, para tratar a doença do seu filho Edgard. A Ilha da Madeira seria o destino ideal para as finanças do escritor, relativamente próxima da América do Norte e com clima agradável. Porém, o autor não conseguiu passagem para o navio que os levaria até o local. Lobato, então, planejou, mais uma vez, o sonho da aldeia minhota: "Estou agora a considerar outros planos que caibam dentro de meu magro orçamento e só estou vendo uma solução: Portugal. Posso botar minha tribo lá, em Bussaco, Vidago ou outra aldeia qualquer do Minho, serrana, de vida barata e clima próprio ao Edgard"[407]. Acabou declinando da ideia, após a recuperação do filho.

Nessa nova conjuntura, portanto, Portugal figurava como um país que havia transmitido o atraso ao Brasil, mas que, por outro lado, possuía um clima quente e adequado à saúde, além de custo de vida baixo o suficiente para receber Lobato e sua família, em busca de tratamento para as moléstias do filho. A questão do atraso, nesse contexto, ganhou as conotações das crenças científicas eugênicas, a partir das quais se encarava, na época, a hereditariedade como transmissora dos males atávicos de uma sociedade. Justamente nos anos 1920, Lobato travou relações de amizade com o médico Renato Kehl (1889-1974), considerado o principal propagandista da eugenia brasileira.

Dos anos 1920 aos 1940, o escritor paulista manteve contato com Kehl por meio de cartas[408]. O médico enviava seus livros e escritos a respeito da eugenia para a apreciação do já experiente escritor e editor. Lobato os recebia com bastante apreço, incentivando o amigo, pois em sua opinião, o povo brasileiro, designado como "feio e doentio", necessitava de tais lições: "Teus livros se caracterizam por um admirável senso de oportunidade e se fossem lidos na medida necessária, grandes benefícios trariam ao feio e doentio povo dessa nossa boa terra"[409]. Anos mais tarde, em 1935,

[406] LOBATO, Monteiro. *Op. cit.*, 1961, p. 250, Vol. 01. Carta a Heitor de Morais em 1928.
[407] Idem, p. 286, Vol. 01. Carta a Alarico Silveira em 09 de maio de 1929.
[408] As cartas entre Lobato e Kehl compõem o Fundo Pessoal Renato Kehl, que faz parte do Acervo da Fundação Casa de Osvaldo Cruz (FIOCRUZ)/RJ. Agradeço às informações ao amigo Leonardo Dallacqua de Carvalho que consultou o material.
[409] LOBATO, Monteiro. Carta a Renato Kehl. Escrita em Nova Iorque. 08 jul. 1929. Fundo Pessoal Renato Kehl. Acervo da Fundação Casa de Osvaldo Cruz (FIOCRUZ)/RJ.

quando Lobato encontrava-se desiludido com o fracasso de sua campanha pelo petróleo nacional, atribuiu os males do país à hereditariedade e à colonização portuguesa, que teria trazido para cá o sangue de degredados e dos africanos:

> No nosso corpo corre o sangue dos 400 degredados portugueses que vieram colonizar isto com o Tomé de Sousa, misturado com a negrada de Angola e os sórdidos índios tapuias. Esperar qualquer coisa de semelhante salada é ser desassisado (...). Mas que podem os homens de mentalidade igual à de V. Exa. fazer neste *mare Magnum* de bodes filhos de Portugal e África? Deixemos o Brasil apodrecer em paz. Nasceu bichado. Está cumprindo o seu destino biológico.[410]

Tais concepções, bastante depreciativas em relação aos povos que formaram a sociedade brasileira, estiveram presentes nos escritos lobatianos desde os tempos do Jeca Tatu, nos anos 1910, como se verá adiante. De acordo com Lobato, o povo brasileiro estaria fadado ao apodrecimento, enquanto destino biológico, por conta da mistura entre portugueses degredados, africanos e índios. Entre os anos 1920 e 1930, o seu desejo era o de que a eugenia preconizada por Renato Kehl, no Brasil, regenerasse a "raça" brasileira, conforme carta endereçada ao médico, em 1936, igualmente desabonadora para com o povo brasileiro: "Que gentinha ruim e miúda a nossa! Se com tua eugenia não concertas esta raça, tela-emos uma das mais sórdidas do mundo".[411]

Por fim, foi possível constatar que as relações de Monteiro Lobato com as referências a Portugal e sua cultura foram complexas. Elas se iniciaram com a sua admiração pela literatura portuguesa, o que levou a planejar uma viagem ao país, que nunca se concretizou. O apreço transformou-se em desdém e rejeição, quando intensificou sua campanha nacionalista, propondo a emancipação definitiva da língua brasileira do português de Portugal, além de culpar a colonização lusa pelas origens do nosso atraso, quando se entusiasmou com a indústria norte-americana, modelo que ele se empenhou em utilizar no Brasil, além das perspectivas da eugenia, como caminho para superar os males hereditários formadores da nossa sociedade.

Entre os inúmeros escritores que Lobato leu, admirou e referenciou em suas cartas estiveram os nomes de Eça de Queirós e Camilo Castelo Branco. O primeiro foi ícone de uma geração que contestou a cultura portuguesa no final do século XIX, conforme visto nos primeiros capítulos deste trabalho. O segundo fez parte de outra época da história literária portuguesa, o romantismo, mas teve seu nome revitalizado no

---

[410] LOBATO, Monteiro. *Op. cit*., p. 348, Vol. 02. Carta a Henrique Rupp Júnior em 07 jul. 1935.

[411] Nesta carta, Lobato se referia especificamente àqueles que criticavam a sua obra. LOBATO, Monteiro. Carta a Renato Kehl. Escrita em São Paulo. 14 abr. 1936. Fundo Pessoal Renato Kehl. Acervo da Fundação Casa de Osvaldo Cruz (FIOCRUZ)/RJ.

início do século XX, por meio de um processo de reaportuguesamento da literatura lusa. Lobato admirou a produção de Camilo e se inspirou em suas estratégias narrativas para compor algumas de suas primeiras histórias literárias como "Urupês", na qual criou a figura do Jeca Tatu.

Eça de Queirós foi admirado por Lobato nas primeiras correspondências do conjunto analisado, referentes à época em que o escritor acabara de se formar na Faculdade de Direito. Eram, portanto, leituras de um jovem universitário, que apesar disso, foram retomadas de tempos em tempos, ao longo do seu itinerário formativo como escritor. Já os comentários sobre Camilo Castelo Branco tiveram início em 1909 e foram retomados em demasia, justamente entre 1915 e 1919, quando o autor atuou como crítico de arte n*'O Estado de S. Paulo*.

Na opinião de Monteiro Lobato, a leitura de Camilo Castelo Branco era requisito indispensável para aprender os bons usos da língua portuguesa na produção literária, pois sua obra consistia num bom exemplo da originalidade do português de Portugal. Imerso numa época de busca incessante pela identidade nacional brasileira, Lobato viu um caminho nos escritos camilianos para alcançar a tão sonhada originalidade criativa e fugir dos estrangeirismos e das imitações. O escritor paulista passou a depreciar a obra de Eça de Queirós, apontando-a como mera cópia de modelos franceses, na forma e no conteúdo.

Lobato acabou por percorrer o caminho inverso da cultura letrada do seu tempo. Na época, os literatos em formação iniciavam a sua carreira em contato com a literatura portuguesa e se tornavam profundos admiradores da produção literária francesa, tão marcante na cultura urbana e cosmopolita das grandes cidades brasileiras, durante as primeiras décadas do século XX. Lobato iniciou seu percurso em contato com as referências francesas, mas tornou-se grande admirador das letras portuguesas[412]. De qualquer forma, seu processo criativo envolvia o contato e a leitura da produção cultural estrangeira, seguida da elaboração de literatura ou arte visual que valorizassem a originalidade nativa, sem a necessidade de cópias ou imitações.

Diante destas reflexões caberia perguntar se Monteiro Lobato teve acesso à obra ilustrada de Rafael Bordalo Pinheiro por meio dos livros destes literatos portugueses que o jovem escritor brasileiro tanto leu e admirou. Eça de Queirós, por exemplo, pertenceu à mesma geração de Bordalo. Contudo, o famoso caricaturista não ilustrou

[412] SPAGNOLI, Camila Russo. *Op. cit*., p. 73.

nenhuma de suas obras[413]. Quanto a Camilo Castelo Branco, o ilustrador desenhou imagens de apenas um dos seus livros, sobre o qual Lobato nada comentou em suas muitas referências ao romancista[414]. Lobato teve contato com a obra caricatural de Bordalo Pinheiro de maneira direta.

Estas relações se deram por meio do conhecimento acurado que o escritor brasileiro possuía sobre a produção artística nacional e internacional do seu tempo. No final da sua vida, Lobato mobilizou mais uma vez uma referência aos portugueses, desta vez como povo corajoso e trabalhador. Assim, recomendou a um admirador que lhe pedia conselho sobre trabalho, projetos profissionais e de vida: "você já viu que o dinheiro não vem. Nem com chamados e lamúrias, e imprecações à Jó. Tens, pois, de tomar corajosamente o caminho do português. Aportuguesa-te e sua"[415].

### 4. 3. Um escritor no mundo das imagens

Ao longo de sua trajetória, Monteiro Lobato estabeleceu estreitos contatos com o mundo visual. Além de trabalhar como um dos principais críticos de arte do país, nos anos 1910, foi pintor e desenhista amador, expressando fascínio pelas imagens disponíveis em seu tempo e pelas modernas técnicas de reprodução e veiculação como a fotografia, o cinema e a televisão. Também publicou alguns dos seus trabalhos iconográficos na imprensa periódica e viveu imerso numa nova realidade visual, na qual a imagem gravada já se encontrava amplamente difundida no cotidiano.

No Brasil, a imprensa desempenhou papel de destaque na popularização das ilustrações. Conforme se afirmou no primeiro capítulo deste trabalho, a difusão da litografia contribuiu com o desenvolvimento da imprensa ilustrada e da caricatura, nas décadas finais de oitocentos[416]. As possibilidades pictóricas no final do século XIX impactaram a obra de muitos literatos. Diversos deles mobilizaram recursos da produção visual para compor suas histórias. Herman Lima afirmou que "a influência das artes plásticas sobre a literatura de ficção deu a esta um impulso interessante, alargando-

---

[413] MATOS, Alfredo Campos. Ilustradores. In: _____ *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2015, p. 712.

[414] A única obra de Camilo Castelo Branco, ilustrada por Rafael Bordalo Pinheiro, foi *O demônio do Ouro*, publicada em dois volumes, em 1873 e 1874, respectivamente. Sobre o assunto, ver CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003, p. 610-611. A obra em questão recebeu quatro ilustrações de Bordalo, duas em cada volume.

[415] LOBATO, Monteiro. *Op. cit*., p. 212, Vol. 02. Carta a Jerônimo Monteiro em 22 jan. 1947. Vol. 02.

[416] MARTINS, Ana Luiza. Imprensa em tempos de Império. IN: _____; DE LUCA, Tania Regina (orgs.). História da imprensa no Brasil. SP: Contexto, 2008.

lhe as perspectivas em várias direções"[417]. A caricatura teve destaque nesse sentido: "Era uma novidade sedutora que empolgava a opinião pública, impondo-se, desde o começo, como uma força que não podia deixar de refletir-se na literatura."[418] Os escritores passaram a compor caricaturas literárias:

> Entre os fatores que no século passado exerceram influência sobre a fixação de tipos, cenas e quadros, no romance, nenhum teve efeito mais prolongado e incisivo do que a estampa gráfica em suas variadas feições, naturalmente com o predomínio da caricatura. Esse gênero, utilizado seguidamente pela literatura de ficção, tornar-se-ia um chamariz de popularidade, sobretudo após as criações de Dickens, cujo êxito consistiu principalmente no fato de serem representadas por um traço entre pitoresco e extravagante. Seguindo-lhe a trilha, Eça de Queirós também conquistou, com esse mesmo processo, um público fácil e entusiástico, para o qual o lado caricaturesco de suas personagens consistiu irresistível atração.[419]

O vocabulário visual passou a ser usado como metáfora para descrever a produção literária e outros tipos de discurso. A partir da segunda metade do século XIX, as definições encontradas em dicionários, para termos como "desenho" e "croqui", extrapolavam o universo da iconografia. Assim escreveu Victor Hugo: "Este discurso é de um desenho feliz, mas falta cor. O desenho é a lei primeira de toda arte".[420] Alguns literatos, inclusive, aventuraram-se como ilustradores, exercendo a prática da pintura e da caricatura. Este foi o caso, por exemplo, de Raul Pompéia (1863-1895), que ilustrou ele próprio seu mais famoso livro, *O Ateneu* (1888), além de Aluísio Azevedo (1857-1913), que colaborou como caricaturista no jornal satírico *O Fígaro*.[421]

No início do século XX, as inovações aprofundaram-se, com a modernização das publicações periódicas, a segmentação do trabalho jornalístico, e a incorporação dos métodos de reprodução fotomecânica. Periódicos como *Revista da Semana* (RJ, 1900/1962), *Fon-Fon!* (RJ, 1907/1958) e *A Cigarra* (SP, 1914/1955) beneficiaram-se dos novos processos e utilizaram a fotografia para documentar os acontecimentos do cotidiano. Já nos anos 1910, houve a incorporação da cor, graças aos avanços dos processos fotoquímicos. Publicações como *O Malho* (RJ, 1902/1954), *Kosmos* (RJ, 1904-1920), *A Vida Moderna* (SP, 1907-1922) *Careta* (RJ, 1908/1960), *Eu sei tudo* (RJ,

---

[417] LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Vol. 03. Rio de Janeiro: José Olímpio, p. 1669.
[418] Idem, p. 1670.
[419] Idem, p. 1668-1669.
[420] Apud LAROUSSE, Pierre. Dessin. In: _____. *Grand dictionnaire universel du XIXème sicècle: français, historique, géographique, mytologyque, bibliographique…/* par M. Pierre Larousse, 1866-1877, p. 593. Disponível em: http://www.gallica.bnf.fr Acessado em 29 ago. 2015.
[421] LIMA, Herman. *Op. cit.*, p. 1676-1680.

1917-1958) e outras foram tributárias dessas transformações e fizeram sucesso, marcando uma época na história da imprensa e das imagens no Brasil.[422]

A cidade de São Paulo havia crescido e se transformado sobremaneira. Estas novas publicações, frequentemente chamadas de *mundanas* ou de *variedades* refletiam a nova vida urbana e burguesa da metrópole, cujos espaços de sociabilidade se ampliaram. Os novos grupos sociais, personagens, códigos e linguagens incorporaram-se a estes periódicos, na forma e no conteúdo. Essas revistas apresentavam-se fartamente ilustradas, principalmente com fotografias, caricaturas e reclames publicitários, além do refinado acabamento gráfico que se tornavam chamariz para atrair públicos cada vez mais amplos. Numa palavra:

> Na metade dos anos 1910, a fórmula da revista de variedades parece ter sido encontrada. A análise comparativa de revistas como *A Vida Moderna*, *A Cigarra* e *O Pirralho* revela, além de uma grande proximidade de temas e conteúdos, uma quase coincidência no desenho gráfico e na articulação das linguagens. Ricamente impressas, em edições de papel *couché* que chegavam a 80 páginas, recheadas de instantâneos fotográficos, que nelas encontram seu campo privilegiado de afirmação, engolindo as seções literárias, as crônicas, as partes de passatempos e charadas típicas das folhas domingueiras, essas revistas acentuam o caráter ligeiro e mundano das publicações de variedades, construindo um espaço de formulação, "refinamento" e difusão das novas imagens da vida burguesa na cidade .[423]

A imagem gravada estava disponível não só na imprensa, mas em diversos artefatos do cotidiano, como os álbuns gráficos, vistas de paisagens, cartões postais, ilustrações de livros, capas de discos musicais, rótulos de produtos, cartas de baralho, além dos cartazes publicitários que empapelaram os grandes centros urbanos[424]. O avanço nas possibilidades tecnológicas de impressão, reprodução e circulação de imagens na virada para o século XX, sobretudo da fotografia, ajudou a provocar novas experiências visuais, transformando os modos de ver e apreender o mundo.[425] Em

---

[422] DE LUCA, Tania Regina. A grande imprensa na primeira metade do século XX. In: _____; MARTINS, Ana Luíza (Orgs.). *Op. cit*., 2008, p. 149-175. Sobre o surgimento destas revistas ver também GARCIA, Scheila do Nascimento. *Revista* Careta*: um estudo sobre o humor visual no Estado Novo (1937-1945)*. 2005. 240 f. Dissertação (Mestrado em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005.

[423] CRUZ, Heloísa de Faria. *São Paulo em papel e tinta.* São Paulo: Arquivo Público do Estado, 2013, p. 74. A autora também catalogou os jornais e revistas que empapelaram a cidade de São Paulo na virada do século. CRUZ, Heloísa de Faria. *São Paulo em revista*: catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedades paulistana, 1870-1930. São Paulo: Arquivo Público do Estado, 1997.

[424] Sobre o assunto, consultar os capítulos do livro de CARDOSO Rafael (Org). *O design brasileiro antes do design.* São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

[425] GERVAIS, Thierry. Les premiers magazines illustrés, de la gravure à la photographie (1898-1914). In KALIFA, Dominique; THÉRENTY, Marie-Ève et. al. (Orgs.). *La civilisation du journal*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2011, p. 453-463.

crônica de 1901, o escritor Olavo Bilac (1865-1918) refletiu sobre isso, preocupando-se que esta linguagem pudesse substituir o trabalho dos escritores no futuro. A fotografia, por exemplo, seria portadora da *verdade*, enquanto a escrita dos jornalistas e literatos seria marcada pela inexatidão. Na sua opinião, estaria prestes a chegar o dia em que o lápis destronaria a pena:

> Vem perto o dia em que soará para os escritores a hora do irreparável desastre e a derradeira desgraça. Nós, os desenhadores de artigos e notícias já sentimos que falta o solo debaixo dos pés... Um exército rival vem solapando os alicerces em que até agora assentava nossa supremacia: é o exército dos desenhistas, dos caricaturistas e dos ilustradores. O lápis destronará a pena: *ceci tuera cela*.[426]

Apesar da importância que o mundo visual teve na época, a atuação de Lobato como desenhista e pintor, bem como suas relações com as imagens disponíveis no cotidiano são menos lembradas, na bibliografia, se comparadas ao seu trabalho como crítico de arte, talvez por conta da escassez de materiais que Lobato legou a esse respeito[427]. Novamente as correspondências produzidas pelo autor ao longo da vida podem auxiliar nesta tarefa de reconstituição. Nas cartas enviadas a amigos e familiares, Lobato deixou vestígios acerca de seu contato com as revistas ilustradas, as caricaturas, fotografias e ilustrações que ele próprio produziu. Estas frestas permitem antever o modo como ele construiu sua autoimagem enquanto pintor, desenhista, caricaturista e fotógrafo amador.

As tabelas abaixo apresentam as referências às imagens nas cartas publicadas em *A Barca de Gleyre*, *Cartas Escolhidas* e *Cartas de Amor*. A organização destas informações permitiu vislumbrar as relações de Monteiro Lobato com as ilustrações do cotidiano ao longo do tempo. Estas tabelas ajudaram na análise das mudanças e permanências destes contatos, além das circunstâncias que os envolveram, bem como os destinatários diletos para a questão e suas variações. Os comentários sobre fotografia, caricatura, pintura, cartões postas e revistas ilustradas variaram de acordo com as estratégias mobilizadas pelo autor na construção de uma imagem que desejava legar de si, conforme se verá adiante.

---

[426] BILAC, Olavo. Fotojornalismo. In: _____. *Vossa insolência*. Crônicas. Organização de Antônio Dimas. São Paulo: Companhia das Letras, s. d., p. 165.

[427] A atuação de Lobato enquanto pintor foi lembrada em *Furacão na botocúndia*, juntamente com reproduções de sua obra iconográfica. AZEVEDO, Carmen Lucia de; CAMARGOS, Marcia; SACCHETTA, Vladimir. *Op. cit.*

Tabela n. 11 - Referência às imagens n'*A Barca de Gleyre* (Vol. 01)

| Data da carta | Local | Descrição | Gênero e suporte |
|---|---|---|---|
| 04 de Bruno de 1904 | Taubaté | Comentários de Lobato sobre retratos e desenho enviados por Rangel, a partir dos quais estimula o amigo mineiro a desenhar sem fazer cópias, preferindo os croquis. | Retratos, desenhos, croquis. |
| 20 jan. 1904 | Taubaté | Referências de Lobato ao material ilustrado presente na biblioteca de seu avô: coleções inteiras da *Revista Ilustrada*, do *Novo Mundo* e do *Journal de Voyages*; ilustrações a partir da gravura em madeira; álbum de fotografias retratando mulheres nuas. | Imprensa ilustrada, xilogravuras e fotografias. |
| 20 jan. 1904 | Taubaté | Analogia entre o fim do naturalismo e o desbotamento do nítido fotográfico (fotografia como metáfora). | Fotografia |
| 15 nov. 1904 | São Paulo | Comentários sobre o quadro de Charles Gleyre, *Ilusões Perdidas*. | Pintura |
| 20 fev. 1905 | Taubaté | Comentários sobre o recebimento de um exemplar de *A Ilustração* e lembranças sobre as revistas criadas pelos dois correspondentes, no Guarani, *O Gato* e *O Corvo*. | Imprensa ilustrada. |
| 17 jun. 1906 | Taubaté | Comentário sobre o periódico *Ilustração;* descrição do processo de produção de fotografias. | Imprensa ilustrada e fotografia. |
| 18 jan. 1907 | Taubaté | Comentários sobre a pintora D. Stelia, sobre a qual Lobato escreveu o artigo "No atelier de Dona Stelia". | Pintura |
| 25 fev. 1908 | Areias | Comentários sobre o envio de aquarelas a Rangel, pintadas pelo próprio Lobato. | Pintura |
| 11 nov. 1908 | Areais | Referências ao hábito de pintar, de Lobato, e sua preferência pelas aquarelas. | Pintura |
| 02 jan. 1909 | São Paulo | Comentários sobre o hábito de desenhista, de Lobato, e sobre o desejo de fundar uma publicação como *Le rire*, em São Paulo. | Desenho e imprensa ilustrada. |
| 02 jun. 1909 | Areias | Referências de Lobato às ilustrações feitas por ele, para o conto "Mãe", escrito por Rangel. | Desenho |
| 27 jun. 1909 | Areias | Analogia entre o processo de produção do conto "Os faroleiros" e o ato de pintar (pintura como metáfora da literatura). | Pintura |
| 27 jun. 1909 | Areias | Recomendação de Lobato a Rangel: a leitura de *Careta*, como "finíssima" no gênero humorístico. | Imprensa ilustrada |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 01 jul. 1909 | Areias | Críticas à obra do caricaturista Yoyo, no periódico *Lua*. Lembrança da publicação *O Gato*, produzida pelos dois missivistas no Café Guarani. Elogios à *Careta*. | Caricatura e imprensa ilustrada. |
| 06 jul. 1909 | Areias | Negação de Lobato de suas próprias potencialidades literárias e auto-identificação com a pintura. Analogia entre literatura e pintura. | Pintura |
| 23 jul. 1909 | Areais | Comentário de Lobato sobre as suas colaborações na revista *Fon-fon*: desenhos e caricaturas assinadas como H. B. | Desenho, caricatura e imprensa ilustrada |
| 22 de agosto de 1909 | Areias | Comentários sobre ilustrações feitas por Lobato para os contos "Mãe" e "Desforra", escritos por Rangel. Comentário sobre caricaturas produzidas por Lobato a sair na revista *Fon-Fon*. | Desenho, caricatura e imprensa ilustrada. |
| 30 ago. 1909 | Areias | Analogia entre o processo de escritura e a pintura (ato de pintar como metáfora da literatura). | Pintura |
| 06 set. 1909 | Areais | Aviso de envio a Rangel de um novo gênero de ilustrações feitas por Lobato. | Desenho e pintura. |
| 15 set. 1909 | Areias | Comentários sobre o surgimento do periódico ilustrado *Lua*, em São Paulo, e seus pedidos de colaborações de Lobato. | Imprensa ilustrada |
| 23 out. 1909 | Areias | Analogia entre o processo de escritura e a pintura (ato de pintar como metáfora da literatura). | Pintura |
| Abr. 1911 | Taubaté | Comentário sobre a novela escrita por Nogueira e o pedido feito por ele, de ilustrações produzidas por Lobato. | Desenho |
| 07 ago. 1911 | Taubaté | Comentários de Lobato sobre sua atuação amadora como arquiteto: projetou e desenhou uma capelinha. | Arquitetura |
| 10 out. 1911 | Taubaté | Negação de Lobato de suas próprias potencialidades literárias e auto-identificação com a pintura. Analogia entre literatura e pintura. | Pintura |
| 09 maio 1913 | São Paulo | Analogia entre o processo de escritura e a pintura (ato de pintar como metáfora da literatura). | Pintura |
| 07 jun. 1914 | Fazenda Buquira | Referência ao periódico *O Malho*. | Imprensa ilustrada |
| 22 nov. 1914 | Fazenda Buquira | Negação de Lobato de suas habilidades como pintor e caricaturista. | Pintura e caricatura. |

Fonte: Elaborada pelo próprio autor

Tabela n. 12 - Referência às imagens n'*A Barca de Gleyre* (vol. 02)

| Data da carta | Local | Descrição | Gênero e suporte |
|---|---|---|---|
| 06 fev. 1915 | Fazenda Buquira | Comentário sobre a repercussão do artigo "A caricatura no Brasil" e sobre carta enviada por J. Carlos a Lobato, parabenizando-o pelo texto. | Caricatura |
| 12 fev. 1915 | Fazenda Buquira | Comentários sobre a existência de um editor interessado em publicar os textos de Lobato em livro, inclusive "A caricatura no Brasil", com a reprodução dos desenhos de Angelo Agostini nele referidos. | Desenho e caricatura |
| 03 jun. 1915 | Fazenda Buquira | Comentários sobre as ilustrações feitas por Lobato para o livro de contos que ele publicaria em parceria com Rangel. | Desenho |
| 03 jul. 1915 | Ponta da Praia | Comentário sobre o hábito de pintar as paisagens da praia. | Pintura |
| 21 set. 1915 | São Paulo | Comentários sobre caricaturas do Emílio de Menezes n'*O Piralho*. Promessa de Lobato de produzir um estudo sobre Almeida Júnior na *Revista do Brasil*. | Caricatura, pintura |
| 23 out. 1915 | Fazenda Buquira | Analogia entre o processo de escritura e a pintura (ato de pintar como metáfora da literatura). | Pintura |
| 07 dez. 1915 | Fazenda Buquira | Negação de Lobato como desenhista e pintor. Comentários sobre a publicação *The Studio*, de Londres. | Desenho e pintura |
| 07 fev. 1916 | Fazenda Buquira | Comentários sobre a obra de Wasth Rodrigues, sobre o qual Lobato escreveu artigo em sua defesa, que gerou réplica de Oswald de Andrade. | Pintura |
| 16 maio 1916 | Fazenda Buquira | Comentários sobre o retrato de Lobato feito por Wasth Rodrigues, publicado na *Vida Moderna*. | Desenho, retrato, imprensa ilustrada. |
| 07 jun. 1916 | Fazenda Buquira | Aviso sobre a publicação de suas ilustrações na *Vida Moderna*, assinadas como H. B. | Desenho, imprensa ilustrada |
| 06 jul. 1917 | Fazenda Buquira | Comentários sobre a pintura francesa de Mignard e Meissonier. | Pintura |
| 08 dez. 1917 | São Paulo | Desejo de Lobato de ilustrar, ele próprio, seu primeiro livro. | Desenho |
| 28 dez. 1917 | São Paulo | Desejo de Lobato de dedicar-se somente à pintura. | Pintura |
| 21 maio 1921 | São Paulo | Comentário sobre os desenhos de Voltolino nos livros de Lobato, *O Saci* e *Fábulas*. | Desenho |
| 17 ago. 1928 | Nova Iorque | Comentários sobre o surgimento da televisão nos Estados Unidos | Televisão |
| 17 set. 1941 | São Paulo | Estímulos de Lobato para que Rangel assistisse a animação *Fantasia*, de Walt Disney. | Cinema |
| 01 fev. 1943 | São Paulo | Comentários sobre a obra de Marques Campão, que ensinou a Lobato técnicas de uso | Pintura |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | da aquarela. Analogia entre o anto de pintar e o de produzir literatura. | |

Fonte: Elaborada pelo próprio autor

Tabela n. 13: Referência às imagens em *Cartas Escolhidas* (Vol. 01)

| Data da carta | Local | Destinatário | Descrição | Gênero/suporte |
|---|---|---|---|---|
| 11 set. 1908 | Areias | Heitor de Morais | Sugestão de legenda para caricatura feita por Lobato. | Caricatura |
| 15 ago. 1909 | Areias | Heitor de Morais | Recusa de Lobato à encomenda de desenho feita por Heitor de Morais para uma turma de bacharelandos. | Desenho |
| 27 jul. 1911 | n/c | Heitor de Morais | Comentários de Lobato sobre os pratos pintados por ele e Purezinha. | Pintura em cerâmica. |
| 1912 | n/c | Teca | Comentários de Lobato a respeito do seu hábito de pintar e sobre a qualidade de algumas tintas. | Pintura |
| Entre 1912 e 1913 | Fazenda Buquira | Heitor de Morais | Promessa feita por Lobato de conversar pessoalmente sobre alguns desenhos no periódico *Bruxa*. | Desenho na imprensa ilustrada. |
| 1913 ou 1914 | Fazenda Buquira | Heitor de Morais | Agradecimento de Lobato pela remessa de tintas enviadas. | Pintura |
| 7 maio 1915 | Caçapava | Heitor de Morais | Desejo de estar na praia para desenhar paisagens pitorescas. | Desenho |
| 12 dez. 1916 | São Paulo | Heitor de Morais | Comentários sobre duas telas feitas por Wasth Rodrigues, em posse de Lobato. | Pintura |
| 1918 | São Paulo | Heitor de Morais | Envio de desenho feito por Lobato a Heitor, que os aprecia. | Desenho a pena. |
| 1927 | Nova Iorque | Heitor de Morais | Envio, para o Heitor, de rotogravuras com a localidade (*The Towers*) onde Lobato mora com a família em Nova Iorque. | Rotogravura |
| 25 jan. 1928 | Nova Iorque | Alarico Silveira | Comentários de Lobato sobre o retrato colorido de Alariquinho (filho de Alarico), em posse do escritor. | Fotografia |
| 1928 | Nova Iorque | Alariquinho | Envio de retrato do Alariquinho para reprodução nas obras de Lobato. | Fotografia |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 7 fev. 1929 | Nova Iorque | Alarico Silveira | Pedido de Lobato por retratos de Alariquinho para reprodução em suas obras. | Fotografia |
| 12 abr. 1929 | Nova Iorque | Alarico Silveira | Reclamação de Lobato a respeito dos retratos feitos pelos ilustradores nas suas obras. | Desenho |
| 10 set. 1929 | Nova Iorque | Alarico Silveira | Comentários de Lobato sobre o retrato de Alariquinho reproduzido em sua obra. | Desenho |

Fonte: Elaborada pelo próprio autor

Tabela n. 14 - Referências às imagens em *Cartas Escolhidas* (Vol. 02)

| **Data da carta** | **Local** | **Destinatário** | **Descrição** | **Gênero/suporte** |
|---|---|---|---|---|
| 1936 | n/c | Jorge Amado | Analogia entre o processo de escritura e a pintura (ato de pintar como metáfora da literatura). | Pintura |
| 21 jun. 1936 | São Paulo | Artur Coelho | Pedido de envio de um retrato de Joyce. Comentários sobre uma coleção de fotos artísticas de Campos de Jordão, em posse de Lobato. | Fotografia |
| 21 jun. 1936 | São Paulo | Artur Coelho | Comentários sobre o hábito de ir ao cinema. | Cinema |
| 22 abr. 1941 | São Paulo | Benjamin de Garay | Comentários sobre desenhos de Jurandir Campos em suas obras. Pedidos de retrato de Paulo Setúbal para enviar a Otales Marcondes Ferreira. | Desenho e Fotografia |
| 05 jun. 1941 | "Cadeia" | Heloísa Ribeiro | Comentários sobre pinturas de Antônio Carneiro, que Lobato recebeu na prisão. | Pintura |
| 03 abr. 1943 | n/c | Gulnara Pereira | Comentário sobre a atuação de Jurandir Campos como pintor. | Pintura |
| 24 dez. 1943 | São Paulo | Mário Donato | Comentários sobre dois álbuns de cenas coloridas que Lobato leu na infância: *O Menino Verde* e *João Felpudo*. | Desenho |
| 11 out. 1944 | São Paulo | Jaime Adour da Câmara. | Comentários sobre fotografias de café sombreado. | Fotografia |
| Set. 1945 | n/c | Gulnara Pereira | Descrição de um desenho feito por Lobato, na própria carta, para explicar seu problema de saúde pulmonar. | Desenho |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 08 jan. 1946 | São Paulo | Gulnara Pereira | Comentários de Lobato sobre seu hábito de pintar aquarelas nas horas vagas. | Pintura |
| 08 jan. 1946 | São Paulo | Gulnara Pereira | Comentários de Lobato sobre as ilustrações nas suas obras em espanhol. | Desenho. |
| 13 mar. 1946 | São Paulo | Paulo Dantas | Comentários sobre fotografias enviadas por Paulo Dantas. | Fotografia |
| 1946 | n/c | Abraão Ribeiro | Comentários de Lobato sobre a crítica de arte nos jornais, pintura modernista e fotografia. | Pintura e fotografia |
| 12 fev. 1947 | Buenos Aires | Artur Coelho | Comentários de Lobato sobre desenhos americanos antigos, com comparação com gravuras brasileiras. | Desenho |
| 04 mar. 1947 | Buenos Aires | Lígia Junqueira Caiubi | Analogia entre o processo de escritura e a pintura (ato de pintar como metáfora da literatura). | Pintura |
| 30 jul. 1947 | São Paulo | Gulnara Pereira | Comentários sobre suas novas obras para um editor argentino, em pequenos livros com muitos desenhos coloridos. | Desenho |
| 26 set. 1947 | São Paulo | Paulo Dantas | Comentários de Lobato sobre o seu álbum de fotografias feitas por ele próprio. | Fotografia |
| 21 nov. 1947 | São Paulo | João Palma Neto | Comentários sobre retratos enviados por Palma Neto. | Fotografia |
| 21 nov. 1947 | São Paulo | Gulnara Pereira | Comentários de Lobato sobre fotografias de seu neto Rodrigo, enviadas por Gulnara. | Fotografia |
| 1948 | n/c | João Calazans | Comentários de Lobato negando o pedido de Calazans para fazer um auto-retrato, possivelmente escrito. Ato de pintar como metáfora da literatura. | Pintura |
| 03 fev. 1948 | São Paulo | João Palma Neto | Comentários de Lobato sobre fotografias feitas por ele próprio. | Fotografia |
| 23 mar. 1948 | São Paulo | Paulo Dantas | Comentários de Lobato sobre fotografias enviadas por Paulo Dantas. | Fotografia |
| 28 mar. 1948 | São Paulo | João Palma Neto | Comentários críticos de Lobato sobre a exposição de arte moderna. | Pintura |

Fonte: Elaborada pelo próprio autor

Tabela n. 15: Referência às imagens em *Cartas de Amor*

| Data da carta | Local | Descrição | Gênero |
|---|---|---|---|
| 1906 | Taubaté | Referência à pintora Georgina de Albuquerque. | Pintura |
| 28 out. 1906 | Taubaté | Comentários de Lobato sobre desenho feito por ele. | Desenho |
| 11 jun. 1906 | Taubaté | Comentários de Lobato sobre desenhos feitos por ele e sobre retratos de Purezinha. | Desenho e fotografia |
| 27 fev. 1907 | Taubaté | Retrato de Lobato enviado à Purezinha. | Fotografia |
| 08 abr. 1907 | Areias | Referência aos instrumentos de gravar imagens (buril e ácido) em analogia com as experiências vividas. | Gravura |
| 26 abr. 1907 | Areias | Fotografias feitas por Lobato na Serra da Boacaina. | Fotografia |
| 30 abr. 1907 | Fazenda Orizaba | Fotografia como divertimento de Lobato e seu grupo de amigos | Fotografia |
| 15 maio 1907 | n/c | Pedido de Lobato por retratos de Purezinha. | Fotografia |
| 20 maio 1907 | Fazenda Orizaba | Fotografia como passatempo na Fazenda Orizaba. | Fotografia |
| 23 maio 1907 | Areias | Descrição do processo de produção de fotografias. | Fotografia |
| 25 maio 1907 | Areias | Comentários de Purezinha sobre o trabalho fotográfico de Lobato. Pedidos de Lobato por retratos de Purezinha. | Fotografia |
| 29 maio 1907 | Areias | Fotografia como passatempo na Fazenda Orizaba. | Fotografia |
| | | Fotografia como metáfora. Lágrimas como fotografias do estado da alma. | Fotografia |
| 15 set. 1907 | Areias | Imagem como recurso para a reconstituição da memória em analogia ao cinematógrafo. | Cinema |
| 29 set. 1907 | Areias | Fotografia como passatempo na Fazenda Orizaba. | Fotografia |
| 18 out. 1907 | Areias | Fotografias enviadas por Lobato à Purezinha. | Fotografia |
| 28 out. 1907 | Areais | Comentários sobre caricatura no *Le rire*. | Caricatura |
| 24 nov. 1907 | Areias | Desejo de fotografar sítios em Salto. | Fotografia |
| 27 nov. 1907 | Areias | Envio de fotografias à Purezinha. | Fotografia |
| Nov. 1907 | Fazenda Orizaba | Troca de retratos entre Lobato e Purezinha. | Fotografia |
| 01 dez. 1907 | Areias | Envio de fotografias à Purezinha. | Fotografia |
| 16 dez. 1907 | Areias | Referência a monogramas desenhadas por Lobato. | Desenho |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1908 | Bocaina, Invernada do Pinhal | Esboço feito por Lobato da casa em que se encontrava hospedado. | Desenho |
| 22 fev. 1908 | Areias | Comentários de Lobato sobre a pouca quantidade de papel para as suas pinturas. | Pintura |

Fonte: Elaborada pelo próprio autor

A biblioteca do avô certamente foi decisiva para o contato de Lobato com o mundo visual, desde a juventude. Nas pequenas e interioranas cidades em torno da Fazenda Buquira, onde vivia o Visconde e sua família, grandes acervos com materiais internacionais, como o do seu avô, eram raridade. Monteiro Lobato chegou a satirizar a vida literária destes vilarejos, no conto "A vida em Oblivion". Os habitantes da cidadezinha, esquecida no tempo e no espaço, só conheciam três livros, lidos por todos, passados de mãos em mãos, na botica, onde ficavam permanentemente, até que alguém quisesse emprestá-los. As três brochuras encontravam-se já velhas, surradas, com respingos de vela pelo uso excessivo: "Essa trindade impressa bastava à educação literária da cidade. Feliz cidade! Se é de temer o homem que só conhece um livro, a cidade que só conhece três é de venerar".[428]

A biblioteca do Visconde, ao contrário, era um manancial de livros, jornais e revistas nacionais e internacionais, que foram decisivos durante os anos da formação intelectual e artística de Lobato. Lá, o escritor deparou-se desde menino com toda sorte de imagens, que lhe surpreenderam e marcaram a memória: "certa vez encontrei naquela biblioteca um álbum de fotografias que me tumultuaram o sangue: só mulheres nuas!..."[429] A imagem que Lobato construiu da biblioteca do avô, em suas cartas, muito contrastava com o atraso das cidades do Vale do Paraíba, das quais o autor sempre reclamou. Este espaço teria lhe proporcionado o contato com coleções inteiras de revistas e xilogravuras:

> A biblioteca do meu avô é ótima, tremendamente histórica e científica. Merecia uma redoma. Imagina que nela existem inúmeras preciosidades nacionais, como a coleção inteira da *Revista Ilustrada* do Angelo Agostini¸ a do *Novo Mundo* de J. C. Rodrigues e mais coisas assim. Há uma coleção do *Journal des Voyages* que foi meu encanto de menino.
> Cada vez que naquele tempo me pilhava na biblioteca do meu avô, abria um daqueles volumes e me deslumbrava. Coisas horríveis, mas muito bem desenhadas – do tempo da gravura em madeira. Cenas de índios sioux escalpando colonos. E negros achantis de compridas lanças, avançando contra o inimigo numa gritaria.[430]

---

[428] LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas*. Rio de Janeiro: Globo, 2007, p. 29. É preciso lembrar que as "cidades mortas" de Lobato referiam-se às cidades do Vale do Paraíba, onde o autor viveu, como Taubaté e Areias, que tiveram seu crescimento quase interrompido com a decadência da lavoura cafeeira na região. Em instigante análise, Tania de Luca demonstrou que as "cidades mortas" consistiram em metáfora para o Brasil. DE LUCA, Tania Regina. Monteiro Lobato e a metáfora das Cidades mortas. *Remate de Males*, Campinas, SP, vol. 27, n. 01, p. 41-60, jan./jun. 2007.
[429] Carta de 20 jan. 1904. LOBATO, Monteiro. *Op. cit.* Vol. 01, 1955, p. 50-51.
[430] Ibidem.

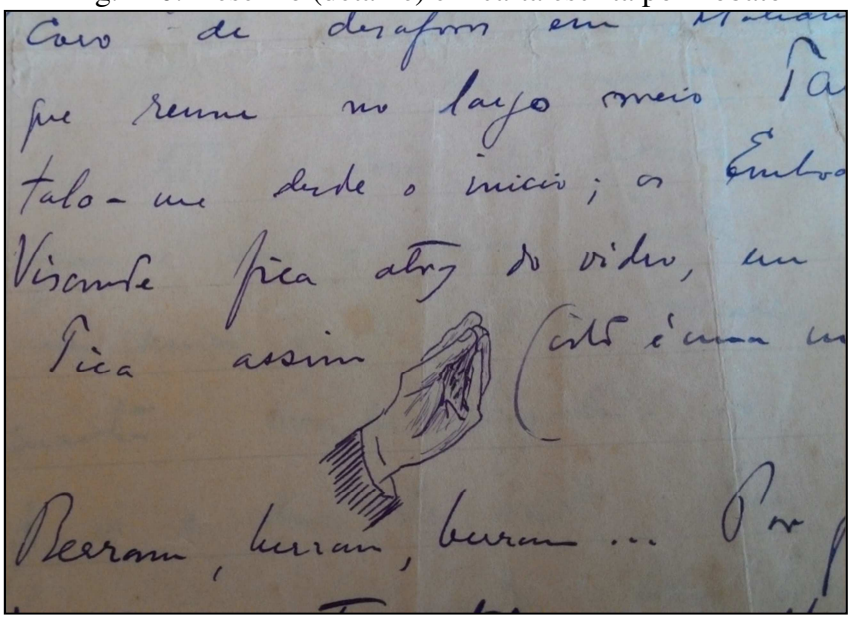
Conforme é possível observar, nessa missiva, Monteiro Lobato, recém-formado advogado pela Faculdade de Direito, relembrava-se dos momentos passados na biblioteca do avô, na fazenda, em contato com publicações periódicas da época de Rafael Bordalo Pinheiro, como a *Revista Ilustrada*, *Novo Mundo* e a francesa *Journal des Voyages*. A admiração pela linguagem visual fez com que estes letrados se aventurassem a praticar, eles próprios, suas obras iconográficas. Em carta, Monteiro Lobato entusiasmou seu amigo Rangel a continuar desenhando, a partir da observação do ambiente: "Recebi os retratos e o desenho. Cultive. Pegue no lápis e desenhe do natural. Nada de cópias. Croquis só".[431]

O contato e a admiração pelas revistas ilustradas eram tamanhos que, na época da faculdade, sonhavam com a produção de suas próprias publicações, impressas "no ar" do café Guarani: "Veio *A Ilustração* e ao lê-la me lembrei das famosas revistas que fundamos no Guarani: *O Gato, O Corvo*"[432]. Além de encantar-se com as publicações ilustradas da virada do século, Monteiro Lobato nutria gostos e interesses pessoais pelas artes visuais, pelo trabalho como desenhista e pintor amador, desde a infância a partir de quando passou a apreender o mundo visualmente. O escritor utilizava as imagens para descrever acontecimentos que presenciava ou para reter informações sobre o que lia.

