

UNIVERSIDADE DE LISBOA



Rir com os Impostos: Por uma Humorologia Fiscal

DOMITÍLIA D'ASSUNÇÃO BATISTA DIOGO PIRES SOARES

ORIENTADOR: PROFESSOR DOUTOR RAFAEL SOARES MARQUES

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Sociologia
Económica e Organizações

2020

UNIVERSIDADE DE LISBOA



Rir com os Impostos: Por uma Humorologia Fiscal

DOMITÍLIA D´ASSUNÇÃO BATISTA DIOGO PIRES SOARES

ORIENTADOR: PROFESSOR DOUTOR RAFAEL SOARES MARQUES

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Sociologia Económica e Organizações

Júri

Presidente: Doutor Nuno João de Oliveira Valério, Professor Catedrático e Presidente do Conselho Científico do Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade de Lisboa.

Vogais:

- Doutor António Carlos dos Santos, Professor Associado da Universidade Autónoma de Lisboa;
- Doutora Cristina Isabel Branco de Sá, Professora Adjunta, Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico de Leiria;
- Doutor Daniel Alexandre da Silva Seabra Lopes, Professor Auxiliar, Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade de Lisboa;
- Doutor Rafael Jorge Duarte Marques, Professor Auxiliar, Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade de Lisboa;

AGRADECIMENTOS

À minha filha Marta,

Aos meus pais, avós e tios (*in memória*).

À minha família e amigos, pelo incentivo e apoio.

In Memória dos Professores

Carlos Garcia (neurologista)

Saldanha Sanches (fiscalista)

Sousa Franco (fiscalista)

Ao meu neto Vasco que, entre sorrisos e gargalhadas vibrantes, cresceu a colorir incansavelmente cartoons e caricaturas, espalhados pela minha mesa de trabalho, conseguindo assim cativar-me, em momentos mais tristes ou mais alegres, para o cumprimento desta missão.

Ao Professor Rafael Marques na qualidade de orientador desta tese, agradeço pelo debate de ideias e conhecimentos que me proporcionou, num percurso que foi longo e difícil.

À Professora Maria Eugénia Mata agradeço por, em vários momentos cruciais do desenvolvimento deste trabalho, ter comigo partilhado os seus conhecimentos, que constituíram preciosos contributos para a realização desta dissertação e para o dissipar das minhas angústias.

Um agradecimento especial, à ex - Chefe do Departamento de Sociologia Tributária, do *Instituto de Estudios Fiscales* de Madrid, Doutora Maria Luisa Delgado Lobo, a quem quero expressar a minha gratidão, quer por me ter possibilitado o conhecimento dos vários estudos, que no domínio da sociologia fiscal têm sido realizados em Madrid e no mundo, quer pelo apoio e ânimo que sempre me soube transmitir.

Ao Prof. Marc Leroy que, com entusiasmo, me fez acreditar que era possível cruzar disciplinas tão complexas, como são a sociologia do humor e a sociologia fiscal.

Agradeço ainda, ao cartoonista Luís Afonso, por me ter cedido generosamente mais de duas dezenas de cartoons, alguns dos quais integram o *corpus* desta tese.

Aos meus amigos que, dentro e fora da Administração Tributária, souberam transmitir-me a força e a coragem necessárias para percorrer este árduo caminho.

O meu agradecimento à Biblioteca Central do Ministério das Finanças, à Biblioteca do Centro de Estudos Fiscais e ao Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças. Agradeço também à Biblioteca Fernando Piteira Santos, na Amadora, à Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, à Hemeroteca Digital da Câmara Municipal de Lisboa, ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ao Museu Rafael Bordalo Pinheiro, à Escola Superior de Teatro e Cinema, na Amadora e à Sociedade Portuguesa de Autores.

Esta investigação é devedora da colaboração e do apoio de todos aqueles que, de algum modo, me ajudaram num ou noutro momento do estudo, e aos quais endereço o meu profundo agradecimento.

É com gratidão que aqui registo o meu reconhecimento a todos.

RESUMO

Este estudo enquadra-se no âmbito da sociologia do humor e da sociologia fiscal. Pretende ser uma reflexão crítica sobre as diversas formas de representação humorística da ação governativa, em matéria de fiscalidade. Tem como suporte as teorias do humor e do riso, na tentativa de um maior esclarecimento, através do humor, das relações que se estabelecem entre o Estado, o imposto e a sociedade, com recurso a uma metodologia qualitativa.

Partimos do estudo de um conjunto de contributos humorísticos de vários autores, que podem ser considerados como parte integrante do que Mahadev Apte (1988) designou por “*humorologia*”. Entendemos porém que, neste trabalho, resultante da conjugação de fenómenos humorísticos com fenómenos fiscais, seria oportuno procedermos à criação de um novo conceito que designámos por “*humorologia fiscal*”.

Se os impostos acompanham o indivíduo desde o seu nascimento até à sua morte, o humor ora transgride ora suspende os códigos discursivos sociais, éticos e morais, subvertendo assim, pelo riso e pela ironia, a ordem estabelecida.

Neste cruzamento de olhares entre o humor e os impostos, ocupam lugar central a sátira, o riso e a ironia, elementos que integram a cultura, a cultura fiscal, a ética e a confiança (ou desconfiança) entre o “eu” e os “outros”, assim como nas instituições do Estado.

Os três pilares fundamentais que estruturam o trabalho empírico desta investigação têm, como denominador comum, a conjugação de elementos humorísticos e fiscais em momentos de incerteza. São eles: as caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro, alguns fragmentos do teatro de revista e alguns cartoons de Luís Afonso.

Palavras Chave: Caricatura, cartoon, cultura fiscal, humor e impostos.

ABSTRACT

This study fits into the sociology of humor and fiscal sociology. It is intended to be a critical reflection on the various forms of humorous representation of government action in tax matters. It is supported by the theories of humor and laughter, in an attempt to clarify, through humor, the relations that are established between the state, the tax and society, using a qualitative methodology.

We start by studying a set of humorous contributions from various authors, which can be considered as an integral part of what Mahadev Apte (1988) called “humorology”. However, we understand that in this work, resulting from the combination of humorous and fiscal phenomena, it would be opportune to create a new concept that we called “fiscal humorology”.

If taxes accompany the individual from birth to death, humor sometimes transgresses, sometimes suspends social, ethical, and moral discursive codes, thereby subverting, by laughter and irony, the established order.

In this intersection of looks between humor and taxes, satire, laughter and irony occupy a central place, being elements that integrate culture, fiscal culture, ethics and trust (or distrust) between the “I” and the “others,” as well as state institutions.

The three fundamental pillars that structure the empirical work of this research have as their common denominator the combination of humorous and fiscal elements in moments of uncertainty. They are: the caricatures of Rafael Bordalo Pinheiro, some fragments of the “revista” type of theater and some cartoons of Luís Afonso.

Keywords: Caricature, Cartoon, Tax Culture, Humor, Tax.

ÍNDICE

Agradecimentos.....	i
Resumo.....	iii
Abstract.....	iv
Índice.....	v
Índice de Figuras.....	ix
1. Introdução	1
1.1. Relevância do Tema	1
1.2. O humor a arte e os impostos.....	7
1.3. Objetivos da Investigação	15
1.4. Estrutura da Tese.....	19
2. Teorias do Humor e do Riso	21
2.1. Notas preliminares.....	21
2.2. O que é o humor?	23
2.3. O que nos faz rir?	26
2.4. Teoria da Superioridade.....	31
2.5. Teoria da incongruência	35
2.6. Teoria do alívio	38
2.7. Notas finais	39
3. Revisão da Literatura.....	40
3.1. Notas Prévias.....	40

3.2.	Contributos da Sociologia do Humor e da Sociologia Fiscal	42
3.3	O Conceito de Cultura	50
3.4.	O Conceito de Cultura Fiscal	64
3.4.1.	Cultura fiscal – Um longo processo civilizacional	69
3.4.2	Cultura Fiscal - um novo impulso civilizacional	73
3.4.3	“Clássicos” vs “Contemporâneos” da Cultura Fiscal.....	75
3.4.4	Os Componentes da Cultura fiscal.....	82
3.4.5	Cultura fiscal, que desafios?.....	87
3.5.	A Cultura da (des)Confiança fiscal	94
3.6.	Ética e/ou Moralidade Fiscal	100
3.6.1	Moralidade Fiscal.....	110
3.6.2	Ética Económica e Social	111
3.7.	Notas Finais	118
4.	Hipóteses de Investigação e Metodologia.....	124
4.1.	Questões Preliminares	124
4.2.	Questões de Investigação.....	125
4.3.	Hipóteses de Investigação.....	126
4.3.1.	Relação entre Humor e Impostos.....	126
4.4.	Metodologia de Investigação	126
4.4.1.	Questões Prévias	126
4.4.2.	As fontes documentais.....	132

4.4.3.	O método de investigação qualitativa	133
5.	O Humor e os Impostos no Teatro de Revista.....	137
5.1.	Primeiras Abordagens	137
5.2.	Era uma vez a revista (à portuguesa).....	149
5.3.	O teatro de revista nos jornais humorísticos de R. B. P	156
5.4.	O Teatro de Revista na Monarquia Constitucional, na 1ª República e no Estado Novo	166
5.4.1.	O teatro de revista e os impostos na Monarquia Constitucional.....	166
5.4.2.	O teatro de revista e os impostos na 1ª República	183
5.4.3.	O teatro de revista e os impostos no Estado Novo.....	187
5.5.	Notas Finais	203
6.	O Humor e os Impostos no lápis de Rafael Bordalo Pinheiro	204
6.1.	Questões prévias.....	204
6.2.	Rafael Bordalo Pinheiro – o reinventor da escrita figurativa	209
6.3.	A caricatura em contexto português e europeu.....	213
6.4.	O alcance social e político da caricatura bordaliana	217
6.5.	As publicações humorísticas de Rafael Bordalo Pinheiro	220
6.5.1.	As Conferências Democráticas (1871) n` “A Berlinda”	221
6.5.2	A Lanterna Mágica (1875) e o primeiro “Zé Povinho”	222
6.5.3	O “António Maria” (1879-1885, 1ª série - 1891-1898, 2ª série)	230
6.5.4	Os Pontos nos ii (1885-1891)	237
6.5.5	A Paródia (1900) e o “zoomorfismo” ou “zoopolítica”	238

6.6.	Notas Finais	246
6.7.	Lista de publicações de RBP.....	247
7.	O Humor Gráfico na Caricatura e no Cartoon	248
7.1.	Questões Preliminares	248
7.2.	O humor gráfico na imprensa escrita	249
7.2.1	Os jornais satíricos ilustrados (1870-1909).....	251
7.2.2	O modernismo e a caricatura síntese (1909-1933/1936).....	252
7.2.3	Censura e Decadência (1933/1936 - 1969)	252
7.2.4	O Renascimento (1969-2000).....	253
7.3.	Alguns olhares sobre o cartoon e a caricatura	254
7.4.	Breve história do cartoon.....	257
7.5.	Evolução da Sátira, da Caricatura e do Cartoon	262
7.6.	O humor e os impostos no cartoon de Luís Afonso	269
8.	Conclusões	285
9.	Bibliografia.....	292

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Caricatura da “revista do ano de 1879”, Teatro do “Príncipe Real”	157
Figura 2: Capa do jornal humorístico “António Maria” de 26 de Janeiro de 1882	160
Figura 3: O Zé Povinho – Álbum da Glória 1882 – Rafael Bordalo Pinheiro.....	170
Figura 4: Capa e contra capa da revista “O Tutti-Li-Mundi” – 1880.....	173
Figura 5: Capa da revista “À Roda da Política” (1882-1883)	176
Figura 6: Gráfico “A Revista em Lisboa” elaborado por Simon Berjeaut	183
Figura 7: Revista Agulha em Palheiro, 1911, Teatro Apolo.....	186
Figura 8: Relatório da Inspeção dos Espetáculos, revista “Fogo de Vistas”, 1950.....	199
Figura 9: Caricatura “A lagarta das couves” de R. Bordalo Pinheiro	202
Figura 10: “Phantasias musicaes e financeiras do sr. ministro da fazenda” jornal “O António Maria” 22 de Julho 1880	216
Figura 11: Capa do Jornal Humorístico A Lanterna Mágica.....	223
Figura 12: O primeiro Zé Povinho – 1875.....	224
Figura 13: Zé Povinho e a albarda (“depois das eleições” “à vontade do seu dono”), jornal “O António Maria, de 9 de Setembro 1880	228
Figura 14: Evoluções de uma albarda através da história, Jornal “A Paródia”, 27 de Junho de 1900.....	229
Figura 15: “A Paixão Popular” jornal “O António Maria”, 1880.....	232
Figura 16: “O que é” jornal “O António Maria”, 1880	234
Figura 17: “O que pode ser” jornal “António Maria, 1880	235
Figura 18: Caricatura “O Último Imposto” – Zé Povinho, Fontes e D. Luís I (1885), Jornal “O António Maria – Álbum das Glórias, de 10 de Janeiro de 1885.....	236
Figura 19: A Política: A Grande Porca.....	239
Figura 20: A Finança: O grande cão.....	241

Figura 21: A Economia: a Galinha choca, jornal “A Paródia” nº3, de 7 de Fevereiro de 1900	242
Figura 22:A Rethorica Parlamentar: O grande Papagaio	243
Figura 23: “Saltar a Fogueira”, jornal Paródia de 13.06.1904.....	245
Figura 24: “A Actualidade”, jornal “A Paródia – Comédia Portuguesa”, nº 65, de 7 de Abril de 1904	245
Figura 25: Evolução dos Cartoons	263
Figura 26: Um modelo de Caricatura	266
Figura 27: O Cerco Fiscal.....	271
Figura 28: O altruísmo dos cidadãos	272
Figura 29: Impostos Facultativos	273
Figura 30: “Dopping” dos impostos.....	276
Figura 31: Barba e cabelo	277
Figura 32: Aumento da carga fiscal	278
Figura 33: Euro – Zé Povinho (2002.01.06).....	280
Figura 34: Zé Povinho no divã (2002.06-03).....	281
Figura 35: Zé Povinho à deriva (2005.02.27)	282

1. INTRODUÇÃO

1.1.Relevância do Tema

O título deste estudo, “*Rir com os impostos: por uma humorologia fiscal*” abre um leque de possibilidades à criatividade, quer dos leitores, quer dos humoristas. Quem o lê pode perguntar-se, mas porquê o título “rir com os impostos”? A resposta é simples. Quando são trazidas para um espaço de divulgação crítica do saber - o espaço público - através dos jornais (caricatura e cartoon) e das narrativas humorísticas (teatro de revista), as complexas temáticas fiscais que invadem o nosso quotidiano, surge o debate de ideias e o riso ou o sorriso pode espelhar-se no rosto dos cidadãos, porque partilham entre si os mesmos valores culturais.

Esta dissertação no âmbito do programa do doutoramento em sociologia económica e das organizações, define-se basicamente como contributo para a compreensão dos diálogos que se estabelecem entre o humor e a fiscalidade, tendo como pano de fundo a cultura fiscal.

A cultura fiscal é um dos aspetos da cultura cívica, mas enquanto dimensão da fiscalidade, assenta num conjunto de ideias, valores e atitudes que inspiram e orientam a conduta de todos os atores sociais que intervêm na realidade fiscal de um país. A sociologia do humor e a sociologia fiscal podem contribuir para um melhor conhecimento das perceções, atitudes, formas de comportamento dos cidadãos, do seu grau de coesão ou de antagonismo e estruturação das obrigações fiscais, em sociedades avançadas.

Nas muitas pesquisas que desenvolvemos sobre estudos nas áreas das sociologias económica e fiscal, todos eles ignoram as questões relacionadas com o humor. A existência deste vazio deve merecer a nossa reflexão, no sentido de tentarmos colmatar esta brecha naquelas áreas de estudo e, simultaneamente, procurarmos compreender e

explicar as eventuais pontes que se podem construir entre estes dois domínios, que tanto podem revelar-se complementares como antagónicos. Num deles, o exercício da criatividade, da liberdade de expressão e pensamento, os sentimentos de pertença a uma comunidade de leitores ou espectadores, reforça a solidariedade entre várias gerações. Num outro, impera uma força coerciva que emana da soberania do Estado, sendo que este nem sempre é capaz de impor o respeito pelo cumprimento das normas legais. Também, porque a complexidade do sistema fiscal contribui para que, a decisão dos contribuintes de cumprimento ou incumprimento das suas obrigações fiscais, nem sempre seja racional e transparente.

Na sequência da designação de “humorologia” apresentada por Mahadev Apte (1988) ao conjunto de estudos sobre o humor, é nossa intenção propormos a denominação de “humorologia fiscal”, que poderá ser aplicada aos estudos que investigam o humor, quando este se entrecruza com as várias dimensões que constituem os fenómenos sociofiscais. Tal pressupõe que sejamos capazes de problematizar e questionar sociologicamente os fenómenos fiscais que modelam e inspiram os momentos criativos de ligação às artes, os quais se integram num longo processo civilizacional, numa lógica discursiva ora vinculada à palavra, ora à ilustração.

O desafio é desvendarmos os instantes fugazes desta ligação quase improvável, explorando o acesso a novos patamares de discussão e de conhecimento até agora desprezados, tendo em vista um novo pensamento compreensivo e crítico, no qual se inclui a ideia de “humor fiscal”, em língua portuguesa.

Interrogar o humor e os impostos, no final da Monarquia, na Iª República e no Estado Novo, significa extrair deles uma parte da sua profundidade e complexidade, muitas vezes ignorada, mas que a imprensa humorística oitocentista (caricatura, banda desenhada e cartoon) e o teatro de revista (excertos de textos e caricatura) ajudaram a popularizar.

Neste estudo, o fenómeno do humor, enquanto manifestação de inteligência e liberdade, por um lado, mas também enquanto expressão de angústia, inquietação, desassossego, opressão e desespero, por outro, convive numa relação de proximidade com o imposto, que se constitui como um “fenómeno social total”, tal como Marcel Mass o definiu.

De realçar que, a rutura política ocorrida aquando da revolução de Abril de 1974, institucionalizou a democracia representativa e pluralista, consagrou na Constituição da República Portuguesa de 1976 um conjunto de normas, que poderão integrar-se em torno de uma constituição social, numa articulação com a constituição cultural, mas também com a constituição económica, financeira e fiscal.

Assim o afirma António de Sousa Franco (1942-2004), no texto intitulado *Noções de Direito da Economia*, ao elaborar um enquadramento à Constituição económica refere que:

*“aceitando a integração dos aspetos fundamentais do ordenamento da sociedade numa constituição social, em sentido amplíssimo, parece-nos que eles se articularão do seguinte modo: i) **Constituição social**, em sentido amplo: princípios e normas sobre a ordenação social das pessoas e dos grupos, os fundamentos das suas inter - relações e formas de participação na comunidade (e, em especial, as que decorrem das diferentes formas de participação na produção: trabalhadores, empresários, etc.); ii) **Constituição económica**, em sentido amplo: princípios e normas sobre a organização e disciplina social da atividade económica; iii) **Constituição cultural**: princípios e normas relativos à atividade cultural das pessoas, dos grupos e das coletividades políticas (incluindo a educação ou transmissão da cultura, a investigação e a criação, como produção da cultura, o seu*

exercício e utilização pelos membros da sociedade) (Sousa Franco, 1982-1983: 90).

Acrescenta ainda Sousa Franco que pela análise de conteúdo da constituição económica em sentido amplo são de salientar três aspetos principais:

“a constituição sócio-económica, isto é, a ordenação das relações entre pessoas e grupos na partilha dos bens e na satisfação, por meios escassos, das suas necessidades sociais;

a constituição financeira pública, ou ordenação da atividade do Estado na satisfação, por meios económicos, das necessidades da sociedade que estão a seu cargo;

a constituição económica em sentido estrito, constituída pelo ordenamento jurídico dos restantes aspetos fundamentais da atividade económica.”

(Sousa Franco, 1982-1983: 91).

A vastidão do pensamento de Sousa Franco não se limita à análise de um conjunto de normas, que poderão integrar-se em torno de uma constituição social, numa articulação com a constituição cultural, a constituição económica, financeira e fiscal. Mas também chama a atenção para a abordagem interdisciplinar das instituições sociais e para os futuros contributos da *Sociologia* sobre as diversas interpretações do fenómeno financeiro.

É, porém, inegável que a liberdade de expressão e de pensamento, consagrada na Constituição de Abril de 1974, trouxe uma nova dinâmica à sociologia portuguesa e um novo impulso, que se pode constatar na multiplicidade de trabalhos científicos e na diversidade de perspetivas que os vários cientistas sociais portugueses souberam captar, acerca da realidade social, em Portugal, na Europa e no mundo. Os contributos da

sociologia multiplicaram-se nestas últimas décadas em áreas científicas bem delimitadas como são as da economia, da política, da história, da educação, da inovação, da cultura, da emigração, do ambiente, da família entre outras.

A questão que colocamos é a de saber se há algo de novo na sociologia fiscal e na cultura fiscal, que nos impele a regressar a este tema? Ou seja, em que medida o humor, a sátira, a caricatura, o cartoon e o riso, são ingredientes suficientemente inspiradores e inovadores capazes de criar uma nova dinâmica na produção de novos elementos de reflexão e questionamento no âmbito da cultura fiscal e da sociologia fiscal.

Alguns dos elementos que integram o conceito de cultura fiscal, como cultura, confiança, valores sociais, ética, normas (constitucionais, jurídicas e sociais) podem marcar a diferença e justificar o nosso interesse, quando observados sob diversos prismas, nomeadamente, com a inclusão de uma nova dimensão humorística, que engloba o humor, o riso, a sátira, a caricatura, o *cartoon* e o teatro de revista.

Importa assim direcionarmos o nosso “olhar sociológico”, para o desenvolvimento de uma reflexão sobre a fiscalidade do ponto de vista humorístico. Nesta componente inovadora e criativa, do conceito de cultura fiscal, emergem várias formas de representação social dos impostos, nomeadamente através de textos e desenhos de cariz humorístico e satírico.

Tais manifestações artísticas captam a essência destes fenómenos sociofiscais que constituem, por si só, um desafio que permitirá iluminar quer o “*mood*” (modo, humor, ânimo) popular, quer das elites sobre a perceção social que, em diferentes momentos, foi sendo construída acerca da fiscalidade. Assim, através da análise crítica de diferentes fontes documentais e visuais pretendemos captar e desenvolver um trabalho empírico capaz de trazer à luz do dia alguns dos elementos constituintes e mais significativos da

formação da consciência fiscal, mas também de contestação ao sistema fiscal, através do humor.

A questão da cultura fiscal, apresenta, porém, algumas dificuldades que são bem visíveis, uma vez que vivemos no paradigma da “incivilidade fiscal”¹, devido à complexidade dos fenómenos fiscais associados às culturas de cumprimento/incumprimento fiscal, que nos colocam o desafio de lançar um olhar crítico, para algumas questões relacionadas com um conjunto de fatores, que se revelam determinantes, quer nos comportamentos dos contribuintes e das administrações fiscais², quer no das elites políticas (cumprimento das obrigações fiscais vs fraude e evasão fiscais). Mas também nas relações de confiança que empresas e cidadãos estabelecem com governos, parlamentos, partidos políticos, tribunais tributários e serviços de inspeção relativamente as questões que, no plano ético e moral proliferam tanto nos regimes de monarquia absoluta ou constitucional, como nas democracias representativas. Saliente-se, porém, que todas as comunidades, vivendo em territórios fiscais diversos, cada uma com a sua cultura fiscal própria, que as distingue das

¹ No espaço público mediático português, (mas também nos diferentes espaços públicos internacionais) são recorrentes as referências a redes de empresas *offshores*, nomeadamente quando “entre 2007 e 2015 quatro instituições bancárias portuguesas entraram em colapso, forçando o governo a intervir e a injetar na banca cerca de 13 mil milhões de euros (7,3% do PIB) do dinheiro dos contribuintes” (Coroado, 2017: 5). Em 2011, a operação “Monte Branco” trouxe à luz do dia a maior rede de fraude fiscal e de lavagem de dinheiro que operava entre Portugal, Suíça e Cabo Verde, envolvendo muitos indivíduos da elite portuguesa (Coroado, 2017: 5).

² Em 2016, na sequência da operação *Tax Free* ficaram sob suspeição oito funcionários da Administração Tributária (AT), incluindo três chefes de Repartição e ainda um Inspetor da Administração Tributária. Segundo comunicado da Procuradoria-Geral da República (PGR) um funcionário da AT foi detido. A investigação, dirigida pelo Ministério Público com a colaboração da Polícia Judiciária (PJ), centrou-se em "suspeitas da prática, por parte de trabalhadores da Autoridade Tributária, de atos violadores dos respetivos deveres funcionais, a troco de dinheiro ou de outros bens". (Disponível em sapo.expresso.pt).

vizinhas, se vão transformando, progredindo, alcançando novos estádio por ação da própria atividade dos seus membros.

1.2.O humor a arte e os impostos

Ao longo dos tempos, coube às artes e, particularmente, ao humor, expresso quer nos textos do teatro de revista, quer na caricatura quer ainda no *cartoon*, a difícil missão de descobrir novas formas de comunicação com os diferentes públicos e de trazer para a ribalta as diversas controvérsias e problemáticas fiscais, oriundas dos diferentes quadrantes ideológicos e políticos da sociedade portuguesa.

Em presença da centralidade que ocupam no mundo da ciência, da arte, da cultura e da tecnologia, podem os valores éticos e estéticos mobilizar e orientar o trabalho artístico no sentido da procura de novos patamares de compreensão, visibilidade e clarificação dos fenómenos fiscais, à luz do humor? Ou apenas põem em evidência traços distintivos e humorísticos da cultura fiscal de cada época?

A questão da criação artística percorre a filosofia desde Aristóteles e apesar da definição do conceito de arte, variar em conformidade com a época e com a cultura de cada país, importa, abrir a nossa pesquisa, que se situa no âmbito da sociologia fiscal, ao domínio da arte, porque “... tentar compreender um campo de arte é, não só conhecer as suas formas de criação ou utilização, mas também especificar os seus próprios conceitos” (Osvaldo, 1988:7).

Mas definir o conceito de arte não é obviamente tarefa fácil. Fernando Pernes (1936-2010), em *A Vocação Democrática da Arte Moderna*, embora assumindo a subjetividade inerente ao seu posicionamento, defende “que arte é uma forma de comunicação cultural, uma forma de comunicação humana, através de meios expressivos que podem ser sonoros, verbais, visuais ou corporais...” (Pernes, 2015: 19). Mais acrescenta que: “uma

obra de arte nunca se esgota através da lógica do discursivo ou do ilustrativo, ainda que o seu discurso seja vinculado à palavra.” (Pernes, 2015: 20). Refere ainda que a arte é: “mensagem, comunicação, sim, mas uma comunicação de ordem afetiva, em que o sensível é detonador do inteligível, e que exige uma cumplicidade entre emissor e recetor. A arte pressupõe sempre uma comunicação que é comunhão” (Pernes, 2015: 20).

A arte é um conceito em permanente mutação, que acompanha um processo civilizacional feito de emoções que, de acordo com A. Damásio (2004) são universais nos seres humanos (e mesmo nos não humanos, como os primatas).

“A arte é, por definição, a expressão daquilo a que o homem aspira, dos seus desejos mais caros, dos sentimentos que resente, mas de que a razão não consegue dar conta, preencher e satisfazer. É por isso uma aproximação das mais secretas aspirações do ser, prenúncio de completude a que, dentro dos limites da sua historicidade, o homem aspira” (Rodrigues, 1999:73).

Num primeiro momento, pode causar alguma estranheza ou apreensão e parecer mesmo um contra - senso, associarmos a arte e o humor às questões da fiscalidade. Na verdade, tal como dizia o poeta a propósito de uma campanha publicitária encomendada pela Coca-Cola “primeiro estranha-se, depois entranha-se” (Fernando Pessoa, 1929). Apesar das controvérsias que a problemática em questão possa ou não suscitar, são, porém, de assinalar algumas caricaturas, *cartoons* e “quadros de revista” desenhados por diferentes criadores autores, com recurso ao humor e que integram o nosso “*corpus*” de estudo. São estas manifestações artísticas que captam a essência da problemática fiscal, porque espelham as emoções e sentimentos dos cidadãos contribuintes relativamente ao pagamento de impostos, mas também as suas frustrações relativamente às decisões erráticas das elites políticas.

As mutações sociais introduzidas no mundo do trabalho, na escola, nas relações de convivialidade, na estrutura e vida familiar vieram alterar as formas humorísticas de representação dos problemas fiscais, bem como o pensamento dos criadores autores acerca da responsabilidade política de quem nos representa no Parlamento e em outras instituições do Estado. Daí que nos pareça pertinente o nosso contributo tendo em vista a construção de uma nova cidadania fiscal, visando incentivar a reflexão sobre as questões que se prendem com o reanimar de uma maior consciência fiscal individual e coletiva e de uma mais sólida, coesa e transparente cultura política, democrática e fiscal. Assim, pretendemos desenvolver esta investigação sociológica acerca da perceção dos fenómenos que caracterizam a fiscalidade em Portugal, tendo como ponto de partida um conjunto de *traços humorísticos da fiscalidade*. São eles que, por um lado, aumentam a nossa compreensão para as várias formas de comunicação e diferentes tipos de mensagens que se estabelecem entre criadores autores e os diversos segmentos de cidadãos contribuintes. Para além disso, põem a nu e fazem emergir determinados vícios e virtudes da sociedade portuguesa, nos diferentes contextos sociais, políticos e económicos em que a tributação ocupa um lugar central.

Por oposição aos meios de comunicação tradicionais – imprensa, rádio, televisão – também a Internet veio potencializar o conhecimento e divulgação de fenómenos e práticas artísticas associadas à cultura fiscal. Estes novos espaços interculturais, cuja interligação é feita através de artefactos tecnológicos, dinamizam novas expressões culturais sem espaço geográfico delimitado e recriam novas sinergias que possibilitam uma maior participação e intervenção na produção de novos produtos culturais para o consumo de novos públicos.

A arte (e, designadamente as várias modalidades em que esta se pode exprimir, ou seja, no caso concreto desta pesquisa, através da caricatura, dos excertos dos textos do teatro

de revista à portuguesa ou do *cartoon*) e os impostos são duas realidades que se completam ou que revelam um certo antagonismo entre ambas?

Nas diferentes manifestações artísticas que vamos analisar, que relações se estabelecem entre criadores/autores e leitores/públicos?

Sabemos que as mensagens fiscais podem estar codificadas, ou ser apreendidas de uma forma imediata, simples e direta. Importa, assim, colocar a questão de saber de que modo foram apreendidas as mensagens fiscais, num território em que a comunicação humorística (através do teatro de revista, caricatura, *cartoon*) procura criar laços/pontes entre criadores/autores e leitores/públicos? Quais os limites do humor, quando reflete e põe em evidência os conflitos fiscais? No que se refere a conflitos sociais, políticos e religiosos, basta lembrar o atentado levado a cabo por indivíduos ligados ao movimento *jihadista* contra os *cartoonistas* do jornal satírico francês *Charlie Hebdo*, em 7 de Janeiro de 2015, em Paris, o qual veio impulsionar o debate sobre os limites do humor gráfico e o seu papel enquanto arma política. Este debate deixou claro que, para além de serem eficientes ao transmitirem rapidamente mensagens carregadas de força crítica, as *charges* e as caricaturas, podem pôr em evidência os conflitos sociais e políticos que emergem numa determinada sociedade, em diferentes contextos históricos. (Marques, 2015:208-209).

O questionamento, através da arte e, designadamente, através do humor às normas fiscais estabelecidas, coloca aos criadores/autores um desafio de grande exigência, porque todos os dias os “discursos oficiais” criam narrativas, através das quais vão construindo a visão de uma realidade fiscal (artificial), que lhe seja mais favorável para a formação das opiniões dos cidadãos contribuintes e captação de votos dos seus eleitores, em cada ciclo político, de modo a permanecerem no poder.

Sabemos que as percepções são, frequentemente, mais significativas do que a realidade. Neste caso, a percepção que os portugueses têm da fiscalidade é a de que “o sistema fiscal português é complexo e difícil, volátil e instável no tempo” (Soares, 2004:141). Subjacente a esta complexidade, volatilidade, instabilidade e mutabilidade, existe um conjunto de fatores de natureza económica, política e social, que se prendem, em cada legislatura, com as sucessivas alterações normativas e os frequentes aumentos da carga fiscal, constituindo quotidianamente uma inquietação, um desassossego, ou até mesmo uma ameaça, para a vida das empresas e dos cidadãos. A conjugação de todos estes fatores pode desencadear uma espécie de humor negro ou um desesperado sorriso amarelo, numa maioria significativa de cidadãos contribuintes. Perante tal ameaça, ninguém consegue ficar indiferente.

As várias questões suscitadas pelo humor e pelos impostos não são, porém, pacíficas, porque colocam vários problemas de ordem ética, afetiva, estética e emocional de grande complexidade, que a sociologia procura questionar na tentativa de criar novos conceitos, e de encontrar caminhos inexplorados que permitam uma aproximação à resolução destes problemas.

Que atitudes, comportamentos, sentimentos, emoções desperta nos cidadãos e nas elites políticas, económicas e financeiras, a problemática fiscal, quando associada ao humor? Apenas provoca um riso ou um sorriso cínico? Ou o humor funciona como um meio de defesa ou de ataque, perante situações insólitas, que nos provocam sentimentos de angústia ou de indignação? Ou, dito de outro modo, o humor permite a abertura de uma complexa e multifacetada reflexão, a vários níveis (internacional, europeu e regional) que tanto envolve os decisores fiscais como as grandes empresas multinacionais (como por exemplo a Google, a Apple e muitas outras), mas também os contribuintes médios. Que fazer, face às assimetrias que quotidianamente se constataam? Por que não associarmos o

humor à educação fiscal informal (na família, no grupo de amigos, na igreja, no clube de futebol...) e formal (nos programas pedagógicos dos vários níveis de ensino, quer este seja público ou privado)? Estas duas vias parecem-nos ser uma mais valia para o debate e reconfiguração das questões da nova cidadania fiscal que afetam positiva ou negativamente as democracias ocidentais.

Ao longo do desenvolvimento do nosso trabalho, teremos presentes estas e outras questões, para as quais tentaremos encontrar uma resposta adequada. No entanto, convém desde já alertar para o facto de que, uma grande parte das manifestações artísticas de humor relacionadas com a crítica aos poderes públicos e ao sistema fiscal, estão fora do alcance desta pesquisa, porque o tempo e o espaço não nos permitiriam abarcar toda uma miríade de outras formas de criação humorística, como por exemplo, a literatura, o cinema, a pintura, os programas de rádio e televisão, entre outras, assim como as que vão emergindo nas diferentes plataformas digitais. A sua exclusão não significa que elas não sejam relevantes para a cultura fiscal, em particular, e para a cultura em geral.

É também de excluir deste trabalho, a mais leve pretensão de esboçarmos a história, quer do desenho de humor português, quer do humor no teatro de revista à portuguesa. Porque para que tal acontecesse, no que se refere ao desenho de humor, teríamos de estudar quer o legado de nomes importantes dos primórdios da arte gráfica humorística em Portugal no século XIX, como Nogueira da Silva (1830-1886), Manuel de Macedo (1839-1915), Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880), quer as publicações humorísticas que, no século XX, foram “ricas e diversas como o *Sempre Fixe*, de Almada, e Botelho e tantos outros [...] ou a *Mosca*, de João Abel Manta e Manuel Vieira, ou as que atravessaram o século [XX] como os *Ridículos*, de Alonso e Stuart” (Cotrim, 2012:10). Acrescente-se ainda que, na opinião deste autor:

“a história não se escreverá com as personagens, nem as anónimas conservadas pelo Riso Amarelo, de José de Lemos, nem com as aventuras do Guarda Ricardo ou Heloísa, de Sam, ou com os corpos e frases oferecidos desnudadamente na Filosofia de Ponta, de Júlio Pinto e Nuno Saraiva, nem mesmo com os latidos do Cão Traste, de Cid, ou os comentários de Cravo & Ferradura, de Bandeira, ou os cocktails explosivos de Luís Afonso” (Cotrim, 2012:10).

Na opinião de J.P. Cotrim, a história do desenho de humor será elaborada em torno de autores-figuras: explosivos, com a brevidade de relâmpago. Ou, em alternativa, a história pode escrever-se em torno de obras fulgurantes.

Um outro desafio que também está fora do âmbito da nossa pesquisa, por apresentar dificuldades a ultrapassar de várias ordens, nomeadamente, no que se refere à extensão da documentação e dispersão dos espólios de alguns artistas, por diversos arquivos (que, sem tratamento adequado, apresentam uma certa deterioração), é a elaboração de uma história do teatro de revista, que atravessa a segunda metade do século XIX e parte do século XX, com o seu “discurso crítico sobre eventos [...] com o seu desfile de personagens diversificadas e a sucessão em linha horizontal de episódios independentes, umas e outros remissivos para comportamentos, práticas e costumes que são postos em causa” (Rebello, 2010a:375) e que sofreu ameaças de proibição, que muitas vezes se concretizaram. Mas, como observou António Osório, citado por Francisco Rebello “pode afirmar-se que a revista, em linguagem direta umas vezes, translata ou elíptica outras, “franqueia um documentário sociológico altamente significativo” (Rebello, 2010a: 375). Deste modo, através de documentos valiosos, como são os “quadros de rua”, as canções, as rúbulas, os *sketches* e até os próprios títulos das revistas, podemos acompanhar alguns aspetos da cultura, da economia, da política fiscal, ou seja, da evolução socio-política do país.

Perante a vastidão dos domínios em estudo, tanto fiscal, como humorístico, optámos por fazer uma escolha, que não sendo fácil, na verdade, poderá levantar algumas controvérsias. Cientes, porém, de que estávamos numa encruzilhada, com outras vias possíveis ainda por desbravar. A nossa opção vai, porém, recair sobre:

- Alguns fragmentos dos textos do teatro de revista, porque “é no teatro, arte performativa por excelência, que o poder ilusório da imagem, enquanto reflexo especular do real, e a tentação de o elevar ao seu máximo grau de identificação se fazem sentir com maior intensidade.” (Rebelo, 2010a:14). Assim sendo, a contextualização e análise de alguns fragmentos dos textos do teatro de revista, com referências aos impostos, constituir-se-ão como elementos integrantes do nosso objeto de estudo;
- Algumas caricaturas de cariz político e fiscal, que nasceram no anonimato, que “não surgiram do nada, antes veio da explosão interior de um povo amargurado, feito crítica anónima, escondida no anonimato ou no pseudónimo” (Sousa, 1991: s/p) e que atingiu o seu auge na obra de Rafael Bordalo Pinheiro. Deste caricaturista, escolhemos alguns desenhos humorísticos, em que os impostos ocupam um lugar relevante, com particular incidência no Zé Povinho ou “Zé Pagante” (de impostos), que continua a ser o símbolo maior da alma portuguesa. São alguns destes desenhos que integram a “humorologia fiscal” em Portugal, que irão constituir-se como parte do nosso objeto de estudo;
- Alguns *cartoons*, de Luís Afonso que, desde 1993 até aos nossos dias, trabalha exclusivamente na construção de “bonecos”, alguns deles alusivos à tributação e publicados em diversos jornais. Estes *cartoons* provocam a nossa reflexão crítica e, as palavras de João Paulo Cotrim vêm ajudar-nos na sua compreensão: “a caricatura, o *cartoon*, ou seja, o desenho de humor levado ao limite possui este

vinagre: tempera com riso, ajuda a suportar agruras, mas cospe-nos na cara o incómodo da absoluta liberdade. Muito para além do que bem pensamos ou mal escolhemos” (Cotrim, 2012:11).

O contexto em que se produz o riso, oscila assim entre a liberdade e a opressão, a tradição e a inovação, a rotina e a rutura, mas ao centrarmos, descentrarmos e recentrarmos o nosso olhar, na captação dos detalhes que nos parecem ser de maior (ou menor) importância neste processo de pesquisa, também tivemos presente a necessidade de termos uma visão holística do problema. Sem, todavia, traçarmos esboços rígidos acerca das controvérsias fiscais que nos são reveladas pelo humor nas suas constantes, mas fugidias deambulações pela realidade sociofiscal.

Assim sendo, este percurso de investigação, não será nem um porto seguro, nem um porto de abrigo, mas um caminho escorregadio e muito fluído que se fará caminhado com muitas preocupações e precauções, avanços e recuos e em que as muitas interrogações que vamos colocando nos irão arrastar sempre para caminhos desconhecidos, uns mais estreitos do que outros, mas que inevitavelmente teremos de percorrer.

1.3. Objetivos da Investigação

Nesta investigação, uma vez que estamos em presença de um objeto de estudo poliédrico, colocou-se desde início a questão da multidisciplinaridade, dado que teremos de recorrer a vários domínios do conhecimento que, quanto a nós, se cruzam e complementam.

Para uma melhor compreensão desta problemática, ou seja, humor *versus* impostos, a sociologia das artes (de espetáculo) em articulação com as sociologias fiscal, da cultura e do humor são as disciplinas orientadoras ao longo deste nosso percurso de pesquisa.

A definição do objeto de estudo (reflexão crítica acerca da (des)construção, (r)evolução e desenvolvimento da cultura fiscal portuguesa, na sua dimensão humorística que, em

alguns momentos, ainda que breves imprimiu marcas profundas (num jogo de escuro/claro) ou leves impressões (à semelhança da pintura impressionista), na nossa memória coletiva. Assim, entre a realidade e a teoria, em permanente tensão e complementaridade, importa equacionar, através do humor, as potencialidades e fragilidades da cultura fiscal portuguesa.

Algumas das questões de partida e objetivos iniciais tal a escolha das *teorias explicativas*, que nos darão conta do *estado da arte*, após a conclusão da revisão da literatura acerca do tema escolhido, permitir-nos-ão construir as hipóteses – que constituirão as pontes entre o trabalho teórico e o empírico - assim como o modelo de análise, que estabelecerá as relações entre conceitos e hipóteses, os quais em estreita articulação entre si, poderão corporizar um quadro de análise coerente.

A nossa reflexão teórica poderá permitir a abertura de várias avenidas de investigação que nos poderão conduzir aos diferentes campos de trabalho empírico, onde os elementos/dados são recolhidos e analisados. Assim, num movimento de vaivém, desenvolveremos uma pesquisa aberta, mas sistemática que, por ser crítica, nos exige uma constante reformulação da teoria e um aprofundamento da empiria, numa incessante descoberta de novos elementos/dados que nos ajudem a construir uma nova teoria ou reformular a anteriormente estabelecida.

Ao colocarmos as questões de partida, que devem respeitar a clareza, a exequibilidade e a pertinência, levantam-se diversas perplexidades acerca da arte na sua expressão mais abrangente, quando esta acolhe um domínio muito específico – o do humor. Mas quando a arte e o humor, sob diversas formas (e ainda que momentaneamente) incidem sobre a problemática dos impostos, poderemos perguntar-nos de que modo poderão estas manifestações artísticas contribuir para, acelerar ou desacelerar (ou até mesmo tornar mais crítica) a consciência fiscal dos cidadãos contribuintes.

Importa ainda percebermos onde, como, quando e porquê a cultura, o humor e os impostos se entrecruzam e expressam através de algumas manifestações artísticas as preocupações do dia-a-dia dos portugueses. Interessa-nos também entender as razões pelas quais os temas relativos à política fiscal marcam, (em determinados espaços e tempos, ou seja, nos finais do século XIX e início do século XX, mas também no século XXI), presença regular i) nos jornais de Rafael Bordalo Pinheiro, nos finais da Monarquia Constitucional e primeiros anos da 1ª República Portuguesa; ii) nos “quadros” que integram alguns cenários do teatro de revista à portuguesa, antes e depois da implementação da 1ª República Portuguesa. E, mais recentemente, ou seja, no início do século XXI, iii) nos *cartoons* de Luís Afonso, que na sua simplicidade e subtileza nos fazem pensar, refletir e sorrir, quando a sua ancoragem tem como tema central questões controversas da fiscalidade.

Em presença da centralidade que os comportamentos, os sentimentos e as emoções ocupam na vida do ser humano, podemos perguntar-nos se perante a diversidade cultural com a qual nos habituámos a conviver, qual a função da arte, e do humor, enquanto elementos orientadores e definidores da criação artística no sentido da procura de uma maior clarificação sociológica e compreensão crítica dos fenómenos fiscais? Como podem as diferentes formas de arte (fragmentos de textos de revista, caricatura e *carton*) exprimir as frequentes angústias fiscais que atormentam os cidadãos e os estados? Os valores sociais, culturais, éticos subjacentes às mensagens humorísticas iconográficas e verbais ajudam numa maior compreensão e clarificação dos fenómenos fiscais junto dos cidadãos, alguns deles com elevados níveis de iliteracia? Ou essas mensagens apenas são captadas e (desprezadas) pelas elites (políticas, económicas e financeiras) que procuram ignorar as críticas que lhes são dirigidas?

Para além destas, há ainda um outro conjunto de questões, que podem ajudar na clarificação dos nossos objetivos, a saber:

Em que medida poderá, a sociologia da cultura fiscal em articulação com a sociologia do humor contribuir para a abertura de novos percursos de investigação e novos locais culturais na Internet, que nos aproximem de um maior conhecimento dos mecanismos subjacentes aos domínios da tributação e do humor;

De que modo e com que intenção ou finalidade o humor evidencia as lógicas individuais e coletivas quando procura questionar a problemática da tributação;

Num cenário de grande diversidade e complexidade de comportamentos fiscais, como, quando e porquê poderá o humor interferir na formação da consciência fiscal, quer dos contribuintes, quer dos decisores políticos;

O questionamento e a consequente ocultação/desocultação de temas, (como são os da tributação e os do humor) que estão no coração de qualquer democracia, poderão ser de uma acutilância perturbadora e fazer vacilar qualquer regime político?

Através dos tempos tem havido aceitação ou rejeição política das críticas humorísticas, que são dirigidas à ação governativa no domínio da tributação?

O que nos torna permissíveis, tolerantes e até mesmo capazes de aceitar práticas sociais desviantes, face ao “Fisco”, que nos chegam retratadas pelo humor, através dos velhos e novos meios de comunicação social?

Em que medida é que muitas dessas práticas, fazendo tábua rasa da ética fiscal, dos valores culturais e da confiança que depositamos nas “instituições públicas” e nos “outros” têm contribuído para o enfraquecimento tanto dos laços sociais, como do tecido social, em territórios fiscais portugueses?

De que modo é que o sistema fiscal e as práticas (de cumprimento ou de incumprimento) que a ele estão associadas poderão ser captadas através do humor e quais as funções do humor nesse contexto?

A pesquisa que se pretende desenvolver no âmbito das ciências sociais inscreve-se, como já anteriormente foi sublinhado, no campo da sociologia fiscal (e económica) e tem como objetivo principal o estudo do cruzamento do conceito de *cultura fiscal* com o *humor* nas suas múltiplas abordagens, com relevância para a *tensão* que, numa perspetiva sociológica, histórica, económica e política, se estabelece entre *formas culturais* (iconografia e textos humorísticos) e *quadros sociais*.

O cruzamento e a convergência de vários “olhares” e “saberes”, que acompanham o nascimento, a (re)evolução e desenvolvimento desta nova problemática, com recurso à teoria social e às velhas e novas tecnologias de informação e de comunicação, poderá constituir-se paulatinamente num novo espaço cultural em expansão, com a oferta de novas propostas culturais de investigação e de “novos produtos”, que se poderão enquadrar nas estratégias da sociedade de consumo.

1.4. Estrutura da Tese

A estrutura deste trabalho de investigação é composta por oito capítulos. O primeiro capítulo (capítulo I), apresenta a introdução ao trabalho desenvolvido, através de uma breve fundamentação ao título do trabalho e à relevância do tema. São suscitadas algumas questões relativas às mensagens fiscais e à comunicação humorística, numa primeira abordagem à cultura fiscal, à sociologia fiscal, bem como à arte e ao humor.

O segundo capítulo (capítulo II), relativo às teorias do humor e do riso, inicia com a tentativa de definição de dois conceitos básicos “humor” e o “riso”. Avança com as três principais teorias do humor e do riso – superioridade, incongruência e alívio – tendo como

enfoque alguns dos principais contributos para o desenvolvimento deste domínio do conhecimento científico.

O terceiro capítulo (capítulo III), inicia com a revisão da literatura sobre os dois temas que são tratados neste estudo, ou seja, os contributos da sociologia do humor e da sociologia fiscal. Estuda ainda alguns conceitos básicos que permitem emoldurar algumas questões de investigação, a saber: cultura, cultura fiscal, ética, confiança, as quais podem direta ou indiretamente influenciar as narrativas humorísticas que vão sendo construídas pelos criadores autores, acerca da fiscalidade, nos finais do século XIX, início do século XX e século XXI.

O quarto capítulo (capítulo IV) inicia com a apresentação e discussão das hipóteses de investigação. As hipóteses de investigação formuladas contribuem para a investigação dos fatores que influenciam a relação entre o humor e os impostos. A metodologia de investigação também é apresentada neste capítulo.

O quinto capítulo (capítulo V) estuda o nascimento e evolução do teatro de revista e analisa alguns fragmentos de “textos revisteiros”, por ser uma das manifestações artísticas que mais se aproxima do modo popular de representação social da fiscalidade em Portugal. Os diferentes olhares dos vários autores criadores dos textos de revista incidem sobre questões de política fiscal, e tecem críticas aos comportamentos das classes dirigentes e elites políticas. Também as referências às caricaturas e aos jornais humorísticos de Rafael Bordalo Pinheiro, no período que medeia entre o final do séc. XIX ao início do séc. XX surgem nos cenários do teatro de revista.

O sexto capítulo (capítulo VI) deste trabalho, vamos sair do palco do teatro de revista, mas sem nos esquecermos de levar connosco, para melhor a estudarmos e aprofundarmos um elemento fundamental da cultura oitocentista – a caricatura – que tantas vezes

abrilhantou as mais diversas cenas revisteiras e publicações jornalística. Para estudar a caricatura, optamos por centrar a nossa atenção no legado de um dos maiores caricaturistas portugueses – Rafael Bordalo Pinheiro.

O sétimo capítulo (XVII) analisa, numa breve incursão pelo mundo do cartoon, o modo como vários cartoonistas utilizaram este meio de expressão artística como arma de combate contra determinados regimes políticos. A nossa análise vai recair sobre alguns cartoons de Luís Afonso, por ser um dos artistas portugueses, que recriando ambientes de grande informalidade, na imprensa escrita, mais atenção tem prestado à problemática dos impostos.

O oitavo capítulo (VIII) sintetiza as principais conclusões desta dissertação. Indica também as principais limitações deste estudo e apontam-se sugestões para linhas de investigação num futuro próximo.

2. TEORIAS DO HUMOR E DO RISO

2.1. Notas preliminares

Este capítulo pretende fazer, uma revisão sucinta de alguns conceitos básicos dos estudos do humor, com destaque para aqueles que revelam interesse para integrar um domínio que Apte (1988) cunhou como *humorologia*, e que nós, ao colocarmos o enfoque nos traços humorísticos da fiscalidade através de uma leitura sociológica destes fenómenos, convencionámos chamar de *humorologia fiscal*.

Se imaginarmos, por um lado, uma linha de pensamento satírico, irónico e humorístico, que atravessa o *discurso antifiscal*, quer no antigo regime, quer no presente, poderemos, através do confronto entre as diversas teorias, esboçar alguns apontamentos sobre esta problemática sem, contudo, termos em vista a elaboração/construção de uma teoria do

humor fiscal, assente na interpretação das perceções e representações sociais dos vários segmentos sociais (políticos, humoristas e diferentes públicos).

Mas, por outro lado, se atentarmos na fluidez do humor que quotidianamente ganha relevo ao incidir sobre fenómenos fiscais complexos, instáveis e voláteis, sabemos que este estudo corre o risco de, em presença de uma miríade de traços humorísticos provenientes do universo fiscal e, na ausência de estudos académicos sobre o tema, apenas conseguir captar uma ínfima parte desses fenómenos.

Começemos por fazer uma abordagem, ainda que sucinta, à temática do humor para responder a uma questão que, não sendo nova, ainda causa muitas perplexidades: “O que é o humor?”. Discutiremos a distinção conceptual entre humor e riso: “O que nos faz rir?”, para, em seguida, refletirmos sobre as diferentes perspetivas teóricas do fenómeno humorístico. Apesar do humor continuar a ser visto, por muita gente com alguma desconfiança (Attardo, 2014: xix) muitas das modernas teorias sobre o humor continuam a ser objeto de modelos complexos e estudos laboratoriais, cujo desenvolvimento ocorre num domínio que, alguns designam por “*The Field of Humour Studies*” (Attardo, 2014: xxx).

Alguns autores que têm ensaiado uma classificação para as várias teorias sobre o humor. De acordo com Isabel Ermida (2007), Attardo (1994) “adota a clássica tripartição das teorias, e classifica-as segundo o ponto de vista académico de que são olhadas: teorias sociológicas, que focam os princípios de “hostilidade”, “agressividade” ou “superioridade”; as teorias psicanalíticas, que se concentram nos conceitos de “libertação” e “sublimação” e teorias cognitivas, que incidem sobre as noções de “incongruência” e “contraste”. (Attardo, 1994: 47, citado por Ermida, 2007).

Attardo (2014), tal como outros investigadores, adotam as três teorias básicas comuns a toda a literatura e mais aceites para explicar o humor do ponto de vista sociológico. São elas, a *teoria da superioridade/hostilidade*, a teoria do *alívio/libertação* e a *teoria da incongruência*.

2.2. O que é o humor?

São vários os estudos que, em diversos domínios do conhecimento, se dedicaram a encontrar uma resposta para esta pergunta. “Mas pouco, ou nenhum, é o consenso entre os múltiplos investigadores que, ao longo da história, se têm debatido com a dificuldade, se não a alegada impossibilidade, de responder a uma pergunta aparentemente simples: O que é o humor?” (Ermida, 2007). Também Mahadev Apte (1988: 18) compara “a importância do conceito de humor no âmbito do que batiza como “humorologia” à de noções como linguagem na linguística ou cultura na antropologia, mas ele próprio acaba por se abster de fornecer a definição tão procurada de um fenómeno que é, nas suas palavras, “*elusive to begin with*” (Apte cit. in Ermida, 2007).

O humor desempenha um papel essencial nas interações humanas (Kao et al., 2015: 1). A história moderna da noção de humor, a nível Europeu, cruza considerações filosóficas, psicológicas, antropológicas, sociológicas e estéticas. Tem o seu início no século XVI (em que a explicação mais conhecida, proveniente da doutrina medieval dos humores, é a de Ben Jonson³, que procura assim promover a sua conceção de comédia), desenvolve-se na crítica literária no século XVIII em Inglaterra e adquire estatuto filosófico cerca de 1800, na Alemanha. O século XX fica marcado pela ligação do humor a uma diversidade de processos humanos: à filosofia – de Bergson (que trata de um assunto mais alargado,

³ Ben Jonson (1572-1637) dramaturgo, poeta e ator inglês do Renascimento, contemporâneo de Shakespeare. Autor das peças *Every Man in his Humour* (1598) e *Every Man out of his Humour* (1599)

o cómico), a Wladimir Jankélévitch⁴ ou Gilles Deleuze⁵ – linguística, psicologia, antropologia. Surgem revistas exclusivamente consagradas ao fenómeno do humor, tal como *Humor*⁶, ou em França *Humoresques*⁷ (Moura, 2012).

O humor transgride os códigos discursivos e sociais que devem ser conhecidos e reconhecidos pelo leitor para que ele possa sancionar este humor pelo riso ou pelo sorriso. Caso contrário, o discurso humorístico arrisca-se a não produzir o seu efeito. Isto sem contar com os fatores de outra ordem, como por exemplos os sociológicos ou religiosos, que intervêm no domínio do risível. (Morin, 2002:96).

A discussão sobre o humor coloca-nos perante vários níveis de dificuldades. No seu artigo intitulado *Des Categories pour l'Humour?* Patrick Charaudeau afirma que, num primeiro momento, devemos evitar abordar esta questão, tendo o riso como garantia do facto humorístico. Se o riso necessita de ser desencadeado por um facto humorístico, este não desencadeia necessariamente o riso. Charaudeau recusa a ideia de uma problemática do riso, que afirme que o facto humorístico é um ato de enunciação “para fazer rir”, porque se ele pode fazer rir ou sorrir, muitas vezes tal não acontece. O facto humorístico, por exemplo, pode acompanhar uma descrição dramática de alguns acontecimentos como, por exemplo, as caricaturas de imprensa sobre a guerra, os conflitos e os dramas da vida

⁴ Vladimir Jankélévitch (1903-1985) filósofo e musicólogo francês. Foi discípulo de Henri Bergson. Tem uma vasta obra, da qual destacamos “*Le Paradoxe de la Morale*” e “*Cours de Philosophie Morale*.”

⁵ Gilles Deleuze (1925-1995) filósofo francês. A sua obra sofreu influências de Spinoza, Bacon, Bergson, Nietzsche, Foucault.

⁶ Nos Estados Unidos é publicada a revista *Humor. International Journal of Humor Research* publicada desde 1988, por Mouton de Gruyter, Berlin, New Yorke.

⁷ Em França, em 1987, foi criada a CORHUM – *Association pour le développement des recherches sur le Comique, le Rire et l'Humour*, que publica semestralmente a revista *Humoresques*.

quotidiana. (Charaudeau, 2006: 20). Esta é uma situação que é evidente e exemplar quando estamos confrontados com o chamado humor negro.

Uma segunda dificuldade, apontada no estudo do autor anteriormente citado, reside na escolha dos termos que servem para designar o ato humorístico. Um simples percurso pelos dicionários e pelas definições de ato humorístico e pelas remissivas que nos são propostas, mostra as várias denominações que lhe são atribuídas: cómico, engraçado, divertido, ridículo, irónico, grotesco e muitos outros. Uma quantidade de termos numa feliz sarabanda, da qual não se consegue vislumbrar, nem o início, nem o fim, nem uma qualquer hierarquia.

Uma terceira dificuldade prende-se com as categorias de retórica, por pensarmos nelas, como salvadoras da imprecisão dos dicionários. É, sobretudo, a ironia que, na tradição retórica é objeto de uma categorização a partir da definição (mínima) proposta por Aristóteles, o qual a descreve como uma anti frase que consiste em dizer o contrário do que se pensa. Nesta linha de pensamento, há a confrontação de diversos pontos de vista que não permitem uma clarificação. No *Dictionnaire de Poétique et Rhétorique* de Henri Morier (1981) a ironia e o humor são apresentados como categorias distintas. A primeira opõe-se à segunda, dado que a ironia joga mais com a anti frase, enquanto o humor jogaria com as oposições que não seriam anti frases. (Charaudeau, 2006: 21). Além disso, a ironia iria provocar o riso, enquanto o humor apenas provocaria o sorriso. Outros autores, defendem uma posição contrária, o humor e a ironia são confundidos ou pelo menos encaixados um no outro. É o caso de Robert Escarpit (1987:115, citado por Charaudeau, 2006: 21) que coloca o paradoxo irónico no coração de qualquer processo humorístico, ou seja, põe em contacto repentinamente o mundo quotidiano com um mundo deliberadamente reduzido ao absurdo. Assim, a ironia será destrutiva, enquanto o humor será o que a corrige num abrir e fechar de olhos cúmplice.

2.3. O que nos faz rir?

O que nos faz rir, sorrir ou até mesmo dar uma boa gargalhada, quando contemplamos uma caricatura de Bordalo Pinheiro, ouvimos uma piada da “revista à portuguesa” ou observamos um *cartoon* de Luís Afonso? O homem sabe do que ri, porque ri e sabe fazer rir. O riso atravessa a vida, a arte, o tempo, a cultura, o bem e o mal. É salvação e perdição. “Diz-me se tu ris, como te ris, porque ris, de quem e do que te ris, com quem e contra quem ris, e dir-te-ei quem és” (Le Goff, 1997:449).

O que é o riso? O que se pretende mostrar ou ocultar através do riso? O que nos faz rir? O riso enquanto fenómeno social tem sido objeto de estudo da história do pensamento, nas suas diversas etapas. Muitas são os contributos que têm procurado iluminar este fenómeno. Já Platão e Aristóteles refletiam sobre o tema, mas também Cícero, Rabelais, Pascal, Hobbes, Bergson, Freud e muitos outros, clássicos e contemporâneos, se envolvem nas questões do riso. Para além de ser um tema filosófico interessante, vários domínios do conhecimento (teorias da sociologia, do teatro, da literatura, da antropologia social, da história, da psicanálise entre outras) têm procurado aprofundá-lo. O riso é partilha de valores e crenças. É diálogo e troca entre duas ou várias pessoas, porque nunca ninguém ri sozinho. É ainda a memória instantânea e risível de uma vida com mais justiça, dignidade e felicidade que se pretende alcançar. Ainda assim, convém considerar que também nos podemos rir com piadas sobre fracos e indigentes e que temos a capacidade de rir de desgraças próprias ou alheias. Qualquer quadro social, político ou ideológico pode construir uma forma humorística própria. Durante o primado comunista na União Soviética, a revista *Krokodil* (Крокодилера) constituiu uma presença que definia as margens da permissibilidade. Já o nazismo tinha um anedotário muito específico que não gravitava em torno de nenhuma preocupação que atualmente reconhecêssemos como tendo intuítos de justiça ou de dignidade. O eterno judeu (*der Ewige Jude*) era uma

construção estereotípica que no entanto fazia rir abundantemente o povo alemão do período.

Por se tratar de um fenómeno de sociabilidade, o riso faz e desfaz laços no interior dos grupos e desempenha um papel preponderante nas estratégias sociais, culturais ou mesmo políticas. É um instrumento de coesão, de defesa e de ataque em determinadas conjunturas históricas. O riso é também um critério importante de confrontação entre culturas (Le Goff, 1997: 452-453). As guerras são formas claras de exercitar a capacidade humorística, reforçando estas relações de sociabilidade que são apanágio do chamado humor de caserna. Da mesma forma, o humor em contexto bélico exprime com clareza as linhas de clivagem e de hostilidade, construindo formas parodiadas do outro que é, quase sempre, o inimigo do lado de lá da trincheira, mas que também pode ser o estado-maior que envia as tropas para a frente de batalha como carne para canhão. Os britânicos desenvolveram esta linha humorística ao limite. Basta olhar para as caricaturas das I e II guerras mundiais ou para fenómenos como os *Monty Python* ou *Black Adder* para o perceber. Por seu turno, o humor comparativo é traço essencial de muitas culturas, numa tendência que mistura o enaltecimento de valores e expressões de autocomiseração por fraquezas e incapacidades (simultaneidade muito típica do humor nacional). Nalguns casos, o humor comparativo é mesmo usado como arma de arremesso contra a cultura da potência colonial – vide as piadas brasileiras sobre os portugueses.

O riso é um tema que interessa às sociedades. Desde a Antiguidade e ao longo da história são várias as teorias que têm vindo a ser desenvolvidas acerca do riso (Pelisson, 2013:14).

Os autores gregos e latinos interessaram-se pelo riso e o risível. As suas reflexões salientam algumas características comuns a propósito do riso. O objeto do riso e do risível assenta na fealdade quer ela seja de tipo físico, intelectual, moral ou afetiva. Para Platão o riso é, antes de mais, um prazer que pode misturar-se, em circunstâncias particulares,

com a troça ou zombaria e com o ridículo (Smadja, 1993: 8, citado por Pelisson, 2013:14). Aristóteles coloca o risível e o cómico no domínio da degradação e da desvalorização. O riso é então uma exageração da fealdade, deformando o rosto, desarticulando a voz, inimigo da decência (Pelisson, 2013:14). Cícero interessa-se pelo risível que o orador produz, e que é distinto do risível proveniente do bobo, homem que, na corte, tinha a função de fazer rir príncipes e nobres, principalmente na Idade Média. São cinco as questões que coloca sobre o risível do orador. Interroga-se sobre a natureza do riso, sobre o que ele produz, sobre o que convém ao orador desenvolver e dentro de que limites e, por fim, sobre os diferentes tipos de risível que existem. Na sua opinião, existem, de facto, dois principais géneros de risível: o risível das palavras ou o risível verbal por um lado, e o risível das coisas ou o risível não-verbal e misto por outro lado, em conformidade, por exemplo, com a mimogestualidade e com o carácter. Smadja, na sua obra *Le Rire* (1993:10-27, citado por Pelisson, 2013:15) afirma que a partir da Idade Média surgem dois tipos de discurso acerca do riso e do risível. Por um lado, as definições e elaborações provenientes da filosofia, por outro lado as definições e elaborações provenientes da teologia. Desde esse momento, o riso tornou-se um fenómeno cultural e corporal. É então um fenómeno histórico, que varia segundo os grupos sociais e que se diferencia de acordo com as várias épocas. Na Alta Idade Média o riso é percebido como diabólico. É reprimido, os monges, e parte importante da escolástica medieval, condenam o riso. Já na Idade Média Central assiste-se a uma libertação do riso e a uma distinção entre o bom e o mau riso. Uma categorização riso lícito contra o riso proveniente do ilícito. O riso tornou-se libertador no decurso do período da Baixa Idade Media. Para Bakhtine, citado por Smadja, o povo urbano liberta-se do recalçamento imposto pela Igreja medieval e a cidade está cheia do riso da praça pública e do riso carnavalesco. Este riso libertador dará lugar ao riso feliz e epicurista do Renascimento. Durante o século dos Humanistas, o riso

é enobrecido, revalorizado e positivo. Torna-se então a expressão da alegria de viver. Reanimando os valores epicuristas seria igualmente inerente aos prazeres sensoriais. Com o fim de manter a saúde individual e social, segundo Rabelais, o risível seria prescrito, porque produz riso e prazer, desempenhado, a partir desta época, o papel de instrumento terapêutico.