Nas cartas que enviou à sua noiva, Purezinha, entre 1906 e 1908, há diversos desenhos seus, feitos entre as mensagens escritas, descrevendo cenários e situações. Estas figuras foram deixadas de lado quando tais missivas vieram a público em forma de livro. Numa das correspondências, o escritor contou à namorada sobre uma das cenas que mais o divertiam em Taubaté: a briga entre uma família de imigrantes italianos em frente à sua casa. Todo o fim de semana, o patriarca se embriagava e gritava impropérios para a esposa e as filhas. A praça ficava cheia de gente interessada em ver e ouvir o alvoroço. Lobato afirmou que o local ficava "apinhado" e desenhou, em meio à carta, uma mão sinalizando a plenitude de pessoas interessadas no caso, expressando em imagens o que não conseguia explicar com palavras:

[431] Carta de 04 de Bruno de 1904. Idem, p. 47, Vol. 01.
[432] Carta de 20 fev. 1905. Idem, p. 94-95, Vol. 01.

Fig. 210: Desenho (detalhe) em carta escrita por Lobato

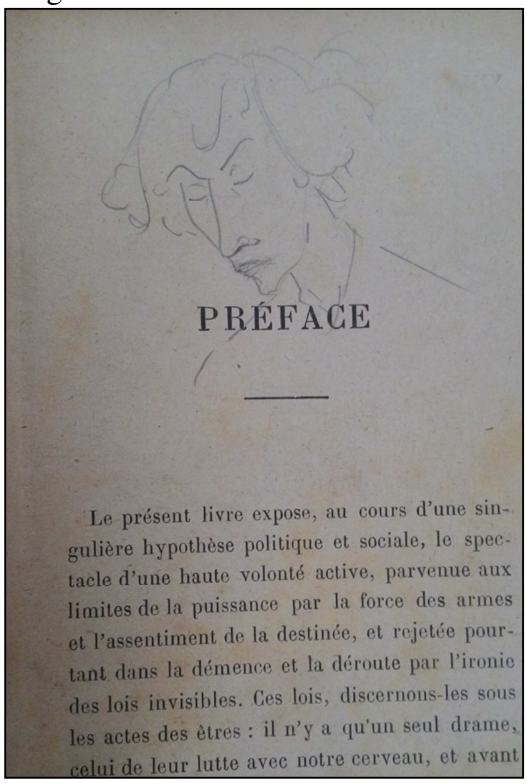


Fonte: LOBATO, Monteiro. Carta a Purezinha. Escrita em 28 out. 1906. CEDAE/UNICAMP MLb 3.1.00003 - 00153

Nos livros que restaram da sua biblioteca, conservados nos arquivos, há desenhos nas marginálias, que Monteiro Lobato produzia, certamente quando o assunto da obra lhe interessava como quando desenhou nas capas e contracapas do livro *L'Orient Vierge: roman épique de l'an 2000*, de 1897, escrito por Camille Mauclair. O leitor/escritor rabiscou figuras que representavam diferentes grupos de personagens que compunham o romance, ambientado no Oriente: um camponês, um grupo de soldados, uma velha senhora, um idoso de óculos e duas damas usando chapéu. Lobato imaginava as histórias que lia e dava vazão aos seus pendores pictóricos rascunhando-os, durante a leitura, entre uma pausa e outra:

Fig. 211: Desenho de Lobato em livro

Fig. 212: Desenho de Lobato em livro



PRÉFACE

Le présent livre expose, au cours d'une singulière hypothèse politique et sociale, le spectacle d'une haute volonté active, parvenue aux limites de la puissance par la force des armes et l'assentiment de la destinée, et rejetée pourtant dans la démence et la déroute par l'ironie des lois invisibles. Ces lois, discernons-les sous les actes des êtres : il n'y a qu'un seul drame, celui de leur lutte avec notre cerveau, et avant

Fig. 213: Desenho de Lobato em livro

Fig. 214: Desenho de Lobato em livro

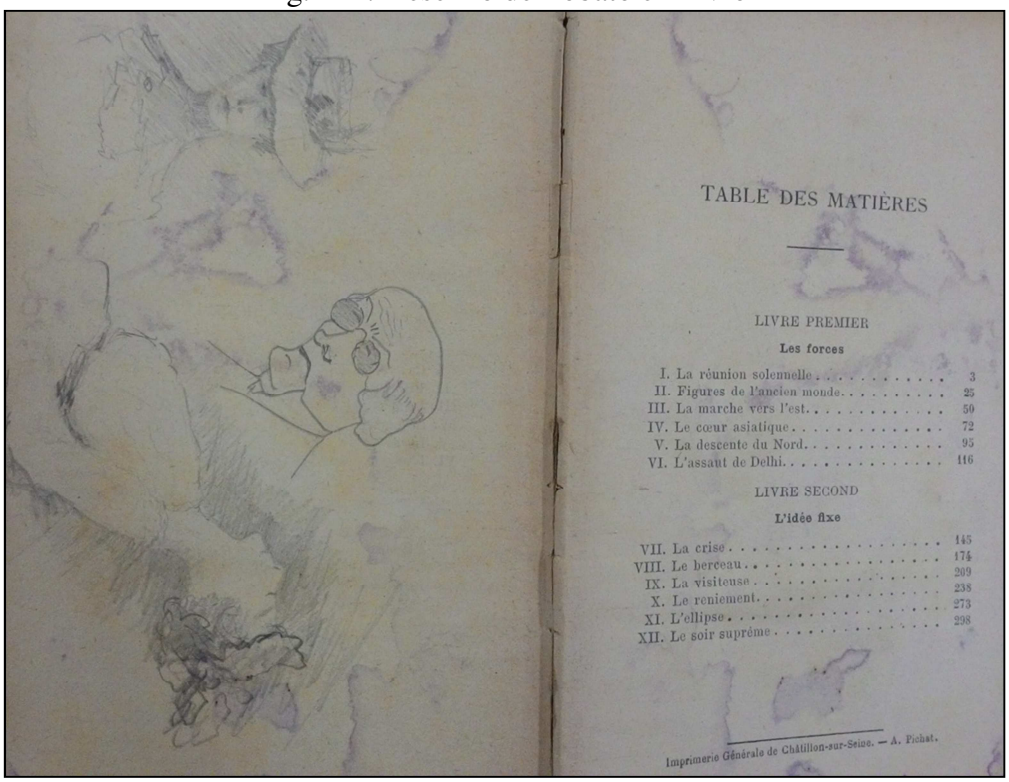


TABLE DES MATIÈRES

LIVRE PREMIER

Les forces

I. La réunion solennelle . . . . . 3
II. Figures de l'ancien monde . . . . . 25
III. La marche vers l'est . . . . . 50
IV. Le cœur asiatique . . . . . 72
V. La descente du Nord . . . . . 95
VI. L'assaut de Delhi . . . . . 116

LIVRE SECOND

L'idée fixe

VII. La crise . . . . . 145
VIII. Le berceau . . . . . 174
IX. La visiteuse . . . . . 209
X. Le reniement . . . . . 238
XI. L'ellipse . . . . . 273
XII. Le soir suprême . . . . . 298

Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. — A. Pichat.

Fig. 215: Detalhe (desenho de Lobato em Livro)

Fonte: MAUCLAIR, Camille. *L'orient vierge: roman de l'an 2000.* 2ª ed. Paul Ollendorf Editor, 1897. Desenhos feitos por Monteiro Lobato. Biblioteca Municipal Monteiro Lobato/SP

Na juventude, encantou-se com a fotografia. O assunto foi recorrente nas cartas enviadas a Purezinha. Nos anos em que viveu em Areias, o jovem escritor passou temporadas, em descanso, nas montanhas da Serra da Mantiqueira, produzindo, com seus amigos, chapas retratando eles próprios e as paisagens naturais. A fotografia tornou-se uma diversão: "O divertimento é criar apetite devorador e a ocupação é caçar

e fotografar-nos mutuamente. É assim que além das que foram ontem mando-te hoje diversas outras fotografias".[433] Além de produzir as imagens, Lobato, estudioso do assunto, conhecia os processos de produção e revelação, que descreveu para a namorada:

> Já viste trabalho em fotografia? Revelar uma chapa? *Chapa* é uma placa de vidro recoberto duma leve camada de gelatina sensibilizada, de aparência branca e opaca. Pões-na, porém, dentro do banho revelador e a imagem que existia misteriosamente oculta dentro da gelatina delineia-se aos poucos, vai ganhando contornos e nitidez, até de todo se revelar com perfeição.[434]

É interessante notar que as referências à fotografia restringiram-se às cartas enviadas a Purezinha. Lobato não abordou o assunto com seu amigo de confidências literárias, Godofredo Rangel, nas missivas de *A Barca de Gleyre*, obra na qual o escritor procurou construir uma imagem sólida de literato, dono de jornal e polemista. A linguagem das *kodaks* era assunto, portanto, para o âmbito doméstico. O fascínio pela produção fotográfica também se contextualizou naqueles anos de noivado, quando a imagem fotográfica parecia uma novidade, que se popularizou nos anos subsequentes. Encarada como passatempo, a atividade foi compartilhada por Lobato e seus amigos, nas cartas destinadas à noiva, nas quais o autor procurava abordar assuntos considerados mais amenos. Junto das missivas, o jovem letrado anexava as chapas, com uma descrição:

> A segunda foto representa eu e o Zezé no pico do Orizaba (1642 metros) colhendo umas parasitas. O Zezé é o companheiro inseparável do Quinzinho (João Leme). A terceira foto representa o interior de uma belíssima gruta de pedras, no alto do Orizaba. A quarta é o instantâneo de uma tropa carregada de feijão em casca e eu estou no meio dela.[435]

À noiva, o escritor alternava o envio de fotografias e cartões postais: "Deves ter notado que nestes três últimos dias não te foram os costumeiros cartões postais. É que os passei no [sítio] Orizaba vítima de uma fotografite intensa e todo absorvido nela".[436] Lobato enviou a ela cerca de 30 postais, entre 1906 e 1908, época em que residia em Areais. As correspondências do autor à Purezinha, nesse período, foram publicadas no livro *Cartas de Amor*, mas esses cartões, nunca estudados, permaneceram esquecidos

---

[433] LOBATO, Monteiro. *Cartas de Amor*. São Paulo: Brasiliense, 1969, p. 57-58. Carta de 30 abr. 1907.
[434] Carta de 23 maio. 1907. Idem, 1969, p. 67.
[435] Carta de 25 maio 1907. Idem, 1969, p. 68.
[436] Carta de 27 set. 1907. Idem, 1969, p. 95.

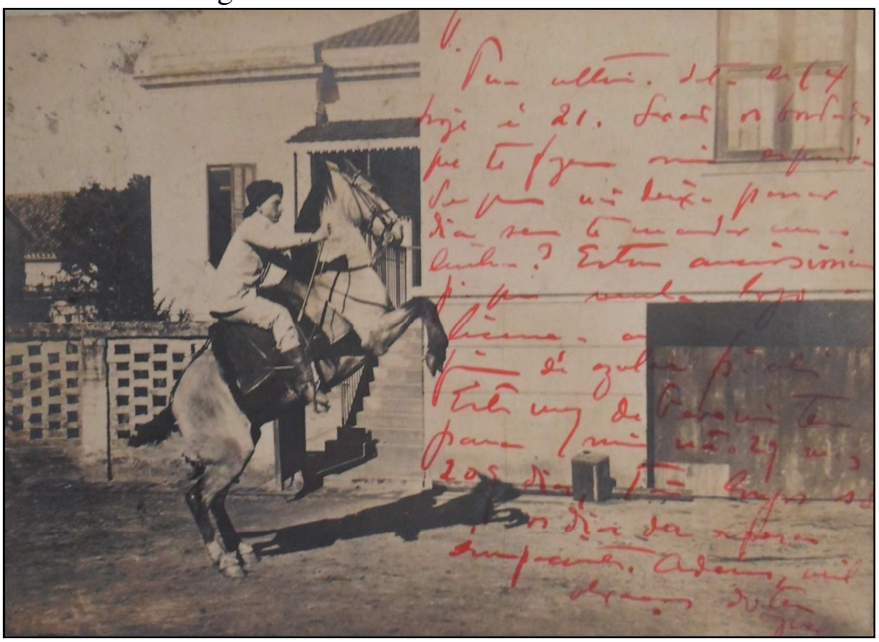
nos arquivos[437]. Sobre eles não há informações na bibliografia a respeito do autor. O material é importante, pois demonstra as escolhas visuais do jovem escritor e sua busca incessante pela visualidade, que procurou compartilhar com a namorada.

Para enviar à sua noiva, Lobato escolheu cartões-postais cujas imagens retratavam cenas que lhe apeteciam: paisagens bucólicas, com pequenas lagoas, propriedades rurais, camponeses, florestas, além de fotografias de esculturas famosas e retratos de escritores. Nas mensagens que Lobato escrevia nos cartões, apresentava-se esmero com o material: "Esqueci-me, quando saí, de trazer envelopes para cartões postais, por isso peço-te que m'os forneça. Tenho um sortimento de cartões para te mandar e não quero que te cheguem aí sujos. Do teu Juca"[438]. Em algumas oportunidades, perguntava a opinião dela sobre as imagens: "Como acha esta paisagem?"[439].

Até mesmo na escolha dos postais, Monteiro Lobato demonstrava interesse por cenas provincianas. Em fevereiro de 1908, enviou dois cartões a Purezinha, cuja imagem consistia em fotografia retratando um homem de chapéu, montado num cavalo – cena ambientada num pequeno vilarejo. Em meio ao material, também se encontrou um cartão comemorativo do centenário da chegada da família real portuguesa ao Brasil, em 1808. Este último apresentava do lado esquerdo, o rei português D. Carlos I; do direito, o presidente brasileiro Afonso Pena. No centro, o velho herói de armadura, que representava Portugal, diante da figura feminina da república brasileira. Este postal não foi enviado a ninguém, permanecendo na coleção de Lobato, enquanto lembrança da aproximação com o país que o escritor tanto admirava, na época:

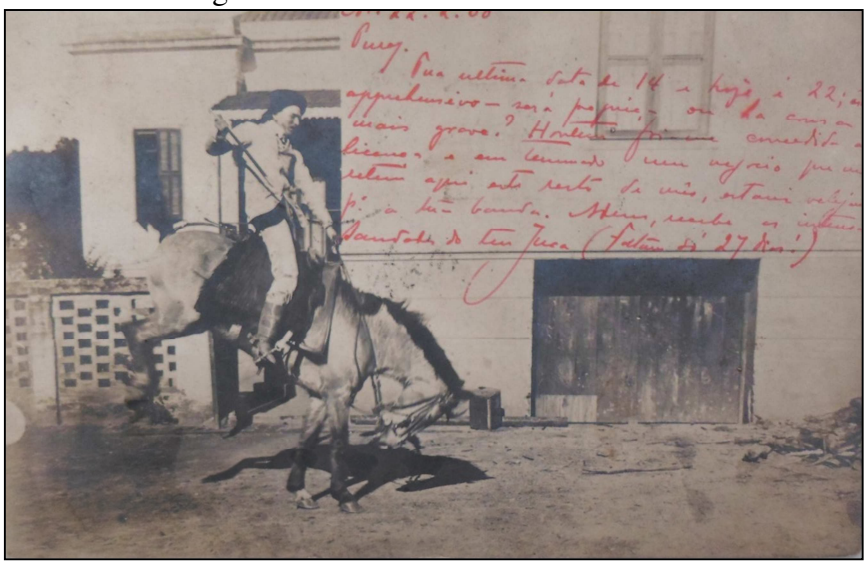
[437] Os cartões postais de Lobato à Purezinha pertencem ao acervo do Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
[438] LOBATO, Monteiro. Cartão postal enviado a Purezinha. Sem data. Fundo Monteiro Lobato. Acervo CEDAE/UNICAMP. MLB3.1.00071
[439] LOBATO, Monteiro. Cartão postal enviado a Purezinha. Sem data. Fundo Monteiro Lobato. Acervo CEDAE/UNICAMP. MLB3.1.00074.

Fig. 216: Postal de Lobato à Purezinha



Fonte: Postal de Lobato a Purezinha. Fev. 1808. CEDAE/UNICAMP. MLB3.1.001137

Fig. 217: Postal de Lobato à Purezinha



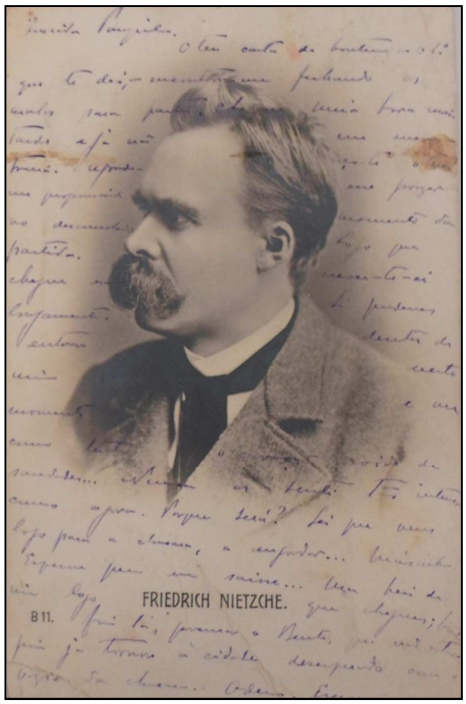
Fonte: Postal de Lobato a Purezinha. Fev. 1808. CEDAE/UNICAMP.

Fig. 218: Postal da coleção de Lobato

Fonte: Postal da coleção de Monteiro Lobato. CEDAE/UNICAMP.

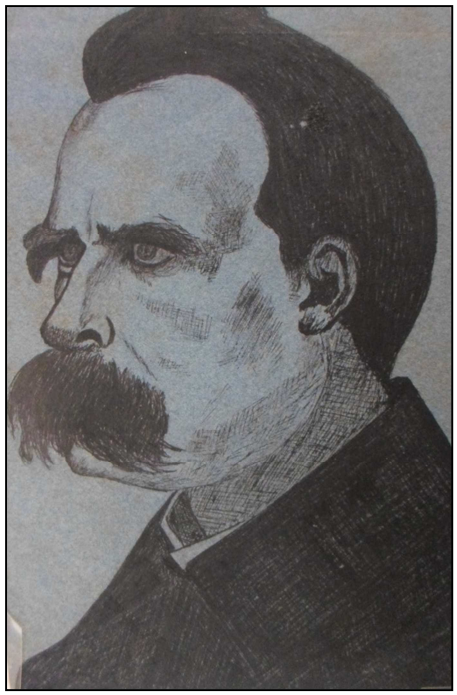
Estes cartões postais desempenharam papel bem maior que o de representar o gosto visual e temático de Monteiro Lobato. Ele se inspirou nestas imagens para compor alguns dos seus desenhos produzidos na época. O material visual consumido pelo autor tornou-se fonte para a sua produção iconográfica. Lobato passou da admiração para a realização das suas próprias ilustrações. Este foi o caso do retrato de Friedrich Nietzsche (1844-1900), filósofo que o escritor tanto admirou, estampado em cartão enviado à Purezinha, copiado pelo desenhista amador. O autor também dialogou com outro postal, que apresentava um pequeno vilarejo de casas coloridas, com uma silhueta feminina lavando roupa num rio. O mesmo motivo figurou em desenho criado por Lobato:

Fig. 219: Nietzsche – Postal



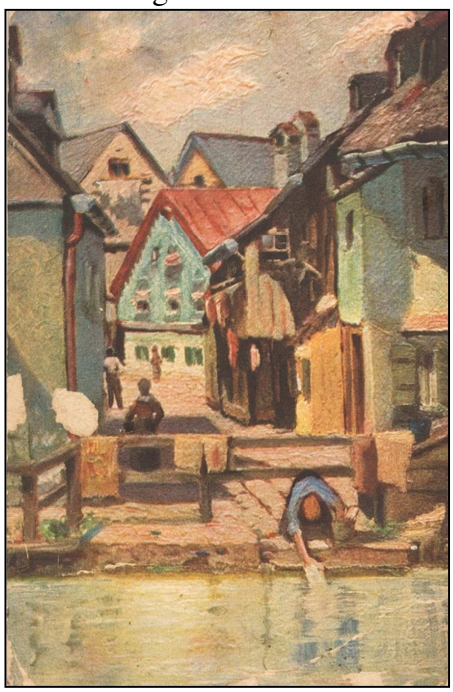

Fonte: Postal de Lobato a Purezinha. CEDAE/UNICAMP MLB.3.1.00143

Fig. 220: Nietzsche – desenho de Lobato



Fonte: Desenho feito por Lobato. CEDAE/UNICAMP MLB.4.2.00081

Fig. 221: Postal



Fonte: Postal de Lobato a Purezinha. CEDAE/UNICAMP MLB3.1.00080

Fig. 222: Desenho de Lobato

Fonte: Desenho feito por Lobato. CEDAE/UNICAMP MLB 4.2.00211

Conforme é possível observar, estas imagens do cotidiano desempenharam papel fundamental no itinerário formativo lobatiano, durante sua juventude. Não apenas as obras de arte expostas nos vernissages que o jovem escritor frequentava, mas

visualidade do período, encontrada nas ilustrações do dia a dia, também recebeu sua destacada atenção. Monteiro Lobato apreendia o mundo visualmente, comparando situações do seu cotidiano, com imagens que apreciava. Em outubro de 1908, em carta a Purezinha, comparou a picada de abelha que havia levado com uma caricatura do periódico francês *Le Rire*: "Faz-me lembrar uma caricatura que vi no *Le Rire* há pouco tempo: um elefante corre espavorido matutando: como poderei fazer compreender a este bruto que sou membro da Sociedade Protetora dos Animais?"[440]

No período em que residiu em Areias, o jovem autor também desenhou e pintou profusamente. Nas cartas enviadas à noiva, queixou-se da falta de papel: "Minhas pinturas cessaram ontem porque a provisão de papel que trouxe se esgotou. Casados, pintaremos juntos e de tal colaboração é de prever que brotem as obras primas".[441] Em cartão postal, confirmou: "meus dias aqui são absorvidos pela aquarela"[442]. Contudo, os comentários de Lobato a respeito das revistas ilustradas e/ou satíricas, bem como as afirmações sobre o seu hábito de pintar e desenhar figuraram, em grande parte, nas missivas endereçadas a Godofredo Rangel. As revistas ditas *mundanas* que exploravam a visualidade, também publicavam textos literários dos principais autores (consagrados e iniciantes) daquele momento. Era assunto, portanto, para o seu confessor do mundo das letras. Inspirado no exemplo francês, o escritor desejava fundar uma espécie de *Le rire* em São Paulo:

> Voltei ao desenho. Há duas semanas não faço outra coisa. Tenho ideia de fundar uma espécie de *Le Rire* em S. Paulo e ando a mexer nisso com um primo capaz de financiação. Acho que se praticar no desenho por um ano inteiro, adquiro mão. Desenho é como piano, questão de exercício.[443]

Em 1909, as referências às imagens, nas cartas da *Barca de Gleyre* tornaram-se bem mais frequentes. Justamente nesse ano, teve início o contato e a admiração de Lobato pela obra de Camilo Castelo Branco. De acordo com as cartas, os livros do escritor português teriam-no abalado a ponto de fazê-lo mergulhar na pintura: "Após um mês de paixão por Camilo – paixão cega e que me tomava os dias inteiros – engulhei, e engulhado estou até agora. Voltei ao desenho. Há duas semanas não faço outra coisa"[444]. Parece que a produção camiliana estimulava em Lobato a sua criatividade

[440] Carta de 28 out. 1907. LOBATO, Monteiro. *Op. cit.*, 1969, p. 100.
[441] Carta de 22 fev. 1908. Idem, 1969, p. 138.
[442] LOBATO, Monteiro. Cartão postal enviado a Purezinha. Acervo CEDAE/UNICAMP. MLB.3.1.00149.
[443] Carta de 02 jan. 1909. LOBATO, Monteiro. *Op. cit.*, 1955, p. 233, Vol. 01.
[444] Ibidem.

visual. Ele apreendia visualmente a literatura do escritor português. Para digeri-la, era necessário, portanto, partir para o desenho. O universo provincial português das pequenas cidades e vilarejos do Minho, que serviram como cenário das obras de Camilo Castelo Branco interessavam Lobato, aguçando-lhe a visualidade.

Nas cartas endereçadas a Rangel, portanto, era possível comentar sobre literatura e produção visual, de maneira convergente. Lobato passou a ilustrar os contos dos amigos mais próximos, como o próprio Rangel, conforme missiva de 1909: "Comecei umas ilustrações para o *Mãe*".[445] Com o interlocutor mineiro, o autor comentava a respeito das novidades no mundo das revistas ilustradas e satíricas: "E a *Careta*? Já viu? A melhor coisa que no gênero humorístico já apareceu entre nós. Finíssima"[446]. E passou a utilizar o vocabulário pictórico ao abordar a produção dos seus primeiros contos, feitos na época em que criou o Jeca Tatu. Lobato assim descreveu a escrita de "Os faroleiros": "O objetivo é pintar o mar e as sensações dos faroleiros isolados, mas para justificar a pintura ponho um drama qualquer – um mata o outro, algo assim".[447]

Entre 1908 e 1909, Monteiro Lobato encorajou-se a enviar alguns dos seus desenhos e caricaturas para a revista carioca *Fon-Fon!* Assim, avisou ao amigo mineiro: "Ando a colaborar no *Fon-Fon*. O que aparece lá assinado H. B. é meu. Desenho e caricatura."[448] Um mês depois, o escritor reforçou o anúncio: "o *Fon-Fon* vai dar umas caricaturas minhas".[449] Estas passagens epistolares, nas quais o autor contou sobre tal atuação, são conhecidas dos pesquisadores. De fato, o autor publicou alguns de seus trabalhos. Contudo, as imagens publicadas, não são mencionadas na bibliografia. Foi possível mapeá-las a partir das referências deixadas nas cartas. Nestas caricaturas, assinadas com o pseudônimo Hélio Bruma (H. B.), Lobato ridicularizou os costumes provincianos das cidades onde viveu:

[445] Carta de 02 jun. 1909. Idem, 1955, p. 238, Vol. 01.
[446] Carta de 27 jun. 1909. Idem, 1955, p. 247, Vol. 01.
[447] Carta de 27 jun. 1909. Idem, 1955, p. 243, Vol. 01.
[448] Carta de 23 jul. 1909. Idem, 1955, p. 255, Vol. 01.
[449] Carta de 22 ago. 1909. Idem, 1955, p. 261, Vol. 01.

Fig. 223: Juri na Província (detalhe)

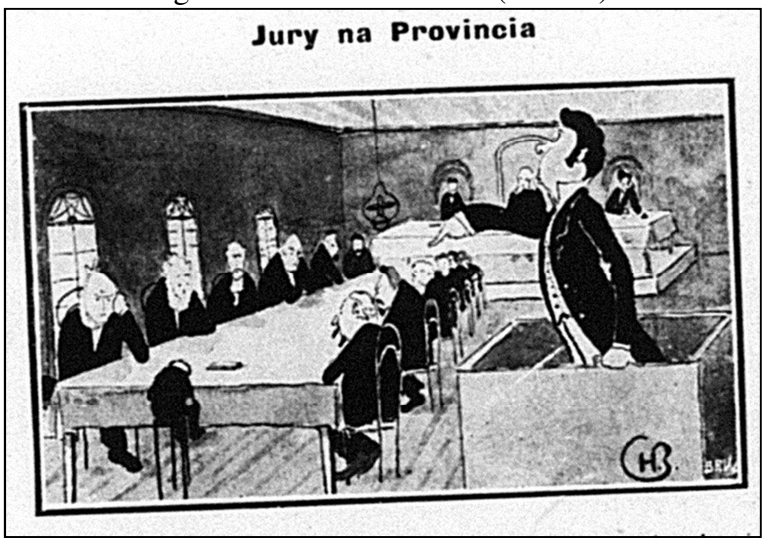
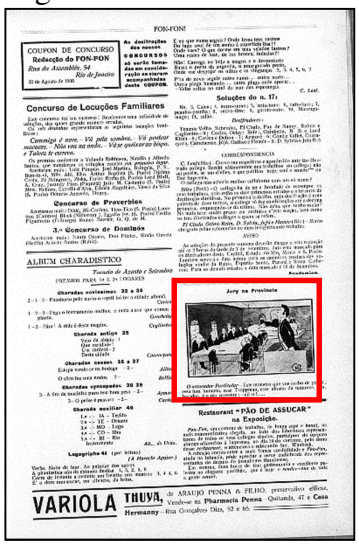



Fig. 224: Juri na Província




Fonte: LOBATO, Monteiro (Hélio Bruma). Júri na província. *Fon-Fon!*, RJ, n. 21, p. 28, 29 ago. de 1908. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

**Legenda:** *O acusador particular* – Este monstro que vos acabo de pintar, essa fera humana, esse Troppman, esse aborto da natureza, Srs. Jurados, é o réu presente: ei-lo!...

Fig. 225: O roto e o esfarrapado (detalhe)

Fig. 226: O roto e o esfarrapado

Fonte: LOBATO, Monteiro (Hélio Bruma). O roto e o esfarrapado. *Fon-Fon!*, RJ, n. 37, p. 23, 11 set. 1909. Fundação Biblioteca Nacional/RJ

Fig. 227: Desenho de Hélio Bruma (detalhe)

Fig. 228: Desenho de Hélio Bruma

Fonte: LOBATO, Monteiro (Hélio Bruma). *Fon-Fon!*, RJ, n. 41, p. 28, 09 out. 1909.
Fundação Biblioteca Nacional/RJ

**Legenda:** - Olha, preguiçoso, teu irmão como se levantou cedo achou na rua esta carteira.
- Mais cedo levantou-se quem a perdeu.

Fig. 229: Desenho de Hélio Bruma (detalhe)

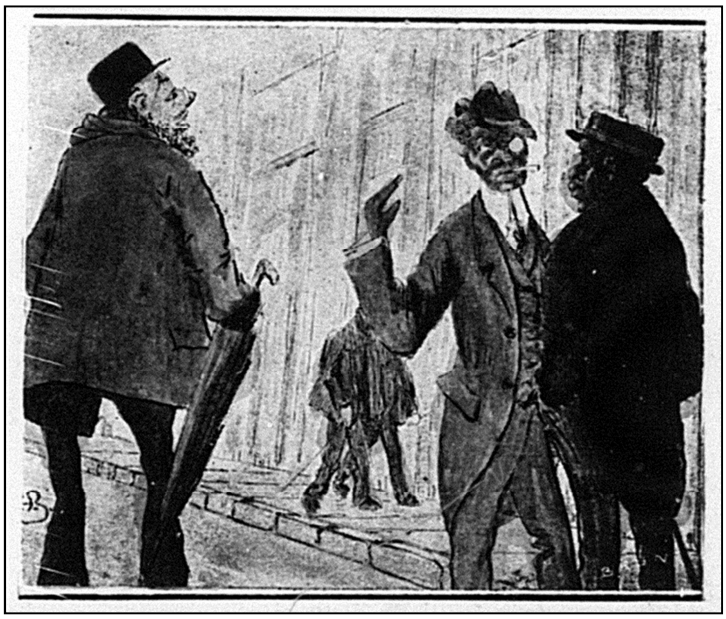


Fig. 230: Desenho de Hélio Bruma

Fonte: LOBATO, Monteiro (Hélio Bruma). *Fon-Fon!*, RJ, n. 42, p. 38, 16 out. 1909.
Fundação Biblioteca Nacional/RJ

**Legenda:** - Seu Nunes, adeus!
Para sempre, Sebastião.

Na primeira caricatura, "Júri na província", Monteiro Lobato ridicularizou um julgamento, no qual o promotor criou uma imagem monstruosa do réu, como "fera humana" e "aborto da natureza", mas que na realidade, visualmente, era uma figura inofensiva. Tratava-se da mesma temática do conto "Júri na roça", de sua autoria, escrito originalmente em 1909, mas publicado somente anos mais tarde, na revista paulistana *A Vida Moderna* (1916) e, posteriormente, no livro *Cidades Mortas* (1919)[450]. Na pequena história, o escritor também satirizou um julgamento provinciano. Não se sabe, contudo, se o autor escreveu o texto antes da caricatura ou se produziu a imagem antes do conto. Conforme se observou anteriormente, Lobato ilustrava as histórias escritas por seus amigos mais próximos. Neste caso, porém, é possível afirmar que o autor tenha criado primeiro a ilustração e a partir dela tenha se inspirado para escrever o texto, haja vista a anterior publicação da imagem.

Em "O roto e o esfarrapado", um toco de árvore ressecado riu de um andarilho com as roupas esfarrapadas. Ambos se encontravam em situação degradante, o que tornava cômico o riso do tronco, uma vez que estava no mesmo patamar daquele de quem ria. Na imagem subsequente, uma velha senhora reclamou com o filho, que dormia, chamando-o de preguiçoso, pois seu irmão levantara mais cedo e encontrara uma carteira. O jovem respondeu alegando que o dono da mesma havia levantado ainda mais cedo. Na última cena, Lobato caricaturou a despedida entre dois senhores, aparentemente trivial. Estas imagens apresentavam-se independentes dos textos, não guardando relações com os demais conteúdos da revista.

As caricaturas de Lobato tiveram pouco destaque nas páginas do periódico, uma vez que o autor ainda era um nome desconhecido, seja nas letras seja, no mundo das imagens. Estas revistas, como a *Fon-Fon!* já contavam com um time de ilustradores reconhecidos do público leitor, como Kalixto Cordeiro (1877-1957), Storni (1909-1972) e J. Carlos (1884-1950). As ilustrações feitas pelo escritor ocuparam as páginas finais dos exemplares, em meio aos reclames, espaço que os editores da publicação reservavam para as imagens avulsas, de colaboradores pouco assíduos, como era o caso. Monteiro Lobato não persistiu em sua atuação como caricaturista de imprensa.

De qualquer forma, foi justamente a partir de 1909, quando Lobato abordou com maior frequência seu apreço pela visualidade, o escritor acabou por incorporar o

[450] De acordo com Milena Martins, o ano de 1909 é uma data provável, não confirmada, da primeira versão do conto "Júri na roça". MARTINS. Milena. *Lobato edita Lobato*. 2003. 418 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003, p. 218.

vocabulário visual, como metáfora da literatura, nas cartas cotidianas. Tais comparações se estenderam ao longo da sua vida: "Num romance, quando as radículas da nervura central são constituídas por *tipos discretamente pintados*, de modo a não *projetar sombras* na coisa principal, o efeito é maravilhoso".[451] Pintar tipos, projetar sombras, foram expressões usadas pelo autor ao designar sua produção literária. De acordo com suas missivas, desejava *pintar a paisagem* natural para inserir os personagens em seus primeiros contos. No caso de "Bocatorta", por exemplo, Lobato desejava *pintar* a mata e *desenhar* a vida do seu personagem em simbiose com o meio:

> Hás de notar a minha insistência em *Bocatorta*, mas é que ainda não me fiz compreender. O meu conto com esse nome não dá plena ideia da *Ideia*, porque tive de podá-la muito, só deixando o essencial. A minha ideia completa é a seguinte (...): *Pintar a vida dele na mata.* Suas relações com a mata. Sua simbiose com a mata, mental e física. Amizade e antipatia por certas árvores (há mil coisas a desenvolver aqui). Algo daquele Mowgli do Kipling. *Ensejo de pintar a natureza florestal com cores novas e processos novos (...). Não temos nada d'après-nature em matéria de mata.*[452]

Seu desejo em pintar paisagens, a partir do natural, seja na literatura, seja na sua produção iconográfica foi retomado em 1911, quando o escritor mudou-se para a fazenda, após a morte do avô. Em contato direto com o meio rural, o autor reafirmou que seu processo de criação literária era semelhante ao pictórico: fazia descrições, baseadas na observação do natural. Lobato escrevia como se "pintasse cenas" ou "desenhasse personagens". Em famosa passagem, o autor afirmou-se pintor, atividade que, de acordo com a sua autoimagem, agradava-lhe mais. O escritor designou-se como copista, depreciando o próprio trabalho, textual ou iconográfico:

> Sou incapaz de literatura; convenci-me disso em Areias, onde tinha todo o lazer possível e não produzi nada. Minha literatura não é de imaginação – é pensamento descritivo; não cria – copia do natural. Em suma, sou pintor; nasci pintor e pintor morrerei – e mau pintor! Nunca pintei nada que me agradasse. Quando escrevo, pinto – pinto menos mal do que com o pincel. Copista, portanto, e só. Talvez seja capaz dum livro de viagens, de impressões e até de pensamentos, porque meu cérebro pensa – mas é só. E não tenho folego. Escrever aborrece-me – mas quando estou desenhando ou pintando, esqueço de mim e do mundo.[453]

O jovem Lobato foi assinante da revista inglesa *The Studio – an Illustrated Magazine on Fine & Applied Art*, publicação que preconizava uma visão utilitária de

[451] Carta de 30 ago. 1909. Idem, 1955, p. 263, Vol. 01.
[452] Carta de 23 out. 1909. Idem, 1955, p. 279-280, Vol. 01. Grifos nossos.
[453] Carta de 10 out. 1911. Idem, 1955, p. 315, Vol. 01.

arte, abordando temas como arquitetura e design, em contraste com a proposta das vanguardas impressionistas e pós-impressionistas.[454] Não por acaso, foi adepto destas práticas artísticas. De acordo com suas cartas, o autor decorou pratos de louça com a esposa: "Ando a pintar pratos com a Juca e temos feito uma grande porção deles. É extremamente cacete".[455] Lobato transformava em prática aquilo sobre o qual lia ou via. Também projetou pequenas edificações, dedicando-se à sua construção, mostrando-se a par das novidades em relação a este assunto, ao contar a Rangel sobre a construção de uma capelinha na chácara de uma de suas irmãs:

> Atualmente, sabe em que lido? Arquitetura... Fiz o projeto de uma capelinha que uma de minhas irmãs quis construir em sua chácara aqui da cidade – e peguei a empreitada! Estou arquiteto e construtor! Há três meses que vivo essa vida nova; passou os dias, desde as 6 da manhã até noitinha, na "obra", dirigindo e fazendo. Ajudo o carpinteiro e o pedreiro. Eu mesmo preguei todas as telhas "Eternit" do telhado, porque o pobre pedreiro não entendia dessa novidade (...). Que felicidade construir![456]

Graças ao contado com estas revistas estrangeiras sobre arte decorativa, Lobato mostrava-se informado a respeito das novidades em termos de tintas, conforme comentou com seus familiares: "Há tintas modernas de óleo mas com a consistência do pastel que se usa sem pincel, em forma de bastãozinho. Chama-se em inglês *pasteloid colours*. Não sei se haverá em São Paulo".[457] Na fazenda, o escritor desenhou e pintou em profusão, comentando a respeito da sua mania: "Estou com a mania de pintar outra vez. Passo os domingos inteiros pintando, com uma caixa de tintas que foi da Viscondessa. Essa mania não sara: periodicamente recrudesce"[458]. Sobre os progressos que teve nesta atividade domingueira, Lobato não deixou de usar seu bom humor, agradecendo à família o envio de alguns materiais: "Muito obrigado das tintas. A elas deverá o Brasil uma série de obras-primas que obrigará a Europa a curvar-se novamente. Indo a S. Paulo hei de promover a passagem delas do Duprat para o Degas".[459]

De fato, Lobato desenhou e pintou em quantidade considerável, conforme atesta o material conservado no acervo do Centro de Documentação Alexandre Eulálio

---

[454] CHIARELLI, Tadeu. *Op. cit.*, p. 112-113.
[455] Carta a Heitor de Morais, em 27 jul. 1911. LOBATO, Monteiro. *Op. cit.*, 1961, p. 113, Vol. 01.
[456] Carta de 07 ago. 1911. LOBATO, Monteiro. *Op. cit.*, 1955, p. 309-310, Vol. 01.
[457] Carta à Teca, em 1912. LOBATO. Monteiro. *Op. cit.*, 1961, p. 120, Vol. 01.
[458] Ibidem.
[459] Carta a Heitor de Morais em 1913 ou 1914. Idem, 1961, p. 125, Vol. 01.

(CEDAE) [460]. A maior parte dessa produção iconográfica não foi publicada pelo autor, na época, que exercia tal atividade como diletante. Os estudos sobre o tema pouco abordaram a respeito destas obras. A tabela n. 16, abaixo, produzida a partir do material do arquivo, mostra a longa lista de ilustrações. Parte significativa destas pinturas e desenhos não possui data, o que dificulta o trabalho de contextualização.

[460] Estas imagens encontram-se no Fundo Monteiro Lobato, no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Tabela n. 16 - Produção iconográfica feita por Monteiro Lobato – Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE)

| Título/descrição | Data | Assinatura | Gênero | Observações |
|---|---|---|---|---|
| Vista de um lago | 1892 | José Bento | Desenho com grafite em papel | Dedicatória: "Ofereço a vovó o meu 1º trabalho". |
| Retrato de um homem | 1901 | n/c | Desenho com grafite em papel | |
| Paisagem à beira-mar | n/c | n/c | Reprodução de fotografia | |
| Vista parcial de Areias | 1901 ou 1907 | n/c | Desenho com nanquim – fotografia | |
| Fachada da Igreja Matriz de Areias | 1907 (?) | M. L. | Desenho com grafite em papel | |
| Retrato de Nietzche | c. a. 1908 | n/c | Desenho com nanquim em papel | |
| Ruy e Hermes | 1909 | Lobato | Pintura com aquarela em papel | |
| Caricatura de uma mulher idosa | n/c | H. B. | Pintura com aquarela em papel | |
| O roto e o esfarrapado | 1909 (?) | Lobato | Desenho com nanquim e aquarela em papel | |
| Retrato de Maria Pureza da Natividade Lobato | 191? | n/c | Desenho com grafite em papel | |
| Retrato de um homem | n/c | M. Lobato | Desenho preto e branco com nanquim e aquarela em papel | |
| Retrato de Maria Pureza da Natividade Lobato | 191? | n/c | Desenho com grafite colorido | |
| Retrato de um homem | 191? | Lobato | Desenho com grafite preto e branco | |
| Rua de Areias | Entre 1907 e 1911 | n/c | | |
| Taubaté, no verso desenho de um soldado | n/c | n/c | | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Vista parcial de propriedade rural | Entre 1907 e 1911 | Lobato | Pintura em aquarela colorida | Anotação no verso: “Areias”. |
| Um caminho com vegetação | 1914 | n/c | Reprodução de arte em preto e branco | |
| Casa do Dr. Aristide – Taubaté | 1912? | Lobato | Pintura em aquarela colorida | |
| Retrato de Maria Pureza da Natividade Lobato | 1912? | n/c | Desenho com bico de pena. | Obs: Na casa do Dr. Aristide Monteiro (primo de Lobato) |
| Aspecto de São Paulo | 1913 | Lobato | Desenho com nanquim em papel preto e branco. | Anotação: aspecto de São Paulo: fundo da Ladeira Falcão. |
| O boca-torta | 1918? | n/c | Pintura com nanquim e aquarela. Preto e branco. | |
| Paisagem rural | 1914? | Lobato | Desenho com nanquim. Preto e branco. | Anotação no verso: “Família Monteiro Lobato” e desenhos de animais. |
| Uma árvore | 1914? | Lobato | Reprodução fotográfica. Reprodução de arte. Preto e branco. | |
| O saci | 1917? | | Desenho com nanquim. | |
| O boca-torta | 1918? | Monteiro Lobato | Reprodução de arte. Reprodução fotográfica. | Anotação no verso: “Boca-Torta”, personagem de um dos melhores contos de Lobato, desenhado pelo autor”. |
| Caricatura de homem idoso com longas barbas, uma garrafa de pinga no bolso e uma galinha no chão. | 1918? | n/c | Desenho com nanquim. | Há fotocópia no verso esclarecendo que foi feito para a 1ª edição de Urupês. |
| Homem com um gramafone em cima do balcão de uma loja e um outro homem. | 1918? | L. | Pintura com aquarela colorida. | “Aquarelas para a 1ª edição de Urupês por Lobato”. |
| Mulher com pote na cabeça e homem segurando uma enxada em uma paisagem rural | 1918? | Lobato | Desenho com nanquim e lápis. Colorido. | “Aquarela para a 1ª edição de Urupês feitas por Lobato”. |
| Os faroleiros | 1918? | Lobato | Pintura com aquarela em papel (quadro). | |
| O mata-pau | 1918? | M. L. | Pintura com aquarela. Colorida. (quadro) | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Vaso com flores | 1919? | Monteiro Lobato | Quadro. Reprodução de arte, foto em preto e branco. | Anotação no verso: “Quadro a óleo pintado por Monteiro Lobato em Santos, na casa de Heitor de Morais, em 1919, quando também lá estava o grande pintor argentino Bernardo de Quirós.” |
| Retrato de um homem em andrajos e com os pés descalços | 1918? | Lobato | | Consta cópia em foto. No verso: “Aquarelas para a 1ª edição de Urupês feitas por Lobato”. |
| Fazenda Turano | 1926 | Lobato | Desenho com aquarela e nanquim. Colorido. | Anotação: “Da janela do quarto das meninas. R. Prof. Gabiza, 97, Rio”. |
| Vista parcial do Rio de Janeiro | 1926 | Lobato | Desenho com bico de pena. Preto e branco. | Anotação: “Da janela do quarto dos meninos”. |
| Atrás da casa do Woisky em Greenville (atribuído) | 1928 | Lobato | Desenho com aquarela e nanquim colorido. | Anotação é o título. |
| Defronte da casa do Woisky (atribuiído) | 1928(?) | M. Lobato | Desenho com aquarela e nanquim. | |
| New York | 1928 | Lobato | Desenho com aquarela e nanquim. | |
| Margem do Hudson, near Pickrfiel | 14 jul. 1929 | Lobato | Desenho com aquarela e nanquim colorido. | |
| Caixa d’água em Greenville | 1929 | Lobato | Desenho com aquarela e nanquim colorido. | |
| Caixa d’água em Greenville | 1929 | Lobato | Desenho com aquarela e nanquim colorido. | Há outro desenho no verso, com paisagem de Campos do Jordão-SP. |
| Vista parcial de Campos do Jordão | 1929 | Lobato | Desenho com aquarela e nanquim colorido. | |
| Jackson Heights The Towers | 1929 | Lobato | Desenho preto e branco em nanquim. | |
| Caminho com portão de grifos em Jackson Heights (atribuído) | 1929? | n/c | Desenho preto e branco em nanquim. | No verso há outro desenho. |
| Jackson Heights | 1929 | Lobato | Desenho preto e branco em nanquim. | Título atribuído a partir da comparação com outros desenhos. |
| Jardim de Jackson Heights | 1929 | M. L. | Pintura colorida em aquarela. | |
| Jardim de Jackson Heights | 1929 | Lobato | Desenho colorido em nanquim e aquarela. | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Near Georgetown | 1929 | M. L. | Desenho colorido com aquarela e nanquim. | |
| Near Fordhan | 1929 | M. L. | Desenho colorido com aquarela e nanquim. | |
| Near Fordhan | 1929 | Lobato | Desenho colorido com aquarela e nanquim. | No verso há outro desenho. |
| Vista parcial de uma praia deserta | n/c | Lobato (a lápis) e M. Lobato (a nanquim) | Pintura colorida com aquarela. | No verso há outro desenho. |
| New Fordhan | 1929 | M. L. | Pintura colorida com aquarela e nanquim. | |
| Ponte George Washington | 1929 | Lobato | Desenho colorido com aquarela e nanquim. | Publicado na márcia camargos. No verso há outro desenho. |
| Perto de Scardole N. Y. | 1929 | Lobato | Pintura colorida com aquarela. | |
| In The Central Park | 01 set. 1930 | Lobato | Desenho colorido com aquarela e nanquim. | |
| Brodway em frente de nossa casa em Jackson Heights | Entre 1927 e 1930 | n/c | Desenho preto e branco com nanquim. | Título da pintura: Brodway defronte nossa casa |
| From do Rio's | Entre 1927 e 1930 | n/c | | Título da pintura: From do Rio's Greenville |
| Mac Avoy's Greenville | Entre 1927 e 1930 | n/c | Desenho colorido com aquarela e nanquim. | |
| Greenville | 29 jun. 1930 | n/c | Desenho colorido com aquarela e nanquim. | |
| New York | Entre 1927 e 1930 | M. Lobato | Desenho colorido com aquarela e nanquim. | |
| New York. Perto de G. W. brigde | Entre 1927 e 1930 | M. L. | Desenho colorido com aquarela e nanquim. | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| N. York – Rua... perto de casa | Entre 1927 e 1930 | Lobato | Desenho colorido com aquarela e nanquim. | |
| Vista de uma casa em Campos do Jordão | 1932 | Lobato | Desenho colorido com aquarela e nanquim. | |
| Da janela da casa de Martha – R. Esmeralda | 1932 | Lobato | Pintura colorida com aquarela (quadro). | |
| Da janela da casa de Martha – R. Esmeralda | 1932 | | Desenho preto e branco menor dimensão que a anterior, a mesma paisagem. | |
| Campos do Jordão – Nossa casa vista do morro | 1932 (por comparação) | Lobato | Desenho colorido com aquarela e nanquim. | Anotação no verso: “Campos do Jordão. Casa de Lobato”. |
| Vista parcial de Campos do Jordão | 1932 (por comparação) | n/c | Desenho colorido com aquarela e nanquim. | Anotação no verso: “Casa do Silveira Correa em Campos do Jordão vista de lado.” |
| Vista parcial de Campos do Jordão | 1932 (por comparação) | M. L. | | |
| Hotelzinho em Colônia Mallet | 1939 | M. Lobato | Pintura colorida com aquarela | Título do quadro: “Hotel em Laranjeiras – Paraná”. |
| Hotelzinho em Colônia Mallet, em Laranjeiras | 1939 | Lobato | Desenho colorido com aquarela e nanquim. | |
| Vista parcial de edificação | 03 maio 1941 | M. L. | Desenho colorido com aquarela e nanquim. | Anotações à lápis (ilegíveis). |
| Vista parcial de Tremembé | 1942 | M. L. | Pintura colorida com aquarela (quadro) | Anotação no verso: “Tremembé. Central do Brasil. Rio Paraíba 1942”. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Curva do Rio Paraíba em Tremembé | 1943 | M. L. | Pintura colorida com aquarela | |
| Ruínas da fazenda Paraíso | 1943 | n/c | Reprodução fotomecânica | Anotação no verso: “Reprodução de uma aquarela de M. Lobato das ruínas da Fazenda Paraíso, pintada em 1943. |
| Fazenda Chapadão | 1945 | M. L.<br>M. L.<br>M. Lobato<br>M. L.<br>M. L. | Pinturas coloridas com aquarela (quadros). | Sequência de 05 pinturas. Anotações no verso de algumas: “Fazenda Chapadão de Octaviano Alves de Lima. 1945”; “Entrada da fazenda Chapadão. Redenção da Serra. Taubaté”. |
| Árvore seca | n/c | n/c | Pintura colorida com aquarela (quadro). | No verso há outro desenho. |
| Vista das margens de um rio | n/c | M. L. | Pintura colorida com aquarela (quadro). | |
| Arvoredo | n/c | M. Lobato | Pintura colorida com aquarela. | |
| Bancos de uma praça pública | n/c | Lobato | Pintura colorida com aquarela (quadro). | No banco, em primeiro plano, a palavra “EUREKA” em letras grandes. |
| Os bêbados | n/c | Lobato | Desenho colorido com grafite. | Publicado na exposição “O Brasil encantado de Monteiro Lobato”. |
| Um burro, um touro, um feixe de lenha e uma cascata | n/c | n/c | Reprodução fotomecânica | |
| Cabana na mata | n/c | Lobato | Pintura, preta e branca, em aquarela. | A pintura encontra-se recortada. |
| Itanhaém, casa velha | n/c | Lobato | Pintura colorida em aquarela. | |
| Casal conversando | n/c | Lobato | Pintura, preta e branca, em aquarela. | |
| Conversa entre dois homens | n/c | L. t. | Pintura, preta e branca, em aquarela. | |
| Dois homens conversando em uma sala | n/c | n/c | Desenho preto e branco em nanquim. | |
| Dois homens de costas apoiados em uma mureta. | n/c | L. | Pintura em preto e branco com aquarela. | A pintura encontra-se recortada. |
| Fachadas de casas | n/c | KSR | Pinturas coloridas em aquarela. | Rabiscos à lápis, feitos pelo autor, como planejamento das cores, nas duas pinturas. |
| Fachada de casa rural | n/c | M. L. (à | Pintura colorida com aquarela. | Esboços à lápis na pintura. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | tinta) e Lobato (à lápis) | | |
| Fachada de casas em Taubaté | n/c | Lobato | Pintura colorida em aquarela. | |
| Fachada de uma casa | n/c | Lobato | Pintura colorida em aquarela (quadro). | |
| Fachada lateral de uma casa com vegetação ao redor | n/c | M. L. | Pintura colorida em aquarela (quadro). | |
| Uma flor | n/c | Juca | Desenho preto e branco em nanquim (quadro). | |
| Fundo de quintal, em primeiro plano, uma trepadeira e ao fundo, uma casa | n/c | Lobato | Pintura colorida em aquerela. | |
| Fundo do quintal da casa de Monteiro Lobato | n/c | Lobato | | Anotação no verso: “Fundo de quintal. Aclimação”. |
| Grupo de pessoas sentadas embaixo de uma tenda | n/c | n/c | Pintura colorida em aquarela. | |
| Guardas levando um prisioneiro. | n/c | Lobato | Pintura em preto e branco em aquarela (quadro). | |
| Homem deitado sobre a relva observando a cidade de Areias ao fundo | n/c | M. L. (à tinta) e H. B. à lápis | Pintura em preto e branco em aquarela (quadro). | Tamanho pequeno (miniatura). |
| Homem diante do portão de um cemitério | n/c | M. L. | Pintura colorida em aquarela (quadro). | |
| Um homem e uma mulher, em pé, em uma canoa | n/c | n/c | Pintura colorida em aquarela (quadro) | |
| Um homem sendo agredido por outro | n/c | L. (à tinta) e H. B. à lápis | Pintura em preto e branco (quadro). | |
| Igreja de Iguape | n/c | M. L. | Pintura colorida em aquarela (quadro) | Há esboços feitos a lápis. |
| Igreja do Rosário Taubaté | n/c | Lobato | Desenho preto e branco a bico de pena. | |
| Letras capitulares | n/c | n/c | Desenho em nanquim. | Há desenho de três letras: “A”; “B” e “E”. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Livros entre dois biblocantos | n/c | M. Lobato | Desenho preto e branco em nanquim. | |
| Mulher debruçada sobre uma mesa | n/c | Lobato | Pintura colorida em aquarela (quadro). | Há cópia em fotografia em tamanho grande. |
| Mulheres pescando com rede à beira-mar | n/c | Lobato | Pintura monocromática em aquarela. | Exposta no Parque Municipal Monteiro Lobato em Taubaté. |
| Nhazinha (Nhazinha Lobato) | n/c | n/c | Desenho preto e branco em grafite. | |
| Paisagem marinha | n/c | Lobato | Pintura colorida em aquarela (quadro). | |
| Paisagem rural | n/c | Lobato | Pintura colorida em aquarela (quadro). | |
| Paisagem rural | n/c | Lobato | Desenho preto e branco em nanquim. | |
| Vegetação | n/c | M. L. | Pintura colorida em aquarela. | Anotação no invólucro: “Campos do Jordão”. |
| Paisagem rural com casa, em primeiro plano, linha de ferro | n/c | n/c | Desenho preto e branco em nanquim. | |
| Vista dos fundos de uma igreja de Iguape | n/c | Lobato | Desenho colorido em aquarela. | |
| Vista marinha com veleiros e gaivotas | n/c | Lobato | Desenho colorido com nanquim. | |
| Vista parcial onde se vê à dreita uma igreja e à esquerda, um rancho | n/c | n/c | Desenho preto e branco em nanquim. | |
| Martha Monteiro Lobato brincando com uma boneca | 191? | | Reprodução fotomecânica do quadro original em preto e braço. | |
| Torre de petróleo e carrinho de minério | n/c | n/c | Reprodução fotomecânica | |
| Vista de casas rurais | n/c | Lobato | Reprodução fotomecânica | Na legenda: “Aquarela de Monteiro Lobato (propriedade de Ocatalles Marcondes Ferreira)”. |
| Vaso com flores | n/c | n/c | Desenho preto e branco em nanquim. | |
| Vista da sede da fazenda Paraíso | n/c | Lobato | Pintura colorida em aquarela. | Anotação no verso: “Fazenda de José Porto. Fazenda Paraíso”. |
| Vista de edificação em uma cidade | n/c | M. L. | Desenho em nanquim com aquarela. | |
| Vista do forte São João (“Bertioga” | n/c | Lobato | Pintura colorida em aquarela (quadro). | |

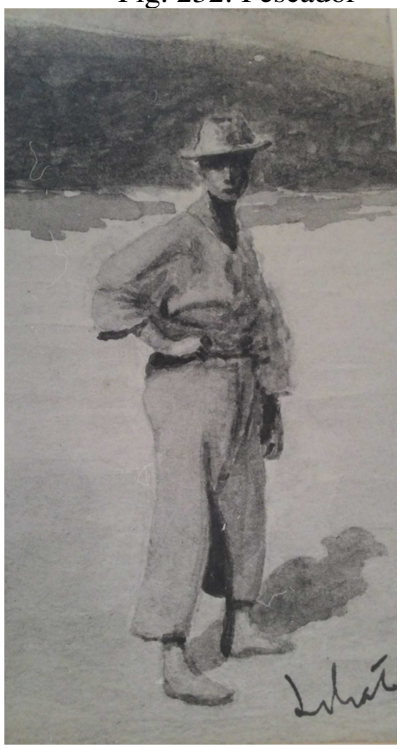
| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| – título atribuído por Lobato) | | | | |
| Paisagem urbana | n/c | Lobato | Reprodução fotomecânica colorida | Legenda: “Aquarela de Monteiro Lobato (original em poder de Dona Maria Pureza da Natividade Lobato). |
| Paisagem rural com homem montado | n/c | n/c | Desenho preto e branco em nanquim. | |
| Vista de uma praça em Taubaté | n/c | M. L. | Pintura colorida em nanquim com aquarela. | A pintura está inacabada. Há esboços a lápis, no mesmo papel. |
| Paisagem Marinha | n/c | M. Lobato | Pintura colorida em aquarela (quadro). | |
| Paisagem Marinha | n/c | M. Lobato | Pintura colorida em aquarela (quadro). | |
| Pescador de corpo inteiro, com a mão na cintura descalço com chapéu. | n/c | Lobato | Reprodução fotomecânica | Há cópia em grande formato. |
| Uma porteira | n/c | M. L. | | Anotação no verso: “Campos do Jordão”. Há esboços de desenhos no mesmo papel. |
| Praia Grande | n/c | Lobato | Desenho colorido em nanquim e aquarela. | No verso há esboços a lápis. |
| Praia Grande | n/c | Lobato | Desenho colorido em nanquim e aquarela. | Riscos a lápis e um grande risco vermelho. |
| Retrato de uma mulher idosa (perfil). | n/c | Lobato | Desenho preto e branco em nanquim. | |
| Retrato de Lúcia Azevedo | n/c | n/c | Desenho preto e branco em grafite. | Anotação no suporte onde o desenho está armazenado: “Lúcia Azevedo”. |

Fonte: Elaborada pelo próprio autor

Malgrado as muitas figuras que não possuem data, foi possível constatar, a partir da tabela, que o escritor pintou e desenhou consideravelmente em sua juventude, até o início de sua carreira como editor de livros e escritor consagrado. O artista utilizava grafite, nanquim e aquarelas para compor seus trabalhos de tamanhos variados, em papéis diversos, que encontrava disponíveis, desde folhas de caderno até cartões mais consistentes. Nestas oportunidades, o autor pintou retratos dos seus familiares, fachadas de casas das cidades e vilarejos onde viveu, paisagens naturais, nos campos e nas praias, cenas da vida rural e urbana. Apesar de nunca ter desenhado ou pintado o Jeca Tatu, as imagens abaixo demonstram que era justamente o homem humilde do campo e das praias, um dos seus principais motivos pictóricos:

Fig. 231: Homem no campo

Fig. 232: Pescador



Fonte: LOBATO, Monteiro. Acervo CEDAE/UNICAMP

Fig. 233: Pescadoras

Fonte: LOBATO, Monteiro. Acervo CEDAE/UNICAMP

Conforme é possível observar, em suas incursões pelo mundo das imagens, Monteiro Lobato interessava-se pelas paisagens bucólicas, mas também pelas figuras representativas do povo, que retratavam caboclos e pescadores, com seus andrajos, chapéus de palha e paisagens naturais. Estes diálogos refletiram-se na sua própria produção iconográfica, conforme se observa nas imagens acima, e também na criação do Jeca Tatu, em 1914. A terceira delas, que representa um grupo de mulheres pescadoras, à beira do mar, tratou-se de uma cópia, de outras ilustrações com a qual Lobato teve contato, de acordo com a sua anotação abaixo da sua assinatura, atestando assim que compunha suas imagens em diálogo com outras.

Após o sucesso causado pela figura do Jeca Tatu, no final de 1914, Lobato tornou-se crítico de arte do jornal *O Estado de S. Paulo*. Em seu artigo de estreia, o autor reconstituiu justamente a história da caricatura no Brasil, pois já havia acumulado experiência sobre o assunto, em contato com as revistas ilustradas e satíricas do século XIX e XX. Apesar de se chamar “A caricatura no Brasil”, o escritor dedicou a primeira parte do texto inteiramente à história das expressões humorísticas na Europa e nos Estados Unidos, evidenciando na ocasião sua profunda admiração pela caricatura francesa, apesar da sua francofobia.

Os jornais satíricos franceses, como *Le Charivari* (Paris, 1832-1937) e *Le rire* (Paris, 1894-1967) foram apontados pelo autor como "obra-prima" da caricatura. Lobato dedicou dez parágrafos da primeira parte do seu ensaio somente para os caricaturistas franceses, em especial os desenhistas do *Le Charivari:* Honoré Daumier, Phillipon, Grandville, Traviers e Gavarni. O autor lembrou as muitas caricaturas que os referidos ilustradores fizeram do rei Luís Felipe, representando-o em forma de pera. No texto, o escritor imaginou a cena do julgamento ao qual Phillipon foi submetido pela afronta ao monarca, utilizando as estratégias cômicas da caricatura para reconstituí-la:

> Os tribunais chamaram a conta o pericultor do "Charivari" instruindo o libelo com quanta pera sediciosa foi possível colher com estilo ou assinatura de Phillipon. Este se defendeu com socrática ironia apresentando aos juízes uma demonstração gráfica de como, partindo do retrato do rei, por meio de uma série de desenhos intermediários, cada qual muito semelhante ao precedente, se chegava a uma rica pera "belle-angevine", − do que a natureza, não ele tinha culpa. A carranca do tribunal demudou em risos. Prodígio![461]

Monteiro Lobato dedicou grande parte do seu artigo à arte da caricatura, em Portugal. O autor mobilizou ao menos seis parágrafos da primeira parte seu texto para comentar o caso português, que segundo Lobato, vivia uma espécie de inércia cultural até a década de 1870. Portugal vivia das glórias do passado e sua sociedade não ria, com medo de que estas "velharias" de antiquário caíssem no balançar de uma gargalhada. Nessa atmosfera sisuda, se algum irreverente arriscasse o riso, levariamm-lhe à prisão do Limoeiro. Foi então que surgiu a geração de escritores que Lobato reconheceu como caricaturistas das letras. Lobato mostrou, novamente, acurado conhecimento e admiração sobre a cultura portuguesa dos tempos de Rafael Bordalo Pinheiro:

> Por essas alturas cerrou fileiras a famosa plêiade de cujos risos procede o Portugal moderno. Ramalho e os mais espadaúdos cobriram a frente, brandindo pau e ferro. À retaguarda, Oliveira Martins e o corpo de pontoneiros prepostos a reconstruir nos escombros. Formados, sacudiram no ar espesso de teias de aranha a Ideia Nova, qual cobertor vermelho à cara de um touro de pega.
> O que houve de ídolos esmoncados, tradições deslombadas, velhas ideias estoiradas a formicida, escalpelamentos, sarjaduras no vivo, cãs venerabilíssimas tosquiadas à escovinha![462]

É interessante notar que Monteiro Lobato caracterizou a geração de 1870 portuguesa como um grupo de combate pronto para o ataque, empunhando pau e ferro, para mandar ao ar as teias de aranha e reconstruir o país dos escombros. Autores como

[461] LOBATO, Monteiro. A caricatura no Brasil I. *O Estado de S. Paulo.* Ano XLI, n. 13.185, p. 04, 27 jan. 1915 (a).
[462] Ibidem.

Ramalho Ortigão e Oliveira Martins eram responsáveis por abalar as antigas tradições do seu país e Lobato atribuiu-lhes funções de caricaturistas: driblar as tradições, como toureiros e castigar os velhos ídolos. O escritor paulista considerou que as vítimas foram os sete séculos de inércia portuguesa, na política, na cultura e na sociedade. Havia grande consideração por parte do autor brasileiro, em relação a esses escritores. Monteiro Lobato afirmou que estes autores haviam arreado as calças do país em público, provocando um terremoto mais terrível que o de Lisboa:

> A maior vítima foi o Conselheiro Legião, Acácio de nome. Não lhe valeram sete séculos de sábias digestões de vitela nem o trazer a Índia no ventre, nem o enceleirar no cérebro o bom senso aos almudes, nem o funcionar como pilastra social de rijo cimento, argamassado em linhagens solarengas estremes de mourisma, chorumes da Carta Constitucional e muito esparregado de nabiças. O Conselheiro era meio Portugal. Arrear-lhe as calças em público foi terremoto de maiores consequências que o de Lisboa. Depois da morte de D. João, ninguém morreu com maior solenidade.[463]

Lobato via heroísmo no grupo, que, em sua opinião, teria desbravado o terreno da caricatura em Portugal. Conforme já visto neste capítulo, o escritor paulista foi leitor e admirador das obras destes letrados, por meio dos seus livros e do periódico *As Farpas*. Tendo em vista os comentários que teceu sobre o assunto em suas cartas e no artigo sobre a caricatura, é possível afirmar que ele teve contato com a obra destes escritores na diacronia, ou seja, desde os seus primeiros libelos, que estes autores publicaram na faculdade, passando pelos escritos dos anos 1870, até os últimos livros. Na sequencia, o escritor paulista elogiou a atuação de Rafael Bordalo Pinheiro, com elogios aos seus jornais satíricos *O Antonio Maria* e *Pontos nos ii*:

> Desbravado o terreno, a caricatura floriu, rica de viços, culminando em Bordalo no *Antonio Maria* e *Pontos nos ii*, periódicos humoristas que melhor fornecem riso a varejo, no tom, timbre, estilo e dose mais ao paladar do público renovado. Depois que Bordalo trocou o lápis pelo barro das Caldas, onde modelou os maravilhosos potes creadores da cerâmica portuguesa até ali estagnada no azulejo, o intercâmbio do riso entre o público e o humorista desmedrou. Hoje renasce.[464]

Monteiro Lobato teve contato com a obra satírica do ilustrador português por meio dos seus maiores jornais semanais. Em sua opinião, as caricaturas bordalianas caíram no gosto do público já renovado pelos escritores da mesma geração. A produção de Bordalo seria o que havia de melhor, no tom, timbre, estilo, dose e paladar do "riso a varejo". Fez, porém, uma ressalva afirmando que o trabalho do caricaturista português

[463] Ibidem.
[464] Ibidem.

com a cerâmica das Caldas teria diminuído o "intercâmbio" do riso entre o humorista e o público. É interessante notar, contudo, que Monteiro Lobato utilizou o verbo no tempo presente: "*Antonio Maria* e *Pontos nos ii*, periódicos que melhor *fornecem* o riso a varejo". O autor também afirmou que o interesse dos leitores pela caricatura de Bordalo, que havia diminuído, por causa das faianças, "hoje renasce". Ou seja, Lobato retomava constantemente esses jornais bordalianos, presentes em seu acervo.

É interessante observar que Lobato tentou analisar a caricatura de cada país alinhada aos traços que considerava como identitários de cada povo. Desse modo, para o autor, a produção caricatural estava associada à nacionalidade, ou seja, sua expressão dependida dos traços de cada sociedade. O artigo lobatiano tinha a caricatura como assunto principal, mas apresentava, como questão de fundo, a temática da identidade nacional. Nas suas palavras: "em nada como na obra do caricaturista transluz mais diáfana a alma de uma nação. O seu modo de pensar coletivo reflete-se em tiques no rir dos seus humoristas"[465]. Para o escritor, a caricatura consistia em reflexo da cultura coletiva de um povo.

Daí sua escolha em dividir seu texto em termos de nacionalidade, ou seja, de acordo com a produção de cada país – e não por artista ou folha ilustrada. A estrutura do texto reforçava a relação que o autor fazia entre caricatura e nação. O escritor paulista considerou, por exemplo, que o desenho humorístico dos Estados Unidos teria "feição negocista". Para ele, as caricaturas *yankees* pareciam ter saído de uma grande fábrica de desenhos, interessada em manter, nesse tipo de produção, o tom nacional de *"greatest of the world"*. Lobato procurou lembrar os personagens caricaturais que representavam cada país, tentando classificá-los com base na identidade nacional:

> Tio Sam, de cartola felpuda bandeada de estrelas, grandes bicos no colarinho, calça apresilhada aos pés, disputa de mãos no bolso com o atarracado John Bull, ou arenga e puxa orelhas a mexicanos de chapeirão. Para tio Sam é mexicano tudo quanto vegeta do Panamá à Terra do Fogo.[466]

Lobato traçou um perfil hierárquico entre norte-americanos e latino-americanos. Os primeiros seriam grandes produtores, "civilizados" e industriais, enquanto os últimos seriam os mexicanos, que "vegetam" ao sul do Rio Grande. Após dedicar a primeira parte do seu artigo inteiramente à caricatura internacional, Monteiro Lobato refletiu sobre a produção caricatural no Brasil. Em sua concepção de percurso histórico, pensar

[465] Ibidem.
[466] Ibidem.

a caricatura nacional demandava uma sequência, tendo como ponto de partida os países europeus, culminando no Brasil. Tratava-se, portanto, de uma historicidade eurocêntrica que percebia uma *evolução* no tempo, desencadeada pelos europeus.

Após a longa exposição sobre a caricatura europeia e norte-americana, o autor adentrou na produção caricatural brasileira. De acordo com Lobato, a caricatura no Brasil era incipiente, pois não haveria grandes ilustradores. Em sua opinião, a trajetória do desenho humorístico no Brasil ocuparia "meia página, em oitavo" na história da caricatura mundial. O escritor brasileiro também culpabilizou nossa formação social, dada no período colonial, como uma das causadoras da inércia artística do país e mobilizou termos altamente depreciativos ao caracterizar os povos constitutivos da sociedade brasileira. Seríamos uma mera "colônia correcional" portuguesa, destino de criminosos e degradados, e da "pretalhada inextinguível" vinda de Angola:

> Explica-se tal míngua [da caricatura]. Como colônia funcionou o Brasil, nos começos, como a ilha da Sapucaia de Portugal.
> Quanto criminoso, peralta, farroupilha, malandrim ou aventureiro azoinava os ouvidos austeros das Ordenações do Reino despejou-nos ele, aos pontas-pés, para cá; depois canalizou-nos de Angola para o eito, onde o selvagem emperrara, a pretalhada inextinguível. Com tal gente não haveria ensanchas para o mais débil bruxuleio de arte (...)
> Celerados, meirinhos e pretos d'Angola "intra-muros"; "extra-muros", sertão, papagaios, jaguares, aimorés, sanhudos: era isso o país.[467]

Monteiro Lobato ridicularizou a vinda da família real portuguesa para o Brasil, imaginando a cena e lamentando a falta de um grande desenhista, como os franceses, para satirizar "tanta caricatura" que havia desembarcado no Rio de Janeiro. Em sua opinião, se um caricaturista à altura de Gavarni tivesse *castigado* estas figuras dignas de escárnio, os destinos do país seriam outros. Monteiro Lobato caricaturou tais cenas, traçando o perfil de uma corte fraca, cheia de vícios, das mais "arrebicadas" da Europa, fugindo após o "vendaval" napoleônico, alvoroçando-se no embarque e instalando-se no pátio de uma colônia correcional, rodeada de pretas minas, caixas de açúcar e rumas de pau-brasil:

> A acompanhar tanta caricatura [a corte e a família real] não vir nenhum caricaturista!
> Grande pena. Viesse um Gavarni e quem sabe os destinos do país não seriam muito outros? Uma corte das mais arrebicadas do velho mundo armando tenda no pátio de uma colônia correcional, entre rumas de pau-brasil e caixas de açúcar; a turba das pretas minas a rodeá-las com grandes beiços e maiores olhos esbugalhados (...).

[467] LOBATO, Monteiro. A caricatura no Brasil II. *O Estado de S. Paulo.* Ano XLI, n. 13.186, p. 04, 28 jan. 1915 (b).

> Preluz-nos a visão que de tais cenas teria Gavarni. O vendaval napoleônico; a rajada que sacode a península; a corte a entrouxar as malas; o alvoroço do embarque; a viagem... (...) Gavarni, Gavani![468]

O escritor paulista mobilizou o rebaixamento corporal, estratégia típica da caricatura, para ridicularizar os membros da família real portuguesa. Monteiro Lobato imaginou a corte instalando-se na Quinta de Elias Lopes, caricaturando D. João VI como um glutão, a refestelar-se num banquete – sua preocupação primordial. O monarca foi rebaixado, portanto, ao raso terreno das comilanças e esbórnias. Na cena, o príncipe regente, ainda mastigando um naco de vitela, decidiu instalar o trono ao pé do guarda-comida. Depois do jantar, soltou seu primeiro arroto real, em terras brasileiras. Somente após meter-se em chinelão e mangas de camisa, sorvendo longos goles de café, D. João VI assinou, finalmente, a declaração de guerra à França:

> Na Quinta de Elias Lopes vai grosso o tumulto de arrumações enquanto a realeza gravemente come o jantar. O rei trava relações com o tutu de feijão preto, com torresmo, e gosta; já a rainha sarapanta-se, assustada, diante da travessa de bananas de S. Thomé assadas ao forno. Dois mordomos confabulam, muito apreensivos:
> — E o trono? Onde se meterá?
> Há vacilações, mas o rei acode logo, mastigando um naco de vitela.
> — Aqui mesmo, ali ao pé do guarda-comida.
> Finda a colocação, o primeiro borborigma governamental ecoa. D. João, alegre, estomago contente, pés já metidos no chinelão e o corpo num chambre de seda com quinas bordadas a matiz, sorve goles de café e... assina a declaração de guerra à França.
> Gavarni, Gavarni![469]

Na lógica lobatiana, apesar desse caricato "batismo" nacional, a arte da caricatura no Brasil teria germinado somente após as sementes trazidas pelos desenhistas europeus como Angelo Agostini e Rafael Bordalo Pinheiro. É interessante notar que o escritor silenciou a respeito do pioneirismo do brasileiro Manuel de Araújo Porto-Alegre, nos anos 1830 e 1840, que muito se inspirou na obra do seu mestre francês, Honoré Daumier. O autor paulista atribuiu, portanto, aos ilustradores europeus dos anos 1870, a "fundação" da caricatura brasileira. E muito elogiou a atuação de Agostini e Bordalo no Brasil.

O autor brasileiro descreveu a passagem de Bordalo pelo país e suas inovações no processo de elaboração de caricaturas, sobretudo em *O Besouro*, que não teriam persistido, pois o público acostumara-se com o lápis mais longevo de Agostini e sua *Revista Ilustrada*. Lobato descreveu também, em detalhes, a disputa que reinou entre os

[468] Ibidem.
[469] Ibidem.

dois ilustradores, nas páginas de suas revistas e contou como Bordalo expulsou Agostini das páginas de *O Besouro*, relegando-o à margem do seu periódico. Em tom quase autobiográfico, ele afirmou que estas polêmicas deliciavam os fazendeiros, que se divertiam com tais rusgas, enquanto as crianças mostravam para os filhos das mucamas as aventuras do Zé Caipora:

> Entre a *Revista* e Bordalo reinou boa camaradagem a princípio, andavam às beijocas; depois, arremangados, quebraram-se a cara mutuamente – nos desenhos. O como acabou esse duelo merece ser lembrado. Bordalo figura a *Revista* num engraxate relíssimo de calça pelas canelas e depois de muito sovar o bonifrate e zargunchá-lo com todos os alfinetes da sua ironia, pinta-se a ele Bordalo, de vassoura em punho a varrer o engraxate, mais a caixa e as escovas para fora da folha.
> - À margem, por indecente e sujo.
> Agostini ressalta com agudeza no próximo número da revista:
> - Obrigado *Besouro*, sabemos reconhecer que as margens são o único lugar limpo dessa folha.
> Estas polêmicas e outras rebentavam cóses pelas fazendas. Regalava-se o chefe da família e depois dele a petizada.
> Era de ver o magote de crianças reunido em torno da revista, desdobrada no assoalho a noite, sob o lampião: o mais taludote explicava ao crioulinho, filho da mucama, por que artes Zé Caipora escapou de tal perigo.[470]

Conforme é possível observar, Monteiro Lobato demonstrou, mais uma vez, conhecimento acurado a respeito da obra de Bordalo Pinheiro. De acordo com a passagem acima, ele não tinha apenas uma lembrança vaga dos tempos de menino, em que lia os jornais bordalianos, na fazenda do avô, mas tinha em mãos os exemplares de *O Besouro* quando escreveu seu artigo, pois citou frases dos dois caricaturistas durante a contenda entre eles. As publicações de Bordalo compunham o acervo de Lobato, que voltava a elas, ao seu bel prazer, quando seus desejos por visualidade e humor recrudesciam.

Muitas publicações ilustradas e satíricas circularam no Brasil, no final do segundo reinado, mas Lobato escolheu apenas os casos de Bordalo e Agostini, deixando de lado, por exemplo, a experiência de Henrique Fleiuss, que por dezesseis anos publicou a pioneira *Semana Ilustrada*. Tal ausência demonstra uma escolha pelos periódicos que se tornaram conhecidos pelas críticas diretas à monarquia e à política imperial – apontada por aquela geração como uma das grandes causas para os atrasos do país. A *Semana Ilustrada* e seu proprietário, Fleiuss, que atuaram em época anterior,

[470] Ibidem.

acabaram associados à imagem de sátira dos costumes, supostamente condescendente com os vícios da política, recebendo apoio e admiração direta de D. Pedro II.[471]

Na opinião de Monteiro Lobato, a riqueza de periódicos satíricos findou com o período republicano e sua crescente censura à imprensa. Nesta época, a escassez cultural teria contribuído para a falta de novas iniciativas até o aparecimento de desenhistas como Kalixto Cordeiro, Raul Pederneiras e J. Carlos, na esteira da modernização dos veículos impressos, da substituição da litografia pelos processos de reprodução mais modernos e principalmente do crescimento das cidades e da população urbana. O sucesso dessa nova geração, segundo o autor, teria sido a busca pelos gostos e anseios das camadas mais populares, atraídos pela imagem, devido à má alfabetização dada pela escolarização republicana:

> Vinde a mim "garçons" de hotel de Pilão Arcado a Bebedouro, estafetas, caixeirinhos, irmãos de S. Benedito, guarda-chaves, motorneiros, todos que soletrais, de Icó a Óbidos, de Encruzilhada a Salesópolis, colhendo os primeiros frutos da escola publica republicana: ajudai-me a viver que vos divertirei imensamente![472]

Ao final do artigo, o escritor criticou os francesismos das rodas cultas nas grandes cidades brasileiras. Entendia que as elites culturais do país encontravam-se alheias às novidades caricaturais dadas pelo avanço nas tecnologias da imprensa. Lobato foi grande admirador da arte caricatural francesa, mas condenava a imitação: "As camadas altas andam gafadas de francesismo: assinam a *Ilustração* e riem pelo *Fantasio*. Nada há de esperar delas (...). *Clichés* (ó sórdida palavra!)".[473] Na opinião do autor, a busca e a imitação dos estrangeirismos ocorria pela falta de talento humorístico no Brasil e descreveu o povo brasileiro como o mais sorna e triste do continente americano:

> É porque somos o povo mais sorno do continente, e o que menos ri, e o que quando por necessidade higiênica de arejar o fígado prescreve-nos o médico umas sacudidelas intestinais por meio da gargalhada, vamos buscar em França "Pericholes" quando em casa temo-las rabelaisianas.
> As doenças do fígado matam-nos de tristeza. O remédio é rir e não nos rimos porque não sabemos rir, porque somos o animal que não ri.
> Sobretudo depois que o Brasil se naturalizou cidadão francês[474].

[471] Tal visão sobre a Semana Ilustrada tem sido revista. Apesar do apoio governamental, Henrique Fleiuss criticou a sociedade do seu tempo, tendo em vista o contexto da época, anterior à crise que pôs fim à monarquia no Brasil.
[472] Ibidem.
[473] Ibidem.
[474] Ibidem.

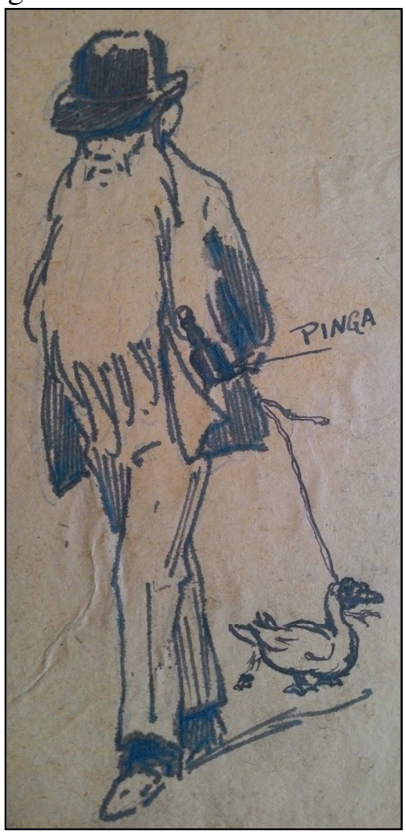
Conforme é possível observar, Lobato condenava a busca pelo riso estrangeiro, se no Brasil teríamos motivos "rabelaisianos" para gargalhada. Na sua opinião, o brasileiro seria o povo que não sabe rir, sobretudo quando se naturalizou "cidadão francês". Assim, a caricatura estrangeira era um modelo, mas não deveria ser imitado, pois os escritores e caricaturistas deveriam produzir uma caricatura genuinamente nacional. Lobato terminou o artigo sobre a caricatura no Brasil dando o tom da crítica de arte que exerceria no jornal *O Estado de S. Paulo* a partir de então. Conforme visto anteriormente, a crítica realizada por Monteiro Lobato, nos anos seguintes, pautou-se pela defesa do naturalismo (em pintura) e pela busca dos motivos nacionais, a partir da observação do natural.

Por isso, dois anos depois, em dezembro de 1917, a exposição de quadros da jovem Anita Malfatti, que dialogava com as vanguardas estrangeiras em voga, incomodou tanto o autor, dando início à querela contra os modernistas de São Paulo. De fato, a visita ao vernissage de Malfatti incomodou Lobato de tal forma que o fez repensar seus padrões estéticos. Ele chegou a cogitar de abandonar a literatura e dedicar-se somente à pintura: "Fica encerrada uma fase da minha vida e vou começar outra muito diferente: dedicar-me à pintura, afinal! Só a pintura me faz esquecer a vida"[475].

Evidentemente tal propositura não se concretizou, uma vez que a partir de 1918 teve início a sua extensa e diversificada carreira, enquanto autor e editor de livros. Além disso, nas cartas, as referências ao universo visual interromperam-se a partir daquele momento. Apesar desses revezes, o escritor estava disposto a terminar alguns dos seus projetos concebidos nos anos anteriores. Um deles era o de publicar seu primeiro livro com ilustrações de sua própria autoria. Em 1918, o autor trabalhou intensamente nessa proposta. No acervo do CEDAE/UNICAMP, há uma série de aquarelas suas, produzidas naquele ano, preparadas para estampar sua obra de estreia:

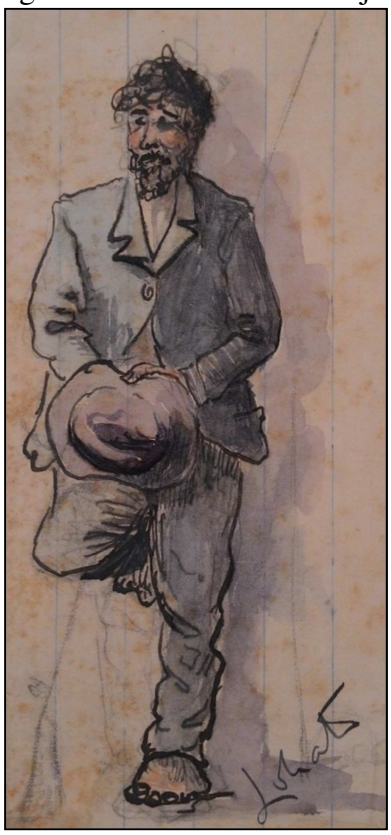
[475] Carta de 28 dez. 1917. LOBATO, Monteiro. *Op. cit.,* 1955, Vol. 02.

Fig. 234: Homem idoso com barba




Fonte: LOBATO. Ca. 1918. CEDAE/UNICAMP MLb 4.2.00101

Fig. 235: Homem com andrajos



Fonte: LOBATO, Monteiro. Homem com andrajos. Ca. 1918. CEDAE/UNICAMP MLb 4.2.00106

Fig. 236: Homem com gramafone

Fonte: LOBATO. Homem com gramafone. Ca. 1918. CEDAE/UNICAMP MLb 4.2.00102

Fig. 237: Mulher com pote na cabeça

Fonte: LOBATO. Mulher com pote na cabeça. Ca. 1918. CEDAE/UNICAMP MLb 4.2.00105

Estas aquarelas representavam figuras provincianas das cidades em que Lobato viveu. As duas primeiras apresentaram indivíduos que transitavam entre o campo e a cidade, como andarilhos, vistos pelos governantes e pelas classes mais abastadas com desprezo e distanciamento e considerados portadores da degeneração social. Não por acaso, Lobato fez questão de frisar que a primeira figura carregava uma garrafa de aguardente, nomeando-a no desenho. As duas últimas figuras representaram cenas caricaturais, mostrando um sujeito diante de um vendedor de gramafones e um casal no sítio. Não foi possível identificar quais contos de *Urupês* Lobato pretendia ilustrar com estas imagens, pois elas não foram utilizadas na obra.