Muitos são os autores que desde o século XVII até aos nossos dias têm desenvolvido estudos sobre o riso. De acordo com Smadja, Descartes aproxima a noção de “troça/zombaria”, à noção de riso. Espinosa estabelece uma ligação entre “graça” “gracejo” e o riso. Hobbes vê o riso como uma “expressão emocional específica” porque o riso é uma expressão facial que assinala uma alegria. O século das Luzes é muito rico em textos sobre o riso. Voltaire associa o riso à alegria jovial. Kant suscita uma reflexão sobre o riso rica e complexa. No século seguinte, Schopenhauer interroga-se de novo sobre os laços entre o riso e o risível. Ainda no século XIX, Spencer teoriza e tenta compreender as relações entre o riso e o prazer. Enquanto Bergson expõe uma teoria social do riso. Salienta este autor que o “nosso riso é sempre o riso de um grupo”:

“Um grupo que dá significado aos guiões cómicos, uma vez que com ele partilhamos hábitos, uma história, ao mesmo tempo que, chama a si, enquanto sociedade, a função de nos voltar a pôr nos carris, exatamente através do riso, sempre que, por rigidez mecânica ou por distração, nos afastarmos das normas a cumprir” (Bergson, 2007: 5, citado por Morgado, 2011:17).

Assim, para compreender o riso, é preciso recolocá-lo no seu meio natural que é a sociedade e é necessário determinar a sua função útil, a saber, a função social do riso (Bergson, 1993: 3-6, citado por Pelisson, 2013:15). Bergson defende assim que o humor vai desencadear-se não a nível individual ou entre duas pessoas, mas no seio de um grupo.

Na opinião de Paulo Morgado (2011), embora reconhecendo o *social* como um originador de tensão, Bergson associa o riso a algo mais sociológico do que psicológico, quando afirma:

*“E, portanto, a sociedade não pode intervir aqui através de uma repressão material, já que ela não é atingida materialmente. Ela está em presença de uma coisa que a inquieta [como as manifestações das pulsões segundo Freud], mas apenas a título de sintoma – apenas uma ameaça, quando muito um gesto. Será, assim, através de um simples gesto que ela responderá. O riso deverá ser qualquer coisa deste género, uma espécie de **gesto social**. Pelo medo que inspira, ele reprime as excentricidades [...]”* (Bergson, 2007:15, citado por Morgado, 2011:240).

A obra do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941)⁸, congrega à sua volta especialistas de vários domínios do conhecimento e ainda hoje continua a ser uma referência inestimável para o estudo do riso e do risível. A abordagem bergsoniana a este fenómeno social considera que são três os processos através dos quais se pode provocar o riso: a *repetição*, a *inversão* e a *interferência de séries*.

A *repetição* consiste numa combinação de circunstâncias repetidas em várias ocasiões, em contraste com o curso cambiante da vida. Na *inversão* há a repetição de uma cena cômica, em que a situação volta para trás e os papéis são invertidos. A *interferência de séries* tal como a repetição e a inversão é também um efeito cômico utilizado no teatro.

⁸ Henri-Louis Bergson (1859-1941) foi o expoente máximo do “Intuicionismo”. Para este filósofo há apenas dois caminhos para conhecer o objeto, duas formas de conhecimento e valores desiguais: mediante o conceito e mediante a intuição. A intuição é uma forma de conhecimento que penetra no interior do objeto de modo imediato, sem o ato de traduzir e analisar. Bergson foi galardoado com o Prémio Nobel da Literatura, em 1927.

Apesar de ser difícil a sua definição, por apresentar uma extraordinária variedade de formas, podemos talvez afirmar que uma situação é sempre cômica quando pertence, em simultâneo, a duas séries de factos absolutamente independentes, podendo ser interpretada, ao mesmo tempo, em dois sentidos inteiramente diferentes (Bergson, 1900).

A questão do riso mereceu uma atenção especial, por parte do escritor italiano Umberto Eco (1932-2016) que, no seu romance *O Nome da Rosa*, recupera uma velha discussão em torno do livro *Poética*, de Aristóteles, que aborda a comédia e faz uma apologia do riso e das suas virtudes. Eco reconhece que no ocidente medieval nunca houve uma opinião unificada sobre o riso. Daí que, em *O Nome da Rosa*, estejam em confronto duas posições antagónicas acerca desta problemática. Uma das posições é representada pelo velho monge e bibliotecário Jorge de Burgos, que considera o riso fonte de dúvida, que não deve ser livremente permitido para afrontar as adversidades que ocorrem no dia-a-dia. A outra posição tem como representante Guilherme de Baskerville que, apoiado no pensamento de Aristóteles e dos seus discípulos, considera que: “rir é próprio do homem”, sinal de humanidade, racionalidade e instrumento para superar as vicissitudes da vida.

Como é sabido, o humor coloca várias questões, mas nenhuma das teorias que, em seguida, vão ser discutidas constituem uma resposta à diversidade dos problemas que o humor suscita: “pelo contrário, cada uma delas avança com uma ou duas características determinantes que mais não são do que uma parte do fenómeno. (Ermida, 2007). Na opinião de Isabel Ermida, um mesmo autor (como é o caso de Bergson) exhibe um posicionamento teórico misto, contribuindo com elementos que pertencem aos três grandes grupos de teorias.

2.4. Teoria da Superioridade

De acordo com Simon Critchley e John Morreal a teoria da superioridade é a mais antiga dos três tipos de teorias referenciadas. (Billig, 2005:39). Tendo como ponto de partida a tradição iniciada por Platão, podemos encontrar o esboço de uma teoria do riso nos comentários de Hobbes e Descartes, que durante centenas de anos dominou o pensamento ocidental, “e que a partir do séc. XX foi designada de teoria da superioridade (Silva, 2018:16).

No séc. XVII, o fenómeno humorístico merece a atenção de pensadores como René Descartes (1596-1650), em *As Paixões da Alma* (1649) em que este expõe os fundamentos e a legitimidade do que designa por “troça”:

O escárnio ou troça é uma espécie de alegria misturada com ódio; e tem por causa o reconhecimento de qualquer pequeno mal numa pessoa que julgamos merecê-lo. Tem-se ódio por esse mal e sente-se alegria por o ver em alguém que o merece. E, quando isso sobrevém inesperadamente, a surpresa e a admiração provocam o riso (Art . 178).

Descartes tenta justificar moralmente os sentimentos negativos que estão subjacentes ao escárnio e que apenas vitima “alguém que o merece” (Ermida, 2007:84). Uma visão do riso como reação de prazer provocado pelos males alheios é retomada pelo filósofo inglês Thomas Hobbes (1588-1679), em *Leviatã* (1651:62), embora consciente de que o maior desafio seja a tentativa de superação da fasquia daqueles que nos são superiores (Ermida, 2007:85):

(...) Isto acontece mais com aqueles que têm consciência de menor capacidade em si mesmos e são obrigados a reparar nas imperfeições dos outros para poderem continuar a ser a favor de si próprios. Portanto, um excesso de riso perante os defeitos dos outros é sinal de pusilanimidade.

Porque o que é próprio dos grandes espíritos é ajudar os outros a evitar o escárnio e a comparar-se apenas com os mais capazes.

Muitos escritores na área do riso e do humor consideram Hobbes como sendo o chefe da teoria da “glória súbita” ou “superioridade”, mas alguns colocam algumas pequenas dúvidas acerca da influência de Hobbes (Attardo, 2014: 340-341). De qualquer forma, a expressão humorística, enquanto modelização de superioridade, abre portas à sua dimensão contrária que é a do humor dos deserdados e descamisados que pode transformar o ressentimento resultante da não ascensão social, ou do ostracismo, em formas humorísticas. Do mesmo modo, é necessário perceber que as diferentes elites que se sucedem no controlo e na legitimação intelectual das sociedades, trabalham diferentes vítimas desta forma de humor inteiramente baseada na superioridade – social, cultural, económica.

É de salientar, porém, que: “uma longa tradição de pensamento equaciona a essência do humor com o escárnio e a emoção cômica com sentimentos de superioridade” (Ermida, 2002: 13). Rir é sempre rir de alguém. Daí que, na opinião desta autora, o humor seja “encarado como um fenómeno interativo que se baseia numa relação de desigualdade entre dois ou mais sujeitos, sendo a perceção dessa desigualdade motivo de divertimento para aquele que se considera superior” (Ermida, 2002: 13). Neil Schaeffer, na sua obra *The Art of Laughter*, refere que “esta é a interpretação mais comum entre aqueles que alertam para a tendência potencialmente perigosa da arte do humor (Schaeffer, 1981:3, citado por Ermida, 2002: 13).

Na teoria da superioridade, o humor é um mecanismo de afirmação social de um indivíduo sobre outro, ou de um grupo sobre outro (Neto, 2011:1). Aristóteles e Platão aderem à teoria da superioridade, mas também Cícero, Quintiliano, Descartes, Charles Baudelaire e Bergson. “Aristóteles e Platão argumentam que as pessoas baseiam o seu humor nas

enfermidades, fraquezas, sofrimentos e desditas alheios e que o riso é uma expressão de escárnio dirigida aos menos afortunados” (Neto, 2011:5). Quem ri experimenta prazer ligado a um sentimento de superioridade face ao objeto que se torna risível. Hobbes, no séc. XVI via nesse riso uma manifestação de orgulho, de vaidade e de desprezo pelos outros (Hurley, & all, 2013). É de assinalar que a resposta a um humor de superioridade pode corresponder ao desenvolvimento de um humor ligado ao ressentimento. Este é um tipo social que pode ser muito forte e transformar-se em formas muito específicas que são definida pelo rir à custa da desgraça dos outros – aquilo a que os alemães chamam Schadenfreude e que nós poderemos traduzir por epicaricacia. O prazer que resulta da contemplação da desgraça alheia é um gozo que resulta de um certo sentido de justiça poética. Acreditamos que a desgraça em que o outro agora incorre é merecida e apenas peca por tardia.

J. Morreal, afirma que a teoria da superioridade “*held the field for over two thousand years*” (Billig, 2005:38). Embora na opinião de Billig (2005), Critchley e Morreal tenham exagerado no domínio da teoria da superioridade.

O domínio da teoria da superioridade começa a enfraquecer, a partir do séc. XVIII, quando surge a obra *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), de Francis Hutcheson, que tece críticas à teoria de Hobbes. Refere este filósofo irlandês que os sentimentos de superioridade não são necessários nem suficientes para causar o riso. E se a “auto comparação” e a “glória súbita” não são necessárias para o riso, também não suficientes para o desencadear (Silva, 2018:16).

Nos tempos atuais, a investigação sobre a teoria da hostilidade, passou da conceção generalizada do humor como mecanismo de consolidação do triunfo e superioridade pessoais para a “análise empírica de como os valores transmitidos numa piada ajudam a coesão do grupo e à manutenção ou reforma do poder” (Ermida, 2002). Esta autora revela

que “o humor parece construir-se com base numa prática de coesão/exclusão face a um grupo, ainda que este não coincida forçosamente com fronteiras tão amplas como o sexo ou a raça, e assuma em vez disso sub - fronteiras mais específicas (Ermida, 2002).

Novas formas de pensamento sobre o riso contribuíram, ainda no séc. XVIII, para enfraquecer a teoria da superioridade. Foram elas a teoria da incongruência e a teoria do alívio, mas “nenhuma delas atribui a sentimentos de superioridade a condição para o riso” (Silva, 2018:17).

2.5. Teoria da incongruência

No séc. XVIII surgem as teorias da incongruência numa reação contra as teorias de Thomas Hobbes (Billig, 2005:57). As teorias da incongruência consideram que o humor se baseia na descoberta de uma realidade ou de um pensamento que resulta incongruente com o que se esperava. O que é descrito em termos de afastamento entre o que é dito e o que era esperado é entendido como “incongruência” (Priego-Valverde, 1999: 85) O elemento “surpresa” é, porém, inerente à noção de incongruência, porque se relaciona com duas noções que são imprevisíveis: a novidade e o inesperado. É ainda importante a existência de cumplicidade entre o emissor e o recetor da mensagem humorística, mas também a confiança e o conhecimento um do outro podem ser indispensáveis para revelar a natureza humorística de um enunciado.

A incongruência está ligada às vivências de um indivíduo, mas para além disso está igualmente ligada ao conjunto de normas partilhada por um grupo de indivíduos. Sejam elas normas sociais ou linguísticas, cada indivíduo, desde que viva em comunidade, interioriza um certo número de regras sociais que deve respeitar (Priego-Valverde, 1999: 88-89).

No início do séc. XIX, Arthur Schopenhauer produz uma influente versão da teoria da incongruência, que se encontra na sua principal obra: *O Mundo como Vontade e como Representação* (1819). Para essa teoria do risível, o autor apresenta a seguinte definição:

A origem do risível [Lächerlichen] é sempre a subsunção paradoxal e, em consequência, súbita, de um objeto sob um conceito que lhe é, aliás, heterogêneo, e o fenómeno do riso, por consequência, define sempre a percepção súbita de uma incongruência entre este conceito e o objeto real que é pensado através dele, ou seja, entre o abstrato e o intuitivo. (Schopenhauer, A. 2014, Cap. 8, citado por Leite, 2018:68).

Acrescenta ainda este autor que: "*É sobre a oposição entre as representações intuitivas e representações abstratas [...] que se fundamenta igualmente a minha teoria do risível*" (Schopenhauer, A. 2014, Cap. 8, citado por Leite, 2018:68).

Um dos objetivos das muitas pesquisas que têm como objeto de estudo o humor, têm procurado questionar a validade da teoria de Suls (1972). Este modelo binário é consensual quanto à necessidade de colocar em cena uma incongruência como elemento chave dando às situações um carácter humorístico. Além disso, neste modelo, para além da surpresa ligada à descoberta da incongruência, as reações afetivas dependentes da tentativa de resolução da incongruência, são de duas ordens: o riso ou a perplexidade (Aillaud, 2012: 5).

Já nos anos sessenta, do século passado, Koestler, 1964, teria dado conta do tratamento da incongruência, através do conceito de bissociação⁹ ("bissociation") nestes termos:

⁹ Bissociação é o resultado do encontro de dois objetos que não se relacionam entre si.

“(...) a percepção de uma situação ou de uma ideia L (...) é feita sobre dois planos de referência M1 e M2, em que cada um tem a sua lógica interna, mas que são habitualmente incompatíveis. Poder-se - à dizer que o acontecimento L, ponto de intersecção de dois planos, entra em vibração em dois comprimentos de onda. Enquanto dura esta situação insólita, L não está simplesmente ligado a um contexto de associação, ele está bissociado a dois contextos” (Koestler, 1964:21, citado por Aillaud, 2012: 5).

Para Marlène Aillaud (2012) o termo “humorístico” é geralmente utilizado para qualificar as situações que nos fazem rir ou sorrir. Explica esta autora que Suls (1972) propõe uma teoria cognitiva, designada de “Incongruência-Resolução” que visa dar conta da compreensão e apreciação do humor, descrevendo as operações mentais que permitem a um indivíduo tratar uma situação pela apreciação do seu potencial humorístico. Esta conceção centra-se nos conceitos de reconhecimento e de resolução da incongruência. De acordo com Suls (1972), a compreensão e apreciação das situações humorísticas efetua-se em duas etapas sucessivas. A primeira etapa consiste na identificação, pelo indivíduo, da incongruência que a situação humorística coloca em cena. Ou seja, alguns elementos que compõem a história, a imagem, ou a série de imagens são em parte incompatíveis com um funcionamento normal, habitual, conhecido. Daí que ocorra uma experiência de surpresa. A segunda etapa consiste em resolver esta incongruência, mobilizando regras cognitivas que permitem integrar estes elementos incompatíveis num modelo de situação coerente. Na opinião de Suls (1972), esta segunda etapa implica processos cognitivos comparáveis aos que são responsáveis pela resolução do problema. É no final destas duas etapas que pode ocorrer uma experiência emocional. Duas emoções são então possíveis. Se o indivíduo consegue resolver o problema colocado pela incongruência, então ele ri

desta situação surpreendente. Se não consegue encontrar uma solução, então fica perplexo.

Marlène Aillaud (2012) reconhece que esta teoria da “Incongruência-Resolução” ao dar conta, em simultâneo, da compreensão e da apreciação das situações humorísticas é crucial, mas também insuficiente. Assim, e tendo em vista ultrapassar esta teoria, a investigadora desenvolve um estudo em que compara o tratamento dado aos desenhos de humor negro, com o tratamento dado aos desenhos de humor mais convencionais e examina também as reações afetivas que lhes estão associadas (Aillaud, 2012: 1-2).

2.6. Teoria do alívio

No séc. XIX o problema do ridículo foi reformulado pelas teorias do alívio psíquico de Bain e Spencer. De acordo com Alexander Bain (1818-1903), uma das causas do riso é o triunfo sobre um inimigo ou uma tarefa desafiadora ou fatigante (Roedelein, 2002: 153).

A teoria do humor designada por teoria do alívio ganha muitos adeptos desde os finais do séc. XIX. Ela explica o humor como uma espécie de válvula de escape “face às inibições e recalcamientos que a sociedade impõe ao indivíduo (Ermida, 2007). Esta teoria foi esboçada no ensaio *An Essay on the Freedom of Wit and Humor* escrito em 1709, por Anthony Ashley- Cooper, 3º conde de Shaftesbury (1671-1713). Foi a primeira publicação em que o humor é usado no sentido moderno da diversão (Silva, 2018:17).

Os homens ao sofrerem pressão ou quando submetidos a um apertado controlo, tentam encontrar formas de se libertar dessas restrições ou daquilo que os reprime.

Nos séculos seguintes dois pensadores Herbert Spencer (1820-1903) e Sigmund Freud (1856 – 1939) “procederam à revisão da componente biológica por detrás da teoria do alívio, mantendo a ideia de que o riso alivia a energia nervosa reprimida” (Silva, 2018:18).

Spencer no ensaio *On the Physiology de Laughter* (1911) baseia-se na ideia de que as

emoções assumem a forma de energia nervosa. “A energia nervosa libertada pelo riso, de acordo com Spencer, corresponde a energia das emoções que sentimos como inadequadas” (Silva, 2018:18).

Um dos contributos mais relevantes, ainda que complexo, para a teoria do alívio foram os estudos de Sigmund Freud que: “subscreeve alguns dos princípios defendidos por Bergson” (Ermida, 2007). No entender de alguns especialistas, a sua obra “*Le Mot d’Esprit et ses Relations avec L’Inconstant*” (1905) conquistou um lugar importante nos estudos do humor. Neste estudo Freud tece alguns comentários sobre a natureza e as funções do riso, bem como ao processo humorístico que está na sua origem:

Nous dirons que le rire se déclenche dans le cas où une somme d’énergie psychique primitivement employée à l’investissement de certaines voies psychiques, a perdu toute utilisation, de telle sorte qu’elle peut se décharger librement (Freud, 1905:241, citado por Ermida, 2007).

2.7. Notas finais

As teorias do riso expressam a moral, a estética e os temas políticos do seu tempo (Billig, 2005: 38). Embora o riso e o humor tenham sido estudados sob múltiplos pontos de vista e disciplinas, não encontramos, durante a nossa pesquisa, nenhum estudo que privilegie a relação entre o humor e temas de política fiscal em cada época histórica.

Na verdade, o riso, o sorriso, a gargalhada e o esgar de sobrancelhas resultado da troça, do gracejo, da sátira, da paródia, da repetição e das diversas outras formas de humor que habitam nosso quotidiano são temas comuns, mas pouco estudados. (Neto, 2011: 1).

Apesar das discussões que o fenómeno humorístico vem alimentando, ao longo dos tempos, ele permanece extraordinariamente difícil de definir, quer na sua natureza

filosófica, psicológica e sociológica, quer na sua expressão enquanto forma de arte e de pensamento (Castelo-Branco, 1970: 631).

E o humorista que reação pretende provocar no leitor ou espetador? Porque na verdade “os humoristas não riem: fazem rir. O riso é a linguagem com que os homens inteligentes se dirigem aos seus iguais. O riso faz rir porque é engenhoso, criativo, porque é capaz de surpreender-nos com o inesperado” (Álvarez-Insúa, 2010: 114).

Que relação podemos estabelecer entre o indivíduo que ri e a sociedade na qual este está inserido? O humor e o riso são narrativas que jogam com a pluralidade de sentidos e com a utilização de várias estratégias numa situação de comunicação, tendo em vista a sedução do interlocutor (do leitor) ou do auditório (Charaudeau, 2006: 39). Mas poderão também ser manifestações de cumplicidade, prazer, surpresa, desespero, angústia, defesa ou mecanismos rápidos de descompressão emocional? De que modo e em que momentos, poderemos captar e catalogar o riso do cidadão contribuinte? Quando ele cumpre ou quando ele foge ao cumprimento das suas obrigações fiscais? Quando o cidadão contribuinte se vê confrontado com as diversas sanções fiscais ou, quando este recebe o reembolso do IRS? Quando se depara com os temas fiscais transpostos, com arte e graça, para os jornais, para a TV ou para as diversas plataformas *online*? Ou ainda para o cartoon, para a caricatura ou para o palco do teatro de revista? Tentaremos, na parte empírica deste trabalho suscitar outras questões que, eventualmente, possam ajudar-nos a refletir sobre uma problemática que equacione o “humor político” com o “discurso político”, e a “arte do riso” com a “arte dos impostos”, em diferentes épocas históricas.

3. REVISÃO DA LITERATURA

3.1. Notas Prévias

Este segundo capítulo (capítulo III) inicia-se com a revisão da literatura, com contributos oriundos da sociologia (e da psicologia) do humor e da sociologia fiscal. Cada um destes contributos fornece um conjunto de temas que são determinantes para a exploração e estruturação dos eixos teóricos deste trabalho.

Este estudo situa-se na confluência de diversos saberes, que vão desde a sociologia do humor e do riso à sociologia fiscal. São domínios do conhecimento que, numa perspetiva multidisciplinar apelam a outras áreas do saber - antropologia, filosofia, psicologia, história económica, finanças públicas, ciência política, entre outras - numa provocação às (re)leituras e (re)interpretações críticas (e sociológicas) de diversas heranças culturais.

Um estudo desta natureza não deve ignorar o legado teórico que vários domínios do saber fizeram chegar até aos nossos dias. No entanto, as incessantes pesquisas a que procedemos, revelaram que há múltiplos estudos sobre sociologia do humor¹⁰ e sobre sociologia fiscal¹¹, mas não existem investigações sobre a confluência destas duas áreas. Assim sendo, há uma certa dificuldade em se fazer a discussão do estado da arte (isto é, o estado dos conhecimentos sobre um determinado assunto). Na falta de uma bibliografia específica sobre a problemática em estudo, optámos por elencar um conjunto de obras de

¹⁰ São vários os estudos desenvolvidos na área da sociologia do humor, como por exemplo: Michael Mulkay (1988) *On Humor: Its Nature and Its Place in Modern Society*; Marvin R. Koller (1988) *Humor and Society: Explorations in the Sociology of Humor*; Giseline Kuipers (2008) *The Sociology of Humor*.

¹¹ No que concerne à sociologia fiscal, uma alusão a alguns estudos desenvolvidos nesta área: Richard A. Musgrave (1983) “*Las Teorias de las Crisis fiscales: Un Ensayo de Sociología fiscal*”; Jurgen G. Backhaus (2004) “*Joseph A. Schumpeter’s contributions in the area of Fiscal Sociology: a first approximation*”; John L. Campbell (2005) *Fiscal Sociology in an Age of Globalization: Comparing Tax Regimes in Advanced Capitalist Countries*, Juan J. J. Fernandez Cainzos (2006) *Sociología de la Hacienda Pública*.

referência e respetivos autores que em tempos e espaços diferentes se debruçaram sobre cada um dos temas, ou seja, estudaram os fenómenos humorísticos e fiscais.

3.2. Contributos da Sociologia do Humor e da

Sociologia Fiscal

No que se refere a abordagens científicas no domínio da sociologia fiscal¹², como já referimos na parte introdutória deste trabalho, Sousa Franco, no seu Manual de Finanças Públicas e Direito Financeiro, salienta a necessidade de uma abordagem interdisciplinar das instituições sociais e para os futuros contributos da Sociologia sobre as diversas interpretações do fenómeno financeiro, uma vez que esta disciplina “pode suscitar o mais correto enquadramento das grandes questões sociais que envolve o tratamento científico do fenómeno financeiro, segundo métodos específicos.” (Sousa Franco, 1982-1983:200). Na década de 80, do século passado, a reflexão crítica deste autor vai no sentido de considerar que tanto os estudos, numa perspetiva sociológica das instituições económicas (objeto de uma embrionária Sociologia da Vida Económica) como das instituições políticas (objeto da Sociologia Política) é também relevante, mais pelas contribuições que poderão dar do que pelo contributo efetivo e integrado que até hoje proporcionaram. Embora reconhecendo a importância da Sociologia, refere que: “é de esperar que o avanço dos estudos sociológicos e uma melhor articulação e entendimento da interdisciplinaridade nas ciências sociais – combinando a necessária especialização com

¹² No que se refere aos estudos sociológicos, em Portugal, acerca dos fenómenos fiscais, na última década do século XX eram inexistentes, sendo que o primeiro estudo, ainda que exploratório, surge em Portugal, em 2001, por sugestão informal (suportada por um conjunto de poderosos argumentos a favor da Sociologia Política, Económica, Financeira e Fiscal) do Professor António de Sousa Franco.

a pesquisa de campos básicos comuns, que só uma teoria social pode fornecer – permitam, com o tempo, superar esta dificuldade.” (Sousa Franco, 1982-1983: 201-202).

Nesta revisão da literatura não vamos fazer qualquer resumo da extensa bibliografia que abrange o humor, nem sequer da vasta bibliografia relativa ao sistema fiscal. Merecem, porém, destaque os trabalhos no domínio da fiscalidade, coordenados por Nuno Valério¹³ e outros realizados em coautoria com Maria Eugénia Mata, que funcionaram como um dos pilares fundamentais do nosso conhecimento no domínio fiscal, e cujas referências irão surgir no decorrer deste percurso de investigação.

Os conceitos básicos que estruturam esta pesquisa: o humor e o riso, a caricatura, o *cartoon*, a cultura, a confiança, a ética e as imagens ou signos icónicos serão estudados mais adiante, em secções à parte. Durante o trabalho de investigação foram vários obstáculos que tivemos de ultrapassar, mas a maior dificuldade que tivemos de enfrentar foi a da inexistência de estudos anteriores sobre esta problemática. Até mesmo os autores que durante décadas se especializam sobre a problemática do humor e do riso, ou aqueles que elegeram como objeto de estudo a sociologia fiscal, nenhum deles prestou a mínima atenção à dimensão humorística na abordagem da fiscalidade. A prova do que afirmamos é a lacuna existente na produção de textos que entrecruzem as temáticas do humor e da

¹³ Valério, Nuno (2001a). (coord.). Ana Bela Nunes, Carlos Bastien, Eugénia Mata, *As Finanças Públicas no Parlamento Português* – Estudos preliminares, Lisboa: Coleção Parlamento.

Valério, Nuno (2001b) *Estatísticas Históricas Portuguesas*, Vol. I, Lisboa, INE.

Mata, Eugénia e Nuno Valério (2003). *História Económica de Portugal – Uma Perspetiva Global*. Lisboa: Editorial Presença.

Valério, Nuno (2006). (coord.). Ana Bela Nunes, Carlos Bastien, Eugénia Mata, *Os impostos no Parlamento Português – Sistemas fiscais e Doutrinas fiscais nos Séculos XIX e XX*, Lisboa: Coleção Parlamento.

tributação, com contributos provenientes de diversos campos do conhecimento. Como exemplo, podemos referir Salvatore Attardo (2014)¹⁴, editor da *Encyclopedia of Humor Studies*¹⁵ que reúne um conjunto de artigos sobre o humor, nomeadamente as teorias do humor, a caricatura, o cartoon, entre muitos outros. São vários os especialistas que estudam o fenómeno humorístico, mas sem nunca referir o humor fiscal. O humor e o ridículo são o tema central de Michael Billig (2005), que na sua obra *Laughter and Ridicule* trata com seriedade a questão do humor e questiona as teorias do humor e do riso, que ao longo dos tempos, foram ganhando novos contornos. Também a socióloga Giseline Kuipers (2006), em *Good Humor, Bad Taste: A sociology of the joke* investiga o humor como fenómeno social, ou seja, como uma forma de comunicação que está incrustada nas relações sociais. De acordo com esta autora, as pesquisas antropológicas mostram claramente a conexão entre humor e cultura. Apesar de que: “*the documented humor from cultures far distant from our own in time and place often seems coarse, strange, absurd, or simply unintelligible to us* (Apte, 1985)” (Kuipers, 2006:10).

Giseline Kuipers (2008), no seu texto *The Sociology of Humor* continua a defender que o humor é essencialmente um fenómeno social. As piadas e outros enunciados humorísticos são uma forma de comunicação que é usualmente partilhada na

¹⁴ Salvatore Attardo é professor titular da Texas A & M University – Commerce e editor-chefe do Humor, da revista *International Society of Humor Research*. Estudou na Universidade de Purdue - EUA, com Victor Raskin, e ampliou a teoria do humor verbal, baseado num roteiro de Victor Raskin.

¹⁵ Mateus Gruda, na resenha intitulada *Levando Humor Muito a Sério: “Enciclopédia de Estudos sobre o Humor”* (2017: 494) refere que a capacidade de produção e, sobretudo, de compreensão do humor é algo genuinamente humano, tal como diversos pensadores já afirmaram e atestaram ao longo da história da humanidade (Gruda, 2017). Entretanto, proceder a sistematizações e definições definitivas neste campo de estudo é tarefa inglória, uma vez que o humor detém um carácter multifacetado, plástico e, acima de tudo, contraditório, dualístico e dialético (Billig, 2005, Lockyer, 2006).

interação social. E os tópicos e temas sobre os quais as pessoas brincam são geralmente centrais na ordem social, cultural e moral de uma sociedade ou grupo social (Kuipers, 2008: 365). Refere ainda esta autora que o interesse da sociologia pelo humor só ocorreu nos anos 80 do séc. XX (Fine 1983; Paton, 1988; Zijderveld, 1983).

Ainda no decurso do séc. XX, após os trabalhos desenvolvidos por Freud e Bergson, que revolucionaram o conhecimento no domínio do humor e do riso, várias disciplinas dos estudos do humor ramificaram-se e numerosas abordagens emergiram no âmbito das ciências sociais: a abordagem funcionalista, a abordagem do conflito, a abordagem do interacionismo – simbólico, a abordagem fenomenológica e a abordagem histórico-comparativa (Kuipers, 2008: 368).

Na opinião de Giseline Kuipers, a teoria do sociólogo americano Randall Collins, expressa na sua obra *Interaction Ritual Chains* (2004), que integra a teoria durkheimiana e a micro-sociologia goffmaniana, é provavelmente a primeira teoria sociológica a dar um lugar central ao riso (Kuipers, 2008:390). Será de assinalar até que ponto as visões goffmanianas ancoram o humor a construções que se desenvolvem em contextos dramáticos. A metáfora teatral é aqui explorada para descrever situações sociais onde cada ator social representa papéis em face de outro(s) e conta com formas cénicas e modos de apresentação (maneiras e gestos) para o auxiliar e tornar convincente a representação. Por outro lado, estas representações constantes contam com uma presença decisiva de audiências que não são meramente externas à representação, mas que podem ativamente participar dela, tornando-a ora mais fácil ora mais difícil. Uma visão da sociedade dominada por uma ordem dramática não pode deixar de prestar atenção às estratégias e linguagens de humor que são usadas pelos atores. O humor insere-se num quadro social que é simultaneamente ritualizado (e assim, previsível e reconhecível nos contextos

sociais indicados) e estratégico, visando ora a disrupção da ordem social ora o ajustamento enaltecedor de posições e/ou cargos ocupados.

Limor Shifman (2014) refere no seu artigo “Internet Humor” que desde 1990, o humor ganhou predominância como meio de comunicação nas várias plataformas *online*. Esta autora explica no seu artigo (ou seja, nas três secções que o compõem, cujos títulos são: “*Visual Culture and Internet Humor*”, “*Internet Jokes and Globalization*” e “*Internet Memes and Humor*”) as novas influências globais que os agentes culturais locais (glocalização) têm vindo a sofrer (Shifman, 2014: 389-393), nas últimas décadas.

Esta revisão da literatura sobre o riso e o humor na fiscalidade, não ficaria completa, sem referirmos, ainda no campo do humor, em língua portuguesa, a publicação da obra *Jogo da Glória – O século XX Malvisto pelo desenho de humor* (Cotrim, 2012), no âmbito de uma exposição organizada pelo Museu da Presidência da República¹⁶. De referir ainda dois livros – *Prontuário do Riso* (Crespo, 2012a) e *Riso: uma exposição a sério* (Crespo, 2012b), cujas publicações ocorreram por ocasião da exposição realizada no Museu da Eletricidade, em Lisboa, entre 20 de outubro de 2012 e 17 de março de 2013. Estas três obras são uma importante mais-valia para o conhecimento e compreensão da produção humorística portuguesa e, sobretudo, de um campo de estudo – o do humor e do riso - ainda pouco explorado na literatura académica do nosso país.

De referir ainda os estudos dedicados ao humor de Isabel Ermida. A sua tese de doutoramento *Humor, Linguagem e Narrativa: Para uma análise do Discurso Literário*

¹⁶ No final desta publicação encontramos uma dúzia de páginas dedicadas às biografias daqueles que, no século XX, dignificaram o desenho de humor. Como por exemplo: Alberto de Sousa, Almada Negreiros, “Alonso”, Amadeo de Souza-Cardoso, António, Celso Hermínio, Cid, Cristiano Cruz, Emmérico Nunes, Francisco Valença, João Abel Manta, João Benamor, José Bandeira, Jorge Barradas, José de Lemos, José Vilhena, Leal da Câmara, “Luís” (Luís Afonso), “Manel” (Manuel Vieira), Ressano Garcia, Rui Pimentel, “Sam” (Samuel da Carvalho), entre outros.

Humorístico (2002) versa sobre as várias dimensões do humor e permite um melhor entendimento das narrativas humorísticas. Refere a autora que: “o objeto de análise tão esquivo como polémico, o humor assume, no corpus em análise (o conto), uma complexa configuracionalidade - simultaneamente linguística, narrativa, literária e comunicativa – que apela a uma perspetivação teórico-metodológica interdisciplinar” (Ermida, 2002:ix¹⁷).

Ainda em língua portuguesa Frederico Cantante (2007) no e-paper “A Graça Sociológica do Humor” apresenta um trabalho de campo, onde inclui um conjunto de diálogos com guionistas das Produções Fictícias. Também Nuno Amaral Jerónimo na sua tese de doutoramento intitulada *Humor na Sociedade Contemporânea* estuda o humor, procurando “entretecer o discurso humorístico com as representações sociais do quotidiano” (Amaral Jerónimo, 2015: 2).

Muitos estudiosos trouxeram valiosos contributos para o desenvolvimento da ciência fiscal e, nomeadamente, da sociologia fiscal. Gabriel Ardant (1965) referência incontornável deste domínio, ainda hoje as suas obras *Theórie sociologique de l`impôt e Histoire de l`impôt* (1971, 1972), constituem o ponto de partida para a compreensão da sociologia fiscal. Ou J. J. F. Cainzos (2006), que na *Sociologia de la Hacienda Pública* nos desvenda as várias abordagens possíveis a uma sociologia das finanças pública; ou ainda Marc Leroy (2007) que no seu texto *Sociologie des Finances Publiques* apresenta um conjunto de dimensões, numa narrativa sociológica, que emolduram os fenómenos fiscais ao longo da história dos impostos. Mas também Isacc William Martin, em *The*

17 Todas as citações constantes deste trabalho relativas a Isabel Ermida (2002) foram obtidas através do seguinte endereço: <http://hdl.handle.net/1822/190>.

Permanent Tax Revolt (2008), nos confronta com as diferentes formas de resistência aos impostos. Tal como Michael McLure (2003, 2006, 2007, 2009) e os seus importantes contributos para a compreensão da sociologia fiscal e do pensamento de Pareto, expoente máximo da “escola italiana”, que irá influenciar o desenvolvimento da sociologia fiscal e financeira (Soares e Marques, 2013: 135).

Ainda no domínio da sociologia fiscal, a obra editada por Isacc William Martin, Ajay K. Mehrora e Monica Prasad, (2009), *The New Fiscal Sociology – Taxation in Comparative and Historical Perspective*, demonstra que o estudo da fiscalidade pode iluminar as dinâmicas fundamentais das sociedades modernas. Já no final desta obra John L. Campbell, no seu texto *Epilogue: A Renaissance for Fiscal Sociology?* levanta a questão de saber se iremos assistir ao renascimento da sociologia fiscal, dado que tal renascimento não se tem verificado nestas últimas décadas.

Em língua portuguesa, também foram elaborados um conjunto de textos (treze), em que diferentes autores, captam e projetam, no âmbito das ciências sociais, “Outros Olhares sobre a Fiscalidade” (Santos e Lopes, 2013). Num dos textos, que integram esta obra, intitulado “A Sociologia Fiscal: Um Esquisto Histórico” (Soares e Marques, 2013), é suscitado um conjunto de questões relacionadas com o início e o percurso desta disciplina, designada de sociologia fiscal, mas também nos é dado a conhecer o pensamento das várias tradições da sociologia financeira e fiscal, ou seja, – a italiana e a austríaca – bem como as tendências norte-americanas que marcaram as diferentes épocas neste domínio do conhecimento. Marc Leroy (2013) um estudioso da sociologia fiscal, ou sociologia das finanças públicas, explica-nos no seu artigo “Sociologia da decisão financeira pública”, que esta teve origem em duas escolas de pensamento. A primeira, fundada em 1918, na Áustria pelo sociólogo Goldscheid e pelo economista Schumpeter, questionava a sustentabilidade do Estado fiscal no contexto da 1ª Guerra Mundial. A segunda que

congregava intelectuais italianos, que se podem inscrever na tradição elitista de Maquiavel, como por exemplo Pareto, seu representante máximo, que denunciava no seu Tratado de Sociologia Geral, a plutocracia do regime democrático (Leroy, 2013: 49).

É de realçar que Richard Musgrave (1983) no seu artigo intitulado “*Las Teorias de las Crisis fiscales: Un Ensayo de Sociología fiscal*” afirma que o primeiro esforço sério para analisar o papel fiscal do Estado em termos marxista foi realizado pelo socialista austríaco Rudolf Goldscheid (1870-1931) que, durante a 1ª Guerra Mundial, perante o colapso fiscal do seu país, procura desenvolver uma ciência, a Sociologia fiscal. Esta ciência consistia em explicar a crise fiscal, examinando o condicionamento social da economia pública e a condicionante fiscal que esta, por sua vez, impunha à sociedade. R. Goldscheid situa o processo fiscal no centro da atividade do Estado e considera a Sociologia fiscal como a chave principal para a compreensão da mudança social. Ainda segundo Richard Musgrave, muitos observadores do séc. XX teorizaram que o crescimento dos sistemas fiscais, transporta consigo a semente da sua própria destruição e a do sistema capitalista.

As sociologias do humor e do riso ao entrecruzarem-se com as sociologias económica, financeira e fiscal procuram desconstruir os fenómenos económicos, financeiros e fiscais, que vão ocorrendo em diferentes contextos sociais. O questionamento (implícito ou explícito) à problemática da tributação, é feito através de várias formas de arte, ou seja, através de diversas narrativas, em que os autores criadores com muita subtilidade e acutilância procuram revelar em diferentes palcos, quer através dos guiões do teatro de revista, quer através do desenho gráfico - caricaturas e *cartoons* - os caminhos improváveis e imprevisíveis que os fenómenos fiscais têm tendência a percorrer. Daí que, neste estudo, assumam especial relevância alguns conceitos básicos, a saber: cultura, cultura fiscal, ética, confiança, os quais vão direta ou indiretamente influenciar as

narrativas humorísticas que vão sendo construídas pelos criadores autores, acerca da fiscalidade, nos finais do século XIX, início do século XX e século XXI.

3.3 O Conceito de Cultura

É nossa intenção evidenciar neste texto a noção de cultura, através de uma narrativa que apresente algumas das múltiplas definições deste conceito e que possa refletir os contributos de alguns autores, que revolucionaram o modo como hoje olhamos para as transformações e reconfigurações ocorridos no decurso da história deste conceito.

Apesar do conceito de cultura ser tratado de forma diferenciada pelas diversas tradições da Sociologia e da Antropologia ou até mesmo da Psicologia, ele pode ser apreendido de modo aproximativo através da multiplicidade das definições em competição, usadas de modos controversos e contraditórios.

A abertura do campo semântico do conceito de cultura à pluralidade de aceções não o tem eximido a um questionamento cerrado em territórios espaciais e temporais diferenciados, cuja evolução acompanhou a história da humanidade nos seus vários patamares: científico, económico, histórico, político, linguístico, religioso entre outros, e ainda pelas transformações que os processos comunicacionais sofreram nos últimos séculos, com o aparecimento das TIC (Tecnologias de Informação e Comunicação).

É uma evidência que o conceito de cultura é complexo, de difícil apreensão e muito abrangente, mas é a permanência e transmissão de conhecimento entre gerações que estimula e influencia, desde tempos imemoriais, os sentidos, as emoções, as diferentes formas de comportamentos, e de linguagens na captação, compreensão, elaboração, vivência e transmissão de hábitos ancestrais, de crenças e tradições entre os indivíduos das várias etnias, raças e religiões. Desde logo, há que realçar que uma das características

da cultura, entendida no sentido mais amplo, é a de que esta é transmitida por herança social, via socialização e não por herança biológica.

Se é verdade que em qualquer sociedade a cultura¹⁸ assume um papel nuclear pelo conjunto de realizações que projeta e corporiza, tendo em vista a realização do homem, na sua incessante procura de bem-estar, felicidade e inovação. Há, porém, no domínio da cultura uma espécie de pacto que, por vezes, se percebe como paradoxal, ou seja, a tentativa de realizar na diversidade o princípio da unidade e conseguir um maior aprofundamento dessa diversidade para que as diferenças culturais constituam uma rede de relações intergrupais cada vez mais amplas e heterogêneas.

No seu livro “*La notion de culture dans les sciences sociales*” Denys Cuche argumenta que “a noção de cultura é inerente à reflexão em ciências sociais. Sendo-lhe necessária, de algum modo para pensar a unidade da humanidade na diversidade, de modo diferente do que em termos biológicos.” (Cuche [1996 (2010:5)]). Defende ainda o sociólogo e antropólogo francês, que “o homem é essencialmente um ser de cultura. O longo processo de hominização¹⁹, que começou há mais de quinze milhões de anos, consistiu fundamentalmente na passagem de uma adaptação genética ao ambiente natural para uma adaptação cultural” (Cuche [1996 (2010:5)]). Acrescenta o autor que:

¹⁸ Numa articulação da política cultural com outras políticas sectoriais, a Constituição da República Portuguesa no seu art.º 78 expressa os princípios, os deveres e os direitos genéricos quer do Estado, quer dos cidadãos, quer ainda dos agentes culturais relativamente ao acesso, à fruição e à criação cultural (individual e coletiva), tendo em vista a preservação, a defesa e a valorização dos bens culturais, de modo a ser criada uma identidade cultural comum, que permita o desenvolvimento, o relacionamento e a promoção da nossa cultura, nomeadamente, junto dos falantes de língua portuguesa espalhados pelo mundo.

¹⁹ Hominização – Antr. Conjunto de processos evolutivos, físicos e psíquicos da espécie humana, desde a sua fase primitiva até ao atual estágio de desenvolvimento (Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea, 2001:1998)

“se todas as “populações” humanas possuem o mesmo stock genético, elas diferenciam-se pelas suas escolhas culturais, inventando cada uma soluções originais para os problemas que se lhes colocam. Todavia, estas diferenças não são irredutíveis umas às outras, porque tendo em conta a unidade genética da humanidade, elas representam aplicações dos princípios culturais universais, sendo estas aplicações suscetíveis de evoluções e transformações” (Cuche [1996 (2010:6)]).

Na sua obra Teoria da Cultura, o sociólogo Bragança de Miranda expressa a sua visão de cultura, evidenciando a plasticidade deste conceito de uma forma pouco comum e muito abrangente, ao afirmar que “... tudo o que está aí, no arquivo geral a que temos o hábito de chamar cultura, pode e deve ser utilizado: da retórica à teoria política, da estética à história.” (Bragança de Miranda, 2002:21). Daí que, no seu pensamento, recorrer a esse “arquivo geral” represente um esforço (interdisciplinar) de ligação da cultura com a modernidade, porque a modernidade é o horizonte da compreensão da cultura. Mas a teoria de Bragança de Miranda vai mais longe ao afirmar que:

“se desde sempre a cultura resultou de uma “rutura” com a “natureza” e, acima de tudo, com o biológico, sendo daí que depende a nossa definição do que é “humano”, chegamos a um ponto em que a própria cultura está a interferir na “natureza” e no biológico, fazendo de todo este assunto um problema eminentemente político.” (Bragança de Miranda 2002:10).

A reflexão acerca das origens do conceito de cultura, permite-nos referenciar Heródoto, que quatrocentos anos antes de Cristo já escrevia acerca da diversidade cultural. Alguns pensadores, porém, defendem que as raízes desta ideia (cultura) remontam a Aristóteles que, na sua obra Ética a Nicómaco, afirma que a virtude, ou a excelência, de um ser

humano é atingida através da maximização das potencialidades da sua natureza (Pires: 2006:40).

No texto intitulado *Teoria da Cultura*, Manuel Antunes, afirma que Cícero e Horácio (65-8 a. C) referem-se à “*cultura animi*” (cultura do espírito), sendo que, na sua origem, o conceito de cultura pode ser definido como “a ação que o homem realiza quer sobre o seu meio quer sobre si mesmo, visando uma transformação para melhor.” (Antunes, 1999:39). A evolução deste conceito, “tem uma história relacionada com tradições do pensamento, tais como a filosofia europeia, as teorias da sociologia e da antropologia cultural e a hermenêutica contemporânea” (Pires: 2006:40). Conclui a autora da obra *Teorias da Cultura* que a transição histórica da palavra cultura reflete a própria evolução da humanidade desde a sua existência rural até à urbana e contemporânea e codifica muitas das questões filosóficas fundamentais.

Na Grécia, o termo era usado para referir o processo de formação designado como “*paideia*” e conseguido através da aprendizagem que permitia a um indivíduo assimilar conhecimentos e valores, transformando-os nas suas qualidades pessoais e ficando assim culto.” (Pires: 2006:40).

A ideia “cultura” parece aplicar-se às sociedades humanas e à história em data posterior a 1750. Surge primeiro, em língua alemã, onde se fixa, em certos campos, por volta de 1850. Sobre este conceito o *Dictionnaire de Sociologie* (Ansart: 1999:125-128) refere que a história do conceito esclarece algumas ambiguidades atuais. A palavra latina cultura que significava os cuidados dispensados ao trabalho da terra, tomou no séc. XVI um sentido ativo e figurado, designando o facto de desenvolver uma faculdade, uma arte. No

séc. XVIII²⁰, o termo generalizou-se e é utilizado para designar “a cultura das letras, das artes e das ciências”. No fim do século, a noção de cultura acaba por ser empregue para designar a formação e a educação. É então associada, no contexto da ideologia das Luzes, às ideias de razão, evolução e progresso. Aproxima-se assim da palavra “civilização” que designa o refinamento (requisite) dos costumes mas, de um modo mais geral, o processo que liberta o homem da sua irracionalidade e conduz à melhoria universal das instituições (Ansart, 1999:126).

Ao conceito de cultura, cuja evolução acompanhou quer a história da língua, quer as transformações que os processos identitários e comunicacionais sofreram ao longo dos tempos, foram atribuídos vários significados.

No século XIX, Eduard Burnett Tylor (1832-1917) antropólogo britânico considerado, por alguns, como o pai do moderno conceito científico de cultura, propõe a primeira definição do conceito etnográfico de cultura, na sua obra *Primitive Culture*:

“o termo cultura ou civilização, considerado no seu sentido etnográfico mais amplo, designa um todo complexo que compreende simultaneamente as ciências, as crenças, as artes, a moral, as leis, os costumes e as demais

²⁰ O século XVIII pode ser considerado como o período de formação da palavra “cultura” no sentido moderno do termo. A noção de “Cultura” inscreve-se plenamente na ideologia do século das “Luzes”. A palavra é associada às ideias de progresso, de evolução, de educação, de razão, as quais são centrais no pensamento da época. Embora o movimento das “Luzes” tenha nascido em Inglaterra, ele encontrou a sua língua e o seu vocabulário em França e teve imediatamente grande impacto em toda a Europa Ocidental, nomeadamente nas grandes metrópoles como Amesterdão, Berlim, Milão, Madrid, Lisboa e até Saint-Petersburgo (Cuche [1996 (2010:11)]).

aptidões e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade.”

(Tylor, 1871:1, citado por Cucho, 2010:18).

A definição de Tylor faz a rutura com anteriores versões, que apresentavam um carácter mais restritivo e individualista, enquanto para este antropólogo britânico a noção de cultura caracteriza-se por uma dimensão coletiva, constituindo a expressão da vida social do homem na sua totalidade. Uma das características da sua ideia de cultura é a de que ela é adquirida e não proveniente de hereditariedade biológica. Mas se ela é adquirida a sua origem e o seu carácter são em grande parte inconscientes. Tylor não duvidava da unidade psíquica da humanidade, que explicava a semelhanças observadas em sociedades muito diferentes. Para ele, em condições idênticas, o espírito humano operava sempre de maneira muito semelhante. Herdeiro do legado do século das “Luzes”, Tylor aderiu também à conceção universalista da cultura dos filósofos do séc. XVIII.

Com a publicação da obra clássica de E. B. Tylor, *Primitive Culture*, termo cultura universaliza-se (Antunes, 1999:39). Desde então a noção de cultura começa a ser usada no plural e “abre-se” à alteridade e à legitimação das outras culturas, com perda da sua natureza evolutiva única (Pires: 2006:40).

No século XX, o conceito de cultura, na opinião de Manuel Antunes, diversifica-se em duas linhas principais: a) a subjetiva-ativa e b) a objetiva – passiva. Em a) cultura significa a formação do homo (grego: *paideia*; alemão: *bildung*), a educação das suas faculdades: corporais, intelectuais, morais ou religiosas. Em b), devem ainda distinguir-se dois significados principais: o primeiro participando de a), designa o conjunto de meios para atualizar ou realizar as potencialidades humanas, sendo o principal as grandes produções espirituais do passado (tradição); o segundo significado de cultura (etnológico-etnográfico), encontra-se definido na síntese de Kröber-Kluckhohn:

“um conjunto de atributos e de produtos das sociedades humanas e, por conseguinte, do género humano, extrassomáticos e transmissíveis por meios diferentes da hereditariedade biológica e que faltam essencialmente nas espécies subhumanas tanto quanto são característicos da espécie humana enquanto esta se agrega em sociedades” (Antunes, 1999: 40-41).

Bernard Valade sociólogo francês que integra o grupo de estudos para a Europa da cultura e da solidariedade, no Tratado de Sociologia, sob a direção de Raymond Boudon refere - num artigo, que vamos seguir de perto, (Valade, 1995: 449 - 476) intitulado “Cultura” - a ambiguidade e a multiplicidade das aceções atribuídas ao conceito de cultura. A referência inicial e obrigatória ao conceito de cultura nos domínios constitutivos das ciências humanas, segundo afirma, é dirigida à obra de Alfred L. Kroeber e Clyde Kluckhohn (1952), a qual destaca um conjunto de cento e sessenta e três definições do conceito de cultura, em que é expressa com abundância excessiva e de efeitos negativos a ideia de cultura. Na distribuição das seis categorias que integram essas amostragens semânticas – descritivas, históricas, normativas, psicológicas, genéticas e estruturais – as variações apresentadas na definição dos seus conteúdos remetem-nos para aquilo que se poderia designar, sustenta o autor, de “selva conceptual”. No início dos anos 60, do século passado, Edward Shils esboçou, uma distinção entre *high culture, refined culture, elaborate culture, midle culture, serious culture, vulgar culture, low culture*, etc. Entre os grandes estudos fundadores da antropologia cultural e a constatação da dispersão, referenciados no inventário de 1952, surgem campos de investigação com limites mais ou menos bem delineados (Valade, 1995: 449). No *Dictionnaire Critique de la Sociologie* de Raymond Boudon e François Bourricaud sob a rubrica “*Culture et culturalisme*” figura uma exposição sumária, com refutação das principais teses da antropologia cultural (Valade,1995: 449-450). Ainda que as tensões que percorrem este conceito estejam

registadas na última versão do *Dictionnaire de l'Académie française*, “no plano social, afirma-se aí, cultura designa hoje em dia o conjunto dos aspetos intelectuais, morais, materiais, dos sistemas de valores, dos estilos de vida que caracterizam uma civilização” (Valade, 1995: 450).

Nos anos 20 do século passado, assiste-se a uma renovação e a uma diferente e mais abrangente promoção do conceito de cultura (geral) que é perceptível na ação conduzida pelas “*Équipes sociales*” de Robert Garric (1896 – 1967), das quais este foi fundador em 1920.

“A cultura geral, afirmava, é a ciência da vida, o desenvolvimento e a cultura de todo o ser: é enriquecida tanto por uma meditação moral como por um espetáculo de arte, por uma experiência técnica como por um trabalho lógico. Tudo o que é vivo e humano contribui para ela. A cultura geral é a preparação contínua do ser para se servir de todos os seus conhecimentos concretos e intelectuais, para se formar e pôr em evidência a sua personalidade.” (Valade: 1995, 466).

É esta conceção de cultura que, na opinião do autor, foi adotada pelos sociólogos, visto que engloba desde as diferentes maneiras de pensar, sentir, agir, às diferentes formas de comportamentos e aos diversos modos de realização, quer individual, quer coletiva. Ainda que Joffre Dumazedier defenda que a palavra cultura, numa abordagem sociológica, deverá abranger:

“um conjunto de noções, de atitudes, de valores que estão correlacionados com a vida da sociedade e a vida do indivíduo. Na cultura intervém o trabalho, as obrigações familiares, as obrigações espirituais, os ócios, numa palavra, a vida quotidiana no seu conjunto” (Valade, 1995: 466).

Em *L'Esprit du Temps* (1962), Edgar Morin dedicou-se ao estudo de uma sociologia da cultura de comunicação de massas. No pensamento de E. Morin essa cultura é produzida de acordo com as normas massivas de fabricação industrial; difundida por técnicas de difusão massiva, dirige-se a uma massa social, ou seja, a um gigantesco aglomerado de indivíduos que se situa aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, famílias, etc.). O entendimento de Morin vai no sentido de considerar que a cultura constitui “um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo na sua intimidade, que estruturam os instintos, que orientam as emoções” (Valade, 1995: 468). Na verdade Edgar Morin reconhece que nas sociedades avançadas vivemos problemas de grande complexidade, numa conjugação constante entre a ciência e a arte, a razão e a emoção, o real e o imaginário.

Denys Cuche no seu livro intitulado *La Notion de Culture dans les Sciences Sociales* argumenta que para se examinar o conceito científico de cultura implica estudar a sua evolução histórica, a qual está diretamente ligada à génese social da moderna ideia de cultura (Cuche [1996 (2010:6)]). Acrescenta ainda o autor que o uso do termo “cultura” e “civilização” no séc. XVIII marca o futuro de uma nova conceção da história. O homem é colocado no centro da reflexão e no centro do universo. Surge a possibilidade de uma “ciência do homem”; a expressão é utilizada pela primeira vez por Diderot em 1755 (no artigo da Enciclopédia) [Cuche, 1996 (2010:6)]”.

Já no século XIX Franz Boas (1858-1942) proveniente de uma família judia alemã de espírito liberal, tenta através da sua obra pensar a diferença. Para ele, a diferença fundamental, entre grupos humanos, é de ordem cultural e não racial. F. Boas com formação em antropologia física, procura desconstruir a noção de “raça”. As suas conclusões antecipam as descobertas tardias da genética das populações humanas. Este antropólogo procura demonstrar o absurdo da ideia dominante na sua época que está

implícita na noção de “raça” uma ligação entre traços físicos e traços mentais. F. Boas tem como objetivo estudar as “culturas” em vez da “cultura”. Critica o evolucionismo e faz uma crítica radical ao método dito de “periodização” que consiste em reconstituir os diferentes estádios de evolução da cultura a partir das suas origens [Cucho, 1996 (2010, 22)].

A abordagem diferencial de Lucien Lévy – Bruhl (1857- 1939), na sua obra “As funções mentais nas sociedades inferiores” coloca a diferença cultural no centro da sua reflexão. Interroga-se acerca das diferenças de “mentalidade” que podem existir entre povos. A noção de “mentalidade” em Lévy – Bruhl não estava muito afastada da aceção etnológica de “cultura” termo que praticamente não utilizará. Todo o esforço de Lévy – Bruhl consistia em refutar a teoria evolucionista unilinear e a tese do processo mental. Para ele, a unidade da humanidade era fundamentalmente a diversidade. Lévy – Bruhl contestava também uma certa conceção de unidade do psiquismo humano que implicava um modo único de funcionamento. Este autor não partilhava as teses de Tylor sobre o animismo dos primitivos. Também estava em desacordo com Durkheim, por este querer provar que os homens têm, em todas as sociedades, uma mentalidade “lógica”, que obedecia às mesmas leis da razão. Estas diferenças entre Lévy – Bruhl e os seus pares era a expressão de um debate científico muito animado sobre a questão da alteridade²¹ e da identidade

²¹ Um dos princípios fundamentais da alteridade é o de que o homem na sua vertente social tem uma relação de interação e dependência com o outro. Por esse motivo, o "eu" na sua forma individual só pode existir através de um contacto com o "outro".

Quando é possível verificar a alteridade, uma cultura não tem como objetivo a extinção de uma outra. Isto porque a alteridade implica que um indivíduo seja capaz de se colocar no lugar do outro, numa relação baseada no diálogo e valorização das diferenças existentes.

cultural. Apesar dos seus importantes contributos, Denis Cuche [1996 (2010:29-30)] coloca a questão de saber por que é que estes estudiosos foram mal compreendidos, rejeitados e, em grande medida, esquecidos. Acrescenta, porém, que é Dominique Merillé (1993) que vai propor uma nova leitura deste autor. Para Merillé a unidade do psiquismo humano era mais importante que a diversidade [Cuche, 1996 (2010: 31)]. Entre as vias abertas por Boas, é a pesquisa sobre a dimensão histórica dos fenómenos culturais que vai sobretudo ser retida pelos seus sucessores imediatos. Alfred Kroeber e também Clark Wissler vão esforçar-se por dar conta da distribuição no espaço e no tempo dos elementos culturais indo buscar aos etnólogos “difusionistas” alemães do início do séc. XX uma série de instrumentos conceptuais que vão procurar afinar, principalmente a noção de “área cultural” e “traço cultural”. Esta última noção vai permitir a definição dos mais pequenos constituintes (ou componentes) de uma cultura. A ideia é estudar a repartição espacial de um ou vários traços culturais nas culturas de proximidade e analisar o processo da sua difusão. No caso em que surge uma grande convergência de traços semelhantes em determinado espaço, falamos então de “área cultural”. No centro da “área cultural” encontram-se as características fundamentais de uma cultura, enquanto na periferia estas características entrecruzam-se com traços provenientes de áreas vizinhas.

Bronislaw Malinowski (1884-1942) antropólogo inglês, austríaco de nascimento e oriundo de uma família polaca, opõe-se a qualquer tentativa de escrever a história das culturas de tradição oral. Na sua opinião é necessário fazer a observação direta das culturas no seu estado presente, sem tentar remontar às suas origens, o que é ilusório, porque carece de prova científica. Para este autor, cada cultura é formada por um sistema, cujos elementos são interdependentes, que não podem ser estudados separadamente. [Em qualquer cultura] cada costume, cada objeto, cada ideia e cada crença preenche uma certa função vital, tem uma determinada função a cumprir, que representa uma parte

insubstituível da totalidade orgânica. Assim, a cultura deve ser analisada numa perspetiva sincrónica, a partir da observação dos dados contemporâneos [Cuche, 1996 (2010: 36)].

Ruth Benedict (1887-1948) aluno de Boas consagrou-se à definição de “tipos culturais”. Benedict colocou a hipótese da existência de um “arco cultural” que incluía todos os domínios. Cada cultura apenas pode atualizar um segmento particular deste arco cultural. As diferentes culturas surgiram pois definidas por um certo “tipo” ou estilo. Estes tipos de culturas possíveis não existiam em número ilimitado.

Margaret Mead (1901-1978) decide colocar no centro das suas reflexões o processo de transmissão cultural e de socialização, orientando as suas pesquisas para o modo como o indivíduo recebe a sua cultura e as consequências que daí advêm para a formação da sua personalidade. M. Mead fará a análise dos diferentes modelos de educação para compreender o fenómeno da inscrição da cultura no indivíduo e para explicar os aspetos dominantes da sua personalidade devidos a esse processo de inscrição. Através dos seus estudos demonstra que as pretendidas personalidades masculina e feminina que se pensam universais e que se acreditam ser de ordem biológica não existem, tal como se imagina, em todas as sociedades. A personalidade individual não se explica pelas características biológicas (como por ex. o sexo) mas pelo “modelo” cultural particular de uma determinada sociedade que determina a educação da criança [Cuche, 1996 (2010: 41)]. A antropologia cultural americana não fez muitos adeptos em França, embora o tema da totalidade cultural tenha sido retomado, numa nova perspetiva por Claude Lévi-Strauss, que apresenta a seguinte definição de cultura:

“Qualquer cultura pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos no primeiro lugar dos quais se coloca a linguagem, as regras matrimoniais, as relações económicas, a arte, a ciência, a religião. Todos estes sistemas visam exprimir certos aspetos da realidade física e da realidade social

e, mais ainda, as relações que estes dois tipos de realidade sustentam entre eles e que os sistemas simbólicos eles próprios mantêm uns com os outros [1950, p. XIX]” [Cuche, 1996 (2010: 48-49)].

Lévi-Strauss conhecia bem as obras de antropologia cultural, nomeadamente as de Boas, Kroeber e Benedict por ter estado nos Estados Unidos de 1941 a 1947, durante e após a 2ª Guerra Mundial. Utiliza assim quatro ideias essenciais de Ruth Benedict. A primeira dessas ideias é a de que as diferentes culturas são definidas por um certo modelo (*pattern*). A segunda ideia refere que os tipos de culturas possíveis existem em número limitado. A terceira ideia diz-nos que o estudo das sociedades “primitivas” é o melhor método para determinar as combinações possíveis entre os elementos culturais. Por fim, refere que estas combinações podem ser estudadas em si mesmas, independentemente de indivíduos pertencentes ao grupo, para o qual permanecem inconscientes [Cuche, 1996 (2010: 49)].

Se por um lado, Lévi-Strauss, herda o pensamento dos antropólogos culturais americanos²², por outro lado demarca-se desse pensamento ao procurar ultrapassar uma abordagem particularista das culturas. Para ele, as culturas particulares não podem ser compreendidas sem referência à Cultura, “o capital comum” da humanidade, no qual estas culturas vão colher elementos para a elaboração dos seus modelos específicos. O que Lévi-Strauss procura descobrir na variedade de produções humanas são as categorias²³ e as estruturas inconscientes do espírito humano.

²² O desenvolvimento da antropologia cultural americana nos anos trinta do séc. XX, vai influenciar fortemente uma parte da sociologia. A aproximação entre a sociologia e a antropologia leva a que a primeira empreste os seus métodos à segunda e que a segunda empreste os seus terrenos à primeira. É assim que começam a multiplicar-se nos Estados Unidos os estudos sobre “comunidades” urbanas [Cuche, 1996 (2010:51)].

²³ Na obra *Teorias da Cultura*, uma síntese da evolução do conceito de cultura ao longo dos tempos é organizada por categorias que a seguir se apresentam:

Nos séculos XIX e XX, muitos foram os contributos de vários pensadores/investigadores para a evolução do conceito de cultura, que influenciaram os debates sobre esta problemática. Max Weber (1864-1920) na sua obra *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, o que pretende estudar, na opinião de Denis Cuche, não é a origem do capitalismo, no sentido mais amplo do termo, mas a formação da cultura (ele diz o “espírito”) de uma nova classe de empresários que criaram o capitalismo moderno [Cuche, 1996 (2010: 90)].

Clifford Geertz (1926 – 2006) contribuiu também para a evolução deste conceito, com a sua conceção de antropologia simbólica, através da qual descreve os significados atribuídos a objetos, comportamentos e emoções. Afirma também que os homens estão suspensos por “teias de significados” que eles próprios tecem. A cultura é, segundo Geertz, a forma de que dispomos para procurar esses significados. Daí que para a sua

Categoria cognitiva – implica a ideia de perfeição total através da procura do conhecimento e como objetivo da realização humana. Matthew Arnold (1822-1888) considerava que a questão mais importante da sua época era a cultura;

Categoria coletiva – corresponde ao estado de desenvolvimento intelectual e moral de uma sociedade influenciada pelas teorias evolucionistas de Darwin (1809-1882);

Categoria descritiva – vê a cultura como um conjunto coletivo de obras de arte e intelectuais (implicando elitismo);

Categoria social – estuda todo o modo de vida de um povo, incluindo a forma como os indivíduos interagem e se organizam em grupos, tal como através de laços de parentesco ou de casamento, as obrigações do trabalho e a posição económica e política. Esta categoria constitui o principal objeto de estudo dos Estudos Culturais;

Categoria ideológica – analisa a forma como se pensa, se avalia e se acredita, com um enfoque particular nas crenças, nos valores, nos ideais;

Categoria material – foca sobretudo os produtos manufacturados (tecnologia). Inclui também, entre outros aspetos, os tipos de tecnologia e de objetos que foram produzidos e os efeitos da economia no ambiente; os métodos através dos quais se produz e obtém comida e os modos como se trocam bens e serviços (Pires: 2006, 46-47).

descoberta, “devemos analisar as inter-relações que entre eles se estabelecem, distinguindo diversos tipos de experiência cultural que podem depender de fatores como a religião, conhecimento científico, ideologia, tradição ou arte” (Pires: 2006:49).