Quando o livro veio a publico, em 1918, outras figuras estamparam os contos lobatianos. Algumas delas receberam a assinatura do próprio autor enquanto outras foram assinadas pelo jovem pintor José Wasth Rodrigues, cuja obra vinha sendo elogiada e apreciada por Lobato. Nas imagens, o escritor paulista representou alguns dos seus personagens, mas também os cenários nos quais ambientou suas histórias como "Os faroleiros"; "Colcha de retalhos"; "O mata-pau" e "Um suplício moderno" e "O Bocatorta". O ambiente, que variava entre o bucólico e o selvagem parecia contribuir para a caracterização dos indivíduos. Chama a atenção, por exemplo, o desenho representando o Bocatorta, semelhante a um símio, pendurado em uma árvore:

Fig. 238: Ilustrações de *Urupês*

Fonte: ML. Os faroleiros. In: *Urupês*. 1918, p. 21. CEDAE/UNICAMP. BL.Li00225

Fig. 239: Ilustrações de *Urupês*

Fonte: ML. Colcha de retalhos. In: *Urupês*. 1918, p. 52. CEDAE/UNICAMP. BL.Li00225

Fig. 240: Ilustrações de *Urupês*

Fonte: ML. O mata-pau. In: *Urupês*. 1918, p. 125.
CEDAE/UNICAMP. BL.Li00225

Fig. 241: Ilustrações de *Urupês*

Fonte: ML. Boca torta. In: *Urupês*. 1918, p. 148.
CEDAE/UNICAMP. BL.Li00225

Fig. 242: Ilustrações de *Urupês*

Fonte: ML. Um suplício moderno. In: *Urupês*. 1918, p. 184.
CEDAE/UNICAMP. BL.Li00225

É importante observar que o único conto que não recebeu nenhuma ilustração foi justamente "Urupês", alocado no final do volume, dando nome ao livro. Foi justamente neste texto que Lobato criou o Jeca Tatu, conforme já assinalado. O texto ficou conhecido por seu caráter caricatural, no qual o escritor traçou uma imagem, ou seja, um perfil do caboclo. Talvez por esse motivo, o autor tenha preferido não ilustrar essa história. O conto "Urupês" seria uma caricatura, uma imagem, por si só, na forma de texto. O livro *Urupês* foi publicado com estas ilustrações somente até a 3ª edição, que veio a publico ainda em 1918, devido ao grande sucesso da obra.

Nas edições subsequentes, a partir de 1919, o livro foi publicado sem imagens. Monteiro Lobato deixava para trás suas atuações públicas como ilustrador. Neste último ano, publicou o livro *Ideias de Jeca Tatu*, reunindo seus escritos de crítica de arte,

publicados entre 1915 e 1918. Após a polêmica contra os modernistas, Monteiro Lobato distanciou-se destas discussões e não publicou mais textos sobre crítica artística. O assunto retornou às suas cartas, somente muitos anos depois, conforme se verá adiante. Suas referências ao mundo das imagens, no âmbito pessoal das correspondências, também se interromperam. O escritor havia se tornado um grande editor de livros e proprietário da *Revista do Brasil*. Seus projetos e encaminhamentos profissionais haviam se transformado sobremaneira.

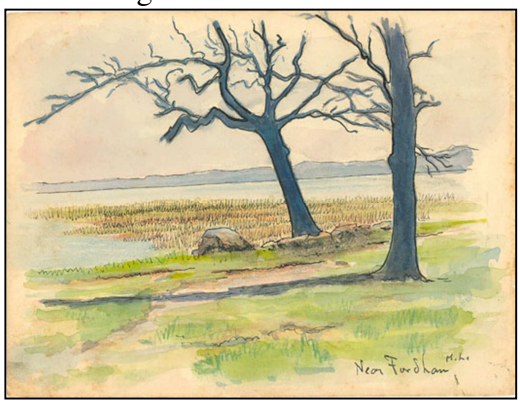
É interessante notar, contudo, que Lobato voltou a pintar nos anos em que viveu nos Estados Unidos, entre 1927 e 1931, justamente após a falência de seus negócios editoriais no Brasil, em 1925. Os dados da tabela n. 16 demonstram que a maior parte da sua produção iconográfica datada concentrou-se naquele período. Apesar da intensa produção de desenhos e aquarelas, Lobato não comentou a esse respeito, nas cartas escritas na mesma época. Ele era agora um escritor e editor consagrado no Brasil. A autoimagem que pretendia construir durante a escrita das cartas e, posteriormente, no momento em que as editou, não comportava mais a figura do pintor domingueiro e apreciador das revistas *mundanas* e caricaturais.

Nos Estados Unidos, Lobato pintou profusamente imagens coloridas, usando a aquarela. O escritor preservou suas preferências estéticas, pintando paisagens tiradas da observação do natural, captando o ambiente pictórico do seu dia a dia. O autor retratou ambientações nos arredores de Nova Iorque, cidade onde morou com a família. Estas imagens apresentaram cenas do campo e da cidade. A partir da perspectiva escolhida pelo pintor, as ilustrações ambientadas no meio urbano, trouxeram a natureza emoldurando-as e sobrepondo-se sempre em primeiro plano:

Fig. 243: Jackson Heights

Fonte: LOBATO, Monteiro. Jackson Heights. CEDAE/UNICAMP. Disponível em: http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/

Fig. 244: Near Fordhan




Fonte: LOBATO, Monteiro. Near Fordhan. CEDAE/UNICAMP. Disponível em: http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/

Fig. 245: New York

Fonte: LOBATO, Monteiro. New York. 1929. CEDAE/UNICAMP. Disponível em: http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/

Fig. 246: Near Fordhan

Fonte: LOBATO, Monteiro. Near Fordhan. 1929. CEDAE/UNICAMP. Disponível em: http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/

Nas cartas escritas nos Estados Unidos, Monteiro Lobato não mencionou a respeito da sua produção visual. Porém, mostrou entusiasmo em relação às novidades tecnológicas, como a televisão, que divulgava imagens em movimento. Ele havia imaginado o aparelho televisivo como uma das maravilhas do futuro, em seu livro *O presidente negro* (1926), escrito antes de partir para a América do Norte. Assim, o autor impressionou-se com o surgimento das estações televisivas. Lobato via-se como um visionário: “Quando escrevi a obra, pus a televisão entre as maravilhas do futuro. Pois já é realidade. O *Times* anuncia que a estação WFCW vai inaugurar comercialmente a

irradiação de imagens. O sonho que localizei encontro realizado aqui". [476] O escritor encontrou o ideal de civilização que preconizava em seus escritos.

Nos anos 1930, durante as campanhas que Lobato empreendeu pela exploração do petróleo e do minério de ferro, o silêncio a respeito das artes visuais persistiu. Nesta fase, comentou apenas sobre retratos pessoais trocados com amigos e familiares. Somente nos últimos anos de vida, o escritor voltou a mencionar seu gosto pelo hábito de pintar e desenhar, possivelmente motivado pelo seu genro, o pintor Jurandir Campos (1912-1972), o qual Lobato muito incentivou. Ainda fiel à pintura naturalista, retratou paisagens, algumas urbanas, sobretudo as rurais.

O cinema também se tornou um de seus passatempos preferidos: "Agora vou tomar banho e vou ver o Charles Chaplin. Quando me vejo no cinema, regalo-me com a momentânea mudança de ambiente. Vivo em espírito e ouvido aí (...)."[477] Lobato, impressionou-se como o filme *Fantasia*, de Walt Disney, incentivando o amigo Godofredo Rangel a assistir esta "amostrazinha das tremendas coisas futuras":

> Estamos aqui com a maravilha das maravilhas, que é a FANTASIA do Walt Disney. Já me deliciei seis vezes. Não a percas, Rangel. Faça uma viagem ao Rio especialmente para te assombrares com essa amostrazinha das tremendas coisas futuras que nossos netos verão. Uma vez em meninote fugi de Taubaté para ver a Sarah Bernhardt em S. Paulo – a Sarah, que era apenas uma coruja. Fuja de Belo Horizonte e vá ver a FANTASIA. Nós fomos uma FANTASIA, Rangel...[478]

Nos últimos anos de vida, Lobato voltou a criticar a arte das vanguardas modernistas. Em 1946, posicionou-se contra a proposta de criação do Museu de Arte Moderna em São Paulo. O projeto havia sido encabeçado pelo escritor Luís Martins (1907-1981), *affaire* da pintora Tarsila do Amaral (1886-1973) e ligado ao grupo dos modernistas de São Paulo. Martins fez parte do grupo da revista *Clima* (SP, 1941-1944), publicação de crítica artística, alinhada com a tradição do modernismo paulistano. Sua ideia foi recusada pelo prefeito da cidade, na época, Abraão Ribeiro (1883-1957), que respondeu às insistências destes intelectuais com uma carta pública. Monteiro Lobato, por sua vez, enviou missiva ao governante paulistano, elogiando sua postura e criticando, mais uma vez, a estética modernista.

Na carta, Monteiro Lobato queixou-se do grupo de críticos, apelidando-os de "Comando secreto", que monopolizava a crítica de arte nos jornais e reclamou do

[476] Carta de 17 ago. 1928. Idem, 1955, p. 309, Vol. 02.
[477] Carta a Arthur Coelho, em 21 jun. 1936. LOBATO, Monteiro. *Op. cit.*, 1961, p. 17, Vol. 02.
[478] Carta de 17 set. 1941. LOBATO, Monteiro. *Op. cit.*, 1955, p. 337-338, Vol. 02.

trabalho destes críticos mais novos. Segundo Lobato, suas análises seriam dotadas de "esoterismos" e buscas por "mensagens", enquanto usavam a palavra "fotografia", em tom de piedade, para designar a arte "normal e eterna" que não pertencia à "panelinha". O autor designou estes intelectuais da estética de "artistas de notória debilidade mental", que recebiam muitos elogios pelos jornais, mas suas obras acabavam encalhadas nos salões, pois não interessavam ao público. Enquanto isso, a arte dos *fotógrafos* usufruía recompensa farta e vida boa:

> A persistência dessa crítica, porém, estimulou numerosos artistas *manqués*, muitos deles de notória debilidade mental, em regra rapazes que nada podendo fazer em matéria de arte verdadeira se meteram pela "arte" aspada ou modernista. Recebem sempre os maiores elogios – mas não vendem para pagar o aluguel dos salões. O público sensato não quer aquilo nem de graça! (...) E a coisa ficou assim: para os pintores modernistas, todos os louvores da crítica e a fome em casa; para a arte normal e eterna, o silêncio da crítica ou a coima de "fotógrafos" – mas intenso apoio público, recompensa farta e vida boa.[479]

Lobato acrescentou que o desejo dos modernistas não era ter um museu, mas sim um depósito, bancado pela prefeitura, para as suas obras encalhadas, demonstrando assim que seus posicionamentos estéticos não haviam mudado. Sua concepção de arte moderna ainda compreendia a *fotografia* do natural como tal. Para ele, as obras do modernismo, eram um "logro", um conjunto de "esoterismos sem graça, sem gosto, sem ideias e sem significação". Assim, elogiou a resposta negativa e a carta aberta do prefeito Abraão Ribeiro, que teria liquidado a questão, maceteando a "cobra" na cabeça. As palavras foram agressivas em relação aos modernistas:

> Na qualidade de munícipe e, portanto, de vítima dos constantes logros que as exposições de pintura têm pregado (entrar numa esperando ver quadros e só encontrar esoterismos sem sombra de graça, de gosto, de beleza, de ideias, de significação) não posso dominar o ímpeto de trazer ao Prefeito de São Paulo meus parabéns pela superioridade com que atendeu ao caso, macetando a cabeça da cobrinha que tinha pretensões a venenosa, mas de fato não passava de ingênuo minhocão[480].

A carta de Lobato foi publicada por Abraão Ribeiro nos jornais, reacendendo a polêmica dos anos 1910 e 1920 contra os modernistas de São Paulo. O jornalista Sérgio Milliet (1898-1966), que ao lado de Luís Martins era um dos principais críticos de arte, também ligado ao modernismo paulista, criticou Lobato pela imprensa. Em carta ao seu amigo e poeta Jaime Adour da Câmara, Monteiro Lobato comentou sobre a retomada da

[479] Carta a Abraão Ribeiro, 1946. LOBATO, Monteiro. *Op. cit*., 1961, p. 174-176, Vol. 02.
[480] Ibidem.

antiga polêmica que trouxe novamente seu nome a público num tema relacionado à crítica artística. Prestes a se mudar para Buenos Aires, Lobato afirmou que o "pau" estava "roncando", mas, na tentativa de expressar certo desprezo pela questão, disse ao amigo que não acompanhava a contenda pelos jornais:

> O Abraão publicou minha carta, na qual eu metia o pau no "Comando Modernista" que se apossou da imprensa aqui. E a coisa pegou fogo e ainda está ardendo. Não há perna-de-pau modernista que não me venha com o seu coice – isso agora que estou a desarmar minha casa para a mudança para a Argentina e não tenho tempo nem sequer de lê-los. Não li o Sérgio, nem nenhum deles, mas pela informação dos amigos sei que o pau anda rocando. Imagine que devo revoar para Buenos Aires em fins deste. Como atender à pancadaria?[481]

O escritor paulista afirmou que os modernistas haviam tornado o país inabitável, por isso procurava emigrar. Em sua opinião, as críticas que recebia eram fruto da "inveja" por conta do seu prestígio e "vitória comercial" no mundo das letras. Nas palavras do autor, justamente ele, tão criticado, como uma "besta", vendia seus livros "bestialmente", cada vez mais, sendo possível sobreviver da renda dos seus direitos autorais. Já os modernistas, ao contrário, eram "gênios", mas não tinham êxito, e dependiam quase sempre de empregos no Estado: "Eles são uns gênios – mas não vendem; têm de viver como carrapatos do Estado, presos a empreguinhos. O Lobato é uma besta, mas está vendendo bestialmente, cada vez mais. Daí o atual 'pau no Lobato'"[482].

Conforme foi possível observar, Monteiro Lobato teve estreita e complexa relação com o mundo visual ao longo da sua trajetória, que extrapolou o contato com as obras de arte pelos vernissages e pelo trabalho como crítico do assunto em jornais e revistas. Desde tenra idade teve contato com as imagens do cotidiano, por meio dos livros ilustrados e das gravuras na biblioteca do avô, além das revistas ilustradas e satíricas do final do século XIX para o início do XX. Em seus escritos, apontou o acervo do Visconde de Tremembé como condição privilegiada para conhecer tais produções, diante do débil panorama cultural das cidades em que viveu. O autor também entusiasmou-se com as possibilidades de fotografia, exercendo-a em âmbito privado e familiar.

Estas novas realidades visuais transforaram seu modo de ver e apreender o mundo além de estimular a prática dos seus pendores para a pintura e desenho.

---

[481] Carta a Adour Câmara, em 10 maio 1946. Idem, 1961, p. 177, Vol. 2.
[482] Ibidem.

Monteiro Lobato desenhou nas cartas que enviou à sua noiva e nas marginalias dos livros que leu, transferindo para a imagem os modos como imaginava as histórias que lia ou o que desejava descrever. O autor também apreciou as imagens mais corriqueiras dos cartões postais, produzindo suas próprias ilustrações a partir do diálogo com estes suportes da visualidade. Em contato com publicações estrangeiras e brasileiras dedicadas à linguagem visual, desenhou e pintou profusamente, saindo do campo da leitura para chegar à produção. Em suas cartas, construiu uma autoimagem enquanto pintor e desenhista de talentos inatos, que exerceu tais atividades de modo diletante, apesar de enviar alguns trabalhos para publicações ilustradas do período.

Lobato também apresentou acurado conhecimento sobre a caricatura, por meio do famoso artigo publicado nos primórdios da sua carreira literária. A arte caricatural lusa teve destaque, ao lado da francesa, reconhecida como exemplo de crítica a velhos padrões e tradições identitárias, conforme foi possível verificar. A obra do grande nome da caricatura portuguesa, Rafael Bordalo Pinheiro, foi apreciada e elogiada pelo escritor paulista, que teve contato com a mesma, desde os tempos de infância, na fazenda do avô. Monteiro Lobato consultou os periódicos do caricaturista português no momento em que escreveu seu artigo de estudo. Ele estava em contato com *O Besouro*, *O Antonio Maria* e *Pontos nos ii* nos meses em que criou o Jeca.

A querela contra o movimento modernista de São Paulo deu-se por conta das diferentes perspectivas e propostas estéticas entre Lobato e o grupo considerado vanguardista. Apesar dos diferentes caminhos que percorreram, o desejo de ambos os lados era o de definir a identidade brasílica no mundo moderno e conquistar a tão sonhada originalidade, em diálogo crítico com as referências estrangeiras, sem a necessidade de imitá-las. No caso de Monteiro Lobato, a literatura portuguesa e o universo da caricatura foram decisivos para a sua formação enquanto escritor e para elaboração das suas primeiras histórias e personagens.

### 4. 4. A criação do Jeca Tatu

A metade do século XIX foi marcada pelo início de uma nova modernização na história do Ocidente. No Brasil, a prosperidade da lavoura cafeeira foi acompanhada dos primeiros passos de nossa industrialização, do crescimento das cidades, do aumento da população, e do avanço tecnológico, materializado, por exemplo, no surgimento das

primeiras ferrovias.[483] Esse processo se acentuou na virada do século XIX para o XX, com a renovação do pensamento e com a vinda de novas ideias e concepções europeias. Nesse cadinho, era preciso refletir sobre o lugar ocupado pelo Brasil e o seu povo no cenário dos novos tempos. Desde a geração de 1870, até os movimentos de vanguarda dos anos 1920, sucessivas gerações de homens de letras preocuparam-se em pensar a identidade nacional sob a ótica da modernidade.[484]

O fim da escravidão e a Proclamação da República, no final do século XIX, bem como o advento da Primeira Guerra Mundial e a proximidade do centenário de nossa independência tornaram a tarefa mais urgente. Contudo, o cenário parecia desafiador. O país possuía uma sociedade mestiça justamente quando as teorias racistas condenavam-na como imprópria para a evolução e civilização. A permanência de determinados funcionamentos, após longo passado escravista e colonial, dificultava o avanço da cidadania e da inclusão política. Além disso, a mudança de regime, em 1889, marcou-se pela ausência de participação popular.[485]

Artistas e intelectuais da virada do século logo perceberam que a república instalada não correspondia àquela que haviam sonhado. Apesar da crescente pressão social, por meio dos movimentos sociais urbanos e rurais, o país continuou sob o jugo das oligarquias locais, que conquistaram certa autonomia graças ao federalismo republicano. Os velhos coronéis comandavam a política e a máquina eleitoral dos municípios, nutrindo alianças com o poder estadual e federal, para a manutenção de um sistema de governança que garantisse a continuidade dos privilégios de classe e da exclusão. Estes caciques locais controlavam o processo eleitoral para garantir a vitória dos seus aliados nas esferas mais altas da governança, além das maiorias favoráveis àqueles que estavam no poder.[486]

Os primeiros anos de república marcaram-se pela disputa entre militares e latifundiários, que haviam se unido pela derrubada da monarquia. Após relativa harmonia estabelecida pela chamada política dos governadores, a eleição presidencial de 1910 opôs novamente os civis e as forças armadas com a candidatura do Marechal

---

[483] Renato Ortiz estabeleceu, inclusive, uma periodização, por conta destas transformações, na metade do século, sugerindo a existência de "dois séculos XIX". O autor centrou sua análise no caso europeu, mas o movimento foi concomitante no Brasil. ORTIZ, Renato. Os dois séculos XIX. In: _____ *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 13-59.
[484] VELOSO, Monica. *Op. cit.*
[485] CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
[486] RESENDE, Maria Efigênia. O processo político da Primeira República e o liberalismo oligárquico. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano*. Vol. I. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 89-121.

Hermes da Fonseca (1855-1923), um militar, vitorioso no pleito, representando a dissidência da oligarquia paulista, contra o civilista Rui Barbosa (1849-1823). É conhecido o posicionamento de Monteiro Lobato, na época, contra o hermismo, em artigo publicado no jornal *A Tribuna*: "Rui existe e Rui é a vitória da decência sobre a indecência".[487]

A tarefa de pensar a identidade nacional, frente à modernidade, era das mais trabalhosas. Surgiram distintas concepções de nacionalismo. De um lado, o patriotismo exacerbado, que antevia positivamente o passado nacional e as nossas potencialidades naturais - retórica exemplificada pelo livro do Conde Afonso Celso, *Porque me ufano do meu país* (1900). Do outro, o sentimento pessimista de autores como Sílvio Romero e Euclides da Cunha, que expuseram as agruras sociais como entrave para o desenvolvimento nacional. Ficou famosa a frase de Miguel Pereira, em discurso proferido em 1915: "O Brasil ainda é um vasto hospital".[488]

Apesar das diferenças, havia o consenso de que era necessário educar a população e despertar seu interesse pela questão nacional e pela identidade brasileira em construção. Era fundamental envolver a sociedade nesta tarefa. Os governantes apostaram na monumentalização dos espaços públicos, por meio da edificação de estátuas e monumentos que homenageassem os heróis republicanos, devidamente escolhidos, tais quais os símbolos nacionais, como o hino e a bandeira, que auxiliassem na missão de construir um imaginário republicano, numa sociedade que esteve ausente em sua instauração.[489]

O avanço da guerra na Europa fez com que pensadores de variados segmentos se organizassem em associações, a fim de refletir sobre a soberania nacional brasileira diante do conflito. Em 1915, por exemplo, após a invasão da Bélgica pela Alemanha, criou-se a Liga Brasileira pelos Aliados, presidida por Rui Barbosa. No mesmo ano, Olavo Bilac iniciou uma campanha patriótica na qual proferiu inflamados discursos na Faculdade de Direito de São Paulo, em busca da "salvação nacional", por meio do serviço militar obrigatório e da educação cívico-patriótica. A campanha de Bilac resultou na criação, da Liga de Defesa Nacional, em 1916.[490]

---

[487] LOBATO, Monteiro. Hermismo. In: _____ *Op. cit*., 1951, p. 255.
[488] Apud CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. In: _____ *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013, p. 219.
[489] CARVALHO, José Murilo. *Op. cit*.
[490] OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense; Brasília: CNPq, 1990, p. 111-126.

A intelectualidade paulista teve papel relevante neste processo. Acreditava-se que o estado de São Paulo havia tomado a frente da modernização do país, por meio da expansão cafeeira e do processo de industrialização. Além disso, a elite paulista havia colaborado ativamente na luta pela instauração da República, por meio da criação do Partido Republicano Paulista (PRP), o mais estruturado na época. A historiografia paulista do período procurou identificar o pioneirismo industrial e político de São Paulo e sua proeminência econômica com o passado regional dos bandeirantes, vistos como heróis que expandiram as fronteiras do país.[491]

Um grupo de letrados paulistas criou, em 1912, a Sociedade de Cultura Artística, sediada em São Paulo. A entidade, ainda existente, foi idealizada por intelectuais dos mais renomados no cenário cultural da cidade, em especial a cúpula do jornal *O Estado de S. Paulo*, nas figuras de Nestor Rangel Pestana, Vicente de Carvalho (1866-1924), Amadeu Amaral (1875-1929), Júlio Mesquita (1862-1927), Alfredo Pujol (1865-1930), além de Olavo Bilac, do Rio de Janeiro. A "Cultura Artística", como ficou conhecida, tinha o objetivo de fomentar a produção cultural brasileira e promover estudos sobre a cultura nacional, conforme carta-programa divulgada nos principais jornais da época:

> A associação destina-se a promover a vulgarização das obras de arte e literatura nacionais, pelo meio imediato de conferências públicas acompanhadas de concertos musicais. Será assunto das conferências o estudo das obras e vidas de artistas e escritores brasileiros, e nos concertos serão exclusivamente executadas músicas de compositores nacionais.[492]

O grupo do *OESP* criou ainda *Revista do Brasil*, lançada justamente no dia 25 de janeiro de 1916, aniversário da cidade de São Paulo. Com o periódico, estes letrados pretendiam criar um núcleo de propaganda nacionalista, incutindo entre os leitores o sentimento de união nacional. Essa elite paulista acreditava ser a sua missão suprema, conduzir, formar a opinião, esclarecer e ensinar a sociedade brasileira. Em maio de 1918, a publicação foi vendida para Monteiro Lobato que a dirigiu até 1925, expressando um projeto político e cultural para o país que se pretendia moderno, conforme já se afirmou anteriormente.[493]

Foi neste cenário que se deu a criação do Jeca Tatu. Conforme é possível observar surgiram distintas propostas e projetos que visavam compreender o Brasil e a sua identidade no mundo moderno. Os diferentes núcleos do modernismo paulista,

---

[491] DE LUCA, Tania Regina. *Op. cit*., 1999, p. 260-296.
[492] ÂNGELO, Ivan. *85 anos de cultura:* história da Sociedade de Cultura Artística. 1. ed. São Paulo: Studio Nobel, 1998, p. 26.
[493] DE LUCA, Tania Regina. *Op. cit*., 1999, p. 35-45.

considerados de vanguarda, propunham um modo de pensar brasileiro que não fosse mera imitação de modelos europeus, tampouco repetição do passado, visando atualizar a cultura nacional. O *Manifesto Pau-Brasil* (1924), por exemplo, encabeçado por Oswald de Andrade, propunha a síntese entre a cultura letrada oficial e as tradições populares. Já o *Manifesto Antropófago* (1928), também idealizado por Oswald, buscava a "deglutição" crítica de diferentes culturas, inclusive as estrangeiras.[494]

Antes dessas propostas, um grupo de intelectuais-caricaturistas do Rio de Janeiro estava em sintonia com uma cultura do moderno, expressa por meio da sátira, do humor e da caricatura. Reunidos em torno da revista *D. Quixote* (RJ, 1917-1927), nomes como Bastos Tigre (1882-1957), Emílio de Menezes (1866-1918), Lima Barreto (1881-1922) e José do Patrocínio Filho ressignificaram em imagens cômicas temas como a exclusão dos mais pobres e o avanço tecnológico marcado pela automação, massificação de produtos e repetição de comportamentos. A linguagem cômica desempenhou papel fundamental nesse processo: "Através das caricaturas, revela-se, paulatinamente, uma outra face do Brasil e dos brasileiros"[495]. Freederick Karal sintetizou a importância da palavra, nesse período, para a construção de imagens caricaturais:

> As revistas humorísticas mostram precisamente as ambiguidades que marcaram a instauração do nosso moderno. Mas apresentam-se como instrumentos de modernidade ao propiciar o acerto de contas com esse tumulto de sensações do dia-a-dia, reforçando a atualização e a renovação da linguagem. As revistas 'flagram os acontecimentos' no calor da hora, registrando-os através dos traços risíveis de uma caricatura ou de um trocadilho espirituoso. Num contexto de profundas reviravoltas sociais, a linguagem adquire forte impacto. Se antes as palavras serviam para descrever e denotar, agora – na cultura da modernidade – elas servem para captar imagens, sonhos e sensações do inconsciente.[496]

No momento em que criou o Jeca Tatu, Monteiro Lobato encontrava-se em contato a produção caricatural estrangeira do final do século XIX, além da literatura internacional, sobretudo portuguesa, por meio das obras de Camilo Castelo Branco e dos autores da geração de 1870. Não se deve perder de vista, ainda que insistentemente, que a circulação internacional da cultura de há muito já era uma realidade. Contudo, os estudiosos apontaram somente uma suposta inspiração nacional para o surgimento do Jeca. Assim, Lobato teria se inspirado em seu próprio cotidiano enquanto fazendeiro, que conviveu diretamente com o caboclo, além dos problemas nacionais relacionados à

[494] VELOSO, Mônica. *Op. cit*., p. 371-383.
[495] Idem, p. 369.
[496] Apud Idem, p. 367.

mão de obra, que a figura do personagem catalisou. Além disso, a visão de Lobato sobre o Jeca seria fruto do pensamento determinista e raciológico compartilhado por grande parte das elites letradas da época.

Os estudos sobre a criação do Jeca Tatu demonstraram que Lobato tinha grandes ambições literárias para a sua carreira naquele momento.[497] Porém, não se questionou a respeito das possíveis referências com as quais o autor dialogou na composição desta figura. As criações caricaturais do período estudado nesta pesquisa deram-se por meio da circulação internacional dos impressos periódicos e do diálogo estabelecido entre os caricaturistas com outros artistas do traço. Pelo menos este foi o caso de Rafael Bordalo Pinheiro e suas composições, que apesar de abordarem questões específicas do contexto português, apresentaram similitudes com a produção dos ilustradores que ele admirou ou conviveu. É preciso reconstituir a criação do Jeca tendo em vista essas possíveis relações.

Em 1912, começaram a aparecer, nas cartas de Lobato, a ideia que desembocaria na criação do Jeca Tatu. O escritor paulista aventava a possibilidade de criar um conto sobre o caboclo. O autor comparou o caipira a um "piolho da terra", mobilizando termos científicos, *Porrigo decalvans* das terras virgens. Nesta concepção, o homem do campo seria um piolho (o *porrigo*), um incômodo, que desmatava a terra que habitava (*decalvans*) mobilizando as queimadas. A partir desta ideia, Lobato desejava produzir um livro "profundamente nacional, sem qualquer influência europeia". É interessante notar que o escritor alinhava sua busca por uma expressão artística essencialmente brasileira à criação de uma figura que representasse o povo:

> Já te expus a minha teoria do caboclo, como o piolho da terra, o *Porrigo decalvans* das terras virgens? Ando a pensar em coisas com base nessa teoria, um livro profundamente nacional, sem laivos nem sequer remotos de qualquer influência europeia. Muito possível que te vendo impresso n'*O Paiz*, a Inveja, essa fecunda espora, me force a escrevê-lo. Se não sair, será mais um casulo que seca sem dar borboleta[498].

Na missiva seguinte, escrita em abril do mesmo ano, Monteiro Lobato retomou a ideia do *Porrigo decalvans*: "Vou ver se consigo escrever um conto, em que considerarei o caboclo um piolho da terra, uma praga. Mas não garanto. A vida de fazenda é absorvente; pouco lazer me sobra para pensar em coisas alheias à faina"[499]. Porém, em carta a Rangel, o escritor paulista explicou que não tinha contato direto com

[497] ALVES Filho, Aluizio. *As metamorfoses do Jeca Tatu*. Rio de Janeiro: Inverta, 2003, p. 35-46.
[498] LOBATO, Monteiro. *Op. cit*, 1955, p. 326, Vol. 01. Carta de 07 fev. 1912.
[499] Idem, p. 327. Carta de 09 abr. 1912.

os caboclos. Quem tratava com eles diretamente era o seu administrador local, que fazia a ponte entre ele e os trabalhadores. Apesar do relativo distanciamento, o autor possuía visões bastante depreciativas do homem do campo, de quem traçou um perfil, animalizando-o como "bípede humano", incapaz de ideias:

> A maior delícia da minha vida de roça aqui é justamente lidar com pintos com perus, com bois e cavalos, e do bípede humano só me meter com esta insuficiência mitral que é o caboclo da roça. Mesmo assim só lido com eles através do "administrador", a ponte de ligação. E o caboclo ainda é a melhor coisa da nossa terra, porque analfabeto, simples, muito mais próximo do avô Pitecantropo do que os que usam dragonas ou cartola, e se dão ao luxo de ter ideias na cabeça, em vez de honestíssimos piolhos[500].

Apesar das experiências de Lobato no contexto rural, não se podem menosprezar as suas grandes ambições literárias e artísticas naquele momento. De acordo com as missivas, o autor desejava causar frisson com sua obra de estreia. É interessante notar que, neste caso, Lobato mobilizou mais uma vez o vocabulário da produção visual ao descrever seu processo de criativo. O autor desejava produzir um "quadro da humanidade", "uma pintura objetiva". Idealizava um livro à moda de Rabelais, com personagens que escandalizassem o seu tempo, ou seja, uma obra que desnudasse o próprio ser humano, ao ponto de assombrá-lo:

> O meu grande sonho literário, jamais confessado a ninguém, é um livro que nunca foi escrito e talvez não o seja nunca – porque Rabelais o esqueceu (...). Uma pintura objetiva apenas, nada de julgamento de juiz. Toda literatura, todo romance, todo poema, por mais impessoal que procure ser, não passa de um julgamento. A ideia moral, que domina mesmo o autor mais liberto de tudo, não permite a simples pintura objetiva. E essa pintura seria um susto e um assombro para o homem, que não consegue jamais conhecer-se a si mesmo porque ninguém o desnuda. Livro de um louco[501].

Em outubro de 1914, às vésperas da publicação do artigo "Uma velha praga", o escritor Monteiro Lobato enviou carta a Rangel, mostrando-se bastante entusiasmado com as suas ideias literárias que pretendia por em papel. O autor usou o vocabulário fisiológico ao afirmar que "gestava" uma obra literária, que seria inédita no país. Lobato desejava ainda escrever sobre o caboclo e criticava a literatura existente sobre o homem do campo, que em sua opinião, romantizava o caipira, em desacordo com a realidade. As palavras de Lobato eram bastante severas para com o camponês:

> Não sei como vai ser essa obra. Talvez romance. Talvez uma série de contos e coisas com uma ideia central. Nessa obra aparecerá o caboclo

[500] Idem, p. 332. Carta de 19 set. 1912.
[501] Idem, p. 341. Carta de 09 maio 1913.

> como o piolho da serra, tão espontâneo, tão bem adaptado como nas galinhas o piolho-de-galinha, ou como no pombo o piolho de pombo, ou como no besouro, o piolho-de-besouro – espécies incapazes de viver em outros meios. O caboclo, piolho-de-serra, também é incapaz de outra piolhagem que não a da serra. Já te escrevi sobre isto; e se a ideia volta e insiste, é que de fato está se gestando bem vivinha e será parida no tempo próprio[502].

Lobato, enquanto fazendeiro incomodava-se com os hábitos dos seus agregados, que ateavam fogo sobre sua propriedade em vez de carpi-la. O escritor afirmou que devia aos caboclos o grande incêndio ocorrido em suas matas naquele ano. O autor contou a Rangel que estudava de perto o "piolho da terra", desde a sua gestação, como "lêndea". Caracterizou a mulher caipira, com expressões bastante desabonadoras, descrevendo-a como cabocla suja e cheia de superstições: "Meu grande incêndio de matas deste ano a eles devo. Estudo-os. Começo a acompanhar o piolho desde o estado de lêndea, no útero duma cabocla suja por fora e inçada de superstições por dentro"[503]. Estes indivíduos, na opinião do escritor, eram o símbolo do atraso, ou seja, resistentes à modernização agrícola e dotados de crendices populares.

Na mesma missiva, Lobato criticou a idealização do homem do campo, levada à cabo pelo ufanismo romântico do século XIX. De acordo com a carta, o indianismo daquela época foi substituído pelo "caboclismo", que traçava uma imagem de pureza e moralidade no caipira. "O romantismo indianista foi todo ele uma tremenda mentira; e morto o indianismo, os nossos escritores o que fizeram foi mudar a ostra. Conservaram a casca... Em vez de índio, caboclo"[504]. Portanto, às vésperas de escrever o artigo "Uma velha praga", no qual criou o Jeca Tatu, o escritor desejava romper com essa tradição literária e estética que ainda imperava naqueles anos.

Lobato iniciou o texto "Uma velha praga" afirmando que todos estavam preocupados com a devastação europeia, no início da Grande Guerra, mas não tinham olhos para os problemas locais: "Andam todos, em nossa terra, por tal forma embevecidos quando não estonteados pelas proezas dos belicíssimos "vons" alemães que não sobram olhos para enxergar males caseiros"[505]. O escritor mobilizou a estratégia caricatural da animalização para depreciar seu personagem, recurso que Bordalo Pinheiro utilizou amplamente na construção do Zé Povinho. O caboclo foi

[502] Idem, p. 362. Carta de 20 out. 1914.
[503] Idem, p. 363. Carta de 20 out. 1914.
[504] Ibidem.
[505] LOBATO, Monteiro. Uma velha praga. *O Estado de S. Paulo*, Ano XL, n. 13.110, p. 03, 12 nov. 1914 (a).

descrito como um parasita, que chupa o sangue dos humanos (piolho, pulga ou carrapato), mas que no caso, ateava fogo na mata para construir sua habitação de sapê e sua pequena plantação para subsistência. Uma vez mais utilizou termos altamente depreciativos:

> Este funesto parasita é o caboclo, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela, na sua penumbra. À medida que o progresso vem chegando, com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização das terras, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, o pica-pau, o isqueiro, de modo a se conservar sempre na beirada, mudo e sorno. Encoscorado em uma rotina de pedra, recua para não se adaptar. É de velo abordar o sítio novo e nele se implantar como "agregado": nômade por força de vagos atavismos não se liga à terra como o campônio europeu, "agrega-se-lhe" temporariamente, tal qual o "sarcoptes", pelo tempo necessário à completa sucção da seiva convizinha: feito o que, salta para adiante com a mesma bagagem com que ali chegou[506].

O caboclo foi rebaixado aos mais baixos escalões civilizacionais para o pensamento da época. O personagem foi comparado aos nômades pré-históricos, inadaptáveis ao que se considerava como civilização. O escritor paulista apresentou sua visão sobre o trabalhador nacional, considerado inferior tendo em vista o imigrante europeu. Na opinião do autor, o Jeca Tatu fugia da modernização, ao contrário do colono italiano. Enquanto o europeu ligava-se à terra, o personagem "agregava-se" a ela, para "chupar-lhe" a seiva, como um *sarcoptes* parasita. Nesse sentido, o escritor também apresentou sua concepção de progresso, observável nos melhoramentos materiais pela valorização das terras, uso do arado e construção de vias férreas.

Tais depreciações pareciam não ser suficientes para a derrisão lobatiana. O autor comparou seu personagem às pedras, por viver parado, mudo e sorna, para não se adaptar. Neste texto inaugural, Lobato também comparou a figura com cães. No linguajar do caipira ele não seria demitido por praticar queimadas, mas seria "tocado", como se tocam os cães: "O caboclo nunca sai dum lugar espontaneamente: é sempre "tocado". É comum ouvi-lo perguntar: se eu fizer isso o sr. não me toca? Ao caboclo toca-se como se toca um cachorro inoportuno, ou uma galinha que vareja pela sala"[507]. É interessante notar que este alinhamento da figura retratada com o patamar canino também foi explorado por Rafael Bordalo Pinheiro ao retratar seu Zé Povinho.

Não se tratava apenas das reclamações de um fazendeiro às voltas com campônios da sua propriedade. No texto "Uma velha praga", Lobato mencionou um

[506] Ibidem.
[507] Ibidem.

verso do seu amigo e poeta Ricardo Gonçalves, que romantizava e idealizava o caipira: "cisma o caboclo à porta da cabana...". E afirmou que tal personagem cismava, matutando sobre os modos de queimar a mata, infringindo a lei, sem ser punido: "'Cisma o caboclo à porta da cabana'. Cisma, de fato, não devaneios líricos, mas jeitos de transgredir e lei com a responsabilidade a salvo. E o consegue"[508] Nesta primeira versão, Lobato ainda não havia se decidido pelo nome da figura que acabara de criar. Ao final do texto, apresentou três possíveis nomeações que o seu caboclo poderia ter: Manoel Peroba, Chico Marimbondo e Géca Tatu (inicialmente grafado com a letra "G" e acento agudo). O autor decidiu-se pelo último nome somente no artigo "Urupês".

O artigo "Uma velha prega" fez sucesso. Nas cartas, Lobato contou ao amigo sobre o grande feito: "Publiquei semana passada um artigo no *Estado* e, como surpresa, recebi a propósito cinco cartas e um convite da Sociedade de Cultura Artística de S. Paulo para fazer uma conferência lá".[509] De fato, houve repercussão, por conta do ineditismo das opiniões do jovem escritor, que se opunha a uma visão quase inconteste do homem do campo. De acordo com as missivas, "Uma velha praga" teria sido traduzida em cerca de 70 jornais pelo país afora, em pouco mais de dois meses. O autor dava destaque às suas conquistas, nas cartas endereçadas ao amigo mineiro. Seja como for, o sucesso do texto encorajou Lobato a insistir na temática, publicando outro artigo, "Urupês", no qual ampliou a questão, em dezembro de 1914.

O novo artigo teve o dobro do tamanho do primeiro, ocupando quatro das oito colunas do jornal, ou seja, a metade de uma página. Lobato iniciou o texto satirizando o indianismo do século XIX, que teria sido explorado à exaustão pelos escritores e editores. Comparou os índios criados pela tradição romântica brasileira com os mouros heroicizados pelo escritor português Alexandre Herculano, bem como os frades austeros de Almeida Garret e os brasileiros torna-viagens, das obras de Camilo Castelo Branco. Em sua opinião, tanto no Brasil, como em Portugal, o romantismo havia criado suas figuras idealizadas, que os escritores usaram em profusão, para fastio do público que demandaria "coisas novas". Mas, de acordo com Lobato, estes personagens entraram para o "almoxarifado das coisas fora de moda" e o indianismo brasileiro transformou-se em caboclismo:

> Em sonetos, cantos e novelas, hoje esquecidos, se consumiram tabas inteiras de Aimorés sanhudos com penas de tucanos por fora e virtudes romanas por dentro. Vindo o público a bocejar de farto, já

[508] Ibidem.
[509] LOBATO, Monteiro. *Op. cit.*, 1955, p. 365, Vol. 01. Carta de 22 nov. 1914.

> cético pelo desmantelo crescente do ideal, cessou no mercado literário a procura de bugres homéricos, inúbias, tacapes, borés, piagas e Iracemas. Tais sonoras armas e lindos heróis desandaram cabisbaixos para o almoxarifado das coisas fora de moda – saudoso museu de extintas pilhas elétricas que ao seu tempo galvanizaram nervos – onde acamam poeira cochichando reminiscências com a barba de D. João de Castro, os mouros de Herculano, seus frankisker e toledanas, os frades austeros de Garret e os brasileiros ajoanetados de Camilo. Não morreu, entretanto, que nada morre; o indianismo anda para aí a deitar copada. Trocou de nome sobrepticamente; crismou-se de caboclismo[510].

Tal ideia também foi explorada por Rafael Bordalo Pinheio na composição do seu Zé Povinho. Seu personagem contrapunha-se ao comemoracionismo oitocentista levado a cabo seja pela coroa seja pela oposição republicana que buscou uma identidade portuguesa grandiosa por meio da obra de Camões. Nas primeiras caricaturas sobre o tema, Bordalo mostrava os republicanos tentando convencer o Zé da importância do poeta renascentista. Além disso, o desenhista também contrapôs Zé Povinho à história nacionalista produzida por Alexandre Herculano. Em caricatura publicada em *A Lanterna Mágica* e, posteriormente n'*O Mosquito*, o caricaturista ridicularizou a *História de Portugal* de Herculano, abandonada às teias de aranha, conforme foi possível observar no primeiro capítulo deste trabalho.

Monteiro Lobato voltou à carga dessacralizando o caboclo. Para ele, a sociedade brasileira teria sido formada por "raças e sub-raças" de variado matiz. Entre estas variantes, traçou novamente uma linha hierárquica entre os componentes formadores do brasileiro. Nesse sentido, o europeu seria a raça, ou seja, o "criador de artes e indústrias", enquanto o indígena americano, a "sub-raça", descrito como "selvagem de taboinhas no beiço". Entre os dois grupos haveria ainda o caboclo "a vegetar de cócoras", rebaixado ao menor nível entre os três: "Entre o europeu, criador de artes e indústrias, e o selvagem de taboinha no beiço, uma existe a vegetar de cócoras insensível ao evoluir circunvolvente. E que nada a põe de pé"[511].

O escritor reconstitui alguns acontecimentos da história do Brasil, como o dia da independência, a abolição da escravatura, a proclamação da república, os primeiros governos militares até o momento presente, na gestão do marechal Hermes da Fonseca. Nenhum destes eventos era capaz de despertar o caboclo do seu sono histórico. Cabe lembrar das reconstituições históricas feitas por Rafael Bordalo Pinheiro, caricaturando

[510] LOBATO, Monteiro. Urupês. *O Estado de S. Paulo*, Ano XL, n. 13.151, p. 06, 23 dez. 1914 (b).
[511] Ibidem.

o seu Zé Povinho em diferentes momentos da trajetória portuguesa. Assim como o Zé, o Jeca Tatu também seria uma figura atemporal, característica do povo humilde e pobre, alheio aos acontecimentos do seu tempo (na maioria das vezes), atravessando diferentes momentos. Bordalo caricaturou seu personagem no chão, de pernas abertas, aparvalhado, em diversas oportunidades. Já Lobato, por sua vez, insistiu na postura acocorada do Jeca, como se quisesse rebaixá-lo ao raso terreno, deprimindo-o:

> Assim, quando Jeca Tatu, Piraquara do Paraíba e maravilhoso epitome de carne onde se resumem todos os caracteres típicos da raça, vem falar ao fazendeiro a cujas terras anda aparasitado, seu primeiro movimento, após prender nos lábios um palhão de milho, sacar o rolete de fumo e disparar a cusparada de esguicho, é sentar-se jeitosamente sobre os calcanhares.
> Só então destrava-lhe a língua e a inteligência.
> De pé, ou assentado, as ideias entramam, a língua emperra e não há dizer coisa com coisa...
> À noite, na casinha de palha acocorado em frente ao fogo para "aquentá-lo" imitado pela mulher e filhos. Para comer, negociar uma barganha, tomar um café, assar um cabo de foice, o fazê-lo noutra atitude seria desastre seguro.[512]
> E nos mercados para onde leva a quitanda domingueira, é de cócoras, tal um faquir do Brahmaputra, que vigia o feixinho de palmito e o cacho de brejaúva[513].

Assim, o Jeca só seria capaz de pensar e falar em sua postura acomodada, de cócoras, rebaixado ao chão. No texto de Lobato, o personagem era um ser preguiçoso, adepto da lei do menor esforço. Na sua casa, nada fazia para melhorar suas condições. O autor comparou o barraco do Jeca, feito de barro e sapê, às habitações de povos africanos. Na concepção lobatiana, essa figura equiparava-se ao que se considerava na época como mais baixos estratos da escala civilizacional: "a sua moradia, prodigioso libelo de sapê e barro que não pede meças à biboca dum bochímano"[514]. De acordo com a descrição, a apatia do personagem era hereditária: seus antepassados não teriam gozado de melhores condições, assim como seus filhos e netos não teriam: "Pra quê? Vive-se tão bem sem elas".[515]

Tais construções foram amplamente utilizadas por Bordalo na elaboração do Zé Povinho. Salvaguardadas as muitas diferenças e particularidades entre os dois casos, cabe observar que o artista português muito explorou o tema da preguiça do labrego, caricaturando-o resignado, apático, rebaixado ao chão, de onde nem mesmo os

[512] Ibidem.
[513] Ibidem.
[514] Ibidem.
[515] Ibidem.

governantes conseguiam levantá-lo. Bordalo caricaturou o Zé indiferente aos problemas que o rodeavam, como o aumento no preço do pão, as explorações monárquicas. A figura nada fazia para alterar a sua situação e, quando questionado, respondia que tudo ia bem do jeito em que se encontrava.

Na derrisão lobatiana, o personagem seria incapaz de agricultura ou criação de animais, assim como os seres considerados pré-históricos. Os produtos que o Jeca barganhava nas feiras eram encontrados no caminho, ou coletados da floresta. No seu roçado, havia somente mandioca, milho e cana. A primeira substituía o pão, sem a necessidade de ser preparada, como o trigo, bastando cozinhá-la. Era o "pão já amassado, dado pela terra". De acordo com Lobato, as facilidades da natureza contribuíam para a "atrofia da raça". Novamente o escritor valorizou o exemplo europeu, tido como superior, por suplantar as adversidades e construir uma grande civilização: "Se o holandês extraiu a Holanda, essa jóia do esforço, de um brejo salgado, à força de estacas e diques, é que nada ali o favorecia"[516].

Monteiro Lobato destacou o dia da eleição como o mais importante da vida do Jeca: "O ato mais importante da sua vida é, indubitavelmente, votar no governo". O caboclo usufruía das barganhas políticas que pautavam as relações de poder nos tempos do coronelismo. Controlado por seu patrão, ele votava sempre nos governantes em troca de algum benefício. Na caricatura de Lobato, o personagem vestia sua melhor roupa e suportava, com heroísmo, as porretadas dos oposicionistas. O diploma eleitoral era guardado pelo fazendeiro, para garantir sua "fidelidade partidária", a quem o Jeca devolvia o documento ao final do pleito, recebendo a promessa, feita jocosamente pelo patrão, de nomeá-lo inspetor de quarteirão:

> O ato mais importante da sua vida é indubitavelmente votar no governo.
> Vota, não sabe em quem, mas vota. Esfrega a pena no livro eleitoral arabescando em menos de cinco minutos o aranhal de gatafunhos a que chama a sua graça. Se há tumulto chuchurreia de pé firme, com heroísmo, as porretadas oposicionistas e, ao cabo, segue para a casa do chefe, de galho cívico na testa e o colarinho sungado para traz, afim de lhe depor nas mãos o titulo de eleitor.
> O soba, grato e sorridente, galardoa-lhe a calota latejante com um aperto de mão acompanhado da promessa, para logo, duma inspetoria de quarteirão.[517]

No artigo de Lobato, o Jeca Tatu figurou como crítica ao sistema eleitoral e político da Primeira República, baseado nas eleições controladas pelos governantes para

[516] Ibidem.
[517] Ibidem.

garantir a vitória dos seus candidatos. O personagem era peça chave para o funcionamento dessa engrenagem. Por isso a eleição foi um dos temas mais importantes no texto. Era "o ato mais importante" da vida do Jeca, que votava no governo. Ele figurou como o ignorante que desconhecia sobre patriotismo, civismo e tudo que fosse relativo ao país, desde a sua dimensão territorial até o nome do presidente da república. Segundo Lobato, se perguntassem ao caboclo o nome do governante, certamente ele diria que era o imperador. Jeca havia parado no tempo:

> Patriotismo é sentimento desconhecido. Ignorante como é de tudo quanto concerne ao país. Na escuridão moral não bruxuleia sequer a ideia da pátria. Sabe que o mundo é grande, que há sempre terra para adiante, que muito longe está a Corte com os graúdos e mais distante ainda a Bahia, donde chegam baianos pernósticos e cocos.
> Perguntem a Jeca quem é o presidente da República.
> - O homem que manda em nós todos?
> - Sim.
> - Pois decerto que há de ser o imperador.
> Em matéria de civismo não sobe ponto, antes desce.[518]

É interessante notar que esses temas foram amplamente explorados por Bordalo, nas muitas aparições do Zé Povinho, ao longo dos quase quinze anos de jornal satírico analisado neste trabalho. A caricatura do povo português era o sujeito que votava no governo, em quem lhe mandassem, em troca de pequenos benefícios, como a comilança do carneiro com batatas. Em grande parte das suas aparições, o Zé bordaliano era o indivíduo que se encontrava alheio sobre a política do seu tempo. Tanto que o autor tentava, quase que inutilmente, despertá-lo da sua apatia. As aproximações entre as duas figuras não se restringiram a esses quesitos.

Monteiro Lobato também ridicularizou o comportamento supersticioso do Jeca, caracterizado como indivíduo destituído de conhecimentos racionais e científicos e, por isso, dotado de crendices e temente a Deus. O personagem sofreria de "epilepsia imaginativa" que misturava religião e superstição. "A ideia de Deus e dos santos torna-se caboclocêntrica". Para o Jeca Tatu, tudo seria controlado pela "corte celeste". Todos os acontecimentos ruins, desde uma torcedura no pé até a maior das catástrofes, seriam castigos dos céus contra as suas eventuais más intenções ou ações. Por isso a figura não lutava para reverter a situação, uma vez que tudo seria comandado pelo plano celestial:

> Todos os volumes do Larousse não bastariam para catalogar suas crendices, e como não há linhas divisórias entre esta epilepsia imaginativa e a religião confundem-se ambas em terrível anastomose.

[518] Ibidem.

> Não há saber onde uma pára e outra começa. A ideia de Deus e dos santos torna-se caboclocentrica; são eles os graúdos lá de cima, debruçados no céu a espreitar-lhes a vida, a intervir nela, a ajudar ou castigar, tal qual os metediços deuses de Homero.
> Uma torcedura de pé, um estrepe, o feijão entornado, o pote que quebrou, um bicho arruinado, tudo são diabruras da corte celeste para castigar más intenções ou atos. Daí o fatalismo.
> Se tudo é movido pelos cordéis lá de cima para que lutar, querer? Deus quer! A maior catástrofe é recebida assim.[519]

Na visão de Monteiro Lobato, o caboclo era uma regressão mental. O escritor terminou o artigo caracterizando o Jeca como incapaz de produção artística. Na opinião do autor, o personagem era um troglodita, sem senso estético e sem sentimento: "Fugindo à regra, o Jeca não denuncia traço remoto dum sentimento nascido com o troglodita"[520]. Ao contrário dos outros povos, como o francês, o italiano, o alemão, a figura representativa do povo brasileiro nada exprimiria de manifestações artísticas nativas. Para Lobato, "o caboclo é soturno; não canta senão rezas lúgubres; não dana senão o batuque monótono, não esculpe o cabo das facas como o kabila, não compõe suas canções como o felá do Nilo. Triste como o curiango, nem sequer assobia".[521] Jeca Tatu era uma figura quase morta, assim como o povo brasileiro retratado no jornal *O Besouro* de Bordalo.

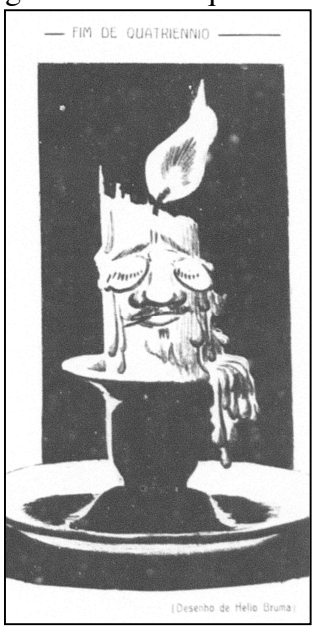
Conforme é possível observar, a derrisão completou-se na comparação e hierarquização do caboclo brasileiro com outros povos. Jeca Tatu seria inferior ao europeu, ao camponês egípcio e outros. A constituição de tais hierarquias foi observada também na obra de Bordalo Pinheiro que construiu uma imagem do seu povo enquanto regressão na escala civilizacional, comparado aos trogloditas da chamada pré-história. O Zé Povinho chegou a figurar em sua obra, como um desses ancestrais dos seres humanos que a antropologia pré-histórica da época objetivava estudar.

Em outubro de 1915, Monteiro Lobato publicou caricatura nas páginas da revista paulistana *A Vida Moderna*. Na imagem, intitulada "Fim de quatriênio", o autor satirizou o governo do marechal Hermes da Fonseca, que chegava ao fim. Assinada por Hélio Bruma, a imagem apresentava uma vela de óculos, derretendo-se, quase à míngua. A ideia da cera derretida remetia à fraqueza, decadência e abandono aos quais o Brasil se submetia com um regime republicano militarista. Tratava-se de mais um governo presidencial que não havia solucionado os problemas do país e do seu povo:

---

[519] Ibidem.
[520] Ibidem.
[521] Ibidem.

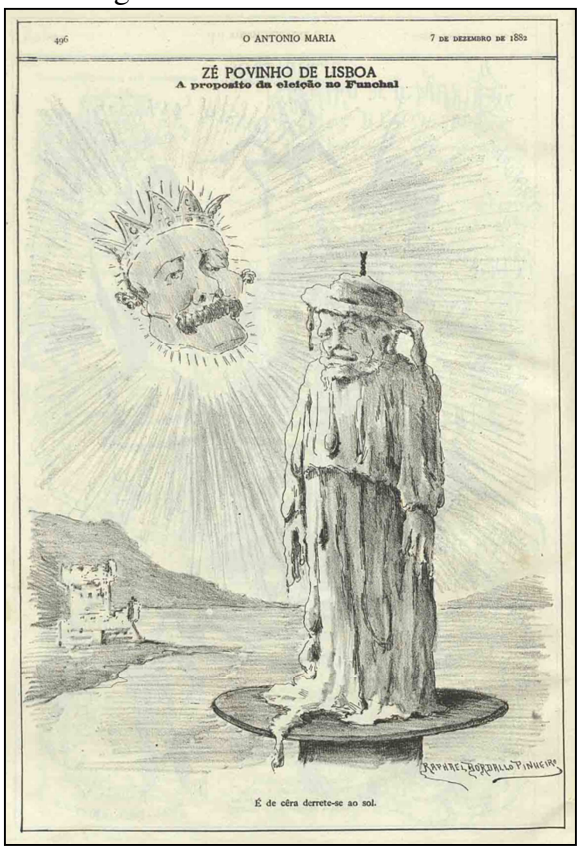
Fig. 247: Fim de quadriênio




Fonte: LOBATO, Monteiro (Hélio Bruma). Fim de quadriênio. *A Vida Moderna*, SP, n. 274, 28 out. 1915. CEDAP/UNESP/Assis

Ainda que a busca por "provas" não esteja no horizonte deste trabalho, é interessante notar certo diálogo entre a imagem acima, que apresentava o país em decadência no formato de uma vela derretida, com outra, publicada por Rafael Bordalo Pinheiro, nas páginas d'*O Antonio Maria*, no qual o Zé Povinho figurou na mesma condição. O que se pode afirmar é que se tratava de um repertório de soluções em comum, que Monteiro Lobato tinha acesso e consultava, na época em que publicou suas próprias caricaturas e estudos sobre o tema. No caso de Lobato, o governo republicano considerado ineficiente derretia como uma vela. Na caricatura de Bordalo, o Zé derretia sob uma monarquia igualmente criticada, que não conseguira suplantar os atrasos do país:

Fig. 248: Zé Povinho de Lisboa




Fonte: BORDALO Pinheiro, Rafael. Zé Povinho de Lisboa. A propósito das eleições no Funchal. *O Antonio Maria*, Lisboa, n. 184, p. 396, 07 dez. 1882. Hemeroteca Municipal de Lisboa

Em 1916, Monteiro Lobato publicou uma paródia da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, nas páginas da revista *A Vida Moderna*. O texto veio a público divido em seis partes, entre maio e outubro daquele ano. O escritor ridicularizou a instituição paulista, intitulando seu texto como "O Centro de Cultura Artística de Itaóca – ou Lucas de Esparavão". O enredo contava a história de Lucas, vulgo Zé Correto, um patriota e aspirante à glória no mundo das letras, que vivia na imaginária cidade de Itaóca – metáfora criada por Lobato, relativa às pacatas cidades em que viveu, no Vale do Paraíba. O protagonista tentava "salvar" o país, despertando o espírito patriótico nos habitantes do vilarejo: "Itaoca deliberou criar, em moldes do paulistano, um Centro de Cultura Artística. E criou-o. Linda, a culturazinha de Itaoca!"[522]

Lobato satirizou essas tentativas que buscavam engajar a sociedade em torno da premente questão nacional, discutindo e construindo uma identidade para o país, por meio de artigos nos jornais, palestras, conferências, tal como fazia a Sociedade de Cultura Artística paulistana, mas que se mostravam alheios à maioria da população. De

[522] LOBATO, Monteiro. O Centro de Cultura Artística de Itaóca ou Lucas de Esparavão. Capítulo Primeiro. *A Vida Moderna*. São Paulo, n. 287, sem paginação, 11 maio 1916 (a).

acordo com o autor, fazer versos, prosa e banquetes eram "modos indígenas" de salvar o país. Para tanto, caricaturou uma imagem feminina da pátria, orgulhosa de ser mãe de tantos filhos que tentavam tirá-la da "beira do abismo". É interessante notar que o autor mobilizou o termo "pátria" em vez de "nação", pois pretendia ridicularizar justamente os pendores ardorosos de sentimento nacionalista. Conforme visto nos capítulos anteriores, a noção de "pátria" envolvia certo valor afetivo, mais próximo do cotidiano. Assim a satirizou:

> A Pátria, arrancada da beira do abismo onde resvalava, como um pedrouço, chora e ri de pura gratidão ao ver o gesto soberbo dos filhos amados. Que filhos! Todos, a uma, suarentos, no afã de salvá-la, em verso, prosa, arenga, palestras, banquetes e mais modos indígenas de salvar a pátria.
> Que glória ser mãe de tais filhos![523]

Lobato ridicularizou essas iniciativas culturais no Brasil que só se concretizavam com a tutela dos coronéis e caciques locais, que muitas vezes nada entendiam de arte e cultura. Na sua pequena história, a ideia do "Centro de Cultura Artística de Itaóca" foi realizada somente após o apoio do coronel Tibúrcio Montealegre da Silva, mandachuva da cidade, que só se interessava pelo preço do café, arroubas de boi e necrológio nos jornais. Também satirizou o personagem Lucas de Esparavão, que apoiava a República e o governo do marechal Hermes da Fonseca, pois havia conseguido benefícios em troca: um cargo público no recenseamento e uma subvenção para o seu jornal local, em cujas páginas defendia o hermismo. No texto, portanto, o autor criticou as relações de poder do regime republicano brasileiro, calcado nas trocas de favores que se estendiam das mais altas esferas governamentais até o contexto local, determinando as iniciativas no campo da cultura.

Lucas de Esparavão, em sua sanha patriótica, tocava corneta nos desfiles cívicos da cidade, nos quais se comemoravam as tradicionais datas marcantes para a história da nação. Durante o cortejo relativo ao 13 de maio – data da abolição da escravatura, a banda deparou-se com um grupo de caboclos, recostados na estação de trem. Um deles era Maonel Peroba, variante do Jeca Tatu, que Lobato recuperou do artigo "Uma velha praga". Os caipiras foram descritos trajando chapéu, cigarro na boca e mão nos bolsos, "muito sossegados da vida". O grupo mostrou-se indiferente aos arroubos dos marchantes. Zé Correto tocou mais forte a sua corneta, mas os caboclos continuaram na mesma. Então, o protagonista zumbiu com seu instrumento afrontosamente na orelha de

[523] Ibidem.

Manoel Peroba que reagiu dando-lhe um "pé-d'ouvido", iniciando uma briga entre caipiras e marchantes:

> A banda escorchava Itaoca com rajadas d'hino, com o Zé e outras notabilidades vermelhas a pinotear na frente. Numa esquina topam o Manuel Peroba e outros adversários políticos da filarmônica, de mãos no bolso, cigarro na boca e os respectivos chapéus muito sossegados da vida no alto das várias sinagogas.
> Zé, estugado pela *vis* inata e insofrida, rompeu um valente *péu-péu* colérico. Peroba baforou para o ar uma fumaça, sem tirar as mãos do bolso.
> A banda, assombrada de tamanha audácia, entreparou. O compasso levou-a a breca. O hino desconjuntou-se em salada de sons inarmônicos. Zé e sua malta ululante aproximaram-se de Peroba e lhe berraram um *péu-péu* a queima-roupa. Peroba imóvel. Zé achegou-se ainda mais e: *péu*... Não concluiu.
> A mão de Peroba saiu do bolso e abafou o segundo *péu* com o mais fragoroso "pé-de-ouvido" de que há memória em Itaoca.
> Zé rebolou na poeira com um *fium* nos tímpanos por três dias. A banda ofendida avançou para o facínora e travou-se um pega digno de Homero[524]

Lobato caricaturava essas iniciativas como simulacro de uma república que não logrou participação popular e necessitava de tais artifícios, como os desfiles e marchas cívicas, para convencer a sociedade da existência de uma identidade nacional. O povo, à margem deste processo, bem como excluído da cidadania social e política, não aderia a essa propositura. Criar um Centro (Sociedade) de Cultura Artística em São Paulo (Itaóca), com seus banquetes, conferências, palestras, calcadas numa cultura bacharelesca, também não surtiria o efeito desejado de incutir o patriotismo na população. O Jeca Tatu/Manoel Peroba não reconhecia, ao menos, a existência da república.

Em 1918, Lobato publicou o livro *O Sacy Pererê: resultado de um inquérito*. Na obra o autor reuniu depoimento de diversas personalidades a respeito deste personagem do folclore brasileiro. O autor estava envolvido na busca de uma proposta cultural para o Brasil, que fosse moderno e com traços profundamente nativos. No texto de apresentação, ele questionou as imitações da cultura francesa e a falta de criatividade da sociedade da época em criar a individualidade brasileira. De acordo com suas palavras, o escritor teria decidido pesquisar sobre o saci, em busca do caráter nacional. Assim, a figura seria uma "nota de originalidade brasílica", ou seja, um símbolo artístico e folclórico essencialmente brasileiro:

---

[524] Ibidem.

> No dia em que este *enfant terrible* das capoeiras for fixado em formas definitivas pelas artes plásticas, o nosso patriotismo artístico ter-se-á enriquecido do *algo nuevo*. Será uma nota de originalidade brasílica tão valiosa como o maxixe na coreografia, a moqueca na culinária, o péu-péu nos dias de hino, a modinha na música, o desafio na poesia, o marechal Pires Ferreira na política.[525]

Nessa ocasião, o autor retomou a figura do Jeca. Enquanto caboclo, personagem tido como supersticioso, dotado de crendices, era conhecedor do saci. Essa figura folclórica foi descrita, portanto, como necessidade que o homem, tido como inculto, usaria para explicar fenômenos que não compreendia. No final do livro, Monteiro Lobato mencionou novamente o Jeca Tatu, elegendo-o, desta vez, como figura catalisadora da nossa identidade, ou seja, o personagem tipo brasileiro. Enquanto o saci seria a representação mais brasílica do folclore nacional, o Jeca era a figura que nos representaria enquanto povo. Nesse sentido, o personagem foi mobilizado como ícone das particularidades e originalidades brasileiras, em oposição aos francesismos e imitações que Lobato tanto condenava:

> O dilema se impõe: ou ser Jeca, ou capilé *gommeux* com pingos de *whysk*. Ser Jeca e levar às últimas consequências a afinação do indivíduo com o ambiente, ou ser *cocktail*, *puzzle*, *garni*, nacionalidade roupa usada de gola sebosa. O inglês é o inglês porque pegou dum pirata comedor de carne crua e o levou às derradeiras consequências da inglesia ingênita.[526]

Em busca da brasilidade, Lobato queixava-se das transposições que transformavam a nacionalidade em "roupa usada de gola sebosa", "puzzle", "cocktail", "whysk" etc. O autor tomava outros povos como parâmetro comparativo, assim como os ingleses, que teriam assumido suas individualidades enquanto povo, levando às últimas consequências o espírito da pirataria. Em sua opinião, o brasileiro não teria a "bela coragem" vestir o cocar indígena numa solenidade pública: "Todas as terras vestem-se ao seu sabor. Nós não. Não temos a bela coragem de meter na cabeça uma porunga lacada a urucú e ir assim, imponentes, a uma recepção diplomática"[527]

Lobato reabilitava o seu personagem, antes destronado e rebaixado. Na sua concepção a sociedade brasileira deveria assumi-lo como ícone da originalidade e de brasilidade nativa e simbologia de si mesma. Conforme é possível observar, Lobato criou seu Jeca Tatu num momento em que pensar a identidade do Brasil e o seu povo

---

[525] LOBATO, Monteiro. Prólogo. In: _____ *O Sacy Pererê: resultado de um inquérito*. São Paulo: Seção de Obras de *O Estado de S. Paulo*, 1918. [Edição fac-símile, 1998], p. 14
[526] LOBATO, Monteiro. Epílogo. In: Idem, p. 290.
[527] Idem, p. 296.

estavam na ordem do dia. Para tanto, era preciso regenerar a figura. A essa altura, o escritor encontrava-se entusiasmado com a campanha sanitarista que pretendia higienizar os sertões do Brasil, por meio de ações médico-sanitárias. Desta feita o Jeca foi regenerado, pelo autor, por meio do livro *Problema Vital*, publicado em 1918, no qual a apatia do caboclo foi considerada como doença que poderia ser curada pela medicina.

Anos mais tarde, em 1947, Monteiro Lobato reabilitou mais uma vez o Jeca Tatu, na figura do personagem Zé Brasil. Na oportunidade, a personagem teve a sua consciência despertada pelo militante comunista Luís Carlos Prestes que o orientou a lutar para suplantar a condição de precariedade em que vivia. É interessante notar que Lobato fez um movimento semelhante ao de Rafael Bordalo, que também regenerou o Zé Povinho nas últimas aparições analisadas nesta pesquisa, ainda que por motivos bastante diferentes. O Zé também despertou da sua histórica apatia, por conta das questões políticas, para lutar contra o avanço britânico sobre as colônias portuguesas. Os contextos e as motivações se transformavam, mas o fundo patriótico se manteve em ambos os casos.

Por fim, foi possível observar que Monteiro Lobato criou o Jeca Tatu em diálogo com a produção caricatural e visual que admirava e tinha acesso desde a juventude, na biblioteca do avô, até o início do seu reconhecimento, com a publicação do seu estudo sobre a caricatura no Brasil. Em meio a estas interações destacou-se a admiração pela obra de Rafael Bordalo Pinheiro e sua geração composta por escritores-caricaturistas que rediscutiram as tradições culturais portuguesas. Numa época de intensa circulação internacional dos impressos periódicos, das imagens e demais bens culturais, as caricaturas eram produzidas em diálogo com as ilustrações disponíveis nesse movimento de trocas transnacionais.

O Jeca Tatu também foi produzido em diálogo com outras figuras caricaturais. O Zé Povinho de Bordalo era o que mais se assemelhava e se aproximava deste personagem. A caricatura do caboclo apresentou simetrias com o labrego satirizado por Bordalo. Tanto Lobato quanto Bordalo se opunham às tradições identitárias dos seus países e propunham uma visão crítica a respeito do povo e da sua identidade. O Jeca era um contraponto ao índio e ao caboclo idealizados, assim como o Zé Povinho consistiu em contrapartida ao comemoracionismo monárquico e idealismo romântico do homem do campo.

Lobato mobilizou as estratégias de rebaixamento usadas na construção do Zé Povinho, como a animalização. Assim, o Jeca Tatu também era uma figura rebaixada aos mais baixos níveis da escala animal: vermes, piolhos, cães etc. Monteiro Lobato também explorou a preguiça e a apatia do caboclo, tão recorrente nas muitas representações do Zé Povinho. Enquanto o personagem bordaliano era rebaixado ao raso terreno, sendo retratado frequentemente sentado, sob a alabarda, o Jeca era a figura que estava sempre de cócoras, sua posição vista como natural, sem a qual não conseguiria pensar, nem falar.

Zé Povinho e Jeca Tatu eram figuras que representavam o povo enquanto parte essencial para o funcionamento da situação de coisas vigentes em Portugal e no Brasil, que os seus criadores viam como causas do atraso. Tanto um quanto o outro eram eleitores do governo. Os dois personagens mostravam-se alheios às questões públicas, mas participavam do pleito com a finalidade de garantir algum benefício. Era, portanto, o "ato principal", na vida do Jeca, e o motivo dos mais recorrentes sobre o qual Rafael Bordalo Pinheiro caricaturou o Zé. Estas duas figuras representavam o atraso, fruto de uma forte educação religiosa, levada a cabo nos dois países, além de simbolizarem o atraso e a atrofia mental e cultural, sendo comparados, ambos, a trogloditas pré-históricos.

Comparados aos povos de outros países, tanto o Zé como o Jeca foram vistos como inferiores. No caso brasileiro, o referencial era sempre o continente europeu, tido como ideal de civilização. No caso português, imperava com frequência o sentimento de que o país estava atrasado em relação às demais potências europeias e, por isso, seria inferior. Apesar dos autores condenarem seus personagens, ambos acabaram reabilitando estas figuras, com o passar do tempo e das mudanças de posicionamento e percurso. O Jeca foi regenerado pela medicina sanitarista e aprendeu a lutar contra as opressões capitalistas, enquanto o Zé Povinho despertou da sua apatia para lutar em defesa das colônias portuguesas contra o avanço britânico.

A partir destas interações transnacionais, os dois autores reagiram ao moderno, por meio da comicidade. Monteiro Lobato criou seu personagem como caricatura do caboclo brasileiro, em referência às discussões nacionais relativas à mão-de-obra no Brasil, mas também dialogou com a obra de outros caricaturistas ao compor seu texto de derrisão. Tal qual Bordalo, que apresentou referências à obra de outros artistas do traço, na composição de muitas das suas caricaturas, Monteiro Lobato também *deglutiu* a cultura estrangeira, sem imitá-la, ao compor uma figura tão identificada com o caráter

nacional. Jeca Tatu, enquanto povo é o caboclo, fruto da mestiçagem, assim como todos os brasileiros. Enquanto personagem caricatural, também é resultado do cruzamento entre diferentes culturas nacionais e internacionais.

# CONCLUSÃO – PERSONAGENS NACIONAIS?

Monteiro Lobato e Rafael Bordalo Pinheiro viveram numa época marcada pela busca das identidades nacionais e reagiram a ela por meio da caricatura. No período entre 1875 e 1914, tanto no Brasil como em Portugal, era preciso acertar os ponteiros do relógio com a modernidade diante de um mundo que se transformava e tinha suas distâncias cada vez mais diminuídas pela tecnologia. Nesse cenário era preciso pensar a identidade do país e do seu povo. Assim, surgiu o Zé Povinho, visto como fruto de uma sociedade monárquica decadente, além do Jeca Tatu, enquanto ícone de um povo fadado ao fracasso.

Rafael Bordalo Pinheiro foi artista de destaque em Portugal. Suas proezas o tornaram conhecidos no Brasil onde trabalhou por quatro anos. Ao longo das suas vivências no Rio de Janeiro, o caricaturista criou modelos gráficos usados por ele após o seu retorno ao país de origem, até os últimos anos de vida. Em terras brasileiras o artista também teve contato com novos modos de caricaturar a vida política num contexto bastante parecido com o português: uma monarquia bragantina, de caráter constitucional, cujo poder decisório era disputado por dois partidos políticos. Nesta oportunidade, o artista retomou seu Zé Povinho adaptando-o às situações que retratou no Brasil.

O desenhista interveio na questão da mão-de-obra, uma das mais polêmicas na época, mas silenciou a respeito da escravidão, justamente quando a luta abolicionista se ampliava. Bordalo acabou por adotar posicionamentos similares aos dos proprietários de terra, em defesa da imigração europeia pra o Brasil, como solução para a falta de braços que o iminente fim da escravidão poderia causar. Evidentemente tais posturas eram mais conservadoras do que a trajetória do artista faria imaginar. Porém, Bordalo trouxe para cá a caricatura derrisória em relação ao povo humilde e pobre do seu próprio país, visão que engendrou a criação do Zé Povinho enquanto figura do português que demandava os *castigos* da caricatura.

Em Portugal, Zé Povinho era o indivíduo que transitava entre o campo e a cidade, representando uma parte da população, que foi desdenhada e esquecida pelos políticos, mas nas mãos do caricaturista consistiu em arma para denunciar e desvelar essa camada dominante e suas diatribes contra o povo, que, por sua vez, também foi olhado de cima por um grupo de artistas, tanto nos textos literários dos escritores da geração e 1870 quanto nos jornais de Bordalo. O artista trouxe para o Brasil essa visão

do povo oriunda de uma elite cultural que usufruía uma vida cosmopolita das grandes cidades. Por isso, retomou o Zé Povinho, inicialmente como o *torna viagem*, afoito por trabalho, ao contrário dos nacionais, vistos como preguiçosos e inaptos à lida. Depois, o Zé acabou figurando como o próprio brasileiro, explorado pelo governo monárquico, mas ridicularizado em sua apatia em relação às próprias condições. Tratou-se de uma mudança importante empreendida por Bordalo, a respeito da representação caricatural do brasileiro, até então desenhado como indígena. Ao adaptar o Zé Povinho para o contexto nacional, o artista transformou o trabalhador livre e pobre em caricatura da nação, muito antes do caboclo de Monteiro Lobato.

Ao retornar a Portugal, bem mais experiente no trabalho com a imprensa, Rafael Bordalo Pinheiro criou *O Antonio Maria*, seu mais longevo jornal. Na nova publicação, recuperou suas caricaturas que fizeram sucesso no Brasil e as adaptou, ressignificando-as ao contexto português. O caricaturista também apresentou diálogos com a obra de outros artistas do traço, em especial o francês Honoré Daumier, um dos mais importantes ilustradores do século XIX, além do ítalo-brasileiro Angelo Agostini, colega de imprensa e seu rival no Rio de Janeiro. Bordalo teve uma querela contra Agostini, que culminou com o rompimento entre ambos, mas, mesmo assim, dialogou com os desenhos do rival, que lhe serviram de repertório para solucionar desafios pictóricos em comum.

Os ecos do Brasil, portanto, foram mais intensos do que se poderia supor. Nas páginas d'*O Antonio Maria*, o artista luso ridicularizou as disputas pelo poder levadas a cabo pelo Partido Regenerador e pelo Progressista, em meio a uma monarquia em crise, cada vez mais enfraquecida, tal qual a brasileira. Bordalo também ridicularizou o Zé Povinho mobilizando diversas estratégias de derrisão e rebaixamento proporcionadas pela caricatura. O personagem foi visto como peça fundamental no funcionamento e sustentação do sistema monárquico. Nos primeiros anos do jornal, o Zé figurou como atraso civilizacional, rebaixado à condição de besta, portando uma albarda, justamente quando as ideais darwinistas foram mobilizadas pelos letrados portugueses a fim de pensar o seu povo.

As migrações do campo para a cidade aumentavam em Portugal, fazendo surgir milhares de mendigos, andarilhos e vadios pelas ruas de Lisboa. Esta parcela da população foi vista, pelos poderes estabelecidos, como um risco de degeneração. Por isso, ampliaram os mecanismos repressores ao passo em que tentavam higienizar a cidade e a sua população. Neste ponto, a visão dos editores d'*O Antonio Maria*

assemelhou-se com a dos governantes: Zé Povinho precisava ser regenerado sanitária, moral e culturalmente. Tais percepções persistiram quando Bordalo criou o jornal *Pontos nos ii.*

Na nova publicação, os ecos do Brasil ainda se faziam presentes. Após quase dez anos, ou mais, Rafael Bordalo Pinheiro ainda recuperava suas composições que tanto sucesso haviam feito no Brasil, ressignificando-as em Portugal. O diálogo com outros artistas e outras imagens também persistia. Por isso, foi preciso refletir sobre estas caricaturas a partir da perspectiva da circulação e do contato dos autores com outras obras. Numa época de significativa modernidade nas técnicas de impressão e reprodução, as imagens circulavam com facilidade, até então jamais vistas, possibilitando as trocas culturais e ampliando o arcabouço de referências e soluções pictóricas.

Para além da modernidade técnica e da circulação internacional de caricaturas, que se fez presente na obra bordaliana, o contexto internacional exigia intervenção destes artistas e homens de letras. O orgulho pátrio português, marcado pela tradição colonialista, parecia ferido com o avanço das potências europeias sobre as suas possessões na África. A Conferência de Berlim (1884-1885) e Ultimato inglês (1891) geraram revolta por parte de Rafael Bordalo Pinheiro e dos editores dos seus jornais portugueses. Estes letrados mudaram consideravelmente suas posturas diante destes acontecimentos. O Zé Povinho precisava levantar-se do seu estado de apatia e lutar pela manutenção das colônias e, por conseguinte, da soberania nacional portuguesa.

Bordalo e seus companheiros de jornal fizeram parte da geração de 1870 que nutria desprezo pelos melhoramentos materiais do país e propunha a luta em prol da república e da liberdade contra as opressões do sistema monárquico, mas nos anos 1880, defenderam a manutenção das colônias e das populações africanas sob o jugo português. Nas páginas dos jornais bordalianos, verificou-se uma mudança em relação às obras de infra-estrutura do país, que passaram a ser elogiadas. Bordalo estava cada vez mais envolvido com o seu trabalho como ceramista e acreditava que sua função contribuiria para o engrandecimento material do país, por meio da produção, cerâmica e artística, de cunho genuinamente nacional.

Bordalo acabou se tornando decorador do pavilhão português na Exposição Universal de Paris, em 1889. Acreditava-se capacitado para mostrar ao mundo as grandezas e as particularidades da produção e da cultura portuguesa, com sua agricultura, sua indústria e suas colônias. Era tempo de mudanças e a tão sonhada

revolução republicana, via levante popular, deveria esperar. O país encontrava-se enfraquecido diante do mundo e das potências europeias. Era preciso ajudá-lo a se reerguer, mesmo que isso significasse auxiliar a monarquia e assistir à sua recuperação. Na opinião do grupo em torno de Bordalo, de nada adiantaria instalar uma república num país à beira de um colapso político e social.

Ao longo desta atuação, desde o jornal *A Lanterna Mágica* (1875), até os *Pontos nos ii* (1885-1891), passando pelas publicações brasileiras empreendidas por Bordalo no Rio de Janeiro, foram 15 anos de produção jornalística semanal, somando mais de 500 caricaturas na quais figuraram no Zé Povinho. Monteiro Lobato, no Brasil, teve acesso a estas publicações, cujos editores investiam no público brasileiro, muito mais numeroso que o português. Os jornais bordalianos eram feitos para colecionar, por isso, o número de páginas era sempre contínuo, para que os assinantes e demais leitores encadernassem em volumes, ano a ano, com uma capa especial produzida pelo artista e sua equipe. Lobato teve acesso a essa produção, conservada na biblioteca do seu avô, que consistia em grande diferencial cultura nas pacatas e esquecidas cidades do Vale do Paraíba, onde viveu.

Monteiro Lobato teve acesso a um manancial de imagens nas quais o Zé Povinho figurou como caricatura de determinada parcela da população portuguesa, apontada como uma das causas do atraso do país. O personagem foi rebaixado e castigado pelo crayon de Bordalo e seu grupo de jornalistas em torno das suas publicações. Em suma, o Zé era o símbolo do português apático, aparvalhado, doentio, indiferente e que nada faria para alterar a condição na qual se encontrava submetido. Tratava-se de uma visão bastante depreciativa de uma elite cultural portuguesa, cujos posicionamentos acabaram se transformando e o Zé foi regenerado quando o país precisava reafirmar a sua força diante de um cenário de disputas neocolonais. Sua trajetória se assemelhou consideravelmente com a do Jeca Tatu.

Lobato foi admirador da cultura portuguesa, especialmente de sua literatura. O escritor leu em profusão as obras dos autores da geração de 1870, companheiros de trabalho e amigos de Bordalo. O autor viu em nomes como os de Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida e Oliveira Martins figuras combativas e dispostas a romper com velhas tradicições idealizadas da história portuguesa e propor novos caminhos e projetos culturais para o país. Monteiro Lobato também admirou sobremaneira a produção do escritor Camilo Castelo Branco, apontada por ele como exemplo de originalidade literária e de genialidade na escrita. Entre as muitas cartas enviadas aos amigos, chegou

a reconhecer diálogos entre o seu artigo "Urupês", no qual criou a figura do Jeca, e a obra do velho Camilo.

O jovem escritor em formação também se destacou por conta do seu profundo apreço pela linguagem visual do seu tempo, materializada nas imagens que circulavam pelo cotidiano, em especial os livros, cartões postais, jornais e revistas satíricas, fotografias etc. Lobato foi um consumidor e produtor contumaz de imagens. Esses recursos alteraram a visualidade lobatiana e seus modos de ler e apreender o mundo. O autor passou a descrever seu processo de criação literária a partir do vocabulário visual, além de traduzir suas ideias em desenhos, nas cartas que enviou aos familiares e nas marginálias dos livros que leu e apreciou, imaginando suas histórias em figuras.

Lobato consumiu cartões postais que serviram de fonte para as suas próprias produções iconográficas, além de entusiasmar-se com a fotografia, com a televisão e com o cinema. Em relação à caricatura, transformou-se em estudioso do tema e produtor da linguagem caricatural. Enquanto caricaturista, o escritor ilustrou informalmente contos dos seus amigos, além de enviar alguns dos seus trabalhos para revistas como *Fon-Fon!* e *A Vida Moderna*. Após anos de contato com as revistas ilustradas e satíricas dos tempos do império e das primeiras décadas republicanas, Lobato produziu o artigo "A caricatura no Brasil", expondo seu amplo conhecimento sobre o tema.

O escritor conhecia em detalhes a produção de grandes artistas do traço, como os franceses Daumier, Grandville, Gavarni e Phillippon. Também elogiou particularmente a caricatura em Portugal, reconhecendo Bordalo Pinheiro como principal expoente. A respeito da caricatura brasileira, o escritor retomou o caso do artista português, citando frases do seu jornal *O Besouro*, na ocasião da querela contra Angelo Agostini. Lobato consultou os seus materiais para escrever seus estudos que não eram apenas lembranças de um tempo distante, na biblioteca do avô. Certamente ele tinha sobre a sua mesa, as coleções dos periódicos bordalianos, cerca de um mês após criar o seu Jeca Tatu. Foram estes os caminhos que levaram o Zé Povinho ao Jeca. Lobato teve contato direto com a produção do caricaturista português, sem intermédios.

Nesses anos de formação artística, Monteiro Lobato estava em busca de uma arte essencialmente nacional para o Brasil, proposta que defendeu nos seus artigos "Uma velha praga" e "Urupês", nos quais criou o Jeca, e nos seus textos sobre crítica artística, publicados na imprensa paulista da época. Tratava-se de um período de intensa discussão e reafirmação da nossa identidade nacional e surgiram distintos projetos que visavam construir um sentido de brasilidade, diante do mundo moderno, em contato

com as referências estrangeiras, sem a necessidade de imitá-las. Na história artística e literária brasileira, consolidou-se a ideia de que os movimentos de vanguarda paulista dos anos 1920 foram pioneiros nessa proposta de *deglutir* criticamente as diversas culturas para produzir a estética da identidade nativa, marcada pela mistura.

Muito antes destas propostas, Monteiro Lobato, em busca da originalidade na escrita e da brasilidade enquanto tema, formava-se escritor em contato com a produção estrangeira. O seu Jeca Tatu, criado nesta época, apresentou diálogos com o Zé Povinho, conforme foi possível observar, mesmo que o desejo pela *prova*, tão tentadora para os pesquisadores, não seja possível acalentar neste caso. As intersecções entre os dois casos foram muito mais complexas e refinadas do que se poderia supor. Bordalo e Lobato tiveram referências em comum, além de atuarem em contextos que, apesar das muitas diferenças, também apresentavam semelhanças, o que demandava intervenções parecidas e a busca pelas mesmas soluções.

No Brasil, esse arquétipo de caipira/labrego, ora alheio, ora matuto, engendrado pelo Jeca, foi tema recorrente em diversas produções culturais e estudos sociológicos, quase sempre criados pela cultura urbana. Zé Povinho e Jeca Tatu figuraram enquanto símbolos de uma portugalidade e de uma brasilidade marcadas pelos temas da apatia, preguiça e indiferença, além da submissão ao poder religioso e aos processos eleitorais fraudulentos. Os dois personagens também compartilharam do mesmo movimento que os levou do rebaixamento e perda das suas dimensões humanas até a regeneração política, no caso de Bordalo, e sanitária, no caso de Lobato. Nesta pesquisa foi possível observar que se tratou de dois personagens internacionais.