Uma conceção marxista da cultura em que esta vive na fronteira da ideologia, ou seja, é vista como resultando das forças de produção que determinam a super estrutura social, é revista por António Gramsci e Louis Althusser e vai influenciar os estudos culturais e a Escola Crítica de Frankfurt.

Pierre Bourdieu e Anthony Giddens, seguindo esta linha de pensamento, apresentam outras abordagens, que remetemos para outros espaços de debate.

A globalização da cultura tornará possível a reinvenção de novas sínteses culturais, num tempo em que o “local”, (devido ao fenómeno das migrações, do terrorismo, do neoliberalismo mantido e reconfirmado por poderosas instituições políticas e corporações económicas) não é um lugar nem definido, nem seguro, o que estimula o conhecimento e confronto entre diversas culturas.

3.4. O Conceito de Cultura Fiscal

As múltiplas noções de cultura, presentes na narrativa anterior, acerca da problemática da cultura, foram apenas um (pré)texto para nos fixarmos em uma outra ideia proveniente da sociologia fiscal, ou seja, a de cultura fiscal, que se situa no cruzamento de vários domínios científicos, com diferentes perspetivas teóricas (tempo, espaço, memória, história, sociedade) e empíricas (cenários, atores).

Num enquadramento breve ao conceito de cultura fiscal, importa centrarmos a nossa reflexão inicial, na transcrição do seguinte excerto do sermão proferido no século XVII, na Igreja das Chagas, em Lisboa, em 14 de Setembro de 1642, pelo Padre António Vieira

(1608-1697)²⁴, que ainda hoje mantém a sua pertinência e atualidade: *“O maior jugo de um reino, a mais pesada carga de uma república, são os desmesurados impostos//Se queremos que sejam leves, se queremos que sejam suaves, repartam-se por todos//Não há tributo mais pesado que o da morte e contudo todos pagam e ninguém se queixa, porque é tributo de todos.”*

Como muitas vezes acontece, na história da fiscalidade, afirma Xavier de Basto, a tributação do rendimento pessoal em Portugal surgiu como imposição extraordinária, destinada a suportar as despesas militares – no caso as despesas com a guerra da Restauração (1640-1668). Criado em 1641, por Alvará de 5 de Setembro, a **décima militar**, imposto de taxa de 10% a que se recorreu para financiar as despesas da guerra, mas que persistiu após o termo do conflito, está na origem dos impostos sobre o rendimento portugueses, que evoluíram a partir dela. O desmantelamento do sistema da décima e a completa parcelarização da tributação do rendimento operou-se já em pleno liberalismo, a partir de 1852 (Xavier de Basto, 2007: 13-19).

Cerca de dois anos após a proclamação da Restauração, em 1 de Dezembro de 1640, o sermão do Padre António Vieira, através da utilização do canal de comunicação próprio

²⁴ Padre António Vieira (1608 – 1697) foi religioso da Companhia de Jesus, filósofo, escritor, orador e uma das mais influentes figuras do séc. XVII, em termos de política e oratória. Destacou-se como missionário no Brasil, pela defesa que fez dos direitos dos povos indígenas e pelo combate à sua exploração e escravização. Defendeu a abolição da escravatura e a distinção entre cristão novos (judeus convertidos ao catolicismo, perseguidos pela Inquisição) e cristão velhos (católicos tradicionais). Criticou duramente os sacerdotes do seu tempo e a Inquisição. Vieira foi pregador de D. João IV e pertencia ao círculo mais próximo do monarca. Estabeleceu planos económicos para reativar a economia do império português, os quais se fundavam na proteção aos cristãos novos e no eventual retorno dos que tinham sido perseguidos pela Inquisição. Deles e dos seus bens... O plano não foi aceite pela Inquisição e gorou-se (Valadares, 2006: 98, citado por Xavier de Basto, 2007:18).

da sua época - o púlpito - é revelador da legitimidade que, por via fiscal, se pretendia conferir à aclamação do Rei, o Duque de Bragança, D. João IV.

O apelo visionário do jesuíta António Vieira feito ao povo de Lisboa, no sentido do pagamento dos seus impostos, uma vez que os cofres do Rei estavam vazios, tem ainda a particularidade de realçar que os tributos pelo facto de serem “desmesurados” poderiam provocar um sentimento de injustiça e revolta na população, porque era sabido que a carga fiscal não iria ser repartida equitativamente por todos os cidadãos. Ontem, como hoje uns (os segmentos sociais mais baixos) iriam ser mais penalizados do que outros (as elites religiosas e aristocráticas).

Na verdade, a adoção de um tal imposto (a décima militar) constituía uma novidade difícil de aceitar pelos privilegiados, que assim passavam a ser equiparados à gente popular. Uma das maiores dificuldades a ultrapassar, eram os persistentes privilégios fiscais da aristocracia e também da Igreja, tendo estes últimos fundamentos no direito canónico. Tendo em vista a superação desta dificuldade e a não ofensa da imunidade eclesiástica, entendeu-se como “voluntária” a contribuição da Igreja. O rei, porém, não isentou ninguém do pagamento, só ficando de fora “*os miseráveis que vivem de esmola*” (Xavier de Basto, 2007: 14-15).

Assim sendo, no dia 14 de Setembro de 1642, véspera da reunião das Cortes de 1642, que começaram, em Lisboa, a 15 de Setembro, o Padre António Vieira defendeu brilhantemente o pagamento, deste imposto, por igual dos três estados (clero, nobreza e povo) e é provável que ele possa ter influenciado no acordo a que se chegou nas Cortes e na reforma do regimento (Xavier de Basto, 2007: 16).

A interpretação (com receio de ser abusiva) que se poderá fazer dos argumentos utilizados pelo Padre António Vieira “se queremos que sejam leves, se queremos que sejam suaves,

repartam-se por todos” é a de que a sua afirmação, proclama o princípio de “igualdade perante o imposto” que só um século mais tarde viria a ser consignado na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789²⁵, na sequência das Revoluções Americana (1776) e Francesa (1789).

O pensamento do Padre António Vieira poderá assim ser interpretado como um valioso contributo para a formação da consciência fiscal e, conseqüentemente, o seu discurso veicula quer para a comunidade lisboeta, quer para as Cortes, uma forte visão de transversalidade das obrigações fiscais, com características inovadoras e mais justas da tributação. A ideia de “repartir por todos o imposto” faz dele, na nossa opinião, o precursor da Cultura Fiscal, visto que esta ideia era praticamente inexistente na sociedade do seu tempo, porque determinados segmentos/classes sociais (clero e nobreza) eram detentoras de privilégios fiscais, que os isentava do pagamento de impostos.

Se as palavras sábias e convincentes do Padre António Vieira se assemelham a uma boa sementeira que lançada em terra fértil acaba sempre por germinar e dar frutos, a nossa reflexão partindo do seu pensamento, pretende apenas captar, perceber e interpretar alguns aspetos da cultura fiscal que interrogam, com recurso ao humor, as atitudes e comportamentos dos atores fiscais. Todos eles são relevantes para a construção da

²⁵ A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789, que sintetiza em dezassete artigos os ideais libertários e liberais da Revolução Francesa (1789) teve como inspiração o pensamento dos iluministas, e a Revolução americana (1776). No seu artigo 14º prevê que: “*Todos os cidadãos têm o direito de verificar, por si ou pelos seus representantes, a necessidade da contribuição pública, de consenti-la livremente, de observar o seu emprego e de fixar a repartição, a coleta e a duração.* Esta Declaração, inspirou as Constituições francesas e serviu de base à Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, na sua Resolução 217 A (III) de 10 de Dezembro de 1948.

problemática da cultura fiscal, designação que, segundo Nerré (2001), foi utilizada por Joseph Aloïs Schumpeter (1883-1950) há mais de 70 anos, no seu celebre artigo “*Economics and Sociology of the Income Tax*”. Para este autor a noção cultura fiscal resulta da intersecção das disciplinas de economia, história e sociologia, mas o termo “cultura fiscal” raramente se encontra na literatura económica.

A ideia de cultura fiscal que nos propomos estudar é proveniente de um destes domínios do conhecimento, ou seja, o da Sociologia Fiscal. Esta permite-nos saber como são percecionadas, interiorizadas, cumpridas ou desrespeitadas ou até mesmo criticadas, através de textos humorísticos, da caricatura, do *cartoon*, da sátira, do riso, da ironia e do cómico, as normas fiscais, porque podemos interpretar e manipular a mesma norma de maneiras diferentes, utilizando criativamente os padrões culturais do nosso grupo de pertença (amigos, grupo profissional, ordem, associação, escola ou família).

Como é sabido a cultura fiscal é um dos aspetos da cultura cívica, e um dos elementos integrantes da cidadania, que esclarece como se deve proceder, para satisfazer as necessidades públicas mais prementes, numa sociedade politicamente organizada, que tem de alcançar metas coletivas, numa articulação de múltiplos interesses individuais e coletivos, ora em convergência, ora em divergência. A cultura fiscal de um país inclui o nível de conhecimentos que os cidadãos têm das normas fiscais e da sua capacidade para o exercício da prática impositiva, mas não se limita a eles. A definição de cultura fiscal assenta num conjunto de ideias, valores e atitudes que inspiram e orientam a conduta de todos os atores sociais, que intervêm na realidade fiscal de um País. A Sociologia Fiscal poderá contribuir, por um lado, para um melhor conhecimento do funcionamento das instituições, e por outro, das perceções, atitudes, motivações, formas de comportamento dos cidadãos, do seu grau de coesão ou de antagonismo, das suas ideias acerca da forma

de organização e estruturação das suas obrigações fiscais, numa sociedade globalizada (Delgado Lobo, 2001, Soares 2004).

3.4.1. Cultura fiscal – Um longo processo civilizacional

Na impossibilidade de circunscrevermos no tempo o longo processo civilizacional, subjacente às questões que abrangem o vasto domínio da cultura fiscal, faremos uma breve incursão aos primórdios dos tributos, desde o tempo em que estes eram pagos em géneros e serviços, historicamente relevantes como fonte de recursos para a comunidade, até ao momento em que se considerou que os impostos deveriam ser criados mediante autorização prévia das assembleias representativas da comunidade política²⁶.

Benno Torgler, um dos investigadores que nestes últimos tempos, mais estudos tem desenvolvido, no continente europeu, sobre a questão da cultura fiscal, afirma que a fiscalidade é uma questão relevante dos últimos cinco mil anos da história da humanidade e continuará a ser importante no futuro. As primeiras informações detalhadas acerca da fiscalidade podem ser encontradas no Antigo Egipto. As civilizações antigas eram confrontadas com problemas que em muito se assemelham aos do mundo contemporâneo. Refere Torgler (2003a: 4) que os faraós procuravam de vários modos reduzir a corrupção existente entre os vários cobradores/coletores de impostos (chamados escribas), os quais recebiam altos salários para reduzir o incentivo ao seu próprio enriquecimento à custa dos contribuintes.

²⁶ Em Portugal, desde as primeiras Corte até aos nossos dias, estas assembleias representativas da comunidade política tiveram várias designações: Cúria régia, Cortes, Parlamento, Assembleia Legislativa e Assembleia da República.

A tradição impunha, desde o século XIII (Cortes de Leiria de 1254) aos monarcas a obrigação de convocarem Cortes para ouvirem as representações das três Ordens (clero, nobreza e povo) e deliberarem sobre os assuntos mais graves do reino – alterações da moeda, lançamento de impostos, a paz ou a guerra.

O imposto, na opinião de alguns autores, acompanhou a criação dos estados modernos, ou seja, foi parte integrante desse processo. Contribuiu para que determinadas classes ou povos tivessem consciência da sua submissão/sujeição, tendo provocado revoltas e revoluções violentas, que levaram à decadência de algumas civilizações.

A tributação esteve também na origem da escravatura na Europa Oriental, no século XV e, em simultâneo, do regime constitucional na Europa Ocidental. Nos dias de hoje, surge para alguns, como instrumento essencial da reforma social, não sem arriscar pelo seu alcance e modalidades o abrandamento do desenvolvimento económico (Ardant:1965, 7).

Na Antiguidade como as despesas públicas eram relativamente insignificantes, as finanças públicas caracterizavam-se pela baixa incidência tributária. As receitas públicas eram limitadas aos direitos patrimoniais dos povos vencedores sobre os vencidos. Em Atenas, uma das principais cidades-estado da Grécia antiga, no período do seu florescimento recebia três quintos da sua renda em tributos dos aliados e todos os seus empregados de categoria inferior eram simples escravos do próprio Estado.

Para Roma a melhor fonte das suas rendas foi a guerra, sendo os despojos desta divididos entre o exército e o Estado. Nas províncias romanas os impostos eram de tal modo elevados, que levavam à revolta ou à emigração dos seus habitantes:

“subsistia um systema de impostos verdadeiramente feroz, que dava um rendimento importante, não há dúvida; mas cujo vexame tornou-se tal, que não pouco contribuiu para a própria dissolução do Império. Não foram poucos os habitantes do paiz, que se revoltaram ou emigraram, aterrados da crueldade dos impostos, indo buscar asylo entre os próprios bárbaros, seus inimigos” (Cavalcanti, 1896: 16).

Já no Império germânico, formado por territórios distintos, os direitos fiscais dos *lands-herren* (príncipes e senhores da terra) contrastavam com os do monarca. Aqueles tinham que solicitá-los em ocasiões especiais das suas comunas ou cidades autónomas, reservando-se os monarcas a pretensão de concedê-los ou não, fixar o seu montante e fiscalizar o seu emprego.

Desde a Idade Média que a Inglaterra contraria, em matéria de finanças públicas, o que era comum no continente europeu. Muitos princípios relativos à administração financeira foram reconhecidos neste país, muito antes de o serem em qualquer outro estado europeu. Guilherme I, proclamado rei de Inglaterra, em 1066, sujeitou o território nacional a um cadastro (*Domes-day-book*) e todo o sistema fiscal a uma Repartição Central – *Scaccarium* (*exchiquier, exchequer* – tesouro público), onde constava todo o movimento das receitas e despesas do Estado. Estabeleceu também a prestação anual das contas de todo o movimento financeiro (*Rotulus annalis, isto é, the Great Roll of the Exchequer*), tendo esse Tribunal do Tesouro subsistido nos traços fundamentais. O rei de Inglaterra não tinha autoridade para lançar e cobrar impostos. Se os impostos eram necessários, deviam, em conformidade com o que estava determinado na Magna Carta (1215), “ser concedidos pelo parlamento, isto é, *per commune consilium nostri regni*”. A consagração deste princípio pela Magna Carta, tornou-se fundamental e imperativo em matéria de impostos, se bem que necessitasse de confirmação por actos posteriores do parlamento e da aceitação pelo rei. Sempre que os reis tentavam violar este princípio encontravam grande resistência, quer por parte do povo, quer do parlamento, com consequências negativas para os violadores. A supremacia do parlamento, em matéria de finanças públicas, foi desde então reconhecida (Cavalcanti, 1896: 20-21).

Em Inglaterra, o poder do Parlamento foi reforçado, na sequência dos conflitos com a monarquia (Magna Carta, 1215; *Bill of Rights*, 1688) no sentido de uma maior legitimidade do imposto (Leroy, 2007: 4).

Na Europa ocidental, os fatores financeiros são constitutivos do movimento de transformação do estado feudal em estado monárquico (ou real). O recurso ao imposto é apenas um dos aspetos de uma mutação profunda da sociedade, ou seja, a passagem do regime feudal (onde o senhor está muito próximo dos seus vassallos, onde a guerra é feita em conjunto, o que dá ao grupo uma certa identidade coletiva de modo a fazer esquecer o sentimento de constrangimento provocado pelo imposto) para um Estado monárquico (ou real) que liberta o indivíduo das suas obrigações coletivas. O aparecimento do imposto teve como primeiro efeito libertar o indivíduo das suas obrigações coletivas, mas ao afastar-se do grupo, ele fez do senhor, do rei, da igreja, poderes exteriores ao indivíduo, que tornam o constrangimento fiscal cada vez mais pesado. Ao libertar o homem do regime feudal, o poder público afasta-se do indivíduo. O imposto deixava o homem só, isolado, face a um constrangimento talvez menos forte, mas que nada mais tinha de familiar ou de afetivo. Este homem agora separado do grupo, tem o espírito livre para avaliar o peso da carga fiscal. O imposto anunciava o advento de um mundo novo, dirigido por uma potência longínqua, fria e estrangeira (De la Martinière, 2002: 44-45).

A legitimidade de uma fiscalidade permanente em substituição das formas arcaicas de pagamento (corveias, requisições, dons, etc.), está no coração do Estado moderno, construído sob formas variadas, desde o século XIII ao século XVIII ([Ardant, 1965: 7; Schumpeter, 1984:249] Marc Leroy, 2007: 4).

Em França, cujo reino se compunha de países de eleição, países de Estado e países conquistados ou cedidos, cada um deles dispunha de regalias e isenções especiais, com deveres positivos e negativos inteiramente diferenciados. A fiscalidade, em França, é

particularmente injusta e insuficiente para evitar a crise financeira que leva à Revolução francesa de 1789. Esta possibilita a criação de um novo modelo teórico, com abertura para uma nova conceção que:

“marca o triunfo, no espaço europeu continental, de uma racionalidade, contraposta à racionalidade do Estado de polícia, e abre caminho à possibilidade de concretização de um novo modelo teórico – o modelo liberal. A racionalidade e perfeição do sistema repousam agora no indivíduo livre, isolado e igual. O espaço ético da comunidade passa pela livre expressão e desenvolvimento das potencialidades do indivíduo em perfeita liberdade natural.” (Afonso Vaz, 1984: 14).

Assim, nos fins do século XVIII ou durante o século XIX, na opinião de Afonso Vaz, o capitalismo de concorrência, liberal, atomístico, individual vive em consonância com a realidade económica característica dos países onde se verificou a revolução industrial. Teve a sua teorização, a nível económico, nas obras dos clássicos ingleses J. Stuart Mill, Adam Smith, David Ricardo e do francês Jean Baptiste Say.

3.4.2 Cultura Fiscal - um novo impulso civilizacional

Com evolução dos diferentes regimes políticos e sistemas fiscais, a cidadania vem exigindo aos diversos governantes que, ao longo da história da humanidade, têm sido os detentores do poder de criar e lançar impostos - que a *imposição fiscal* só posso ser determinada pelos próprios cidadãos, através dos seus representantes parlamentares (*no taxation without representation*)²⁷. Quanto à obtenção das receitas públicas e à sua

²⁷ Esta frase ilustra bem o que originou a revolução que conduziu à independência dos Estados Unidos da América. A Grã - Bretanha, desconhecendo o talento dos americanos na arte de resistência aos impostos, votou no parlamento britânico o pagamento de taxas sobre a venda de determinadas mercadorias nas colónias. Os americanos reagiram

aplicação, pede-se que estas sejam efetuadas em concordância com determinados princípios de solidariedade, no respeito pelas regras constitucionais e liberdades fundamentais. Ou ainda, com uma maior participação nas decisões fiscais não só dos grupos parlamentares, mas também das organizações da sociedade civil, de modo a que haja o reanimar de uma relação que se quer de maior proximidade e confiança entre os poderes políticos, os contribuintes e as administrações fiscais e, conseqüentemente, se estabeleçam entre todos relações mais transparentes, mais justas, e mais fraternas²⁸.

No presente contexto mundial e europeu os efeitos da globalização quer na tributação dos rendimentos, do consumo e do capital, quer as questões colocadas pelas tecnologias de informação e comunicação (TIC), quer as questões suscitadas pela fiscalidade verde/ambiental²⁹ colocam desafios permanentes aos sistemas económicos, políticos e

desenvolvendo o contrabando e sobretudo pelo boicote aos produtos vindos da metrópole. A queda das exportações britânicas foi tal que o governo de Sua Majestade suprimiu estes impostos, à exceção do que incidia sobre o chá. A Grã - Bretanha queria afirmar simultaneamente a sua identidade, mas também a sua autoridade sobre as colónias, mas os americanos aproveitaram o pretexto do pagamento deste modesto imposto sobre o chá para provocar a guerra da independência.

Os colonos sem representação no parlamento britânico, tinham a obrigação de pagar impostos votados por estrangeiros, mas não podiam defender os seus interesses (Ardant, 1972:148). Os americanos queriam legitimar a sua revolta com base no princípio do consentimento do imposto. Adotaram então uma formula que teve sucesso imediato *no taxation without representation*, não aos impostos sem representação dos americanos no parlamento britânico (De la Mardière, 2003:43). No porto de Boston deitaram ao mar o chá, que os barcos transportavam e a repressão causada por este incidente, que ocorreu em 16 de Dezembro de 1773, designado por *Boston tea party*, fez nascer os distúrbios que conduziram ao desenrolar da Revolução Americana.

²⁸ A palavra fraternidade remete-nos para a Revolução Francesa e para a história do desenvolvimento do Estado Constitucional, quando os ultra-revolucionários, nomeadamente o presidente do clube dos *cordeliers* Modoro, fez votar a seguinte inscrição em todas as comunas de França: *Liberté, Egalité et Fraternité*, ou a morte.

²⁹ Nesta questão da “fiscalidade ambiental” poderemos apontar, duas dimensões, que nos parecem particularmente relevantes para a questão da cultura fiscal. A primeira dimensão relaciona-se com a cooperação entre Estados e cidadãos

fiscais. Daí que o estudo sociológico destes fenómenos ajudem numa maior compreensão da evolução da cultura fiscal.

O ponto de partida para o estudo da cultura fiscal é sempre a de ideia de imposição. Podemos denunciar a violência do imposto ou consentir no seu pagamento, criar consensos ou controvérsias à sua volta, baseados na legitimidade ou ilegitimidade das decisões dos poderes públicos e na confiança ou desconfiança que estes nos merecem, ou procurar apenas justificação para qualquer destes procedimentos.

As línguas latinas, porém, ilustram bem, desde há muito tempo, esta realidade, em que o termo “imposto”, “impuesto”, impôt, “impuesta” descreve uma ideia de pagamento obrigatório, com a implícita noção de coação, que é uma das características dos impostos e a base da tributação.

3.4.3 “Clássicos” vs “Contemporâneos” da Cultura Fiscal

Birger Nerré afirma que foram vários economistas que têm desenvolvido as suas reflexões acerca da cultura fiscal, os quais poderemos agrupar do seguinte modo. Por um lado temos um pequeno grupo, a quem o autor atribui a designação de os “clássicos”, tais como: Joseph Aloïs Schumpeter; Armin Spitaler; Alfons Pausch. Por outro lado, o grupo dos “economistas” Michael Camdessus; Vito Tanzi e Jorge Martinez – Vasquez. São também

ou grupos da sociedade civil, no sentido da promoção de políticas públicas para a educação fiscal ambiental. A segunda dimensão prende-se com a obrigação, numa clara atitude de responsabilidade e responsabilização, dos poderes públicos pela adoção de comportamentos fiscais públicos e privados amigos do ambiente, pautados pelas exigências de sustentabilidade ecológica, associando o pagamento de impostos à utilização de recursos escassos e não renováveis, de modo a assegurar o futuro das novas gerações.

referidos os políticos e “oficiais” russos: Georgi Boos; Mikhail Mishustin; German Gref e Gennady Bukayev (Nerré, 2001:2).

A definição que nos é proposta por Birger Nerré é a de que: “a cultura fiscal específica de um país são todas as instituições relevantes formais e informais ligadas ao sistema nacional de impostos e à sua execução prática que, historicamente, estão incrustadas na cultura nacional incluindo as dependências e laços originados pelas suas interações de funcionamento” Birger Nerré (2001:12). No decurso contínuo da globalização, podem ser identificados dois tipos de distúrbios na cultura fiscal: a "*Tax Culture Lag*" quando um país introduz reformas no seu sistema fiscal, com novas regras, novas tecnologias, uma parte da população adapta-se rapidamente às novas regras ou às novas tecnologias, enquanto a outra parte da população não aceita ou resiste a essas mudanças. A par do conceito de "*Tax Culture Lag*", B. Nerré introduz um outro interessante conceito, que designa por "*Tax culture shock* ", que pode ocorrer tanto a nível individual ou micro, como a nível coletivo ou macro para descrever o encontro (o conflito) entre uma outra “cultura fiscal” desconhecida ou proveniente do exterior (estrangeira). Refere ainda como exemplo clássico deste tipo de cultura, a introdução do IVA no Japão, a seguir à 2ª Guerra Mundial. Os peritos americanos tentaram introduzir, (abruptamente) mas por pouco tempo, um sistema fiscal, cujo desenho não estava adaptado à cultura (fiscal) japonesa.

Na sociedade portuguesa do Antigo Regime, tal como na maior parte das sociedades europeias dessa época, podemos observar a coexistência de três sistemas fiscais: o sistema fiscal da Igreja, o sistema fiscal do Estado e o sistema fiscal senhorial (Eugénia Mata, 2001: 89). O sistema fiscal da Igreja em Portugal, como nos outros países católicos, era formado pelo dízimo eclesiástico. Era um imposto sobre a produção bruta, com uma taxa de 10%. Na opinião da investigadora Maria Eugénia Mata, este imposto encontrava-se

“já firmemente estabelecido em Portugal, aquando da sua separação como reino independente em meados do século XII, e em 1218 foi estendido pelo rei Afonso II aos próprios bens da coroa” (Mata, 2001: 89).

Do sistema fiscal do Estado faziam parte os direitos aduaneiros, as sisas, a décima militar ou real, o imposto de selo e vários impostos sobre o consumo e a produção. Sobre as mercadorias que atravessam as fronteiras, eram cobrados direitos aduaneiros. A nível interno, embora não existindo direitos aduaneiros, alguns impostos sobre o consumo eram cobrados junto às portas/barreiras das principais cidades³⁰.

O sistema fiscal senhorial era constituído por vários impostos de proveniência medieval, os quais eram devidos ao rei ou a senhores locais.

Se na verdade, os primeiros organismos de centralização das finanças públicas foram criados, na segunda metade do século XVIII: o Erário Régio em 1761, a Secretaria de Estado dos Negócios da Fazenda em 1788 e a Junta dos Juros e dos Reais Empréstimos em 1796, “só com a consolidação do regime constitucional em meados da década de 1830 o Ministério da Fazenda (ex-Secretaria de Estado dos Negócios da Fazenda) e o Tesouro

³⁰ Podemos referir a título de exemplo que das 26 portas de entrada em Lisboa, as que ainda existem são as Portas de Benfica, que se situam na velha Estrada da Circunvalação Fiscal de Lisboa, no limite dos Municípios de Lisboa e da Amadora. As Portas de Benfica integravam um sistema de controlo das entradas das mercadorias na cidade de Lisboa e de cobrança do imposto designado de Real de Água e dos direitos de consumo sobre géneros alimentares vendidos na Capital, fazendo parte da Alfândega Municipal, criada em Lisboa, em 1852, para fiscalizar os direitos de trânsito para a cidade de Lisboa.

O designado “imposto de barreiras” era aplicado a todas as viaturas, mercadorias e pessoas. A circunscrição fiscal foi abolida em 1922, pela lei nº 1368, de 23 de Setembro, que extinguiu o imposto do real de água e os direitos de consumo, que se cobravam nas “barreiras” de Lisboa (informação colocada *online* pela Câmara Municipal da Amadora – Cultura - consultada em 18.04.2017).

Público (ex- Erário Régio) começaram a elaborar e publicar, respetivamente, orçamentos prospetivos e contas retrospectivas das finanças públicas.” (Valério, 2001b: 113).

De acordo com a opinião de alguns autores “chegamos a 1832, época, sem dúvida notável, que deixou fundo sulco em toda a governação pública, época em que se lançam as bases de uma verdadeira organização e administração da Fazenda. O primeiro sistema tributário desabou; estabelecem-se medidas novas; substitui-se a antiga estrutura por uma estrutura moderna; criaram-se instituições mais adequadas à vida económica (Guerreiro, 1953: 12).

A este propósito, num artigo intitulado *Finanças Públicas*, argumenta-se que “a afirmação do liberalismo político durante a primeira metade do século XIX teve como contrapartida a adoção das modernas regras de finanças públicas ao nível da definição do poder tributário, da organização da fazenda pública e das garantias dos contribuintes.” (Esteves: 2005, 306). Defende este autor que as três Constituições – Constituição de 1822, Carta Constitucional de 1826, Constituição de 1838 - promulgadas durante este período, conjugadas com alguma legislação ordinária, aperfeiçoaram ao longo do tempo este edifício financeiro. Tendo por base a Carta Constitucional de 1826 (que vigorou durante setenta e dois anos, dos oitenta e um que durou o regime constitucional), constatamos que nela estão expressos os princípios de igualdade perante a lei tributária (artigo 145.º, parágrafo 14º), da anuidade da votação da lei fiscal (artigo 37.º) da competência das Cortes para fixarem a despesa pública (artigo 15.º, parágrafo 8.º), bem como para autorizarem o governo a criar ou aumentar os meios necessários para o serviço da dívida pública (parágrafos 11.º e 12.º) e para administrar os bens do estado (parágrafo 13.º). A Carta Constitucional, emendada pelo Ato Adicional de 1852, dividia a administração da Fazenda entre o rei (artigo 75.º, parágrafo 13.º), o ministro da Fazenda (artigo 102.º) e o Tribunal de Contas (artigo 12.º, parágrafo 3.º do Ato).

Alguns autores manifestam alguma estranheza quanto ao despertar tardio do liberalismo em Portugal, porque “nem as repercussões da Revolução francesa, nem a presença dos exércitos napoleónicos (entre 1807 e 1811), nem as primeiras tentativas do liberalismo em Espanha (1808-1814, Constituição de Cádiz de 1812) provocaram a mínima mudança, mesmo temporária, das estruturas políticas ou económicas em Portugal, vigorando sempre o regime que se mantinha há mais de um século – a monarquia absoluta.” (Sá [1969] 1974: 37). Podemos, na opinião do autor anteriormente citado, distinguir diferentes momentos no processo de instauração do liberalismo em Portugal: um primeiro período liberal (1820-1823) em que a presença das Cortes foi marcante, tendo então sido decretado as primeiras reformas e votado uma Constituição; uma reação absolutista (1823-1826) que anulou as reformas instituídas no período anterior e procedeu à abolição da Constituição; um segundo período liberal (1826-1828), após a morte de D. João VI, em que foi adotada a Carta outorgada aos portugueses pelo príncipe Pedro, imperador do Brasil e herdeiro do trono de Portugal; em (1828-1834) assiste-se a uma nova reação absolutista que se desencadeou após o desembarque, em Lisboa, do infante Miguel; e por fim a guerra civil (1832-1834), que terminou com a vitória definitiva dos liberais adeptos da carta outorgada por Pedro em 1826. Outras manifestações menores de guerra civil ocorreram em 1823, 1826 e 1828 (Sá [1969] 1974: 55).

Corroborando a opinião de alguns investigadores podemos afirmar que, desde 1820, houve sempre em Portugal uma corrente de opinião liberal favorável às instituições republicanas. A queda do Império francês em 1870 e a proclamação da 1ª República espanhola em 1873 vieram dar um novo alento aos republicanos portugueses então divididos em *federais* (partidários de uma Federação Ibérica) e *unitários*, cuja organização começou a progredir. O Centenário de Camões (1880), o ataque ao Tratado

de Lourenço Marques (1881), acusado de alienar à Inglaterra o Sul de Moçambique, a agitação anti-religiosa, de que fez parte o Centenário do Marquês de Pombal (1882), tudo foi aproveitado para impulsionar o novo movimento político, que nessa altura se organizou sob o nome de *Partido Republicano Unitário*. A propaganda contra o regime monárquico atingiu o seu auge, aquando do *Ultimatum* inglês de 1890, sendo então o regime acusado de estar ao serviço de Inglaterra. A Revolução de 31 de Janeiro de 1891, no Porto, é proveniente dessa onda de protesto. Com a reorganização do *Partido Republicano Português* prosseguiu a oposição ao regime monárquico, que através da sua ação crítica e de doutrinação popular começou a preparar a revolução com o apoio das sociedades secretas (Maçonaria Portuguesa, dirigida pelo “Grande Oriente” e Carbonária Portuguesa sob a direção de uma “Alta Venda”) até alcançar a vitória na Revolução de 5 de Outubro de 1910 (Caetano 1971: 97-98).

Como se sabe, para além da atual Constituição da República Portuguesa, outras a precederam, ou seja, a de 1822 e a de 1911 tiveram inspiração democrática e liberal. A Carta Constitucional de 1826 e a Constituição de 1838 foram de conciliação entre a monarquia e o liberalismo e a de 1933, sem romper formalmente com o princípio da soberania nacional, foi instrumento ao serviço da ditadura derrubada pela revolução de 25 de Abril de 1975 (Miranda, 1975: 9).

Ao longo dos últimos séculos, a teoria fiscal explora princípios fundamentais relacionados com a equidade, a igualdade e a justiça fiscal, hoje consagradas em muitas Constituições e, nomeadamente, na Constituição da República Portuguesa, cuja elaboração ocorreu após a rutura de 25 de Abril de 1974, também denominada por alguns, como a “Revolução dos Cravos”. A Constituição da República Portuguesa (VII

revisão, 2005)³¹ define os princípios normativos que devem do ser respeitados pelos cidadãos e pelos poderes públicos, em matéria de fiscalidade. Assim, está previsto no nº 3, do artigo 103º (Sistema fiscal)³², que *“ninguém pode ser obrigado a pagar impostos que não hajam sido criados nos termos da Constituição, que tenham natureza retroativa ou cuja liquidação e cobrança se não façam nos termos da lei.”* A ideia de sistema fiscal pressupõe uma articulação global do conjunto dos impostos, tendo como primeiro objetivo a *“satisfação das necessidades financeiras do Estado e outras entidades públicas e uma repartição justa dos rendimentos e da riqueza”*, (nº1 do artigo 103º da CRP). A 1ª parte, deste artigo, expressa o objetivo financeiro do sistema fiscal, ou seja, tem em vista a obtenção de receitas para financiar as despesas públicas, enquanto que a 2ª parte do referido artigo, visa o objetivo social do sistema fiscal, vinculando a ideia de justiça social através da progressividade do imposto, expressa no nº 1, do artigo 104º *“o imposto sobre o rendimento pessoal visa a diminuição das desigualdades e será único e progressivo, tendo em conta as necessidades e os rendimentos do agregado familiar.”* Este breve enquadramento histórico-constitucional permite, evidenciar alguns dos aspetos que revestem a ideia de cultura fiscal, mas a nossa reflexão terá de ir mais longe, na tentativa de captação e análise das

³¹ Conforme Gomes Canotilho e Vital Moreira (2007:1087) nas Constituições Portuguesas anteriores a 1976, os artigos relacionados com o sistema fiscal são os seguintes: Constituição de 1822, arts. 225º e 226º; Carta Constitucional, de 1826, arts. 137º e 145º-14; Constituição de 1838, arts. 24º e 132º; Constituição de 1911, art. 3º-27; Constituição de 1933, arts.8º - 15 e 70º.

³² De acordo com os autores anteriormente citados, Gomes Canotilho e Vital Moreira (2007:1087) este texto teve a sua origem na revisão constitucional de 1997, primitivamente era o art. 106º. O texto foi revisto, primeiro, pela RC/89, que alterou o nº 1 e, em seguida, pela RC/97, que alterou o nº3.

múltiplas perspectivas que integram os traços culturais da fiscalidade, num mundo em permanente transformação e onde proliferam diferentes culturas e subculturas fiscais.

3.4.4 Os Componentes da Cultura fiscal

Importa ainda desenvolver alguma reflexão em torno dos elementos/componentes fundamentais para o estudo da nossa problemática centrada na Cultura fiscal. As questões suscitadas pela Cultura fiscal são múltiplas e nelas poderemos integrar o poder visto que já no séc. XVII Maquiavel se apercebera que a tendência natural de qualquer grupo ou partido político era a de conquistar o poder, governar e permanecer na área da governação. Para conquistar e chegar ao poder, o político desenha várias estratégias (nas sociedades avançadas, quase sempre com recurso ao marketing político), com particular realce, por um lado, para as que se prendem com o bom desempenho da economia e a baixa de impostos e, por outro, com a conquista da confiança dos vários segmentos sociais através de promessas de múltiplos favorecimentos que possam garantir-lhe a maioria eleitoral, a conquista e permanência das elites no poder. O poder fiscal, assume também um papel relevante, dado que as origens da fiscalidade mostram que existem laços estreitos entre esta e a noção de poder. O poder fiscal, ou seja, aquele que vai decidir o imposto está sempre estreitamente ligado ao poder político. Destas relações nasceu uma legitimidade recíproca. Por um lado, a organização tal como a lógica dos processos de decisão fiscal estão totalmente implicados na dinâmica política. Por outro lado, o imposto tornou-se um ponto de ancoragem essencial do Estado. Mesmo sendo um objeto de ressentimentos, de resistências ou até mesmo de revoltas, tornou-se também a expressão concreta de um laço social construído com base na partilha pela comunidade de uma parte da riqueza privada, tendo em vista a realização do interesse público, como a expressão da condição do exercício do poder (Bouvier, 1998:129). A ideia de legitimidade que é conferida às instituições políticas (partidos políticos, governo e parlamento) pelos cidadãos, quer

através do voto que estes enquanto eleitores depositam nas urnas, em cada eleição, quer através das atitudes, comportamentos, e opiniões, ou seja, das avaliações expressas pelos cidadãos relativamente ao desempenho dessas mesmas instituições e respetivos atores políticos. Para Michel Bouvier são dois os elementos através dos quais podemos ver a legitimidade do poder fiscal: i) a finalidade do imposto, assim como ii) as modalidades de pagamento. É um facto que o imposto constitui um pagamento necessário para o funcionamento da sociedade (princípio da necessidade) e que é regularmente consentido pelos representantes dos cidadãos (princípio da legalidade) com assento no Parlamento. Tais seriam os dois fundamentos que legitimam o exercício do poder fiscal. A legitimidade do poder fiscal está ligada às origens longínquas do imposto e às formas primitivas do pagamento fiscal nascidas de determinismos económicos, políticos e religiosos, num cenário com um fundo de violência, mas também de troca e de aceitação da submissão. Por outro lado, as normas sociais, constituem, para alguns autores, uma forma de relação social que se impõe pelos benefícios que proporcionam, os quais podem ser individuais ou coletivos. Quando estes benefícios são coletivos e entram em conflito com os interesses individuais, tem de haver recurso à coação para que o bem comum seja garantido. As normas sociais podem ser formais e informais. As normas sociais formais têm sanções formais e estão explicitamente codificadas, enquanto as normas sociais informais têm sanções informais, de tipo emocional e não são explícitas, embora possam estabelecer proibições. As normas jurídicas são regras de conduta impostas, admitidas ou reconhecidas pelo ordenamento jurídico. Mas quer as normas sociais, quer as normas jurídicas sofrem a montante as várias influências originadas pelas discussões em torno dos valores sociais, atendendo a que estes são o “núcleo central” da vida em sociedade e resultam de uma maior consciência por parte da cidadania daquilo que esta considera ser as normas jurídicas integradoras de situações tendentes a uma mais abrangente ideia de

justiça e igualdade sociais. Há ainda que referir outros elementos que fazem parte da ideia de Cultura fiscal, como por exemplo, os conceitos de confiança e de ética que serão desenvolvidos mais à frente.

Por fim são de referir alguns aspetos que integram esta problemática. São eles: a globalização (financeira) que tem sido estudada por diversos autores, mas de acordo com o pensamento de Marc Leroy este conceito é composto por três dimensões: a económica, a política e a cultural. No plano económico, a globalização ou mundialização designa um processo antigo do capitalismo, o das economias-mundos descritas por Fernando Braudel. No plano político a globalização coloca a questão do papel do Estado e, nomeadamente, de Estado-nação, cuja capacidade de ação e margem de manobra, serão cada vez mais reduzidas em economias globalizadas. Sustenta ainda este autor, que os interesses das empresas multinacionais e da finança internacional seriam privilegiadas em relação às categorias e classes sociais tradicionais e em relação às empresas nacionais. No plano cultural, a globalização inclui as redes comunicações, que se apoiam nas tecnologias de informação e da comunicação que favorecem uma cultura global (Leroy, 2006: 8-9).

Todos estes elementos integrantes da Cultura fiscal vão influenciar o Orçamento de Estado. Outro elemento relevante é a forma como se procede à obtenção de *receitas fiscais* para satisfação das necessidades coletivas (saúde, educação, justiça e defesa), bem como à eleição das *despesas públicas*, as quais constituem elementos importantes da cultura fiscal, nos diferentes períodos históricos e ciclos económicos de cada país ou região. É de ter em atenção toda a complexidade do processo orçamental, onde os vários protagonistas, jogando em diferentes tabuleiros (nacionais, europeus e internacionais) exercem pressões (“*lobbying*”) sobre os diferentes poderes instituídos, no sentido de verem satisfeitas as pretensões de “grupos”, com interesses divergentes ou convergentes, expondo deste modo o Estado a uma (quase) permanente *crise fiscal*.

Do que foi exposto decorre um conjunto de questões associadas a esta problemática que, em seguida, passaremos enunciar. Como e em que medida serão os valores culturais determinantes: i) no (re) desenho das reformas fiscais portuguesas; ii) no voto dos parlamentares no momento da aprovação ou rejeição das leis fiscais; iii) nos comportamentos dos cidadãos - contribuintes, no momento da decisão a favor ou contra o pagamento dos impostos?

Numa primeira abordagem ao problema poderíamos ser levados a colocar a questão de saber se a iliteracia ou a incipiente cultura fiscal dos portugueses³³ poderá ter influenciado a evolução das transformações/tensões sociais, políticas e financeiras ocorridas na sociedade portuguesa, no decurso dos séculos XIX ao XX. Nestes dois séculos da nossa história vivemos em cenários em que a situação política foi de crescente tensão, as crises financeiras foram uma constante e a alternância dos poderes políticos vai-se afirmando, sempre numa ligação, de grande fragilidade, entre o Estado e o cidadão - contribuinte.

A não inscrição de uma cultura de cumprimento das obrigações fiscais na vida quotidiana dos portugueses, remete-nos para a questão de saber se as diferentes formas de incomunicabilidade entre o cidadão - contribuinte e o Estado, aumentaram as dificuldades na implementação das reformas fiscais, provocaram as revoltas contra os impostos³⁴,

³³ O Recenseamento da População de 1887 revelou que, no continente, 79,4% dos homens e mulheres maiores de 6 anos não sabia ler. Era a taxa de analfabetismo mais alta da Europa Ocidental, apesar do ensino público ser obrigatório desde 1835. Havia grandes variações territoriais, não só entre meios urbanos e rurais, mas entre regiões. As taxas de alfabetização masculina subiam de sul para norte e do interior para o litoral, sendo 44,9% no distrito de Viana do Castelo e 18,5% no de Faro (Cordeiro, 1999: 307-370, citado por Rui Ramos, 2012: 529-530).

³⁴ Guilherme de Oliveira Martins afirma que “houve revoltas populares para impedirem a actualização das matrizes prediais (Patuleia), para boicotarem a aplicação da tributação do consumo (Janeirinha) ou para obstruírem alterações globais do sistema (Saldanhada).” (Martins, 1988: 281).

foram geradoras dos vários tipos de incumprimento fiscal e, conseqüentemente, contribuíram para o fraco desenvolvimento dos padrões de cultura fiscal.

A noção de cultura fiscal, conforme apontam diversos estudos, tende a diferenciar-se de país para país e de região para região. Como sabemos coexistem inúmeras culturas ou subculturas geralmente delimitadas por territórios/espacos geográficos - regiões, países e localidades – nos quais coexistem inúmeras culturas ou subculturas.

Em alguns países da América Latina as universidades em colaboração com as administrações fiscais têm desenvolvido algumas reflexões acerca do conceito de Cultura na perspectiva de “civismo fiscal”.

No México, por exemplo, entende-se a Cultura Tributária como o conjunto de valores, crenças e atitudes partilhadas por uma sociedade relativamente à tributação e às leis que a rege, o que conduz ao cumprimento permanente dos deveres fiscais (Oseguera e Vargas, 2012).

No Peru, o IATA- *Instituto de Administración Tributaria y Aduanera*, no seu livro “Cultura Tributária” define esta como o conjunto de valores cívicos orientadores do comportamento do contribuinte, bem como o conhecimento das normas tributárias, mas também das crenças existentes acerca destas. Para além dos valores cívicos e do conhecimento das normas, integram a noção de Cultura Tributária: as atitudes face às normas tributárias; os comportamentos de cumprimento das normas tributárias e as perceções das normas tributárias por parte dos outros, que são compartilhados pelos indivíduos que integram determinado grupo social ou pela sociedade em geral, porque provocam neles um sentimento de pertença a uma coletividade que é capaz de interagir e colaborar com indivíduos e instituições, tendo em vista o bem comum (Salas, 2012: 177).

3.4.5 Cultura fiscal, que desafios?

A cultura fiscal é reflexo da cultura nacional, faz parte integrante da dinâmica social, que na sua interação com o sistema fiscal confronta os cidadãos-contribuintes com o conhecimento que estes têm (literacia fiscal) do quadro normativo que emoldura o sistema fiscal, o qual impõe aos atores envolvidos neste contrato o cumprimento das obrigações fiscais. A noção de cultura fiscal inclui ainda, o desconhecimento dos cidadãos-contribuintes relativo aos preceitos ou normas legais (iliteracia fiscal), mas também a vontade intrínseca que estes manifestam para proceder voluntariamente ao pagamento dos seus impostos (moralidade fiscal) e às estratégias, de planeamento agressivo ou ocultação dos seus bens e rendimentos que, com a ajuda de técnicos, conseguem desenvolver, conducentes aos vários tipos de incumprimento das normas ou regras fiscais (fraude e evasão).

Na ideia de cultura fiscal estão incluídos, para além dos cidadãos contribuintes, outros atores que se movem nos vários cenários – local, regional, nacional, europeu e global – onde, entre consentimentos e constrangimentos são definidas as regras do “jogo fiscal”. O conjunto destes (atores fiscais), são: os contribuintes, os políticos, os funcionários do fisco, os peritos (por ex.: os conselheiros fiscais) e os académicos (Nerré, 2001:13). A estes poderemos ainda acrescentar, os técnicos da área da contabilidade e os juízos dos tribunais tributários, assim como os “grupos de interesse”, que a nível nacional e internacional tentam influenciar a definição das políticas fiscais.

Há ainda a considerar, na noção de cultura fiscal, a sua interligação com a génese e desenvolvimento dos estados fiscais, durante os diferentes regimes políticos, assim como as transformações que os sistemas fiscais foram sofrendo desde o antigo regime até aos estados modernos. As manifestações de solidariedade fiscal e *antifiscalismo* presentes em todo a história da fiscalidade são também elementos constitutivos da noção de cultura

fiscal, que se insere num complexo processo civilizacional de difícil interpretação suscitando, por isso, um conjunto de perplexidades e interrogações.

Quais os fatores que intervêm no contrato social entre o Estado e o cidadão? Cumprimos (ou não) as nossas obrigações fiscais, porquê? Por civismo? Por medo de sermos descobertos? Por não termos oportunidade de praticar a fuga ao imposto? Para vivermos numa sociedade mais justa, mais solidária, com maior equidade e igualdade de oportunidades? Porquê, a resistência ao pagamento do imposto? O pagamento de impostos tem um sentido ético mais amplo do que o simples consentimento/aceitação de uma qualquer outra obrigação legal? Qual o lugar que deve ter a educação cívica, financeira e fiscal nos *curricula* escolares? Numa sociedade civil débil, a “navegar à vista”, ou seja, sem rumo e sem orientação, como devem ser ampliados os seus conhecimentos e boas práticas, de modo a que as suas opiniões, saberes-fazeres e pretensões sejam tidas em consideração pelos decisores políticos? A reconfiguração do espaço público democrático com uma maior intervenção da cidadania fiscal pode considerar-se um campo, onde a batalha está perdida, ou pelo contrário, deve encarar-se como um desafio que é necessário vencer, com resiliência, em sucessivas etapas?

Neste atribulado itinerário pelo campo da tributação qual a perceção social dos cidadãos, quanto à possibilidade de cumprimento das obrigações fiscais ou de resistência ao pagamento de imposto – elementos essenciais e constitutivos da ideia de uma cultura fiscal? Se, por um lado, são preocupantes os níveis de evasão fiscal e, conseqüentemente, de erosão das bases tributáveis (atualmente designada na literatura da OCDE, da Comissão Europeia e do Banco Mundial, por BEPS³⁵) bem como o crescente aumento

³⁵ BEPS (*Base Erosion and Profit Shifting*) é o plano de ação da OECD promovido pelo G20 para lidar com a erosão da base tributária e da deslocalização do lucro.

das despesas públicas, em estados deficitários como é o caso de alguns estados europeus, nomeadamente, o português. Por outro lado, são bem visíveis as emoções e os sentimentos generalizados de indignação/revolta da cidadania, face a um sacrifício fiscal desmesurado, onde grassam diferentes tipos de impunidades e injustiças fiscais, que remetem para um evidente *apartheid* fiscal em que os privilégios dos poderosos constituem uma afronta às carências dos mais fracos.

Tanto a nível discursivo, como a nível de práticas sociais, o conceito de cultura fiscal, parece-nos poder inserir-se num movimento pendular na área da tributação, que suspeitamos ter existência própria, em diversos ambientes sociais e que oscila entre o racional e o afetivo, o individual e o coletivo, o macro e o micro.

Uma reatualização do conceito de cultura fiscal, pressupõe a tentativa de encontrar e fazer emergir os pontos de convergência e de divergência, (desse movimento pendular, na área fiscal), que evidenciem as múltiplas visões e contributos de vários atores e investigadores/doutrinários clássicos e contemporâneos até às dos vários intervenientes, anteriormente referidos, nesta problemática.

No século passado alguns autores da teoria económica e financeira, nomeadamente, Schumpeter (1883-1950) já referiam este conceito. Embora esta ideia não tenha merecido muita atenção por parte dos investigadores contemporâneos, podemos referir alguns trabalhos sobre a “Cultura fiscal dos espanhóis” que foram desenvolvidos no Instituto de *Estudios Fiscales de Madrid*³⁶.

³⁶ Delgado Lobo, Maria Luísa (2001) “La cultura fiscal dos españoles”, Conferência proferida no XXI *Curso de Instituciones y Técnicas Tributárias, Instituto de Estudios Fiscales*, que ocorreu em Madrid em 21 de Novembro.

Delgado Lobo, Maria Luísa (2002) “Sociología y Psicología Fiscales, “*La cultura fiscal dos españoles*”, publicado na *Ciência e Técnica Fiscal*, nº 407, páginas 11 a 35.

Estudar a evolução do conceito de cultura fiscal não é uma tarefa fácil, mas este pode ser definido com recurso a um intertexto situado num terreno fértil de afirmações, interjeições, adjetivações e interrogações, no cruzamento de várias disciplinas que, ao longo dos tempos, estiveram submersas numa miríade de antagonismos e consensos.

O nosso entendimento acerca da ideia de Cultura fiscal não se limita ao que alguns autores designam como “civismo fiscal” ou de “moralidade fiscal”. É um conceito que resulta de múltiplos questionamentos, tensões, interesses, conflitos e consensos, que os cidadãos, as instituições e os estados, numa coexistência nem sempre pacífica, tiveram de enfrentar para dar resposta aos anseios e às necessidades individuais e coletivas/grupais em cada momento histórico. Metaforicamente podemos afirmar que a cultura fiscal se assemelha a uma paleta de vários matizes, em que se procura esboçar paulatinamente, com grandes perplexidades, a transição dos antigos para os modernos sistemas fiscais.

É evidente que a cultura fiscal portuguesa, ao longo de diferentes regimes políticos – Monarquia Absoluta, Monarquia Constitucional, I República, Estado Novo e Democracia/II República, foi sofrendo mutações diversas, quase sempre determinadas pelas dinâmicas sociais e pelas exigências de cada regime político.

Como é sabido, as despesas e as receitas públicas constituem as duas faces de uma mesma moeda, mas a ascensão de qualquer regime político, determina quase sempre, a substituição do conjunto de normativos vigentes, por outros mais adequados à mutabilidade sempre crescente da realidade económica, financeira e fiscal e, principalmente, ao aumento das despesas públicas que, tal como foi previsto no século

passado pela lei de Adolf Wagner (1835-1917)³⁷, não param de crescer. Há, ainda que lançar um olhar para as influências internas e externas sofridas pela cultura fiscal em cada regime político e para as principais dimensões da cultura fiscal que mais impulsionaram a elaboração das várias constituições fiscais e, conseqüentemente, das sucessivas reformas fiscais. Dito de outro modo, interessa-nos perceber um conjunto de fatores que foram determinantes para que se verificasse uma continuidade ou uma rutura na cultura fiscal de cada regime político. Argumentam alguns autores que a cultura fiscal é aprendida e não herdada, sendo estudada como um dos aspetos da cultura cívica. É, assim, um dos elementos integrantes da cidadania, que esclarece como se deve proceder, para satisfazer as necessidades públicas mais prementes, numa sociedade politicamente organizada, que tem de alcançar metas coletivas, em articulação com múltiplos interesses individuais e coletivos. A cultura fiscal de um país, vista nesta perspetiva, inclui o nível

³⁷ Adolf Wagner (1835-1917) foi um dos autores que mais significativamente tentou combinar a tradição universalista do pensamento político alemão com as contribuições dos economistas liberais, embora transcenda a sua ótica individualista. “Encarou a atividade financeira, integrada nas finanças, como “uma economia individual que tem por sujeito económico o Estado e o órgão que o representa na Administração financeira, isto é, o Governo”. Ao Estado, como forma suprema das entidades coletivas e obrigatórias, caberia, numa economia baseada na divisão de trabalho, criar a sua própria economia produtiva (na tradição de List, Dietzel e outros): esta, porém, teria de ser integrada num contexto espiritual e material, pois a instituição económica que é o Estado prossegue fins essencialmente políticos – designadamente os de política social, corrigindo as injustiças da ordem liberal. A economia financeira estudaria os aspetos da atividade produtiva específica do Estado – economia coletiva; à ciência das finanças, como ciência do Estado que era, caberia ocupar-se, não apenas dos domínios relativos à produção, mas de política tributária social, correspondendo assim ao novo conceito orgânico de Estado moderno (Sousa Franco, 1974:228).

Admitindo a necessidade de realizar organicamente fins político-sociais, Wagner abriu ainda a porta a uma análise sociológica às relações de poder entre dominantes e dominados, com referência à instituição Estado” (Sousa Franco, 1974: 228-229).

Wagner foi representante do socialismo catedrático e são de sua autoria as obras *Grundlegung der politischen Oekonomie*, 4 vols., 1883-1896 e *Finanzwissenschaft*, 1877.

de conhecimentos que os cidadãos têm das normas fiscais e da sua capacidade para o exercício da prática impositiva, mas não se limita a eles. A definição de cultura fiscal assenta ainda num conjunto de ideias, valores e atitudes que inspiram e orientam a conduta de todos os atores sociais que intervêm na realidade fiscal de um País.

De realçar ainda que a cultura fiscal europeia (e mundial), devido à diversidade e heterogeneidade das culturas e subculturas de cada um dos países que integram a EU (bem como as de outros países ou regiões fora da EU), também é o reflexo da forma como os grupos de interesse (*lobbying*), influenciam as decisões tomadas pela governação europeia. “A Comissão Europeia (a seguir designada por “Comissão”), tem a exclusividade em matéria legislativa fiscal” (Silva Pinto, 2014: 340)³⁸, embora sejam consultados obrigatoriamente sobre as propostas da Comissão, o Parlamento Europeu (PE) e o Conselho Económico e Social Europeu (CESE), mas os seus pareceres não têm natureza vinculativa³⁹. O debate desencadeado sobre o “défice democrático” da EU, prende-se com o facto de o órgão máximo de decisão na esfera comunitária, ou seja, o Conselho, representar os Governos da União e não os seus cidadãos, de forma direta. Daí a necessidade de desenvolver e consolidar a noção de “democracia representativa” ou “representação democrática”, contrariando assim esse défice e permitir o envolvimento da sociedade civil no processo decisório comunitário (Silva Pinto, 2014: 341). Nesse sentido, o Livro Branco da Comissão sobre “Governança Europeia”⁴⁰ propõe novos mecanismos, tais como a participação de elementos da sociedade civil no processo de decisão, a coordenação de ações entre protagonistas oriundos dos vários níveis da

³⁸ Cf. art. ° 17.°, n.º 2 do Tratado da União Europeia (TUE).

³⁹ Cf. art.s 13.°, n.º 4 e 14.°, n.º 2 do TUE e 113.° e 134.° do TFUE.

⁴⁰ Comunicação da Comissão “Governança Europeia – Um Livro Branco” COM (2001) 428 final, de 12.10.2001.

administração nacional (poder local e central) ou entre atores dos sectores público e privado, a utilização da *soft law*, bem como a utilização de circuitos informais de troca de experiências e de boas práticas e ainda o recurso a *benchmarking* (Silva Pinto, 2014: 342). Para Silva Pinto, a proliferação de grupos organizados de defesa de interesses, após a instituição do Livro Branco, muitos deles impulsionados e financiados pela Comissão cobriu todas as vertentes da sociedade civil, impulsionando também a multiplicação de grupos de peritos com participação no processo decisório. A auscultação dos grupos de interesses sobre a necessidade de intervir em determinado campo, veio colmatar o “défice democrático” e conferiu à Comissão a “legitimidade social” de que carecia.

Num cenário de globalização financeira e económica e das múltiplas crises que esta vem atravessando, há hoje um reconhecimento crescente e generalizado da complexidade dos fenómenos psicossociológicos associados às culturas de cumprimento/incumprimento fiscal, sendo que a prevalência desta última, põe em risco a democracia, a liberdade, os valores, a ética e a moral, a justiça,⁴¹ a igualdade, o desenvolvimento e o crescimento da economia, nomeadamente da economia da cultura,⁴² causando enormes desigualdades sociais.

⁴¹ A alínea b) do artigo 81.o da Constituição da República Portuguesa, (Incumbências prioritárias do Estado) refere que: “Incumbe prioritariamente ao Estado no âmbito económico e social: b) Promover a justiça social, assegurar a igualdade de oportunidades e operar as necessárias correções das desigualdades na distribuição da riqueza e do rendimento, nomeadamente através da política fiscal.

⁴² Ao lado da Economia do Conhecimento ou da Informação, a Economia da Cultura integra o que se convencionou chamar *Nova Economia*.

A complexidade que envolve a ideia de cultura fiscal, pressupõe a existência de múltiplas dimensões que a constituem, das quais assumem maior relevância, neste estudo, as que se relacionam com a confiança que os cidadãos (contribuintes) depositam nas instituições, mas também com a ética (social económica e fiscal), sobre as quais desenvolveremos algumas reflexões.

3.5. A Cultura da (des)Confiança fiscal

A sociologia fiscal, uma disciplina ainda pouco estudada entre nós, faz emergir a noção de Cultura fiscal, a qual apresenta várias dimensões. De entre essas componentes podemos destacar a noção de confiança, a qual tem vindo a ser estudada por alguns cientistas sociais que, nas suas pesquisas, procuram uma maior compreensão, aprofundamento e delimitação deste conceito. Ele surge em diferentes contextos, com particular incidência nos discursos políticos e na comunicação social, em notícias e comentários que podem agravar a atual “crise do nosso descontentamento” (Ceiti, 2013: 10).

Neste texto pretende-se equacionar a relação entre a cultura fiscal (entendida como constituinte da cultura de cada país) e a confiança que os cidadãos contribuintes depositam nos “outros” cidadãos e nas instituições políticas envolvidas ou com ação direta no campo da tributação.

O estudo da cultura fiscal, ao situar-se num campo mais vasto do comportamento humano, incorpora quer a ideia de confiança, quer a de desconfiança. Importa assim compreender que tipo de relações se têm vindo a desenvolver entre os cidadãos e os impostos. Haverá uma relação de confiança ou assiste-se a uma deterioração das relações de confiança entre o Estado e o cidadão?

Num mundo globalizado e, particularmente, em regimes democráticos, a confiança ocupa, por várias razões, um lugar central, que tanto interessa aos governantes, como aos governados. A confiança, constitui um elo vital na construção mais justa e solidária dos sistemas político, social, jurídico, fiscal, entre outros. Para além disso, cimenta a coesão social das comunidades e cria condições mais favoráveis, que permitem alavancar o desenvolvimento económico através de contratos formais e informais, em países mais pobres.

A questão que se coloca, desde logo, é a de sabermos em quem podemos confiar, no domínio da política fiscal, dada a sua complexidade, mutabilidade e falta de transparência.

Muitos dos nossos sucessos e insucessos, estilos de vida, segurança, saúde, sentimentos de bem-estar e de felicidade são influenciados pela confiança que depositamos quer nas instituições, quer nas pessoas com quem convivemos no nosso dia-a-dia.

Quando maior for a confiança maior será a previsibilidade e menor a incerteza. Daí que mais facilmente sejam estabelecidas relações de cooperação e de boas práticas, a manutenção da ordem social e a transmissão de valores culturais às futuras gerações. A ausência de confiança alimenta a burocracia, as atitudes e comportamentos desviantes como são o terrorismo, o branqueamento de capitais, a corrupção e, nomeadamente, a fraude e evasão fiscais. Todas estas atitudes se tendem a agudizar, num cenário de crise económica, em que há um reforço negativo da desconfiança e da insatisfação dos cidadãos nas democracias ocidentais e até mesmo mundiais.

Se é verdade que a democracia se assume como um regime que pode garantir as condições necessárias para uma boa governação, momentos há em que o mau desempenho dos seus titulares provoca sentimentos generalizados de desconfiança.

Poderíamos questionar-nos acerca das relações de confiança existentes entre “nós” e “outros”, entre eleitos e eleitores, entre produtores e consumidores, mas a nossa abordagem a este conceito vai centrar-se, como já referimos anteriormente, nas relações de confiança (ou desconfiança) existentes entre o Estado e os cidadãos.

O sociólogo Rafael Marques, no texto *Por uma Sociologia da Confiança*, afirma que embora o tema da confiança tenha sido, durante anos, um parceiro silencioso da teoria sociológica, esquecido pelas enciclopédias e raramente discutido de forma direta, são inúmeros os contributos de vários autores⁴³, que o incluem nos seus debates. Argumenta ainda este sociólogo que o conceito de confiança está presente nas polémicas contemporâneas que giram à volta da solidariedade e da cooperação (Bassi, 2000); do capital social e cultural (Pendenza, 2000); das redes sociais (Lorenz, 1989); da ação política (Dunn, 1989); da dinâmica das economias e das organizações (Kramer e Tyler, 1996; Lazaric e Lorenz, 1998; Dasgupta, 1989) das relações entre patronos e clientes (Eisenstadt e Roniger, 1984); da ordem social (Gellner, 1989); dos mercados de trabalho (Granoveter, 1985b); da evolução das espécies (Bateson, 1989) ou das organizações criminosas (Gambetta, 1989b, 1992) (Marques: 2012:13-14).

Já Paulo Finuras na sua obra *O Dilema da Confiança*, refere que os sociólogos, nos últimos trinta anos, “começaram a tratar a confiança como um objeto próprio da sua disciplina” (Finuras, 2013: 249). Daí que, na sua opinião, a confiança seja produzida e

⁴³ No texto acima referido, este investigador faz referência aos seguintes autores, que desenvolveram reflexões acerca do conceito de confiança: Barber, 1983, Bernoux e Servet, 1997, Gambetta, 1989 a; Granovetter, 1985 a; Lewis e Weigert, 1985; Luhman, 1979; 1989; MAUSS, 1994b; Misztal, 1996; Seligman, 1997; Sztompka, 1999; Thuderoz, Mangematin, Harrison, 1999 (Marques, 2012; 14).

construída no quadro da interação humana, das relações sociais e na ação social mais vasta que permite a construção das relações, dos grupos e, da própria sociedade humana.

Já o conceito de desconfiança adquire maior amplitude, quando nos referimos à gestão e ao controlo dos dinheiros públicos. Aí a desconfiança é geradora de sentimentos de revolta e indignação por parte dos cidadãos. Enfraquece a legitimidade dos detentores dos poderes públicos, quebra os laços culturais das comunidades, bem como o seu sistema de valores. Poderemos então perguntar-nos que confiança poderão os cidadãos depositar nos sistemas públicos de justiça, saúde, educação, segurança social, defesa e segurança? Diariamente somos confrontados com a deficiente qualidade na oferta dos bens e serviços públicos que são disponibilizados pelo Estado. Mas também com a má gestão dos dinheiros públicos e com o descontrolo dos gastos públicos. Muitos outros problemas estão relacionados com impunidade dos responsáveis políticos que gerem os dinheiros públicos.

Argumenta Paulo Finuras que a ideia de confiança pode traduzir-se num comportamento moral ou ser apenas o resultado de um arranjo de determinadas circunstâncias ou conveniências. Pode até ser uma “riqueza escondida” ou, quando ausente, pode significar o equivalente a uma forma de “imposto invisível” com impacto nas nossas vidas e em tudo o que fazemos (Finuras, 2014:15). Na opinião deste autor, a confiança é ubíqua, difícil de estudar e insere-se na categoria de fenómeno social total. Sendo instintiva, a confiança, desenvolve-se de forma diferente nas diferentes culturas e hoje, a sua falta está na agenda dos países (Finuras, 2014:17). Mais ou menos confiança quer no que concerne à cidadania, quer em relação às instituições que estão envolvidas ou com ação direta no campo da tributação (administração fiscal, tribunais tributários, governo e parlamento) significa menos burocracia.

Na literatura científica têm-se assistido a uma grande segmentação no estudo da natureza, do papel, das origens e consequências da noção de confiança, sendo esta associada a cada um dos ramos das ciências sociais, com uma concetualização diversa tanto no foco de abordagem, como no ângulo de análise e até mesmo nas diversas definições propostas (Finuras, 2013:16). Os psicólogos têm analisado a confiança enquanto característica individual (Rotter, 1967), os economistas, sociólogos e politólogos estudam-na enquanto fenómeno institucional com valor extrínseco e com impacto real na economia e nos custos das transações. Os antropólogos colocam o seu enfoque no fenómeno cultural (Uslaner, 2002). Os biólogos abordam esta problemática sob o ponto de vista neuro-químico (P. Churchland, 2010). (Finuras, 2013:16-17).

Para alguns autores e investigadores, como Geert Hofstede (1990), Eric Uslaner, Jean L. Johnson e John B. Collin (2002), e Michael Minkov (2007), a confiança apresenta também bases e componentes culturais. (Finuras, 2013:19). Nas sociedades com valores culturais mais “individualistas” ou “universalistas” parecem ser mais confiantes do que as sociedades com valores culturais mais “coletivistas” ou “exclusivistas” (Minkov, 2007; Hofstede, 2010). Alguns estudos revelam que nos países com valores mais “coletivistas” o comportamento é mais caloroso na interação com membros do endogrupo e de maior desconfiança e distante com membros do exogrupo. Nas sociedades e culturas com valores mais “individualistas” a interação entre os indivíduos tende a variar menos, uma vez que os “outros” são percebidos de uma forma mais “descategorizada” (Finuras, 2013:19).

Os contributos de alguns sociólogos, nomeadamente Luhmann, Barber, Hardin e Giddens, ajudaram a colocar o tema e a problemática da confiança no centro da teoria sociológica acerca das sociedades contemporâneas (Finuras, 2013:249), tendo também Simmel e Parsons desenvolvido alguma teorização na procura de “demonstrar a natureza

sociológica da confiança a sua importância e o seu impacto em várias instituições na sociedade” (Finuras, 2013:250).

No pensamento de Luhmann, 1979, citado por Finuras, a única alternativa à confiança será o “caos ou o medo de paralisar”, enquanto para Bernardo Barber (1980) ela é fundamental para a constituição de grupos solidários, mais do que os próprios sentimentos de obrigação moral. Nesta linha de pensamento já Parsons (1987) tinha afirmado que “confiar” “(...) é o terreno da atitude da lealdade afectivamente motivada para a aceitação de relações solidárias (...)” (Finuras, 2013:250). Simmel (1950), por sua vez, argumentou que “a confiança funciona onde a previsão racional sozinha falharia”, visto que se vive “como se” alguns futuros possíveis (racionalmente) não ocorrerão. Confiar reduz a complexidade de um modo mais rápido, económico e completo do que o faz a própria previsão (Finuras, 2013:251).

Analisar a confiança passa por reconhecer o seu carácter multifacetado, na medida em que estamos em presença de um fenómeno com múltiplas dimensões – cognitivas, emocionais e comportamentais – numa miscelânea que é transversal a todos os atos da vida quotidiana. O processo cognitivo, subjacente à noção de confiança, discrimina entre pessoas e instituições que são confiáveis, suspeitas ou desconhecidas.

Alguns teóricos citados por P. Finuras (2013:111) como Barbara Misztal, Nooteboom e Giddens, sugerem que se deve diferenciar entre a noção de confiança nas relações (*trust*) e segurança nos sistemas (*confidence*).

Confiança e desconfiança são palavras antagónicas. Mas como definir a confiança?

“A confiança pode definir-se como a segurança na credibilidade de uma pessoa ou na fiabilidade de um sistema, no que diz respeito a um dado conjunto de resultados ou de

acontecimentos em que essa segurança exprime fé na integridade ou no amor de outrem, ou na correção de princípios abstratos (conhecimento técnico)”. (Guiddens, 1990: 24).

Os cidadãos desenvolvem sentimentos de confiança ou de desconfiança relativamente às instituições políticas que estão envolvidas na tomada de decisão, da criação de “novos impostos” ou do agravamento de “velhos impostos”, quando estas tomam decisões fiscais que, de algum modo, vão interferir nas suas práticas de consumo e de bem-estar. Ou quando sentem que, por via dos impostos, o seu rendimento fica muito aquém da satisfação das necessidades da sua vida quotidiana. A confiança que os cidadãos depositam nos decisores políticos, parte da convicção de que os decisores e as diversas instituições políticas possuem valores ou desenvolvem comportamentos que o cidadão admira e aprova. Deste modo, seria mais fácil a aceitação pelo cidadão das exigências que os vários regimes políticos (monarquia, república, ditadura, democracia), em matérias de tributação, lhes impõe, quer em períodos de crescimento, quer em períodos de recessão ou de crise. A evolução dos sistemas fiscais, ao longo dos tempos, esteve sempre associado às questões da guerra e do “*welfare*”, mas as normas e os regulamentos que saturam o universo fiscal nas sociedades avançadas têm um tão elevado grau de complexidade e opacidade, que são geradores de sentimentos generalizados e contraditórios de confiança/desconfiança dos cidadãos – contribuintes, nos poderes públicos e nas autoridades fiscais. Estes atores sociais (também nomeados de “sujeitos passivos”) mobilizam então os seus recursos na procura de “peritos” ou “consultores fiscais” capazes de os ajudar no cumprimento ou incumprimento das suas obrigações fiscais.

3.6. Ética e/ou Moralidade Fiscal

Na discussão acerca das diversas crises (ou patologias), que atravessam a vida social, o ponto de vista sociológico pode fornecer um importante contributo, como discurso crítico,

às questões relacionadas com o humor e o riso (sociologia do humor) com a cultura, a cultura fiscal (sociologia fiscal), com a confiança, a ética, a ética económica e fiscal (sociologia económica).

Neste texto tentaremos estudar algumas questões suscitadas quer pela ética quer pela ética económica e fiscal, enquanto dimensões da sociologia económica. Em sociedades democráticas os valores morais e éticos ganham importância, nomeadamente, em territórios fiscais, quando as diversas manifestações artísticas, numa conjugação inédita, captam o humor, quando este tem como referencial os impostos: i) quer através de algumas excertos de narrativas *cénicas* que só se completam (após a intervenção criativa do encenador e demais técnicos), com a presença dos atores e do público (teatro de revista); ii) quer através de jornais, tal como sucede com a caricatura e o *cartoon* que só atingem a sua plenitude, quando estabelecem com os autores e os seus leitores, uma espécie de contrato ou pacto de cumplicidade.

O discurso crítico da sociologia poderá estimular e relançar o debate acerca de velhas e novas questões relacionadas com a ética, tendo como ponto de partida o pensamento de autores clássicos e contemporâneos que se debruçaram sobre esta problemática que, na era da globalização e das múltiplas crises que atravessam o mundo, ganha novos contornos.

Numa época perpassada pelo “vazio do espaço político”⁴⁴, pela incerteza, a violência, o terrorismo, a corrupção e o crescimento exponencial de múltiplas fraudes, os sistemas

⁴⁴ Zygmunt Bauman (1995), na sua obra *A Vida Fragmentada – Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*, afirma que Hannah Arendt, “que observou com a maior inteligência e julgou com o maior rigor a nossa condição humana presente, descreveu abundante e convincentemente o “vazio do espaço político”. Ela queria dizer que no nosso tempo deixou de haver no corpo político lugares evidentes a partir dos quais possam fazer-se intervenções significativas e eficazes sobre o nosso modo de vida coletiva. (...) É evidentemente imperiosa uma espécie ou outra de ação coordenada e concertada.

fiscais são confrontados com comportamentos desviantes, quer dos cidadãos quer dos funcionários, quer ainda das elites políticas, económicas e financeiras. Os dilemas provocados pelo cumprimento voluntário *versus* incumprimento das obrigações fiscais pelos contribuintes, suscitam várias questões. Por um lado, levanta-se a questão de saber o que exige a ética fiscal aos poderes públicos, aos legisladores, aos juízes, aos funcionários e aos contribuintes. E, por outro lado, no campo da ética surgem diversas perplexidades, quanto à necessidade de mudança, tendo em vista a reconfiguração de um sistema fiscal mais justo, num novo compromisso com a cidadania, ancorado na promoção da responsabilidade moral, que é, na opinião, de Hannah Arendt (1906-1975) o único terreno em que a busca da ética pode deitar raízes.

A ética tem sido ao longo dos últimos séculos o tema fundamental da filosofia e da cultura ocidental. O pensamento de Sócrates (469 a. C. – 399 a. C) sobre a ética chegou até nós através do seu discípulo Platão (427 a. C – 347 a. C.). O pensamento ocidental, foi também influenciado pela obra de Aristóteles (384 a.C. – 322 a. C) *Ética a Nicómano*, em que este filósofo fala da relação entre ética, justiça e conflito moral, mas também nos ensina que “uma indiciação das disposições éticas é dada pelo prazer e pelo sofrimento que acompanham as nossas ações. Por isso, devemos ser levados desde muito novos, como diz Platão, a fazer gosto no que deve ser e a sentir desgosto pelo que não deve ser”

E essa espécie de ação chama-se política: a promoção de uma nova e dolorosamente necessária ética para a nova época que vivemos só pode ser empreendida em termos de questão e tarefa *políticas*. (...) A nova ética (ou qualquer ética na circunstância) só poderá ser politicamente promovida mediante a conceção de novas normas legais – que definam certos comportamentos como criminosos, que penalizem certos tipos de comportamentos mais severamente do que antes, ou que encorajem ainda outros tipos de comportamentos por meio de recompensas mais sedutoras.

A legislação pode ou não evocar um tipo de comportamento desejável. O que é improvável é que alguma vez venha a fazer é promover a responsabilidade moral (enquanto distinta da obediência jurídica) – que é o único terreno em que a busca da ética pode deitar raízes.” (Bauman, 1995: 285-286).

(Aristóteles, 2004: 469). Conforme refere Paulo Finuras, “também Aristóteles propunha que os guerreiros e estadistas seguissem os 14 cânones da *Ética a Nicómaco* para aumentar a cooperação e a confiança na sociedade ateniense” (Finuras, 2013: 16).

No século XVII, Bento Espinosa⁴⁵ (1632-1677), filho de judeus portugueses que, expulsos de terras lusas, se radicaram em Amesterdão, dedicou os últimos quinze anos da sua vida à meditação, redação e revisão da sua obra a *Ética*, que terminou em meados de 1675, mas cuja publicação só ocorrerá em 1677, após a sua morte. Na introdução à *Ética de Bento Espinosa*, Joaquim de Carvalho, afirma que a sua reflexão filosófica sistemática culminou sempre em teoria de conduta. Não se furtou “ao ditame inerente à construtura de uma explicação total do Mundo e da Vida, mas o que torna singular o seu sistema é

⁴⁵ Espinosa (Bento, Baruch) filósofo holandês (1632-1677) filho de pais portugueses, judeus, recebeu uma educação muito cuidada e completa, estudando as línguas clássicas e a hebraica e adquirindo extensos conhecimentos sobre a história das religiões, a crítica e a política do judaísmo. Tendo manifestado dúvidas acerca da autenticidade dos textos sagrados, foi excomungado pela sinagoga. Sob a influência da filosofia de Descartes, retirou-se para os arredores de Haia, consagrando-se à meditação. No seu *Tractatus Theologico-Politicus* e sobretudo na sua *Ética* levou ao máximo o método cartesiano, dando-lhe uma forma rigorosamente geométrica; o seu sistema é também a forma mais rigorosa do panteísmo. Espinosa consagrou a sua vida ao pensamento, ganhando os meios de subsistência a polir vidros para instrumentos de ótica.

O Espinosismo, ou seja, o sistema filosófico de Espinosa é uma forma de panteísmo. De acordo com Espinosa não há entre Deus e o mundo senão uma diferença de pontos de vista. Deus é a única substância, o único ser. Tem uma infinidade de atributos, dos quais conhecemos apenas dois: a extensão e o pensamento. O mundo é o conjunto dos modos desses dois atributos. O homem é uma coleção de modos da extensão e do pensamento. O seu livre arbítrio reduz-se à ignorância das causas que determinam as suas ações. A verdadeira liberdade cria-se na medida em que o homem se liberta das suas paixões e, pela contemplação intelectual, identifica-se com Deus. O princípio da moral reside no amor a Deus. O espinosismo é a forma mais perfeita do panteísmo (Dicionário Universal, Lello & Irmão, 1980: 890).

que a problemática moral foi o impulso inicial da sua reflexão de filósofo”. (Carvalho: [1950] 1992, 22). Espinosa foi fonte de inspiração para vários pensadores que, em diferentes tempos e lugares, tiveram conhecimento do seu legado. A *Ética* “é a confirmação plena da correlação, senão da subordinação, do pensamento puramente teórico à finalidade prática” (Carvalho, [1950] 1992: 23) Até o cientista Albert Einstein (1879-1955) aconselhava os políticos da sua época: “Leiam, leiam Espinosa. Aproveitem este filósofo!” (Carvalho: [1950] 1992: 483). A obra de Bento Espinosa, sempre envolta em grande polémica, para além de representar uma rutura com o pensamento do seu tempo, remete-nos para uma reflexão sobre o comportamento ético, ao afirmar que “*O homem livre não age nunca com fraude, mas sempre de boa fé*” (Espinosa, proposição LXXII, [1677] 1992: 428).

Mas que dizer da boa-fé? A boa-fé é apenas visível através da prática de boas ações que “são aquelas que, não só produzem bons resultados para o indivíduo através dos apetites e emoções, mas também não causam qualquer dano a outros indivíduos” (Damásio, 2004:198). No pensamento de Espinosa “... o nosso bem resulta especialmente da amizade que nos liga a outros seres humanos e às vantagens que assim resultam para a sociedade.” (A *Ética*, Parte V, Preposição 10, citada por Damásio, 2004:198).

António Damásio, no seu livro *Ao Encontro de Espinosa* argumenta que “o sistema constrói em cada pessoa imperativos éticos com base na presença de mecanismos de auto-preservação, desde que essa pessoa tenha em mente a realidade social e cultural. Para além de cada si individual há os outros, como indivíduos ou como entidades sociais, e a auto-preservação desses outros, através dos seus próprios apetites e emoções, deve ser tomado em consideração” (Damásio, 2004:198).

Assim sendo, as atitudes de qualquer indivíduo podem ser consideradas éticas, quando estas estão em conformidade com um conjunto de valores, princípios, normas (formais e

informais) que em determinado momento coexistem numa determinada comunidade. Ao contrário, quando as atitudes do indivíduo estão em consonância com comportamentos que se desviam desse conjunto de valores, princípios e normas sociais, poderemos designar-se de antiéticas. É sabido que a noção de comportamentos éticos ou antiéticos pode variar de cultura para cultura, mas na verdade, os conflitos latentes entre valores culturais, morais e éticos, presentes nas sociedades avançadas, onde o sistema fiscal é um dos pilares fundamentais, revelam-se nas diferentes ameaças aos sistemas fiscais que, em todo o mundo, são povoados por uma miríade de questões antiéticas, ganhando grande relevância as que estão associadas a existência de *paraísos fiscais*, *branqueamento de capitais* e *ao terrorismo*. Todas estas problemáticas poderão contribuir para denominada *crise do Estado fiscal*, tal como anunciava Schumpeter no século passado.

A história mostra que os comportamentos fiscais relacionados com a resistência à tributação remontam às primeiras civilizações e o seu desenvolvimento e emergência esteve sempre relacionado com uma excessiva e injusta carga fiscal, imposta pelos detentores dos diversos poderes aos mais fracos e indefesos. A ideologia anti-fiscal e a contestação teórica do imposto são antigas, mas prosperam a partir do século XIX, nas fações mais diversas do mundo intelectual (Monnier, 2006: 103). Pierre Joseph Proudhon (1809-1865) um dos mais influentes teóricos da corrente de pensamento designada por *anarquismo* afirma que são os mais pobres que sofrem uma maior carga fiscal (Proudhon, 1846, reedição de 1983: 277, citado por Monnier, 2006: 103), enquanto Frédéric Bastiat (1801 – 1850) acrescenta uma formula definitiva: “*O Estado, é a grande ficção através da qual todo o mundo se esforça por viver à custa de todo o mundo*” (Bastiat, 1848, reedição de 1983:39, citado por Monnier, 2006: 104). F. Bastiat propõe-se, assim, fazer uma síntese do argumentário teórico anti-fiscal liberal e, principalmente, libertário que prosperou durante o século XX. (Monnier, 2006: 104).

Nas sociedades avançadas, porém, o aumento da carga fiscal e a globalização económica impelem uma parte importante dos operadores económicos para a fuga ao imposto, por vezes com a ajuda do legislador. Neste caso, o sistema fiscal perde a sua legitimidade, dando lugar a uma “anomia económica”. O controlo institucional nacional já não é suficiente e os sistemas internacionais de controlo e de regulação ainda enfraquecidos, procuram continuamente novas soluções. (Leroy, 2012:1025).

No seu artigo intitulado “Natureza social da fraude nas empresas”, Carlos Pimenta defende que: “a ética está em permanente mudança. O que, hoje, é considerado “normal” não foi padrão de referência em épocas passadas e certamente perecerá em algum devir (...) Há um devir que altera sistematicamente o xadrez de complementaridades e conflitos.” (Pimenta, 2011:96).

Outros autores, nomeadamente, Klaus Tipke⁴⁶, na sua obra “A Moral Tributária do Estado e do Contribuinte”, defende que a ética, como disciplina filosófica, é a teoria que formula as regras ou princípios de como se deve atuar moralmente.

Uma atuação moral é moral ou moralmente correta, se se ajusta aos princípios da teoria ética, mas se se afasta de tais princípios é contrária à moral ou imoral. A ética tributária é, portanto, a teoria que estuda a moralidade das atuações em matéria tributária desenvolvidas pelos poderes públicos – legislativo, executivo e judicial – e pelo cidadão contribuinte (Tipke, 2002: 21)⁴⁷.

⁴⁶ O investigador e professor alemão Klaus Tipke, segundo Herrero Molina (2001) foi cofundador da Sociedade Alemã de Fiscalistas, pode ser considerado como o fundador da “Escola Tributária de Colónia”.

⁴⁷ A doutrina, de acordo com este autor, fala também de boa ou má “mentalidade fiscal”, denominando a boa mentalidade de “cultura tributária”.

Na linha de pensamento de Klaus Tipke, o fiscalista Manuel Pires argumenta que a ética é uma disciplina filosófica que formula princípios e regras de atuação moral, faz a distinção entre o bom e o mau agir. Acrescenta o autor que a ética tributária “abrange todo o aspeto humano relacionado com os impostos: poderes legislativo, executivo e judicial, bem como os contribuintes e os terceiros ligados ao fenómeno” (Pires, 2011:11).

Em trabalhos desenvolvidos por alguns autores, designadamente por Klaus Tipke e pelos fiscalistas alemães Paul Kirchhof e Klaus Vogel, a ética fiscal aproxima-se ou é entendida como sinónimo de moralidade fiscal. A moral tributária do Estado e dos contribuintes, tem sido analisada pelos filósofos do Estado e pelos economistas e só mais tarde pelos juristas. Alguns autores dedicaram-se à filosofia moral, visto que a ética fiscal do estado e dos cidadãos é parte integrante da Ética (Tipke, 2002: 23). Klaus Tipke (2002) argumenta que, ao contrário de Immanuel Kant (1723-1804) e Friedrich Hegel (1770-1831), os filósofos anglo-sáxicos, tais como Thomas Hobbes (1558-1679), David Hume (1711-1776), Adam Smith (1723-1770) e, no século seguinte, John Stuart Mill (1806-1873), fizeram uma reflexão profunda sobre os impostos. Adam Smith, estudante e professor de Filosofia Moral, naquela que é considerada a sua obra seminal da Economia – *Inquérito sobre a Natureza e as Causas da Riqueza das Nações*, publicada em 1776⁴⁸, proclamou, há cerca de trezentos anos, quatro máximas ou princípios fundamentais da tributação, que ainda hoje mantêm a sua atualidade⁴⁹.

48 Uma outra grande obra intitulada a Teoria dos Sentimentos Morais da autoria de Adam Smith constitui um marco importante na sua carreira académica.

49 As quatro máximas ou princípios de Adam Smith são: Máxima I - **Igualdade ou justiça**. “Os súbditos de todos os Estados devem contribuir para a manutenção do governo, tanto quanto possível em proporção das respetivas capacidades, isto é, em proporção do rédito que respetivamente usufruem sob a proteção do Estado [...] Na observância ou não dessa máxima consiste o que se chama a igualdade ou desigualdade de tributação.” Neste caso o sacrifício fiscal

Afirma Tipke, que a obra de H. M. Goves intitulada *Tax Philosophers, Two Hundred Years of Thought in Great Britain and the United States* (1974) enuncia as teorias fiscais (teorias sobre a justiça fiscal) de autores clássicos ingleses e, principalmente, americanos, todos eles economistas e, em particular, as teorias de Adam Smith, John Stuart Mill, E. R. A. Seligman, Henry Simons, J. K. Galbraith, I. Fischer e J.M. Keynes. Para além deles, também o filósofo John Rawls, na sua obra *Theory of Justice* (1971) estuda, ainda que brevemente, a justiça tributária (Tipke, 2002:11).

Na sua reflexão sobre a ética, o investigador alemão Klaus Tipke (2002) procura encontrar respostas para as diversas questões que emergem no campo da fiscalidade, ou seja, pretende saber, por um lado, o que exige a ética fiscal ou tributária aos poderes públicos e aos cidadãos, quando estes são confrontados com a obrigação de pagar os

que a todos é exigido decorre da ideia de ética fiscal. Máxima II - **Certeza ou arbitrariedade** “O imposto que todo o indivíduo é obrigado a pagar deve ser certo e não arbitrário [...] A certeza do que cada indivíduo deve pagar é, na tributação, um assunto de tão grande importância que um grau considerável de desigualdade não constitui de perto um mal tão grande como um pequeno grau de incerteza.” Máxima III – **Conveniência de pagamento ou baixo custo de cumprimento** “Todo o imposto deve ser lançado no tempo ou modo mais provável de ser conveniente para o contribuinte o pagar. Um imposto sobre a renda da terra ou das casas, pagável no mesmo prazo em que tais rendas são geralmente liquidadas, é lançado na altura mais provável de satisfazer as conveniências do contribuinte [...] Os impostos sobre bens de consumo com artigos de luxo são finalmente pagos pelo consumidor e geralmente de um modo que lhe é mais conveniente. Paga-os aos poucos, quando tem ocasião de comprar bens.” Máxima IV - **Economia na cobrança ou baixo custo de administração.** “Todo o imposto deve arquitetado tão bem que tire o mínimo possível do bolso das pessoas para além do que traz para o erário público. Um imposto pode tirar ou afastar do bolso das pessoas muito mais do que o arrecado pelo tesouro público das quatro maneiras seguintes: i) em primeiro lugar, o seu lançamento poderá requerer um grande número de oficiais. ii) em segundo lugar, pode obstruir a iniciativa das pessoas e desencorajá-las de se aplicarem em certos ramos de negócio. iii) em terceiro lugar, pela confiscação e outras sanções em que incorrem esses infelizes, tentando, sem êxito, evadir-se dos impostos, pode muitas vezes levá-los à ruína. iv) em quarto lugar, ao sujeitar o povo a frequentes inspeções e ao exame odioso dos cobradores de impostos, pode expô-lo a desnecessárias dificuldades, vexames e opressões.”

tributos. Por outro lado, procura perceber quais os princípios ou valores convincentes e razoáveis que devem inspirar a atuação dos poderes públicos e dos cidadãos para que a tributação possa considerar-se justa (Tipke, 2002: 22). Na verdade, a ideia de justiça fiscal tem suscitado um debate acessório ao longo dos tempos e ocupa um lugar central no debate político sobre a fiscalidade. O igualitarismo liberal expressa na obra *Teoria da Justiça* de John Rawls constitui um contributo fundamental para o aprofundamento desta temática.

No seu texto “*Rafforzare il senso ético dei funzionari fiscali e dei contribuenti: un requisito per superare la crisi económica globale?*” o investigador italiano Giovanni Puotti para além de procurar identificar os limites do conceito de ética fiscal, suscita a questão de saber se o reforço do sentido ético quer dos funcionários da administração fiscal, quer dos contribuintes poderá ser um requisito para superar a crise económica global. Recordamos, a este propósito, a definição de ética fiscal de K. Tipke, mas também a do espanhol Sainz de Bujanda, que referencia a ética fiscal como uma disciplina filosófica de carácter normativo que estuda os critérios para avaliação moral de normas jurídicas ou de comportamentos na área da atividade financeira das entidades públicas. Esta última definição, quanto a nós, mais abrangente do que a K. Tipke.

Giovanni Puotti salienta ainda que para além do contributo do espanhol, Sainz de Bujanda, neste domínio do conhecimento, são também importantes os contributos dos italianos Sacchetto, Berliri, Einaudi, Uckmar e dos brasileiros Greco e Ricardo Lobo Torres, sendo que este último segue a linha de pensamento de Klaus Tipke.

Na tentativa de ir mais longe no estudo desta problemática, Giovanni Puotti remete-nos para a questão da singularidade ou a pluralidade do conceito de ética que, na sua opinião, só poderá ser esclarecida se aprofundarmos a ética da lei tributária, a ética da administração fiscal e a ética do contribuinte, temas que remetemos para outros espaços de reflexão.

3.6.1 Moralidade Fiscal

Os primeiros e mais importantes estudos sobre moralidade fiscal podemos situá-los nos anos de 1960 e 1970, tendo sido desenvolvidos por investigadores alemães, de entre os quais se destaca Günter Schmolders (1951/1952, 1960, 1962, 1970 a, b), tendo estes ficado conhecidos como a “Escola de Colónia de Psicologia Fiscal” (Torgler, 2007:4). Argumentam estes investigadores que os fenómenos económicos não deveriam ser analisados somente sob o ponto de vista tradicional, enquanto lançavam um olhar para a moralidade fiscal como uma atitude de cumprimento/incumprimento face ao imposto (Schmolders, 1960). Nas suas investigações usavam a carga fiscal subjetiva como um indicador do nível da moralidade fiscal, sendo que este revelava que os trabalhadores independentes (por conta própria) detinham uma moral fiscal mais baixa do que os empregados/assalariados.

Strümpel (1969) analisou a moralidade fiscal e os sistemas fiscais com base em pesquisas internacionais realizadas na Europa, tendo então assinalado que a atenção prestada à forma como é tratado o contribuinte ajuda a cultivar a moralidade fiscal e a reduzir os custos de cumprimento fiscal (Torgler, 2007:5).

Por sua vez, afirmam os investigadores espanhóis (Alvira Martín y Garcia López, 1981: 254) que se se entende por moral fiscal a atitude dos cidadãos perante o cumprimento das obrigações tributárias, pode então valorar-se a situação desta atitude social pela opinião que os cidadãos têm sobre o tipo de sanções que devem aplicar-se às infrações fiscais. Defendem estes autores que, perante a permissividade generalizada dos seus concidadãos quando estes não cumprem as normas fiscais, pode inferir-se um grau de elevada indiferença para cumprir os próprios deveres fiscais. Assim sendo, a opinião destes autores é a de que o público ainda não interiorizou a importância de manter relações presididas pela “boa-fé” entre contribuintes e Administração fiscal. As obrigações fiscais

podem cumprir-se, mais por medo à sanção e não por uma aceitação interna, como sucede com o cumprimento dos deveres na maior parte das relações inter individuais.

Em Espanha, por diversos motivos, uns comuns aos contribuintes de todos os países, porque nascem da própria natureza do imposto e outros relacionados com a cultura pública do país, a moral fiscal tem sido particularmente laxista. Algumas investigações empíricas baseadas em dados de pesquisas assinalaram que o contribuinte espanhol distinguia de modo radical entre a moral fiscal e a moral privada e exigia no âmbito das suas relações privadas um rigor, perante as outras infrações, muito superior ao que mantinha em matéria fiscal.

Na década de 90, as questões relacionadas com a moralidade fiscal despertam cada vez mais a atenção dos investigadores. Na literatura académica que estuda o cumprimento das obrigações fiscais, a questão central era saber a razão pela qual tantos contribuintes pagavam impostos, sabendo estes que as multas e a probabilidade de serem auditados fiscalmente (ou submetidos a uma auditoria fiscal) eram baixos.

Benno Torgler (2004), um dos estudiosos desta matéria no continente europeu, analisa a “moralidade fiscal” em vários países asiáticos. Desta análise resulta que a “moralidade fiscal” é muito mais baixa nas Filipinas e relativamente elevada no Japão, na China e no Bangladesh (ou Bangladexe). A Ásia tem uma mais alta “moral fiscal” do que os países da OCDE, o que pode indicar diferenças culturais. O estudo elaborado por Torgler (2004) tendo como enfoque um conjunto de países asiáticos mostra que a confiança no governo e no sistema legal tem um efeito positivo na “moralidade fiscal”.

3.6.2 Ética Económica e Social

Christian Arnspenger e Philippe Van Parijs (2000) investigadores belgas, no seu livro *Éthique Économique et Sociale*, referem que a ética económica e social corresponde a

uma porção do campo da ética e defendem que só faz sentido falar da noção de **ética económica** nas sociedades em que a atividade qualificada de “económica” é suficientemente diferenciada dos outros aspetos da existência. É o caso das sociedades como a nossa em que a troca e, em particular, a troca monetária ocupa um lugar importante. A esfera económica pode então ser definida como o conjunto de atividades de troca de bens e serviços e de produção associada a esta troca. A ética económica é a parte da ética, que trata os comportamentos e as instituições cuja ação se situa nesta esfera (Arnsperger et Van Parijs, 2000: 5-6). Estes autores suscitam duas questões, que se relacionam com esta problemática: i) como nos devemos comportar individualmente, nestas atividades de troca e de produção (dimensão individual da ética económica) e ii) como devemos definir coletivamente as regras legais às quais estas atividades devem submeter-se (dimensão institucional da ética económica). Na opinião de Arnsperger et Van Parijs a esfera económica assim definida é hoje e cada vez mais a esfera dominante das nossas existências. Daí que não provoque espanto, o facto de a ética económica ter suscitado um interesse particular, nos últimos decénios. Importa, porém, não considerar a economia como domínio isolado do conjunto da vida social e, nesse sentido, é preocupação destes investigadores, incrustar a ética económica na ética social.

Logo no início da narrativa, estes dois investigadores, suscitam uma questão pertinente que é a de saber o que a ética social? Tal como a entendem estes autores, ela não é mais do que a parte da ética que lida com as instituições sociais, mais do que com o comportamento individual, orientando-nos para o modo como nos devemos organizar coletivamente em sociedade (local, nacional, continental ou planetária) mais do que sobre o modo como cada um de nós deve comportar-se. Neste sentido, a ética social é simplesmente a filosofia política, entendida como uma parte da filosofia moral ou da ética.

A componente institucional da ética económica constitui, por sua vez, um sub-conjunto da ética social, que trata das instituições que regulam direta ou indiretamente a troca e a produção de bens e serviços. A componente individual da ética económica não releva da ética social neste sentido, mas somente num sentido mais amplo ainda, praticamente extensivo à definição da ética em sentido restrito, que engloba no seu campo qualquer forma de comportamento social.

A ética económica e social contemporânea, concede um lugar privilegiado ao sub domínio constituído pela *teoria da justiça social*. Esta teoria entendida como o conjunto dos princípios que regem a definição e a repartição equitativa dos direitos e deveres entre os membros da sociedade, procura responder à questão de saber o que é eticamente correto no comportamento das organizações e dos indivíduos (Arnsperger et Van Parijs, 2000: 10).

Christian Arnsperger e Philippe Van Parijs apresentam quatro abordagens da ética económica e social que, de acordo com estes autores, são “modernas” e, portanto, centradas na elaboração de princípios que caracterizam as instituições justas, apesar das tradições onde elas se inscrevem englobarem indiscutivelmente visões de sociedade boa “perfeccionistas”, ou seja, fundadas numa conceção previamente estabelecida do que é a vida boa ou a perfeição humana. A seleção destas quatro abordagens o *utilitarismo*, o *libertarismo*, o *marxismo* e o *igualitarismo*, na opinião dos autores, incluem os parâmetros de referência fundamentais, são os pontos cardinais da reflexão e da discussão contemporânea acerca desta problemática. No quadro de uma prática “moderna” da ética económica e social, estes pesquisadores procuram desenvolver algumas reflexões acerca de como se coloca e desenvolve a questão da relação entre justiça das instituições e a conduta pessoal. (Arnsperger et Van Parijs, 2000: 13-14). Como referência fundamental da ética económica contemporânea, realçam o *utilitarismo* que constitui durante muito

tempo o quadro exclusivo e de reflexão ética explícita dos economistas. Ainda hoje conta com numerosos adeptos declarados ou implícitos, para além dos praticantes do *welfare economics*. De uma grande generalidade e simplicidade, esta teoria articula com rigor uma ideia muito plausível, ou seja, a de que uma sociedade justa é uma sociedade feliz. Herdeiro das Luzes do séc. XVIII e profundamente influenciada pelo empirismo inglês, o utilitarismo foi fundado por Jeremy Bentham (1789), batizado e popularizado por John Stuart Mill (1861), sistematizada por Henri Sidgwick (1874) defende o abandono de qualquer ideia de direito natural e de qualquer metafísica englobante. Nenhuma autoridade suprema, poderá decretar o que é justo e bom para a humanidade, apenas contam os estados de prazer e de sofrimento vividos pelos seres humanos.

O utilitarismo é, de acordo com o pensamento de Christian Arnsperger e Philippe Van Parijs, uma *teoria ética consequencialista*. As ações, as políticas e as instituições não são julgadas em função da sua natureza intrínseca, em função das intenções que inspiram, das virtudes que manifestam ou dos deveres que as enquadram, mas têm de ser julgadas em função das consequências que, com maior ou menor certeza, lhe possamos atribuir. O utilitarismo é um *consequencialismo individualista*. O bem último que preside à avaliação das consequências reduz-se ao agregado de bens individuais e o “todo social”, do ponto de vista ético, não pode exceder a soma das partes.

Por sua vez, a abordagem libertária, ou *libertarismo*, segunda referência da ética económica e social afasta-se profundamente do utilitarismo, tanto pelo seu enquadramento concetual como pelas suas implicações práticas. Apesar de parte da sua inspiração ir beber ao pensamento liberal clássico de John Locke (1690) a Alexander von Humboldt (1792) e aos escritos filosóficos dos economistas austríacos Ludwig von Mises (1940) e a Friedrich von Hayek (1960) é, porém, só a partir dos anos setenta que esta teoria se constitui numa verdadeira alternativa ao utilitarismo, sob o impulso de filósofos

e economistas norte-americanos como John Hospers (1971), Murray Rothbard (1973), David Friedman (1973), Robert Nozick (1974) e Hillel Steiner (1994).

O ponto de partida do pensamento libertário é o da dignidade fundamental de cada indivíduo que não pode ser violada em nome de qualquer imperativo coletivo. Esta dignidade reside no exercício soberano da liberdade de escolha num quadro de um sistema coerente de direitos. O libertarismo procura assim articular de maneira consequente uma ideia cujo apelo não cede em nada ao ideal utilitarista de uma sociedade feliz: uma sociedade justa é uma sociedade livre (Arnsperger et Van Parijs, 2000: 29).

Se para os libertários o utilitarismo é insatisfatório, porque não concede um lugar central à liberdade ou aos direitos do indivíduo, outros podem achar o utilitarismo e o libertarismo fundamentalmente inadequados, porque não apresentam uma exigência ética central: a da igualdade. De entre os seus críticos, poderemos encontrar os que aderem à tradição marxista, ou *marxismo* e interpretam o núcleo desta teoria como proposta de uma concepção radicalmente igualitária de justiça social.

O vasto movimento intelectual inspirado na obra de Karl Marx não se reduz a uma tal concepção, porquanto o marxismo compreende numerosas componentes que apenas mantêm com esta concepção uma relação muito ténue. Na sua interpretação mais ortodoxa o núcleo do marxismo consiste na conjugação de duas teorias, sendo que nenhuma delas exhibe a menor pretensão ética. O *materialismo dialético* é uma teoria metafísica que concede um papel central ao conceito de “contradição” na sua interpretação da natureza profunda da realidade. O *materialismo histórico*, por sua vez, é uma teoria geral da história cuja tese central é a de que a natureza das relações de produção (feudal, capitalista ou socialista) se ajustam ao desenvolvimento das “forças produtivas”.

A conceção liberal igualitária da justiça ou *igualitarismo liberal de John Rawls* é a quarta referência fundamental da ética económica social contemporânea. A obra de John Rawls, *Teoria da Justiça*, pode ser considerada como o ato fundador da ética económica social contemporânea, visto que este autor passou a ter uma posição de “pivot”, nos debates com as tradições utilitarista, libertária e marxista. Ao forçar a sua reformulação, mas também na tentativa de fornecer uma base ética coerente aos movimentos terceiro-mundista, feminista e ecologistas com perspetivas mais meta-éticas da ética da comunicação de Karl-Otto Apel ou de Jürgen Habermas, do comunitarismo d’ Alasdair MacIntyre (1981) ou de Michael Sandel (1982) e do post-modernismo de Gianni Vattino (1985) ou de Richard Rorty (1988).

Na opinião de Michel Bouvier, a lógica de J. Rawls teve o grande mérito de fazer emergir a presença do político e do institucional na procura da justiça em geral e da justiça fiscal em particular (Bouvier & all, 2008). Mais do que os princípios económicos, acrescenta o autor, é uma reflexão política que prova ser indispensável tendo em vista uma ética geral da qual poderia surgir uma ética fiscal. Dar hoje um conteúdo à justiça fiscal, pressupõe partir dos princípios existentes, por vezes contraditórios, e submetê-los ao debate público, a fim de tornar a definição explícita num dado momento, para uma determinada população.

Não podemos ignorar que sistematicamente são violados os mais elementares princípios éticos, apesar da palavra ética, esvaziada do seu sentido original, sem significante, nem significado, estar presente em várias narrativas, nomeadamente no discurso das elites económicas, políticas e financeiras.

A ética do sistema tributário reside com efeito na sua justiça, ou seja, na sua configuração de acordo com os princípios de uma repartição justa da carga fiscal (Cruz Amorós, 2011: 15). A perceção de que o sistema tributário é justo e a confiança na administração

tributária, poderão melhorar a aceitação da carga tributária e a sua valoração ética, ainda que, em geral, os estudos e os inquéritos de opinião mostrem que os contribuintes cumprem melhor ou pior em função do controlo e não por convicção da utilidade e da necessidade de contribuir (Lousa, 2005). A ética deveria ser um princípio ao serviço da melhoria do sistema tributário e da capacidade da administração tributária (ética organizacional) para aumentar o cumprimento voluntário.

No documento “*Transparency and Ethics as a Condition to Strengthen and Improve Institutional Effectiveness*” apresentado pela administração fiscal canadiana, na Assembleia Geral de 2010 do CIAT (Centro Iberoamericano das Administrações Fiscais) salienta-se que as administrações fiscais têm que assumir um papel de liderança na demonstração da ética, da responsabilidade e da transparência se quiserem uma resposta recíproca dos contribuintes. Só assim se poderá chegar a um “contrato moral” entre a administração tributária e os contribuintes (Cruz Amorós, 2011: 17).

É por de mais evidente que nas sociedades avançadas, perante uma das maiores crises de valores a que assistimos quer a nível interno, quer a nível mundial, nos diferentes contextos da vida social e em quase todos os domínios da existência humana, a dimensão ética readquiriu uma extraordinária atualidade.

Nos atos mais comuns da vida quotidiana, o comportamento dos vários atores que agem nos diferentes campos da fiscalidade, com as suas paixões e emoções, dúvidas e ansiedades, grandezas e misérias causam-nos algumas perplexidades e suscitam-nos a questão de saber quais seriam as condições políticas, institucionais e culturais de uma sociedade que reclamasse para a si uma Ética e uma Justiça fiscal capazes de desencadear a lealdade dos seus cidadãos.

A denúncia pública de uma sucessão de casos relacionados com corrupção⁵⁰, nomeadamente com a fraude e a evasão, a nível nacional e internacional, têm sido uma constante no último decénio. Repensar, debater e confrontar as fronteiras (limites) da ética, ou a sua ausência deveria ser, nas sociedades avançadas e em regimes democráticos, uma das prioridades de uma cidadania mais esclarecida, com um mais elevado grau de exigência e de participação na vida pública.

3.7. Notas Finais

Sendo a cultura fiscal um traço importante das culturas nacionais, não se poderá escamotear a dimensão criativa ou construtiva que a ela se liga, permeada por traços de invenção de tradições e de redefinição de práticas. Tal é relevante quando se trata de estabelecer comparações internacionais sobre formas de viver essa mesma cultura fiscal e que se encontram plasmadas quer em diferentes visões do que constitui a cidadania ou a responsabilidade fiscal quer em diversas abordagens ao humor. O cidadão português é uma construção tardia, numa sociedade que vive amiúde dominada por relações sociais feudais que sobrevivem ao feudalismo e por práticas de dependência pessoal relativamente a elites frágeis e atávicas. Mesmo uma conceção de contratualidade cívica, capaz de ligar o contribuinte ao Estado numa teia de direitos e de responsabilidades, é de

⁵⁰ Conforme noticiado pelo Jornal Público, na sua edição de 3 de Setembro de 2014, a Transparência Internacional, lançou, em 2 de Setembro de 2014, uma campanha intitulada “Desmascarar os Corruptos” na qual participaram onze países: Portugal, Austrália, Brasil, França, Indonésia, Malásia, Rússia, África do Sul, Suíça, Reino Unido e EUA. Pretendia esta ONG, exigir aos governos “medidas imediatas” para resolver as lacunas legislativas que facilitem a circulação de dinheiro ilegal através de empresas fachada, sediadas em *offshores*.

Em Portugal, os casos BPN e BES revelam uma total ausência de ética em negócios obscuros em que foram ocultados os prejuízos e beneficiados os responsáveis destas instituições bancárias.

evolução muito recente. Tal implica a construção de uma cultura fiscal de denúncias ou exposições de iniquidades, de vitimização algo passiva, cruzadas com um espírito de inevitabilidade expectante que abre portas à espera por figuras redentoras e salvíficas. Esta cultura fiscal e cívica é reforçada, bem entendido, por diferentes programas políticos apostados em manter o “português” num nível de pré-cidadania, onde as responsabilidades, deveres e direitos não são mais do que embrionários. Estes são traço que se ligam a uma conceção de cultura que está mais perto de leituras Hobsbawmianas do que de visões que elencam características fenomenais, de modo descritivo.

A cultura fiscal portuguesa (ou outra) é parte de um processo mais vasto de criação de uma comunidade imaginada (Anderson, 1983) de pertenças e de construções simbólicas que possui, no entanto, vastos poderes performativos, ao permitir não só uma identificação coletiva como um poderoso consenso social sobre o que somos e o que nos caracteriza. Os próprios poderes públicos aceitam tacitamente descrições e visualizações do que identifica esta comunidade nacional e quais são as suas práticas relevantes. O humor reproduz essa visão cultural estereotipada de um povo iletrado, mas espertalhão, sempre pronto a encontrar algumas estratégias que lhe permitam fugir às redes de controlo e aos sistemas de pagamento fiscal. A cultura fiscal portuguesa alimenta e é alimentada por este humor de anedotário, de historieta, de pequeno piscar de olhos resignado que talvez corresponda a uma resposta homogénea daquele que é um estado-nação cultural e etnicamente definido à maneira de Smith (2010). Embora esteja longe do nosso propósito a realização de uma sociologia comparativa do humor fiscal (que seria, certamente, um empreendimento de profundo alcance e significado) um pequeno cotejo do humor fiscal norte-americano ou francês com o português é iluminante quanto às diferenças e especificidades reveladas por cada um deles. O humor fiscal nos EUA é mordaz, mas profundamente enviesado do ponto de vista da filiação política e da orientação

doutrinária, encostando-se contemporaneamente à crítica libertária ao estado federal, às agendas de intervencionismo público e ao alargamento considerado irresponsável das despesas federais. Os símbolos animais dos dois grandes partidos – o burro e o elefante – são presença constante num humor que, a esse nível surge zoomorfizado. Ainda assim, convive com uma noção clara de responsabilidade de cidadania que se exprime em comportamentos de revolta fiscal e em movimentos de protesto social organizados. Já em França, o humor fiscal tende a ser escatológico, ofensivo, radical e cru. A tradição é estranha ao anedotário português publicado, pelo uso em revistas e jornais de expressões vernáculas e de teor que roça a pornografia. O humor fiscal é, nesse sentido, muito menos cáustico e mais irónico em Portugal do que em França. A prática cultural e a formação e partilha de uma identidade nacional (Löfgren, 2017) são certamente necessárias para o entendimento deste processo.

O humor, nas suas diferentes facetas, é certamente uma das características ou traços mais notáveis de uma cultura, refletindo diferentes estratos ou níveis em profundidade dos sentimentos, atitudes e valores que caracterizam algumas unidades sociais num momento específico da sua história. Alguns desses traços são suficientemente duradouros e persistentes para poderem ser considerados características nacionais que levam a uma autoidentificação identitária interna, mas também externa. O humor permite que alguém se identifique ou reconheça de imediato como parte de um grupo ou de uma comunidade ou consiga entender, numa relação dialogante, a proveniência do outro com o qual interage. Se bem que a ideia de um humor nacional estruturante e aglutinador possa ser falaciosa, existem sem qualquer dúvida alguns marcos específicos que caracterizam formas dominantes de ironizar ou fazer rir que nos permitem perceber estarmos diante de um português ou de um inglês. Essas idiosincrasias humorísticas definem e reforçam uma componente estrutural do que se define canonicamente como humor de um país. Se

nalguns casos, o humor é subtil e inteligente e se, noutros, ele é alvar e de baixo coturno, não deixa de ser verdade que a matriz comum se tende a impor. No caso nacional português, o repentismo, o jogo de palavras, a insinuação, o trocadilho parecem ser características muito populares e dinâmicas que se encontram em diferentes manifestações e expressões humorísticas – do teatro ao jornal; do cinema à poesia. O próprio período (dito) de ouro da comédia portuguesa é claramente definido por estas características. Evidentemente que o humor pode ser inteligente ou rasteiro; enaltecedor ou mera forma de denegrir comportamentos sociais, mas permanece como modo de crítica social.

Não é assim de estranhar que o humor possa ser encontrado como arma de arremesso (ora popular ora erudita) aos poderosos ou tidos como tal que se arvoram em decisores e condicionam direta ou indiretamente a vida do comum dos mortais. Assim sendo, a ligação entre humor e impostos não é uma mera fantasia, mas uma realidade esperável. Oscila-se aqui entre a denúncia do absurdo dos impostos, refere-se a iniquidade dos pagamentos, assimetria da carga fiscal, a duplicidade do discurso, a escolha das vítimas, a fuga dos poderosos. As retóricas associadas ao humor são quase sempre de denúncia, mas o humor propriamente dito pode ser diferenciado. Podemos encontrar algumas variedades salientes: o estereótipo social extremado de papéis e funções; o aviltamento denunciante de personagens e instituições; a patibularização dos ocupantes de cargos políticos, a vitimização pacoviante do popular. Mas de um lado e de outro, encontramos sólidas avenidas a serem percorridas.

Os tipos de humor podem também diferenciar-se pelas *nuances* da sua expressão: sorriso (inteligente ou amarelo), riso (solto ou contido) ou gargalhada (franca e aberta ou boçal e cretina). O humor nacional ligado aos impostos raramente sobe ao nível da fina ironia ou da inteligente marcação de terrenos dúbios. Ele tende a ser evidente e claro, não deixando

espaço para mais do que uma leitura. O mais rebuscado que encontramos no humor fiscal é uma insinuação, ou um arremedo de crítica social. A mordacidade canina que fila as canelas raramente se encontra de uma forma assumida. Os alvos são variáveis e definem-se mais pelos cargos do que pelos rostos. Se em muitas tradições nacionais de humor com incidência na parte financeira, as vítimas são o resultado de fusões mais ou menos diretas entre etnia, religião e função financeira (veja-se toda a tradição de exposição dos perigos judaicos na Europa central e de leste), Portugal mantém-se, mesmo ao nível da tradição do *cartoon*, afastada deste tipo de humor. O humor português não se cansa aliás de apresentar uma versão bipolar dos habitantes deste cantinho – inteligentes no cotejo com cidadãos de outros países que amiúde humilham ou envergonham pelos seus cometimentos e finos exercícios de inteligência, mas também estúpidos e atávicos quando em presença de situações que são claras e evidentes, mas que obtusamente não avaliam ou não consideram. O humor define uma alma nacional torturada e impotente, capaz de se aperceber dos erros e dos dislates, mas totalmente incapaz ou sem voluntarismo para os resolver. O paradoxo do humor nacional passa por esta aparente contradição entre uma autoimagem de inteligência narcísica e de total incapacidade oblomoviana de decidir ou de agir. Do mesmo modo, o humor (frequentemente definido como tipicamente britânico) que se expressa pelo *non sense* não parece ter lugar na tradição portuguesa que é mais direta e clara.

Corre fundo no humor português um certo sentido da brejeirice, que a forma do trocadilho e da insinuação, ou do segundo sentido, tendem a reforçar. Aproveitando formas de multissemia e meias-palavras, o discurso humorístico consegue criar duplos ou triplos registos que tenderão a camuflar vários sentidos, leituras e interpretações. Não se poderá esquecer que uma vasta tradição censória tornou este modo de produção de humor uma expressão dominante na construção de atos e cenas teatrais. A subversão da censura pelo

recurso à inteligência de duplos e triplos sentidos acabou por instaurar uma nova expressão sobre a matriz do carimbo constitucional do humor português. Não existem em Portugal *killer jokes*, mas apenas anedotas (no seu duplo sentido português, de pequena história e de graça ou graçaola). O português tende a ser um construtor repentista de pequenas histórias sobre pequenos acontecimentos do quotidiano, não deixando de reservar as melhores balas para os que mais alto se colocam.

Mas se o humor visa, como em qualquer contexto, mais os ricos e os poderosos do que os restantes membros da população, não deixa de valer a pena considerar que tendencialmente não se aproveita a queda para perpetuar o martírio denunciante e hipertrofiar a ironia. Quem cai em desgraça merece largamente a compaixão dos humoristas que não perseguem à exaustão a denúncia e não cavalgam o caso até ao limite do risível.

A fina criação do humor nacional passa repetidamente pela criação de uma dicotomia constitucional entre “nós” e “eles” que é válida para praticamente todas as situações e encontros sociais. Trata-se de uma estrutura de oposição radical e maniqueísta, onde uns encarnam virtudes e outros vícios, mas com variações por vezes surpreendentes. Se é verdade que o “nós” é geralmente virtuoso e o “eles” é definido como malévolo e criminoso, também não é difícil perceber que esta continuidade de relação assimétrica é da responsabilidade do “nós” que pelas suas ações é a coadjuvante do martírio e da exploração.

O humor também tende a refletir os valores sociais dominantes, criando histórias, metáforas e parábolas que têm uma função socializante, para além do modelo de edificação moral que propõem. Isso significa que existe humor que se afoga nas marés dos novos costumes e novas modalidades de humor que nascem na espuma das ondas dos valores sociais inovadores que se edificam a contragosto das elites dominantes. Será de

explorar quais os tipos de humor que se esbatem e quais os que se começam a manifestar. Convém não ignorar que o humor é certamente um dos reflexos mais importantes de dinâmicas de poder. O humor expressa uma arma dos desapossados contra os poderosos, mas também pode ser uma forma insidiosa de manipulação que os poderosos exercem sobre os párias. A construção social do humor no quadro de uma dinâmica de poder é uma forma de marcar que mais do que uma iniciativa individual de um autor criativo, o humor é o produto lateral de muitas sensibilidades e programas diversos.

4. HIPÓTESES DE INVESTIGAÇÃO E METODOLOGIA

4.1. Questões Preliminares

Este capítulo inicia-se com a descrição das hipóteses de investigação, decorrentes e suportadas pela revisão da literatura descrita nos capítulos anteriores.

Num cenário instável de globalização financeira, os pontos de vista das sociologias do humor, fiscal e económica são fundamentais para uma reflexão crítica acerca da compreensão e (des)construção das realidades económica, fiscal e humorística.

Após a abordagem teórica à problemática em estudo, impõe-se o desenvolvimento de um trabalho empírico capaz de iluminar algumas das questões mais relevantes da história da cultura fiscal portuguesa, nos vários contextos históricos, privilegiando a sua dimensão humorística, uma vez que os fenómenos que conjugam a arte, a cultura o humor, o riso e a fiscalidade, pouco (ou nenhum) interesse tem despertado até hoje nos investigadores dos vários campos.

A sociologia do humor através dos seus “óculos humorísticos ocultos”, permite a captação dos diversos momentos que atravessam a vida das comunidades e que são refletidos nas diferentes manifestações artísticas (fragmentos de textos do teatro de revista à portuguesa,

caricaturas e cartoons) que “desvendam”, “desventram” e, simultaneamente, trazem à superfície, através de mensagens mais simples ou mais complexas, os fenómenos sociofiscais.

O humor associado à problemática da fiscalidade, quanto a nós, permite quebrar determinados preconceitos e tabus sociais, facilita novas abordagens científicas, reanima velhas e novas ideias, possibilita a abertura do campo da sociologia humor às questões da tributação que, como é sabido, provocam grandes controvérsias nas diversas comunidades locais, regionais e mundiais.

4.2. Questões de Investigação

As questões de investigação que nos propomos estudar articulam-se em torno de dois domínios de pesquisa específicos, ou seja, o do humor e o da fiscalidade.

A relação entre o cidadão contribuinte e o Estado parece ser caracterizada por um conjunto de ideias que acabam por justificar determinados tipos de comportamentos e atitudes *antifiscais*, dado que a descrença e a desconfiança dos cidadãos se conjugam com a falta de ética e de transparência dos governantes.

Os meios de comunicação social, nomeadamente os jornais humorísticos onde foram publicadas as caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro, procuram transmitir aos cidadãos uma melhor compreensão da realidade política de cada época, sendo que as questões fiscais são parte dessa realidade. É através dos meios de comunicação social que os cidadãos partilham as diversas narrativas (caricatura e *cartoon*) das quais emergem um conjunto de significados que remetem para a responsabilidade ou irresponsabilidade fiscal dos governantes, conseqüentemente, para a formação da opinião pública fiscal.

O humor e o riso são catalisadores de sinergias para o espaço público. O contexto fiscal em que se produz o riso oscila entre a liberdade e a opressão, a continuidade e a rutura, a

tradição e a inovação. Daí que a socialização dos cidadãos no sentido de serem reforçados os valores democráticos e fiscais, poderia dirigir-se a uma pluralidade de destinatários, ou seja, a cidadãos adultos, crianças e jovens em idade escolar, através de novos agentes culturais – os caricaturistas e os cartoonistas – que nas escolas, em parceria com a Administração Tributária (AT), ajudassem na reconfiguração e transmissão dos novos valores sociais, que poderiam num futuro próximo constituir-se como parte integrante da cultura fiscal.

4.3. Hipóteses de Investigação

As hipóteses de investigação que pretendemos estudar encontram-se associadas ao humor e aos impostos. Logo, em seguida, apresentaremos a sua formulação e justificação.

4.3.1. Relação entre Humor e Impostos

Hipótese 1.1 – O humor, noção proveniente da sociologia do humor, que tanto marca os comportamentos fiscais de uma forma conciliadora, como com laivos de grande hostilidade, tem subjacente vários antagonismos e consensos. Uns a favor do consentimento do pagamento do imposto. Outros de denúncia à violência do seu pagamento. Todos eles, quase sempre, se baseiam nas decisões éticas ou antiéticas dos poderes públicos e no nível de confiança fiscal que estes merecem.

Hipótese 1.2 - As motivações dos diferentes autores e artistas, que tecem críticas (construtivas ou destrutivas) aos poderes públicos utilizando para tal o humor, poderão contribuir para o “despertar da consciência fiscal” da cidadania que, com possibilidades e capacidades assimétricas, dificilmente apreende a complexidade, a mutabilidade, a falta de rigor, de clareza e de transparência do sistema fiscal.

4.4. Metodologia de Investigação

4.4.1. Questões Prévias

Este texto apresenta a metodologia de investigação seguida neste trabalho. Inicia-se com uma breve descrição de dois momentos importantes: o período que antecedeu a fase exploratória e o período em que ocorreu a fase exploratória desta pesquisa. De referir que, no período que antecedeu a fase exploratória desta pesquisa, ocorreram diversas conversas informais acerca da fiscalidade, com informantes privilegiados, como foi o caso dos Professores Sousa Franco, Saldanha Sanches, Rogério Fernandes Ferreira, Silva Lopes entre muitos outros. Importa também assinalar a nossa participação no Grupo de Trabalho de Educação Fiscal⁵¹, da Administração Tributária (AT) com reuniões frequentes acerca de várias matérias relativas ao Programa de Educação fiscal a implementar nas escolas e em torno da exposição itinerante que deveria integrar conteúdos relacionados com a ciência e técnica fiscais, num entrecruzamento desses conteúdos com algumas caricaturas políticas de Rafael Bordalo Pinheiro e cartoons de Luís Afonso, quando estes tinham como enfoque os impostos. No âmbito desse Projeto também foi elaborado o “esboço de guião para o livro de banda desenhada”, mais tarde intitulado *Os Pesadelos Fiscais de Porfírio Zap*, assim como outras publicações dirigidas e vários públicos e um jogo interativo sobre impostos.

Já durante a fase exploratória deste trabalho, fomos construído uma relação de maior proximidade, quer com a fiscalidade, quer com o humor, através de conversas informais com humoristas, guionistas, jornalistas, funcionários e dirigentes da Administração Tributária. Participamos em várias conferências, seminários, congressos acerca desta

⁵¹ O GTEF - Grupo de trabalho de Educação Fiscal, foi criado por despacho do Diretor Geral da Administração Tributária em 21 de Junho de 2006. O GTEF tinha dois objetivos principais: o lançamento de um programa de Educação Fiscal para os cidadãos em geral, com diversas componentes e iniciativas em torno de uma exposição itinerante; a inserção, com a colaboração do Ministério da Educação, de um módulo sobre Educação Fiscal na estrutura curricular do ensino não superior, acompanhado igualmente de exposição e outras iniciativas materiais.

duas problemáticas. De realçar o congresso – Humor: E agora um congresso completamente diferente... promovido pela Associação para Estudos Históricos Interdisciplinares e pelo Museu da Farmácia, no qual participaram profissionais dos vários ramos de atividade – académicos, médicos, escritores entre outros.

Através de várias leituras em cascata e reflexão crítica de diversos estudos, no domínio da sociologia fiscal, fomos ampliando os nossos conhecimentos, nomeadamente, através dos estudos realizados em Espanha, a partir da segunda metade do século XX, pelo IEF – *Instituto de Estudios Fiscales* de Madrid, que desenvolve uma sociologia fiscal de influência germânica, com a finalidade de proporcionar informação empírica com vista à tomada de decisões da Administração fiscal espanhola.

No período que visava a recolha de elementos que nos permitissem uma aproximação ao nosso objeto de estudo, fizemos várias consultas presenciais e *online* designadamente na Biblioteca Central do Ministério das Finanças e na Biblioteca do Centro de Estudos Fiscais e também no Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, onde acedemos a alguma documentação e a obras de vários autores, bem como a publicações nacionais e estrangeiras referentes à fiscalidade.

Na Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança foi-nos possível consultar algumas bases de dados, nomeadamente a “*MatrizNet*”⁵² para o teatro de revista à portuguesa. Nesta biblioteca consultamos alguns guiões do teatro de revista, que marcam o início deste espetáculo no nosso país, ou seja, desde a terceira década do século XIX

⁵² As bases de dados consultadas foram a “*MatrizNet*” para o teatro de revista à portuguesa desde o seu início no nosso país, ou seja, desde a terceira década do século XIX até ao séc. XX e para o período do Estado Novo consultámos no Arquivo Nacional da Torre do Tombo a “*Digitarq*” onde estão alojados os títulos, a autoria as cotas atuais das revistas objeto de censura pelo ex- SNI (Secretariado Nacional de Informação) organismo dependente da ex - DGSE (Direção Geral dos Serviços de Espetáculos).

até ao séc. XX, assim como vários estudos e artigos de opinião relacionados com o teatro de revista.

No Arquivo Nacional da Torre do Tombo consultámos alguma documentação e algumas bases de dados, designadamente a “*Digitalarq*”, onde constam as datas e títulos das revistas, que fomos consultando. Na maior parte dessas revistas, não havia qualquer referência aos impostos. O nosso principal enfoque foi sobre os originais de algumas dezenas de guiões do teatro de revista à portuguesa, com referências aos impostos e que tivessem sido escritas e representadas durante o período do Estado Novo. Ao folhearmos e lermos estes textos originais, podemos constatar que, alguns deles, tinham as marcas evidentes da censura, mas sem paginação, apresentavam sinais evidentes de desordenação e deterioração.

Na Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, na Amadora, também acedemos a três originais de guiões do teatro de revista à portuguesa.

Na Biblioteca do Museu Bordalo Pinheiro, consultámos jornais humorísticos e várias obras de divulgação científica e crítica à obra deste artista. Tivemos também acesso ao acervo documental existente na Biblioteca Fernando Piteira Santos, na Amadora, acerca da problemática em estudo, designadamente no que concerne à caricatura e ao *cartoon*. Visitamos em vários momentos quer presencialmente quer o *site* onde está alojada a Hemeroteca digital da Câmara Municipal de Lisboa, com vista à localização, recolha e leitura crítica e analítica de conteúdos com interesse para a nossa pesquisa. Consultamos ainda várias obras relativas a Bordalo Pinheiro existentes no Gabinete de Estudos Orlisiponenses da Câmara Municipal de Lisboa (Palácio *Beau Séjour*, em Benfica). A Sociedade Portuguesa de Autores cedeu-nos a capa de alguns guiões do teatro de revista, que estiveram em exibição durante a implementação da República.

Para completar o material existente o cartunista Luís Afonso remeteu-nos, a nosso pedido, um ficheiro com vinte cartoons, em que a questão dos impostos era central. Alguns destes cartoons já haviam sido publicados, no jornal Público, no jornal de Negócios e no jornal A Bola.

Fizemos ainda algumas consultas na Biblioteca do Museu da Resistência e várias consultas *online* no Museu Virtual do Cartoon, sediado no Porto. Este último enquanto projeto do Museu Nacional de Imprensa, foi aberto aos cibernautas em 4 de Novembro de 2005 e, de acordo com as palavras do seu diretor, insere-se na distinção estratégica, que tem sido dada à caricatura e ao *cartoon*, desde 1997.

Em presença do material recolhido, desenvolvemos algumas reflexões acerca do papel que as problemáticas do humor e dos impostos, têm vindo a desempenhar quer nas narrativas do teatro de revista à portuguesa, quer nos desenhos de Bordalo Pinheiro, publicados nos jornais humorísticos *A Lanterna Mágica* (1875), o “*António Maria*” (1879-1885, 1ª série – 1891-1898, 2ª série, *Os Pontos nos ii* (1885-1891) e *A Paródia* (1990), quer ainda nos *cartoons* de Luís Afonso.

Fizemos então uma seleção dos textos e dos desenhos mais relevantes, que evidenciam os sentimentos, as emoções e as perplexidades destes criadores autores face aos impostos, nos vários contextos (sociopolítico, histórico e fiscal) em que estes desenhos e textos foram pensados, produzidos, representados, mas também censurados. Mais tarde, seriam submetidos à interpretação e opinião dos leitores dos jornais humorísticos (opinião pública fiscal) ou representados, para serem objeto de fruição por parte do público reunido num determinado espaço, ou seja, no palco onde decorrerá a ação.

Ao tentarmos penetrar nestes dois universos de grande heterogeneidade e muito dissemelhantes, como são o do domínio fiscal e o do humor, as nossas dificuldades

apresentam-se à partida quase intransponíveis. De um lado uma imensidão de normativos fiscais de grande complexidade e mutabilidade (leis, decretos-leis, portarias, circulares, ofícios circulados). Do outro lado, as caricaturas, os desenhos satíricos e os textos humorísticos, os cenários, a encenação, a representação, a música, o bailado, o guarda roupa e outros elementos que se conjugam nos denominados “quadros de revista” que ostentam uma beleza, um brilho e um colorido espetaculares, nas suas múltiplas facetas.

Nesta breve contextualização, importa percebermos onde, como e porquê surgem cada uma destas manifestações humorísticas, as razões pelas quais os temas relativos à política fiscal marcam, em determinados espaços e tempos, presença regular nos jornais de Rafael Bordalo Pinheiro, nos “quadros” que constituíram o teatro de revista à portuguesa ou nos cartoons de Luís Afonso.

Importa ainda descrever as “fontes documentais” que irão ser utilizadas durante a pesquisa, de modo a que as nossas escolhas (documentais ou iconográficas) consigam captar a perspetiva de abordagem mais adequada ao nosso objeto de estudo e objetivos iniciais. Valorizamos também os métodos qualitativos, que estão associados às correntes teóricas que atribuem grande importância às perceções subjetivas dos indivíduos, ou seja, à compreensão e interpretação dos fenómenos sociais, quer estes estejam associados ao riso ou aos impostos. Sabemos, porém, que a expressão “métodos qualitativos” não tem um sentido preciso em ciências sociais, tal como afirma Jean-Pierre Deslauriers. A sua designação prende-se com “uma variedade de técnicas interpretativas que têm por fim descrever, decodificar, traduzir certos fenómenos sociais que se produzem mais ou menos naturalmente. Estas técnicas dão mais atenção ao significado destes fenómenos do que à sua frequência (Deslauriers, 1997:294, citado por Guerra, 2006:11).