# ACERVOS CONSULTADOS

**APESP** Arquivo Público do Estado de São Paulo (recurso virtual)

**BML** Biblioteca Monteiro Lobato (Prefeitura Municipal de São Paulo)

**BNP** Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa)

**CEDAE** Centro de Documentação Alexandre Eulálio - Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

**CEDAP** Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa - Universidade Estadual Paulista (Unesp/Assis)

**HML** Hemeroteca Municipal de Lisboa (recurso virtual)

**FBN** Fundação Biblioteca Nacional (hemeroteca digital) – Rio de Janeiro

**MBP** Museu Bordalo Pinheiro - Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural (EGEAC) - Lisboa

# REFERÊNCIAS

## Publicações de Rafael Bordalo Pinheiro

*A Lanterna Mágica*, Lisboa, 1875.

*Album das Glórias*, Lisboa, 1880-1902.

*Apontamentos sobre a picaresca viagem do imperador de Rasilb pela Europa*. Edição Fac-símile (Pinacoteca de São Paulo). Lisboa, 1872.

*O Antonio Maria*, Lisboa, 1879-1885 (1ª série).

*O Besouro*, Rio de Janeiro, 1878-1879.

*O Binóculo*, Lisboa, 1870.

*O Mosquito*, Rio de Janeiro, 1875-1877.

*Pontos nos ii*, Lisboa, 1885-1891.

*Psit!!!*, Rio de Janeiro, 1877.

## Atuações de Monteiro Lobato na imprensa periódica

*A Vida Moderna*, São Paulo, 1915-1917.

*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 1909.

LOBATO, Monteiro. Uma velha praga. *O Estado de S. Paulo*, Ano XL, n. 13.110, p. 03, 12 nov. 1914 (a).

LOBATO, Monteiro. Urupês. *O Estado de S. Paulo*, Ano XL, n. 13.151, p. 06, 23 dez. 1914 (b).

LOBATO, Monteiro. A caricatura no Brasil I. *O Estado de S. Paulo.* Ano XLI, n. 13.185, p. 04, 27 jan. 1915 (a).

LOBATO, Monteiro. A caricatura no Brasil II. *O Estado de S. Paulo.* Ano XLI, n. 13.186, p. 04, 28 jan. 1915 (b).

## Obras de Monteiro Lobato

LOBATO, Monteiro. *O Sacy-Pererê*: resultado de um inquérito. São Paulo: Seção de obras de *O Estado de S. Paulo*, 1918. Edição Fac-Símile. Rio de Janeiro: Gráfica JBSA, 1998.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Globo, 2009.

LOBATO, Monteiro. *Problema vital*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1951.

LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas*. Rio de Janeiro: Globo, 2007.

LOBATO, Monteiro. *O presidente negro ou o choque das raças*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. 2 vols. São Paulo: Brasiliense, 1955.

LOBATO, Monteiro. *Zé Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vitória Ltda, 1947.

LOBATO, Monteiro. *Prefácios e entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

LOBATO, Monteiro. *Cartas escolhidas*. 2 vols. São Paulo: Brasiliense, 1961.

LOBATO, Monteiro. *Cartas de amor*. São Paulo: Brasiliense, 1969.

## Obras de caráter teórico-metodológico

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, RJ, nº 21, p. 9-34, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 1993.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: _____ *Magia e técnica, arte e política*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1986, p. 165-196.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BRAGA, José Luiz. Questões metodológicas na leitura de um jornal. *In*: PORTO, Sérgio Dayrell (Org.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: UNB, 2002, p. 321-334.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. História e imagem. Bauru, SP: Edusc, 2004.

CHARTIER, Roger. *A história cultural:* entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1988.

DELPORTE, Christian; MOLLIER, Jean-Yves; SIRINELLI, Jean-François (Orgs.). *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*. Paris: Puf, 2010.

DE LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. *In*: PINSKY, Carla (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 111-153.

DE LUCA, Tania Regina.; PINSKY, Carla (Orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2010.

GANTÚS, Fausta. Caricatura y prensa: una reflexión en torno de las imágenes y su importancia en la investigación histórica. El caso mexicano, siglos XIX-XX. *Domínios da Imagem*, Londrina, PR, ano V, n. 10, p. 73-88, maio 2012.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 237-271.

GOMBRICH, Ernest G. O experimento da caricatura. *In*: _____ *Arte e ilusão*. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 289-313.

GRUZINSKI, Serge. O historiador, o macaco e a centaura: a "história cultural" no novo milênio. *Estudos Avançados*, vol. 17, nº 49, p. 321-342, 2003.

HOMEM, Amadeu Carvalho. Riso e poder: uma abordagem teórica da caricatura política. *Cultura - Revista de História das Ideias*, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, vol. 28, p. 739-763, 2007.

KALIFA, Dominique; THÉRENTY, Marie-Ève *et al.* (Orgs.). *La civilisation du journal.* Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXème siècle. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2011.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico.* De Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MENEZES, Ulpiano. T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MOLLIER, Jean-Yves. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo*: ensaios sobre história cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso.* São Paulo: Ática: 1992.

SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.

## Obras sobre Rafael Bordalo Pinheiro, o Zé Povinho e o seu contexto em Portugal e no Brasil

*Álbum de costumes portugueses*. Lisboa: David Corazzi, 1888 [Edição Fac-símile].

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

ALMEIDA, Pedro Tavares de (Org.). *A construção nacional (1834-1890)*. Lisboa: Objetiva; Madri: Mapfre, 2013.

ALONSO, Angela. *Ideias em movimento*. A geração de 1870 na crise do Brasil-Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil.* A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

*A sedução da modernidade – 1850-1910*. Catálogo da exposição. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 2017.

BALZAC, Honoré de. *Ilusões Perdidas*. Segunda parte. Um grande homem da província em Paris. Rio de Janeiro: Editora Globo, s. d.

BARBOSA, Socorro Pacífico. *Jornal e literatura:* a imprensa brasileira no século XIX. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

BERRINI, Beatriz. *Brasil e Portugal: a geração de 70*. Porto: Campo das Letras, 2003.

BRITO, Rômulo de Jesus Farias. *Um traço sobre o Atlântico*: o Brasil na obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro (1870-1905). 2017. 424 f. Tese (Doutorado em História) – Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre, 2017.

CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

CARDOSO, Rafael (Org.). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

CARDOSO, Rafael (Org.). *Impresso no Brasil 1808-1930*. Destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. O imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, José Murilo de (Org.). *A construção nacional 1830-1889*. Rio de Janeiro: Objetiva; Madri: Fundación Mapfre, 2012.

CARVALHO, José Murilo de *et al*. (Orgs.). *Linguagens e fronteiras do poder*. Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea, Instituto Universitário de Lisboa, 2012.

COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de literatura portuguesa.* Porto: Figueirinhas, 1994.

COSTA, Carlos Roberto. *A revista no Brasil, o século XIX*. 2007. 292 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

COTRIM, João Paulo. *Rafael Bordalo Pinheiro: Fotobiografia*. Lisboa: Assírio & Alvim; El Corte Inglés; Museu Bordalo Pinheiro, 2005.

DE LUCA, Tania Regina. *A Ilustração* (Paris, 1884-1892): algumas questões teórico-metodológicas. In: ABREU, Márcia; DEAECTO, Marisa Midori (Orgs.). *A circulação transatlântica dos impressos: conexões*. Campinas, SP: Unicamp/Iel – Setor de Publicações, 2014, p. 167-174.

DE LUCA, Tania Regina; MARTINS, Ana Luiza (Orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

DE LUCA, Tania Regina; VIDAL, Laurent (Orgs.). *Franceses no Brasil*. Séculos XIX-XX. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

ECO, Umberto. *O cemitério de Praga*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

FONSECA, Letícia Pedruzzi. *Uma revolução gráfica.* Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blücher, 2016.

FRANÇA, José Augusto. *Zé Povinho na obra de Rafael Bordalo Pinheiro 1875/1904*. Lisboa: Bertrand, 1975.

FRANÇA, José Augusto. *Rafael Bordalo Pinheiro: o português tal e qual*. Lisboa: Bertrand, 1982.

FRANÇA, José Augusto. *História da arte em Portugal.* O pombalismo e o romantismo. Lisboa: Presença, 2004.

*Fontes Pereira de Melo nas caricaturas de Bordalo Pinheiro*. Catálogo da exposição. Lisboa: Câmara Municipal; Museu Rafael Bordalo Pinheiro, 1988.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 01, p. 05-27, 1988.

KNAUSS, Paulo et al. (Orgs.). *Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X; Faperj, 2011.

LEITÃO, Joaquim. *O Poço que ri*. Rafael Bordalo Pinheiro e o seu tempo. Lisboa: Câmara Municipal, 1936.

LEITE, Ana Cristina; CARVALHO, Anabela (Orgs.). *Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro*. Lisboa: Câmara Municipal, 2005.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. 5 vols. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

LOPES, Maria Virgílio Cambraia. *Rafael Bordalo Pinheiro – Imagens e memórias de teatro.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013.

LUSTOSA, Isabel (Org.). *Imprensa, Humor e Caricatura.* A questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MAGNO, Luciano. *História da caricatura brasileira*. Os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil. Rio de Janeiro: Gala edições de arte, 2012.

MALTA, Marize. Jarra Beethoven e a incrível história de uma imagem-problema. *ArtCultura*, Uberlândia, MG, vol. 12, n. 20, p. 135-150, jan.-jun. 2010.

MATOS, Sérgio Campos. Historiografia e mito no Portugal oitocentista – a ideia de caráter nacional. *Atas dos IV Cursos Internacionais de Verão de Cascais*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, Vol. 3, 1998, p. 245-258.

MATOS, Alfredo Campos. *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2015.

MATTOSO, José (Org.). *História de Portugal*. Vol. 05. O liberalismo. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.

MEDINA, João. Zé Povinho e Camões: dois polos da prototipia nacional. *Revista Colóquio/Letras*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 92, p. 11-21, jul. 1986.

MEDINA, João. Rafael Bordalo Pinheiro e o Zé Povinho, auto-caricatura do português. *Línguas & Letras*, Cascavel, PR, vol. 06, nº 11, p. 137-148, 2005.

MEDINA, João. *Caricatura em Portugal: Rafael Bordalo Pinheiro, pai do Zé Povinho*. Lisboa: Edições Colibri, 2008.

MELLO, Maria Teresa Chaves de. A modernidade republicana. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 13, n. 26, p. 15-31, jan. 2009.

MÉRIAN, Jean-Yves. Presença de Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão, Bordalo Pinheiro no debate e na polêmica naturalista no Brasil. *Revista Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 211-224, 2007.

MINÉ, Elza. Ferreira de Araújo, ponte entre o Brasil e Portugal. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 08, p. 221-229, dez. 2005.

MONIZ, Jorge Botelho. *A caminho da república*. Imagens que mudaram a face da opinião pública portuguesa. Coimbra: Tenacitas, 2014.

NEMI, Ana Lúcia. O Império do Brasil e o "favor público" – contestações da norma na imprensa radical no tempo do Gabinete Sinimbu. *Tempo Brasileiro*, vol. 199, p. 09-24, 2014.

NEMI, Ana Lúcia. Rafael Bordalo Pinheiro e a monarquia bragantina. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 468, p. 111-132, jul./set. 2015.

NEVES, Álvaro. *Rafael Bordalo Pinheiro*. Inventário da obra artística do desenhador. Lisboa: Academia das Ciências; Coimbra: Imprensa da Universidade, 1920.

NEVES, Frederico de Castro. A miséria na literatura: José do Patrocínio e a seca de 1878 no Ceará. *Tempo*, Niterói, vol. 11, n. 22, p. 80-97, 2007.

PEREIRA, Ana Leonor. *Darwin em Portugal*. Filosofia. História. Engenharia Social (1865-1914). Coimbra: Almedina, 2001.

PEREIRA, António Xavier da Silva. *Dicionário jornalístico português.* Lisboa: Academia de Ciências, 2009 [Recurso eletrônico da Biblioteca Nacional de Portugal].

PEREIRA, Renan Rivaben. *Semana Ilustrada, o Moleque e o Dr. Semana*: imprensa, cidade e humor no Rio de Janeiro do 2° Reinado. 2015. 189 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

PORTUGAL. BIBLIOTECA NACIONAL. *Jornais e revistas portugueses do século XIX*. 2 vols. Lisboa: BNP, 1998-2002.

PORTUGAL. BIBLIOTECA NACIONAL. *Bordalo n'*A Berlinda*: mostra documental*. Lisboa: BNP, 2005.

QUEIROZ, Eça de. *Uma campanha alegre*. Vol II. das *Farpas*. Porto: Lello & Irmão, 1942.

QUENTAL, Antero de. Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos. In: MEDINA, João (Org.). *História de Portugal*. Vol. XI. Amadora: Ediclube, 1993, p. 295-342.

*Rafael Bordalo Pinheiro – o português tal e qual: da caricatura à cerâmica*. O caricaturista / Curadoria de Emanoel Araujo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

RELVAS, Eunice. *Esmola e degredo.* Mendigos e vadios em Lisboa (1835-1910). Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

RIBEIRO, Pedro Krause. *Usos do povo no discurso político da charge:* Zé Povo e Zé Povinho na imprensa luso-brasileira (1875-1912). 2011. 225 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SANTOS, Renata. *A imagem gravada.* A gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SERRADO, Ricardo. Jogo e desporto no Portugal contemporâneo (1870-1910). *Cultura - Revista de História e Teoria das Ideias*. Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, vol. 33, abr. 2016, p. 01-27.

SILVA, Júlio Rodrigues da. O rotativismo monárquico-constitucional. Eleições, caciquismo e sufrágio. *In*: MEDINA, João (Org.). *História de Portugal*. Vol. IX. Amadora: Ediclube, 1993, p. 185-225.

SILVA, Maria Isabel Corrêa da. *O espelho fraterno*: o Brasil no discurso do republicanismo português (1889-1914). 2012. 359 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto Universitário de Lisboa, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

*Silva Monteiro - Desenho humorístico n'*Os Ridículos *1908-1926*. Catálogo da exposição. Lisboa: Museu Bordalo Pinheiro, 2010.

SILVA, Raquel Henriques da. O Zé Povinho de Rafael Bordalo Pinheiro: uma retórica da ambivalência. *Revista do Instituto História da Arte*, Lisboa, n. 03, p. 238-253, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUSA, Osvaldo Macedo de. *História da arte da caricatura de imprensa em Portugal.* 5 vols. Lisboa: Humorgrafe, 1998.

TEIXEIRA, Nuno Severiano. Portugal no mundo. *In*: _____ (Org.). *A crise do liberalismo 1890-1930*. Madri: Mapfre, 2014, p. 87-115.

TELLES, Angela Cunha da Mota. *Desenhando a nação: revistas ilustradas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires nas décadas de 1860 e 1870*. Brasília: Funag, 2010.

TENGARRINHA, José. *História da imprensa periódica portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

TENGARRINHA, José. (Org.). *História de Portugal*. São Paulo: Editora Unesp; Bauru, SP: Edusc; Lisboa: Instituto Camões, 2000.

TWYMAN, Michael. *L'imprimerie: histoire et techniques*. Lyon: ENS Éditions, 2007.

*Zé Povinho fez 100 anos*. Catálogo da exposição. Lisboa: Câmara Municipal, Centro de Artes Plásticas dos Coruchéus, 1976.

## Obras sobre Monteiro Lobato, o Jeca Tatu e o seu contexto

ALVES Filho, Aluizio. *As metamorfoses do Jeca Tatu.* A questão da identidade do brasileiro em Monteiro Lobato. Rio de Janeiro: Inverta, 2003.

ÂNGELO, Ivan. *85 anos de cultura*: história da Sociedade de Cultura Artística. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

AZEVEDO, Carmen Lucia de; CAMARGOS, Marcia; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato, furacão na Botocúndia*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Martin Claret, 2010.

BIGNOTTO, Cilza. Monteiro Lobato: editor revolucionário? In: ABREU, Márcia; BRAGANÇA, Aníbal (Orgs.). *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 121-137.

BILAC, Olavo. Fotojornalismo. In: _____. *Vossa insolência*. Crônicas. Organização de Antônio Dimas. São Paulo: Companhia das Letras, s. d., p. 165-170.

CAMILOTTI, Virgínia. Imagens de Brasil na "literatura de intuitos" portuguesa. *Revista Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 205-215, jan./jun. 2013.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato, vida e obra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages*. Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995.

CRUZ, Heloísa de Faria. *São Paulo em papel e tinta*. Periodismo e vida urbana – 1890/1915. São Paulo: Arquivo Público do Estado, 2013.

CRUZ, Heloísa de Faria. *São Paulo em revista*: catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedades paulistana, 1870-1930. São Paulo: Arquivo Público do Estado, 1997.

DE LUCA, Tania Regina. *A* Revista do Brasil*: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

DE LUCA, Tania Regina. Monteiro Lobato: estratégias de poder e auto-representação n'*A barca de Gleyre*. *In*: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de Si, Escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 139-161 (a).

DE LUCA, Tania Regina. Monteiro Lobato: a luta em prol da brasilidade e do progresso. *In*: AXT, Gunter; SCHÜLER, Fernando. (Orgs.). *Intérpretes do Brasil*. Ensaios de cultura e identidade. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004, p. 135-154 (b).

DE LUCA, Tania Regina. Monteiro Lobato e a metáfora das Cidades mortas. *Remate de Males*, Campinas, SP, vol. 27, n. 01, p. 41-60, jan./jun. 2007.

DEL FIORENTINO, Teresinha. *Prosa de ficção em São Paulo*. Produção e consumo (1900-1922). São Paulo: Hucitec; Secretaria de Estado da Cultura, 1982.

FIELDING, Henry. *Diário de uma viagem a Lisboa*. Tradução de João Manuel de Sousa Nunes. Lisboa: Ática, 1992.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano*. Vol. 1. O tempo do liberalismo excludente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GARCIA, Scheila do Nascimento. *Revista* Careta*: um estudo sobre o humor visual no Estado Novo (1937-1945)*. 2005. 240 f. Dissertação (Mestrado em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005.

LAJOLO, Marisa. Jeca Tatu em três tempos. *In*: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 101-105.

LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato:* um brasileiro sob medida. São Paulo: Salamandra, 2006.

LAJOLO, Marisa. Correspondência entre Anna de Castro Osório e Monteiro Lobato. Disponível em: http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato. Acesso em: 23 abr. 2012.

LAJOLO, Marisa. (Org.). *Monteiro Lobato, livro a livro*: obra adulta. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

LEITE, Sylvia Telarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas*. A caricatura na literatura paulista 1900-1920. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista*. Imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Imprensa Oficial; Edusp; Fapesp, 2001.

MARTINS. Milena Ribeiro. *Lobato edita Lobato:* história das edições dos contos lobatianos. 2003. 418 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MARTINS. Milena Ribeiro. Ecos de Camilo Castelo Branco na obra de Monteiro Lobato. *Revista Letras*, Editora UFPR, Curitiba, n. 88, p. 61-77, jul./dez. 2013.

MICELI, Sergio. *Poder, Sexo e Letras na República Velha*. Estudo Clínico dos Anatolianos. São Paulo: Perspectiva, 1977.

NAXARA, Márcia. *Estrangeiro em sua própria terra*: representações do trabalhador nacional (1870/1920). 1991. 246 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.

NUNES, Cassiano. *A correspondência de Monteiro Lobato*. São Paulo: Copidart Impressões Ltda, 1982.

NUNES, Cassiano. Jeca Tatu. *O Estado de São Paulo*. Ano CIII, n. 32.853, 18 abr. 1982. Caderno Cultura, ano II, n. 97, p. 11. Edição especial do centenário de Monteiro Lobato.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense; Brasília: CNPq, 1990.

ORTIZ, Renato. Os dois séculos XIX. *In*: _____ *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 13-59.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Literatura de intuitos no tempo republicano. *Biblos*. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, n. s. VIII, p. 337-418, 2010.

PEREIRA, Rosane de Bastos. Metamor*fases* da língua lobatiana. Disponível em: http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao13/art_08.php. Acesso em 11/11/15.

SILVA, Marcos Antônio da. *Caricata República*. Zé Povo e o Brasil. São Paulo: Marco Zero, 1990.

SPAGNOLI, Camila Russo de Almeida. *Monteiro Lobato, o leitor.* 2014. 269 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. Literatura, técnicas e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WALKER, José Roberto. *Neve na manhã de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZIOLI, Miguel. *Paulo Duarte (1899-1984): um intelectual nas trincheiras da memória*. 2010. 199 f. Tese (Doutorado em História). – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2010.

## Obras sobre nação, nacionalismo, arte e circularidade transnacional

ABREU, Márcia. A circulação transatlântica dos impressos – a globalização da cultura no século XIX. *Livro – revista de estudos do livro e da edição*, Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, n. 01, p. 115-130, 2011.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna:* do iluminismo aos movimentos contemporâneos São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. In: _____ *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013, p. 217-227.

COOPER-RICHET, Diana. Paris, capital editorial do mundo lusófono na primeira metade do século XIX? *Varia História*. Belo Horizonte, vol. 25, nº 42, p.539-555, jul./dez. 2009.

*Daumier: l'écriture du lithographe*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2008.

DE LUCA, Tania Regina. *A Ilustração* (Paris, 1884-1892) e a *Revista de Portugal* (Porto, 1889-1892): diálogos entre projetos editoriais e possibilidades técnicas. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 34, p. 91-115, jan./abr. 2017.

FARIA, Maria Alice. *Astarte e a espiral*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

FERRO, Marc. *História das colonizações*. Das conquistas às independências. Séculos XIII a XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GRUZINSKI, Serge. *Les quatre parties du monde*. Paris: Éditions de La Martinière, 2004.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos impérios (1875-1914)*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

_____ *Nações e Nacionalismo*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GUIMARÃES, Valéria (Org.). *Transferências culturais*. O exemplo da imprensa na França e no Brasil. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Edusp, 2012.

*Honoré Daumier (1808-1879). A satirist, a scoffer*. The master of French caricature. Budapest: Museum of Fine Arts, 2013.

NASCIMENTO, José Leonardo do. *O Primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. Estética e História. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre*. São Paulo: Faap, 2003.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

# ANEXOS

## Anexo 01

Tabela n. 17 - Aparições do Zé Povinho n'*António Maria* (1ª fase – Liboa, 1879-1885)

| Data | Número | Assinatura | Página | Título e descrição | Observações |
|---|---|---|---|---|---|
| 12 jun. 1879 | 01 | R. Bordalo Pinheiro | 01 | No cabeçalho da folha, na apresentação do jornal, em meio a outros personagens bordalianos. | |
| 12 jun. 1879 | 01 | R. Bordalo Pinheiro | 04-05 (páginas centrais) | "A procissão política". Zé assiste boquiaberto a passagem da procissão, apoiado por Fontes Pereira de Melo. | |
| 19 jun. 1879 | 02 | R. Bordalo Pinheiro | 09 | "Cenas políticas". Zé assiste ao "Teatrinho da Granja" controlado pelo Partido Progressista, na figura de Marianno de Carvalho. | |
| 19 jun. 1879 | 02 | R. Bordalo Pinheiro | 13-13 (páginas centrais) | "Política – o bando ministerial distribuindo o programa da fação". Zé recebe o "Programa" distribuído pelos ministros do governo Progressista. | |
| 10 jul. 1879 | 05 | R. Bordalo Pinheiro | 37 | "Fogachos eleitorais". Zé é entretido, nas eleições, com os fogos de artifício estourados pelos governantes. | |
| 17 jul. 1879 | 06 | Rigoleto | 43 | "Cenas de um passeio – o baile infantil". Zé é a bola do jogo. | Textual. |
| 14 ago. 1879 | 10 | R. Bordalo Pinheiro | 76-77 (páginas centrais) | "Cúmulo da oposição. Pim-pam-pum". No jogo de atirar bolas, Rodrigues Sampaio e Fontes P. de Melo tentam derrubar os adversários, os Progressistas. Zé Povinho, por sua vez, usa um bastão. | |
| 28 ago. 1879 | 12 | R. Bordalo Pinheiro | 92-93 (páginas centrais) | "Velhos expedientes políticos". Zé Povinho, sentado no chão, ri das tentativas de Rodrigo Sampaio em tornar-se crítico outra vez. | |
| 04 set. | 13 | Rafael Bordalo | 99 | "Os círios". Zé Povinho é abordado por uma autoridade | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1879 | | Pinheiro | | policial que lhe cobra impostos. | |
| 25 set. 1879 | 16 | R. Bordalo Pinheiro | 124-125 (páginas centrais) | "Giro eleitoral". Zé Povinho joga bilhar com o ministério monárquico. | |
| 19 out. 1879 | 20 | R. Bordalo Pinheiro | 153 | "Cancan político". Zé Povinho vislumbra a organização do Teatro Eleitoral. | |
| 19 out. 1879 | 20 | R. Bordalo Pinheiro | 156 (páginas centrais) | "A barraca do sufrágio – a lista à boca da urna". Zé Povinho é disputado entre os Progressistas e Regeneradores. | |
| 19 out. 1879 | 20 | R. Bordalo Pinheiro | 157 (páginas centrais) | "Corridas eleitorais". Zé Povinho aparece dentro da urna eleitoral. | |
| 19 out. 1879 | 20 | RBP | 158 | "Você vote comigo que vota no fiel amigo do povo". | |
| 23 out. 1879 | 21 | Rafael Bordalo Pinheiro | 164-165 (páginas centrais) | "Na senda escabrosa da política – depois das eleições". Zé Povinho aparece de ressaca, dormindo na calçada, após as eleições. | |
| 30 out. 1879 | 22 | R. Bordalo Pinheiro | 172-173 (páginas centrais) | "A jaula constitucional – segundo o modelo do circo Price". Zé Povinho vislumbra o espetáculo, aparecendo em segundo plano, como silhueta pouco nítida. | |
| 06 nov. 1879 | 23 | R. Bordalo Pinheiro | 177 | "A volta aos antigos tempos – contingências da política". Zé Povinho vê passar a carruagem dos Regeneradores. | |
| 13 nov. 1879 | 24 | R. Bordalo Pinheiro | 185 | "Telegrama da agência Havas". O papa coloca mais uma "mazela" nas costas do Zé Povinho. | |
| 27 nov. 1879 | 26 | R. Bordalo Pinheiro | 203 | "Os escritos – episódios do dia 25 de novembro". Zé Povinho ri dos senhorios que aumentam a renda de suas propriedades, dificultando a vida dos inquilinos. | |
| 04 dez. 1879 | 27 | R. Bordalo Pinheiro | 210 | Zé Povinho toma uma assinatura do *Paris-Murcia*, no *Diário de Notícias*, para fingir que sabe francês. | |
| 11 dez. | 28 | Rafael Bordalo | 220-221 | "Um operação financeira internacional". Zé Povinho representa | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1879 | | Pinheiro | (páginas centrais) | Portugal diante da Espanha. | |
| 18 dez. 1879 | 29 | Rafael Bordalo Pinheiro | 225 | "Novidades da semana". Zé Povinho conversa com o papagaio real enquanto o rei de Portugal vai para a caça. | |
| 25 dez. 1879 | 30 | Rafael Bordalo Pinheiro | 233 | Zé Povinho diante do número do *Paris-Murcia*. | |
| 25 dez. 1879 | 30 | Rafael Bordalo Pinheiro | 237 | "Presépio nacional". Zé Povinho é o burro à espera da albarda. | |
| 01 jan. 1880 | 31 | Rafael Bordalo Pinheiro | 02 | Do alto do telhado, Zé Povinho contempla a introdução do Vol. II d'*O António Maria*. | |
| 08 jan. 1880 | 32 | R. Bordalo Pinheiro | 10 | "Projeto de resposta que o ANTÓNIO MARIA, se fosse deputado, daria ao discurso da corôa". | |
| 08 jan. 1880 | 32 | Rafael Bordalo Pinheiro | 12-13 (páginas centrais) | "O primeiro caricaturista português". Zé Povinho espreita o rei D. Luís I fazendo caricaturas, em desenho semelhante a outro feito, no Brasil. | |
| 12 fev. 1880 | 37 | Rafael Bordalo Pinheiro | 56-57 (páginas centrais) | "A perpétua mascarada política, antes e depois do carnaval". Zé Povinho, em baile de carnaval, de mãos dadas com o rei D. Luís I e o ministro Fontes P. de Melo. | |
| 12 fev. 1880 | 37 | Rafael Bordalo Pinheiro | 59 | "Baile infantil da Trindade". Zé Povinho sorri, à espreita dos acontecimentos. | |
| 19 fev. 1880 | 38 | Rafael Bordalo Pinheiro | 64-65 (páginas centrais) | "Procissão dos passos políticos". Zé Povinho carrega a cruz das contribuições. | |
| 04 mar. 1880 | 40 | Rafael Bordalo Pinheiro | 83 | "O sr. ministro da fazenda, o seu discurso e a mão que s. exª. importou da Turquia". Zé aperta a mão do ministro e pede que não lhe envie mais impostos | |
| 11 mar. 1880 | 41 | Rafael Bordalo Pinheiro | 88-89 (páginas centrais) | "A política – o que é e o que pode ser". Dois desenhos. No primeiro, Zé Povinho é submisso e usa albarda. No segundo, o personagem se ergue e cresce diante dos governantes. | |
| 18 mar. | 42 | Rafael Bordalo | 98 | "Vergonetas miguelistas em Lisboa". Zé Povinho representa o | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1880 | | Pinheiro | | povo, entretido a jogar chinquilho. | |
| 25 mar. 1880 | 43 | Rafael Bordalo Pinheiro | 101 | “A semana santa parlamentar”. Zé Povinho equilibra sobre si o candelabro das pastas públicas, que os ministros da monarquia apagam uma a uma. Eles acendem o círio pascal dos impostos. | |
| 25 mar. 1880 | 43 | Rafael Bordalo Pinheiro | 104-105 (páginas centrais) | “Lava-pés político”. Zé Povinho é posto para fora, pois não há sabão para ele. | |
| 25 mar. 1880 | 43 | Rafael Bordalo Pinheiro | 106 | “O popular José Augusto, orador do enterro do bacalhau”. Zé Povinho sustenta a ossada de bacalhau do ministério, sob o manto dos impostos. | |
| 25 mar. 1880 | 43 | Rafael Bordalo Pinheiro | 108 | “A paixão popular”. Zé Povinho é amarrado pelo déficit de fontes, resignado. Segura em suas mãos a cana, que Bordalo Pinheiro espera transformar-se em cassetete. | |
| 08 abr. 1880 | 45 | R. Bordalo Pinheiro | 117 | “O macaco e o pato”. Zé Povinho é o leitão magro (bacorinho), cujo alimento o macaco (regenerador) e o pato roubam. | |
| 15 abr. 1880 | 46 | Rafael Bordalo Pinheiro | 131 | “Paralelos da administração”. Zé Povinho espreita o príncipe D. Augusto desfilando pelas ruas, em comparação com um professor aposentado, que pede esmolas. | |
| 22 abr. 1880 | 47 | R. Bordalo Pinheiro | 135 | “Rosas e rendas”. Zé Povinho figura em meio a comentários sobre a peça *A mantilha de renda*, em cartaz no Teatro D. Maria II. | |
| 29 abr. 1880 | 48 | Rafael Bordalo Pinheiro | 144-145 (páginas centrais) | “29 de abril – aniversário da Constituição”. Zé Povinho segura a xícara dos impostos, assediado pelo cão do Tesouro. | |
| 06 maio 1880 | 49 | R. Bordalo Pinheiro | 149 | “Quinta feira da ascensão - O apanha espigas”. Ao lado da Maria da Paciência, Zé Povinho colhe espigas. Uma delas é o ministro da fazenda. | |
| 13 maio 1880 | 50 | R. Bordalo Pinheiro | 159 | “Os atletas do imposto de rendimento”. Zé Povinho, em vez de César, é o João Fernandes que paga as contas da função, diante dos ministros da monarquia. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 13 maio 1880 | 50 | R. Bordalo Pinheiro | 160-161 (páginas centrais) | "Casos da semana – preparativos para o centenário". Ramalho Ortigão e Teófilo Braga tentar "enfiar" a ideia do Centenário de Camões na Cabeça do Zé Povinho. | |
| 20 maio 1880 | 51 | Rafael Bordalo Pinheiro | 166 | "A improcedência das bengalas". Zé Povinho está prestes a dar um pontapé na Câmara dos Pares que julgou improcedente uma queixa contra o Marquês de Valada. | |
| 20 maio 1880 | 51 | Rafael Bordalo Pinheiro | 167 | "Tristes destino dos reis". Zé está ajoelhado para beijar a mão do rei. | |
| 20 maio 1880 | 51 | Rafael Bordalo Pinheiro | 168-169 (páginas centrais) | "Preparativos para o centenário". Zé povinho andarilha entre os preparativos. | |
| 27 maio | 52 | Rafael Bordalo Pinheiro | 180 | "Página dedicada a Ruy Barbo do *Pimpão* – o bigode do caricaturista imolado a bem dos caricaturados". Zé Povinho espreita Bordalo Pinheiro caricaturado por si mesmo. | |
| 03 jun. 1880 | 53 | R. B. | 186 | "O Congresso Vinícola do Porto". Zé Povinho vê as vinhas irem para a Espanha por conta do uso de caranguejos na plantação. | |
| 10 jun. 1880 | 54 | Rafael Bordalo Pinheiro | 189 | "O tricentenário". A comissão do centenário tenta convencer o Zé da importância de *Os Lusíadas* e do seu autor, Camões. | |
| 10 jun. 1880 | 54 | R. Bordalo Pinheiro | 195 | "John Bull, o sr. Braacamp e as festas do Centenário". | |
| 17 jun. 1880 | 55 | Rafael Bordalo Pinheiro | 200-201 (páginas centrais) | "Crônica do centenário". Camões abraça o Zé Povinho. | |
| 17 jun. 1880 | 55 | Rafael Bordalo Pinheiro | 202 | "Crônica do centenário". De braços dados com a esposa, Maria da Paciência, Zé Povinho se orgulha dos festejos do Centenário. | |
| 24 jun. 1880 | 56 | Rafael Bordalo Pinheiro | 205 | "Ontem e hoje". Zé Povinho espreita os ministros em duas atitudes: quando estão na oposição e quando estão no governo. | |
| 24 jun. | 56 | Rafael Bordalo | 208-209 | "Fotografia do ministério tirada logo depois do centenário". Zé | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1880 | | Pinheiro | (páginas centrais) | Povinho e Camões expulsam os abutres da monarquia. | |
| 24 jun. 1880 | 56 | Rafael Bordalo Pinheiro | 211 | “Na noite de S. João”. Zé Povinho, indignado vê o ministério se refrescando numa sacada, em noite de São João. | |
| 08 jul. 1880 | 58 | Rafael Bordalo Pinheiro | 227 | “A questão de Lourenço Marques”. Zé Povinho está sentado, diante dos acontecimentos da questão Lourenço Marques. Ele começa a ter ideia de dar uma coça em alguém, mas ainda não se decidiu. | |
| 15 jul. 1880 | 59 | Rafael Bordalo Pinheiro | 232-233 (páginas centrais) | “Plano da procissão incivil projetada pelo governo para o dia 24 de julho”. Zé Povinho, gozando da festa, se prepara para subscrever. | |
| 22 jul. 1880 | 60 | R. B. P. | 237 | “A alvorada de 24 de julho”. Zé Povinho corre atrás do foguetório, que lança a cabeça dos ministros. | |
| 22 jul. 1880 | 60 | Rafael Bordalo Pinheiro | 240-241 (páginas centrais) | “Pianos e pianistas”. Zé Povinho se alivia, pois enquanto as mãos do ministro da fazenda estão tocando piano não estão em seus bolsos. | |
| 22 jul. 1880 | 60 | Rafael Bordalo Pinheiro | 244 | “Fantasias musicais e financeiras do sr. ministro da fazenda”. | |
| 05 ago. 1880 | 62 | Rafael Bordalo Pinheiro | 259 | “O fogo de vistas do bairro Camões”. Zé vai assistir ao espetáculo no bairro Camões. | |
| 12 ago. 1880 | 63 | Rafael Bordalo Pinheiro | 264-265 (páginas centrais) | “Nuvens negras que neste momento toldam o horizonte político do Partido Progressista”. Zé Povinho sentado à beira do Tejo, de guarda-chuva, para se proteger das nuvens negras. | |
| 19 ago. 1880 | 64 | Rafael Bordalo Pinheiro | 272-273 (páginas centrais) | “O calor da semana”. Anselmo Braamcamp se refere ao Zé como a figura que os elege sempre. | |
| 02 set. 1880 | 66 | Rafael Bordalo Pinheiro | 288-289 (páginas centrais) | “A propósito da questão das pegas”. Zé Povinho é o toureiro “Careca”. | |
| 09 set. | 67 | Rafael Bordalo | 293 | “Depois das eleições”. Zé Povinho ri, de albarda, enquanto o | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1880 | | Pinheiro | | rei puxa-lhe os dentes e os ministros espetam-lhe o corpo. | |
| 16 set. 1880 | 68 | Rafael Bordalo Pinheiro | 304-305 (páginas centrais) | "A política do banho". Zé Povinho espreita os governantes no "Pacto da Granja" e seus rituais de renovação do poder, caricaturados tomando banho. | |
| 16 set. 1880 | 68 | R. Bordalo Pinheiro | 306 | "Razões porque se toma banho". Zé Povinho toma banho por limpeza e ingenuidade. | |
| 26 set. 1880 | 69 | Rafael Bordalo Pinheiro | 312-314 (páginas centrais) | "A nossa contribuição para a antropologia nacional". Zé Povinho figura como o "troglodita" em caricatura sobre o Congresso de Antropologia Pré-Histórica. | |
| 14 out. 1880 | 72 | | 338 | Ao lado de Rafael Bordalo Pinheiro, Zé Povinho se despede de Offenbach. | |
| 21 out. 1880 | 73 | Rafael Bordalo Pinheiro | 344-345 (páginas centrais) | "História de uma missão diplomática". Zé Povinho é a vizinha, vestido de mulher, de capote e lenço, diante do Fontes em sua viagem. | |
| 04 nov. 1880 | 75 | Sem assinatura | 363 | Zé Povinho figura em desenho pequeno, em meio a textos. | |
| 11 nov. 1880 | 76 | Rafael Bordalo Pinheiro | 367 | Lisboa é um furúnculo de sujidade. Zé Povinho é a própria Lisboa, em forma de furúnculo. | |
| 11 nov. 1880 | 76 | Rafael Bordalo Pinheiro | 368-369 (páginas centrais) | "O S. Martinho". Zé Povinho é o taberneiro que serve bebidas aos ministros. | |
| 18 nov. 1880 | 77 | Rafael Bordalo Pinheiro | 380 | "As cabeças de abrir e fechar". Na cabeça aberta do Zé Povinho só se vê a albarda. E na cabeça da Academia de Belas Artes não se vê nada. | |
| 02 dez. 1880 | 79 | Rafael Bordalo Pinheiro | 396 | "A crise ministerial" Zé Povinho agachado diante do rei, sem entender a situação dos ministros que estão para cair. | |
| 09 dez. 1880 | 80 | Rafael Bordalo Pinheiro | 397 | "O caminho de ferro português". Zé Povinho, de albarda, assiste ao caminho de ferro português (que é o ministro da fazenda guiando um jumento, puxado por um caranguejo). | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 30 dez. 1880 | 83 | Rafael Bordalo Pinheiro | 421 | “A situação”. Os perus e os oficiais do exército se preparam para o ano novo, diante dos novos decretos ministeriais. Zé assiste. | |
| 06 jan. 1881 | 84 | Rafael Bordalo Pinheiro | 04-05 (páginas centrais) | “Dia de reis”. Zé Povinho, gigante, dorme. Sobre ele passa a procissão de reis. | |
| 06 jan. 1881 | 84 | Rafael Bordalo Pinheiro | 07 | Em meio a textos, Zé Povinho figura pagando a décima. | |
| 13 jan. 1881 | 85 | Rafael Bordalo Pinheiro | 16 | “O estado da fazenda pública”. Zé Povinho nú diante da cobrança de impostos. | |
| 20 jan. 1881 | 86 | Rafael Bordalo Pinheiro | 24 | “O santo do dia”. Zé Povinho, como S. Sebastião, recebendo as flechas dos impostos. | Colorido |
| 27 jan. 1881 | 87 | Rafael Bordalo Pinheiro | 28-29 (páginas centrais) | “A lista civil e o deputado republicano”. Zé Povinho agachado diante de Manuel D’Arriaga que dá um murro na “cabeça de turco”, que é o infante D. Augusto. | Colorido |
| 27 jan. 1881 | 87 | Rafael Bordalo Pinheiro | 31 | Zé Povinho passa sebo no chão do parlamento para o skating dos políticos. | |
| 03 fev. 1881 | 88 | Rafael Bordalo Pinheiro | 40 | “O chachez nez do barômetro”. Zé Povinho espreita o cachez-nez, que é o Duque de Ávila e Bolama, servindo como barômetro para o momento político, tendendo ora a progressistas ora a regeneradores. | |
| 10 fev. 1881 | 89 | Rafael Bordalo Pinheiro | 44-45 (páginas centrais) | “A cartilha” Zé Povinho escuta de soslaio os ministros lendo sua cartilha de impostos. | Colorido |
| 17 fev. 1881 | 90 | Sem assinatura | 51 | Zé Povinho com grandes mãos cumprimenta um atleta de passagem por Lisboa. Desenho pequeno em meio a textos. | |
| 17 fev. 1881 | 90 | Rafael Bordalo Pinheiro | 55 | Zé Povinho leva ponta pé final de uma sequencia de pontas pés dos políticos. | |
| 24 fev. | 91 | Rafael Bordalo | 60-61 | “O baile constitucional”. Zé Povinho assiste ao baile | Colorido |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1881 | | Pinheiro | (páginas centrais) | constitucional, com o barrete republicano. | |
| 05 mar. 1881 | 92 | Rafael Bordalo Pinheiro | 68-69 (páginas centrais) | “O carnaval e as cinzas”. Zé Povinho em meio ao caos do país pós-carnaval. Um padre derrama as cinzas da crise: impostos, tratado Lourenço Marques, empréstimos etc. | Colorido |
| 05 mar. 1881 | 92 | Rafael Bordalo Pinheiro | Sem paginação | Zé Povinho é enforcado pela Inglaterra no Tratado Lourenço Marques. | Suplemento ao n. 92 |
| 10 mar. 1881 | 93 | Rafael Bordalo Pinheiro | 76-77 (páginas centrais) | “Lourenço Marques”. Zé Povinho figura em desenho sobre o tratado Lourenço Marques, com albarda e preso pela Carta Constitucional vê entregar as colônias à Inglaterra. | Colorido |
| 10 mar. 1881 | 93 | Rafael Bordalo Pinheiro | 80 | “A revolta do dia 7”. Zé Povinho é alvo de perseguição da polícia. | Colorido |
| 10 mar. 1881 | 93 | Rafael Bordalo Pinheiro | Sem paginação | “Os tratados e a amizade inglesa”. Zé Povinho vê a rainha Vitória I cuidando do rei D. Luís I, de Portugal, como um bebê, para o que o leão da Espanha não o assuste. Suplemento ao n. 93 | Colorido. Suplemento ao n. 93, vendido a 50 réis. |
| 17 mar. 1881 | 94 | R. Bordalo Pinheiro | 83 | Em vinheta, Zé Povinho figura apreendido por Policiais da Guarda Municipal. Desenho em meio a textos. | |
| 17 mar. 1881 | 94 | Rafael Bordalo Pinheiro | 84-85 (páginas centrais) | “Depois da batalha”. Zé Povinho ferido pela guarda e ensanguentado depois da batalha. | Colorido |
| 24 mar. 1881 | 95 | Rafael Bordalo Pinheiro | 92-93 (páginas centrais) | “Zé Prometeu”. A caricatura é uma paródia da estátua do Prometeu acorrentado. No lugar do personagem figura o Zé Povinho atacado pela águia inglesa. | Colorido |
| 31 mar. 1881 | 96 | Rafael Bordalo Pinheiro | 97 | “Entre os dois festeiros” Zé Povinho ri diante da entrega do poder de Mariano de Carvalho para Fontes. | Colorido |
| 07 abr. 1881 | 97 | Rafael Bordalo Pinheiro | 108-109 (páginas centrais) | “A situação”. Zé Povinho coleciona albardas e ministros em cima de si, agachado diante do rei D. Luís I. | Colorido |
| 21 abr. | 99 | Rafael Bordalo | 128 | “A amabilidade inglesa”. A Inglaterra atira um prato na cara do | Colorido |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1881 | | Pinheiro | | Zé Povinho em jantar sobre o tratado Lourenço Marques. | |
| 05 maio 1881 | 101 | Rafael Bordalo Pinheiro | 140-141 (páginas centrais) | "Como eles caem". Zé ri dos ministros que caem quando o buldogue (John Bull) os derruba. No final, o Zé morde o rabo do buldogue, se igualando a ele. | |
| 12 maio 1881 | 102 | Rafael Bordalo Pinheiro | 148-149 (páginas centrais) | "A carta constitucional ou lenço de assoar destes senhores". Reconstituição histórica da Carta. Nos dias de hoje, os ministros assoam o nariz nela, enquanto o Zé o faz nos dedos no do *Diário das Câmaras*. | Colorido |
| 12 maio 1881 | 102 | Rafael Bordalo Pinheiro | 152 | "O novo boi Apis do constitucionalismo". Zé Povinho ri do Fontes que é o novo Boi de Apis. | Colorido |
| 26 maio 1881 | 104 | R. Bordalo Pinheiro | 161 | "A revacinação". Zé Povinho, como um bebê, recebe vacinação gratuita e Bordalo agradece ao conselheiro Arrobas pela iniciativa. | |
| 26 maio 1881 | 104 | Sem assinatura | 164-165 (páginas centrais) | "O dia de hoje" Zé Povinho arrasta pelas costas o trigo com os impostos, o tratado Lourenço Marques etc. | Colorido |
| 26 maio 1881 | 104 | R. Bordalo Pinheiro | 167 | "O caminho de ferro de Torres". Zé Povinho espreita Portugal nas mãos do capitalista Henrique Burnay. | |
| 09 jun. 1881 | 106 | Rafael Bordalo Pinheiro | 183-184 (páginas centrais) | "Viagem real – preparativos – o arcar da besta". Zé Povinho é a besta de albarda, enquanto o rei D. Luís I prepara-se para viajar com sua comitiva para Cáceres, por conta da inauguração dos caminhos de ferro Lisboa/Cáceres/Madri. | |
| 16 jun. 1881 | 107 | R. Bordalo Pinheiro | 191 | "A última hora – O manifesto da Granja". Zé lendo desconfiado o Manifesto da Granja ao país. | |
| 23 jun. 1881 | 108 | Rafael Bordalo Pinheiro | 196-197 (páginas centrais) | "A procissão de Corpus Christi". Zé Povinho na procissão, presenciando os acontecimentos, em meio à violência policial, aos ministros e clérigos. | |
| 30 jun. 1881 | 109 | Rafael Bordalo Pinheiro | 204-205 (páginas centrais) | "Retrato novo da política velha". Zé Povinho serve de apoio para a gangorra da carta constitucional. De um lado progressistas, do outro os regeneradores. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 07 jul. 1881 | 110 | Rafael Bordalo Pinheiro | 215 | “A hidra a ferros d’el rei”. Assistido pelo rei, pelos ministros e pelo Zé Povinho, o Fontes retira Gomes Leal, a hidra da revolução. | |
| 14 jul. 1881 | 111 | Rafael Bordalo Pinheiro | 220-221 (páginas centrais) | “Que perseguição de calor”. O rei D. Luís I e Fontes calçam-se com o Zé Povinho, em desenho decorativo para leque chinês. | |
| 14 jul. 1881 | 111 | Rafael Bordalo Pinheiro | 223 | Zé Povinho e Bordalo espreitam a disputa entre o “sino sagrado” e o “sino profano” (um clérigo e o conselheiro Arrobas). | |
| 28 jul. 1881 | 113 | Rafael Bordalo Pinheiro | 235 | “O dia 24 de julho”. Zé Povinho solta os folguedos para a parada. | |
| 28 jul. 1881 | 113 | Rafael Bordalo Pinheiro | 236-237 (páginas centrais) | “A hora constitucional”. Zé Povinho dorme enquanto há um mecanismo de retirar dinheiro do seu bolso. | Colorido |
| 04 ago. 1881 | 114 | Rafael Bordalo Pinheiro | 244-245 (páginas centrais) | “A Nora e o Repucho”. Nesta oportunidade, Zé está acordado e rindo, mesmo com o mecanismo de tirar dinheiro do seu bolso. | |
| 18 ago. 1881 | 116 | Rafael Bordalo Pinheiro | 260 -261 (páginas centrais) | “O dia dos votos”. Zé povinho é bem tratado no dia da eleição, pelos ministros, depois é enxotado. | |
| 18 ago. 1881 | 116 | Rafael Bordalo Pinheiro | 263 | “Perfis de candidatos”. Zé Povinho espreita os candidatos, alertado por Arriaga e Magalhães Lima d’ *O Século*. | |
| 25 ago. 1881 | 117 | Rafael Bordalo Pinheiro | 268-269 (páginas centrais) | “Depois das eleições”. Zé Povinho acorda. | |
| 25 ago. 1881 | 117 | Rafael Bordalo Pinheiro | 272 | “Pelo círculo 95”. Zé Povinho comemora a vitória eleitoral do republicano Elias Garcia, pelo círculo 95, carregando-o no colo, enquanto os monarquistas se encolhem. | |
| 08 set. 1881 | 119 | Rafael Bordalo Pinheiro | 284-285 (páginas | “As eleições suplementares”. Zé Povinho assopra os barquinhos dos republicanos, para ajuda-los. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | centrais) | | |
| 15 set. 1881 | 120 | Rafael Bordalo Pinheiro | 289 | “Situação do país perante o ato eleitoral”. Zé Povinho toca um apito e é assaltado pela Constituição que precisa comprar votos para se manter. | |
| 15 set. 1881 | 120 | Rafael Bordalo Pinheiro | 292-293 (páginas centrais) | “A bazorrada”. Zé Povinho oferece o azeite para a fazenda e outros ministérios. Ele é o azeiteiro. | |
| 15 set. 1881 | 120 | Sem assinatura | 294 | Em tamanho pequeno, junto ao Fontes. | |
| 15 set. 1881 | 120 | Rafael Bordalo Pinheiro | 296 | “A barbeirada”. Zé Povinho oferece a espuma para a barba da Alfândega. | |
| 29 set. 1881 | 122 | Rafael Bordalo Pinheiro | 311-12 (páginas centrais) | “As repartições públicas das praias”. Zé Povinho transita entre os diversos segmentos públicos das praias. | |
| 06 out. 1881 | 123 | Rafael Bordalo Pinheiro | 319 | Zé Povinho em “o ventre de s. exa.” | |
| 20 out. 1881 | 125 | Rafael Bordalo Pinheiro | 329 | A “Conferência com Sagasta”. O rei D. Luís I usa a máscara da hidra e pinta um quadro no qual ele é o Zé Povinho, com rabo diabólico. | |
| 20 out. 1881 | 125 | R. B. P. | 331 | “O inquérito industrial”. Zé Povinho despeja dinheiro, de olhos vendados. Serpa Pimentel assina um tratado comercial com a França. O inventor das novas lâmpadas das carruagens mostra sua criação a um indivíduos com feições símias. | |
| 03 nov. 1881 | 127 | R. Bordalo Pinheiro | 351 | “As eleições municipais”. Zé Povinho dorme ao lado do daguerreotipo. | |
| 03 nov. 1881 | 127 | Suplemento do n. 127 | Sem paginação | “Eleição Municipal a Zé Povo”. O Zé abre os olhos. Suplemento do n. 127. | Suplemento do n. 127, vendido a 20 réis. |
| 10 nov. 1881 | 128 | Rafael Bordalo Pinheiro | 356-357 (páginas centrais) | “O movimento eleitoral”. Zé Povinho, de barrete, espreme a monarquia com o sucesso republicano nas eleições. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 29 dez. 1881 | 135 | Rafael Bordalo Pinheiro | 409 | “Sob regimem do Peru”. Zé Povinho meio aos ministros caricaturados como animais e objetos. | |
| 29 dez. 1881 | 135 | Rafael Bordalo Pinheiro | 412-413 (páginas centrais) | “O natal dos meninos bonitos da nação”. Zé Povinho dorme ao pé da árvore de Natal, em meio a rostos de ministros, parlamentares e clérigos desenhados como bebês. | |
| 29 dez. 1881 | 135 | Rafael Bordalo Pinheiro | 416 | “Evolução do ano” Zé Povinho segura as escadas na qual sobem as sombras dos ministros e parlamentares. | |
| 05 jan. 1882 | 136 | Rafael Bordalo Pinheiro | 04-05 (páginas centrais) | “A situação política”. Na abertura do parlamento, é o rosto de Fontes no corpo do rei, do príncipe e de todos os presentes. Zé Povinho ri no canto da página. Bordalo se autocaricaturou cansado de desenhar o ministro. | Colorido |
| 05 jan. 1882 | 136 | Rafael Bordalo Pinheiro | 08 | “O ano velho que vai e o ano novo que chega”. colorido. Zé Povinho é o ano velho, flechado de imposto com sua albarda, mas é também o ano novo. | |
| 12 jan. 1882 | 137 | Rafael Bordalo Pinheiro | 16 | “A atitude do dono da casa”. Zé Povinho é o fadista, tocando o “Hino da restauração” com a visita do governo espanhol. | |
| 21 jan. 1882 | 138 | R. Bordalo Pinheiro | 19 | “Questa barba benedetta”. O rei Afonso XII da Espanha faz a barba do Zé Povinho, que zomba do rei D. Luís I. | |
| 21 jan. 1882 | 138 | Rafael Bordalo Pinheiro | 20-21 (páginas centrais) | “As presenças e as ausências”. Cenas sobre a visita do governo espanhol e a recepção festiva do governo português. Zé Povinho espreita a tudo com sua albarda. | |
| 21 jan. 1882 | 138 | R. Bordalo Pinheiro | 23 | “Em S. Carlos”. Zé Povinho recebe elogios do rei D. Luís I por ter se portado bem. | |
| 21 jan. 1882 | 138 | Rafael Bordalo Pinheiro | 24 | “A exposição”. O rei D. Luís I mostra a D. Afonso XII da Espanha os seus ministros, que formam “uma sacristia”. Fogos saem dos bolsos do Zé Povinho. | |
| 02 fev. 1882 | 140 | Rafael Bordalo Pinheiro | 33 | Zé Povinho atarracado, disputado pela indústria e pelo governo. | |
| 02 fev. 1882 | 140 | Rafael Bordalo Pinheiro | 36-37 (páginas | “A situação do trabalho perante os tratados do comércio”. Quatro concepções de trabalho: a da industrial, do governo, dos | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | centrais) | comícios e do bom senso. Zé Povinho toma café ao lado de Fontes, enquanto trabalhadores são esmagados pelo governo. | |
| 09 fev. 1882 | 141 | Rafael Bordalo Pinheiro | 41 | "O arvoredo do Rossio". Zé Povinho sentado no Rossio espera o crescimento da nova árvore. | |
| 09 fev. 1882 | 141 | R. Bordalo Pinheiro | 46 | "A reforma da Carta". Zé Povinho, como um lacaio, espera a reforma. | |
| 16 fev. 1882 | 142 | Rafael Bordalo Pinheiro | 49 | "O entrudo de Zé Povinho". Zé carrega nas costas as faixas dos impostos, tratados, déficits, etc, perseguido por ministros regeneradores e progressistas. Henry Burnay intervém dizendo: "Larga-o, que não é teu!" | |
| 02 mar. 1882 | 144 | R. Bordalo Pinheiro | 68-69 (páginas centrais) | "Exposição da arte ornamental". Exposição em homenagem a D. Fernando. Zé Povinho visita e se surpreende, mas sai de cabeça baixa ao cruzar com Burnay. | |
| 02 mar. 1882 | 144 | R. Bordalo Pinheiro | 72 | "Exposição da arte ornamental". Zé Povinho contempla as vestimentas da exposição. | |
| 09 mar. 1882 | 145 | R. Bordalo Pinheiro | 76-77 (páginas centrais) | Zé em "O gato e o rato" (canção popular). | |
| 16 de mar. 1882 | 146 | Rafael Bordalo Pinheiro | 84-85 (páginas centrais) | "O progresso da decadência". Zé Povinho assiste a políticos de todos os matizes em corrida, montados em caranguejos. | |
| 06 abr. 1882 | 149 | Rafael Bordalo Pinheiro | 108-09 (páginas centrais) | "O dia de hoje". Paródia do quadro "A última ceia". Zé Povinho é Cristo ladeado pelos ministros do governo e da oposição. | |
| 16 abr. 1882 | 150 | Rafael Bordalo Pinheiro | 118 | Zé Povinho chora a morte de Guilherme de Azevedo. | |
| 04 maio 1882 | 153 | Rafael Bordalo Pinheiro | 140-141 (páginas centrais) | "O sindicato de Salamanca". Zé Povinho espreita o beijo entre o rei de Portugal e o monarca espanhol, sob a lua que é o Burnay. | |
| 04 maio | 153 | Rafael Bordalo | 144 | "A cena portuguesa". Zé Povinho, em grande quantidade, lota | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1882 | | Pinheiro | | o teatro em que Fontes declama sobre o sindicato de Salamanca. | |
| 11 maio 1882 | 154 | Rafael Bordalo Pinheiro | 148-149 (páginas centrais) | "A expulsão dos jesuítas". Zé Povinho como Marquês de Pombal, expulsa os ministros, a polícia e o Burnay. | |
| 18 maio 1882 | 155 | Rafael Bordalo Pinheiro | 153 | "A maior espiga deste ano". A maior espiga é o conselheiro Arrobas. Zé carrega nas mãos o trigo dos tratados, de Salamanca, do caminho de ferro de Torres. | |
| 18 maio 1882 | 155 | Rafael Bordalo Pinheiro | 156-157 (páginas centrais) | "Medalhas comemorativas". Reconstituição histórica. Zé Povinho é perseguido pela polícia em 1882. | |
| 18 maio 1882 | 155 | Rafael Bordalo Pinheiro | 160 | "O traçado do caminho de ferro de Salamanca". O suor do Zé vai para Burnay e para a Espanha. | |
| 25 maio 1882 | 156 | R. Bordalo Pinheiro | 164-165 (páginas centrais) | "A grande obra". São os próprios ministros e o rei que ajudam os republicanos a construírem a obra da república. Zé Povinho espreita a cena e reflete a respeito. | |
| 30 maio 1882 | 156 | R. B. P. | 169-170 (páginas centrais) | "Protesto". Zé Povinho canta a "Marselhesa" em meio a protesto. | 1º Suplemento ao n. 156, Vendido a 40 réis. Tiragem: 4.000 exemplares. |
| 30 maio 1882 | 156 | R. Bordalo Pinheiro | 171 | Zé Povinho figura em cena com o rei D. Luís I. | 1º Suplemento ao n. 156, Vendido a 40 réis. Tiragem: 4.000 exemplares. |
| 08 jun. 1882 | 158 | Rafael Bordalo Pinheiro | 184-185 (páginas centrais) | "A situação". Zé Povinho está recostado sobre os sacos dos impostos, tratados e décimas, enquanto a hidra (conselheiro Arrobas) o envolve. Fontes e o rei assopram o castelo de cartas da ordem. | |
| 15 jun. 1882 | 159 | Rafael Bordalo P. | 195 | "O sindicato de Salamanca". Zé ri de Hintze Ribeiro, queimando-se no fogo dos discursos. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 22 jun. 1882 | 160 | Sem assinatura. | 198 | “A lenda”. Paródia da lenda do Nazareno, no qual Fontes é o personagem principal. Em pequenos desenhos, Zé Povinho sobrevoa a cena com a Maria da Paciência. | |
| 22 jun. 1882 | 160 | Sem assinatura | 199 | Continuação da página anterior. | |
| 22 jun. 1882 | 160 | Rafael Bordalo Pinheiro | 204 | Zé Povinho se surpreende pois nada acontece com Braamcamp, Fontes e José Dias Ferreira, apesar dos seus desmandos, porque são monarquistas. | |
| 22 jun. 1882 | 160 | Rafael Bordalo Pinheiro | 205 | “Estamos vendidos!”. A pátria chora e o Zé se lamenta por conta de Salamanca. | |
| 29 jun. 1882 | 161 | Rafael Bordalo Pinheiro | 206 | “Estamos vendidos”. Zé Povinho segura um tacape, em pequenos desenhos. | |
| 29 jun. 1882 | 161 | Sem assinatura | 207 | “Carta do Zé Povinho ao Compadre”. A carta é para o rei e tem resposta. O rei recomenda que vá pagando os impostos sem ladrar. | |
| 29 jun. 1882 | 161 | Rafael Bordalo Pinheiro | 208-209 (páginas centrais) | “A ressurreição de Lázaro”. Zé é o Lázaro no túmulo do indiferentismo. | |
| 06 jul. 1882 | 162 | Rafael Bordalo Pinheiro | 213 | “Salamancada”. Enquanto a oposição organiza *meetings* contra a “salamancada”, os ministros e o rei se protegem sob guarda-chuvas. Zé Povinho espreita indignado. | |
| 06 jul. 1882 | 162 | Sem assinatura | 214 | “As Farpas”. Zé Povinho está sonolento sobre o mapa de Portugal. Desenho pequeno em meio a textos. | |
| 06 jul. 1882 | 162 | | 216 | “Os sinos do sindicato”. Zé Povinho está imóvel dentro de uma armadura. | |
| 06 jul. 1882 | 162 | Rafael Bordalo Pinheiro | 217 | “Depois da nossa estampa”. Zé Povinho decidiu seguir o conselho do jornal *O Antonio Maria*: “Levanta e caminha”. Ele levantou da pedra e foi para a caminha, dormir. A cama do albergue noturno, para onde iam os desabrigados, graças ao rei. | |
| 13 jul. | 163 | Sem assinatura | 222 | “Salamancada”. Pequenos desenhos. Zé Povinho avisa a | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1882 | | | | Portugal que não vai às bodas, mas paga-as. Portugal, maltrapilho, por sua vez, não sabe se vai às bodas ou a um enterro. | |
| 13 jul. 1882 | 163 | Rafael Bordalo Pinheiro | 224-225 (páginas centrais) | "O casamento do Porto com Salamanca". Zé Povinho suplica diante do Sr. Porto. O Alentejo e o Algarve são figuras esqueléticas no canto da página, abandonados. | |
| 13 jul. 1882 | 163 | Sem assinatura | 227 | "O paíz de cocanha". Zé figura em pequenos desenhos em meio ao texto. | |
| 20 jul. 1882 | 164 | Rafael Bordalo Pinheiro | 229 | "O resultado dos arranjos". Hintze, Fontes e Burnay vestem o Zé com trajes do guarda-roupa espanhol. | |
| 20 jul. 1882 | 164 | Rafael Bordalo Pinheiro | 232-233 (páginas centrais) | "O garrote vil". Zé assiste ao sacrifício de Portugal, diante da questão espanhola. | |
| 27 jul. 1882 | 165 | Sem assintura | 238 | "O bilhete de agradecimento de Salamanca". Zé figura em desenho pequeno após o texto. | |
| 27 jul. 1882 | 165 | Sem assinatura | 239 | "Os rufiões". Zé transforma em Barrete frígio um manto do santíssimo. Desenhos pequenos em meio a textos. | |
| 27 jul. 1882 | 165 | Rafael Bordalo Pinheiro | 240-241 (páginas centrais) | "A vida atual de Lisboa – o cerco ao rei". Zé Povinho reina e dorme pela cidade. | |
| 03 ago. 1882 | 166 | Rafael Bordalo Pinheiro | 245 | "Os conspiradores". Zé Povinho acumula as suas albardas. | |
| 03 ago. 1882 | 166 | Sem assinatura | 246 | "A viagem real" Zé Povinho dorme em desenho pequeno em meio a textos. | |
| 03 ago. 1882 | 166 | Rafael Bordalo Pinheiro | 248-249 (páginas centrais) | "Antes da partida". Zé Povinho e todas as outras figuras são sombras. | |
| 03 ago. 1882 | 166 | Sem assinatura | 250 | "O intervalo". Zé Povinho figura em desenho pequeno em meio a textos. | |
| 03 ago. | 166 | Rafael Bordalo | 252 | "O estado d'ele". Zé como o Manoel ceguinho. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1882 | | Pinheiro | | | |
| 10 ago. 1882 | 167 | Rafael Bordalo Pinheiro | 256-257 (páginas centrais) | "A viagem régia". Zé Povinho ouve o governo e a oposição, mas continua pagando. | |
| 17 ago. 1882 | 168 | R. Bordalo Pinheiro | 268 | "A cidade de Lisboa – o rei chegou". Zé Povinho diante do presidente da câmara de vereadores de Lisboa, Rosa Araújo, em grandes proporções. | |
| 24 ago 1882 | 169 | R. Bordalo Pinheiro | 271 | Em pequenos desenhos, Zé Povinho conversa com o retrato de D. João VI. | |
| 31 ago. 1882 | 170 | Rafael Bordalo Pinheiro | 283 | "O spelterini". Em referência à equilibrista Maria Spelterini, o rei D. Luís I se equilibra na corda bamba. O seu bastão tem o rosto do Zé Povinho numa extremidade. | |
| 07 set. 1882 | 171 | Rafael Bordalo Pinheiro | 288-289 (páginas centrais) | "A rival de Bargossi". Zé assiste a corrida da dívida flutuante apostando nela, contra o atleta profissional Bargossi. | |
| 14 set. 1882 | 172 | Rafael Bordalo Pinheiro | 293 | "À luz do dia". Zé Povinho é preso por carregar um bote de rapé. Fontes carrega um barco cheio deles e nada lhe acontece. | |
| 14 set. 1882 | 172 | Rafael Bordalo Pinheiro | 296-297 (páginas centrais) | Zé Povinho é um polvo na cena "A política a banhos". | |
| 14 set. 1882 | 172 | Rafael Bordalo Pinheiro | 300 | "A assinatura da salamancada". Zé Povinho, de albarda, serve de tinteiro para a pena que assinará o acordo. | |
| 21 set. 1882 | 173 | Rafael Bordalo Pinheiro | 304-305 (páginas centrais) | "Solução da questão Egípcia – a grande menageria de John Bull". Zé Povinho pergunta quando vai ser visto por dinheiro, como os negros da Zuzulândia. | |
| 28 set. 1882 | 174 | Sem assinatura | 314 | "A Romaria". Desenhos pequenos em meio a textos. | |
| 28 set. 1882 | 174 | Rafael Bordalo Pinheiro | 316 | Desenho famoso em que a Liberdade fala ao ouvido do Zé. | |
| 05 out. | 175 | Rafael Bordalo | 324 | "Zé Diógenes". Zé Povinho é Zé Diógenes, a procura da luz do | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1882 | | Pinheiro | | dia, em meio à escuridão em que vive. | |
| 12 out. 1882 | 176 | Sem assinatura | 326 | "A mania". Zé voa com sua albarda em desenho pequeno, em meio a textos. | |
| 26 out. 1882 | 178 | Rafael Bordalo Pinheiro | 344-345 (páginas centrais) | "A solfa do Zé". Zé Povinho solfeja e as notas são os sete ministros, que compõem todas as óperas que o povo paga. | |
| 26 out. 1882 | 178 | Sem assinatura | 347 | "Soneto". Zé Povinho em pequenos desenhos, em meio a textos. | |
| 02 nov. 1882 | 179 | Rafael Bordalo Pinheiro | 349 | "Os meetings eleitorais". Zé Povinho ouve o realejo nos republicanos, mas vai votar nos monarquistas porque lhe dão comida de graça. Abaixo do palco, os ratos manipulam as urnas. | |
| 02 nov. 1882 | 179 | R. B. P. | 351 | "Soneto". Zé Povinho põe os ministros pra assar como se fossem pães. | |
| 02 nov. 1882 | 179 | Rafael Bordalo Pinheiro | 352-353 (páginas centrais) | "Dia de finados". Os ministros e os deputados dançam no palácio, tendo o Zé Povinho de albarda como tapete para a vergonha do rei D. Luís I e do fantasma de D. Pedro. | |
| 02 nov. 1882 | 179 | Rafael Bordalo Pinheiro | 356 | Zé ganha o carneiro com batatas na "Candonga eleitoral". | |
| 09 nov. 1882 | 180 | Sem assinatura | 358 | "Desenganai-vos!". Texto sobre as eleições e a monarquia. | Textual |
| 09 nov. 1882 | 180 | R. Bordalo Pinheiro | 363 | "A eloquência do silêncio". Zé recebe esmola do Fontes, enquanto os republicanos falam muito e não lhe dão nada. | |
| 09 nov. 1882 | 180 | Rafael Bordalo Pinheiro | 364 | "O mandato popular". Fontes constrói um boneco do Zé Povinho usando moedas e impostos, sangrando-o com o orçamento. O Zé real dorme em cima de barris. Fontes avisa aos republicanos que é preciso ter um boneco assim para ter representantes (vencer eleições). | |
| 16 nov. 1882 | 181 | Sem assinatura | 372 | "Cá e lá más fadas há – último figurino dos contribuintes". Desenho de mendigos espanhóis, parecidos com o Zé Povinho. | Desenho do jornal *El Motin de Madrid*. |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 23 nov. 1882 | 182 | Rafael Bordalo Pinheiro | 380 | "Teatro D. Maria II – última apresentação do *Othelo*". Rafael Bordalo Pinheiro, com a perna quebrada, é carregado por trabalhadores idênticos ao Zé Povinho. | |
| 30 nov. 1882 | 183 | Rafael Bordalo Pinheiro | 381 | "O 1º de dezembro". Zé ao lado de um Portugal decrépito que comemora o 1º de dezembro, enquanto França e Inglaterra ficam com as possessões africanas. | |
| 30 nov. 1882 | 183 | Rafael Bordalo Pinheiro | 386 | "Eleição do Funchal – uma lição de independência". Um cidadão madeirense carrega Manuel D'Arriaga nos braços, por sua vitória eleitoral, dando um pontapé no Fontes. Zé Povinho não entende a cena. | |
| 07 dez. 1882 | 184 | Rafael Bordalo Pinheiro | 392-393 (páginas centrais) | "A reinação". O núncio apostólico Mazella e o Fontes estão embriagados e pedem ao Zé para pagar a festa. | |
| 07 dez. 1882 | 184 | Rafael Bordalo Pinheiro | 396 | "Zé Povinho de Lisboa – a propósito da eleição em Funchal." Zé Povinho é uma cera, que o Sol-Fontes, ajuda derreter. | |
| 14 dez. 1882 | 185 | R. B. P. | 399 | Em desenho pequeno, em meio a textos. | |
| 21 dez. 1882 | 186 | Rafael Bordalo Pinheiro | 405 | "A Atualidade", Zé Povinho se assusta com o Fontes em forma de cágado. | |
| 21 dez. 1882 | 186 | R. B. P. | 406 | Em pequeno desenho em meio a textos | |
| 21 dez. 1882 | 186 | Rafael Bordalo Pinheiro | 408-409 (páginas centrais) | "A questão do Congo". A Inglaterra se beneficia enquanto o Zé Povinho lembra que já foi Diogo o cão e hoje é só o cão. | |
| 04 jan. 1883 | 188 | *O Antonio Maria* | 03 | "1883". Zé Povinho é lembrado no texto de apresentação do ano novo. | Textual. |
| 04 jan. 1883 | 188 | Sem assinatura | 07 | "O porco e o salsicheiro". Zé Povinho, em desenho pequeno, serve de montaria, em meio a textos. | |
| 04 jan. 1883 | 188 | Rafael Bordalo Pinheiro | 08 | "Botânica política – O povinhorum contribuitibus". Zé Povinho é uma planta, na qual vivem os ministros como hospedeiros. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | John Bull e Afonso XII assistem a cena. | |
| 11 jan. 1883 | 189 | R. B. P. | 10 | Em desenhos pequenos, o Zé tem de pagar a mais pela água na bica. | |
| 11 jan. 1883 | 189 | Rafael Bordalo Pinheiro | 12-13 (páginas centrais) | "Botânica política". Fontes nasce como uma árvore das raízes dos empréstimos. Zé Povinho foge dele. | |
| 18 jan. 1883 | 190 | Rafael Bordalo Pinheiro | 17 | "Afinal!" Zé Povinho é a sombra por trás da fala de Manuel D'Arriaga, deputado republicano. Seu discurso ensurdece a coroa (Fontes). | |
| 10 fev. 1883 | 193 | Rafael Bordalo Pinheiro | 44-45 (páginas centrais) | "O carnaval de Lisboa". Zé Povinho dorme durante os festejos. | |
| 10 fev. 1883 | 193 | Sem assinatura | 46 | "A Zé Povinho". Poema para o carnaval do Zé. | Texto e imagem. |
| 15 fev. 1883 | 194 | Rafael Bordalo Pinheiro | 52-53 (páginas centrais) | "Fogos de visita do sr. Hintze". Zé aparece descalço diante de Hintze, sinal de submissão. Ele não entende os progressos materiais que não chegam até ele. | |
| 22 fev. 1883 | 195 | R. B. P. | 60-61 (páginas centrais) | "A lei eleitoral – parto difícil". Caricatura sobre a elaboração da nova lei. Fontes é a parteira. Zé Povinho espreita no canto da cena. | |
| 22 fev. 1883 | 195 | R. B. P. | 63 | "Os protetores do calçado". Zé Povinho em desenho pequeno, em meio a textos. Numa caricatura ele está nu, na outra, vestido. | |
| 01 mar. 1883 | 196 | Rafael Bordalo Pinheiro | 68-69 (páginas centrais) | "Em dia de seção da velha". Zé se regozija na despedida de Sarah Bernhardt. | |
| 01 mar. 1883 | 196 | Rafael Bordalo Pinheiro | 72 | "Ao club Henrique Nogueira". Zé Povinho se lamenta e tem Tatuado no peito a "constituição." | |
| 08 mar. 1883 | 197 | Rafael Bordalo Pinheiro | 80 | "A vida das flores". Zé é uma flor ao lado das outras flores, que são os ministros. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 29 mar. 1883 | 200 | Rafael Bordalo Pinheiro | 99 | “Associação comercial do Porto”. Zé Povinho figura como burguês do Porto. | |
| 05 abr. 1883 | 201 | Sem assinatura | 106 | “La Lisbonaise”. Zé Povinho canta a paródia da Marselhesa, como grito de guerra contra os ingleses. | |
| 05 abr. 1883 | 201 | Rafael Bordalo Pinheiro | 112 | “O fado da política”. Zé Povinho dança o fado com Fontes e demais ministros regeneradores e progressistas. | |
| 14 abr. 1883 | 202 | Rafael Bordalo Pinheiro | 116 | “Ensaboadela”. Zé Povinho espreita Manuel d’Arriaga ensaboando a cabeça do Fontes e dizendo que não adiante, que seria igual ensaboar cabeça de preto. | |
| 14 abr. 1883 | 202 | Rafael Bordalo Pinheiro | 117 | “Desprezíveis!”. John Bull chicoteia Zé Povinho preso á constituição e aos empréstimos. | |
| 26 abr. 1883 | 204 | Rafael Bordalo Pinheiro | 129 | “Delenda Albion!”. Zé Povinho chora pelo destino de Portugal. | |
| 26 abr. 1883 | 204 | Rafael Bordalo Pinheiro | 132-133 (páginas centrais) | “Ayer e hoy!”. Zé Povinho antes e depois da ponta negra, com o John Bull. | |
| 26 abr. 1883 | 204 | Rafael Bordalo Pinheiro | 136 | “A reforma da casa”. Fontes e Hintze tentam resolver os problemas do governo estendendo a massa, o seja, fazendo promessas. Zé Povinho contribui com um balde do seu próprio suor. | |
| 03 maio 1883 | 205 | R. B. P. | 139 | “Panaceia Universal”. Crítica ao centralismo do ministro Fontes. | |
| 03 maio 1883 | 205 | Rafael Bordalo Pinheiro | 140-141 (páginas centrais) | “A espiga deste ano”. Zé Povinho carrega a espiga com o Congo, o orçamento etc. | |
| 10 maio 1883 | 206 | Rafael Bordalo Pinheiro | 145 | “A ocupação da Ponta Negra”. Zé pinta a cabeça dos governantes de graxa para se parecerem com os reis africanos que querem impedir a ocupação francesa. | |
| 10 maio 1883 | 206 | Sem assinatura | 147 | Em desenhos pequenos, em meio a textos, Zé Povinho figurou pendurado na parede, como um paletó. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 10 maio 1883 | 206 | Rafael Bordalo Pinheiro | 152 | “A partida”. Zé Povinho carrega a lista civil nas costas, chicoteado por Fontes, na partida para Madri. | |
| 17 maio 1883 | 207 | Rafael Bordalo Pinheiro | 153 | “Página dedicada ao Correio da Noite”. Zé Povinho ri da cena em que o príncipe D. Carlos faz birra por não querer o trono como está e Fontes se oferece para ocupa-lo em seu lugar, quando voltar da Espanha. | |
| 17 maio 1883 | 207 | Rafael Bordalo Pinheiro | 156-157 (páginas centrais) | “A Ponte”. Zé Povinho é a ponte por onde passa o comboio real, acima do Congo e do Zaire. | |
| 24 maio 1883 | 208 | R. B. P. | 166 | “Os grandes males e os grandes remédios”. Zé Povinho com as tripas a mostra | |
| 07 jun. 1883 | 210 | Rafael Bordalo Pinheiro | 180-181 (páginas centrais) | “Lágrima diplomática”. Zé Povinho chora a saída do comboio, porque ele vai pagar as despesas. | |
| 14 jun. 1883 | 211 | R. Bordalo Pinheiro | 192 | “O Magrini dos cães”. Zé Povinho é a face do público que assiste Fontes domar seus cães (os outros ministros regeneradores). | |
| 28 jun. 1883 | 213 | R. Bordalo Pinheiro | 204-205 (páginas centrais) | “La cour des miracles”. Zé Povinho é enforcado no pátio dos milagres em paródia da obra do Victor Hugo. | |
| 05 jul. 1883 | 214 | R. B. P. | 215 (páginas centrais) | Zé Povinho figura em desenhos pequenos em meio a textos da “Crônica semanal”. | |
| 12 jul. 1883 | 215 | Rafael Bordalo Pinheiro | 220-221 (páginas centrais) | “As Nossas Hetairas” Zé é seduzido por Fontes, vestido de mulher, assim como os demais ministros. | |
| 26 jul. 1883 | 217 | Rafael Bordalo Pinheiro | 233 (páginas centrais) | “Jacob Bright”. Zé Povinho diante do retrato de Jacob Bright. | |
| 16 ago. | 220 | Rafael Bordalo | 260-261 | “É assim”. Zé Povinho trabalha muito enquanto a rainha D. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1883 | | Pinheiro | (páginas centrais) | Maria Pia viaja e distribui esmolas. | |
| 30 ago. 1883 | 222 | Rafael Bordalo Pinheiro | 273 | “Oliveira Martins”. Zé tira o chapéu para homenagear Oliveira Martins. | |
| 06 set. 1883 | 223 | Rafael Bordalo Pinheiro | 290-291 (páginas centrais) | “Espinhos e rosas” Zé dorme debaixo da roseira. O rei dorme em cima. No centro, Portugal esquelético é atacado pela Inglaterra e Espanha. | |
| 11 out. 1883 | 228 | Rafael Bordalo Pinheiro | 331 | “O rústico e a cobra”. Zé Povinho é engolido por uma cobra inglesa na África. | |
| 18 out. 1883 | 229 | Rafael Bordalo Pinheiro | 340-341 (páginas centrais) | “Acontecimentos da semana”. Zé Povinho ri dos acontecimentos em que Fontes tem de substituir o governador civil Conselheiro Caetano de Almeida e Albuquerque. | |
| 25 out. 1883 | 230 | Rafael Bordalo Pinheiro | 348-349 (páginas centrais) | “Alterações ministeriais”. Zé Povinho e Bordalo Pinheiro choram por conta da nomeação de Pinheiro Chagas como ministro dos negócios estrangeiros. | |
| 15 nov. 1883 | 233 | Sem assinatura | 370 | “Musa do desdém”. Zé fantasiado como o personagem Fausto. | |
| 15 nov. 1883 | 233 | Rafael Bordalo Pinheiro | 372-373 (páginas centrais) | “O estado da eleição”. Zé Povinho está com grandes olhos vigiando os dois candidatos da eleição de Lisboa, sentados, cada um, em cima de uma urna. | |
| 22 nov. 1883 | 234 | Rafael Bordalo Pinheiro | 377 | “Teatro de S. Carlos”. Zé povinho serve como garçom na mesa do orçamento, com os ministros do governo sentados. | |
| 22 nov. 1883 | 234 | Rafael Bordalo Pinheiro | 380-38 (páginas centrais) | “Questão da África” Zé Povinho é o toureiro que espeta o touro John Bull, na ocasião das negociações sobre o Congo e Massabi. | |
| 06 dez. 1883 | 236 | Rafael Bordalo Pinheiro | 393-397 (páginas centrais) | “A ainda na batota”. Zé Povinho é julgado por Fontes, por passar fome e roubar pães, em vez de roubar bancos. | |
| 20 dez. 1883 | 238 | Rafael Bordalo Pinheiro | 412-413 (páginas | “O que semos e em que nos tornemos”. Paródia do quadro de Balheim, *Aujourd’hui et demain*. Zé Povinho é um | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | centrais) | brinquedinho de criança. | |
| 27 dez. 1883 | 239 | Rafael Bordalo Pinheiro | 420-21 (páginas centrais) | "A propósito do concurso da alfândega". Zé Povinho, em tamanho grande atira o ministro da fazenda á margem da folha. | |
| 03 jan. 1884 | 240 | Rafael Bordalo Pinheiro | 04-05 (páginas centrais) | "A árvore da liberdade". Zé Povinho serve o jantar dos governantes e padres, observado pelos abutres da Inglaterra. | Colorido |
| 17 jan. 1884 | 242 | Rafael Bordalo Pinheiro | 17 | "Uma página real". Zé Povinho é Hamlet, diante do rei D. Luís I. | |
| 17 jan. 1884 | 242 | Rafael Bordalo Pinheiro | 20-21 (páginas centrais) | "Rossi, o rei dos Hamlets". Zé Povinho é Hamlet novamente, com o dilema de dormir ou comer. | |
| 17 jan. 1884 | 242 | Rafael Bordalo Pinheiro | 24 | "Diz me com quem lidas..." Zé Povinho é esmagado por António Augusto de Aguiar, na caixa das obras públicas. | |
| 24 jan. 1884 | 243 | Rafael Bordalo Pinheiro | 28-29 (páginas centrais) | "Balões, balões e balões!" Em seu discurso, Fontes se equilibra, pisando no Zé e na igreja. | |
| 31 jan. 1884 | 244 | Rafael Bordalo Pinheiro | 36-37 (páginas centrais) | "Re-outorga da carta constitucional". Zé espreita Fontes no lugar da estátua de D. Pedro, em re-outorgando a Carta Constitucional. | |
| 07 fev. 1884 | 245 | Rafael Bordalo Pinheiro | 48 | "A récua". Fontes com as roupas do Zé Povinho coloca freio nos seus controlados, nas discussões sobre o art. 6º da Carta Constitucional, acerca da liberdade de culto. | |
| 21 fev. 1884 | 247 | Sem assinatura | 58 | "A semana". Zé Povinho é o saltimbanco onde se equilibram os sete ministros. | |
| 28 fev. 1884 | 248 | Rafael Bordalo Pinheiro | 65 | "Restabelecimento da Escravatura no Soldão". Zé Povinho diante do John Bull que reestabelece a escravatura no Soldão. | |
| 28 fev. 1884 | 248 | Rafael Bordalo Pinheiro | 68-69 (páginas centrais) | "Revista do carnaval de Lisboa". Zé Povinho está de pernas de pau, com sua albarda, ao lado de outros: Lourenço Marques, John Bull e Burnay. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 13 mar. 1884 | 250 | Rafael Bordalo Pinheiro | 81 | “O tratado do Zaire”. Zé recebe a caixa do Zaire das mãos de John Bull, que fica com al chave. | |
| 17 abr. 1884 | 255 | Rafael Bordalo Pinheiro | 128 | “Na quermesse”. Zé Povinho diante do feirante, Burnay, comprando um caminho de ferro para o filho. | |
| 24 abr. 1884 | 256 | Rafael Bordalo Pinheiro | 133 | “O polichinelo”. Zé Povinho recebe uma rolha (censura) de Lopo Vaz de Sampaio Melo, então ministro da justiça, na ocasião da reforma do Código Penal. | |
| 22 maio 1884 | 260 | Rafael Bordalo Pinheiro | 161 | “Um beijo a Zé Povinho”. Rafael Bordalo Pinheiro dá um Beijo no Zé Povinho que consumiu na quermesse beneficente. | |
| 12 jun. 1884 | 263 | Rafael Bordalo Pinheiro | 185 | “Inter duo litigantes tertius gaudet”. Enquanto os republicanos e progressistas brigam, o Fontes “pesca” o Zé Povinho com carneiro e batatas. | |
| 12 jun. 1884 | 263 | Sem assinatura | 186 | “Comemoração”. Zé Povinho e o Fontes ilustram o texto alusivo ao aniversário do jornal *O Antonio Maria.* | |
| 19 jun. 1884 | 264 | Rafael Bordalo Pinheiro | 196-197 (páginas centrais) | “Entre Scyla, Caribdes e o barretinho vermelho”. Zé Povinho dança com os republicanos, mas é chamado por Fontes para o carneiro com batatas. | |
| 26 jun. 1884 | 265 | Rafael Bordalo Pinheiro | 204-205 (páginas centrais) | “As fogueiras eleitorais em época de S. Pedro”. Nas tradicionais queimas de alcachofras, Zé Povinho assiste a ele próprio sendo queimado pela monarquia. | |
| 26 jun. 1884 | 265 | Rafael Bordalo Pinheiro | 208 | “O povo de 20 e o povo de 84”. Na comparação entre 1820, época da Revolução Liberal, e 1884, com o Zé Povinho representando o povo decadente. | |
| 03 jul. 1884 | 266 | Rafael Bordalo Pinheiro | 209 | “As eleições em Lisboa”. Zé Povinho chuta o carneiro com batatas. | |
| 03 jul. 1884 | 266 | Sem assinatura. | 210 | “A semana”. Em pequenos desenhos, em meio a textos, Zé Povinho aos pedaços, esquartejado pela Guarda Municipal, representando o povo dividido entre os três partidos das eleições. | |
| 03 jul. | 266 | Rafael Bordalo | 212-213 | “As eleições em Lisboa”. Após as eleições, Zé olha para o | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1884 | | Pinheiro | (páginas centrais) | horizonte, enquanto a “trupe” dos ministros se recolhe. | |
| 10 jul. 1884 | 267 | Rafael Bordalo Pinheiro | 217 | “A câmara –creche – ao Gil Bomba, do *Pimpão*”. Zé Povinho serve um bolo com a bandeira de Portugal aos apoiadores de Fontes. | |
| 03 jul. 1884 | 266 | Rafael Bordalo Pinheiro | 224 | “Los hombres niños”. Zé Povinho vê Fontes e Braamcamp vestidos de crianças espanholas. | |
| 17 jul. 1884 | 268 | Rafael Bordalo Pinheiro | 228-229 (páginas centrais) | Nas comemorações da Revolução Francesa, o Zé Povinho aparece em duas cenas: na primeira serve de montaria aos monarquistas, na segunda é carregado pelos republicanos. | |
| 21 ago. 1884 | 273 | Rafael Bordalo Pinheiro | 265 | “François, o desenhador repentista”. Zé Povinho aparece em retrato, ao lado do seu criador, Rafael Bordalo Pinheiro. | |
| 28 ago. 1884 | 274 | Rafael Bordalo Pinheiro | 276-277 (páginas centrais) | “Homenagem prestada à memória de Fernandes Thomaz”. Zé Povinho é derrubado pelos ministros vestidos como soldados. | |
| 28 ago. 1884 | 274 | Rafael Bordalo Pinheiro | 280 | “Dá cá o soldo e toma lá o saldo”. Zé Povinho esfaqueado e pisoteado pelo exército e pela guarda municipal. | |
| 25 set. 1884 | 278 | Sem assinatura | 310 | “Palmadas na pança de John Bull”. Em texto que comenta o livro “Palmadas na pança...” Zé Povinho chuta a barriga de John Bull. | |
| 02 out. 1884 | 279 | Sem assinatura | 316-317 (páginas centrais) | “A expulsão do paraíso”. Zé Povinho, como anjo, expulsa os ministros do paraíso. | |
| 02 out. 1884 | 279 | Rafael Bordalo Pinheiro | 320 | “Depois do pecado original”. Zé Povinho ri dos ministros que têm cifras na garganta (o “pomo de Adão”). | |
| 09 out. 1884 | 280 | Rafael Bordalo Pinheiro | 324-325 (páginas centrais) | “Um morgado feliz”. Zé espreita, num canto o príncipe D. Carlos e o rei D. Luís I inventariando os bens do seu morgado: uma matilha. | |
| 23 out. 1884 | 282 | Sem assinatura | 344 | “A nossa mina”. Zé Povinho observa a abertura de uma fôrma de madeira, que é o Fontes, percebendo que está oca. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 06 nov. 1884 | 284 | Rafael Bordalo Pinheiro | 353 | “As nossas missões diplomáticas descansando do cavaco com Bismark”. Recomenda-se que Zé (que não aparece no desenho) aprenda como se faz a diplomacia portuguesa. | |
| 04 dez. 1884 | 288 | Sem assinatura | 388-389 (páginas centrais) | “O roubo”. As potências europeias arrombam a porta do velho Portugal e Zé Povinho convida a dormir. | |
| 04 dez. 1884 | 288 | Sem assinatura | 392 | “Serões em família”. Sombra do Zé Povinho feito com mãos e luz, comparadas ao do Fontes. | |
| 03 jan. 1885 | 01 | Sem assinatura | Contracapa de anúncios | “*O Antonio Maria – Album das Glórias*”. Zé figura ema anúncio do jornal, como um bebê, que a ama (Fontes) alimenta. | |
| 10 jan. 1885 | 02 | Rafael Bordalo Pinheiro | 05 | “O último imposto”. Zé é uma carcaça exaurida pelos ministros. | |
| 21 jan. 1885 | 03 | Rafael Bordalo Pinheiro | 11 | “Lá vem de cima”. O governo foge, mas não consegue escapar da hidra, o bando precatório da Andaluzia, com um barrete republicano. Zé Povinho assiste e sorri. | |
| 21 jan. 1885 | 03 | Rafael Bordalo Pinheiro | 16-17 (páginas centrais) | “Caridade em monopólio”. Crítica às proibições de atividades de caridade, restritas ao governo. A rainha D. Maria Pia tem asas de anjo, cujas penas foram arrancadas do Zé. | |

Fonte: Elaborada pelo próprio autor.