Assim, neste percurso, “a hermenêutica e a história tornam-se instrumentos indispensáveis”, porque “quando se buscam as significações atribuídas às ações em

sociedade, não se foge ao confronto com as motivações que levam os atores sociais a agir” (Fernandes, 1998:13). Tal perspectiva coloca a cultura do riso na sua conjugação com a cultura fiscal, num lugar de objeto central, em contínua construção, num domínio ou subdomínio do conhecimento, que temos vindo a designar por “humorologia fiscal”.

A nossa proposta metodológica visa alcançar os objetivos da pesquisa apresentados, pelo que o nosso desenho de pesquisa, como foi referido anteriormente, assente em três temas ou pilares fundamentais, com recurso a diferentes fontes documentais e a metodologias qualitativas.

4.4.2. As fontes documentais

Na opinião de Albarello et alli (1997: 17) existem quatro grandes tipos de fontes de documentação a que poderemos recorrer no decurso de uma pesquisa, a saber: i) as não escritas, tais como: os objectos e os vestígios materiais, a iconografia, as fontes orais, a imagem e o som registados, ii) as fontes escritas, que incluem os documentos oficiais (arquivos públicos e privados); iii) as fontes escritas não oficiais, que englobam a imprensa, as revistas e publicações periódicas, os livros, os documentos intermédios; iv) as fontes estatísticas, ou seja, as estatísticas correntes e as análises às estatísticas.

Neste trabalho, recorreremos no que respeita à caricatura, ao teatro de revista e ao *cartoon*, a fontes de documentação não escritas, ou seja, a “objetos”, a “vestígios materiais” e à “iconografia”, porque “é possível fazer uma ideia da vida de uma época por meio do estudo das “imagens” que chegaram até nós (Albarello et alli, 1997: 19). Muitas das imagens e textos que recolhemos, algumas deles presentes nos arquivos, nas bibliotecas e nas exposições (permanentes ou temporárias), tanto do Museu do Teatro e da Dança, como no Museu Rafael Bordalo Pinheiro e ainda no Arquivo Nacional da Torre do Tombo são contributos valiosos, que facilitam a aproximação ao objeto de estudo. Mas, o nosso

principal enfoque são as fontes escritas não oficiais, tais como: os documentos visuais (p. ex.: desenhos), a imprensa em suporte papel ou *online*, as revistas e publicações periódicas, os livros, os dicionários, as enciclopédias e documentos intermédios. Momentos haverá, porém, em que teremos de nos socorrer de fontes escritas, ou seja, de documentos oficiais (declarações, convenções, constituições, leis, decretos-leis, entre outros) para contextualizarmos a realidade que pretendemos conhecer. Porque “conhecer é precisamente descobrir o sentido encoberto das coisas, particularmente no domínio humano, onde a capacidade de dissimulação e as ideologias destroem a transparência dos fenómenos” (Fernandes, 1998: 15).

As fontes estatísticas, também, nos podem orientar, sem necessidade de recorrermos a estudos prévios, no sentido de uma melhor conhecimento e compreensão de algumas dimensões da vida económica, social e política do país, ou de determinada região.

A pesquisa documental, numa relação de complementaridade, abre muitas vezes o caminho para a utilização de outras técnicas de investigação. Como, no caso deste estudo, para a investigação qualitativa.

4.4.3. O método de investigação qualitativa

A utilização de metodologias qualitativas parece-nos fundamental para a compreensão do modo como, tanto os cidadãos, como os poderes públicos nos diversos contextos formais/informais e com diferentes interesses vão perceber, acolher e analisar através do humor, a realidade fiscal.

As investigações qualitativas fazem parte do paradigma naturalista (ou interpretativo) (Fortin, 2009: 31). Como defendem alguns autores “na aplicação de métodos qualitativos os desenhos de investigação são emergentes e em cascata, uma vez que se vão elaborando à medida que a investigação avança. Os questionamentos são contínuos e as

reformulações constantes, em função da descoberta de novos dados e de novas interpretações. Esta metodologia flexibiliza os procedimentos de investigação, permitindo uma adequação às múltiplas realidades que se vão descobrindo.” (Machado Pais: 2002; 152).

Na opinião de Laurence Bardin, qualquer comunicação, ou seja, “qualquer veículo de significados de um emissor para um recetor controlado ou não por este, deveria poder ser escrito, decifrado pelas técnicas de análise de conteúdo”. Acrescentam ainda P. Henry e S. Moscovici (1968) que: “tudo o que é dito ou escrito é suscetível de ser submetido a uma análise de conteúdo” (Bardin,1977: 33). Estas afirmações podem gerar algumas controvérsias que envolvem os investigadores, quando estes se manifestam a favor ou contra os métodos qualitativos.

Convinha, porém, procedermos à delimitação do *corpus de estudo* desta pesquisa. Logo após a recolha de alguns fragmentos dos guiões do teatro de revista, existentes em alguns arquivos e bibliotecas e de algumas caricaturas e *cartoons* publicados *online* e em diversos jornais, também existentes em bibliotecas e arquivos, importa passarmos a uma outra fase da investigação. Ou seja, a *análise temática*, que constitui sempre a primeira fase da análise de conteúdo e é geralmente descritiva. (Guerra, 2006:63).

Na fase seguinte, impõe-se percebermos quais os valores, atitudes, crenças e sentimentos que determinam e que estão subjacentes às diferentes perceções/representações sociofiscais, num contexto de humor. Pretende-se assim captar qual a intensidade da adesão à solidariedade, ao altruísmo fiscal, ou à recusa e conseqüente “fuga”, relativamente ao pagamento de mais impostos. É também relevante compreendermos quais os eventuais constrangimentos/bloqueios e até mesmo a indignação e a revolta, dos diferentes atores sociais, relativamente às questões que remetem para duas culturas fiscais

ambivalentes – a do cumprimento e a do incumprimento – num cenário tripartido entre os discursos do teatro de revista, do cartoon e da caricatura.

É óbvio, porém, que no nosso horizonte paira a questão de saber se através da análise de conteúdo dos discursos destes três tipos de manifestações humorísticas muito diferenciadas, poderemos descodificar, compreender e interpretar, com rigor científico, as mensagens que são dirigidas quer aos leitores, quer aos espectadores. Porque esta é uma forma invulgar de comunicação, ou seja, a emissão de mensagens codificadas, através de “desenhos” e “textos” provocadores, impertinentes e desafiadores de um riso ou de um sorriso irónico, na tentativa esperançosa de despertar os cidadãos contribuintes para uma realidade que lhes é adversa. Ou de lhes perturbar a quietude das suas almas, ou até de despertar as suas vidas para a problemática da tributação a qual, numa relação de amor ódio, se inscreve no seu quotidiano, desde o seu nascimento até à sua morte.

Como estratégia metodológica temos de adotar um conjunto de procedimentos, que nos permitam traçar e organizar o caminho crítico das práticas da investigação. Assim, a nossa proposta metodológica procurará dar resposta aos objetivos da pesquisa apresentados. As metodologias qualitativas/intensivas permitem-nos captar a informação necessária ao desenvolvimento da nossa pesquisa, para a qual tentaremos delinear a estratégia de aproximação ao objeto de estudo, não apenas de um ângulo, mas sob diferentes ângulos teóricos, tendo em vista a adequação ao objeto de estudo, quer dos instrumentos, quer das técnicas utilizadas.

A metodologia escolhida, pretende assim dar resposta às nossas inquietações iniciais. O planeamento do nosso trabalho de pesquisa terá como enfoque, numa primeira fase, a consulta de diversos artigos publicados em jornais ou em revistas por especialistas nestas temáticas, teses de mestrado e doutoramento, e dicionários especializados nestes temas.

Este conjunto de documentos escritos e visuais serão submetidos a *modelos sistemáticos*

de leitura que assentam no recurso a regras explícitas de análise e interpretação dos textos (Gauthier, 2003: 23), quando o seu conteúdo coloca em evidência as noções de cultura, cultura fiscal, ética, confiança, num enquadramento em que o riso, o humor e a ironia predominam. Todos estes textos se relacionam quer com a obra de Rafael Bordalo Pinheiro, quer com o teatro de revista à portuguesa e quer ainda com os cartoons de Luís Afonso. Neste planeamento estão incluídas as pesquisas presenciais em diversas *bases de dados* e as pesquisas *online*, tais como artigos publicados em revistas e jornais científicos, recensões críticas e outros textos científicos ou não, que sejam pertinentes para este estudo. Fizemos também o reconhecimento de vários objetos e materiais - cartazes, bilhetes, fotografias – documentos de grande utilidade para uma melhor compreensão, destas práticas artísticas que, com “balas de papel”, conseguem atingir os seus alvos preferenciais (os poderes públicos).

A presente pesquisa procurará ainda articular e fazer convergir, nos seus diversos percursos, o conhecimento existente, com novos contributos que permitam desagregar através da análise das condições sociais, económicas, políticas, culturais específicas e diferenciadas, um universo heterogéneo e quase desconhecido – o da “humorologia fiscal”. Este campo ainda que experimental abrange as diferentes e breves visões humorísticas em territórios fiscais delimitados, no tempo e no espaço, onde compreensão e interpretação das perceções, comportamentos, atitudes e opiniões dos agentes fiscais (decisores políticos e cidadãos – contribuintes) relativamente às culturas de cumprimento/incumprimento fiscais, numa conjugação com o humor, o riso e a ironia, são o eixo estruturante desta pesquisa.

No plano substantivo, realizaremos uma análise teórica e empiricamente fundamentada sobre as dinâmicas estruturais que, nas comunidades do antigo regime ou nas sociedades contemporâneas, tendem a favorecer a diversificação de perceções, comportamentos,

valores dos diferentes segmentos sociofiscais relativamente ao estudo da nossa problemática. Privilegiaremos momentos humorísticos relevantes da cultura fiscal portuguesa, e um enquadramento sociológico crítico, mas também histórico, económico e político, em que serão evidenciados os aspetos sociais e fiscais que, eventualmente, denunciem algumas tensões sociais.

Assim, a nossa narrativa vai ser constituída por três partes a saber: o teatro de revista, a caricatura e o cartoon, sendo que cada uma delas versará sobre uma temática diferenciada, mas com alguns elementos subjacentes que se interligam, numa espécie de fio condutor, que apela ao reconhecimento da pluralidade dos saberes, num reanimar constante dos processos de produção de novos conhecimentos. Para além de que haverá um denominador comum - o humor - numa relação de complementaridade e diversidade inerente aos diversos aspetos que caracterizam tanto a cultura, a cultura fiscal, a ética e a confiança, como o humor, o riso, o sorriso e a ironia.

5. O HUMOR E OS IMPOSTOS NO TEATRO DE REVISTA

5.1. Primeiras Abordagens

Neste capítulo a nossa reflexão terá como enfoque o teatro de revista, quando este coloca no palco algumas questões relacionadas com a fiscalidade, o humor, a sátira, a ironia, o riso e até mesmo a gargalhada. Não está em questão o riso da alegria e da felicidade, mas “um riso amargo, que nasce do desespero e do absurdo. É o riso de quem se ri da sua própria tragédia e miséria” (Cintra, 2012:335). Este seria o riso dos finais do século XIX e início do século XX.

A nossa pesquisa partiu da recolha de alguns elementos sobre Cultura Fiscal, num *corpus de textos* que consultámos no Museu Nacional do Teatro, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo e na biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, que se revelaram

pertinentes para o nosso objeto de estudo. Estes ao serem representados em palco deram vida a diversos temas (alguns já estudados na parte teórica deste trabalho) que se prendem com a cidadania e a censura, mas também com a política fiscal, a cultura, a confiança, a ética e a moralidade fiscais.

No decurso da nossa investigação, constatámos que a análise deste conjunto de textos/guiões do teatro de revista, constituía um desafio arriscado, porque outros textos mais relevantes poderiam existir sobre esta problemática. No entanto, a abertura de um percurso de investigação, em que o cruzamento dos domínios do humor, da fiscalidade e do teatro de revista, permitiria ir construindo, com recurso ao humor no teatro de revista, uma outra dimensão do conceito de *humorologia fiscal*, colocava-nos perante novos caminhos, ainda inexplorados na literatura académica.

A periodização deste estudo, não apresenta como balizas estanques três épocas distintas, nem sequer esgotámos o estudo da problemática dos impostos no teatro de revista durante a Monarquia Constitucional, a 1ª República e o Estado Novo, dada a grande quantidade de revistas que foram produzidas em cada um destes períodos. Esta periodização apenas nos serviu para uma melhor organização do trabalho. Convém, portanto, desde já referir que apenas ilustrámos com alguns excertos dos guiões do teatro de revista, as muitas décadas do antigo regime ditatorial, da I República e da Monarquia Constitucional.

Como também cabe salientar que, desde a instauração do novo regime democrático, em 25 de Abril de 1974, até aos dias de hoje, é um período que estará fora do âmbito do nosso objeto de estudo, por estarmos perante várias décadas de teatro de revista que merecem uma investigação séria, minuciosa e aprofundada, que importa realizar com recurso a meios humanos e financeiros que estão fora do nosso alcance.

São vários os espólios do teatro de revista existentes em língua portuguesa, que reproduzem com amor e muito humor, a história e a memória coletivas das vivências portuguesas,⁵³(brasileiras e das ex-colónias) nos séculos XIX e XX.

Alguns destes textos assumem posições críticas e de resistência mais ou menos “explícitas” ou “ocultas” à censura e à governação do país. Porque “o mundo é um palco, dizia Shakespeare – exatamente como o palco é (representa, significa) o mundo. (Rebello, 2010b: 65).

A revista à portuguesa espelha a vida quotidiana quer dos populares, quer dos burgueses. Numa forte cumplicidade entre autores, atores e públicos, traz para a ribalta, numa provocação constante à gargalhada, temas do quotidiano como o fado, o futebol, a tourada, os jogos amorosos e vários temas relacionados com a governação do país, nomeadamente, os que se referem à fiscalidade. Por exemplo, na revista “Aguenta-te Zé” (1951) em que na cena o “Quarteto do Fisco” é transposto para o palco um posto alfandegário, onde dois agentes da Guarda Fiscal procuram descobrir, num tom jocoso e humorístico, contrabando na mala de duas estrangeiras (Margot, francesa e Lola, espanhola) para lhes cobrarem os direitos alfandegários.

Outras questões pertinentes são trazidas para os palcos do teatro de revista. Algumas delas discutidas na rua, nas tabernas e no espaço público, mas tanto a dimensão social, fiscal e política, com a dimensão lúdica estão presentes.

⁵³ O acervo do teatro de revista repousa em três arquivos principais: Museu Nacional do Teatro e da Dança, Arquivo Nacional da Torre do Tombo e na Biblioteca da Sociedade Portuguesa de Autores (Oliveira, 2010: 25). Existem, porém, algumas obras diversas sobre esta problemática na biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, na biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, na biblioteca Fernando Piteira Santos, na Amadora, na biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II e na rede de Bibliotecas da Câmara Municipal de Lisboa.

Tal como afirma Michel Corvin (1991) “o teatro de revista tornou-se muito rapidamente no género de teatral preferido do público português” (Antunes de Oliveira, 2010: 26).

Na opinião de Antunes Oliveira a popularidade alcançada pelo teatro de revista pode explicar-se “a partir de três dimensões distintas mas indissociáveis: a) “camadas performativas” (sobreposição de elementos: texto, música, coreografia, cenografia e figurinos); b) resistência à censura através de múltiplas estratégias; c) centralidade temática da escrita dramática na atualidade sócio - política e na vida quotidiana (Antunes de Oliveira, 2010: 26).

Na verdade, estas dimensões podem oferecer à Sociologia Fiscal, alguns contributos, visto que os diferentes “olhares” de um conjunto de criadores/autores de textos/guiões de revista, projetam em cena as diferentes maneiras de pensar, sentir e agir da sociedade portuguesa de então, sobre várias temáticas, nas quais se incluem a fiscalidade.

Tal como revela o estudo exploratório que fizemos sobre a “*Perceção Social da Fiscalidade em Portugal* (2004), também estas narrativas evidenciam/denunciam também no palco fenómenos relacionados com a civilidade/incivilidade fiscal⁵⁴. Tanto nos séculos passados, como hoje estes fenómenos captam alguns dos comportamentos e

⁵⁴ “Não (temos consciência dos nossos deveres fiscais). Acho que aqui o que acontece é que a cultura fiscal é baixa, e a fuga aos impostos não é objeto de censura social” (...) “Existe um sentimento generalizado de que não é ... muito importante pagar impostos... de que se deve até fugir aos impostos”. (Juiz) (Soares, 2004: 84)

“Depois, há a outra resposta que é a da cultura sulista, quer dizer, Espanha, Portugal e Itália... os latinos tem pouca consciência fiscal... que é o mais grave... (Professora) (Soares, 2004: 86).

“Acho que esse é um grande lapso do nosso sistema educativo. Não é tanto ao nível dos deveres fiscais, é mais ao nível de um dever global de cidadania, em que o nosso sistema educativo não consegue transmitir aos nossos filhos um conjunto de regras ou de obrigações, de deveres que estão associados à cidadania. Um deles é, claramente, o dever de pagar impostos”. (Soares, 2004: 88).

atitudes das elites políticas, económica e sociais, mas também de alguns cidadãos contribuintes. Estes textos evidenciam ainda a imagem de uma carga fiscal excessiva e injusta⁵⁵. Em cena são reconfiguradas, com brilho e glamour as diversas facetas da vida quotidiana. São momentos que, apesar de efémeros, se vão construindo e desconstruindo através do humor, do riso sarcástico, e da gargalhada.

O teatro da revista expressa esta dimensão estereotípica do comportamento fiscal português que cruza baixo sentido de responsabilidade cívica, perceção de autoridades políticas sem legitimidade ou valor e uma certa dimensão de habilidade extra-legal que supostamente caracteriza a cultura nacional desde tempos imemoriais. Como é fácil de perceber os estereótipos são formas de exagero, simplificação e reducionismo mas não são necessariamente falsas. No caso português trata-se mesmo de uma visão assumida pelos nativos como caracterizadores ou marcadores irónicos daquilo que verdadeiramente são, conjugando traços de “*street wise*” no sentido gambettiano do termo (Gambetta, 2005) e de diferenciação relativamente aos outros europeus. Em Portugal, esta capacidade de auto-apresentação como pequeno vígaro, não é lida como menorização ou ofensa, mas como traço da inteligência nacional. O anedotário nacional está cheio desta modalidade de ironia que resulta da comparação entre o português pobre e inculto com os estrangeiros prósperos e educados, mas onde o português sai quase sempre por cima graças às suas habilidades, competências e manhas.

Sempre em cumplicidade com o público, o humor, o riso e a gargalhada funcionam, nos palcos do teatro de revista, como antídoto contra uma carga fiscal que se considera excessiva e injusta, mas também contra o medo dos cidadãos, quando estes têm de

⁵⁵ “Esta distribuição injusta da carga fiscal deve-se tanto ao desenho do sistema fiscal, como, muito especialmente, à sua aplicação”. (Soares, 2004: 67).

enfrentar no seu quotidiano a complexidade da burocracia fiscal e uma carga fiscal asfixiante.

São vários os contributos teóricos utilizados, na construção desta narrativa que, num primeiro momento, visa dar conta do surgimento, implementação e evolução do teatro de revista em Portugal. Num segundo momento, a nossa reflexão incide, sobretudo, nos “intertextos revisteiros”, ou seja, nos vários fragmentos de textos de revista que refletem em cada época, ou seja, na Monarquia Constitucional, na 1ª República e no Estado Novo, a realidade política, social e fiscal do nosso país. São textos/guiões construídos pelos diferentes autores criadores do teatro de revista, num matizar de tons satíricos, irónicos e mordazes, reveladores de um espaço público onde se esgrimem argumentos a favor e contra o Estado fiscal⁵⁶.

⁵⁶ Marc Leroy defende que: “Do século XVI ao século XVIII, com a institucionalização do Estado fiscal moderno, a tensão entre a soberania e a legitimidade da decisão financeira, entre a dominação e o consentimento dos contribuintes, apoia-se numa conceptualização jurídica e filosófica que conta com o contributo de grandes autores, como Bodin, Bossuet, Smith, Montesquieu, Rousseau, etc. Estas ideias concretizaram-se de seguida na construção de um direito orçamental, cujas etapas estão historicamente ligadas ao desenvolvimento do regime parlamentar. Para melhor controlar o governo, o parlamento apoiou-se em princípios orçamentais (anuidade, unidade, universalidade e especificação) ainda em vigor em inúmeras democracias” (Leroy, 2013: 51).

Quanto ao tema do Estado fiscal, Saldanha Sanches (1944-2010) afirma que: “conceito de Estado Fiscal (Steuerstaat) é atribuído a Joseph Alois Schumpeter, num artigo publicado em 1918, *Die Krise des Steuerstaats* (*The Crisis of the Tax State* - a crise do Estado fiscal), após a I Guerra Mundial, ou seja, “no momento em que as funções financeiras do Estado tinham registado um enorme alargamento, e se começam a registar as mutações que tornam o imposto, não uma mera forma de obter recursos para o financiamento do Estado, mas sim um modo de atuação pública para a obtenção de certos objetivos de política económica e social” (Saldanha Sanches, 1989:45).

“Tal como foi demonstrado por Joseph Schumpeter no seu estudo clássico sobre o “Estado Fiscal”, a construção do Estado moderno foi também a criação da sua máquina financeira que exprime a sua capacidade de cobrar receitas que

Numa clara alusão aos méritos e deméritos das políticas fiscais e aos sucessivos aumentos da carga fiscal, muitas vezes simbolizada pela albarda, pretende-se trazer para a ribalta as falhas da governação, que atinge principalmente os segmentos sociais mais desprotegidos, cujo representante máximo é, sem dúvida, o Zé Povinho. Figura intemporal do nosso imaginário coletivo, que vai sendo vivificado e reconfigurado por diferentes artistas nos vários palcos da revista à portuguesa (em cidades como Porto, Coimbra, Beja, mas também nas ex-colónias e no Brasil) desde a monarquia até aos dias de hoje.

Outros temas de política fiscal são também abordados pelo teatro de revista, nomeadamente o OE (Orçamento de Estado), a rebelião contra os impostos, a dívida pública, a fuga ao “fisco”, a Fazenda pública entre outros. Todos eles testemunham evidentes traços humorísticos da fiscalidade, uns de um modo mais explícito e outros de uma forma mais dissimulada, sobretudo nos momentos em que a censura foi mais austera. Para além disso, estes guiões permitem, na nossa opinião, uma leitura válida do modo como os públicos que frequentam as salas de teatro vão paulatinamente sendo despertados para vários problemas que gravitam em torno do “universo fiscal”. Mas também para diversas questões como igualdade, liberdade, transparência, justiça fiscal, confiança dos cidadãos na governação e parlamentares, quando estes discutem o desenho do sistema fiscal.

Dado alcance e a popularidade do teatro de revista em Portugal durante o período estudado, pode-se afirmar que ele atua como filtro percetivo e educativo relativamente a

financiam a prossecução das tarefas que lhe cabem. No entender do autor, a construção da máquina fiscal é afinal a construção do próprio Estado (Saldanha Sanches, 1996:156 e seg.s, citado por Catarino, 1999: 182).

muitos problemas do quotidiano social, oferecendo exposição, denúncia, marcação do ridículo e do absurdo, mas dando também elementos educativos e formativos. O absurdo não é aqui um elemento à la Beckett ou à maneira de Ionesco, não tendo a sua componente existencialista. Trata-se, outrossim, de um absurdo marcado pela falta de razoabilidade, racionalidade e lógica e pautado por uma ausência total de articulação entre os vários instrumentos e aparelhos do estado. O absurdo não é a falta de um sentido para a vida, mas antes, e mais modestamente, um descortinar das incapacidades do aparelho burocrático e das práticas sociais que “eles” impõem aos incautos portugueses. O teatro de revista reforça aliás esta separação radical muito portuguesa entre um “nós” comunitário de pequenos Zé Povinhos pobres e miseráveis e um “eles” todo-poderoso” de dirigentes que permanecem alegremente de costas viradas para os problemas do infeliz. Em qualquer dos casos, é uma sociedade de cidadania mitigada e de responsabilidade cívica inexistente que encontramos ao longo do período estudado.

A interpretação destes textos revela nos seus interstícios, alguns laivos da difícil situação económica e fiscal que o país então atravessava. São recorrentes as personagens denominadas de “dívida”, “Zé Povinho”, “Fazenda pública”, “A política” ou “jornalismo”.

A este propósito, Umberto Eco afirma, na sua obra *Os Limites da Interpretação*, que “desejaria estabelecer uma espécie de princípio popperiano, não para legitimar as boas interpretações mas sim para deslegitimar as más” (Eco, 2004: 38). Esta afirmação tem como suporte o pensamento de J. Hillis Miller, quando este defende que: “não é verdade que... todas as leituras sejam igualmente válidas... Certas leituras são seguramente erradas... Revelar um aspeto da obra de um autor significa com frequência ignorar ou deixar na sombra muitos outros. Algumas interpretações captam, com maior

profundidade que outras, a estrutura de um texto.” (Miller, 1970: IX, citado por Eco, 2004: 39)⁵⁷.

Para além das limitações e potencialidades de leitura e de interpretação com que os textos do teatro de revista nos confrontam, a grande força deste “espetáculo popular”⁵⁸ reside na sua estética e na sua conexão com a realidade que procura, permanentemente, acompanhar, com um humor sarcástico, mas também agridoce.

Como argumenta Francisco Rebello:

“... não é o teatro um espelho onde a cidade e os homens que nela vivem se refletem, e lhes devolve a sua vera imagem transfigurada? Imagem não só do presente que se está a viver, como ainda de um passado acontecido e de um futuro pressentido. O teatro é, por excelência, o lugar da História, o cadinho em se fundem e confundem os destinos coletivos e individuais, as angústias, os sonhos, as frustrações, de todos e de cada um.” (Rebello, 2010b: 65).

Daí que o teatro de revista possa ser também pensado (em sentido metafórico) como um espelho que ora reflete os eventos, ora (como nas feiras populares) distorce, ampliando ou reduzindo os fenómenos sociais. O teatro de revista pode apontar para um público ideal pequeno-burguês, mas apresenta também uma visão imaginada ou criada das comunidades populares que não raramente ajuda a reproduzir ou a manter nas linhas

⁵⁷ Há uma limitação que deve desde já sublinhar-se. Ou seja, a impossibilidade de leitura de uma grande parte dos textos/guiões de revistas existentes nos arquivos e bibliotecas portuguesas, por ser um campo de estudo muito vasto e que, sem uma digitalização adequada, revela alguma desorganização.

⁵⁸ “Rotulada na sua publicidade de “espetáculo popular” a revista tem sido, desde sempre, um espetáculo dirigido à pequena e média burguesia e corresponde aos seus gostos e preferências que são, geralmente, idênticos à maioria dos seus autores e intérpretes” (Viana, s/d).

existentes. O aproveitamento ou batalha política em torno da revista foi sempre uma constante, através de ensaios e testes aos limites da autoridade, da censura ou da possibilidade crítica.

Os autores dos textos/guiões do teatro de revista, em permanente interação com as outras artes e os meios social, político e fiscal envolventes, transportam os seus argumentos da vida para o palco, mas também para os meios de comunicação social existentes em cada época. O seu objetivo é o de captar e contagiar através da sátira, da ironia e do riso a atenção da plateia, procurando modelar/influenciar opiniões, atitudes e comportamentos dos vários públicos, ou seja, dos vários espetadores quer eles sejam governantes (elites políticas ou financeiras) ou governados (pequena e média burguesia⁵⁹).

Se o contexto sociopolítico, histórico e financeiro vai determinar uma multiplicidade de questões que os autores dos textos de revista e outros atores das “artes do espetáculo” vão colocando no palco, (quando o tema dos impostos é posto em evidência), caberá à teoria sociológica em permanente (re)construção fazer uma análise das mudanças e transformações que nestes domínios foram ocorrendo, ao longo dos tempos, para uma melhor compreensão e explicação dos fenómenos fiscais. A partir daí poderemos colher elementos pertinentes que nos permitam avaliar se, na segunda metade do século XIX e início do século XX, houve rutura ou continuidade na cultura fiscal portuguesa.

O teatro de revista desde o seu início, numa forte cumplicidade entre autores, atores e públicos, questiona no espaço público (ou seja, no palco) a ação governativa, colocando

⁵⁹ De salientar que durante anos a fio, mesmo as classes populares fora de Lisboa se organizavam e promoviam excursões à capital com o intuito claro de ver um jogo de futebol durante o dia, assistindo à noite a uma revista do Parque Mayer.

algumas questões de índole social, política e fiscal que afetam, quer a vida dos cidadãos, quer a vida do país.

O conjunto de artistas utilizando práticas criativas, num processo dinâmico como é o teatro de revista, tecem comentários e críticas mordazes aos episódios da vida quotidiana, neles incluindo de forma direta ou indireta, as questões que giram quotidianamente em torno de dois domínios - que, numa leitura menos atenta, nos parecem provavelmente inconciliáveis - o do humor e o dos impostos.

A narrativa construída pelos autores dos textos, quando adaptada e transposta para o palco, na sua versão original ou após ter passado pelo crivo da censura, organiza-se numa sequência de vários atos que, por sua vez são constituídos por diferentes cenas/quadros. Estes revelam que lhe está subjacente um processo dinâmico, criativo e inovador capaz de lançar um olhar de longo alcance para os fenómenos fiscais.

Em várias “cenas/quadros” da revista à portuguesa não são poupadas, nem as políticas postas em execução pelos vários governantes, nomeadamente as políticas fiscais, nem a imagem da Fazenda pública (atualmente denominada AT - Administração Tributária), porque agora, como no passado, há determinadas medidas fiscais que não foram aceites pacificamente pelos cidadãos, por constituírem um agravamento das suas condições de vida.

Neste género de teatro são retratados satiricamente alguns segmentos sociais, bem como os diversos poderes formais/institucionais e informais e até mesmo os vários poderes (ocultos), que circulam na sociedade portuguesa, com os seus vícios e virtudes.

Os autores dos textos do teatro de revista à portuguesa, quando colocam no palco as várias temáticas que giram em torno dos impostos, não o fazem ao acaso. Estão conscientes de que as suas narrativas espelham os sentimentos e as emoções dos indivíduos que, na sua

qualidade de contribuintes, sofrem a subtração de uma parte do seu rendimento, na sequência de políticas fiscais lesivas dos seus interesses.

O teatro de revista pode ser caracterizado como um meio de comunicação, que abrange todos os que interferem na criação, desenho e exibição do espetáculo (atores, encenadores, artistas plásticos, cenógrafos, guionistas, figurinistas, responsáveis pela adaptação dos textos e outros intervenientes), mas também os diversos públicos. No ambiente teatral em permanente atualização - há processos nos arquivos, em que a revista sofre vários “aditamentos” para fazer a cobertura dos eventos que vão ocorrendo no país - desempenham um papel relevante os responsáveis pela caracterização, o desenho das luzes e do som, pelos adereços e figurinos. Nos primeiros tempos da revista, alguns figurinos são assinados por Rafael Bordalo Pinheiro, com uma grande qualidade estética e originalidade (Rodrigues, 2007: 11).

De realçar que nas revistas com maior duração em palco eram comuns os acrescentos e os cortes, de forma a tornar a representação mais próxima dos eventos que tinham tido recentemente lugar. Deste modo, embora o texto-guião seja fundamental não se poderá ignorar que os autores iam trabalhando o documento original como se de um palimpsesto se tratasse, ora raspando as camadas anteriores para impor novas ideias, ora sobrepondo uma novidade complementar ou mesmo oferecendo um suplemento que conduzia o texto numa direção inesperada ou não antecipada. Por outro lado, a excelência de alguns autores da revista implicava doses elevadas de improvisação que torneavam os limites impostos a um texto visado pela censura ou que iam para lá do que as convenções sociais ou o bom gosto permitiriam. Não nos podemos esquecer que o teatro de revista operava como um laboratório social de teste aos limites do aceitável. Os diferentes intervenientes vivem numa corda bamba muito fina, mas onde a popularidade confere maior latitude de ação e permite maior liberdade nos apartes, nos comentários jocosos ou nas críticas radicais.

Mesmo durante o Estado Novo, autores do teatro de revista não-alinhados ou mesmo dissidentes conseguem encontrar um espaço para a sua arte. Do mesmo modo, a influência da amizade ou conhecimento de alguém como António Ferro dava azo a um espaço de manobra maior.

Importa também salientar a grande relevância das narrativas onde emergem num tom satírico, as críticas não apenas aos hábitos, às crenças, tradições, e costumes do povo português, mas também aos acontecimentos sociais, políticos e económicos que atravessam o quotidiano dos cidadãos.

A criação de um clima aparentemente descontraído, com recurso ao bailado com acompanhamento musical, e a um cuidado aspeto visual, são também elementos facilitadores da disseminação das mensagens que os autores dos textos, os encenadores e os atores pretendem passar para os diferentes públicos. São estes que completam este ato de criação artística.

5.2. Era uma vez a revista (à portuguesa)

A evolução do teatro de revista mostra que estamos perante um fenómeno cultural tipicamente português, (embora as raízes sejam francesas). Alguns “quadros” revisteiros lançam olhares para o futuro, mas também para o presente e para o passado recente.

Em Portugal, nos finais do século XIX, Latino Coelho (1825-1891), escritor e investigador e Francisco Palha (1826-1890), escritor, apresentam no Teatro *Gymnásio*, em 1851, a revista *Lisboa em 1850*. Este acontecimento foi um contributo decisivo para a implementação deste género de espetáculo no nosso país.

Um dos autores que no século passado estudou o teatro de revista afirmava: “Se um dia entre nós alguém se permitisse fazer um inquérito entre o grande público acerca do seu

gênero teatral preferido, a maioria dos votos recairia sem dúvida na revista.” (Oliveira Guimarães, 1940: 6).

Uma parte do nosso imaginário coletivo, passa por esta arte do efêmero, designada de revista à portuguesa, que apesar de ocorrer num tempo breve consegue estabelecer uma comunicação quase mágica entre o palco e a plateia. Daí que não possamos deixar de lhe reconhecer o seu valor, enquanto documentário vivo da evolução da comunidade humana, com todas as suas vicissitudes, limites e contradições.

No palco são criticados os costumes, as crenças e tradições do país, bem como os acontecimentos políticos, sociais e culturais mais marcantes da atualidade.

A genealogia deste género de teatral é discutível⁶⁰. Para alguns estudiosos, a revista tal como a opereta surgiu em Lisboa, nos meados do séc. XIX, proveniente de Paris, onde fora introduzida e representada por atores italianos nas feiras daquela cidade. A sua designação era a de “revista do ano” por nela se fazer “uma revisão crítica, com clave burlesca, entremeando a prosa e o verso com a música, dos acontecimentos e das figuras mais marcantes dos precedentes 12 meses.” (Rebello, 2010c: 1248). A atualidade era o seu substrato, daí que Fialho de Almeida, seu primeiro exegeta, considere que, nas suas manifestações superiores, ela “realiza o melhor das formas de panfleto, o panfleto falado” (Almeida, 1925:67).

⁶⁰ Trata-se de um género que não se limita nem ao teatro nem ao espaço europeu. Veja-se o caso das Ziegfeld Follies que de 1907 a 1931 entretiveram Nova Iorque e que, mais tarde seriam transpostas quer para a rádio quer para o cinema. A sua dimensão conjuga quer o que se considerou vaudeville quer o que está próximo do teatro de revista. A própria linguagem revisteira não está ausente da comédia portuguesa cinematográfica e que se encontra expressa de uma forma clara em filmes como o Pai Tirano, o Pátio das Cantigas, o Grande Elias, O Costa de África e tantos outros.

Tem-se afirmado também que a revista poderia ter a sua proveniência em Gil Vicente, mas há quem tenha inscrito as suas raízes na antiguidade, nas violências satíricas de Aristófanes. Outros, porém, defendem que terá nascido no primeiro quartel do século XVIII, introduzida por atores cómicos italianos descendentes dos *commici dell'arte* que levaram à cena as primeiras revistas nos teatros e barracas de feira de Paris. A sua evolução ocorreu “em função das vicissitudes sociais que a foram modelando.” (Rebello: 2010a, 375). Arnaldo Saraiva afasta, porém, a ideia de que a revista tenha as suas origens no teatro vicentino e defende que o teatro de revista a “ter “raízes” portuguesas, elas não estariam decerto em Gil Vicente, mas nos arremedilhos e nos momos, ou nas representações medievais de jograis, de segréis e de bobos. Acrescenta ainda este autor no seu texto intitulado *Literatura Marginalizada* que “também parece inaceitável a suposição de que a revista portuguesa se limita a imitar a francesa, e nem deve nada à *ópera* e à *opereta* que a precedeu (Saraiva, 1980: 43). Na opinião deste autor, não pode desprezar-se a semelhança de algumas revistas com algumas operetas e dá como exemplo *O Chico das Pegas*, de Eduardo Schwalbach Lucci. Quaisquer que tenham sido as suas origens e influências, a revista chega a Portugal na segunda metade do séc. XIX.

Fialho de Almeida (1875-1891)⁶¹ num estudo publicado em 1896 na “*Revista de Teatro*” e que figura no livro póstumo *Actores e Autores* (Almeida, 1925: 67-96) foi quem, deixando de lado preconceitos elitistas, primeiro escreveu sobre o teatro de revista, sem deixar de lhe reconhecer as (muitas) limitações e (graves) mazelas (Rebello: 2010a, 374).

⁶¹ Fialho de Almeida (1875-1911) Nasceu em Vila de Frades, Vidigueira, Baixo Alentejo. Foi jornalista e escritor pós-romântico. São da sua autoria as obras *Os Gatos*, *O País das Uvas*, entre outras. Colabora em diversas publicações periódicas e nos jornais humorísticos *Pontos nos ii* (1885-1891) e na *Comedia Portuguesa*.

Fialho de Almeida⁶², definiu a *Revista do Ano* como “uma figuração teatral dialogada, tomando por assunto os sucessos públicos decorridos num certo lapso de tempo” (Almeida, 1925:67). Mas vai mais longe ao referir que a “Revista do Ano”:

“Toma a forma crítica e satyrica, é então um trabalho sério de syntese, partindo de premissas, e deixando inferir atravez de massas pitorescas determinadas leis sociológicas, [...] ou simplesmente se satisfaz com extrahir das ephemérides do anno, uma sumula por exclusivo picaresca, pretexto de coplas, vistas, guarda – roupa e movimentos de comparsaria mais ou menos estrondosos.” (Almeida, 1925: 67).

A definição de “revista” que o empresário teatral Sousa Bastos (1844-1911) apresenta no seu *Dicionário do Teatro Português* evidencia a ligação existente, em algumas épocas, entre o teatro de revista e a caricatura política:

“Revista é a classificação que se dá a certo género de peças, em que o autor critica os costumes de um país ou de uma localidade, ou então faz passar à

⁶² O desprezo ou marginalização que as elites culturais votam ao teatro de revista não é surpreendente e reflete parte das críticas a um país pequeno, mesquinho e decadente. Quer os estrangeirados quer os proponentes de um redespertar nacional vêem na revista um sinal de atraso não dissimilar ao que hoje pressentimos na chamada música pimba. Em todo o caso, ou por instrumentalização ou por verem nela uma forma de escape social, parte das elites socio-económicas e políticas tendem a ver uma dimensão funcional no teatro de revista – é preciso dar espaço ou uma forma de fuga às classes populares, de forma a esquecerem as agruras da vida, soltando algumas gargalhadas à custa das classes dominantes/opressoras. Embora, curiosamente, a revista não tenha feito parte da trilogia alienante criada no pós 25 de Abril (Fado, Fátima e Futebol) pairava na mente de muitos revolucionários a ideia de que o teatro de revista tinha servido os interesses de um grupo dominante no Estado Novo. Daí resultam algumas tentativas de criar uma nova forma de Revista, supostamente mais socialmente responsável e mais consciente dos antagonismos sociais e que se plasmou no pós 25 de Abril em iniciativas como o Teatro Ádoque (note-se o cunho que o termo adquire durante o período revolucionário e que escapa completamente à sua etnomia) e em revistas tão politicamente engajadas como “Pides na Grelha”. Como já deixámos claro, este é um domínio que escapa à nossa análise nesta dissertação.

vista do espectador todos os principais acontecimentos do ano findo: revoluções, grandes inventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, espetáculos, crimes, desgraças, divertimentos, etc. [...] Houve época em que, nas revistas [...] eram festejadíssimas as caricaturas de personagens importantes da política.” (Bastos,[1908] 1994: 128).

Numa conferência proferida em 10 de Maio de 1947 intitulada “O Teatro de Revista”, Gustavo de Matos Sequeira (1880-1962), defendia deste modo a “Revista do Ano”:

“Foi, realmente, à volta de 1850, meado o século das luzes, que alvoreceu no palco esta efabulação teatral de entrecho esfarrapado, dando, em episódios soltos, apenas alinhavados por um fio de chistes, de boa estirpe portuguesa, o comentário mordente e desenfastiado à vida nacional e às figuras que se moviam dentro dela. A farsa burlesca e o entremês, por muito que quisessem extravazar para fora dos seus moldes, não tinham chegado, senão para caricaturar e satirizar um tipo, como no tempo das lutas literárias entre os bocageanos e os partidários do Padre José Agostinho de Macedo. Era, realmente, preciso achar na inspiração de uma velha sentença latina uma outra fórmula teatral que servisse com maior amplitude e espírito cáustico, lhe desse outras liberdades de expressão e lhe abrisse, para um horizonte maior, a necessidade moralizadora de castigar pelo riso. Assim surge a sugestão da “Revista do Ano” (Matos Sequeira, 1947: 127).

Algumas décadas mais tarde Luís Francisco Rebello coloca uma questão pertinente acerca deste género teatral. “Reacionária, a revista?” ao que ele próprio responde do seguinte modo: “Sim e não. Acusam-na, muitas vezes, de defender e se apoiar em valores passadistas (a tradição, o fado, o saudosismo) de se subordinar ao *status quo*, de apenas

superficialmente o criticar. Mas o próprio da revista é a ambiguidade” (Rebello, 2010c:1253).

Esta ambiguidade está também presente quando a problemática exposta em cena é relativa aos impostos. Aí desenha-se uma certa tensão. A legitimidade das decisões fiscais é, por vezes, alvo de duras críticas. Nesta situação, que se pode considerar, de dominação dos poderes públicos, falha o consentimento dos contribuintes. Mas, a ambivalência é uma constante, neste tipo de espetáculo. Em determinados momentos afirma-se que o pagamento de impostos é uma obrigação. Mas, em algumas cenas/coplas, é por demais evidente que há uma certa animosidade contra o pagamento de impostos.

Na sua obra *A Revista à Portuguesa*, Vítor Pavão dos Santos, começa por definir a “*revue de fin d`année*”:

“espetáculo misto de declamação, música e dança, em que se passam em revista e se criticam, através de uma série de quadros desligados, os principais acontecimentos do ano que findou – nasceu em Paris, em data incerta, no início do séc. XIX. De lá irradiou para quase todos os países da Europa e da América, que logo adotaram o género, dando-lhe, por vezes características próprias” (Pavão dos Santos, 1978:11).

Na opinião de Arnaldo Saraiva há, porém, dificuldade em definir com precisão o conceito de revista, por dois motivos principais. O primeiro motivo prende-se com:

“... a própria “indefinição” da revista, que gosta de oscilar entre várias linguagens, ou tipos de linguagem, que privilegia irregularmente ora um ora

*outro dos códigos*⁶³ *a que recorre, e que sempre se quis móvel e aberta – na estrutura como nos temas, que são os da atualidade ou do passado revisto, revistado, revisitado” (Saraiva, 1980, 38).*

O segundo motivo, prende-se com: “o geral desprezo, se não com a geral ignorância, da crítica dita séria em relação à revista” (Saraiva, 1980, 38⁶⁴).

As palavras de Arnaldo Saraiva no que à revista diz respeito merecem, porém, a nossa atenção: “O desprezo da crítica dita séria, ou da cultura que poderíamos dizer rica, pelo teatro de revista é quase um índice seguro de que se trata de um teatro eminentemente popular” (Saraiva, 1980, 39).

⁶³ “A revista recorre sistematicamente a três grandes códigos: o verbal, o visual e o musical – que podem cruzar-se, organizar-se e apoiar-se como os sons numa sinfonia, ou podem funcionar autonomamente, a solo” (Saraiva, 1980: 45)

⁶⁴ Para as elites culturais existe uma tendência de associação entre popular e popularucho ou de má qualidade, ou se se quiser remontar às origens gregas, trata-se de um teatro de baixo coturno, em oposição às tragédias de alto coturno. O gosto popular, por outro lado, é tido como reflexo de oportunidades educativas desiguais e de escassos acessos a instituições capazes de conferir aumentos no capital cultural e educativo. Sendo o gosto um elemento de distinção social e de refinamento de práticas civilizatórias, não será de estranhar este ostracismo votado ao teatro de revista, tido como forma escapista e instrumento de manipulação (cf. os contributos de, entre outros, Bourdieu a respeito das questões de distinção e de gosto). Escapa, no entanto, aos críticos, o quanto a revista reflete continuidades e traços de profundidade das culturas nacionais e regionais, nomeadamente um certo ressentimento relativamente às elites, tão frequentemente expresso em formas de epicaricacia (leia-se Schadenfreude) votadas às desgraças e passos em falso das elites dominantes. O genuíno prazer em desfazer figuras públicas e presenciar a sua *fall from grace* são consolos evidentes para as classes populares com escassas ocasiões para celebrar cometimentos próprios ou triunfos claros. Neste cenário, o substituto possível e acessível consiste em ver explorados ao limite as fraquezas dos dominantes e as suas pequenas misérias. Nos domínios político, económico, social ou fiscal esta é uma linha bem explorada pelo ambiente revisteiro e que surge como apoteose do revanchismo ressentido dos humilhados e ofendidos. Neste domínio é importante perceber que podem existir diferenças entre os sentidos sociais conferidos aos textos por parte dos seus criadores e os sentidos que lhe são dados pelos espectadores e demais públicos.

Este preconceito - desprezo e ignorância dos críticos – por este tipo de teatro, é, assim, justificado por Saraiva: “... será justo afirmar que não só razões estéticas que levam a ignorá-la ou a desprezá-la, mas também razões ideológicas e até morais, típicas do puritanismo que se esconde mesmo na psique de muitos “progressistas” e de que a revista sempre se ri” (Saraiva, 1980, 39).

5.3. O teatro de revista nos jornais humorísticos de

R. B. P

Os jornais humorísticos de Rafael Bordalo Pinheiro trazem para as primeiras páginas a divulgação da “*revista do ano*”, como se pode constatar no “António Maria” de 15 de Janeiro de 1880, em que a revista “*Tim Tim por Tim Tim*”, do empresário Sousa Bastos “*revista do ano de 1879*” é anunciada. Nesta caricatura, Sousa Bastos ocupa um lugar central e Bordalo Pinheiro, o próprio artista, autocaricatura-se. Para melhor elucidar o leitor o caricaturista afirma que: “*Sousa Bastos faz desfilar os acontecimentos por diante dos olhos dos espectadores que o aplaudem. O caricaturista do António Maria, trémulo de comoção é chamado à scena...*”. Acrescenta ainda, em jeito de convite aos leitores para irem ao teatro: “*Se quiserem ver um caricaturista caricaturado pelo público, vão ao [teatro] “Príncipe Real”*”.



Figura 1: Caricatura da “revista do anno de 1879”, Teatro do “Príncipe Real”

Neste contexto, poderemos questionar-nos com que intensidade e em que medida poderemos encontrar traços ou temas comuns nestas duas manifestações artísticas – caricatura e teatro de revista. Com já referimos anteriormente as caricaturas de personagens importantes da política eram festejadíssimas no teatro de revista.

A linha de continuidade é exatamente a ideia de caricaturar, ou seja, representar de forma algo enviesada, exagerada ou excêntrica situações ou personagens. Tal objetivo pode ser alcançado através do recurso a formas gráficas estáticas, mas também pode ser atingido através da dinâmica da representação social ou do teatro.

Mas se, por um lado, temos a notável e diversificada produção no campo das artes de Rafael Bordalo Pinheiro, com predomínio no desenho, no grafismo, na ilustração e cerâmica, pressentimos que algo o distingue dos seus contemporâneos, enquanto caricaturista. Para além de que a sua criação da figura do Zé Povinho vai tornar-se a espinha dorsal de toda a sua obra – “e a mais célebre das invenções do tardo-romantismo português, ou de todo o século de oitocentos que forçosamente ultrapassa.” (França, 1975: 8).

Por outro lado, os textos do teatro de revista à portuguesa vão mais longe ao perpetuarem e homenagearem, durante décadas, este ícone do povo português, quer evidenciando o seu nome nos títulos de muitas das revistas que foram levadas à cena, quer fazendo dele a personagem principal deste género teatral. A título de exemplo, podemos elencar alguns nomes de revistas, em que figura o nome do Zé: O Zé Pimpão (1895), Farroncas do Zé (1898), O Zé Encravado (1907), O Zé da Castanha (1919), O Zé Povinho (1930), O Zé dos Pacatos (1934), Anima-te Zé (1935), O Zé Povinho (1942), Aguenta-te Zé (1951), Ó Zé Aperta o Laço (1955), Daqui Fala o Zé (1956), Zero-Zero- Zé – Ordem para Pagar (1966), Grande Poeta É o Zé (1968), O Zé Faz Tudo (1970), Ó Zé, Aperta o Cinto (1971), Força, Força, Camarada Zé (título alterado para Vota, Vota, Camarada Zé) (1975), Ó Zé Arreganha a Taxa (1981).

Acompanha o Zé Povinho nas publicações humorísticas de Bordalo Pinheiro e na revista à portuguesa, um outro elemento surpreendente, que é o da “albarda”⁶⁵ que, na nossa opinião, significa a opressão, os tributos e uma carga fiscal injusta que este pacientemente é obrigado a suportar. Sobre os ombros do Zé Povinho, os poderes vigentes fazem recair o peso de uma carga fiscal que, ao longo dos tempos, o vai subjugando e massacrando, mantendo o Zé a sua constante indolência e imobilismo. Há no Zé Povinho também uma certa resignação perante a corrupção e as injustiças sociais que o levam a ajoelhar perante o peso dos impostos, sem que ele tenha consciência ou conhecimento das grandes questões que pairam e ameaçam a vida do país.

⁶⁵ “Albarda”, sela grosseira para animais de carga. Cheia de palha põe-se no lombo dos animais para que a carga não os magoe e para a equilibrar.

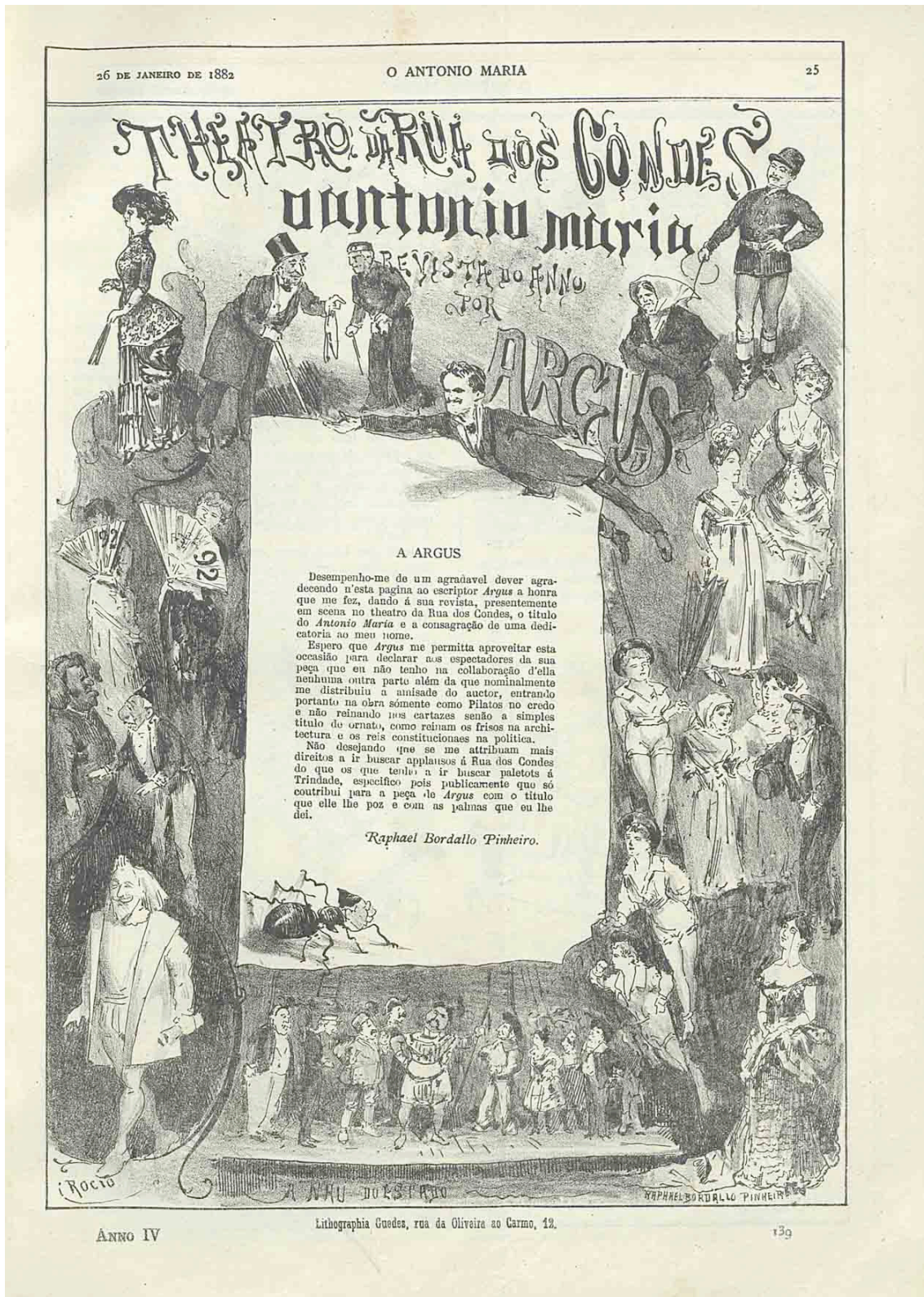


Figura 2: Capa do jornal humorístico “Antônio Maria” de 26 de Janeiro de 1882

No jornal “António Maria” de 26 de Janeiro de 1882, podemos ver anunciada a “revista do ano” e ler o agradecimento que Rafael Bordalo Pinheiro faz aos autores da revista (que escrevem sob o pseudónimo “Argus”) e que a intitularam de “António Maria”:

A ARGUS

Desempenho-me de um agradável dever agradecendo n'esta página ao escriptor Argus a honra que me fez, dando à sua revista, presentemente em scena no teatro da Rua dos Condes, o título de António Maria e a consagração de uma dedicatória ao meu nome.

Espero que Argus me permita aproveitar esta ocasião para declarar aos espectadores da sua peça que eu não tenho na colaboração d'ella nenhuma outra parte para além da que nominalmente me distribuiu a amizade do auctor, entrando portanto na obra somente como Pilatos no credo e não reinando nos cartazes senão a simples título de ornato, como reinam os frisos na architectura e os reis constitucionais na política.[...]” (Bordalo Pinheiro, 1882:25).

Na sua obra, *História do Teatro de Revista em Portugal*, Francisco Rebello, resume numa cronologia breve as revistas representadas de 1851 a 1910 e a partir de 1911. Enquanto que Pavão dos Santos, no seu livro “*A revista à portuguesa. Uma história breve do teatro de revista*”, elabora uma listagem das “principais revistas citadas” nesta obra.

Ao cruzarmos os conteúdos destas duas obras, podemos constatar que alguns dos títulos de revista em cena durante várias décadas, remetem quer para a obra de Bordalo Pinheiro, quer para o título de alguns dos seus jornais humorísticos, quer ainda para o personagem do “Zé Povinho”. Assim, há que salientar esta estreita ligação entre o teatro de revista e a caricatura publicada nos jornais humorísticos de Rafael Bordalo Pinheiro. Tal ligação

permitiu-nos a construção do quadro abaixo, em que o título das revistas foram inspirados nos títulos de alguns jornais humorísticos e satíricos de Rafael Bordalo Pinheiro.

Ano	Título das Revistas (=Títulos dos Jornais de Bordalo Pinheiro)	Autores das Revistas	Teatro
1880 (Rebello, 1984:232)	O António Maria	“Argus”	T. da Rua dos Condes
1886 (Rebello, 1984:233)	Os Pontos nos ii	Júlio Rocha e Baptista Machado. M. Rio de Carvalho	T. Chalet da Rua dos Condes
1899 (Rebello, 1984:235)	A Paródia	Baptista Dinis. M. Rio de Carvalho Júnior	T. do Príncipe Real
1908 (Rebello, 1984:236)	Na Berlinda	Barbosa Júnior e Joaquim Ferreira. M. de Luz Júnior	T. da Trindade

Tabela 1: Confluência de títulos do Teatro de Revista e de Jornais Humorísticos

A confirmação deste sistema de vasos comunicantes satíricos, entre jornais humorísticos de Bordalo e o teatro de revista, é evidente nas coplas que a seguir se transcrevem. Em “Talvez te escreva...” título da revista em três atos e doze quadros, texto original de Sousa Bastos (1901), música original e coordenada pelos maestros Luiz Filgueiras e Rio de Carvalho, na pág. 27, (com o nº 51) podem ler-se as seguintes Coplas da revista “Paródia”:

Quero eu que tudo ria,

Que tudo viva feliz!

Filha de “António Maria”

E mais dos “Pontos nos ii”,

Só procuro vosso agrado

A cantar a palidonia!

Sou um jornal ilustrado,

Eu sou a bella “Paródia!”

Tenho a graça portuguesa,

Tenho o espírito francez;

Trago a política prêza

A`s pilheiras d`entremez!

Fujo sempre da estopada,

Tenho tudo para um motejo;

Ando sempre à gargalhada,

Rio de tudo o que vejo!

Estas coplas evidenciam uma forte cumplicidade entre o teatro de revista e os jornais humorísticos de Rafael Bordalo Pinheiro. Através da “graça portuguesa”, do fino “espírito francês” muito apreciado naquela época, do “riso” e da “gargalhada” tanto a imprensa ilustrada de Bordalo, como o teatro de revista, enquanto meios poderosos de comunicação social, traziam para o espaço público as inquietações pessoais e coletivas dos diferentes públicos e apontavam num tom sarcástico as falhas da governação.

Rir com os Impostos: Por uma Humorologia Fiscal

Os títulos das revistas em cena, nas diferentes épocas, também nos remeteram para elaboração de um quadro em que figura no título, a referência ao “Zé Povinho”. O ano em que as revistas foram levadas à cena, os nomes dos autores dos textos e das respectivas músicas (M) das revistas. O ano em que estas revistas foram representadas, também constam neste quadro.

Ano	Título da Revista	Autores	Teatro
1895	O Zé Pimpão	A. C. Oliveira e Luís Soromenho. M. de J. J. Nicolau Júnior	T. Lisbonense (feira de Belém)
1898	Farroncas do Zé	Baptista Machado e Tito Martins. M. de Rio de Carvalho	Real Coliseu
1907	O Zé Encravado	João Rebocho. M. de J. A. Araújo	T. Chalet
1919	O Zé da Castanha	L. Navarro. M. de L. Filgueiras e M. Benjamim. T. Trindade	
1930	O Zé Povinho	A. Leal, X. de Magalhães, L. Rodrigues e C. Mourão. M. de F. de Freitas e R. Ferrão	T. Variedades
1934	O Zé dos Pacatos	Alberto Barbosa, J. Galhardo, V. Santana, X. de Magalhães e M. Santos Carvalho M, de R. Portela, R. Ferrão e A. Correia Leite	T. Apolo
1935	Anima-te Zé	Álvaro Santos, Frederico de Brito e Carlos Alberto. M. de F. Valério, F. de	T. Maria Vitória

		Carvalho e A. Correia Leite.	
1942	O Zé Povinho	Alberto Barbosa, J. Galhardo, Fernando Santos e A. Amaral. M. de R. Ferrão e C. Dias	T. Apolo
1951	Aguenta-te Zé	Fernando Santos e A. Amaral. M. de F. de Carvalho e C. Salvador	T. Apolo
1955	Ó Zé Aperta o Laço	A. do Vale, A. Nazaré e E. Salvador. M. de C. Dias, T. Belo e F. Trindade	T. Maria Vitória
1956	Daqui Fala o Zé	Fernando Santos e Eduardo Damas. M. de João de Vasconcelos e Manuel Paião	T. ABC
1966	Zero-Zero- Zé – Ordem para Pagar	P. da Fonseca, C. de Oliveira, M. Santos Carvalho, Ribeirinho e N. de Barros. M. de F. Carvalho, F. Valério, e C. Dias	T. Trindade
1968	Grande Poeta É o Zé	A. Nazaré, E. Salvador e J. Viana. M. de J. Nobre e C. Dias	T. Maria Vitória
1970	O Zé Faz Tudo	Augusto dos Santos Tavares (C. de Oliveira, P. da Fonseca e R. Bracinha) e J. Nobre. M. de J. Nobre e C. Dias	T. Variedades

1971	Ó Zé, Aperta o Cinto	A. Nazaré e H. Santana. M. de J. Nobre e C. Dias	T. Maria Vitória
1975	Força, Força, Camarada Zé (título alterado para Vota, Vota, Camarada Zé)	A. Nazaré, H. Santana, E. Salvador e Nazaré Vaz. M. de T. Belo, J. Vasconcelos e J. Machado.	T. Maria Vitória
1981	Ó Zé Arreganha a Taxa	E. Damas, Coelho Júnior, C. Coelho e Mário Santiago. M. de M. Paião e R. Dias	T. Sá da Bandeira (Porto)

Tabela 2: O Zé no Teatro de Revista

5.4. O Teatro de Revista na Monarquia

Constitucional, na 1ª República e no Estado

Novo

5.4.1. O teatro de revista e os impostos na Monarquia Constitucional

A fiscalidade, o humor e o teatro de revista são, numa primeira abordagem, domínios que dificilmente se intercetam. Mas se desenvolvermos uma reflexão mais profunda, encontraremos vários pontos de contacto entre estes campos de estudo.

A fiscalidade pela sua complexidade e mutabilidade, pela forma como sempre nos acompanha através dos tempos (desde o nascimento até à morte) ou até nos atos mais simples da nossa vida quotidiana. Como por exemplo, quando tomamos um café (bica). António Carlos dos Santos, recorre a Mauss (1923), e ao seu *Ensaio sobre o Dom* para

afirmar que: “se pode falar, a propósito da fiscalidade (como da bica), de *fenómeno social total*” (Santos, 2013:17)⁶⁶.

A revista por ser essencialmente um espetáculo de evolução constante, como afirma Matos Sequeira. “Nenhuma obra de palco como ela tem de viver do seu tempo e de acompanhar a vida, passando mesmo, às vezes, adiante de um e de outra” (Matos Sequeira, 1947: 140).

Os diversos episódios que constituem o teatro de revista são introduzidos em cena pelo “compère” e as chamadas “chefes de quadro”, que os vão comentando, pelo que desde há muito tempo que este género teatral deixou de ter entrecho, mas os fios condutores deste espetáculo são a sua estética e os seus objetivos (Viana, s/d:1).

Muitas revistas foram levadas à cena, mas importa, porém, centrar a nossa atenção naquelas que trazem para o palco a temática dos impostos, envolvendo em risos e gargalhadas e numa miscelânea multicolor são aflorados alguns dos problemas que o país enfrenta.

5.4.1.1. A revista “Fossilismo e Progresso”

Em 1856, em plena época progressista do fontismo e em que o jovem rei D. Pedro V inaugurou o primeiro troço dos caminhos de ferros portugueses, de Lisboa ao Carregado, subiu à cena no Teatro *Gymnásio*⁶⁷, em 6 de Janeiro, “Fossilismo e Progresso” (1856),

⁶⁶ Santos, António Carlos (2013) “*A Fiscalidade como Fenómeno Social Total*”, in Santos, António Carlos dos e Cidália Lopes (coord.) (2013). *Fiscalidade – Outros Olhares*, Porto: Vida Económica, pág.s 15-17.

⁶⁷ As primeiras representações do teatro de revista ocorreram no palco do Teatro *Gymnásio*, inaugurado em 1945, que se situava na Rua Nova da Trindade, no Chiado, na proximidade de outros Teatros como o Teatro Trindade, o Teatro S. Luís e o Teatro Nacional de S. Carlos. Um incêndio ocorrido em 1921, destruiu totalmente o Teatro *Gymnásio*, restando apenas a sua fachada. Foi convertido em centro comercial – *Espaço Chiado* – com um pequeno teatro que raramente é utilizado.

revista em 3 atos e 6 quadros de Manuel Roussado, considerada por muitos, conforme referem Pavão dos Santos (1978) e Rebello (2010) a primeira verdadeira revista “– e das raras cujo texto se publicou” –(Rebello, 2010c: 1249) apesar de outras tentativas anteriores terem já ocorrido naquele teatro. Os autores portugueses com ligações ao teatro procuraram inspirar-se no que de melhor se fazia, em França, neste domínio e aos poucos transformaram-no num produto genuinamente português, que atravessou várias gerações e continentes, desde o final do século XIX ao século XXI.