**Anexo 02**

Tabela n. 18 - Aparições do Zé Povinho nos *Pontos nos ii* (1885-1891)

| Data | Número | Assinatura | Página | Título ou descrição | Observações |
|---|---|---|---|---|---|
| 07 maio 1885 | 01 | Rafael Bordalo Pinheiro | 04-05 (páginas centrais) | "O que o aguenta". Zé Povinho, diante de Fontes, com a inscrição de assentamento nas mãos. | |
| 21 maio 1885 | 03 | Rafael Bordalo Pinheiro | 20-21 (páginas centrais) | "As vidas que cada um quer". Zé Povinho, amarrado às inscrições de assentamento, tem a "vida nula". | |
| 11 jun. 1885 | 06 | Rafael Bordalo Pinheiro | 44-45 (páginas centrais) | "Os batedores". Zé tira o chapéu, em respeito, na passagem dos batedores do governo. | |
| 18 jun. 1885 | 07 | Rafael Bordalo Pinheiro | 49 | "Como ela cresce". Zé Povinho com o Fontes fincado em sua garganta. | |
| 09 jul. 1885 | 10 | Rafael Bordalo Pinheiro | 76-77 (páginas centrais) | "De dia e de noite". Zé Povinho dorme e sobre ele sobem e descem as cortes constitucionais. | |
| 16 jul. 1885 | 11 | Sem assinatura | 74 | "O encerramento da Câmara". Zé, sentado no brejo, sente o mal cheiro. Os sapos e as moscas são os ministros. | |
| 16 jul. 1885 | 11 | Rafael Bordalo Pinheiro | 83 | "O leilão da casa real". Zé é denominado como besta, no qual sempre colocam albardas novas. | |
| 27 ago. 1885 | 17 | Rafael Bordalo Pinheiro | 136 | "Contrates" - Zé Povinho recebe a farda pela perda do Congo roubado pela Alemanha. Ao contrário da Espanha em que o rei jogou pelos ares a farda. | |
| 03 set. 1885 | 18 | Rafael Bordalo Pinheiro | 140-141 (páginas centrais) | "A península. O caso das Carolinas". Zé Povinho e a Maria da Paciência olham indignados a tomada das Carolinas da Espanha, enquanto Zé está preso à corôa de Fontes. | |
| 10 set. 1885 | 19 | Rafael Bordalo Pinheiro | 145 | "O caso das Carolinas". Zé representa Portugal entre as nações latinas, contra Bismark. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 17 set. 1885 | 20 | Rafael Bordalo Pinheiro | 160 | “Na Ponte do Arsenal”. Zé Povinho se rozija ao ver o rei D. Luís I recebendo e abraçando os exploradores Capello e Ivens. | |
| 24 set. 1885 | 21 | Rafael Bordalo Pinheiro | 161 | “Por uma orelha”. Zé puxa a orelha de Bismark e aponta o trabalho dos exploradores Capello e Ivens. | |
| 24 set. 1885 | 21 | Rafael Bordalo Pinheiro | 168 | “A propósito”. Zé Povinho é esquartejado por um soldado da Guarda Municipal, vestido como mouro, na ocasião dos novos uniformes. | |
| 01 out. 1885 | 22 | Rafael Bordalo Pinheiro | 170 | “Subscrição nacional”. Zé Povinho e Maria da Paciência, na subscrição nacional para o lançamento de uma obra popular, escrita por Capello e Ivens. | |
| 01 out. 1885 | 22 | Rafael Bordalo Pinheiro | 176 | “A reforma das alfândegas” Zé apanha da guarda municipal, civil e das alfândegas. | |
| 08 out. 1885 | 23 | Rafael Bordalo Pinheiro | 177 | “Impopular”. O rei D. Luís I se veste de Zé Povinho e vai reinar com ele, em busca de popularidade. | |
| 14 out. 1885 | 24 | Rafael Bordalo Pinheiro | 192 | “Triste! Ser ou não ser português”. Zé em dois momentos: orgulhoso pelos exploradores Capelo e Ivens e envergonhado pelos problemas internos do seu país. | |
| 26 nov. 1885 | 30 | Sem assinatura | 234 | “O Banho do sr. Fontes”. Zé Povinho aparece em tamanho pequeno, em meio a textos. | |
| 10 dez. 1885 | 32 | Rafael Bordalo Pinheiro | 249 | “Emulsão de Fontes de óleo puro de bolsa de Zé Povinho”. A caricatura parodia o anúncio da “Emulsão Scott”, com o Zé Povinho no lugar do bacalhau, carregado por Fontes. | |
| 10 dez. 1885 | 32 | Rafael Bordalo Pinheiro | 252-253 (páginas centrais) | “À escolha”. Zé Povinho entre a escolha da República ou do Fontes, que lhe serve carneiro com batatas. | |
| 24 dez. 1885 | 34 | Sem assinatura | 271 | “Das necessidades a S. Vicente”. Zé figurou em desenho pequeno, em meio a textos escritos por Pan-Tarântula. | |
| 31 dez. 1885 | 35 | Sem assinatura | 275 | Na seção “A crônica”, Zé figurou em pequeno desenho ao lado de Fontes que portava uma albarda, em meio a textos. | |
| 31 dez. | 35 | Rafael Bordalo | 276-277 | “O testamento”. Zé espreita a família real que vislumbra a vista | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1885 | | Pinheiro | (páginas centrais) | do miradouro Santa Catarina. | |
| 07 jan. 1886 | 36 | Rafael Bordalo Pinheiro | 281 | Abertura do segundo ano dos *Pontos nos ii.* Zé Povinho coleciona mais uma albarda (uma para cada ano, colocada por Fontes). | |
| 07 jan. 1886 | 36 | Rafael Bordalo Pinheiro | 284-285 (páginas centrais) | "Sempre a mesma música..." Zé vê Fontes tocando um realejo que é a coroa. | |
| 21 jan. 1886 | 38 | Sem assinatura | 298 | Na seção "Crônica", Zé Povinho aparece ao lado de Fontes, em pequeno desenho em meio a textos. | |
| 11 fev. 1886 | 41 | Rafael Bordalo Pinheiro | 323 | Zé Povinho na seção "Crônica", toma uma ducha. | |
| 11 fev. 1886 | 41 | Sem assinatura | 326 | Em meio a textos, escritos por Pan-Tarântula, Zé Povinho se embriaga de aguardente, da qual Hintze Ribeiro diminuiu o imposto. | |
| 11 fev. 1886 | 41 | Sem assinatura | 328 | "O tremoço inchado diante da nova lei que o coleta". Zé Povinho, em tamanho diminuto, não entende o inchaço do tremoço. | |
| 25 fev. 1886 | 43 | Rafael Bordalo Pinheiro | 337 | "O testamento". Zé se espanta diante do testamento deixado por Fontes a Hintze Ribeiro. | |
| 25 fev. 1886 | 43 | Sem assinatura | 342 | Na seção "Crônica", Zé Povinho é coberto por uma albarda de grandes proporções. | |
| 25 fev. 1886 | 43 | Rafael Bordalo Pinheiro | 344 | "O astrólogo". Zé Povinho, vestido de astrólogo, vê no horizonte das eleições o carneiro com batata. | |
| 04 mar. 1886 | 44 | Rafael Bordalo Pinheiro | 348-349 (páginas centrais) | "No entrudo". Zé Povinho reconhece Fontes, que usa a máscara de José Luciano de Castro. | |
| 13 mar. 1886 | 45 | Rafael Bordalo Pinheiro | 360 | "Diálogos entre Zés". Zé Povinho com o corpo transformado em espinha de peixe conversa com José Luciano de Castro | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | sobre os impostos do tremoço. | |
| 18 mar. 1886 | 46 | Rafael Bordalo Pinheiro | 364-365 (páginas centrais) | "A escada do Zé". Zé é a escada na qual sobem várias versões do Mariano de Carvalho, espreitado por Fontes. | |
| 01 abr. 1886 | 48 | Rafael Bordalo Pinheiro | 384 | "Zé Povinho ao capitalista machucho". Zé paga para o capitalista assistir óperas, enquanto ele próprio ouve o violeiro na rua. | |
| 08 abr. 1886 | 49 | Rafael Bordalo Pinheiro | 388-389 (páginas centrais) | "Cigarilha". Zé Povinho pede dinheiro a Mariano de Carvalho em diversos momentos da década de 1886, mas este só atende aos pedidos da monarquia. | |
| 15 abr. 1886 | 50 | Rafael Bordalo Pinheiro | 393 | "Os nossos amigos". Zé Povinho cumprimenta os ministros dos dois partidos antes de ser engolido pelo orçamento. | |
| 20 maio 1886 | 55 | Rafael Bordalo Pinheiro | 436-437 (páginas centrais) | "Entre a bigorna e o martelo". Zé Povinho, nu, tem de cortar a própria roupa para dar conta dos pagamentos. | |
| 03 jun. 1886 | 57 | Rafael Bordalo Pinheiro | 452-453 (páginas centrais) | "Até hoje durou a festa". Zé Povinho em dois momentos: nos festejos do casamento do príncipe D. Carlos e depois, a espiga dos impostos cresce sob Mariano de Carvalho. | |
| 10 jun. 1886 | 58 | Rafael Bordalo Pinheiro | 460-461 (páginas centrais) | "Aspectos da municipal". Zé Povinho é atacado pelos soldados da Guarda Municipal caricaturados como buldogues. Estes fogem do exército. | |
| 01 jul. 1886 | 61 | Rafael Bordalo Pinheiro | 484-485 (páginas centrais) | "Uma partidinha de assalto". Zé joga uma partida de xadrez com o rei D. Luís I e os ministros são as peças do jogo. | |
| 05 ago. 1886 | 66 | Rafael Bordalo Pinheiro | 524-525 (páginas centrais) | "O render das sentinelas". Ilustração dedicada a José Júlio Rodrigues, que descobriu o método de reprodução fotolitográfica. Zé Povinho ri da paródia da rendição da Guarda da Ajuda, na qual os ministros da alternância, em dois momentos, usam a mesma senha: "metem-lhe dinheiro na | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | bola”. | |
| 16 set. 1886 | 71 | Rafael Bordalo Pinheiro | 561 | “A sorte de cadeira”. No público, vários Zés Povinhos assitem à tourada, na qual o príncipe D. Carlos mostra-se um ditador ao tourear a carta constitucional. | |
| 16 set. 1886 | 71 | Rafael Bordalo Pinheiro | 563 | Na seção “Crônica”, Zé Povinho figura em desenhos pequenos, em meia a textos, com sua tradicional albarda. | |
| 16 set. 1886 | 71 | Rafael Bordalo Pinheiro | 564-65 (páginas centrais) | Zé Povinho na albarda, diante dos muitos trajes do rei regente. | |
| 16 set. 1886 | 71 | Sem assinatura | 568 | “Nas festas da Nazareth”. Comparação entre a ida e a volta do Zé Povinho a Nazareth (romaria) e a alternância do poder (a ida e a volta dos ministros). | |
| 23 set. 1886 | 72 | Rafael Bordalo Pinheiro | 572-573 (páginas centrais) | “Os famosos Succi”. Fontes é a paródia do jejuador Succi, pois está há 5 meses fora do poder. Zé Povinho toma-lhe o pulso. | |
| 23 set. 1886 | 72 | Rafael Bordalo Pinheiro | 576 | “Subida ao poder”. Zé Povinho é o mendigo que está na passagem do novo ministério. | |
| 14 out. 1886 | 75 | Rafael Bordalo Pinheiro | 593 | “Salve!” Zé Povinho e Bordalo saúdam a rainda da Espanha pelo fim da escravidão em Cuba. | |
| 21 out. 1886 | 76 | Rafael Bordalo Pinheiro | 605 | “Transferências da fazenda”. Zé Povinho é o contribuinte enrolado nas tramas do ministro da fazenda. | |
| 11 nov. 1886 | 79 | Rafael Bordalo Pinheiro | 628-629 (páginas centrais) | “D. Bazilio - área da Calúnia”. Zé Povinho ri à espreita dos dois ministros, vestidos como padres lazaristas, num brejo. | |
| 13 jan. 1887 | 88 | Rafael Bordalo Pinheiro | 16 | “A sombra de um deputado”. Zé espreita a sombra do deputado em discurso, à sombra da câmara. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 20 jan. 1887 | 89 | Rafael Bordalo Pinheiro | 24 | “O último ato do Hamlet”. Zé Povinho, como Hamlet, lamenta com a máscara do Fontes-Yorik nas mãos. | |
| 10 fev. 1887 | 92 | Rafael Bordalo Pinheiro | 44-45 (páginas centrais) | “A questão do tabaco”. Os ministros disputam para saber qual charuto é melhor, o nacional ou o de Havana. Porém, é o Zé que solta fumaça dos bolsos, da boca, das orelhas e da barriga. | |
| 17 fev. 1887 | 93 | R. Bordalo Pinheiro | 52-53 (páginas centrais) | “A verdadeira solução do assunto”. Sobre a questão do tacabo, Zé Povinho desenhado em partes para recortar e juntar, como um boneco. | |
| 03 mar. 1887 | 95 | Rafael Bordalo Pinheiro | 68-69 (páginas centrais) | “Eleições”. Zé espreita da janela Mariano de Carvalho lustrando as cartolas. | |
| 10 mar. 1887 | 96 | Rafael Bordalo Pinheiro | 76-77 (páginas centrais) | “Eleições – a eterna cabra cega”. Zé Povinho é a cabra cega que se dirige ao carneiro com batatas. | |
| 17 mar. 1887 | 97 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 88 | “Quanto mais reis, menos réis”. Zé Povinho de bolsos vazios, na ocasião do nascimento do novo príncipe. | |
| 24 mar. 1887 | 98 | Rafael Bordalo Pinheiro | 92-93 (páginas centrais) | “As amas e os brinquedos de bebê”. Zé é a ama e é o brinquedo do novo príncipe. | |
| 31 mar. 1887 | 99 | Rafael Bordalo Pinheiro | 100-101 (páginas centrais) | “Diferenças de sangue”. Cena dupla: quando nasce o pobre, cobram-lhe impostos. Quando nasce o príncipe, pagam-lhe. | |
| 07 abr. 1887 | 100 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 105 | “Uma no chão e outra no ar”. Num brinquedo de madeira, Zé é martelado pela Guarda-Municipal, controlada hoje por regeneradores ora por progressistas. | |
| 07 abr. 1887 | 100 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 112 | “Abertura”. Zé tem de abrir o bolso diante do chefe de estado (o rei) e seu contínuo. | |
| 14 abr. 1887 | 101 | Rafael Bordalo Pinheiro | 113 | Zé Povinho na capa das Farpas, desenho de Bordalo para o volume editado por Corazzi. Elogios a Ramalho Ortigão, que | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | distrai o público, corrigindo. | |
| 14 abr. 1887 | 101 | Rafael Bordalo Pinheiro | 117 | “O novo aparelho”. Zé Povinho espreita a marinha testando o novo aparelho para navegação, na presença de John Bull. | |
| 12 maio 1887 | 105 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 152 | “A concordata”. Zé em forma de criança representa Portugal e entrega o presente ao papa. | |
| 14 jul. 1887 | 114 | Rafael Bordalo Pinheiro | 220-221 (páginas centrais) | “Epiléticos larvados”. Zé Observa os políticos enjaulados na cena “epiléticos larvados”. | |
| 21 jul. 1887 | 115 | Rafael Bordalo Pinheiro | 228-229 (páginas centrais) | “Quanto mais se lhe mexe”. O parlamentar Antonio Candido remexe na sociedade portuguesa que tem o Zé Povinho em seu seio. | |
| 28 jul. 1887 | 116 | Rafael Bordalo Pinheiro | 236-237 (páginas centrais) | “Causas e efeitos”. Zé Povinho carrega nas costas a agricultura portuguesa e o saco dos encargos. | |
| 04 ago. 1887 | 117 | Rafael Bordalo Pinheiro | 241 (páginas centrais) | “Procissão do senhor da capa rica”. Zé Povinho ri da procissão do homem da capa rica. | |
| 18 ago. 1887 | 119 | Sem assinatura. | 258 | “O povo” (poema humorístico). Zé Povinho em desenho pequeno. | |
| 25 ago. 1887 | 120 | Rafael Bordalo Pinheiro | 268-269 (páginas centrais) | “Porte-charutos”. Zé Povinho entre duas cenas: Mariano de Carvalho é o armário da igreja e também o dos charutos. | |
| 15 set. 1887 | 123 | Rafael Bordalo Pinheiro | 292-293 (páginas centrais) | “Os três ratas”. Zé Povinho fantasiado de soldado da Guarda Municipal para pegar os ministros. | |
| 22 set. 1887 | 124 | Rafael Bordalo Pinheiro | 297 | “Francisco Izidoro Viana” (empresário do tabaco). Zé Povinho saúda o retrato de Francisco Izidoro Viana. | |
| 20 out. | 128 | Manuel Gustavo B. | 332 | “O primeiro dente do príncipe da beira”. Zé assustado, | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1887 | | Pinheiro | | pensando o quanto o príncipe comerá quando tiver todos os dentes. | |
| 10 nov. 1887 | 131 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 360 | "Sombrinhas". Zé Povinho vê a cena pintada pelo *Diário Popular*, que é a sombra do que acontece por trás das cortinas. | |
| 17 nov. 1887 | 132 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 361 | "Esquerdas e direitas", Zé Povinho vê os progressistas e regeneradores divididos. | |
| 17 nov. 1887 | 132 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 368 | "O caso escuro". Zé Povinho e outros jornais da imprensa periódica tentam conduzir a justiça cega para que veja o caso obscuro. | |
| 05 jan. 1888 | 139 | Rafael Bordalo Pinheiro | | Abertura do Quarto volume dos *Pontos nos ii*. | |
| 28 jan. 1888 | 142 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 444-445 (páginas centrais) | "Depois do discurso". Zé Povinho diante de José Luciano de Castro, antes e depois do seu discuro. | |
| 09 fev. 1888 | 144 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 460-461 (páginas centrais) | "Sala, arreda que te espeto". Zé Povinho vai ser espetado por José Luciano de Castro, o "presidente carnavalesco", que está fantasiado. Os demais políticos, com o barrete republicano, correm atrás dele com seringa nas mãos. | |
| 01 mar. 1888 | 147 | Rafael Bordalo Pinheiro | 484 | "Os gatos". Zé Povinho é o gato que espreita o Sr. Carneiro com batatas. | |
| 01 mar. 1888 | 147 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 488 | "Depois da eleição". Zé Povinho depois da eleição, sentindo-se rico após comer carneiro com batatas. | |
| 08 mar. 1888 | 148 | Rafael Bordalo Pinheiro | 492-493 (páginas centrais) | "A política". Zé ri das disputas políticas. "Tudo para me salvar e eu sempre na mesma". | |
| 05 abr. 1888 | 151 | Rafael Bordalo Pinheiro | 520 | "Corticeira – a Ilha do Cantarino". Zé saúda a rainha chegando que visita as vítimas do incêndio. | |
| 03 maio 1888 | 155 | Rafael Bordalo Pinheiro | 548-549 (páginas centrais) | "As ações do banco". Zé Povinho quer comprar ações de Henrique Burnay, mas este só quer vender as "ações feias". | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 12 maio 1888 | 156 | Rafael Bordalo Pinheiro | 556-557 | “A questão Hersent”. Zé Povinho assiste a “brincadeira de turco”, na qual o ministro faz a verdade aparecer. | |
| 12 maio 1888 | 156 | Rafael Bordalo Pinheiro | 561 | “O concerto de Cyriaco de Cardoso”. Bordalo se auto desenhou fazendo muitas caricaturas, entre elas o Zé Povinho. | |
| 17 maio 1888 | 157 | Sem assinatura | 563 | Em meio a textos, Zé Povinho figura em forma de bacalhau, usando sua albarda. | |
| 15 jun. 1888 | 161 | Rafael Bordalo Pinheiro | 598 | “Ultima bolota”. Zé ao lado de Bordalo Pinheiro, na polêmica com o jornal *Charivari*. | |
| 28 jul. 1888 | 167 | Rafael Bordalo Pinheiro | 644-645 (páginas centrais) | “Água! Água!! Água!!”. Zé Povinho mendiga água ao galego, em meio à polêmica sobre a questão. | |
| 23 ago. 1888 | 171 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 676-677 (páginas centrais) | “A questão do pão”. Zé come o pão que o diabo-ministro amassou, na questão dos impostos sobre o produto. | |
| 30 ago. 1888 | 172 | Sem assinatura | 681 | “Mais um aumento”. Zé Povinho em desenho sobre o aumento do preço do pão. | |
| 30 ago. 1888 | 172 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 685-686 (páginas centrais) | “A questão do pão”. Enquanto o jornalista bufa, o Zé Povinho deitado na sombra não se preocupa. | |
| 06 set. 1888 | 173 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 696 | “O mesmo peso”. Zé Povinho sustentando a gangorra do aumento do preço do pão. | |
| 20 set. 1888 | 175 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 712 | “O ministério da vilegiatura”. Enquanto os ministros desfrutam da sombra da figueira, ao Zé Povinho só restam os cactos. | |
| 04 out. 1888 | 177 | Rafael Bordalo Pinheiro | 724-725 (páginas centrais) | “As manobras do outono”. Zé Povinho vê o rei passar a cavalo e beija os pés do príncipe recém-nascido. | |
| 31 out. 1888 | 178 | Rafael Bordalo Pinheiro | 732-733 (páginas centrais) | “A semana”. Zé Povinho puxa os bolsos na questão do mercado de gado. | |
| 18 out. | 179 | Rafael Bordalo | 740-741 | “O reino de cá-cá-ra-cá”. Zé Povinho é uma galinha entre as | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1888 | | Pinheiro | (páginas centrais) | ações dos ministros e do rei. | |
| 18 out. 1888 | 179 | Rafael Bordalo Pinheiro | 743 | “No regresso”. Zé recebe o rei, o seu amo, em seu regresso. | |
| 25 out. 1888 | 180 | Rafael Bordalo Pinheiro | 748-750 (páginas centrais) | “Tudo alemão em Cacáracá”. Zé Povinho na ocasião da homenagem que o rei de Portugal fez aos imperadores da Alemanha e da Áustria. | |
| 16 nov. 1888 | 183 | R. B. P. | 774 | “O novo gasômetro”. Zé Povinho e Maria da Paciência espantam-se com o gasômetro instalado entre a Torre de Belém e o Mosteiro dos Jerônimos. | |
| 16 nov. 1888 | 183 | Rafael Bordalo Pinheiro | 776: | “A sugestão”. Zé Povinho é atraído pelo carneiro com batatas para ir até as urnas. | |
| 22 nov. 1888 | 184 | 16 nov. 1888 | 780-781 (páginas centrais) | “O regresso da rainha”. Zé Povinho tem corpo de esqueleto para esperá-la, diante do ministro José Luciano. O governo arranca-lhe a pele e a carne. | |
| 29 nov. 1888 | 185 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 785 | “Uma ideia luminosa”. A câmara e o ministério decidem sobre o novo imposto: o povo vai pagar. | |
| 29 nov. 1888 | 185 | Rafael Bordalo Pinheiro | 788 | “A recebedoria”. Zé Povinho, com o corpo em esqueleto, paga os impostos a José Luciano de Castro. | |
| 29 nov. 1888 | 185 | Rafael Bordalo Pinheiro | 789 | “O que é – é!”. Zé Povinho, com apito na mão, reclama que se apita ninguém acode. | |
| 20 dez. 1888 | 188 | Sem assinatura | 818 | “Os ossos”. Zé Povinho reflete sobre os ossos encontrados na rua de S. Roque. Seriam restos de negociatas do ministro da fazenda. | |
| 27 dez. 1888 | 189 | Rafael Bordalo Pinheiro | 826 | Fim do quarto volume. Zé junto com Maria da Paciência. | |
| 10 jan. 1889 | 191 | Rafael Bordalo Pinheiro | 12-13 (páginas centrais) | “O incidente na batoto de S. Bento”. Zé Povinho é barrado pela polícia na porte e dentro tentam convencê-lo a fazer uma vaquinha. | |
| 31 jan. | 194 | Manuel Gustavo B. | 33 | “Croquis”. Zé Povinho como Hamlet na Câmara. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1889 | | Pinheiro | | | |
| 31 jan. 1889 | 194 | R. B. P. | 39 | Em desenho pequeno, em meio a textos. | |
| 31 jan. 1889 | 194 | Rafael Bordalo Pinheiro | 40 | “A sessão d’ontem”. Zé Povinho se chateia com o falatório e reclama por pagar por aquilo. | |
| 14 fev. 1889 | 196 | Sem assinatura | 53 | “O presidente”. Zé Povinho com José Luciano de Castro caricaturado como uma garotinha. | |
| 25 abr. 1889 | 206 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 132-133 (páginas centrais) | “Entre dois fogos”. Os bolsos do Zé Poinhvo são disputados pelos regeneradores e pelos progressistas. | |
| 02 maio 1889 | 207 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 137 | “Americanos e Riperts”. Zé Povinho entre as disputas de preços das companhias de bondes. | |
| 09 maio 1889 | 208 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 149 | “Exposição de Paris”. Zé Povinho saúda a República Francesa na exposição de Paris. | |
| 31 maio 1889 | 211 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 176 | “A espiga”. Zé Povinho recebe a grande espiga de impostos das mãos de José Luciano de Castro. | |
| 06 jun. 1889 | 212 | Sem assinatura | 184 | “Gás novo”. Zé Povinho na nova iluminação a gás na cidade de Lisboa. | |
| 14 jun. 1889 | 213 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 185 | “A última pena”. Zé Povinho oferece sua última pena ao rei D. Luís I. | |
| 21 jun. 1889 | 214 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 194 | “Por aí”. Zé Povinho é o marceneiro diante de José Luciano. | |
| 21 jun. 1889 | 214 | Sem assinatura | 195 | Em meio a textos escritos por Pan-Tarântula, Zé Povinho carrega a cruz dos projetos. | |
| 11 jul. 1889 | 217 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 224 | “Às escuras de todo”. Zé Povinho contempla a questão da nova companhia de iluminação a gás da cidade. | |
| 18 jul. 1889 | 218 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 228-229 (páginas centrais) | “No tribunal da Europa”. Zé Povinho entrega ao Tribunal-Europa e ao Bismark caricaturado como leão, o John Bull embriagado. | |
| 05 dez. | 227 | Sem assinatura | 303 | Em meio a textos, em desenho pequeno, Zé Povinho representa | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1889 | | | | o inimigo, que é a “soneca nacional”. | |
| Sem data. | 230-234 | Rafael Bordalo Pinheiro. | 36 | Zé Povinho saúda a França, com a bandeira de Portugal nas mãos, em número especial, publicado no final de 1889, a respeito da Exposição Universal de Paris. | Número especial sobre o Pavilhão Português na Exposição Universal de Paris. Exemplar impresso em Paris (Imprensa P. Meillot – 13, Quai Voltaire). |
| 26 dez. 1889 | 235 | Rafael Bordalo Pinheiro | 324-325 (páginas centrais) | “Enquanto nós entramos e saímos, John Bull alambasa-se”. Zé Povinho em cena dupla, no meio John Bull se alimentando a África, tendo já consumido a Índia. | |
| 02 jan. 1890 | 236 | Rafael Bordalo Pinheiro | 01 | Abertura do sexto ano. Zé Povinho e Maria da Paciência se unem pela pátria contra John Bull. | |
| 02 jan. 1890 | 236 | Rafael Bordalo Pinheiro | 02 | Croquis da aclamação. Zé Povinho aclama a marinha portuguesa, na ocasião da aclamação do rei, D. Carlos I. | |
| 09 jan. 1890 | 237 | Rafael Bordalo Pinheiro | 12-13 (páginas centrais) | “A partilha da África – eles não querem a arbitragem”. Zé Povinho indignado diante da partilha da África. | |
| 09 jan. 1890 | 237 | Rafael Bordalo Pinheiro | Sem paginação. | “Hoje”. A rainha Vitória, representando a pirataria, pisa no Zé Povinho. | Suplemento ao n. 237, vendido a 50 réis. |
| 09 jan. 1890 | 237 | Rafael Bordalo Pinheiro | Sem paginação. | “Amanhã”. Zé aparece se levantando contra os ingleses, em suplemento ao n. 237, às vésperas do Ultimato. | Suplemento ao n. 237, vendido a 50 réis. |
| 16 jan. 1890 | 238 | Rafael Bordalo Pinheiro | 20-21 (páginas centrais) | “Na esplanada do Castelo de São Jorge”. Zé Povinho e o país vislumbram o vulto de D. Luís I no Castelo de S. Jorge. | |
| 16 jan. 1890 | 238 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 23 | Zé Povinho é o toureiro que fere o touro da Inglaterra, com as palavras “Ódio” e “Desprezo” | |
| 23 jan. 1890 | 239 | Rafael Bordalo Pinheiro | P25 | “A reunião da Associação Comercial”. Zé Povinho aclama o retrato de Antonio Centeno. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 23 jan. 1890 | 239 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 28-29 (páginas centrais) | "Malogro de um préstito de roda de um broche". Zé Povinho figura ouvindo o jornal *O Século*. | |
| 23 jan. 1890 | 239 | Rafael Bordalo Pinheiro | 32 | "A União faz a força". Zé Povinho unido com representantes de diversos setores da sociedade portuguesa. | |
| 30 jan. 1890 | 240 | Rafael Bordalo Pinheiro | 33 | "O comitê da subscrição nacional". Como Hamlet, Zé Povinho reclama: são só palavras. | |
| 30 jan. 1890 | 240 | Rafael Bordalo Pinheiro | 36-37 | "A orgia dos reis". O rosto do Zé é o banquete dos rei D. Carlos I e seu filho. | |
| 06 fev. 1890 | 241 | Rafael Bordalo Pinheiro | 48 | "Um açucareiro inglês". Zé Povinho é enganado pelos ingleses que lhe vendem o açúcar como se fosse de origem das colônias portuguesas. | |
| 13 fev. 1890 | 242 | Rafael Bordalo Pinheiro | 52-53 (páginas centrais) | "A campanha do apito". Zé Povinho e Bordalo são impedidos de se manifestar pela polícia. | |
| 13 fev. 1890 | 242 | R. B. P. | 54 | "Chácara do rei caipora". Zé Povinho em desenho pequeno, em meio a textos. | |
| 13 fev. 1890 | 242 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 56 | "A grande manifestação a que faz Zé Povinho". Zé Povinho se manifesta contra o Ultimato, mas se cala novamente. | |
| 22 fev. 1890 | 243 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 62 | "A Portuguesa. Desagradável encontro". Zé Povinho encontra o ministro Serpa Pimentel de arma em punho. | |
| 22 fev. 1890 | 243 | Rafael Bordalo Pinheiro | 64 | "Na horta do Zé Povinho". Zé conversa com Maria da Paciência que quer saber sobre os frutos da sua horta. Zé responde que vendeu todos para o governo, para o carneiro com batatas, e não fala sobre o assunto, por causa da polícia. | |
| 27 fev. 1890 | 244 | Rafael Bordalo Pinheiro | 68-69 (páginas centrais) | "Três atitudes diferentes". A polícia persegue o povo. O povo se manifesta. O governo se curva à Inglaterra. | |
| 06 mar. 1890 | 245 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 76-77 (páginas | "La boite à surprise". Zé Povinho é um brinquedo de mola que o governo tenta comprimir, mas pode explodir a qualquer | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | centrais) | momento. | |
| 20 mar. 1890 | 247 | Rafael Bordalo Pinheiro | 89 | “Perdidos!!!” Zé Povinho está aprisionado como povo impotente, diante do avanço inglês na África. | |
| 27 mar. 1890 | 248 | Rafael Bordalo Pinheiro | 100-101 (páginas centrais) | “Apelo ao Zé”. Apatia hereditária do Zé Povinho, desenhado como um boneco chinês que o governo mexe quando lhe convém. | |
| 05 abr. 1890 | 249 | Rafael Bordalo Pinheiro | 105 | “As eleições”. A pátria fala ao ouvido do Zé. | |
| 05 abr. 1890 | 249 | Rafael Bordalo Pinheiro | 109-110 (páginas centrais) | “Aleluia, aleluia”. Zé é o redentor na conquista dos votos livres. | |
| 05 abr. 1890 | 249 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 112 | “A borrachinha eleitoral”. O rei D. Carlos I enche o balão eleitoral que o Zé Povinho esvazia. | |
| 10 abr. 1890 | 250 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 120 | “Cena da rua”. Zé Povinho diante de um jornalista cuspindo rolhas. | |
| 24 abr. 1890 | 252 | Rafael Bordalo Pinheiro | 132-133 (páginas centrais) | “O pout-pourri da semana”. Zé Povinho recebe um chute do John Bull. | |
| 01 maio 1890 | 253 | Rafael Bordalo Pinheiro | 144 | “Proibição de música nas ruas”. Zé Povinho zomba e dança do governo diante da proibição de música popular. | |
| 08 maio 1890 | 254 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 148-149 (páginas centrais) | “A partilha da África”. Zé Povinho em meio à reprodução de uma caricatura alemã e outra inglesa, sobre a ocupação britânica na África. | Reprodução de uma caricatura alemã e outra inglesa. |
| 22 maio 1890 | 256 | Rafael Bordalo Pinheiro | 165-165 (páginas centrais) | “O tríptico do Zé Povinho”. O personagem contempla a miséria do seu povo. | |
| 29 maio 1890 | 257 | Rafael Bordalo Pinheiro | 173 | “O Bill”. Zé Povinho pergunta ao policial quem seria o Bill. | |
| 12 jun. 1890 | 259 | Rafael Bordalo Pinheiro | 188-189 (páginas | “Nas cortes”. Em discurso nas cortes, Elvino de Brito retira as rolhas da imprensa. Zé Povinho espreita o Bill. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | centrais) | | |
| 19 jun. 1890 | 260 | Rafael Bordalo Pinheiro | 196 | “John Bull e Zé Pereira”. Zé Povinho como Zé Pereira servindo de tambor para John Bull. | |
| 26 jun. 1890 | 261 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 208 | “A alcachofra da situação”. Zé povinho queimando alcachofra na festa de S. João no Porto, enquanto o John Bull queima a bandeira de Portugal na África. | |
| 10 jul. 1890 | 263 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 220-221 (páginas centrais) | “A cebolinha do adicional”. Com o adicional de 6% nos impostos, o governo arranca lágrimas do Zé Povinho. | |
| 17 jul. 1890 | 264 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 228-229 (páginas centrais): | “A geringonça dos tabacos ou os vais e vens da sorte”. Zé Povinho espreita desconfiado sobre a questão dos tabacos. | |
| 24 jul. 1890 | 265 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 236-237 (páginas centrais) | “Depois da milésima conferência”. Zé Povinho é um mendicante esmolando para o ministro português que passeia de braço dado com um inglês. | |
| 24 jul. 1890 | 265 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 240 | “O ovo dum sindicato”. Zé Povinho desconfia sobre o destino dos recursos da subscrição nacional Pró-pátria. | |
| 31 jul. 1890 | 266 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 244-245 (páginas centrais) | “Addicional’s soap”. Zé Povinho é uma criança que o governo lava com sabão, em referência ao adicional nos impostos. | |
| 07 ago. 1890 | 267 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 252-253 (páginas centrais) | “O árbitro Guilherme Tell”. Zé Povinho na mira de Guilherme Tell, que arbitra a questão nacional. | |
| 28 ago. 1890 | 270 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 263 | “Os padeiros”. Zé Povinho em cena sobre a exploração dos padeiros derrotada na câmara. O autor compara com o Ultimato, que o governo também poderia ter derrotado. | |
| 04 set. 1890 | 271 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 282-283 (páginas centrais) | “Efeitos físio e psicológicos do tratado”. Zé Povinho é aquele que ri antes, durante e depois do tratado. | |
| 04 set. | 271 | Rafael Bordalo | 285 | “O que é o tratado”. Zé Povinho tornou-se escravo do John | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1890 | | Pinheiro | | Bull, após o tratado com a Inglaterra. | |
| 14 set. 1890 | 272 | R. B. P. | 294 | Zé Povinho em pequenos desenhos, em meio a textos assinados por Quidam. | |
| 14 set. 1890 | 272 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 296 | "Afinal... depois da casa roubada... trancas a porta". Zé Povinho diante da porta de Portugal trancada após a "casa roubada". | |
| 18 set. 1890 | 273 | Rafael Bordalo Pinheiro | 300-301 (páginas centrais) | Zé Povinho carrega Portugal nas costas, observados pela rainha Vitória. | |
| 18 set. 1890 | 273 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 303 | "O tapa olhos". John Bull põe o tapa olhos no Zé Povinho. | |
| 18 set. 1890 | 273 | Rafael Bordalo Pinheiro | 304 | "A Carinhosa". Zé Povinho entrega a sua marmita aos policiais. | |
| 25 set. 1890 | 274 | Rafael Bordalo Pinheiro | 309-310 (páginas centrais) | "Agonizantes". Zé Povinho com a pátria agonizante nos braços. | |
| 09 out. 1890 | 276 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 328 | "Zé Povinho – Diógenes". Zé Povinho como Diógenes, com a sua lanterna, procura alguém de confiança. | |
| 17 out. 1890 | 277 | Rafael Bordalo Pinheiro | 336 | "A atualidade". A História pergunta ao Zé porquê ele vive na indiferença. | |
| 23 out. 1890 | 278 | Rafael Bordalo Pinheiro | 340-341 (páginas centrais) | "Hoje". As caras do Zé são a estrada por onde desce a carruagem da monarquia. | |
| 15 nov. 1890 | 281 | Sem assinatura | 363 | "A bela da vida". Zé Povinho conformado, em desenho pequeno, em meio a textos. | |
| 15 nov. 1890 | 281 | Rafael Bordalo Pinheiro | 364-365 (páginas centrais) | "15 de novembro de 1889 – Salve!" Zé Povinho, a Maria da Paciência e Bordalo espreitam de longe a esperança vinda do Brasil. | |
| 15 nov. 1890 | 281 | Rafael Bordalo Pinheiro | 368 (páginas centrais) | "Comparando". Zé Povinho acorrentado representa Portugal em comparação com o Brasil. | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 27 nov. 1890 | 283 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 384 | “A ar”. Zé Povinho espreita a tourada, na qual o touro é a pasta da fazenda que ataca Augusto José da Cunha. | |
| 05 dez. 1890 | 284 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 389 | “A chegada de Magalhães Lima”. Zé Povinho recebendo Magalhães Lima. | |
| 10 jan. 1891 | 289 | Rafael Bordalo Pinheiro | 15 | “Consequências do Congresso Republicano”. Zé Povinho espreita de longe os republicanos ficarem divididos iguais aos monarquistas. | |
| 10 jan. 1891 | 289 | Rafael Bordalo Pinheiro | 16 | “O Ultimatum”. Zé Povinho na cronologia de um ano do Ultimato. | |
| 23 jan. 1891 | 291 | Manuel Gustavo B. Pinheiro | 25 | “Teatro da Rua dos Condes”. Zé figura entre os personagens da peça em cartaz. | |
| 29 jan. 1891 | 292 | Rafael Bordalo Pinheiro | 36-37 (páginas centrais) | “A maldita questão inglesa”. Zé Povinho é sacudido pelos governantes ingleses. | |
| 05 fev. 1981 | 293 | Rafael Bordalo Pinheiro | 41 | “A revolta do Porto”. Zé Povinho, fantasiado de par do reino. | |

Fonte: Elaborada pelo próprio autor.