Em algumas revistas, com por exemplo, “Fossilismo e Progresso” (1856) - em que o “fossilismo” representa o passado anquilosado e o “menino progresso” o futuro imposto sobre o rendimento (Roussado, 1856:10) - mantinha ainda visíveis nexos estruturais com o *vaudeville*, embora os elementos essenciais do género fossem já perfeitamente detetáveis: a crítica aos acontecimentos imediatos, a caricatura de personagens da vida real, a intercalação de canções, o remate apoteótico dos seus três atos (Rebello, 1984:26). Este número de atos só no primeiro decénio do século XX veio a ser reduzido para dois, tal como acontece ainda hoje.

Ainda no guião da revista *Fossilismo e Progresso*, numa crítica violenta ao oportunismo e clientelismo da classe política, no diálogo que se estabelece entre duas personagens “Portugal” e o “Enviado” (do Brasil) utiliza-se uma linguagem metafórica, irónica e de uma certa crueldade, quase e roçar o humor negro⁶⁸, ao nomear de “*cães esfaimadas*” os

⁶⁸ Cyrielle Pelisson (2013) interessou-se pelas cores que o humor pode apresentar, ou seja, o humor amarelo, verde, vermelho, azul ou branco e, particularmente, pelo humor negro. O humor, na sua opinião, pode também ser definido através de um painel de cores, que vão do negro ao branco. Refere este autor que o humor negro: “*Le plus fréquemment utilisé dans la langue et la vie de tous les jours est l’humor noir, dont les trois caractéristiques principales sont d’être chocant, funèbre et pur. L’humour noir a pour cible la misère, obscénite, et le côté noir de la vie. C’est un humour qui permet affronter les pires épreuves de la vie tout en gardant une conscience aigüe de ces événements. Il permet, par exemple, de se maintenir à distance de la mort en s’en moquant. Il s’agit d’un humour violent et subversif, s’attaquant*

que se sentam à mesa do orçamento com vontade de comer “*tudo até arrebentar*” e de aí permanecerem “*se lá não houvesse outros tão esfaimados como elle*”⁶⁹.

“Portugal” então afirma:

“Cada vez que ouço falar em orçamento cubro-me todo de suores frios. Oh! Eu tenho sido victima do orçamento!” “Todos se lançam ao orçamento como cães esfaimados” (Roussado, 1856: 21).

Ao que o “Enviado” responde:

“E é verdade. Há sujeitinho que morto de fome, se senta por esmola à meza do orçamento só para comer umas sopas: o caso é que da sopa passa ao cozido, do cozido aos assados, dos assados aos saboreantes, e comeria tudo até arrebentar, se lá não houvesse outros tão esfaimados como elle”.

Algumas das personalidades visadas na revista *Fossilismo e Progresso* “tentaram proibi-la, sem contudo o conseguirem” (Rebello, 2010c: 1249).

Na verdade, o teatro de revista tinha este poder de, com humor e ironia, “desocultar” as falhas do estado, os interesses clientelares, a má gestão do orçamento de estado: “*Na mesa do orçamento comem muitos glutões*”. Os dinheiros públicos beneficiam apenas alguns

aux croyances et aux conventions, et remettant tout en question. L’humour noire prend pour cible tout ce qui est grave et tragique: la maladie, la mort ou encore la fatalité sont ses thèmes de prédilection. Il se manifeste comme une volonté de résistance au malheur” (Pelisson, 2013: 41- 42).

⁶⁹ As metáforas animais são um traço típico do humor e é interessante explorar quais os animais mais usados a este nível – o contribuinte como besta de carga e o fisco como matilha. Um carrega e é presa, o outro caça em grupo e alimenta-se dos pobres e famélicos. A metáfora é também uma comparação entre quem trabalha e transporta cargas e quem se senta a uma mesa farta e come tudo até se fartar. Estes são traços de evidente continuidade na tradição humorística portuguesa relativamente ao fisco.

indivíduos (as elites políticas, económicas e financeiras) que estão próximos dos poderes instituídos, em desfavor de muitos outros que, nem sequer conhecem os mecanismos que presidem à governação e que sem saberem ler nem escrever, dela estão muito afastados.

A representar estes últimos está a figura simbólica de *Zé Povinho*, imortalizada pelas caricaturas de autoria de Rafael Bordalo Pinheiro, nas páginas da *Laterna Mágica*, a quem todos põem a albarda (até que um dia este a atire ao ar) e, que serviu de inspiração e suporte a muitos autores de revistas, na elaboração dos seus imprescindíveis comentários políticos.

5.4.1.2. A revista “Le Tutti-Li-Mundi” (1880)

Os primeiros autores de revistas que trataram o tema do O Zé Povinho foram “*Argus*” na revista “O Tutti-Li-Mundi” (1880), conforme já foi acima referido e Francisco Jacobetty em “O Reino de Pantana” (1886)



Figura 3: O Zé Povinho – Álbum da Glória 1882 – Rafael Bordalo Pinheiro

A partir de 1880 a subida do Zé Povinho aos palcos é inevitável. O teatro de revista adota-o como sua figura-símbolo, que a caricatura bordalina transformará em personagem imprescindível do comentário político. O Zé Povinho torna-se o *compère* (compadre) da revista (Cambráia Lopes 2013: 281).

Na verdade, a data de 1880 marca o início da subida ao palco de Zé Povinho, num dos quadros da revista “*O Tutti-Li-Mundi*” representada no teatro da Rua dos Condes, na noite de 19 de Fevereiro de 1881. Nele participaram quatro intervenientes – *a Carta Constitucional, o Zé Povinho, a Dívida e a Fazenda Pública* – com várias intervenções, num diálogo profícuo, centrado na personagem do Zé Povinho. Este tinha ouvido dizer que era “livre”, “cidadão” e “tudo e mais coisas e tal”, mas no palco o Zé Povinho não cessa de se lamentar: “*todos me chamam pobre e me vão levando a pele*”, enquanto que outros, os “*cães fidalgos*” na opinião da Fazenda: “*não se lhes toca*”. Estes, diz o Zé: “*Vão para o rol dos esquecimentos. Cá então o Zé em devendo dois patacos, põem-se-lhe os tarecos na rua. É a lei do funil!*”

Podemos ouvi-los:

Carta – *Vens então divertir-te?*

Zé – *Já se vê, e assim que entrei mandaram-me limpar o pó.*

Fazenda – *E tu foste?*

Zé – *Então? Agora deram n’esta graça – de me mandarem sacudir o pó. Mas um dia mudam-se as guardas à fechadura e sou eu que hei-de mandar.*

Carta – *Pobre Zé!*

Zé – *Não me lamente. Todos me chamam pobre e me vão levando a pelle. É também por causa da senhora que eu ando assim.*

Carta - Bem sabes que não me canso de pedir a reforma.

Zé – Mas continua na mesma. Ahi é que me doe.

Dívida – A mim, conheces-me?

Zé – Ora essa! Tu és a dívida fluctuante. Se vaes engordar por essa forma, olha que rebentas. Cuidado não seja para cima de mim.

Carta – Estou-te estranhando. Já fallas mais alto de que costume. Andam a metter-te certas ideias na cabeça...

Zé – Mas em seguida tiram-m`as do lombo. Ouve a gente dizer, o Zé é livre, o Zé é cidadão, o Zé é tudo e mais coisas e tal. Vem o Zé muito contente, julgando que é alguma coisa n`este mundo e quando vai abrir o bico apanha uma indigestão de peixe espada.

Fazenda – É tudo para teu bem.

Zé – Pois não! Cá recebi não era pressa. Mas olhem para ela é, a Fazenda pública. Cada vez que a vejo perco oito tostões.

Fazenda – Às vezes perdes mais. Descansa que não venho pedir-te dinheiro.

Zé – Respiro.

Fazenda – Também se não fosses tu.

Zé – Bem sei, tem cada cão lá por casa.

Fazenda – São cães fidalgos, não se lhes toca.

Zé – Bem sei. Vão para o rol dos esquecimentos. Cá então o Zé em devendo dois patacos, põem-se-lhe os tarecos na rua. É lei de funil⁷⁰!

⁷⁰ Esta referência à **lei do funil** significa que se trata de uma lei injusta que não é igual para todos.

Fazenda, Dívida e Carta – Cala-te!

Zé – Estou callado, para que não gritem pela guarda mu... (Argus, 1881: 48-49).



Figura 4: Capa e contra capa da revista “O Tutti-Li-Mundi” – 1880

Este fragmento do texto de uma das primeiras revistas “*representada com geral applauso, no theatro da Rua dos Condes, na noite de 10 de fevereiro de 1881*”, em Lisboa, documenta um dos principais problemas do sistema financeiro português daquela época, a dívida flutuante⁷¹, com oscilações permanentes e difíceis equilíbrios.

Ou seja, protege alguns em detrimento de outros.

⁷¹ “A dívida flutuante era uma forma de dívida a curto prazo (menos de um ano) que tanto podia ser titulada — bilhetes do Tesouro — como expressa em contas correntes ou suprimentos negociados junto de instituições de crédito nacionais ou estrangeiras” página 582, nota 3 – Rui Pedro Esteves - *O crowding-out em Portugal 1879-1910: uma análise exploratória - Análise Social*, vol. XXXIII (151-152), 1998 (2.º-3.º), 573-618. Ver também Nuno Valério e Maria Eugénia Mata sobre o mesmo assunto, bem como Luís Aguiar Santos.

5.4.1.3. A revista “À Roda da Política” (1882-1883)

No guião da revista, “À Roda da Política” (1882-1883), na página 13, pode ler-se um diálogo entre o “Jornalismo” e o “Zé Espremido”, que mais parece o “muro das lamentações” do “Zé” acerca do aumento da carga fiscal que tem de suportar. Esta problemática que é transversal tanto às caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro (relembramos, por exemplo, a caricatura “*O Ultimo Imposto*”, publicado no jornal António Maria, em 10 de Janeiro de 1885) como aos textos das revistas. Crivados de sarcasmos e ironia, numa crítica violenta ao regime político, os diálogos são elucidativos do pensamento de época.

Imaginemo-nos na plateia a assistir ao seguinte diálogo:

Jornalismo – *Há muito que não te via Zé Espremido!*

Então conta-me cá, porque te chismaram?

Zé – *Ora porquê? É claro, porque já não tenho sumo que deitar. Quando eu era Zé Povinho, não ia-mos bem, mas também não ia-mos mal...Ao menos o meu presidente era um homem muito magrinho, que tinha pouca força para apertar, mas agora que, depois que tornou a entrar este professor, têm-me apertado por todos os lados, e sumo... Sou um mouro de trabalho! Nas repartições públicas exerço o logar de continuo e até de moço. Sou ao mesmo tempo industrial e agricultor, mas deixam-me a morrer de fome os tratados com a França e a phyloxera, e por cima d'isto impostos e mais impostos, e eu sempre a curvar a cabeça. (Canta):*

Estou na espinha não tenho real,

espremido não posso ser mais.

Se isto assim continua, mui breve,

Fico bom para espanta pardaes!

Como um mouro noite e dia trabalho

Mas não tiro resultado nenhum...

O dinheiro gasto todo em impostos

E ando sempre em perpetuo jejum!

Inda cima se grimpo ou reajo,

Procurando livrar-me de tal,

Salta logo o Macedo do Carmo,

`stou a contas c`o a municipal.

No entanto se as cousas pegarem,

Se o tal dia chegar da vingança...

Eu prometo que os hei de apanhar,

E mettel-os também n`uma dança.

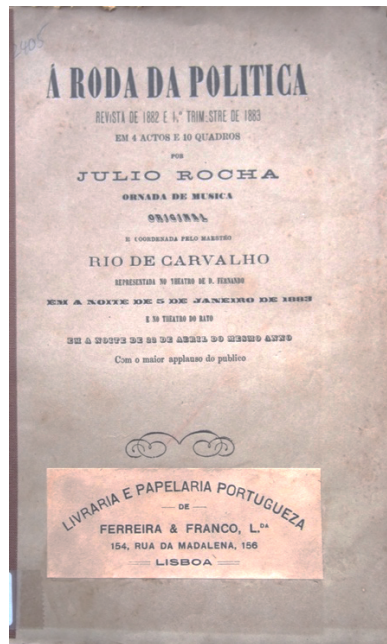


Figura 5: Capa da revista “À Roda da Política” (1882-1883)

Ainda no guião da revista, “À Roda da Política” (1882-1883) no 2º ato, quarto quadro, com o título “A Nova Albarda”, a cena apresenta uma loja de albardeiro, tendo penduradas nas paredes várias albardas com os títulos: imposto do consumo, imposto de viação, real de água, imposto de rendimento.

Na cena I alguns indivíduos onde se adivinham vários personagens, políticos do atual situação, estão ocupados em encher de palha uma albarda, na qual se lê: “*O Zé pode e deve pagar mais*”. Em seguida canta-se o “*Coro dos albardeiros – hymno ao trabalho*”:

“Trabalhar meus irmãos, que o trabalho

é riqueza, é virtude, é vigor,

é preciso acabar a albarda,

e que fique ao Zé um primor!

Deus que deu ao peccado a fadiga

té na pena sorri paternal,

p`ra nós termos bem cheia a barriga

deve o povo ficar sem real!

Esta albarda é chic e bem feita,

só por gosto se pode envergar,

e ao vê-la assim tão fofinha

ha-de o Zé muito contente ficar!

Trabalhar meus irmãos, que o trabalho

à riqueza, é virtude, é vigor,

está por um fio completa a albarda

que no Zé vae ficar a primor.

O tema do “Zé Povinho” integrava também a revista “O Reino de Pantana” (1886) de Francisco Jacobetty e Anselmo Xavier, representada no Teatro dos Recreios, “como pode ver-se por estas coplas que o ator Marcelino Franco cantava” (Francisco Rebello, 1984:179). Acentua-se assim a ideia do “Zé Pagante” de impostos, em conformidade com as leis do ministério, enquanto que os “empregados do Estado” se passeiam na “Avenida” e “... não têm que fazer!”

PAGA, ZÉ!

Na terra onde o cemitério

Vejo fazer a Avenida

É no sítio dos Prazeres,

Rir com os Impostos: Por uma Humorologia Fiscal

Onde as leis do ministério

Sempre têm estes dizeres:

Paga, Zé Povinho!

Paga! Paga!

Tu é que sustentas esta grande reinação!

Geme Zé Povinho!

Geme! Geme!

Aguenta a albarda que lá vem o cabeção!

Eu estou convencido

Que não há país,

Onde mais se viva

Alegre e feliz,

Lau! Lau!

Até atirar, até atirar

Com a albarda ao ar!

Vejo fazer a Avenida

Em pilecas d'aluguer,

Os empregados do Estado

Que não têm que fazer!

Paga, Zé Povinho!

Paga! Paga!

Tu é que sustentas esta grande reinação!

Geme Zé Povinho!

Geme! Geme!

Aguenta a albarda que lá vem o cabeção!

Se tudo se faz,

Se o fazer é moda,

Eu também um dia

Vou fazer a poda!

Lau! Lau!

Até atirar, até atirar

Com a albarda ao ar!

O tema da “albarda” - que sufoca o “Zé Pagante” de impostos, ícone do povo português, mas que este ameaça atirar ao ar e, nesse dia, a “reinação” chegará ao fim – é um tema recorrente tanto nos jornais humorísticos de Rafael Bordalo Pinheiro, como no teatro de revista.

O novo tema em destaque é o dos “empregados do Estado”, que “*não têm que fazer*” e, por isso, passeiam na Avenida em “*pilecas de aluguer*”. É a representação em palco da imagem de um Estado ineficiência e ineficaz, que vive alegremente à custa daqueles que sistematicamente suportam o pagamento de impostos.

Estas narrativas revelam uma grande cumplicidade entre o pensamento dos autores e outros artistas que, em diversos espaços de criação, reproduzem várias atitudes e comportamentos, assim como diferentes tipos de discursos, que tanto podem ser os

discursos do povo, como os discursos do poder. Também os vários diálogos entre atores projetam do palco para os diversos públicos, através de uma linguagem metafórica e humorística, muitos dos temas da atualidade política, económica e financeira que espelham muitos dos problemas da sua vida quotidiana. Ao enunciarmos os títulos de algumas revistas “Viagem à volta da parvónia” (1879); “Tutti-Li-Mundi” (1881); “Arraial” (1933); “Loja do Povo” (1935) “Zero, Zero, Zé, Ordem para Pagar” (1966); “Ó Zé Arreganha a Taxa” (1982), apercebemo-nos que estes trazem para a ribalta problemas que confrontam vários segmentos sociais e que, muitos deles, gravitam em torno do universo fiscal.

5.4.1.4. A “Revista Lisboa no Palco” 1886

Na cena IV, do guião da revista *Lisboa no Palco* (1886) no diálogo entre as seguintes personagens: a “Democracia”, o “Zé” e o “Progresso” surgem suspeições relativamente ao incumprimento fiscal. São as “casas poderosas” que têm “em aberto dividas à fazenda publica de muitos contos de réis”. Em determinado momento o Zé, diz:

Zé – Agora é que as finanças vão ficar um primor.

Progresso – (...) Não ser cobrados os direitos de mercê em dívida. Todos queriam ser titulares e a respeito d`isto com que se compram os melões nada, pois vão ter nova vida comigo.

Democracia – Há mais tempo que isto deveria estar em execução. É escandaloso que casas poderosas, talvez as primeiras cazas do paiz, tenham em aberto dividas à fazenda publica de muitos contos de réis e que em vez de serem compelidas a pagar se escapem pela malha, umas pelas influencias politicas, outras pelo seu grau na erarchia social. E o operario? E o industrial? E o agricultor? Não o obrigam a pagar as suas decimas e os seus impostos? Muitas vezes faltando com o pão a seus filhos! E se não puderem pagar

o que lhes succede? Não lhes promove a fazenda um aresto em tudo o que possuem, deixando-os na miseria? Para que se hão de então crear privilegios para a vaidade condecorada e para os que menos direitos devem ter é protecção da lei? Se não fizer mais nada que preste e tiver conseguido isso, dou-lhe os parabéns porque já não é má glória (Rocha, 1886:16-17).

Júlio Rocha, autor do guião da revista “Lisboa no Palco”, “*representada com geral agrado na noite de 19 de agosto de 1886, no Chalet Dramatico*”, conforme consta na capa desta revista, aborda uma problemática de grande relevância política, ou seja, as “dívidas fiscais” dos poderosos. Um tema tem sido objeto de muitas reflexões na literatura académica, por parte de economistas, historiadores, sociólogos e muitos outros. Mas, também, provoca indignação, quando atinge os mais fracos e empobrece o Estado. Ou seja, quando os poderosos não cumprem as suas obrigações fiscais, as receitas diminuem e um Estado pobre, não pode nem proteger os mais desfavorecidos, nem satisfazer as necessidades básicas dos povos, nem sequer promover o desenvolvimento da economia. Uma temática atual, que merece um olhar profundo para os tempos da Monarquia Constitucional.

Para além da dívida pública, os aumentos de impostos são um assunto recorrente na revista do século XIX. Já em 1890, nas “*coplas*” dos “*augmentos*” constantes no ato II, do guião da revista “*A Paródia*”, de autoria de Baptista Diniz, constituído por três atos e nove quadros, com música do maestro Rio de Carvalho Junior, “*representada com grande successo nos theatros do Principe Real e do Rato*”, (cujo título vai ser recuperado passados dez anos, ou seja, em 1900, no jornal humorístico de “*A Paródia*”, sob a direção de Rafael Bordalo Pinheiro), podemos mais uma vez constatar que o “Zé Povinho”, num constante desequilíbrio, daí o apelo “*aguenta-te Zé!*” continua a ser massacrado com o aumento impostos, na carne, no pão entre outros.

Zé

Aguenta-te, Zé,

não faças bernarda,

que te aperta a cilla,

que te cresce a albarda.

(Côro repete)

Se vejo a carne aumentar,

eu `stou prompto p`ra pagar,

oh! Se estou, pudera não,

e logo apromto a algibeira

dos fabricantes de pão.

(Recita) E eu que não o fizesse. Lá estava a lei em cima de mim a dizer-me:

Aguenta-te, Zé,

etc.

Se com os impostos me carregam,

as contribuições me cegam,

eu pago à chucha callada

licenças, sellos, alcavalla,

porque, o pobre Zé se falla,

vem p`ra cima peixe espada.

(Recita) Eu então callo-me e sofro para não ouvir:

(Canta) Aguenta, Zé,

etc.

5.4.2. O teatro de revista e os impostos na 1ª República

O teatro de revista nascido no final do século XIX, ainda na vigência da monarquia, teve a sua maior implementação entre nós (considerando o número de revistas montadas por ano e o número de teatros que apresentavam revistas) no período compreendido entre 1905 e 1945, conforme gráfico apresentado por Simon Berjeaut em 2005, no seu livro *Le théâtre de revista: un phénomène culturel portugais (1851-2005)*.

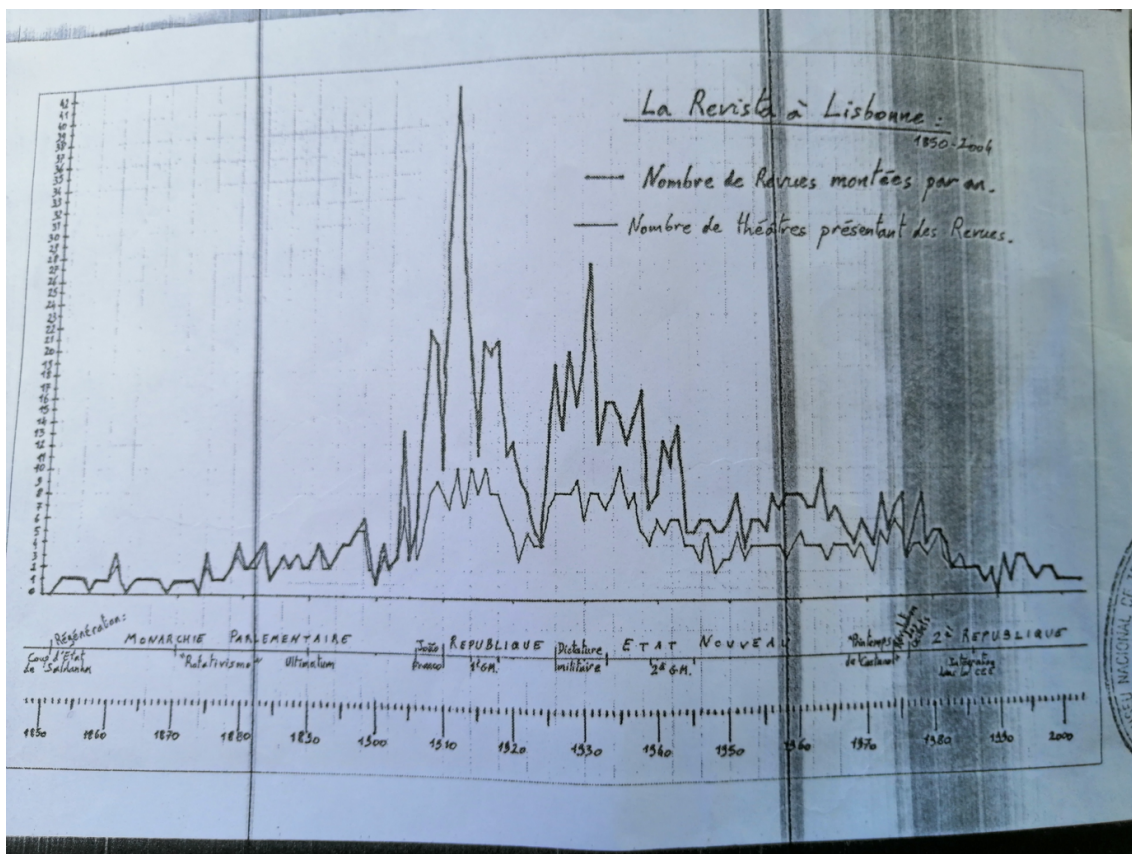


Figura 6: Gráfico “A Revista em Lisboa” elaborado por Simon Berjeaut

Através da leitura deste gráfico que se inicia com a Regeneração (1850) e termina com a 2ª República (2005), podemos constatar que durante a Monarquia constitucional ou parlamentar o número de revistas representadas sobe ligeiramente, para descer em 1900.

Mas é durante a ditadura de João Franco, da I República e do Estado Novo que se constata uma maior evolução do teatro de revista, tendo em consideração os dados apresentados por Berjeaut (2005).

Nas décadas que antecedem a implementação da República o “teatro de revista” tinha vários problemas a ultrapassar, nomeadamente, “a penúria de atores, a ausência de público ou a ação da censura, que coagia e limitava os autores” (Rodrigues, 2007:11).

O autor e empresário António de Sousa Bastos (1844-1911) seguindo a tradição da revista francesa, escreve anualmente, no período de 1870 e 1909, a “*revista do fim do ano*”, cuja representação vai ocorrer no início do Ano Novo, com relatos dos acontecimentos ocorridos no ano anterior.

A estrutura da revista à portuguesa sempre foi constituída por várias cenas, numa conjugação de elementos cómicos, satíricos, de crítica social e política e ainda momentos musicais, os quais concorrem para a criação de uma grande dinâmica em palco. Enquanto os atores principais vão declamando os textos num tom estridente e de certa forma “*kitsch*”, o corpo de baile exuberantemente, ostenta, ao som de uma música vibrante, plumas e lantejoulas multicores, numa constante criação e recriação de vários quadros alusivos às temáticas que se pretendem pôr em evidência.

No teatro de revista à portuguesa, cada espetáculo vive do seu contexto histórico, sofrendo as vicissitudes das transformações sociais, políticas, económicas e tecnológicas que vão ocorrendo quer a nível nacional, quer internacional.

Na capital do país, eram sete os espetáculos anunciados no cartaz dos teatros de Lisboa, para a noite de 4 de Outubro de 1910, sendo que três deles eram revistas: *Zig - Zag* no teatro Chalet, *De olho aberto* no Music-Hall, *É fantástico*, no Salão Fantástico. A República seria proclamada no salão nobre dos Paços do Concelho, às onze horas da

manhã do dia seguinte, por José Relvas, eleito em Abril de 1909, membro do Diretório do Partido Republicana, “com mandato para fazer a Revolução”. (Rebello: 2010d; 14). Após a implementação da República⁷² os teatros estiveram fechados durante uma semana, mas quando a revista do Salão Fantástico reabriu os autores (Pedro Bandeira e Dinis de Melo) acrescentaram uma “apoteose dedicada à República Portuguesa”. Igual procedimento foi seguido na revista em exibição no *Music-Hall*. No Casino *Étoile* fez a sua estreia a 13 de Outubro uma nova revista, *Duras de roer*, da autoria de Adriano Mendonça e Francisco Rosendo, a qual também não faltou uma “apoteose” para celebração da República. Mais duas revistas de Ernesto Rodrigues *Sol e sombra*, no Teatro do Príncipe Real, que passou a ter a designação de Apolo e *ABC* no Teatro Avenida foram “ampliadas com novos números alusivos à proclamação da República em Portugal” e foram repostas em cena. A opinião de Francisco Rebello é a de que a revista selava assim a sua aliança com o novo regime.

No seu livro *História do Teatro de Revista em Portugal*, Luiz Francisco refere que “a primeira revista verdadeiramente republicana – pelo seu espírito revolucionário – a subir à cena foi a 23 de Fevereiro de 1911, *Agulha em Palheiro*, no Teatro Apolo.” (Rebello, 1985:10), conforme foto que abaixo se reproduz.

⁷² Francisco Rebello, na sua obra intitulada *Três Espelhos – Uma Visão Panorâmica do Teatro Português do Liberalismo à Ditadura (1820-1926)*, refere como exemplo, o título das seguintes revistas: *Melhoramentos Materiais*, em 1860, (alusão à política regeneracionista do fontismo), *Ó da Guarda! e O Messias*, em 1907 (alusão a João Franco e à sua ditadura repressiva), *Às Armas!* em 1910, *Tinha de Ser e Vá para a Esquerda* em 1911 (alusivas à implantação da República e ao rumo da respetiva política), *Portugal Novo* em 1917 (alusão à “República Nova” do consulado sidonista) *Aqui d’El Rei e A Traulitânia* em 1919 (alusão à efémera “monarquia do Norte”) ou *Às Espadas* em 1926, primeira revista a estrear-se após o golpe militar de 28 de Maio (Francisco Rebello, 2010a: 376).



Figura 7: Revista Agulha em Palheiro, 1911, Teatro Apolo

A revista, género teatral mais popular, na primeira metade do século XX, “afirmava-se como o espetáculo por excelência do novo regime e, pela sua natureza intrínseca, constituía uma autêntica caixa de ressonância dos principais acontecimentos políticos e sociais” (Rodrigues, 2009: 85).

Com a implementação da República é alterada a designação tradicional de Ministério da Fazenda para Ministério das Finanças, por decreto do Governo Provisório publicado em 8 de Outubro de 1910, referendado por Teófilo Braga, António José de Almeida, Afonso Costa, Correia Barreto, Azevedo Gomes e Bernardino Machado.

Mas nem nos derradeiros anos da monarquia, nem a instituição de um novo regime trouxeram alterações profundas à atividade teatral. Em 1918, Marcelino Mesquita denuncia a “indisciplina absoluta” e “a desorganização extrema” que lavravam na cena oficial. Alguns anos depois, António Pinheiro, afirma que a situação havia de manter-se sem concerto “enquanto nas cadeiras ministeriais da instrução e das finanças do nosso

malfadado país se sentarem políticos sem o menor ideal estético, sem a menor noção de Arte” (Pinheiro, 1929: 280, citado por Rebello, 2010a: 477).

5.4.3. O teatro de revista e os impostos no Estado Novo

O Teatro de revista à portuguesa, nascido no final do século XIX, ainda na vigência da monarquia constitucional, marcou presença na 1ª República, mas foi durante o Estado Novo que atinge a sua máxima popularidade. Durante o período de vigência do Estado Novo, algumas revistas transmitiam de forma “camuflada” mensagem muito críticas ao antigo regime.

Na revista **Arraial** de autoria de Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Sant’Ana e Santos Carvalho, com música dos maestros Raul Portela, Raul Ferrão, António Lopes e Vasco de Macedo, representada pela primeira vez no Teatro Trindade em Outubro de 1933, surge o “Cicerone” - no palco o “talão-cópia do celebre quadro do Marques de Pombal que se encontra na Câmara Municipal de Lisboa” - que informa os espectadores de que:

“Há 278 anos Portugal era governado por uns perdulários que não cuidavam do paiz, lançando ao abandono o comercio, a industria e a agricultura [...] . Foi nessa altura que se deu um grande terramoto que deitou abaixo o governo daquele tempo e foi intão, sigundo reza a historia, que apareceu este homem de ideias prontas que tomou conta do Estado e do estado das contas. E vai dahi desatou a fazer equilibrios no orçamento obtendo dos contribuintes – homens, mulheres e creanças – muitos milhões de cruzados p`ra endireitar as finanças. E o dinheiro foi só ele a arrecadá-lo, porque mais vale ele te-lo na mão que o povinho a gasta-lo.”

Num outro quadro da mesma revista apresenta-se o “Oliveira Alfaiate”. “Entra cumprimentando e distribuindo prospetos com os seguintes dizeres:

Nova Alfaiataria Luzitana,

Fundada em 1926

Director Gerente: Caetano d`Oliveira Costa

Alfaiate habilitado pela Escola Superior

Oficiaes instruidos pelos processos de corte

Alemães e italianos

Especialidade: fazenda nacional

Travessa dos Fieis de Deus, 28

Lisboa

“Caetano Oliveira” estabelece dialogo com “Calado” e em determinado momento afirma: “Desde que estou à testa da Nova Alfaiataria Luzitana a minha preocupação é a economia. Lá no estabelecimento houve diversos gerentes antes de mim, mas só eu consegui remodelar a constituição da loja e pôr o barco a navegar a todo o vapor”

De salientar que existem três versões da revista **Loja do Povo**⁷³ (1935) no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Constata-se que Salazar e o Estado Novo são objeto de algumas referências. No diálogo entre o “Chico” e o “Zé”, o “Chico diz: “Fiquem sabendo que eu também arranjei uma grande coleção de palavras escolhidas de propósito p`ra lhe mascar o nome...” Ao que o “Zé” responde: “Ah! Já sei! Baltazar, calaçar, falazar!”

⁷³ Secretariado Nacional de Informação, Direção Geral dos Serviços de Espetáculos, Processo 1288.

Numa clara alusão a Salazar, a revista **Arre Burro** ⁷⁴(1936), numa copla intitulada “O novo fado do 31” lê-se que: *“hoje em dia é comum! /É tudo a dar/A cascar, /A arrear! /Em Portugal é que é só conversar/Falazar, falazar...*

Ainda na revista **Arre Burro** ⁷⁵(1936), num diálogo entre o “Zé”, a “Professora”, o “Aluno” e o “Verão”, de destacar a “confissão do Zé” (ato de contribuição), a pedido da Professora:

Professora - ... *Ora diga lá, meu menino, diga lá a confissão do Zé aqui a este senhor!*

Aluno – *Não m`alembra!*

Professora – *Vá... Diga lá, que eu dou - lhe um beijinho!*

Aluno – *Eu, pagador, me confesso ao Salvador, todo poderoso, à bemaventurada repartição de finanças, aos bemaventurados fiscais dos impostos e a todos os outros tantos, que velam por nós, de que paguei muitas vezes para monumentos, estradas e obras, por minha culpa, minha culpa, minha máxima culpa, porque já o devia ter feito há mais tempo!*

Zé – *Muito bem! Muito bem!*

Verão – *E também sabe o ato de contrição?*

⁷⁴ Secretariado Nacional de Informação, Direção Geral dos Serviços de Espetáculos, Processo 1482, pág. 21. No processo 1482, da revista *Arre Burro*, existente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, constam 206 páginas, devido às “ampliações” que o texto da revista sofreu.

⁷⁵ SNI, DGSE, Processo 1482, pág. s 98 - 99.

Professora – *Não! Esse não sabe! Sabe só o ato de contribuição.*

O humor e a ironia presentes na narrativa desta oração/confissão, apelidado neste diálogo pela “Professora” como “*ato de contribuição*” remete-nos, logo no início para uma confissão dirigida ao “Salvador, todo poderoso”. Na sua irónica religiosidade, moldada provavelmente pelo regime, ele, o aluno, na sua qualidade de (futuro) “pagador” (de impostos), também se confessa a muitos outros que “velam por nós”. De entre todos eles, são nomeados: a “Repartição de Finanças”, e os “fiscais dos impostos”. Afirmo, por fim, que já pagou muitas vezes para “monumentos”, “estradas” e “obras”, “*por minha culpa, minha culpa, minha máxima culpa, porque já o devia ter feito há mais tempo!*” A ambiguidade, a submissão à ideologia do regime, a ironia e o humor próprio do teatro de revista, jogam-se neste trocadilho de palavras e mensagens, que a censura deixava passar, para popularizar ideias, temas e figuras do Estado Novo.

Ainda em 1935, na revista, representada na cidade do Porto, “**Compadre Chegadinho**”⁷⁶ (revista em um ato e doze quadros), original de Álvaro Machado e Diniz de Mello, que usavam o pseudónimo de “Dois Tripeiros”, a temática fiscal reaparece em cena para, mais uma vez, veicular e apoiar a ideia do regime de que era necessária uma subida de impostos: “Mais nenhum melhoramento se fará nesta cidade/Sem que o imposto três por cento/Se torne realidade.”

Na revista “**Fogo de Vistas**”, datada de 1950, representada no Teatro Maria Vitória (Parque Mayer), original de António Porto, Aníbal Nazaré e Nelson de Barros, levada à cena pela empresa A. Rosa Mateus, Lda., pode ler-se na página 43, do guião da revista:

⁷⁶ Cota atual – SNI, DGSE, Proc.1286. Há no início deste processo um requerimento dirigido ao Inspetor Geral dos Espetáculos, datado de 11 de Abril de 1940, em que os “Dois Tripeiros” solicitam que a revista já censurada e representada no Porto passe, modificada, para o título de “Bombo da Festa”.

“Aqui onde me vê, pago sempre as minhas contribuições com muita alegria. E somos todos assim!” É claro que, a todo o custo se procura estar em sintonia com o regime vigente porque, de outra forma, as multas, penalidades aplicáveis à empresa promotora do espetáculo eram pesadas.

É sabido que fenómenos fiscais por serem complexos e mutáveis, dificilmente se deixam de captar, mas na **revista Curvas Perigosas** datada de 1957, de autoria de Eugénio Salvador⁷⁷ e Rui Martins, levada à cena no teatro Maria Vitória (Parque Mayer) as alusões ao “Fisco” são evidentes:

Toda a gente, mais ou menos,

Tem as suas ralações

Principalmente os que têm

De pagar contribuições!

Não, que eu seja industrial

Ou que seja estabelecido;

Mas calculo...

Sei muito bem quanto paga,

⁷⁷ Eugénio Salvador (31.03.1908 – 01.01.1992), cujos familiares tinham fortes ligações ao teatro, após ter estudado no Conservatório, evidenciou-se como ator e bailarino, tendo participado em mais de cem revistas. A consulta, durante algumas semanas, ao seu espólio, doado pela família à biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança que abrange um período compreendido entre os anos 50 e os anos 60 do século XX, permite fazer uma aproximação à sua obra. Os textos dactilografados com algumas correções manuscritas e marcas bem visíveis de que passaram pelo lápis, ora azul, ora vermelho da censura, remetem-nos para vários “aditamentos”, ou seja, adaptações ou “acrescentos” que vão sendo feitos e que, no nosso entendimento, poderão permitir uma maior aproximação quer do leitor, quer do espectador à representação dos fenómenos ou factos fiscais em determinados “quadros” da revista à portuguesa.

De imposto profissional

Um rapaz meu conhecido!

...

Pra mais azar, ainda,

Foi este ano aumentado

Co` a taxa, não sei de quê,

Que as finanças, já se vê,

Aplicou ao desgraçado.

Ah! Mas ele vai reclamar,

Porque diz, e com razão,

Não ter direito a pagar

E lá vai...

Lá vai ele, cheio de esperanças,

Apresentar às finanças

A sua reclamação!

Leva a “massa” na carteira,

Leva o aviso na mão

E, se calhar nas Finanças,

Leva uma corrida em osso

Do chefe da repartição!

É atendido?... Não é?...

Paga mais?... Não paga mais?...

E, nisto, o desgraçadinho,

Sente a cabeça maluca

E o coração a bater:

Truca... truca!

Salta, pula,

Zuca, zuca,

Que ele nem pode

Respirar!

Truca... truca!

Ele, coitadinho,

A gemer... (gesto de pagar)

E o tesoureiro a gozar...

Truca... Truca... Truca...Truca!

Na revista anteriormente referida “Curvas Perigosas” temos ainda um breve diálogo entre um “professor de astrologia” e um “fator” ⁷⁸, que pretende abrir um negócio, mas o pagamento dos impostos é um dos principais problemas que terá de enfrentar:

⁷⁸ *Fator* designa aquele que faz ou executa uma coisa. Empregado de estação de linha-férrea, encarregado de escrituração relativa à receção, expedição e entrega de bagagens e mercadorias.

Professor

O senhor, na zona dos negócios, não tome resoluções nos dias 3, 5 e 9!...

Fator

Tenho de tomar! No dia 5, tenho de entrar como sócio num estabelecimento da Baixa!

Professor

O homem! Não faça isso! O seu signo toca em Júpiter e abrange o equinócio em 5 de Março! E depois? Com o negócio como está, onde é que você vai arranjar o dinheiro p`ra os impostos?

Fator

Acha?

Professor

Tanto acho, que cá está o signo a avisá-lo: - “Evite as contribuições. Lembre-se de que uma repartição de Finanças é uma máquina, onde o contribuinte entra como porco e sai como linguiça!”

Neste diálogo entre o “Fator” e o “Professor” de astrologia, a imagem de que este último se serve para caracterizar a Repartição de Finanças como “uma máquina” de receber dinheiro, consegue, ironicamente, criar uma analogia inesperada entre o “porco” e o “contribuinte”. A referência ao “porco” já utilizada por Rafael Bordalo Pinheiro nas suas caricaturas (*zoomorfismo* ou *zoopolítica*) é também utilizada pelo teatro de revista. Ao entrar nesta “máquina” o contribuinte (“porco”) é triturado, sofre então uma transformação profunda, ou seja, fica como se de uma “linguiça” se tratasse, ou seja, com muito menos dinheiro nos bolsos.

Numa das cenas da revista “Curvas Perigosas” que abaixo se transcreve entre o Sr. Crispim (barbeiro) e a D. Aurora (professora), o principal eixo da narrativa centra-se no aumento de impostos “imposto predial” e “imposto profissional”.

“Revista Curvas Perigosas” (1957)

“Senhor Crispim e Dona Aurora”

Aurora

(É uma professora que veste com elegância, mas é detestavelmente pretenciosa e coscuvilheira. Vai a atravessar a cena, ao mesmo tempo que, do lado oposto, entra Sr.

Crispim.)

Ora viva o sr. Crispim,

O mais famoso barbeiro cá da terra!

Crispim

(Tipo cómico de barbeiro, ridículo e coscuvilheiro)

Palavra?

Aurora

Creia!

Crispim

Famosa é a D. Aurora,

Que é a melhor professora

Dos adultos cá da aldeia!...

Aurora

Aposto que vai à cidade?

Crispim

É verdade!

Vou saber por que razão

Me aumentaram este ano

O imposto predial,

Além de cinco por cento

Também tive, de aumento,

No imposto profissional!

Aurora

E paga juros de mora?

Crispim

Pago, mas faço chinfrim!

Neste fragmento do guião desta revista o contribuinte (Sr. Crispim) manifesta à Professora (D. Aurora) o seu interesse em saber a razão pela qual teve um aumento dos seus impostos: predial e profissional. Dos “juros de mora”, já ninguém o salva, mas ele promete pagar, cumprindo assim as suas obrigações fiscais (cidadania fiscal), mas vai fazer “chinfrim”. O encanto da revista reside nestes personagens “*ridículos e coscuvilheiros*” que, com a sua astúcia, conseguem trazer para o palco assuntos do quotidiano, e aproximar-se da plateia. Como refere Luís Miguel Cintra: “Esquecendo-se de si para só se lembrar do público, a revista consegue o que ainda (ou já?) nenhum teatro consegue: a maturidade suficiente para se abster de tomar partido, para ceder à sala a

alegria, a cabeça, a palavra, a opinião. O que importa é o tempo e o lugar” (Cintra, 1971: 2).

A I República portuguesa terminou em 28 de Maio de 1926. O golpe de Estado que, inicialmente, era um levantamento militar contra a instabilidade política que se vivia no país transformou-se em revolução nacional. Esta, esteve na origem de uma Ditadura Militar e mais tarde, de um novo regime político – o Estado Novo.

Na opinião de Cabrera:

Os estudos publicados sobre o Estado Novo e a censura à imprensa e ao teatro (Cabrera, 2006; Gomes, 2006; Rosas, 1990, 1994, 1996, 2001; Santos, 2004) revelam que ela funcionou como uma máquina que moldou os espíritos e simultaneamente criou as condições de inculcação de uma ideia de política, de país, de povo, de uma moral, de uma forma de sentir, a que se associou a promoção de uma estética oficial” (Cabrera, 2008:27).

Um dos pilares da ação política do Estado Novo foi a censura. Nos artigos 20º e 30º da Constituição de 1933 a censura foi legitimada, sendo então considerada como “uma peça fundamental na defesa da opinião pública” (Cabrera, 2008: 30). Assim, a Constituição de 1933 determina nos seus artigos 20º e 30º que:

“Art. 20o - A opinião pública é o elemento fundamental da política e administração do País, incumbindo ao Estado defendê-la de todos os fatores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a boa administração e o bem comum.

Art. 30o - A censura terá sòmente por fim impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a

defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade”.

A leitura destes artigos da Constituição revelam a importância da “opinião pública” para o regime vigente, que a considera como pouco credível, fraca, manipulável. Daí que “deve ser defendida de más influências, que são todas aquelas que não se configurem no figurino ideológico de Salazar” (Cabrera, 2008: 31).

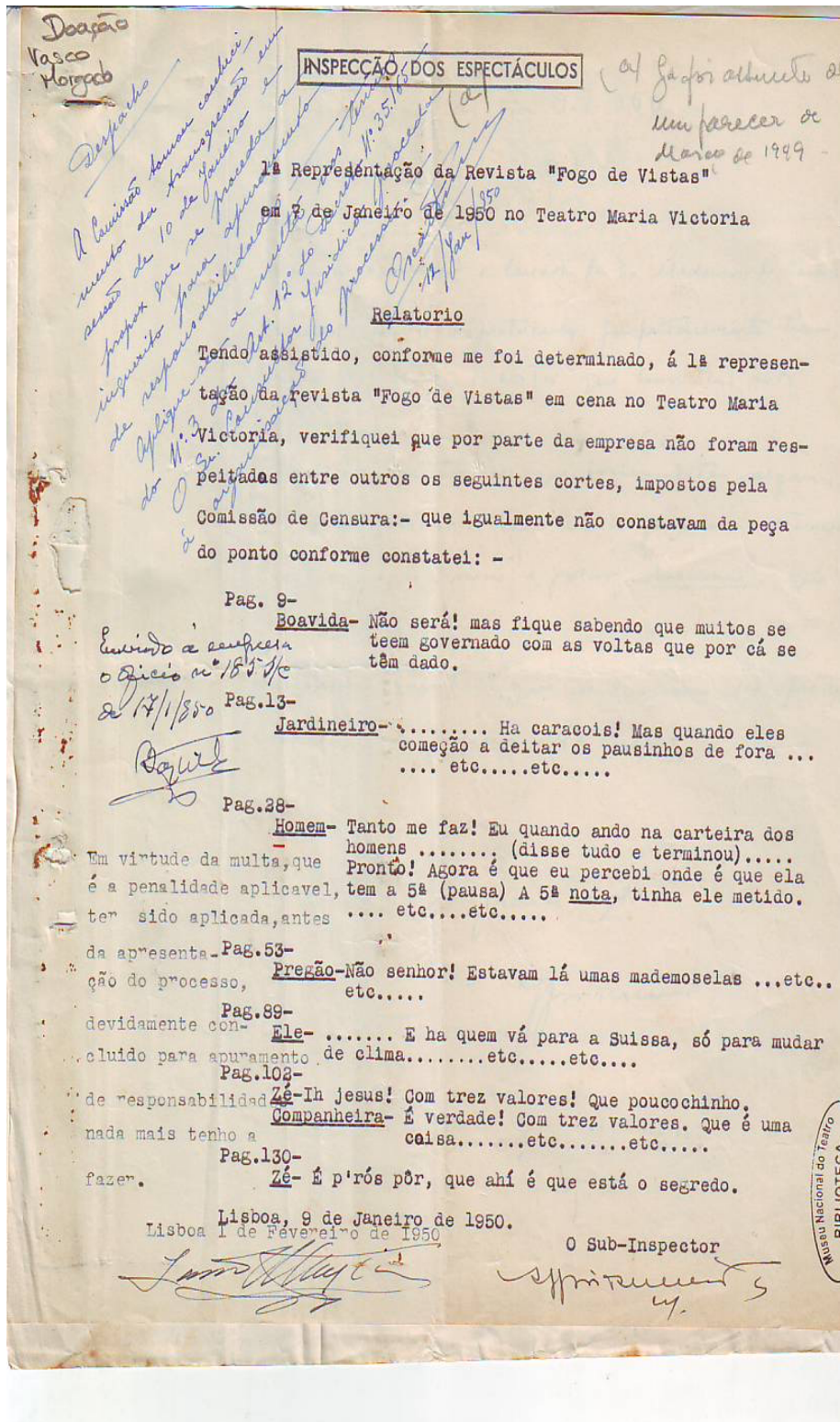


Figura 8: Relatório da Inspeção dos Espetáculos, revista “Fogo de Vistas”, 1950

A revista travou um longo e difícil combate com a censura, na opinião de Luiz Francisco Rebello: “nos últimos 20 anos da Monarquia, por aplicação da lei de Lopo Vaz, dita “lei

das rolhas” (1890), ou das medidas ditatoriais de João Franco (1906-1908) bem como no período transcorrido de Maio 1926 a Abril de 1974, em que a atividade teatral foi “fiscalizada e reprimida” (Rebello, 2010c:1250). Tentava esquivar-se aos ditames da censura e por entre as suas apertadas malhas recorria “à metáfora, à sinédoque e ao duplo sentido” (Rebello, 2010c:1250).

Mas o rigor censório foi variando ao longo dos tempos. Foi “mais brando em certas épocas (no termo da II Guerra Mundial), nos primeiros tempos do consulado marcelista), mais duro noutras (nos anos da consolidação do Estado Novo no rescaldo do “furão Delgado” (Rebello, 2010c:1250).

As restrições agravavam-se, quando o tema em cena era a política. Nesse sentido, António Ferro referia que: “o teatro ligeiro não precisa da política para nada, porque a política é sempre a realidade e o teatro ligeiro deve ser o sonho” (Rebello, 2010c:1250). Mas Rebello, defende que “sem o comentário político a revista perdia o seu maior trunfo” (Rebello, 2010:1250).

Nas comunicações ao II Congresso Republicano de Aveiro, realizado em Maio de 1969 “o fim da censura surgia como um símbolo de toda a luta política” (Cabrera, 2008: 36). Mas tal não veio a acontecer.

Nesse Congresso, Luís Francisco Rebello:

“defende a importância do teatro na sua relação com o público e com a sociedade e afirma que o teatro é essencialmente, res-publica, a transposição de uma vivência ou de uma mitologia colectiva; e o palco o lugar onde ressoam, serenas ou agitadas, as pulsações do coração da cidade e reforça esta ideia quando recorre ao pensamento de Almeida Garret que encara o

teatro como um grande meio de civilização mas que não prospera onde não há (Rebello, 1977:19-21, citado por Cabrera, 2008: 36).

Já nas vésperas do 25 de Abril de 1974 (dia em que a censura foi abolida), Luzia Maria Martins, autora, encenadora e atriz de teatro afirmava:

“Os verdadeiros problemas do teatro são outros, e, para mim, o principal é o problema da censura. Quanto a mim, a existência da censura corta todas as possibilidades de vivência do teatro português, quer a nível amador, quer a nível profissional. Os grupos querem um teatro melhor e esse teatro só é possível, só tem validade, se puder analisar, de facto, os problemas que interessam à sociedade em que esse teatro está inserido” (Cabrera, 2008: 29).

O teatro de revista tem-se revelado quer em tempos de Monarquia Constitucional, da I República ou do Estado Novo uma arma crítica contra a dominação fiscal. Receios, temores, inquietações, vários tipos de descontentamentos, tudo sobe ao palco do teatro de revista. Muitas vezes com o aplauso do público. Mas dada a efemeridade do fenómeno teatral, depressa cai no esquecimento e se transforma em indiferença. A este propósito já Eça de Queirós em 1876, nas páginas do *Distrito de Évora* referia que:

“Sempre que no Parlamento se levanta a voz plangente dum ministro, pedindo que cresça a bolsa do fisco e se cubra de impostos a fazenda do pobre, para salvação da economia da pátria, há agitações, receios, temores, inquietações, oposições terríveis, descontentamentos incuráveis. O povo vê passar tudo, indiferente, e atende ao movimento da nossa política, da nossa economia, da nossa instrução, com a mesma sonolenta indiferença e estéril

desleixo com que atenderia à história que lhe contassem das guerras exterminadoras duma antiga república perdida” (Vasques, 2000:43).



Figura 9: Caricatura “A lagarta das couves” de R. Bordalo Pinheiro

Nesta caricatura o Zé Povinho e os impostos estão em primeiro plano. Como assinalámos anteriormente, um dos personagens da revista é o chamado Zé “que pode ter o apelido

com que o consagrou Rafael Bordalo Pinheiro (Povinho) ou outro (Pacote, Pacóvio, Pagante, etc.), mas que representa sempre o comum povo português” (Saraiva, 1980:59). Está bem patente a indiferença doentia deste Zé, perante as várias ameaças de que a “Nação” é o alvo preferido. “ – Eu cá por mim... pff! Ao lado dele, a lagarta das couves (impostos, selos, sentença de Berna, embaixada do Brasil, etc.) que paulatinamente vai destruindo a “Nação”. Nesta caricatura de Bordalo, o Zé, sentado no chão, com as pernas e os pés cobertas de sangue, envoltas em ligaduras e com duas canadianas que, provavelmente, o ajudarão a caminhar, as palavras inscritas nas ligaduras e nas canadianas, que lhe poderão causar grande sofrimento são: “impostos”, “sello”, “décimas”, “miséria” e “ignorância”.

5.5. Notas Finais

O teatro de revista levanta algumas controvérsias que resultam da ambiguidade e do humor presentes nos palcos e que vai provocar o riso e as gargalhadas dos diversos públicos, ao longo de algumas décadas. Se para uns o teatro de revista é um género teatral menor e mal-amado, para outros constituía uma espécie de templo do riso e da gargalhada. Este capítulo da nossa pesquisa que teve incidência no teatro de revista, quando este projeta no palco os temas relacionados com o humor e a fiscalidade, não foi uma tarefa fácil. Procurámos, deste modo, colmatar uma lacuna existente nos estudos realizados sobre o teatro de revista, o humor e os impostos. Para além disso privilegiámos uma das dimensões de um novo conceito (ainda incipiente), que denominámos de *humorologia fiscal*, que poderá vir a ser aprofundado em futuros trabalhos de investigação.

Constatámos que, na monarquia constitucional, no conteúdo dos guiões/textos havia um maior predomínio de prosa, que, por vezes, antecediam ou precediam as "coplas". Sendo que a problemática fiscal era objeto de uma reflexão mais longa do que em épocas

posteriores, como por exemplo, nos diálogos entre o Zé Povinho, a Dívida e a Fazenda Pública, na revista “*O Tutti-Li- Mundi*” (1881) ou na revista “Lisboa no Palco (1886).

Aquando da implementação da I República, período conturbado da vida portuguesa – mas que de acordo com Berjaut (2005), foi neste período que mais revistas foram produzidas - a prioridade foi apoiar o novo regime político. Mesmo os que se diziam monárquicos criaram nas suas revistas "apoteoses" finais, dando vivas à República. Neste contexto, as críticas às questões relacionadas com a fiscalidade caíam muitas vezes no esquecimento dos autores dos guiões da revista à portuguesa, que pretendiam captar e enfatizar a dinâmica nova realidade política.

No Estado Novo o teatro de revista adquire novos contornos e conteúdos. A censura obriga a que a construção dos textos ocorra com recurso a várias estratégias de dissimulação/ocultação.

As finanças públicas, a economia e o sistema fiscal são trazidos para o palco apoiando políticas públicas de António Oliveira Salazar (também apelidado de “Salvador” ou de “Santo António”) ou fazendo críticas mordazes à sua governação. Os guionistas do teatro de revista tentavam passar as suas mensagens, sem a intervenção do lápis azul ou vermelho do censor, nos seus textos. Porém, a presença dos censores, mesmo durante os ensaios do teatro de revista, era assídua. Mas, tal não impediu que a criatividade e a imaginação dos autores dos textos de revista transformassem este período num dos mais produtivos e ricos deste género de teatral.

6. O HUMOR E OS IMPOSTOS NO LÁPIS DE RAFAEL BORDALO PINHEIRO

6.1. Questões prévias

Este capítulo inicia-se com um dos temas que integram um dos três pilares que constituem o objeto deste estudo, ou seja, a caricatura de Rafael Augusto Bordalo Prostes Pinheiro

(1846-1905) no seu olhar crítico, humorístico e satírico sobre a sociedade portuguesa oitocentista, com particular incidência na política económica e fiscal.

Um dos objetivos que nos propomos estudar é o de compreendermos a dimensão humorística da noção de cultura fiscal. Apesar desta ser constituída por um conjunto de dimensões ou componentes, importa salientar a que nos remete para algumas formas de representação, através do humor gráfico, dos problemas sociais, económicos, financeiros e, nomeadamente, fiscais que o país teve de enfrentar nas décadas seguintes à revolução liberal de 15 de Agosto de 1820.

Após a revolução de 1820, o Erário Público fundado pelo Marques de Pombal por lei de 22 de Dezembro de 1761, foi mandado substituir pelo Tesouro Público, pelo decreto com força de lei nº 22 de 19 de Maio de 1832, passando o Orçamento de Estado a ser apresentado anualmente às Cortes.

As contas públicas portuguesas, na transição de 1821 para 1822 terão entrado, provavelmente, numa situação deficitária que caracterizou grande parte do século XIX. (Costa, 2012: 344).

Tal como afirma Rui Ramos a revolução liberal de 1820 mudou as instituições deste país “através da mais radical das revoluções políticas, a qual criou a estrutura institucional básica e a linguagem e os conceitos da época Contemporânea em Portugal” (Ramos, 2012:491).

Apesar do país viver numa situação de aflição financeira, conforme lembra o marquês de Fronteira citado por Rui Ramos “as ideias de revolução eram gerais. Rapazes e velhos, frades e seculares, todos a desejavam. Uns, que conheciam as vantagens do governo representativo, queriam este governo; e todos queriam a corte em Lisboa, porque odiavam a ideia de serem colónia de uma colónia”. Até “os fidalgos das províncias do Norte se

pronunciavam, em geral, pelo governo revolucionário”, embora viessem a ser, depois, “os campeões do absolutismo.” (Ramos, 2012: 456).

Num certo sentido, o traço de Bordalo Pinheiro marca o carimbo constitucional do humor português contemporâneo, não só pela criação de uma figura que se tornará no símbolo do país, mas também pelo facto de ele definir um certo “*mood*” ou temperamento nacional quietista e simplório, denunciante, mas bonacheirão, iletrado, mas incisivo quanto baste. Aproveitando os “*insights*” da sociologia institucional e ecológica, poder-se-ia mesmo dizer que Bordalo Pinheiro operou como o verdadeiro “*imprinting*” do humor gráfico português, independentemente de qualquer discussão sobre o seu pioneirismo, primazia ou qualidade diferenciadora. Como sabemos, o “*imprinting*” define que as organizações são estruturalmente dependentes das configurações originais da indústria ou do sector no momento e no espaço em que foram criadas. Do mesmo modo e analogicamente poderemos afirmar que o humor gráfico português retém as características que lhe foram conferidas por Bordalo Pinheiro e que encontramos repetidas e replicadas até à exaustão durante o século XX e inícios de XXI. Os anos que se seguem à revolução liberal seriam assim determinantes em múltiplos sentidos, não só criando traços institucionais da sociedade contemporânea portuguesa, como definindo um tipo de humor muito particular. A observação de cartoons contemporâneos portugueses contemporâneos, mesmo que não diretamente influenciados pelo autor, são reveladores deste tipo de continuidade, ou seja, uma certa ingenuidade e credulidade de figuras aparentemente pouco instruídas, mas capazes de atos de revelação e de exposição de situações injustas. Já quanto à crítica diretamente imputada ao fiscalismo ou à carga fiscal ela é também reveladora do *imprinting* de uma cultura fiscal onde a cidadania (ou ausência dela) se exprimem não por uma revolta de interesses ou de uma consciência manifesta das iniquidades, mas antes por uma resistência passiva, mais dominada pelo incumprimento e pela fuga.

O período compreendido entre os finais do século XIX e o início do século XX, foi fértil para a criação e produção do humor gráfico e os desenhos de imprensa de Bordalo Pinheiro constituem um legado relevante, não só para a compreensão do pensamento deste artista, como também para a compreensão da sociedade do seu tempo. Tanto a caricatura bordaliana de imprensa, como a caricatura que subiu aos palcos do teatro de revista souberam captar e projetar os fenómenos sociofiscais de então, através de diversos jornais humorísticos fundados por Bordalo Pinheiro.

Também “a originalidade de desenho de imprensa de Bordalo Pinheiro influenciou um grupo brilhante de artistas que incluiu o seu filho Manuel Gustavo, Celso Hermínio, Francisco Valença e Manuel Monterroso” (Fragoso, 2010: 64).

Na verdade, Bordalo Pinheiro “amava, acima de tudo, a liberdade de ser e, ao mesmo tempo, a liberdade suprema de analisar e criticar os governos e a sociedade de que fazia parte” (Silva, 2005: 59).

Ciente do poder fascinante da palavra e do humor como arma social (e na formação da opinião pública), Bordalo escrevia, desenhava e publicava nos seus jornais humorísticos para provocar a reflexão e o riso. As ideias expressas nas suas caricaturas poderão ser reveladoras de uma forma de combate na tentativa de construir uma nova cidadania, mais atenta às injustiças sociais e fiscais, numa imprensa, que se pretendia, com maior liberdade de expressão na comunicação e informação dos seus leitores⁷⁹.

⁷⁹ Esta leitura estava, porém, limitada em 800s pelo fraco nível de escolaridade e literacia da sociedade portuguesa e o próprio Zé Povinho apresentava traços de cristalização de um certo atavismo nacional, ainda que a sua boçalidade não fosse de lorpa, mas de alguém capaz do exercício de reflexão crítica e de mordacidade. A própria característica, frequentemente realçada, do humor português se basear muito no trocadilho e no jogo de palavras faz dele um humor que, embora, subtil e inteligente, pode não necessitar da palavra escrita. Por outro lado, realce-se que o desenho ou a expressão gráfica em geral, dispensa frequentemente a leitura e os quadros de Bordalo Pinheiro serem suficientemente

Na opinião de Ana Fragoso, na transição do século XIX para o século XX, “foi a imprensa que se consolidou como o mais influente veículo de divulgação da informação: com o aparecimento das máquinas rotativas, os jornais desdobraram-se em novos títulos constituindo um meio poderoso de combate ideológico e partidário” (Fragoso, 2010: 37). Acresce que:

“na esfera do desenho de imprensa portuguesa foi fundamental a ação de Rafael Bordalo Pinheiro que, desde o último quartel do século XIX e nos jornais “O António Maria” ou “A Paródia”, utilizou a caricatura para a elaboração de uma crítica realista personalizada. O realismo nas artes gráficas ficou marcado pelo traço de sátira política deste artista – desenhos como A Política: A Grande Porca, com a colaboração do filho Manuel Gustavo e editados pelo jornal “A Paródia”, registaram a crise e o declínio da monarquia” (Fragoso, 2010: 283-284)

Rafael Bordalo Pinheiro desenvolveu um longo e multifacetado trabalho de caricatura política. Observou, criticou e registou os acontecimentos mais marcantes da vida política portuguesa durante os 40 anos que precederam a implantação da República, facilitado pelo ambiente de rotatividade continuísta que caracteriza estes anos. A ideia prevalente é que *“plus ça change”*. Pode-se afirmar que esse é também um traço umbilical da crítica

iluminantes, mesmo para aqueles que não sabem ler. Os “bonecos” constantes neste texto valem pela sua imensa capacidade de suscitar reações, mesmo por aqueles que não os conseguiriam ler. Embora os jornais aumentem as tiragens, eles são lidos ou por uma elite ou por uma burguesia em ascensão e o acesso aos mesmos por iletrados faz-se sobretudo pela ativação de redes sociais locais ou em pontos de encontro que manterão o seu potencial em zonas rurais até pelo menos o final do Estado Novo – as barbearias, as farmácias e os pequenos cafés. Isto vale por dizer que o Zé Povinho rapidamente se transformou num paradigma da alma nacional e das suas preocupações.

política portuguesa, ou seja, um certo espírito de irrelevância de escolhas e de defesa dos mesmos interesses, para lá de todas as alegadas diferenças de posição. Bordalo contribui para uma visão humorística de que as vítimas permanecem as mesmas – os fracos, os deserdados, os pobres e todos aqueles que suportam o peso das benesses e vantagens atribuídos a uma elite que, independentemente dos ocupantes do poder, se mantém firme estável, sem encontrar escolhos na sua navegação.

Coube-lhe ainda participar com inovação e irreverência na criação e transformação de uma nova linguagem plástica na narrativa gráfica.

Tanto a problemática dos impostos, como a do humor são atravessadas por vários domínios do conhecimento (finanças públicas, história económica, cultura fiscal, sociologia da comunicação e do humor). Estas áreas do saber serão convocadas, para este texto, sempre que se afigure necessário criar uma rede de interconexões que nos permita aceder às múltiplas dimensões/perspetivas de que se reveste a caricatura de Bordalo Pinheiro no seu olhar crítico, humorístico e satírico sobre a sociedade portuguesa.

A vastidão da obra deste artista colocou-nos desde início inúmeras questões. Após a leitura de alguns dos seus jornais, centrámos a nossa pesquisa na recolha e análise de algumas das suas caricaturas, que interrogam através do humor os atos de governação e os atores sociais e fiscais.

6.2. Rafael Bordalo Pinheiro – o reinventor da escrita figurativa

Rafael Bordalo Pinheiro considerado por alguns como o reinventor da escrita figurativa expressa nas suas caricaturas, evidenciou-se por ter provocado e revolucionado a “arte do riso” em Portugal. Tal transformação está patente nas várias publicações de carácter humorístico que criou, dirigiu e ilustrou e que o tornaram popular. Para além disso, foi

também, jornalista, desenhador, ceramista, autor de banda desenhada, ator (amador e profissional), decorador e figurinista.

O pensamento deste artista é revelado através de alguns dos seus desenhos caricaturais e satíricos que espelham marcantes desequilíbrios sociais da época em que viveu, nomeadamente, no que se refere à problemática da tributação. São desenhos que provocam a nossa capacidade para a reflexão e para o “riso” e lançam olhares mordazes e demolidores para os políticos, os governantes e, de um modo geral, para a sociedade do seu tempo.

O nosso enfoque é sobre algumas das caricaturas da autoria de Rafael Bordalo Pinheiro, em que predominam elementos alusivos aos impostos, nos últimos anos de vigência do regime parlamentar monárquico que são vistas, de um modo singular, à lupa *bordaliana*.

A vasta obra de Rafael Bordalo Pinheiro encontra-se dispersa por dezenas de livros, jornais, catálogos, revistas e outras publicações. Na impossibilidade de estudarmos todo o percurso do artista, o nosso desafio consistiu na análise de alguns contributos de Rafael Bordalo Pinheiro para a reconfiguração da cultura fiscal oitocentista.

Ao captar através dos seus desenhos os traços essenciais da cultura fiscal, o artista procurava, na nossa opinião, por um lado abrir novos caminhos para a caricatura política em território português, tal como já estava a acontecer em muitos países europeus. Por outro lado, pretendia ainda transmitir ao(s) seu(s) público(s) através das caricaturas publicadas nos seus jornais humorísticos, emoções e sentimentos de indignação e revolta, na tentativa de despertar “consciências” na sociedade portuguesa dos finais do século XIX e início do século XX, que ele considerava adormecida.

A caricatura retratou e criticou, assim, com acutilância o ambiente político, económico, fiscal e cultural no final da vigência da monarquia parlamentar. O desenho humorístico

de imprensa passa então a desempenhar um papel de grande vitalidade no contexto da cultura em geral e da cultura portuguesa, em particular. Importa salientar que 80% dos portugueses, nos finais do século XIX, eram analfabetos, daí que no passado, como no presente, a mensagem gráfica assumia uma importância primordial, por ser facilmente compreendida mesmo por aqueles que não sabiam ler nem escrever.

Os acontecimentos políticos, económicos e religiosos, a governação em regime monárquico, o excesso de oportunismo das elites, a asfixiante carga fiscal que recaí sobre os ombros do “Zé Povinho” e outros aspetos relevantes da sociedade portuguesa, foram sublinhados pelo lápis de Rafael Bordalo Pinheiro. As suas caricaturas e textos satíricos, souberam retratar com humor as cenas quotidianas da vida portuguesa e apontar as falhas da governação dos finais do século XIX e início do século XX. Apesar de não possuírem o exclusivo da revelação das irregularidades daquela época, as suas caricaturas despertaram a atenção dos mais distraídos para questões vitais que o país teve de enfrentar. A Fazenda pública, o Orçamento de Estado, os impostos, a dívida pública, a retórica parlamentar, o regime monárquico, a política, a finança, a economia, as “luvas do Burnay” entre outros, são temas que ocupam um lugar de destaque na obra deste artista.

O estilo de jornalismo irónico, que alguns autores apelidam de “*raphaelismo*” e outros preferem chamar-lhe estilo “*bordaliano*” está presente nas várias publicações da sua autoria e de seu filho Manuel Gustavo, através das quais se pode fazer a história do teatro dramático, lírico e musical de Lisboa (e por vezes do Porto) de 1870 a 1904. (Sousa, 2010: 57).

Tanto em Portugal como na Europa, na segunda metade do séc. XIX, “a caricatura e o humor impuseram-se como um dos vetores fundamentais da estética e da análise sócio-política”. (Sousa, 1991, citado por Cambraia Lopes, 2013: 198). Entre 1860 e 1900,

tivemos no nosso país cerca de trinta periódicos humorísticos onde colaboraram mais de uma vintena de artistas (Sousa, 1991, citado por Cambraia Lopes, 2005: 198) o que possibilitou uma maior aproximação dos leitores ao grafismo de humor.

Oswaldo de Sousa relembra-nos que a caricatura de imprensa em Portugal nasce com o “Liberalismo”, germina com a “Regeneração” e floresce com o “Rotativismo”, ou seja, com o aparecimento de Rafael Bordalo Pinheiro, excelente cronista sociopolítico, um genial artista plástico e, simultaneamente, um devoto amante do teatro (Sousa, 2010: 57).

Teatro que, durante este período, é um palco social decisivo para a vida burguesa e onde floresce o desejo de ver e de se ser visto. Ainda hoje muitos estranham que a visibilidade do palco por parte dos ocupantes dos camarotes nos maiores teatros europeus seja escassa.

Na verdade, estes eram territórios de apresentação e de ostentação e espaços onde se formavam negócios, acordos e politiquices. A reflexão sociológica sobre o teatro não pode esquecer esta dimensão de uma dramaturgia difusa em que à representação do palco se justapõe uma representação dos assistentes. A Bordalo, como grande observador crítico que era, não lhe escapava esta dimensão. Esta tripla mirada – do espectador para o ator; do ator para o espectador e do espectador para o espectador não só define os traços da mundanidade Europeia de XIX como exprime uma parte importante das origens do humor que se cria em ambientes burgueses. A crítica, a sátira e a mordacidade não nascem num vazio institucional nem resultam apenas da genialidade figurativa de um autor, elas nascem num quadro social complexo onde o conhecimento das classes mais baixas pelas superiores é vertiginosamente caricatural, resultando mais de informações díspares, de estereótipos ou de imagens de reparação de injustiças percebidas do que propriamente de observações diretas ou de convivências e participações diretas no quotidiano dos pobres. Por outro lado, há que entender que Bordalo, do ponto de vista sociológico não estende o seu humor a um programa político de exposição da dominação socio-política do

descamisado ou a uma denúncia da exploração. Esse terreno que já é trilhado nalguns periódicos europeus da época está evidentemente afastado do núcleo de preocupações de Bordalo.

Para alguns “o exercício do humor gera a solidariedade entre os que o praticam, favorece a coesão dos grupos e está intimamente relacionado com a respetiva identidade coletiva” (Guimarães, 1997: 229). A crítica humorística, quer através da caricatura, quer através do teatro de revista (e mesmo até do dito e do anedotário nacional) terão contribuído para a criação e disseminação de um imaginário coletivo que interpreta a vida política, social e cultural como parte integrante de uma vasta representação teatral.

Nas diferentes publicações da responsabilidade de Rafael Bordalo Pinheiro, a caricatura social e política atinge uma visibilidade nunca antes alcançada. Para além de retratar humoristicamente muitas aspetos da vida quotidiana relacionados com os diferentes poderes então vigentes, o artista traz à luz do dia, em 12 de Junho de 1875, numa das suas publicações dedicada à crítica social, *A Lanterna Mágica*, um personagem que vai atravessar várias gerações e ficará inscrito no imaginário coletivo como símbolo/ícone do povo português - o *Zé Povinho*.

Em 1891, escrevia Ramalho Ortigão acerca de Rafael Bordalo Pinheiro “genuinamente português por constituição e por temperamento, de olhos pretos, nariz grosso, cabelo crespo, tendendo para a obesidade, ele é um sensual, um voluptuoso, um disperso, um desordenado” (Antunes, 2013:24).

6.3. A caricatura em contexto português e europeu

A obra de Rafael Bordalo foi objeto de estudo por parte de vários investigadores, quer nacionais quer além-fronteiras. A título de exemplo, podemos referir Thierry Groensteen (2000), (historiador e teórico que nos anos de 1980 contribuiu para a

teorização e legitimação da banda desenhada) que no livro *Maîtres de la Bande Dessinée Européenne*, sob a sua coordenação, insere um artigo intitulado *Le Siècle de la Satire* em que reserva um lugar de destaque para a obra de Bordalo Pinheiro, ao enunciar (e analisar) algumas das suas publicações, tais como: o *Álbum de Caricaturas*, o *Calcanhar de Aquiles* (1870), *O Binóculo* (1870), periódico semanal à venda apenas nos teatros, com quatro números publicados. A folha humorística *A Berlinda* (1870-1871), da qual saem sete números.

Num percurso breve sobre esta problemática a nível europeu, há que referir que Thierry Groensteen afirma que a caricatura inglesa, conhece a sua idade de ouro no final do século XVIII e no início do século XIX. O género satírico desenvolvido pelos artistas ingleses do séc. XVIII é proveniente de duas grandes tradições da arte ocidental, a italiana e a holandesa. A obra do britânico William Hogart (1697-1764) desempenha um papel importante na grande popularidade que a caricatura alcançou, ao conferir-lhe o estatuto de arte, por um lado e, por outro, pelo êxito que teve junto das amplas camadas sociais.

“Hogart povoa a caricatura com personagens oriundas da tradição popular britânica, transformando-as em símbolos; e, preocupado com o sentido moral dos seus desenhos, o artista combina a prática da arte caricatural com os acontecimentos sociais, públicos e privados e converte a caricatura numa ampla sátira de costumes.” (Cabraia Lopes, 2013: 18).

Hogart é o primeiro caricaturista a ser publicado em Portugal, em 1837, e o que tem uma representação mais vasta na imprensa periódica portuguesa. O seu poder narrativo está bem expresso nas imagens dos seus célebres ciclos de gravura – *Moral Modern Subjects*. Por sua vez, a escola francesa de caricatura (figura de maior destaque foi Honoré Daumier

(1808-1879) para além de Cham, Gavarni, Monnier, Traviés) conhece o seu apogeu um pouco mais tarde, sob Louis Philippe e Napoleão III. Charles Philipon, fundador do semanário *La Caricature* em 1830 e do diário *Le Charivari*, em 1832, faz desenho satírico já não como instrumento de uma crítica contra os costumes do tempo, mas como uma nova forma de jornalismo político. As caricaturas criam, para além disso, personagens simbólicas recorrentes, “tipos” que constituem uma espécie de repertório comum ao qual cada um se pode referir. (Groensteen, 2000: 31). No panorama satírico espanhol do século XIX, Francisco Goya (1746-1828), admirado pelos românticos, confere à caricatura novas perspetivas ao entrelaçar o cómico e o fantástico, enquanto que Francisco Ortega dá grande visibilidade ao teatro (Cambraia Lopes, 2013: 19).

A opinião de Vasco Granja, expressa no seu artigo intitulado “O pioneiro da Banda Desenhada em Portugal”, Rafael Bordalo Pinheiro inventor da escrita figurativa:

“é considerado como o primeiro artista português que criou histórias com sequência lógicas, contendo textos integrados de forma harmoniosa, concebendo cada imagem como uma unidade indissociável do conjunto. Neste domínio ele foi um desbravador de grande mérito, tal como aconteceu com o suíço Rodolphe Töpffer, os franceses Caran d'Ache, Benjamin Rabier e Gustavo Doré, os britânicos Thomas Rowlandson e Marie Duval, o alemão Wilhelm Busch, os famosos pioneiros daquilo que hoje se denomina correntemente como banda de desenhada, denominação inventada em França em época recente.” (Vasco Granja – CITI – s/data).



Figura 10: “Phantasias musicas e financeiras do sr. ministro da fazenda” jornal “O António Maria” 22 de Julho 1880

Sobre esta série de imagens, vale a pena referir a duplicidade do termo fantasia – por um lado apresenta-se uma espécie de variação multiplicada e aperfeiçoada sobre um tema único – o aumento do rendimento do Estado e, por outro, deixa-se subentendida a dimensão fantasiosa ou impossível de uma fazenda equilibrada e sólida. O que resta neste

jogo é uma espécie de multiplicação de mãos que resulta da proficiência do ministro em entrar na algibeira dos contribuintes, de forma extrair-lhes um rendimento. Trata-se de uma variação emblemática sobre a *Arte de Furtar*, expressão com antecedentes clássicos em Portugal⁸⁰. Tirando aqui e ali, o sr. Ministro acrescenta mais e mais instrumentos (mãos) para justificar o aumento do que chamaríamos hoje a carga fiscal.

Este desenho de imprensa intitulado “*Phantasias musicas e financeiras do sr. ministro da fazenda*” publicado no jornal “O António Maria” ilustra bem de como Bordalo Pinheiro se envolveu na criação de narrativas gráficas com sequências lógicas e com textos e imagens que continuamente se completam e se interrogam sobre sucessivos aumentos das “contribuições”, do “real d` água”, do “imposto do sello”, do “imposto do rendimento”. A governação dos sucessivos ministros da Fazenda pública foi, sem dúvida, inspiradora de uma parte da sua obra.

6.4.O alcance social e político da caricatura

bordaliana

No final do século XIX, as artes e as letras floresceram em Portugal, tendo então Rafael Bordalo Pinheiro mantido estreitas relações com alguns dos intelectuais do seu tempo. A sua intervenção enquanto artista esteve ao serviço de escritores famosos como por exemplo Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro e Camilo Castelo Branco. O posicionamento político do artista vai influenciar a sua obra. Como defensor do regime republicano sempre mostrou o seu desagrado pelo regime monárquico fosse ele regenerador ou progressista. O seu anseio por transformações sociais e políticas profundas na sociedade portuguesa do seu tempo está bem patente nos seus desenhos. Na mesma linha de pensamento, um outro republicano, Sebastião de Magalhães Lima

⁸⁰ Pode-se encontrar uma descrição sumária desta questão em https://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_de_Furtar

evidencia a função social da caricatura ao afirmar que: “*A caricatura é um aríete que derruba potentados. É uma forma de coibir abusos e iniquidades. Os próprios ditadores têm medo de ridículo. O ridículo esmaga, o ridículo aniquila. Cair no ridículo é a mais inglória das quedas.*” (Cabraia Lopes, 2013: 26). Contrariando esta ideia, Antero de Quental, no seu ceticismo habitual, em carta dirigida a Gil Vaz, vê o riso como uma “*arma perigosa, de dois gumes*” e salienta que “*o riso amolece, relaxa*” provocando até uma certa “*anemia moral*”. (Cabraia Lopes, 2013: 26⁸¹).

Por sua vez, Henri Bergson, ciente da importância deste fenómeno, tenta determinar os processos de produção do cómico em *O Riso. Ensaio sobre o significado do cómico*. Aqui coloca a questão de saber: O que é o riso? Defende que só é risível o que é humano e que o riso implica a cumplicidade do grupo. Eça de Queirós em *Uma Campanha Alegre* escreve “*todo este livro é um riso que peleja*”.

Acerca de Antero de Quental (e das influências vindas de fora, que o país vai incorporando) Eça de Queirós no ensaio *In Memoriam* do poeta escreve:

*“Pelos caminhos de ferro que tinham aberto a Península, rompiam cada dia,
descendo de França e da Alemanha através da França, torrentes de coisas
novas, ideias, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses*

⁸¹ Ainda assim, convém não ignorar até que ponto os regimes ditatoriais e censórios permitem determinados traços ou conferem alguma liberdade aos seus detratores, ainda que de forma controlada. A latitude conferida ao humor é mesmo um dos elementos definidores da natureza do regime autoritário. Por outro lado, a censura pode afirmar-se mesmo como um fator que desenha a especificidade do humor nacional, sobretudo quando as ditaduras são longas e exercem a sua influência de forma duradoura sobre gerações de criativos. A análise do humor sob o fascismo italiano ou sob o nazismo germânico ou mesmo sob o regime soviético exprime com enorme clareza o que é considerado intocável e o que pode ser alvo de chacota ou ridículo. Em Portugal, como se demonstrou, noutra parte desta tese, o teatro de revista funcionou como um teste aos limites do dizível e do risível, sempre que as figuras ou instituições do Estado Novo eram sujeitas a prova.

humanitários (...) Cada manhã trazia a sua revelação como um sol que fosse novo. Era Michelet que surgia, e Hegel, Vico e Proudhon, e Hugo, tornado profeta e justiceiro de reis; e Balzac, com o seu mundo perverso e lânguido; e Goethe, vasto como o Universo; e Poë, e Heine, e creio que já Darwin, e quantos outros.” (Cidade, 1988: 11).

Por sua vez, o humor gráfico do caricaturista Bordalo Pinheiro ganha também uma importância crescente, na medida em que os seus desenhos com enfoque em múltiplas problemáticas da vida quotidiana (teatro, pintura, eventos sociais e políticos) ajudam na formação da opinião dos diferentes públicos, sejam estes detentores de um maior ou menor grau de alfabetização.

O Occidente - Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro, nº 939 (30 de Janeiro de 1905) na defesa da escrita figurativa de Rafael Bordalo Pinheiro, João da Câmara afirma que “*A satyra escripta é mais restrita do que a desenhada; a primeira só a pode apreciar os que sabem lêr, a segunda é para todos, é para a multidão, é a que mais cala no espirito do povo* (Câmara, 1905:18).

Para além disso, o desenhador de caricaturas é percebido como a testemunha que capta determinado facto ou fenómeno social para, em seguida, o comentar num traço rápido, preciso, atual e duradouro através da imagem. A este propósito Grombrich em *L’Arsenal des Humoristes* refere que: “A imagem recorda-nos, uma vez mais, que as armas do humorista provêm de duas fontes diferentes: a actualidade e o durável, a ilusão efémera e a caracterização que perdura”. (Grombrich, citado por Cambraia Lopes, 2013:20)

Na Galeria Republicana nº 11 (Junho 1882) Magalhães de Lima faz a transcrição do teor da sua publicação na folha republicana “O Século” onde exalta o trabalho “assombroso”, “original” e “cintilante” de Bordalo. Aí podemos ler que:

“Assim como na banalidade politica portugueza ha a figura grotesca e occa de Arrobas, o tigre, no jornalismo peninsular ha a figura eminentemente viva, original e scintillante de Bordallo Pinheiro, um artista, que vale um exercito, um propagandista que vale uma revolução. Bordallo Pinheiro é para a sociedade portugueza contemporanea o que Tacito foi para o imperio romano, quer dizer, o seu chronista mais justo e mais indignado. Ha no poderoso temperamento d'este extraordinario artista a nota alta e vibrante, que faz lembrar as coleras de Danton e a eloquencia de Verginaud. É assombroso e é unico.

Acrescenta ainda Magalhães de Lima:

“Cada caricatura d 'este artista é um grito de revolta contra a conspiração secular do espirito monarchico-fradesco, que fez de Portugal esta nação molle e incaracteristica, sem vida e sem alma, que ahi anda a matroca no grande mar da civilização europeia, sem rumo e sem individualidade. Bordallo Pinheiro vingá-nos de toda esta espantosa decadencia, demonstrando quotidianamente, pelas scintillações do seu genio artistico, o que póde ser para a elevação da alma d'um povo um espirito vigoroso e fecundo. Bordallo Pinheiro é como artista um revolucionario e como revolucionario um creador” (Magalhães de Lima, 1882).

6.5.As publicações humorísticas de Rafael Bordalo

Pinheiro

Foram várias as publicações da responsabilidade de Rafael Bordalo Pinheiro. Em (folhas volantes) “O Calcanhar de Aquilles” (1870) ele procura caricaturar os intelectuais do romantismo agonizante, tendo aí desenhado uma série de caricaturas de Herculano, Chagas, Camilo e Castilho, entre outros.

6.5.1. As Conferências Democráticas (1871) n` “A Berlinda”

Após “O Calcanhar de Aquilles” (1870) Rafael Bordalo Pinheiro lança em 5 de Julho de 1870 nas páginas de “*A Berlinda. Reproduções dum Álbum Humorístico ao Correr do Lápis*”, sob o título genérico de “*A Berlinda*”. As duas primeiras páginas dessa publicação são dedicadas aos “*Fossadores do Patriotismo*”, que eram os governantes e partidários de Saldanha durante os seus atribulados cem dias de poder. (França, 1980: 72).

O sucesso desta publicação deve-se, porém, ao último número de “*A Berlinda*”, em que é manifesta a simpatia pelo movimento dos conferencistas das “Conferências Democráticas” (“*A Berlinda*” -1871) que se iniciaram no Casino da Abegoaria, (atual Largo Rafael Bordalo Pinheiro) em 22 de Maio e terminaram abruptamente, proibidas pelo governador civil interino, o futuro historiador Gama Barros (França, 1980: 79).

Na obra de Rafael Bordalo Pinheiro, as Conferências do Casino, na opinião do historiador de arte José Augusto França constituem:

“a primeira narrativa gráfica, composta por trinta imagens alinhadas em cinco planos, ou carreiras, a ler da esquerda para a direita e de cima para baixo, com legendas de uma voz “off” que é do suposto narrador, o próprio Bordalo, que aparece nas duas primeiras imagens, conferencista dos conferencistas, assim desejando comprometer-se “a posteriori”, na aventura em que alheio ao grupo dos seus atores (como todos os seus amigos folhetinistas e, ainda então, o próprio Ramalho Ortigão) não participou – e

à qual, por natural inconsciência do seu verdadeiro significado cultural, empresta o próprio tom chocarreiro. Para ele era um “fait-divers” da vida alfacinha, passado ali mesmo ao Chiado, valendo espetacularmente muito mais do que as comédias vizinhas, do Trindade ou do Ginásio, que ainda há pouco comentava n’ “O Binóculo””. (França, 1980: 80).

Após a consolidação e institucionalização do liberalismo em Portugal, surgem as primeiras manifestações literárias dos homens da chamada “geração de 70” que já datam do decénio anterior. Esta geração vai encontrar as instituições a funcionar com regularidade, uma ideologia oficial que acentuava a noção do “progresso” e uma intensa comunicação com o exterior (Coimbra fica ligada em 1864 à rede europeia de caminhos de ferro), quer técnica, quer económica, quer ainda cultural. (Saraiva e Lopes, 1976: 891). Quando surgem os jovens que, em Coimbra, integravam a chamada geração de 1865, “a decadência de Portugal tinha-se tornado um acontecimento irremediável. Não era mais uma decadência só pressentida pelos filósofos, pelos historiadores, pelos críticos. Era uma cena espetacular entrando pelos olhos dos mais distraídos ou mais sonhadores” (Lins, 1959: 21). Todo este movimento de renovação cultural “surge na sua primeira fase e nos seus processos, com um carácter intransigentemente revolucionário” tentando, inicialmente um movimento de demolição, de ruído e de revolta que, como se pode comprovar, não deixou indiferente o artista Rafael Bordalo Pinheiro.

6.5.2 A Lanterna Mágica (1875) e o primeiro “Zé Povinho”

O primeiro jornal português humorístico publicado diariamente, foi *A Lanterna Mágica* lançado em 15 de Maio de 1875, por Rafael Bordalo Pinheiro, Guilherme de Azevedo⁸² e Guerra Junqueiro, que utilizavam coletivamente o pseudónimo de “Gil Vaz”.



Figura 11: Capa do Jornal Humorístico A Lanterna Mágica

O jornal “*A Lanterna Mágica*” foi publicado entre 1875 e 1905 e foi nele que surge, pela primeira vez, o personagem “Zé Povinho”, no nº 5 desta publicação, em 12 de Junho de 1875, “*Seu Zé Povinho*” (“*Laterna Mágica*”- 1875).

⁸² Guilherme Chaves de Azevedo foi um jornalista e poeta português ligado à “Geração de 70”, sendo um dos representantes da poesia revolucionária introduzida no país por Antero de Quental. Foi sobretudo jornalista, atividade que iniciou com a fundação, em Santarém (de onde era natural), do periódico “O Alfageme”, onde defendeu, à época com grande escândalo, as ideias revolucionárias da Comuna de Paris.



Figura 12: O primeiro Zé Povinho – 1875

O que nos faz procurar as raízes mais profundas da submissão, do Zé Povinho⁸³ aos ditames da Fazenda pública, do governo e de outras autoridades, em tempos de monarquia constitucional? Por que nele houve sempre uma atitude de conformismo (símbolo do português pobre, que obedece e paga os impostos) e nunca de rebeldia. Vamos dar a palavra a alguns estudiosos da obra de Rafael Bordalo Pinheiro.

Ao longo de mais um século da sua existência, o Zé nunca se propôs, nem se lembraria:

“de se oferecer como espelho excelso do País: criação realista, estereótipo satírico (no seu ato inicial nem essa intenção lhe era umbilical, e

⁸³ O Zé é representado com as algibeiras para fora das calças, roto e com calçado aberto. Mas a sua pobreza não o isenta de contribuições que, sob a imagem da pedinçice, escondem outros interesses. A ideia de um país de pedintes é aliás um tema recorrente do anedotário nacional e que coloca no mesmo plano a extração fiscal (supostamente ilegítima) e as inúmeras solicitações de rua para contribuições mais ou menos bem-intencionadas

conscientemente apontada: estava-se apenas perante um contribuinte pobre que tinha de dar dinheiro para o trono do “Santo António” da Fazenda e do Governo, sob o olhar atento e já suspicaz das autoridades, de chicote emblemático na mão) concebido muito “sub specie temporis” para epitomizar a inércia, o desconforto atávico e o cepticismo pirrónico dos Portugueses diante do regime constitucional fontista” (Medina, 2004: 54-55).

Como afirma João Medina, “estava-se apenas perante um contribuinte pobre” cujo nome Zé Povinho está inscrito em uma das pernas das suas calças rotas. Ao mesmo tempo que o Zé coça a cabeça e ergue o chapéu, participa no peditório de “Santo António de Lisboa - pr` à cera do Sant` António”, colocando as suas moedas na bandeja que lhe é apresentada pelo pedinte - o ministro da Fazenda. Na ardósia que o ministro transporta a tiracolo, pode ler-se: “selo 25%”. No trono de Santo António está António Maria Fontes Pereira de Melo, tendo ao colo o menino Jesus, que é o rei D. Luís I.A vigiar o peditório o barão do Rio Zêzere, ou “do Chicote”, comandante da Guarda Municipal, que já tinha merecido a atenção de Bordalo.

J.A. França afirma que “no ano económico de 1875-1876, as receitas ordinárias, graças a sucessivos aumentos de impostos, subiram a perto de vinte e quatro mil contos, mais cinquenta por cento que à chegada de Fontes ao Poder, quatro anos atrás (França, (1980: 111).

Na opinião de J. A. França, este “Zé Povinho” “permanecerá na imagística nacional como símbolo de “bom povo português”. É o povo vítima, iletrado, ignorante, indiferente, que faz rir com o seu ar rústico, que obedece e paga, no quadro fortemente hierarquizado da sociedade constitucional.” (França, (1999 [1974]: 472). A complementar as análises

anteriores, e para um melhor enquadramento desta problemática, podemos ler no jornal A Galeria Republicana nº 11 (Junho 1882), a seguinte opinião:

“Da vastissima galeria de typos, creados e illuminados pelo lapis scintillante e sempre fecundo de Bordallo Pinheiro, é seguramente Zé-Povinho, um ingenuo, um eterno explorado pela corrupção monarchica e clerical do nosso tempo, o typo mais completo e mais bem acabado. Zé-Povinho, na sua encarnação lôrpa e boçal, não é apenas uma figura qualquer, feita para despertar o riso e a gargalhada das multidões. Longe d'isso, elle por si personifica uma sociedade aviltada pela oppressão dos grandes e dos poderosos em que o abuso é lei, a immoralidade norma de vida, e a ignorancia e a miseria o unico fim dos governos, que ha perto de sessenta annos nos teem espoliado e escravizado em proveito proprio, quando não nos espoliam e escravizam em proveito da curia romana ou do estrangeiro.”

Ramalho Ortigão, em *As Farpas* (Vol. X, 1882) tenta retratar o pensamento bordalliano na construção do Zé Povinho:

“Bordalo Pinheiro teve de inventar arbitrariamente para seu uso a personagem simbólica de Zé Povinho, porque na iconografia nacional não existia a imagem sintética correspondente à que exprime o cidadão Jonathan, nos Estados Unidos, ou John Bull, na Grã-Bretanha. O tipo imbecil e grotesco de Bertoldinho é tudo quanto tínhamos na tradição, como expressão pitoresca da alma popular.

Zé Povinho é na obra de Bordalo Pinheiro, uma espécie de Polichinelo da antiga comédia de títeres, encarregado de arrecadar as sovas que Pierrot e Arlequim não cessam de lhe aplicar; um pouco menos idiota que Bertoldinho,

já com um princípio de capacidade para ganhar a vida como oficial do ofício, mas não sabendo, por enquanto, ler nem escrever, nem tendo da existência metafísica do Estado mais do que uma noção extremamente rudimentar, nevoenta e confusa. Deixou de ser exclusivamente o que serve, é agora também o que paga; mas não é ainda o que pensa, o que decide e o que resolve, mais ou menos subsidiariamente, as questões relativas à marcha social. Já não é a massa inerte, passiva e amorfa. É um instrumento consideravelmente aperfeiçoada e enobrecido na produção do trabalho, mas está ainda longe de ser um fator na equação especulativa, no problema intelectual do nosso tempo Bordalo representa-o na sua obra tal como ele realmente é: ignorante, servil, ingénuo, bonacheirão, tomando o símbolo supremo de albarda como síntese coletiva de todos os fenómenos administrativos, mais ou menos baseado no imposto, e representados ao seu espírito como outras tantas arbitrariedades de que ele é vítima, e nas quais se resumem todas as suas relações com o poder, com a comunidade, com o Estado, com o Governo, com a polícia civil, com a guarda municipal, com o recebedor da fazenda ou com o rei, porque para ele todos estes termos diversos são expressões sinónimas da mesma entidade misteriosa e onnipotente, que é a albarda⁸⁴” (R. Ortigão, 1882).

⁸⁴ Neste Zé Povinho não há uma dimensão de desejo real de emancipação ou traços de classe ou consciência da mesma. Estamos ainda longe de uma consciência “*communard*” ou de um genuíno desejo de transformação social duradoura. Não há sequer um verdadeiro espírito de cidadania ou qualquer ideia de contratualidade social. Trata-se mais de um abandono da sociedade servil do Antigo Regime, mas não é ainda a entrada num modelo capitalista e industrial. O Zé mantém os seus apegos a uma ruralidade profunda que não deixa de simbolizar um país atrasado e incapaz de verdadeira modernização, pese embora a existência das ligações à Europa recém criadas pela ferrovia. A albarda, por um lado uma sela grosseira, de estopa e cheia de palha, própria para resguardar o lombo das bestas de carga e por outro um sinal de

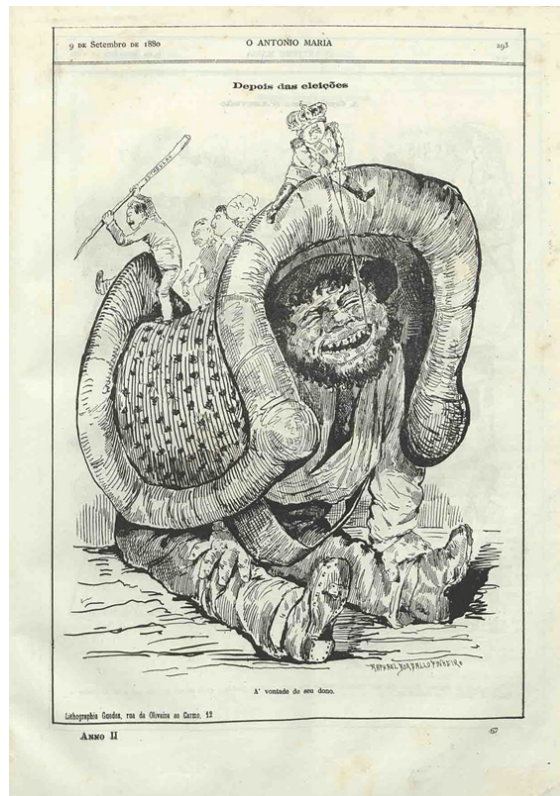


Figura 13: Zé Povinho e a albarda (“depois das eleições” “à vontade do seu dono”),
jornal “O António Maria, de 9 de Setembro 1880

A albarda transportada pelo Zé simboliza os sucessivos aumentos de impostos, que recaem sobre os seus ombros. A albarda é símbolo de uma “carga fiscal asfixiante”, sem que o Zé tenha conhecimento nem das grandes questões que atravessam o país, nem da desonestidade e da incompetência das “elites” que o governam.

O Zé Povinho, sentado, suporta sobre os seus ombros a “albarda”, “arma falante, por assim dizer, da nobreza popular do Zé. Albarda, mais do que consentida, desejada e generosamente multiplicada, Governo após Governo – umas sobre as outras, sem

tiranía e opressão. A animalização do Zé que vai sendo albardado à vontade do dono assume-se como sinédoque – O Zé é o povo português na sua dimensão mais quietista e impotente.

distinção partidária no seu feitio e na sua função...Símbolo da submissão e da paciência...” (França, 1980: 558-560)

O escritor Ramalho Ortigão escreve que “contra todas as fatalidades que a albarda simboliza e resume, ele não conhece senão um meio de resistência: atirar com a albarda ao ar.

Esta metáfora profundamente vaga, a que ele nunca em sua vida consegue aliar o sentido de um único facto preciso e claro, constitui a enciclopédia científica e literária de todas as suas ideias acerca dos direitos do homem e do cidadão.” (R. Ortigão: 1882)

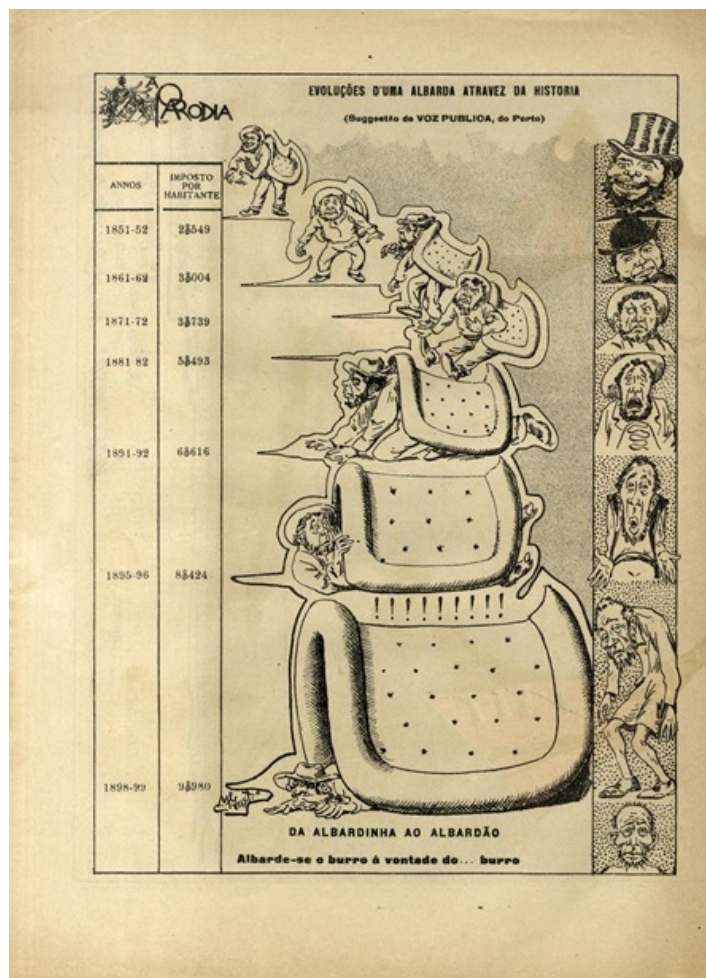


Figura 14: Evoluções de uma albarda através da história, Jornal “A Paródia”, 27 de Junho de 1900

Esta sequência de caricaturas, publicadas no jornal “A Paródia” nº 24, de 27 de Junho de 1900, tem como subtítulos “Da albardinha ao albardão” e “Albarde-se o burro à vontade do... burro”. Embora a albarda seja um tema recorrente nas publicações humorísticas de Bordalo Pinheiro, esta caricatura espelha uma realidade fiscal indesmentível, ao expor os valores, por cada habitante, dos sucessivos aumentos de impostos (de 1851-52, com imposto por habitante, no valor de 2\$549, a 1898-99, com imposto por habitante, no valor de 9\$980). À sucessão das sete albardas, cada vez maiores e mais pesadas, associa Bordalo Pinheiro as sete expressões dos “Zés Povinhos, pagantes de impostos”. Este elemento merece ser valorizado, por expressar as transformações que as expressões do “Zé” vão sofrendo ao longo dos anos, devido ao aumento da carga fiscal. Em 1851, um ano após a Regeneração (1850), o “Zé” está feliz, de sorriso rasgado e altivo, sob o seu chapéu de copa alta. Com o decorrer do tempo, ou seja, durante os quase cinquenta anos seguintes, vai perdendo a esperança, o brilho nos olhos até se aproximar de uma figura cadavérica, sem corpo e sem alma, esmagado pela albarda. Sobre os ombros do “Zé Povinho”, os poderes vigentes fazem recair o peso de uma carga fiscal que o vai subjugando e massacrando, mantendo o “Zé” a sua constante indolência e imobilismo. Não consegue reagir perante uma carga fiscal injusta, preferindo assim pacientemente suportá-la até à exaustão.

6.5.3 O “António Maria” (1879-1885, 1ª série - 1891-1898, 2ª série)

Um contrato de trabalho com o Brasil marca, porém, a ausência de Bordalo Pinheiro do país, durante quatro anos. Regressado do Brasil, Bordalo Pinheiro empenha-se em uma outra publicação de grande sucesso, O António Maria (1879-1885, 1891-1898), cujo lançamento constitui o apogeu da sua carreira. É nesta publicação que a personagem de “Zé Povinho” percorrerá altos e baixos, entre o espanto, a indignação e a revolta.

Na caricatura o “Zé Povinho e os políticos” publicada no jornal “O António Maria” (Figura15) pode ler-se: *“Zé Povinho amarrado pelos laços de déficit à columna dos impostos, e ameaçado pela lança do selo, suporta resignado as crueldades dos judeus políticos, até que a cana verde que tem nas mãos se transforme n`um cacete.”*



Figura 15: “A Paixão Popular” jornal “O António Maria”, 1880

Tal como pode ler-se na legenda que acompanha esta caricatura, publicada no jornal “O António Maria”, em 25 de Março de 1880, intitulada “A Paixão Popular”, o Zé Povinho

é amarrado pelos laços do *deficit* à coluna dos impostos, sob a ameaça da lança do selo. É humilhado, é torturado e é preso “à coluna do seu calvário, é posto fora do Lava-pés que a família real oferece aos grandes da política, é S. Sebastião crivado de flechas, é Prometeu devorado pela águia britânica...” (França, (1999 [1974]: 251).

Mas também temos a referência ao tema da paixão pascal e à ideia de um sacrifício que embora quase crístico não é voluntário. Por outro lado, a referência estereotípica ao judaísmo. A substituição da cruz e do calvário por um pelourinho, nacionaliza evidentemente a questão, embora mantendo-se os soldados romanos e as suas lanças. Não há coroa de espinhos e deixa-se ao Zé apenas o chapéu e as calças remendadas. A questão da ausência de consciência permanece com a referência a uma esperança de transformação da cana em cacete, ou seja, fica evidente que a capacidade para a revolta existe, mas não há nem a educação nem a organização nem a vontade que o permitirão fazer. As revoltas europeias que são bem conhecidas por Bordalo não têm a possibilidade de existir em Portugal, precisamente porque o país é definido por estes Zés que acabarão por contribuir para a propalada ideia dos brandos costumes. Fica ainda a ideia de que, a falta de organização, mobilização ou solidariedade impede que a revolta se faça sentir.

O título do jornal “O António Maria” foi inspirado nos dois primeiros nomes do ministro António Maria Fontes Pereira de Melo. “O António Maria”, com ligação à campanha da geração de Coimbra, desde 1870, criticava ironicamente a sociedade fontista (França, (1999 [1974]: 471). O António Maria será substituído por “Os Pontos nos ii”, entre 1891 e 1895. (França, (1999 [1974]: 472).⁸⁵

⁸⁵ O nome de António Maria Fontes Pereira de Melo (1819-1887) - tenente de engenharia, que pertencera ao estado maior do general Saldanha e fora iniciado na mesma loja maçónica de Rodrigo da Fonseca Guimarães – evidenciou-se no cenário da vida política portuguesa, entre as décadas de 1850 e 1880. (Ramos, 2012: 512).



Figura 16: “O que é” jornal “O António Maria”, 1880



Figura 17: “O que pode ser” jornal “António Maria, 1880

No “António Maria” de 11.03.1880, foram publicadas duas caricaturas de autoria de Bordalo. Uma delas intitulada “O que é” onde se vê o Zé Povinho, curvado perante o rei, com a albarda às costas. Este apresenta-se com uma atitude de grande sofredor. Numa outra caricatura, publicada no mesmo jornal e na mesma data, com o título “O que pode ser” (figura 6) o Zé Povinho atinge a sua maioridade, quer do ponto de vista simbólico, quer cultural. Ao atirar a albarda ao ar transforma-se em Povo. Bem próximo dos pés há uma cartilha, aberta nas primeiras páginas, onde poderá aprender a ler. Ar sereno, mangas arregaçadas, uma picareta na mão direita, tudo faz acreditar que este Zé provoca a fuga do Rei, dos ministros que, em pânico, se afastam temendo a sua revolta contra eles. É um

Zé que se eleva face às pequenas figuras do poder. É a imagem de um povo soerguido, já não descalço, já não analfabeto e que retirou a albarda do lombo. Caminha agora ereto e firme. A sua face desenvolveu carácter, perdeu o sorriso patibular e ignorante, para desenvolver um semblante firme e decidido. O Zé curvo e surpreso dá agora lugar a um Zé empreendedor e voluntarioso. Mais uma vez, Bordalo insiste na criação da figura popular do Zé Povinho que permanece vivo no imaginário coletivo dos portugueses. Em síntese, o Zé de outrora para além do seu constante imobilismo e sofrido conformismo agora, fala em nome dos que não tem voz, nem estão autorizados a expressar a sua opinião.



Figura 18: Caricatura “O Último Imposto” – Zé Povinho, Fontes e D. Luís I (1885),
Jornal "O António Maria – Álbum das Glórias, de 10 de Janeiro de 1885

De salientar, nesta caricatura, “O Último Imposto⁸⁶” a frase do Zé: “Aqui tens a pelle, ó tyranno, e acabemos com isto. O osso cá fica, para a espadeirada municipal” Esta frase, (“aqui tens a pele, ó tirano” que remete para uma certa encenação teatral, reflexo das ligações que Bordalo sempre manteve com o teatro) evidencia as relações entre os poderes públicos e o Zé Povinho, relativamente aos impostos “a sua intervenção é simples, como ele próprio, “*povinhorum contribuintibus*”: trabalha, sua e paga... E tanto paga (para os caminhos de ferro, por exemplo – ele que anda a pé!) que o vemos no fim d’ “António Maria”, feito esqueleto, coberto de etiquetas de impostos, a entregar a Fontes a própria pele, que é o que lhe resta... (França, 1980: 255-256).

6.5.4 Os Pontos nos ii (1885-1891)

Numa litografia, sem título, publicada em Os Pontos nos ii, em 30.01.1889, o desenho/caricatura é complementado por um diálogo entre o artista Rafael Bordalo Pinheiro e Brazia peixeira. A sua construção baseada no ambiente que então se vivia no parlamento: falta de educação, a não preparação dos deputados para os cargos que ocupavam, conjuntamente com alguma promiscuidade entre estes e as elites políticas e económicas, são predominantes na narrativa seguinte, entre os dois atores: “Os papéis inverteram-se. E desde que a alta desce, que remedio tem a baixa senão subir? Os

⁸⁶ Quanto à pluralidade de sentido do termo “último” não se trata aqui da finalização dos impostos, mas do fim do contribuinte, que já nada mais tem para dar. Desprovido de roupa ou de elementos de proteção perante o rigor dos elementos, resta-lhe ceder a última linha de defesa – a própria pele. Depois dela, nada mais resta do que ossos que serão provavelmente partidos pelas espadeiradas das autoridades que não se contentam em retirar tudo. Note-se as diferenças de semblante do rei e de Fontes – um recebe com agrado a última tributação possível, o outro queda-se envergonhado sob a alçada e controlo do seu primeiro-ministro, qual marioneta manipulada em frente aos espetadores que olhem com olhos de ver. O soberano é um mero joguete, uma figura trágico-cómica que voga ao sabor da vontade do seu ministro.

deputados por certo não vendem peixe, mas arrotam-no; e se em pequenos beberam chá, ninguém pode negar que o que elles vomitam é porcaria.” A peixeira questiona então o artista: “Todo de luvas: quem lh`as deu?” ao que Bordalo responde: “Oxalá fossem as luvas velhas do Burnay! Se trago as mãos pretas, sôra Brazia, é que as meti sem querer na sessão de ontem.”

6.5.5 A Paródia (1900) e o “zoomorfismo⁸⁷” ou “zoopolítica”

No Jornal “*A Paródia*” houve uma mudança de nome na sua II série, passando a *Paródia – Comédia Portuguesa* e depois da morte de Rafael Bordalo Pinheiro para *Paródia – Fundador Rafael Bordalo Pinheiro*. Importa, ainda, acrescentar que o jornal “*A Paródia*” teve uma tiragem média de 20 a 25 mil exemplares, o que era bastante significativo para a época da sua publicação.

⁸⁷ As caricaturas pode ser classificado de acordo com a grelha proposta por Cadet, Charles, Galus (1997: 50):

Na *caricatura por ampliação*, é um género que utiliza principalmente o desenho da atualidade. O caricaturista copia a cara e a silhueta do personagem fielmente, mas acentua o que sai da vulgaridade.

Na *caricatura por zoomorfismo*, o desenhador utiliza as qualidades e os defeitos dos animais para explicar determinados comportamentos ou caracteres (traços) do personagem caricaturado, deformando a sua cara para que se pareça com um animal. Este género é utilizado para que fazer um julgamento acerca de uma personagem.

Na *caricatura por simplificação*, o caricaturista utiliza-a, quando o personagem é muito conhecida dos leitores. Não manifesta interesse pelos detalhes, simplifica ao máximo os traços da pessoa, apenas mantém os traços distintivos como o bigode, o chapéu do coco, etc. A caricatura por simplificação é muitas vezes acompanhada por um artigo relativo à personagem.

As *caricaturas políticas* apresentadas na imprensa podem ter objetivos diferentes. Elas podem ter vários propósitos. Quando se trata de um fim informativo, a caricatura transmite uma mensagem endereçada aos leitores. Se o objetivo for educativo, o caricaturista especialista do mundo político quer informar os não especialistas de maneira eficaz. Se a intenção for contestatária, o caricaturista pode estar revoltado contra uma pessoa ou uma instituição e a caricatura apresenta-se então como exutório. (Kara and Broutin, 2014:130-131).



Figura 19: A Política: A Grande Porca

Logo no nº1 do jornal “*A Paródia*” de 17 de Janeiro de 1900, Rafael Bordalo Pinheiro vai utilizar a imagem de um animal, neste caso, a “porca” para caracterizar e caricaturar a política da época. Numa referência à porcaria, à sujidade, a porca está rodeada de leitõezinhos, com as siglas dos partidos da rotação (regenerador e progressista).

Esta caricatura cujo título é “*A Política: A Grande Porca*”, cobre toda a capa do primeiro número de “*A Paródia*” e dá início a um conjunto de desenhos humorísticos, que mais tarde, alguns denominam de “Zoopolítica”.

Neste contexto, o zoomorfismo ou zoopolítica é a utilização de figuras de animais – porco, cão, galinha, papagaio – para reforçar a mensagem humorístico que se pretender transmitir ao leitor/espectador. No seu conjunto são nove caricaturas criadas por Rafael

Bordalo Pinheiro e continuadas por seu filho Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, que foram publicadas nas capas do jornal “A Paródia”.

Através destas caricaturas, o artista transmite aos seus leitores o seu desencanto pela política portuguesa, a falta de transparência, os jogos políticos, o estado calamitoso das finanças públicas, o excesso de oportunismo por parte de todos os partidos políticos e instituições. Dessas nove capas que evidenciam num processo depreciativo de animalização a sua submissão aos ditames do dia-a-dia constitucional, apenas faremos referência às primeiras quatro capas, a saber: a política é “a Grande Porca”; a finança, “o Grande Cão”, a economia, “a Galinha Choca”; a retórica parlamentar, “o Grande Papagaio”, pela pertinência dos temas, que nos permitem avaliar o contexto social, cultural e fiscal do início do século XX, em Portugal.



Figura 20: A Finança: O grande cão

Neste desenho humorístico, foi evidenciada a figura de um grande “Cão”. Na caricatura intitulada “A Finança: O grande cão” (1900), publicada no jornal “A Paródia” nº2 de 24 de Janeiro de 1900, salta à vista, de um observador menos atento, um cão grande e magro, com uma coleira à volta do pescoço onde está inscrita a palavra “deficit”. O animal tem duas patas assentes presumivelmente na margem esquerda do Tejo e as outras duas na margem direita e ao seu lado um cesto quebrado, talvez com peixe podre, seguido das seguintes palavras, em letra grande, delimitadas por círculos pequenos, “sellos”, “tabacos”, “tarifas”, “phosphoros”. Num outro círculo, também delimitada a palavra

“impostos”, escrita com letra pequena. Na nossa interpretação este “grande cão” poderá representar o povo português, magro e escanzelado, que para além do estrangulamento provocado pelo *deficit*, ainda sofre com o pagamento de vários impostos “sellos”, “tabacos”, “tarifas”, “phosphoros”. Na parte inferior da caricatura a seguinte frase: “*Por mais bolos que lhe deitem o raio do cão não morre*” que vem reforçar a ideia de que o povo português por mais impostos (bolos) que tenha de suportar (comer), mesmo ficando agonizante, sempre se recusa a morrer.



Figura 21: A Economia: a Galinha choca, jornal “A Paródia” nº3, de 7 de Fevereiro de 1900

Numa outra caricatura publicada no jornal “A Paródia” nº 3, de 7 de Fevereiro de 1900, intitulada “**A Economia: a Galinha Choca**” observamos num plano mais esbatido, um

galo que, sobre o dorso da galinha, ostenta a palavra “*empréstimo*”. Por sua vez, a galinha cobre com as suas asas vários ovos, nos quais estão inscritas as seguintes palavras no lado direito: “títulos D. Miguel”, “dívida externa/divida fluctuante”, “dívida interna”. No lado esquerdo: “dívida consolidada”, “dívida externa”, “amortizavel”, “Banco de Portugal”.

A reforçar essa ideia no jornal “A Paródia” de 11 de Março de 1904, Bordalo Pinheiro publica uma outra caricatura/quadro onde se podia observar como a “política” absorvia todas as fontes de riqueza do país, fossem elas de origem comercial, agrícola ou industrial.” (Da Silva: 2005, 393-394).



Figura 22:A Rethorica Parlamentar: O grande Papagaio

Na capa da Paródia nº 18, publicada em Lisboa, em 16 de Maio de 1900 a caricatura intitulada “A Rethorica Parlamentar: O grande Papagaio”, tem como cenário uma fonte, nela podemos observar uma espécie de pasta onde está inscrita a palavra “Orçamento”. Ao lado em cima de um poleiro, um papagaio designado por S. Bento. A sair da boca do papagaio, a percorrer numa linha sinuosa toda a caricatura, a seguinte frase, que se repete várias vezes: “Peço a palavra, peço a palavra, peço a palavra...”. Na parte inferior desta caricatura, o artista cita o jornal *Novidades* de 7 de Maio de 1900 que refere que: “Em 38 dias foram pronunciados 47 discursos sobre o orçamento geral do Estado”. As duras críticas que o criador artista tece, de uma forma humorística e caricatural, aos parlamentares do seu tempo e à inutilidade do “peço a palavra... estão bem patentes nesta e em outras caricaturas da sua autoria. As ideias veiculadas através das suas imagens iconográficas são reforçados pela imprensa do seu tempo.

Na página central da Paródia de 13.06.1900 o quadro “Saltar a Fogueira” estão caricaturados o chefe do governo, Luciano de Castro e os ministros Veiga Beirão, José Alpoim, Afonso Espregueira, Eduardo Vilaça, Sousa e Brito e Sebastião Teles a saltar a fogueira num arraial de Santo António. Na fogueira ardem a “liberdade de associação”, a “história”, a “Constituição” a “liberdade de imprensa” e a “fortuna pública”. Num dos cantos inferior direito do desenho o Zé Povinho, (imortalizado nas caricaturas de Bordalo) canta e toca no acordeão “Vira! Vira!”, alheado dos valores culturais que simbolicamente vão sendo queimados e destruídos pelas chamas da fogueira.



Figura 23: “Saltar a Fogueira”, jornal Paródia de 13.06.1904



Figura 24: “A Actualidade”, jornal “A Paródia – Comédia Portuguesa”, nº 65, de 7 de Abril de 1904

Na edição de 7 de Abril de 1904, do jornal humorístico “A Paródia – Comedia Portuguesa”, nº 65, Rafael Bordalo Pinheiro destaca a situação do tesouro nacional naquela data, com a publicação de uma caricatura em que se representava o jazigo do Ministério da Fazenda, onde descansavam presumivelmente que em “pouca paz”, os ex – responsáveis Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1892), José Dias Ferreira (1892-1893), Augusto Fuschini (1893), Ernesto Hintze Ribeiro (1893-1897) e Frederico Ressano Garcia (1897-1898), “não se reconhecendo sequer os nomes destas últimas personalidades, numa clara demonstração de como a pasta era um cemitério de ministros e de como os cofres públicos se encontravam vazios, tal como sugeria a legenda “Nada”, bem visível no pitoresco mausoléu.” (Da Silva, 2005: 393).

Na opinião de Jorge Fernandes, há mais de dez anos que as finanças do reino tinham atingido o seu ponto de rutura e que a bancarrota do Estado, tinha sido parcialmente declarada, provocando uma crise financeira que atingiu todos os sectores da sociedade portuguesa, mas o tópico de um erário público exaurido era recorrente nas páginas da imprensa mais séria e dos opúsculos especializados da época sempre prontos para destacarem as principais enfermidades de que padecia a monarquia.

6.6. Notas Finais

Para os contemporâneos de Bordalo, embora a componente económica fosse importante, o problema da nação portuguesa, era principalmente de ordem política e, para o resolver, teria de haver uma resposta política.

A reforçar essa ideia no jornal “A Paródia” de 11 de Março de 1904, Bordalo Pinheiro publica uma caricatura/quadro onde se podia observar como a “política” absorvia todas as fontes de riqueza do país, fossem elas de origem comercial, agrícola ou industrial.” (Da Silva: 2005, 393-394).

As caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro vão influenciar os vários segmentos sociais, através do poder mediático das suas publicações, que paulatinamente repercutem as suas ideias e opiniões acerca da política fiscal e da governação do país. O artista conquista a confiança da sociedade oitocentista portuguesa ao publicar quase semanalmente as suas autocaricaturas, nos seus jornais humorísticos. O espaço público amplia-se. Os temas em destaque são de natureza vária e tratados com humor. A iconografia de Bordalo não se poupa a esforços. Tanto incide sobre o Orçamento de Estado, e as eleições parlamentares, como sobre o sistema político, eleitoral, educativo ou fiscal. São também de referir alguns traços comuns que sintetizem as contribuições zoomórficas de Bordalo, não esquecendo o uso da cor e o desenvolvimento de uma linha metafórica de crítica social que revela mais uma vez os traços de *imprinting* – o papaguear dos discursos ociosos, uma galinha que choca ovos de onde nada resultará senão falhanços, cães escanzelados, porcos representantes de sujidade e de baixeza, corvos que guardam túmulos do nada.

A caricatura vai continuar a funcionar como meio promocional das artes, dos artistas e dos espetáculos. Mas o humor, nos últimos tempos de Bordalo, esmorece perante uma elite política incapaz de enfrentar os novos tempos que se aproximam.

6.7. Lista de publicações de RBP

- 1870: *O Calcanhar de Aquilles (1870). Álbum de Caricaturas*, Lisboa, Imprensa de Joaquim Germano de Sousa Neves.
- 1870: *O Binóculo. Hebdomadário de Caricaturas. Espectáculos e Literatura*, Lisboa.
- 1870-1871: *A Berlinda. Reproduções de Um Álbum Humorístico ao Correr do Lápis*, Lisboa.
- 1875: *A Lanterna Mágica*, Lisboa.
- 1875 – 1877: *O Mosquito*, Rio de Janeiro.
- 1877: *Psit !!!*, Rio de Janeiro.

- 1878-1879: *O Besouro*, Rio de Janeiro.
- 1879-1885: *O António Maria*, 1ª série, Lisboa, Tipografia Editora Matos Moreira.
- 1885-1891: *Pontos nos ii*; Lisboa, Litografia Guedes.
- 1885 e 1902: O Álbum de Glória
- 1891-1898: *O António Maria*, 2ª série, Lisboa, Manuel Luís da Cruz Editor.
- 1900-1902: *A Paródia*, Lisboa, Editor Cândido Chaves.
- 1903-1905: *A Paródia. Comédia Portuguesa*, Lisboa, Editor Cândido Chaves.
- Pinheiro, Manuel Gustavo Bordalo
- 1906 -1907: *Paródia*, Lisboa, Editor Cândido Chaves.
- O Álbum de Glória (1885 e 1902)

7. O HUMOR GRÁFICO NA CARICATURA E NO CARTOON

7.1. Questões Preliminares

As questões colocadas nos capítulos anteriores, levam-nos a pensar que o humor é um dos elementos importantes da cultura em geral e da cultura fiscal em particular. Há que recordar, por exemplo, Conttinelli Telmo, arquiteto e autor de banda *desenhada*, que cria com a Canção de Lisboa um “género” de humor cinematográfico com raízes no teatro de revista e lança alguns dos grandes nomes do panorama artístico do século XX: Beatriz Costa, Vasco Santana e António Silva (Cotrim, 2012: 15).

Neste capítulo estudaremos uma outra dimensão da cultura fiscal, ou seja, faremos uma nova abordagem, que nos permita cruzar a problemática fiscal, quando esta é o tema central nos diálogos humorísticos e mordazes que dão vida e animam os cartoons de Luís Afonso. Estes acolhem vários discursos sobre tempos e memórias recentes, em que realidades complexas (sistema fiscal) e muito fluídas (expressões gráficas do humor) se complementam ou se confrontam num permanente desafio à capacidade reflexiva dos

diversos públicos/leitores, quer estes sejam ou não constituídos por cidadãos contribuintes, cumpridores ou incumpridores das suas obrigações fiscais.

Ao fazermos uma breve incursão pela caricatura e pelo cartoon, temos presente que, em Portugal, estes se afirmam, de forma clara, após a transformação política ocorrida em 1974⁸⁸.

“Sem defesa possível, o regime morreu a 25 de Abril de 1974, o dia em que os jornais saíram à rua em edições sucessivas, exibindo com orgulho a tarja que dizia não terem sido sujeitos (pela primeira vez desde 1926) à censura – a “velha senhora” dos cartoons que tornaram João Abel Manta o caricaturista da Revolução” (Sardica, 2012: 303).

Há tendência para se confundir o cartoon com a caricatura, embora estes fenómenos sejam, contudo, distintos (Johnson, 1937; Harrison, 1981, citados por Levy, 1990:9). Numa abordagem à distinção entre caricatura e cartoon, David Low refere que *“a cartoon is an illustration of a political or social idea, served up sometimes in caricatural draughtsmanhip, sometimes not”* (Low, 1935: 40, Seymour-Ure, 1975:13, citados por Levy, 1990:10). Enquanto que para o caricaturista o objetivo é *“discover, analyze and select essentials of personality, and by the exercise of wit to reduce them to appropriate form”* (Ibid).

Seymour-Ure vê a distinção entre caricatura e cartoon do seguinte modo. O cartoon lida com ideias, a caricatura com personalidades (Levy, 1990:10).

7.2. O humor gráfico na imprensa escrita

⁸⁸ O cartoon foi alvo de censura logo a seguir ao golpe de 28 de Maio de 1926. Os cartoons do jornal *Sempre Fixe* (fundado em 1926) sofreram os cortes da censura. Já o período entre a Revolução e o final do Verão Quente de 1975 é pautado por uma emergência da fotomontagem, do cartoon e da caricatura, como expressão de crítica política.

O humor gráfico na imprensa nasce em meados do séc. XIX, sustentado pela liberdade de imprensa e o desenvolvimento tecnológico aplicado à reprodução da ilustração (Caballero Wangüemert y Román Portas, 2013: 344). Apesar de não haver uma verdadeira história do humor gráfico quer em Portugal, quer na Galiza, os trabalhos que serviram de ponto de partida a estes autores foram os de Osvaldo Macedo de Sousa e de González Pérez ou Vázquez Gil, que fazem suspeitar a existência de algum paralelismo entre os casos galego e português. No humor gráfico galego e português há quatro etapas paralelas. Em três dessas etapas o humor gráfico alcançou o seu auge, sendo que uma dessas etapas foi de decadência. A periodização apresentada por aqueles autores, sobre a história do humor gráfico, é baseada em estudos anteriores realizados, por González Pérez, (1984) respeitantes à Galiza, e por Sousa (1998 – 2002a) no que se refere a Portugal. Na opinião de Sousa (1998 – 2002a), o humor gráfico português teve o seu início, em 1847, quando o Suplemento Burlesco de O Patriota⁸⁹ de Lisboa publica uma caricatura de Cecília (pseudónimo de Lopes Pintamonos) do ministro dos assuntos exteriores da época, inaugurando-se formalmente o humor gráfico em Portugal. Este autor faz coincidir as quatro etapas do humor gráfico português, com os principais períodos da história política do país: 1) 1847 – 1910; 2) 1910 – 1933; 3) 1933 – 1974; 4) 1974 – 2002.

Os autores deste artigo lançam a hipótese de que na história do humor gráfico na imprensa galega e portuguesa desde 1870 a 2000, podemos diferenciar quatro etapas paralelas: i) 1870-1909 – as revistas satíricas ilustradas; ii) 1909-1933/1936 – o modernismo e a caricatura síntese; iii) 1933/1936 – 1969 – a censura e a decadência; iv) 1969-2000 – o

⁸⁹ Os primeiros jornais humorísticos ou satíricos, como por exemplo, *A Caricatura*, *O Ramalhete*, *A Macaca* entre outros surgem no final da década de 1830, mas as imagens eram esporádicas e sem qualidade. Considera-se que em 12 de Agosto de 1847, no *Suplemento Burlesco de O Patriota*, nasce oficialmente a caricatura de imprensa em Portugal. Este jornal humorístico e satírico ilustrado acolheu as ideias da Revolução de Setembro de 1836.

renascimento (Caballero Wangüemert y Román Portas, 2013: 344). Seguiremos de perto o pensamento e a periodização apresentada por estes autores, tendo em atenção alguns aspetos que nos parecem relevantes para a história do humor português, remetendo para outros espaços de debate os elementos relativos ao humor na Galiza.

7.2.1 Os jornais satíricos ilustrados (1870-1909)

No período compreendido entre 1870 e 1909, a liberdade de imprensa e o desenvolvimento tecnológico, como foi referido anteriormente, permitiu o aparecimento em 1870 das primeiras revistas satíricas ilustradas, tanto em Portugal como na Galiza. Surge assim a primeira primavera do humor nos dois países. Entretanto, emerge em Portugal a obra de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), considerado o criador da banda desenhada e da moderna caricatura portuguesa. Na opinião de alguns estudiosos da sua obra é considerado o maior caricaturista português de todos os tempos. Iniciou uma nova escola na caricatura designada por rafaélismo, que foi seguida por uma grande parte dos caricaturistas do seu tempo, inclusive pelo seu filho Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920). Bordalo fundou alguns jornais satíricos ilustrados, de entre os quais se destacam: “A Lanterna Mágica” (1875), “O António Maria” (1879), “Os Pontos nos ii” (1885) e a “Paródia” (1900). São ainda de referenciar, neste período, as publicações humorísticas de “O Sorvete” (1878), do rafaélista Sebastião Sanhudo, e o “Micróbio” (1894), em que Leal da Câmara (1876-1948) e Celso Hermínio (1871-1904) rompem pela primeira vez com o rafaélismo (Sousa, 2002b, citado por Caballero Wangüemert y Román Portas, 2013: 344). O humor gráfico acaba por conquistar um lugar na imprensa diária generalista. Surgem ainda outras publicações humorísticas como “Os Ridículos” que começa em 1895, sob a orientação de João Maria da Cruz Moreira, dito “Caracoles”. Alcançou uma grande longevidade e atravessa o século em séries sucessivas, a última das quais já alimentada pela fúria libertária do 25 de Abril de 1974 (Cotrim, 2012: 16).

7.2.2 O modernismo e a caricatura síntese (1909-1933/1936)

Em 1908, o rei D. Carlos I, e o seu herdeiro, o príncipe Luís Filipe são assassinados no Terreiro do Paço, por militantes republicanos. Dois anos mais tarde ocorre, em Lisboa, a Revolução republicana, em 3 de Outubro de 1910, que origina a queda da monarquia constitucional. Em 5 de Outubro do mesmo ano é implementada a 1ª República portuguesa, tendo sido constituído um governo provisório sob a presidência de Teófilo Braga. Surgem então algumas iniciativas no campo do humor, nomeadamente a realização do 1º Salão dos Humoristas – 1ª Exposição de Caricaturas, que abriu no Grémio Literário, em 9 de Maio de 1912. Este Salão dava continuidade à recentemente criada Sociedade de Humoristas Portugueses, que se apresenta no último número do jornal *A Sátira* (Junho de 1911: 46): “É fundada em Portugal, com sede em Lisboa, uma agremiação de caricaturas e escritores com o nome de Sociedade de Humoristas Portugueses”. É a segunda primavera do humor gráfico. O Grupo de Coimbra, formado no liceu daquela cidade por Cristiano Cruz (1892-1951), (que será o líder do grupo), Correia Dias (1892-1935), Luís Filipe (1887-1949) e Cerveira Pinto (1893-1910), inicia um projeto de edição do jornal do liceu, intitulado *O Gorro* que introduz em Portugal a caricatura síntese.

Esta nova abordagem da caricatura é partilhada por Stuart Carvalhais (1887- 1961) que, ao contrário dos outros elementos do Grupo de Coimbra, desenvolverá uma longa carreira como caricaturista. No 1º Salão dos Humoristas em que estiveram expostas 333 obras de 28 artistas, houve a preocupação de misturar tradicionalistas, na linha de Rafael Bordalo Pinheiro, com os novos liderados por Cristiano Cruz.

7.2.3 Censura e Decadência (1933/1936 - 1969)

Nos meados dos anos trinta do séc. XIX, inicia-se uma nova etapa do humor gráfico, caracterizada pela censura e decadência, na sequência da ditadura portuguesa que se inicia em 1926, ainda que o Estado Novo só se institucionalize em 1933, com Oliveira Salazar como Presidente do Conselho de Ministros e com a consagração do corporativismo na nova Constituição de 1933. Logo que foi aprovada a nova Constituição, foi instituída a censura prévia à imprensa, pondo em causa a liberdade de imprensa. Apesar da censura, o humor gráfico português experimenta uma certa continuidade através da obra de Stuart de Carvalhais (Caballero Wangüemert y Román Portas, 2013: 352). A decadência agudiza-se em 1946.

7.2.4 O Renascimento (1969-2000)

Com o fim da ditadura, começam a aparecer sintomas de revitalização do humor. A substituição de Salazar por Marcelo Caetano no final de 1968 gera alguma esperança de mudança. Em 1969, nasce a *Mosca* suplemento humorístico do Diário de Lisboa. Samuel Torres de Carvalho (SAM) cria no Notícias da Amadora, o Guarda Ricardo, o maior herói do humor gráfico português, depois de Zé Povinho (Sousa, 2002b, citado por Wangüemert e Portas, 2013: 344).

O grande protagonista desta época foi João Abel Manta (1928), que se dedicou ao cartoon nos anos de 1954 a 1991, intensificando essa atividade entre 1969 e 1976. A sua intervenção pública, após a queda da ditadura, redobrou com a produção de posters, cartazes, caricaturas, cartoons, de cariz marcadamente revolucionário. Publica regularmente, durante sete anos, em jornais como o Diário de Lisboa, Diário de Notícias e O Jornal. Publica ainda, em 1981, novos trabalhos no Jornal de Letras. Tece críticas mordazes à sociedade do seu tempo. Tem sido considerado por muitos como “o caso mais extraordinário do cartoonismo luso do nosso século [século XX], só equiparável [ao] próprio Bordalo Pinheiro” (Medina, 1992:39). Em 1978 publica um novo álbum:

Caricaturas dos Anos de Salazar. Talvez se possa afirmar que, com inteligência, coragem ou sabedoria, o “humor” faz parte das qualidades que se atribuem a determinados indivíduos notáveis. (Gasquet-Cyrus, 2003-2004: 219).

7.3. Alguns olhares sobre o cartoon e a caricatura

À medida que se avança na construção de uma narrativa que procura captar em diferentes tempos e espaços, alguns aspetos de determinados processos sociais, económicos, políticos, culturais e, nomeadamente, fiscais, temos de recorrer a diferentes fontes (históricas) relevantes e com significância. Umhas mais longínquas, quando estudamos a sátira (no caso deste estudo, os segmentos dos guiões do teatro de revista) ou a caricatura (jornais humorísticos de Rafael Bordalo Pinheiro). Outras fontes, porém, mais recentes, quando estudamos o cartoon de Luís Afonso, porque “o seu humor mistura em doses certas a bonomia e a acidez para produzir uns venenosos pontos de interrogação que dispara das suas zarabatanas diárias, em o jornal Público [...]. Alvos principais: tudo o que mexe nos poderes instituídos” (Cotrim, s/d).

O estudo desta dimensão humorística da fiscalidade pretende ser um pequeno contributo para a edificação da Cultura Fiscal, bem como da Cidadania e do Civismo fiscal a nível nacional e internacional. Esta narrativa inicia-se com um breve enquadramento em que se destacam as transformações visuais que o cartoon ao longo dos tempos foi sofrendo, as quais passaram pela sátira e pela caricatura. Este tipo de discurso visual contemporâneo, na sua relação própria com o humor, que nos propomos estudar através dos cartoons de Luís Afonso é talvez o mais controverso, porque a tática essencial deste jogo (que inclui o cartoonista, a empresa de comunicação social e o leitor) é a da criação jornalística de novos espaços informais de comunicação através da imagem e da palavra escrita. Aí os desenhos dos vários atores (“bonecos”) que emergem e povoam os discursos quotidianos dos jornais (o Público, a Bola e o Negócios), vivendo numa espécie de

“*comunidade imaginada*” constituída pelos diversos leitores que, em várias regiões do globo geograficamente muito dispersas, colocam questões e suscitam dúvidas, discutem factos e acontecimentos, emitem opiniões e pareceres, em torno do sistema político e fiscal. São, disso, exemplo, a forma como abordam os temas que quotidianamente vão sendo notícia nos palcos mediáticos da política e da fiscalidade nacional, europeia e internacional.

Qualquer jornal nacional ou internacional, dos mais aos menos prestigiados, reconhece a importância do humor, daí que nas suas páginas haja um “espaço para o relax” (Vasquez Rodriguez, 2011: 533).

É neste espaço, muito procurado pelo leitor, que o humor gráfico ocupa o lugar central. Há uma procura frequente da secção de humor. Esta página contém uma variedade seleccionada de representações, tais como: traços de figuras que nos dão a impressão de serem tiradas da realidade, “fotografias” impressionistas de sujeitos com diferentes capacidades de atuação, nuvens retangulares ou certas formas estranhas que encerram palavras literais, metafóricas e ambíguas em muitos casos (Vasquez Rodriguez, 2011: 533). A diferença entre a versão digitalizada do periódico e da imprensa escrita é a de que fazendo clic nos *links* respetivos podemos aceder ao espaço do humor. Assim, na rede (internet) qualquer leitor-espectador tem acesso à leitura visual e pode deixar as suas opiniões na parte inferior da página que corresponde aos comentários (Vasquez Rodriguez, 2011: 533).

Quer nas versões digitais, quer nos meios de comunicação social tradicionais, as imagens do humor político projetam através do cartoon, em pequenos fragmentos contínuos ou descontínuos, o mundo da fiscalidade. Aí circulam várias perplexidades e são lançadas várias questões pertinentes, que se assemelham às peças de um puzzle, em permanente reconfiguração. Mas, subjacente às sucessivas reconfigurações que vão ocorrendo no

sistema fiscal na era da globalização, é imprescindível, na nossa opinião, a existência de um cimento de ligação denominado Educação Fiscal⁹⁰, que favoreça a coesão social. Esta pode ser um contributo precioso na reconstrução de uma nova Cidadania Fiscal, atenta aos desafios da sociedade global e às problemáticas fiscais regionais.

Havva Yaman (2010) defende que a utilização do *cartoon* no ensino da língua turca, porque aumenta a motivação e a participação dos alunos na aprendizagem da língua. Muitos são os Programas de Educação Fiscal que recorrem à utilização da banda desenhada, da caricatura e do *cartoon* por serem mais apelativos e apresentarem alguns temas com recurso ao humor, conjugando este método de ensino com o método tradicional.

Em traços genéricos, podemos constatar essa preocupação, por vezes, no imaginário dos “bonecos” desenhados por Luís Afonso. Se bem interpretarmos os diálogos que acompanham os desenhos deste artista, compreenderemos que estão em discussão

⁹⁰ Uma visita ao Portal europeu de Educação Fiscal, alojado no seguinte site da União Europeia: https://europa.eu/taxedu/home_pt-pt, permite acompanhar o desenvolvimento de alguns programas europeus de Educação Fiscal. No referido Portal da União Europeia, onde pode ler-se: “os impostos constroem o meu futuro”, três jovens sorridentes, de três faixas etárias diferentes, colocam as seguintes questões: Dos 9-12 anos - Quero saber quem paga os parques e recreios? Dos 13-17 anos - Eu sei o que é um imposto. Mas o que é que isso tem a ver comigo? Jovens adultos - Como é que os impostos me afetam enquanto jovem?

Também o Portal de Educação Fiscal da Agência Tributária espanhola é um exemplo de como a implementação da Educação Fiscal se enquadra numa dimensão da Cultura Fiscal preventiva (e não repressiva), com recurso ao humor. E de que, para além disso, deverá ser uma prática educativa que envolva não apenas a escola (professores, funcionários, alunos e familiares) mas também a denominada Sociedade Civil, quer na Península Ibérica, quer na União Europeia, quer ainda a nível global.

Alguns trabalhos de investigação têm vindo a ser desenvolvidos em Portugal, no âmbito da Educação Fiscal e da Cidadania Fiscal, de entre outros podemos referir: Cidália Lopes (2016) O conhecimento fiscal, as perceções fiscais e a educação fiscal em Portugal e Clotilde Palma (2019) Políticas de Cidadania e Educação Fiscal na Lusofonia.

problemáticas fiscais que interferem no quotidiano dos cidadãos, nomeadamente as que se prendem com o civismo fiscal, mas também com o aumento dos impostos, a ética, a equidade e a justiça fiscal, entre outras. Há uma miríade de questões que os cartoons nos podem suscitar, de entre as quais podemos destacar:

Para que servem os impostos? Quem paga? Quem foge? Nós? Os outros? Ou ainda: A carga fiscal é justa? É equitativamente distribuída por todos? Ou é muito elevada para alguns? E quase inexistente para outros? Porquê? Qual a perceção que os cidadãos têm da fiscalidade?

Na verdade, as imagens (visuais e verbais) expressas nos cartoons, desencadeiam sentimentos de concordância ou discordância, risos amarelos ou sorrisos amargos, mas principalmente empurram os leitores para uma reflexão dramaticamente irónica e, simultaneamente, muito séria. Mas há o outro lado da questão. E os cartoonistas, como olham para os impostos? Os seus desenhos são representações dos sentimentos do cidadão médio?

Outras questões poderiam ser colocadas em torno do cartoon, mas interessa-nos saber se, no espaço humorístico mediático, o cartoon na sua relação intrínseca com o humor e com os impostos constitui uma das dimensões da cultura fiscal portuguesa (europeia ou mundial). E se estas manifestações artísticas podem (ou não) vir a ser incluídas no conceito de “humorologia fiscal” que, como é sabido, é ainda um conceito em construção.

7.4. Breve história do cartoon

Desde as mais antigas civilizações que “os desenhos” fazem parte integrante da vida do homem. Afirmam até alguns críticos que: onde há homens, há “bonecos”.

O nascimento do cartoon está envolto em alguma polémica. Para uns terá nascido provavelmente em Inglaterra e ao longo dos tempos tem despertado uma crescente

atenção por parte dos meios de comunicação, em todo o mundo. Para outros, como por exemplo, Joop van Holsteyan que, com recurso a pesquisas de vários autores, situa o nascimento do cartoon em França, antes do início do século XV. Afirma assim que: “A sátira política antecede a política democrática moderna e a política satírica ou editorial dos cartoons constitui uma alargada e bem estabelecida forma de sátira política” (eg. Dewey, 2007; Hess & Kaplan, 1968; Hess & Northrop, 2011, citado por Holsteyan, 2017:1). De acordo com alguns estudos, o cartoon nasce em data anterior ao século XV em França (e.g., Veth, 1920: 4, citado por Holsteyan, 2017:1) e subsequentemente desenvolveu-se como um distinto género satírico, ou seja, a caricatura. Acrescentam ainda estes autores que esta divisão parece ter ocorrido no século XVII e consequentemente surgem simultaneamente dois desenvolvimentos: a caricatura, ou seja, uma representação distorcida de um indivíduo e o cartoon, o qual é mais ou menos uma representação distorcida de questões, situações e ideias (Johnston, 1937:21, citado por Holsteyan, 2017:1).

Apesar de alguns autores situarem o nascimento do cartoon em tempos imemoriais, a sua evolução acompanha a história dos meios de comunicação social escritos, tal como afirma Manuel San-Payo: “A caricatura e o cartoon desenvolvem-se em estreita ligação com a realidade do seu suporte ou habitat natural que são os meios de comunicação impressos: jornais e revistas” (San-Payo, 2012:21). Salienta ainda este autor que a caricatura e o cartoon tanto podem ser satíricos e humorísticos como trágicos ou dramáticos. Uma das suas características enquanto arte é o seu efeito de choque e estímulo para a reflexão, sendo que o cómico e o humor são apenas uma das suas armas.

Se é verdade que a história do cartoon apresenta algum paralelismo com a história da humanidade, como afirma Janis Edwards, (numa das entradas da *Encyclopedia of Humor Studies*, denominada “*Cartoons*”) a sua proposta de discussão da história e do uso do

cartoon e de como os cartoonistas têm vindo a abordar temas da atualidade, nos últimos anos, merece alguma atenção.

Quanto à história do cartoon refere este autor que, quando na pré-história os povos inscreveram nas rochas e nas cavernas, desenhos de animais e caçadores, estes eram basicamente cartoons (Edwards, 2014:112-116). Quando os antigos gregos decoraram peças de cerâmica com figuras de atletas e de carregadores de água, eles desenhavam formas de cartoon. Era também cartoon o nome da arte preliminar que grandes pintores clássicos, como Leonardo da Vinci executavam, quando planeavam grandes murais e frisos. Neste contexto, o cartoon era uma versão simplificada e representava a visualização de um produto final pretendido, em vez de um produto final em si mesmo.

A definição mais moderna de cartoonismo refere-se a um produto final pretendido, que incorpora o humor que muitas vezes se direciona para o assunto descrito (Edwards 2014:113). Na opinião deste autor, um dos primeiros exemplos da retórica americana é um cartoon atribuído a Benjamin Franklin que apela à importância de unir as colónias americanas, intitulado “Join, or Die”. Este cartoon político foi publicado no *The Pennsylvania Gazette*, em 9 de Maio de 1745.

Acrescenta ainda Edwards (2014) que os cartoons parecem simples ilustrações, mas têm uma longa história humana relacionada com humor, não se confinando, no entanto, a ele. Ou seja, os cartoons também projetam interpretações muito sérias sobre o espírito cultural (zeitgeist) de cada época e estão historicamente ligadas às funções sociais do humor, mas, às vezes, também troçam dele.

De acordo com Edwards (2014), os cartoons políticos de hoje são descendentes diretos da arte da caricatura europeia, muito popular nos séculos XVIII e XIX. Através dessa forma de arte, os poderosos eram satirizados, sendo a realeza objeto dessa ridicularização.

A conexão do humor com a paródia é profunda. O humor ajuda na tarefa do ridículo, mas também neutraliza a hostilidade.

O cartoon oferece sempre comentários implícitos, mesmo que a substância e o significado desse comentário sejam relativamente mascarados pelo humor. Por causa dessa qualidade, os cartoons são frequentemente estudados como uma cronologia de reconhecimento dos assuntos quotidianos: vida suburbana, saúde, meio ambiente, televisão, internet, aquecimento global, relações de género e afins (Edwards, 2014:114).

Os cartoons políticos, porém, atuam como um "*discurso de notícias visuais*". Como tal, fornecem quadros para interpretar a realidade, enquanto que, ao mesmo tempo, "retratam um conjunto disponível de conhecimentos e reproduzem uma visão de senso comum do mundo" (Bouko & all, 2017: 25).

Nos dias de hoje, o cartoonista assemelha-se a alguém que vai à frente a explorar o terreno, por mais pantanoso que ele seja. Numa tentativa de desconstruir a realidade num tom provocatório, em vários momentos utiliza o seu lápis para expor as "feridas abertas" no tecido social pelos confrontos desencadeados a nível económico, financeiro, militar, político e religioso, em diversas partes do mundo.

Ayesha Ashfaq (2013) procura explorar o papel do cartoon político na formação da opinião público (espectadores/leitores). Para além disso, tenta captar a perceção do cartoonista, quando este através da comunicação visual e satírica evidencia questões e eventos relevantes.

Como é sabido, no início do século XXI, o ataque ao *World Trade Center* provocou um golpe na democracia americana. Logo após os eventos de 11 de setembro de 2001, num ambiente definido pelo choque e pelo pesar, a ironia foi declarada morta, e as piadas sobre o ataque - e acerca de qualquer outra coisa - eram praticamente inexistentes. "Depois do

11 de Setembro, simplesmente não se podia usar o humor", notou o cartoonista editorial Mike Luckovich numa entrevista em 2001, para um site de jornalismo. É quase como se tivéssemos que criar desenhos usando uma parte diferente do (Edwards, 2014: 115).

No entanto, os cartoons que comentaram os acontecimentos do 11 de Setembro podem não ter exibido grandes traços de humor, mas a ironia estava implícita na maneira como eles descreviam a interpretação dos eventos (Edwards, 2014: 115).

Talvez a coisa mais genérica que possamos dizer sobre os cartoons é que eles invertem e transformam o mundo com clareza. O humor está enraizado no processo da sua criação, mas nem sempre é evidente (Edwards, 2014: 116).

Na opinião de Cadet, Charles & Galus (2002:52), o cartoon apresenta um texto verbal e traços (que podem ser expressos como imagens) desenvolvidos a partir de uma situação da atualidade (Leal, 2010: 226). Acrescenta ainda Audria Leal que sendo o cartoon reconhecido como um género jornalístico, tem a intenção de provocar o riso do leitor. É também conhecido como um texto que traz uma opinião de forma humorística, mesmo a partir de uma situação trágica, ou mesmo que o assunto seja trágico. É por isso “um género em tríade, no qual três elementos são essenciais: a imagem, o humor e temas sociais e políticos” (Leal, 2010: 227).

A componente imagem constitui um fator determinante para o reconhecimento desse género de discurso. “Poderá haver cartoons que não utilizam a imagem verbal, mas, nenhum poderá funcionar sem imagem, ou seja, linguagem não verbal” (Leal, 2010: 227).

No que concerne à temática, os cartoons lançam sempre um olhar humorístico para os assuntos da atualidade, quer eles sejam políticos, económicos, fiscais, culturais, religiosos ou desportivos. Os cartoonistas captam a atenção do leitor através da imagem (linguagem não verbal) e da imagem verbal podendo, assim exprimir as suas ideias, opiniões e

sentimentos de uma forma satírica.

Julia Taylor, no seu texto sobre “*Forms of Humor*”, esclarece que para além da existência de várias formas de humor - humor verbal, humor físico - há uma delas, ou seja, o humor visual que se refere ao humor que é criado por representação visual. Os cartoons são um bom exemplo de humor visual. Estes desenhos puramente visuais não contêm texto ou legenda, mas o humor surge do próprio desenho (Taylor, 2014: 351).

Donna Andréolle resume em duas frases conhecidas a função e o funcionamento do cartoon editorial nos Estados Unidos. Ou seja, trata-se da combinação de um desenho humorístico ou caricatural e de proposições quer estas sejam sob a forma de legenda, quer sejam sob a forma de balões que fazem falar as personagens. O cartoon editorial apoia-se em diversas formas de subversão, sendo também um meio privilegiado de comentário editorial e uma forma de discurso político e politizado (Donna Andréolle, 2000: 1).

Esta técnica particular de comentário, na opinião de Donna Andréolle, requer o domínio de múltiplas competências:

- Para além das qualidades artísticas necessárias à realização de um desenho deste tipo, o artista deve possuir um conhecimento aprofundado da atualidade local, regional, nacional e/ou internacional;
- Deve, também, ter presentes numerosas referências culturais, quer sejam de natureza histórica, política, literária, cinematográficas ou televisivas, para apenas nomear aquelas que são mais evidentes;
- O artista deve ainda ser capaz de perpetuar o efémero, ou seja, agarrar um facto significativo do “agora” político e transformá-lo numa realização artística que irá perdurar.

7.5. Evolução da Sátira, da Caricatura e do Cartoon

A evolução da sátira, da caricatura e do cartoon tem sido ao longo deste trabalho uma questão em aberto. Alguns autores afirmam que houve uma evolução das imagens estáticas (cartoons), nos meios de comunicação social impressos, do séc. XIX para o início do séc. XX : “*Static pictures (or more correctly, cartoons) dominated the printed media throughout the 19th and the early part of the 20th centuries*” (Bal & all, 2009: 231).

Esta evolução está sumariamente descrita na figura: Evolução dos Cartoons (Ball & all, 2009:231).

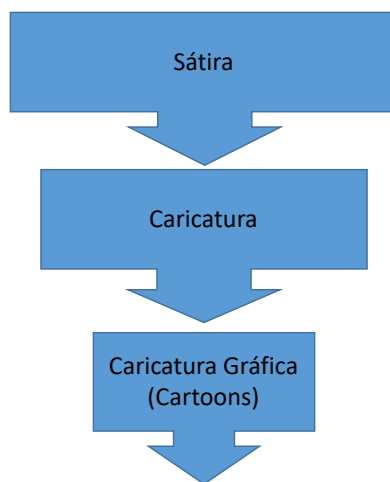


Figura 25: Evolução dos Cartoons

Fonte: Ball & all, 2009: 231

Na opinião destes autores a sátira, o uso do ridículo, ironia ou sarcasmo para satirizar alguém ou alguma coisa deriva do grego para o burlesco – uma composição artística intencional para gerar riso. Uma caricatura é um quadro ou descrição que comicamente exagera peculiaridades ou defeitos em pessoas ou coisas. Assim, a caricatura pode ser pensada como um subconjunto da sátira, designadamente para provocar alegria através da exageração da diferença. Ou simplesmente, a caricatura pode ser pensada como sátira em imagens, ou uma mistura das palavras e imagens (Streicher, 1967, citado por Bal & all, 2009: 231). As imagens estáticas (ou mais corretamente, os cartoons) dominaram os

meios de comunicação social impressos ao longo do séc. XIX e no início do séc. XX.

Há muito tempo que os historiadores sociais (e.g. Alba, 1967; Coupe, 1967, 1969; Streicher, 1967) estão interessados no desenvolvimento das teorias da caricatura, com particular enfoque nos cartoons políticos.

Tal teoria, de acordo com Streicher (1967), conteria proposições interrelacionadas acerca de determinados conceitos que, pelo menos, teriam de nos revelar algo sobre a própria caricatura, os seus produtores (caricaturistas), o meio no qual trabalham os caricaturistas e as audiências a quem se dirigem os próprios caricaturistas. Para além disso, parece razoável incluir considerações sobre o tipo de estruturas sociais e épocas históricas das quais a caricatura emerge e tem lugar.

Com base na literatura da sátira e da caricatura estes autores identificaram três características necessárias para que uma pessoa ou coisa sejam plausivelmente caricaturados. Estas são: simpatia, “*gap*” e diferenciação (Bal & all, 2009: 232).

No que se refere à simpatia - os autores seguem a terminologia utilizada por Lawrence (1960), embora reconheçam que a palavra “*empatia*” ou até mesmo “*diferenciação*” fosse mais adequada - um público deve ser capaz de se relacionar ou de se identificar com o objeto da sátira (Lawrence, 1960; Vitoux, 1974). Se alguém é incapaz de se relacionar ou identificar com o objeto da sátira, não vai entender o seu ponto essencial, ou seja, a sua mensagem. Sendo capaz de se relacionar ou de se identificar com o objeto da sátira, ou seja, com algo ou alguém, garante que a piada é entendida. A chave é ter uma ligação afetiva com o objeto, seja ela de amor, ódio ou escárnio. Podemos amar o Apple Mac, odiar o Windows, ser inspirados por Obama e desconfiar de Clinton, mas simpatizamos com todos eles. Esta condição é necessária para todas as formas de humor. Bakhtin (1984), ao referir-se especificamente à sátira política observa que o humor é um

importante meio para reduzir a pressão social na população. A teoria de Bakhtin (1984) é muito similar à de Freud (1993) que também aponta que o humor pode ser pensado como um mecanismo para libertar a tensão e não há tensão sem identificação.

Quanto ao “gap” (hiato) argumentam os autores anteriormente referidos que, para que a sátira ocorra, deve haver um hiato que seja percebido entre a imagem e a realidade. Este hiato pode ser manifesto, latente ou plausível. Onde o satírico realça ou amplia uma conhecida disparidade entre a realidade e a imagem, o hiato pode ser descrito como óbvio. A plausibilidade existe onde o satírico cria ou fabrica um hiato sugerindo uma realidade alternativa que é diferente daquela que o público acredita que seja. A latência existe onde o satírico aponta, ou chama a atenção para o hiato entre uma realidade alternativa, que é diferente daquela em que o público acredita.

No que se refere à diferenciação, tal como afirmam alguns, o indiferenciado não pode ser caricaturado (Coupe, 1969). O objeto da caricatura deve ter algum tipo de atributo único que o diferencia de outros objetos em um dado contexto. Criticamente a diferenciação tem duas componentes ou dimensões: a física e a ideológica. A componente física compreende características materiais como a cor, o tamanho, forma e talentos físicos (força, velocidade, etc.). A componente ideológica compreende características abstratas tal como talentos intangíveis (inteligência, sabedoria, sorte, inspiração, etc.), ideais, valores e crenças.

Para além de identificarem as condições necessárias da caricatura, os autores pretendem estabelecer formalmente os mecanismos da caricatura e, em seguida, apresentar uma definição de caricatura e especificar as ligações entre as condições necessárias e o mecanismo em um modelo abrangente de caricatura.

O exagero é fundamental para a caricatura, na medida em que é usado para ampliar aquilo

que diferencia uma pessoa ou uma coisa. Esta ampliação pode ter o seu enfoque no físico e/ou ideológico. O potencial para a caricatura é ampliado, quando o exagero tem enfoque no abstrato ou no ideológico.

A caricatura pode ser definida como a expressão da diferença num objeto de empatia, de modo a revelar o hiato entre a imagem e a realidade (Ball & all, 2009:233).

Para que um cartoon seja bem-sucedido, na opinião dos autores anteriormente referidos, o exagero deve ampliar uma diferenciação existente e, para além disso, o exagero deve revelar um “gap” entre a imagem e a realidade. O cartoon deve também manter a simpatia atrás descrita. Ver figura abaixo, nº 27.

O potencial de um cartoon para que tenha sucesso, obviamente que depende do grau de diferenciação e do grau de simpatia (i.e. capacidade de se relacionar com algo ou de se identificar com o objeto do cartoon). O sucesso do cartoon depende do grau em que o exagero amplifica a diferenciação, revela o “gap” e mantêm a simpatia (Ball & all, 2009:233).

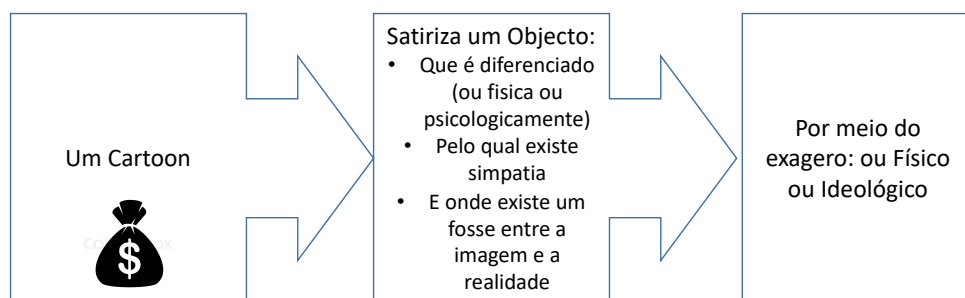


Figura 26: Um modelo de Caricatura

Fonte: Ball & all, 2009:233

As modernas pesquisas sobre humor devem ser consideradas, a partir dos finais do século XIX e início do século XX (Gasquet-Cyrus, 2003-2004: 53)

Para alguns, os cartoonistas são “outsiders” na comunidade jornalística e isso permite-

lhes que usem a sátira política de um modo que é impossível para os jornalistas e também os “salva” de graves consequências (Ridanpää, 2009:732).

O cartoon pode abordar diferentes problemáticas, apontar as falhas da governação, expressar as polémicas existentes nas diversas sociedades, quer estas sejam de cariz político, económico, religioso ou militar. Os cartoons políticos configuram uma subcategoria do humor político, especialmente no caso de alguns acontecimentos trágico políticos. Qual a seriedade do humor? O “riso inocente” provocado pela emergência de complexas temáticas políticas que vão surgindo no campo do cartoon, desencadeiam, por vezes, discussões, crises políticas, em diversas circunstâncias, níveis e contextos.

No que se refere à geopolítica do humor, Juha Ridanpää (2009), refere que o humor e os cartoons são comumente percebidos como práticas de entretenimento inocentes, mas a publicação dos doze cartoons do profeta Maomé no jornal da Dinamarca Jyllands-Posten provaram finalmente que questões sérias de cultura popular podem encontrar-se no humor e nos cartoons (Ridanpää: 2009:729). Na opinião de Julia Ridanpää, os cartoons políticos constituem uma subcategoria do humor político. Estes, porém, podem não ter graça, nem ser satíricos, como no caso dos cartoons com enfoque nos acontecimentos do *World Trade Center*, de 11 de Setembro de 2011 (Ridanpää: 2009:732).

Mas, neste estudo, há que enquadrar o cartoon como uma expressão artística, herdeira da caricatura que, em diversos tempos e espaços, subiu ao palco do teatro de revista, para a enaltecer e abrilhantar, mas também para “agitar as águas”, ajudando a quebrar preconceitos e crenças de um povo adormecido, tal como é representado por Rafael Bordalo Pinheiro, na figura incontornável de “Zé Povinho”. O cartoon emerge assim, numa relação de proximidade, por vezes com fronteiras ténues, com a banda desenhada, a caricatura e o teatro de revista.

O despertar para este vasto e universo do cartoon⁹¹ que se encontra disperso por várias publicações (jornais e revistas) - umas mais modestas e com menor divulgação e outras já com créditos firmados e, portanto, com maior divulgação – coloca-nos a questão de saber o motivo que impulsionou o seu nascimento, o que permitiu que se tornasse mais resiliente em tempos ditatoriais e o permitiu que esta forma de arte alcançasse a dignidade que merece.

Os cartoons são uma forma específica de meios de comunicação que tendem a usar o humor e a sátira para transmitir mensagens acerca do mundo social (Kris and Gombrich, 1962). Enquanto os sociólogos têm estado interessados em ambos, ou seja, nos efeitos do cartoon nos meios de comunicação e no poder do humor como uma forma de comunicação, comparativamente pouca atenção tem sido dada ao desenvolvimento da análise sociológica dos cartoons (Dines, 1995: 237).

Em 1970, o maior debate da teoria crítica foi entre economistas políticos (Murdock e Golding 1977, 1979) e investigadores que trabalhavam na semiótica (Hill, 1979). Os economistas políticos, usando a clássica teoria marxista, argumentavam que o papel dos meios de comunicação era disseminar uma ideologia que legitimasse as desigualdades inerente ao sistema capitalista (Dines, 1995: 237). Qualquer que seja o posicionamento, o cartoon é um dos conceitos do humor gráfico que, para alguns autores, é o mais difícil de definir, mas que projeta em nós a necessidade de uma reflexão simultaneamente séria e humorística capaz de nos desafiar, fazer pensar, rir ou apenas sorrir.

⁹¹ O cartoonismo é um termo proveniente dos cartões utilizados em indústrias de arte, por onde os artesãos se guiavam na realização do que o artista criador conceberá. Hoje, não são os artesãos que copiam os cartões do cartoonismo, mas as máquinas impressoras dos jornais (Sousa, 1988:15).

Sabemos, porém, que estamos perante desenhos humorísticos que, no seu processo de criação, utilizam a imagem e um comentário sintético, que pode ou não acompanhar a imagem. O cartoon, para além de estar associado à ideia de que “uma imagem vale mais que mil palavras” tem também o mérito de associar, num flash instantâneo, determinados fenómenos sociais da atualidade. Os textos verbais que o acompanham espelham o quotidiano, onde se podem verter com intensidade as questões económicas, fiscais e políticas do momento, numa atenção constante a factos, protagonistas e temas nacionais ou internacionais que, na maior parte das vezes, fazem parte integrante das agendas mediáticas e políticas.

Os contributos de vários cartoonistas nacionais e internacionais constituem valiosos testemunhos que enriquecem a história do humor e que permitem, em cada momento, uma releitura dos factos que mais relevantes que ocorreram a nível regional, nacional ou internacional.

7.6. O humor e os impostos no cartoon de Luís

Afonso⁹²

Os *cartoons* de Luís Afonso acompanham diariamente os leitores de alguns jornais de referência. São eles que transmitem, numa linguagem acessível a todos os leitores, mensagens simples ou complexas e que de forma sintética, nas denominadas “tiras”,

⁹² Luís Afonso, Aljustrel, Portugal, 1965. Licenciado pela Universidade de Lisboa em Geografia. Em 1985 ainda durante a sua estadia na Universidade, iniciou a sua atividade como humorista gráfico no jornal o Diário/Fim-de-Semana. Mantém a sua colaboração com o Diário do Alentejo, a Bola, Grande Reportagem, o jornal o Público, a revista Sábado e o jornal de Negócios. Com “*Bartoon*” editado pelo Público e reunido em três volumes, ganhou em 1993, o Prémio Nacional de *Cartoon*, outorgado pelo Clube de Jornalistas. Tem publicados sete álbuns. Em 1992, no Salão Nacional de Humor de Imprensa foi premiado com a menção de honra e em 1999, 2000, 2002 e 2005 foi-lhe atribuído o Prémio Nacional Humor de Imprensa.

revelam determinados problemas da atualidade. Daí que alguns os designem por “cartoons da atualidade”.

Na verdade, tanto o humor, como a caricatura e o cartoon⁹³, nos dias de hoje, surgem frequentemente quer nos meios tradicionais ou nos novos meios de comunicação social, quer no ciberespaço⁹⁴, onde se propagam instantaneamente.

Neste texto, cujo objetivo é salientar a dimensão humorística da cultura fiscal, a nossa atenção é dirigida para alguns cartoons de Luís Afonso. Uns foram publicados no jornal Público e integram o “Bartoon”, tais como: o “Cercos Fiscal”, os “Impostos Facultativos”. Outros cartoons foram publicados no jornal de Negócios ou no jornal “A Bola”.

⁹³ Em Portugal, o Museu Virtual do Cartoon, é um projeto do Museu Nacional da Imprensa, iniciado em 1999, que visa apoiar o *cartoon* e a caricatura. Nesse sentido, o *PortoCartoon* iniciado em 1999, é uma iniciativa que visa transformar num “ponto de atração o desenho humorístico à escala mundial. Centenas de cartoonistas participam nele todos os anos, com *cartoons* que enobrecem essa linguagem universal do cartoon que é perceptível em qualquer parte do mundo”. A atribuição de prémios, como por exemplo, o prémio especial de caricatura Sara Sampaio e o prémio *PortoCartoon* são o melhor barómetro da liberdade e da democracia. (Humberto Marcos).

⁹⁴ Hilda Chacón (2009) no seu artigo “*Political Cartoons in Cyberspace – Rearticulating Mexican and U.S. Cultural Identity in the Global Era*” desenvolve esta problemática com alguma profundidade, realçando o poderoso meio de comunicação que é a Internet.



Figura 27: O Cerco Fiscal

A matriz humorística extremamente minimalista de “*Bartoon*”, editado pelo Público no último decénio do séc. XX, está patente nesta tira a quatro tempos, em que Luís Afonso “cria um cenário conhecido, o da “conversa de bar”. É uma pausa no dia, um lugar de confidências ou de invenções pessoais, um comentário dos acontecimentos, e é nesta acção que surge como personagem central “o leitor de jornais”. (Prado Coelho, 2003).

O trabalho de Luís Afonso é um trabalho sobre lugares-comuns da vida quotidiana, onde são analisados os acontecimentos mais marcantes do momento, através dos mecanismos dos discursos dominantes, mas também da classe média. Sem truques retóricos utiliza um processo em que esses discursos se auto-denunciam.



Figura 28: O altruísmo dos cidadãos

Este cartoon, faz parte da série “*Bartoon*” publicada no jornal Público, em 2011, tanto nos remete para o altruísmo dos cidadãos (Leroy, 2007:94), como antecipa o movimento “Milionários Patrióticos”, ou seja, duzentas pessoas que, há cerca de quatro meses, pedem ao Congresso dos E.U.A, a subida dos seus impostos.

Os ultra ricos (geração seguinte à de Bill Gates e Warren Buffet e outros) lançam uma campanha denominada “Libertar o Congresso” e ironicamente entendem que uma das causas das desigualdades nos E.U.A se deve ao trabalho dos lobbies que as classes mais poderosas constituíram durante décadas, para obrigar a Câmara dos Representantes e o Senado a promulgar leis impositivas destinadas a aumentar a sua riqueza pessoal e o seu poder político (El País, 2016).



Figura 29: Impostos Facultativos

Neste cartoon, numa abordagem muito simplista à fuga ao “fisco” há uma referência explícita a “nós” e a “eles”. “Nós” pagamos, cumprimos as nossas obrigações e “eles” (empresas, pessoas e clubes) não pagam, por que será? Esta narrativa gráfica remete para traços da cultura fiscal portuguesa. Baixos níveis de cidadania e de legitimidade do estado podem estar presentes.

Outra questão que se coloca é a de saber se os impostos “são facultativos...”. Sabemos, porém, que o seu pagamento é obrigatório e que uma das missões das administrações fiscais em todo o mundo é garantir o cumprimento voluntário das obrigações fiscais.

Mas nos dias de hoje, a amplitude das perdas de receitas fiscais devido à fraude e evasão constitui uma das causas estruturais da crise internacional que afeta nomeadamente a

Europa, porque fragilizou a sustentabilidade das finanças públicas no quadro de uma regulação pública que encorajou a concorrência fiscal dos Estados (Leroy, 2016:1). A fraude fiscal reforça também nos contribuintes cumpridores o sentimento de injustiça fiscal e social, porque beneficia os que conseguem escapar à pressão fiscal e prejudica aqueles a quem, em contexto de crise económica, são pedidos inúmeros sacrifícios.

Daí que na agenda pública sejam (re)actualizados os sucessivos escândalos de evasão fiscal, o Luxleaks⁹⁵, o Swissleaks⁹⁶, e os Panamá Papers⁹⁷, Footballeaks, revelados pelos meios de comunicação social, que sensibilizam a opinião pública sobre as práticas de evitamento do imposto por grupos multinacionais e por particulares mais ricos. Para além da resposta a esta (relativa) indignação, a reação das autoridades explica-se pelo interesse em recuperarem as receitas fiscais no contexto da grande recessão mundial de 2008 (Leroy, 2016:1). A obra de Pascal Salin, “*La tyrannie fiscale*” (2014) num tom marcadamente antifiscal, relança o debate, que não é novo, mas em que se analisa como uma resposta aos trabalhos sobre as desigualdades de rendimentos e de redistribuição, a

⁹⁵ Acordos secretos, revelados em Novembro de 2014 por um grupo de jornalistas do Estado do Luxemburgo, com multinacionais de 2002 a 2010 sob a forma de 548 rescritos (*tax rulings*) (decisões fiscais)

⁹⁶ Revelação em Fevereiro de 2015 pelo Consórcio internacional de jornalistas de investigação (CIJI) das práticas da filial Suíça do banco HSBC, acolhendo 100.000 clientes e 20.000 sociedades offshore num montante de 180 Mds euros, sendo que uma parte corresponde aqueles que praticam fraude fiscal (cf. Le Monde 9/12/15).

⁹⁷ Lista revelada pelo CIJI, em Abril de 2016 a partir de uma fuga do Gabinete Massack Fonseca, de personalidades com contas offshore.

fraude, a evasão fiscal e o papel dos paraísos fiscais⁹⁸ e a reforma do sistema de pagamentos obrigatórios (Leroy, 2014:179-180).

As práticas de fraude e evasão fiscal representam uma preocupação tanto para as administrações fiscais dos diferentes países, como para a classe política, uma vez que a fraude ameaça seriamente a capacidade dos governos em aumentar as suas receitas públicas (Chau e Leung, 2009, citado por Branco de Sá, 2013).

A taxonomia do comportamento do cumprimento fiscal é apresentada por vários autores (Nichita, 2012: 5). De entre eles destaca-se Elffers, Weigel and Hessian (1987), Franzoni (2000), Kirchler (2007), Kirchler, Hoelzl, and Wahl (2008), James and Alley (2002), Sandmo (2003), Torgler and Schaltegger (2005), Webley (2004). Todos estes autores desenvolvem estudos têm como enfoque o comportamento dos contribuintes que é completado a partir de uma perspectiva múltipla, em conformidade com a natureza dos fatores (Nichita, 2012: 5)⁹⁹.

⁹⁸ Foi publicada em 30 de Dezembro de 2016 e entrou em vigor em 01.01.2017, a Portaria do Ministério das Finanças nº 345-A/2016, que procedeu à alteração da lista dos países, territórios e regiões com regimes de tributação, usualmente designada por “lista de paraísos fiscais”, prevista no artigo 63-D da Lei Geral Tributária (LGT).

⁹⁹Ramona-Anca Nichita, enumera um conjunto de autores que se têm dedicado aos estudos do comportamento dos contribuintes de acordo com múltiplos fatores:

Económicos: Allingham and Sandmo (1972), Alm, Sanchez, and de Juan (1995), Becker (1968), Clotfelter (1983), Fjeldstad & Semboja (2001), Gordon (1989), Guala and Mittone (2005), Lin and Yang (2001), Park and Hyun (2003), Pommerehne and Weck-Hannemann (1992), Srinivasan (1973), Yitzhaki (1974);

Político-legislativos: Bird and Oldman (1990), Blumenthal and Christian (2004), Clark (2006), Cooper (1993), Cussons (2007), James (1998, 2008), Lehmann (1995), Lewis (1992), Owens and Hamilton (2004), Schmolders (1960), Song and Yarbrough (1978), Spicer and Lundstedt (1976);

Socio-psicológicos: Azjen (1993), Braithwaite (2003), Eagly and Chaiken (1993), Kirchler (2007), Lewis (1978), Orvicka and Hudson (2002), Porcano (1988), Porschke and Witte (2002), Schmolders (1960);



Figura 30: “Dopping” dos impostos

No cartoon “dopping” dos impostos” datado de 2012, é um tema que nos faz refletir sobre a ironia contida numa frase de Jean Baptiste Colbert (1619-83), grande estratega do mercantilismo em França, ministro de Estado e das Finanças de Luís XIV, que inclui ironicamente no conceito de arte, o modo como ao longo dos tempos é feita a cobrança de impostos. Argumenta que: «a arte de cobrar impostos consiste em deparar o pato de modo a obter o maior número possível de penas com o menor número de guinchos». Esta frase, pela sua atualidade, frieza e ironia, suscita-nos algumas questões que podem orientar a nossa reflexão acerca das questões que relacionam o humor com os impostos.

Seria então oportuno colocar a questão de saber em que medida, de que modo e com que intensidade podem os contribuintes não emitir “guinchos” (como o pato acima referido),

Moral fiscal: Alm (2011), Alm and Torgler (2006), Barone and Mocetti (2011), Braithwaite and Ahmed (2005), Dell’Anno (2009), Feld and Frey (2002), Feld and Tyran (2002), Torgler (2005), Torgler and Murphy (2004), Torgler and Schneider (2007, 2009), Torgler and Werner (2005);

Neurológicos: Bechara and Damasio (2005), Camerer, Loewenstein, and Prelec (2004, 2005), Chorvat (2007), Coricelli, Dolan, and Sirigu (2007), Damasio (1994), Glimcher et al. (2009), Krajbich et al. (2009), Park and Zak (2007), Schultz (2008), Zak (2012), Zak, Kurzban, and Matzner (2004).

mas “palavras” suficientemente vibrantes que se façam ouvir pelos poderes políticos? Ou pelo contrário, devem os “Zés pagantes”, em linguagem bordaliana, manter-se mudos e quedos?

Entre as “palavras” e o “silêncio” quer dos cidadãos-contribuintes, quer das administrações fiscais (AT) há um mar de dúvidas e questões suscitadas pelo confronto aceso entre a “arte de cobrar impostos”, a “arte de pagar impostos” e a “arte de fugir aos impostos”. Os comportamentos de cumprimento fiscal, por parte dos cidadãos-contribuintes e das administrações fiscais são o pilar que dão sentido à instituição fiscal, porque sem eles a evolução da cultura fiscal será sempre redutora, enquanto o aprofundamento da democracia e da cidadania serão sempre medíocres.

Captar a essência de alguns dos traços humorísticos de determinados fenómenos sócio fiscais constitui por si só, um desafio que permite iluminar, quer o “*mood*” popular, quer o da elite portuguesa, relativamente à perceção que estes têm dos impostos.

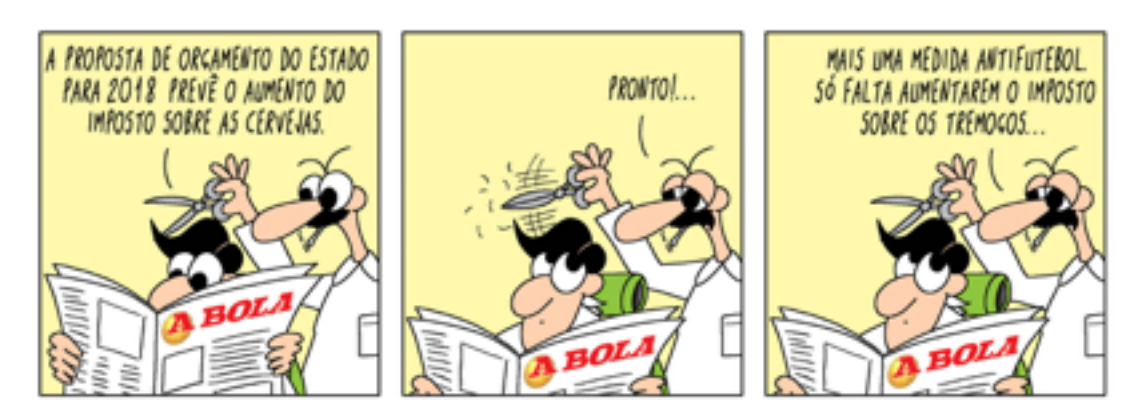


Figura 31: Barba e cabelo

Esta “tira”, composta por três cartoons, integra um conjunto de muitas outras publicadas no jornal desportivo “A Bola”, cuja designação é a de “Barba e Cabelo”, tem como enfoque uma das cenas da vida quotidiana, em que o humor é um ingrediente essencial, quer no grafismo, que na narrativa. De realçar o cliente sentado na cadeira do barbeiro,

estereótipo do consumidor de futebol – classe baixa, bebedor de cerveja e comedor de tremoços (o marisco dos pobres) e a imagem tradicional da barbearia como espaço rural de circulação de informação e de dichotes populares. Neste lugar de *relax* e de interação entre o cliente e o barbeiro, lê-se o jornal e comentam-se as notícias. Mais uma vez, o aumento de impostos, que ocorrerá num futuro próximo, ou seja “o aumento do imposto sobre as cervejas” é tema de conversa. Como a cerveja é um produto de grande consumo antes, durante e depois do futebol, que gera receitas fiscais (consideráveis), considera-se que o aumento do imposto sobre este produto constitui “uma medida anti-futebol”, que provoca alguma irritação. De forma irônica acentua-se que “só falta aumentar o imposto sobre os tremoços...”, ou seja, aumentar o imposto sobre o consumo dos tremoços, porque estes estão associados à cerveja.



Figura 32: Aumento da carga fiscal

Desde o início das antigas civilizações que impostos ocupam, quer na vida dos povos, quer nas agendas governamentais e políticas, um papel central, mas também perturbador. Daí a ocorrência de alguma conflitualidade, que está inscrita na história e na memória coletiva dos povos, provocada pelos sucessivos aumentos da carga fiscal, levando a que

os cidadãos desenvolvam sentimentos e comportamentos antagónicos que vão desde o consentimento fiscal à indignação e à revolta contra o pagamento de impostos. O discurso antifiscal surge sob diferentes formas populares, políticas e sociológicas (Leroy, 2014). António Hespanha, no seu texto *Revoltas e Revoluções: a resistência das elites provinciais*, afirma que a “fiscalidade é (e era-o ainda mais numa sociedade particularista como a de Antigo Regime) um fenómeno complexo. Complexo, desde logo, institucionalmente. Na verdade, existiam distintas fiscalidades concorrentes: a da coroa, a senhorial, a comunal, a eclesiástica. E no seio de todas — mas sobretudo na da coroa — existiam vários modelos de a levar a cabo. [...] A fiscalidade era, portanto, um fator contraditório de insatisfação¹⁰⁰, que provocava reações diversas e opostas nos diferentes grupos sociais e que, por conseguinte, tanto pode explicar a revolta como a colaboração (Hespanha, 1993: 88-91).

Os três últimos cartoons de Luís Afonso que iremos analisar intitulados Euro-Zé Povinho, Zé Povinho no divã e Zé Povinho à deriva são o retorno a uma figura ímpar – o Zé Povinho – imortalizado por Rafael Bordalo Pinheiro, que atravessa várias gerações e sobrevive ao tempo e ao espaço onde nasceu em 12 de Junho de 1875, ou seja, “A Lanterna Mágica”, jornal humorístico e de crítica social.

¹⁰⁰ Os maiores motins da história de Portugal foram as alterações do Manuelinho (1637) e a Maria da Fonte (1846). Depois deles a Janeirinha (1867).



Figura 33: Euro – Zé Povinho (2002.01.06)

Este cartoon inspirado na escultura “*Le Penseur*” de Rodin, coloca-nos perante um Zé Povinho com uma postura bem diferente da de todos os outros que ao longo deste trabalho de pesquisa foram apresentados. As reflexões e inquietações deste “Pensador” já não são as mesmas da sociedade oitocentista, onde nasceu. Se o “*Penseur*” de Rodin orientava os seus pensamentos para questões relacionadas com a sociedade do seu tempo. Este “Pensador” que simbolicamente tem na sua mão direita uma moeda, com o símbolo do Euro, poderá estar a refletir sobre os problemas que Portugal terá de enfrentar dentro e fora do espaço europeu, decorrentes da nossa integração na UEM - União Económica e Monetária, na sequência da adesão de Portugal à EU – União Europeia.



Figura 34: Zé Povinho no divã (2002.06-03)

O Zé Povinho no divã espelha uma sociedade portuguesa mergulhada em preocupações de várias ordens. Desde a saúde, o ensino, a justiça, os impostos, os salários, os transportes... e até o futebol. Tudo constitui uma fonte inesgotável de angústias que só com a ajuda do psicanalista ou de psiquiatra poderão ser resolvidas. Este já não é um Zé Povinho que vive adormecido à espera do que possa vir a acontecer, mas sim um Zé que vive no século XXI, mergulhado em “papelada”, sentindo o peso da burocracia, que o esmaga! É no divã do psicanalista ou de psiquiatra que ele vai tentar expressar as suas angústias e tentar encontrar algumas respostas para os problemas que o afligem. A sua aflição de hoje revela algum paralelo com as preocupações de um outro Zé Povinho, testemunho do passado, de inspiração bordaliana. Os desenhos humorísticos quer de Rafael Bordalo Pinheiro, quer de Luís Afonso são atravessados por um fio condutor, que nos impulsionam para uma profunda reflexão acerca do presente.

O Zé Povinho, porém, na sua ignorância e desventura continua a navegar à “deriva”, sem

rumo, nem porto de abrigo, como bem revela o último cartoon, que integra este trabalho.

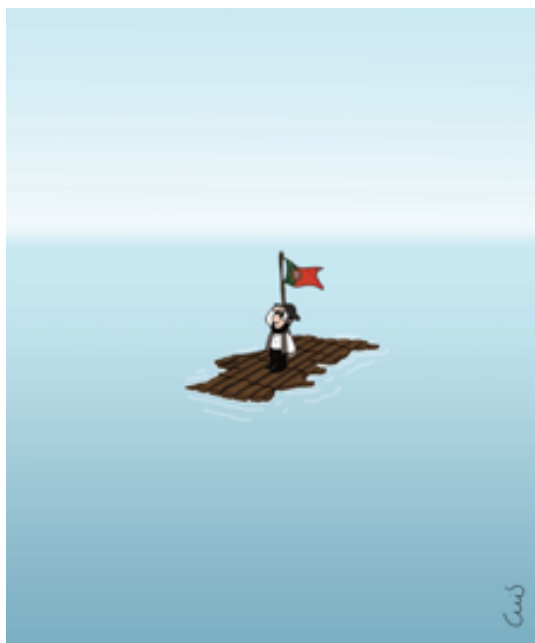


Figura 35: Zé Povinho à deriva (2005.02.27)

Nos desenhos humorísticos de Luís Afonso encontramos como que o “reconfigurar” e “transportar” para a atualidade, de alguns traços artísticos e humorísticos de Rafael Bordalo Pinheiro. O papel de intervenção estética, política e social presente na obra de Bordalo é parcialmente recuperado, na atualidade, pelos desenhos (cartoons) de Luís Afonso. Ambos os artistas têm em comum a preocupação de desenvolverem um trabalho humorístico com enfoque em algumas problemáticas, que afetam o dia-a-dia dos portugueses. Podemos referir como exemplo as que se relacionam com o sistema político e o sistema fiscal, mas ambos têm sobretudo em comum uma grande paixão – o país onde nasceram e uma atenção redobrada às desigualdades sociais, muitas vezes provocadas pelas falhas do Estado na redistribuição da riqueza.

Daí que o seu olhar humorístico, irónico e triste se dirija, por vezes, para os erros da governação, para o Orçamento de Estado e para os sistemas político e fiscal.

“À conversa com... Luís Afonso” é o título de uma entrevista publicada no caderno nº4, Moura BD - Banda Desenhada, em 2003. Esta conversa com laivos de informalidade do princípio ao fim é conduzida por um outro cartoonista Zé Oliveira. Nela Luís Afonso descreve o seu dia-a-dia, realçando o facto de 70% a 80% do seu tempo estar ocupado a “fazer de cartoonista”. Numa narrativa na primeira pessoa, L. A. salienta ainda que há uma fronteira entre o que separa a BD e o cartoon:

“... há uma fronteira ténue, mas ela existe. Existe essa fronteira e eu acho que... Eu entendo a banda desenhada como havendo uma narrativa, uma história, e ali, às vezes pode-se dizer que são umas histórias curtas. Mas para mim aquilo é um cartoon de um tempo decomposto em quatro e não uma história encurtada, percebes? Obviamente que haverá quem possa pensar que aquilo é banda desenhada e acho que isso é legítimo...” (Afonso, 2003: 29)

Quanto ao aparecimento das ideias que vão dar origem ao processo criativo, o artista refere:

“quanto mais leres, quanto mais informado estiveres, maior será a probabilidade de te sair uma boa ideia. Isso é um método de trabalho... Porque eu trabalho a partir de informação. Há um tratamento de informação da minha parte, ou seja, eu consumo informação, absorvo informação, trato informação e reconverta a informação em humor. Acaba por ser assim. Qual é a ferramenta inicial, a matéria prima? É a informação. Sem ela nada feito... Se não tiveres trigo não fazes pão, não é? Primeiro tem de haver trigo para depois haver pão!” (Afonso, 2003: 29-30).

Os contributos de vários cartunistas constituem valiosos testemunhos que enriquecem a história do humor e que permitem, em cada momento, uma releitura interpretativa dos factos que mais relevantes que ocorreram a nível local, nacional ou internacional. Alguns deles são também uma forma desafiadora e uma força reflexiva do humor sobre a fiscalidade, que analisam com mordaz plasticidade os grandes desafios que o mundo enfrenta, tais como a pobreza ou a riqueza, a fome de uns ou a abundância de outros, a justiça ou a injustiça dos normativos fiscais.

8. Conclusões

Explorámos, ao longo desta dissertação, uma área nova de investigação social – a humorologia fiscal -, estranha designação para um fenómeno que, no entanto, se revelou de capital importância para um melhor entendimento da cultura fiscal, esse sim, um campo analítico sobejamente conhecido e trabalhado ao longo das últimas décadas.

As culturas fiscais são habitualmente consideradas como formas propiciadoras de um comportamento cívico e fiscal responsável que desembocaria num cumprimento quase espontâneo e sem necessidade de ativação de modelos de incentivo/punição como forma de garantir a conformidade. Desenvolvemos, neste texto, uma ideia diferenciada – a cultura fiscal não é uma modalidade coletiva capaz de assegurar a adequação entre exigências públicas e contribuições privadas, mas a expressão de visões diferenciadas de comunidades relativamente às representações sociais do Estado, aos níveis de legitimidade do mesmo e à confiança que se deposita ou não nas instituições.

Com base neste entendimento plural da cultura fiscal, ensaiámos uma abordagem a uma das suas componentes menos conhecidas ou discutidas – o humor. Entendemos que o humor é parte importante de qualquer cultura e demonstra uma pluralidade de visões críticas sobre a realidade quotidiana de povos e sociedades, capaz de sintetizar posições, orientar estereótipos ou sinalizar valores profundos. De entre as expressões humorísticas, muitas formas poderiam ter sido abordadas. O anedotário nacional, a literatura de cordel, os chistes que se popularizaram e foram transmitidos de geração em geração mereceriam, sem qualquer dúvida, um tratamento próprio, mas a falta de recolhas sistemáticas e de repositórios coerentes sugeriram que não seguíssemos essa via. Linhas mais eruditas, que passassem pela indagação consistente da literatura nacional, sobretudo a de XIX, foram pensadas e abandonadas, dada a malha demasiado larga a que obrigariam. Foi assim que a nossa reflexão acabou por incidir em três áreas mais geríveis e compreensíveis – o teatro

de revista, que durante décadas constituiu o expoente crítico nacional (mesmo que muito centrado na experiência urbana da capitalidade lisboeta), as caricaturas (que lançaram o ícone e símbolo nacional mais reconhecido) e os cartoons que se afirmaram em leituras de crítica social quotidiana, ao longo de gerações.

Apesar de todos os obstáculos de acesso, dificuldades de recolha e falta de sistematização das fontes, esta investigação permitiu provar a existência de uma linha de *imprinting* na formação do humor nacional relativamente aos impostos, isto é, um traço de identificação fundadora que acompanha e molda a visão de praticamente todos os cartoonistas e criadores de humor no Portugal pós monarquia constitucional. Se outro mérito não tiver este trabalho, ele passa pelo reconhecimento da criação de uma imagem de uma figura mítica do Portugal profundo vitimizada por um Estado que, democrático ou não, o tiraniza e explora, sem nada lhe oferecer em troca. É uma pobre e infeliz criatura, incapaz de revolta ou de mobilização, acabrunhado e dominado, espoliado e ofendido que perde tudo, na voragem do deparar fiscal, mas que teima em conservar um humor pueril e, por vezes cortante, ao contemplar iniquidades e injustiças. Num certo sentido, a busca ingénuo da igualdade republicano-democrática faz-se nesses assomos de denúncia e de manifestação de que não pode mais suportar a carga que lhe é imposta. Esta marca acompanha o humor fiscal ao longo do mais de século e meio que formalizou a nossa análise.

Esta investigação deve ser modestamente assumida como uma primeira abordagem às questões que, teórica e metodologicamente, cruzam duas problemáticas até aqui abordadas de forma exclusiva e independente – o humor e a fiscalidade – que se enquadram nos domínios da sociologia do humor e da sociologia fiscal. A dimensão de convergência de duas tradições largamente independentes é, pois, um contributo adicional oferecido por esta dissertação. As teorias do humor e do riso são pilares fundamentais para uma maior compreensão das narrativas humorísticas em análise, tal como a

caricatura, os excertos do teatro de revista e o cartoon, quando estas elegem como problemática os fenómenos fiscais.

Apesar da inexistência de estudos empíricos sobre o tema, estas manifestações artísticas revelam que há tendência para se pensar que o Estado não é pessoa de bem, que os dinheiros públicos são mal utilizados e que, muitas vezes, os recursos existentes se destinam não à satisfação das necessidades básicas dos cidadãos em geral, mas que esses recursos são encaminhados para as elites políticas, que deles usufruem em proveito próprio.

Estas narrativas humorísticas revelam também que a relação entre o cidadão contribuinte e o Estado parece ser caracterizada por um conjunto de ideias *antifiscais*, que acabam por justificar determinados tipos de comportamentos e atitudes dos contribuintes, dado que sentimentos como a descrença e a desconfiança dos cidadãos se conjugam com a falta de ética e de transparência dos governantes.

Ao longo deste trabalho tentamos compreender e analisar as diferentes mensagens expressas em algumas manifestações de arte - desde os textos do teatro de revista ao desenho humorístico - que na sua diversidade conseguem projetar, através dos jornais e do palco, as opiniões, os sentimentos e emoções dos criadores autores (a maior parte humorísticas), que em tempos de liberdade ou censura resistiram aos ditames dos poderes instituídos.

Constatámos que os jornais humorísticos de Rafael Bordalo Pinheiro lançam novas sementes de uma cultura fiscal (quase) inexistente e abrem um espaço de cidadania fiscal crítica. O próprio artista não se poupa a esforços no sentido de denunciar a ação política dos representantes do povo no Parlamento. Assim, através dos seus desenhos, expõe

durante décadas as fragilidades da classe política, mas também da classe económica e financeira do seu tempo.

A emergência do Zé Povinho, quer nas caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro, que nos cartoons de Luís Afonso, é caracterizada por uma linha de continuidade, que é reveladora de um ser, apático, sem opinião e conformado com as normas do sistema fiscal, suportando frequentemente uma carga fiscal desmesurada, que o deita por terra, ou no divã do psiquiatra, até permanecer imobilizado perante as injustiças fiscais resultantes do desenho das políticas fiscais (e de outras políticas) quer da sociedade oitocentista, quer da sociedade contemporânea. Por sua vez, o teatro de revista pode também incluir-se nessa linha de continuidade, ao consagrar a figura do Zé Povinho, personagem recorrente nos palcos, que ora se sente vítima do sistema político e fiscal, ora o exalta, mas que aos poucos tenta libertar-se da sua albarda, designação que metaforicamente se atribui à carga fiscal.

Os meios de comunicação social, nomeadamente os jornais humorísticos onde foram publicadas as caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro, procuram transmitir aos cidadãos uma melhor compreensão da realidade política de cada época, sendo que as questões fiscais são parte dessa realidade. É através dos meios de comunicação social que os cidadãos partilham as diversas narrativas (caricatura e *cartoon*) das quais emergem um conjunto de significados que remetem para a responsabilidade ou irresponsabilidade fiscal dos governantes e, conseqüentemente, para a formação da opinião pública fiscal.

Nos guiões do teatro de revista, que foi possível consultar, as questões relacionadas com impostos têm uma presença escassa, enquanto que nos jornais humorísticos de Rafael Bordalo Pinheiro e nos cartoons de Luís Afonso, as questões da fiscalidade surgem com alguma frequência. Ainda assim, na segunda metade do século dezanove, o tema dos impostos no teatro de revista surge com um alvo bem definido, a nobreza, que

contrariando as normas constitucionais vigentes, ainda teimava em manter determinados privilégios fiscais.

O humor e o riso são catalisadores de sinergias para o espaço público. O contexto fiscal em que se produz o riso oscila entre a liberdade e a opressão, a continuidade e a rutura, a tradição e a inovação. Daí que a socialização dos cidadãos no sentido de serem reforçados os valores democráticos e fiscais, poderia dirigir-se a uma pluralidade de destinatários, ou seja, a cidadãos adultos, crianças e jovens em idade escolar, através de novos agentes culturais – os caricaturistas e os cartoonistas – que nas escolas, em parceria com a Administração Tributária (AT), ajudassem na reconfiguração e transmissão dos novos valores sociais, que poderiam constituir-se como parte integrante da cultura fiscal.

Esta narrativa é constituída por três partes: o teatro de revista, a caricatura e o cartoon, sendo que cada uma delas versa sobre uma temática diferenciada, mas com alguns elementos subjacentes que se interligam, numa espécie de fio condutor, que apela ao reconhecimento da pluralidade dos saberes, num reanimar constante dos processos de produção de novos conhecimentos. Para além de que houve um denominador comum - o humor - numa relação de complementaridade e diversidade inerente aos diversos aspetos que caracterizam tanto a cultura, a cultura fiscal, a ética e a confiança, como o humor, o riso, o sorriso e a ironia.

As limitações à investigação foram sobretudo as decorrentes da dispersão dos arquivos e falta de digitalização e organização dos guiões dos textos do teatro de revista. Daí que, numa fase inicial deste estudo, não tenha havido acesso fácil, a fontes primárias (fontes originais), dada a dispersão das bibliotecas e arquivos e ao mau estado de conservação dos textos (folhas avulsas, sem ordenação, nem numeração). As dificuldades na obtenção de cópias dos textos, devido à falta de pessoal nos arquivos e bibliotecas, fez com que a investigação se tenha tornado morosa e se tenha arrastado penosamente no tempo.

Apesar dos jornais humorísticos de Rafael Bordalo Pinheiro estarem disponíveis *online*, quando tentamos consultar os jornais em suporte papel tivemos restrições no acesso à consultas destes jornais. No entanto, após algumas diligências junto dos responsáveis da Hemeroteca Digital de Lisboa e já na fase final do estudo, essa consulta às fontes primárias foi-nos permitida.

Quanto às perspectivas de investigações futuras são vários os caminhos que, num futuro próximo, poderão vir a ser explorados.

Poderão ser submetidos a investigações futuras todo um conjunto de espólios existentes nos vários museus e bibliotecas portuguesas relativos ao humor e aos impostos (*carton*, caricatura e excertos do teatro de revista) numa conjugação de elementos humorísticos e fiscais, que permitam aprofundar esta problemática e enriquecer o novo conceito de “*humorologia fiscal*”.

O desenvolvimento de estudos comparativos acerca das diferentes formas de humor e de fiscalidade, quer em Portugal, quer em outros países europeus e fora da Europa, poderão permitir o desenvolvimento de um conhecimento científico mais abrangente e diversificado no que se refere a divergências e convergências comportamentais e perceções dos cidadãos, e das várias influências que estes incorporam através das mensagens dos humoristas, em materiais fiscais.

O estudo das várias dimensões que constituem o humor, de entre elas - a dimensão crítica e a dimensão socializante – poderia ser incluído nos Programas de Educação Fiscal para a Cidadania.

9. BIBLIOGRAFIA

- Afonso, Luís (2003). 10 Anos de *Baratoon*. Lisboa: Publicações D. Quixote Lda.
- Afonso Vaz, Manuel (1984). *Direito Económico – A Ordem Económica Portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora.
- Aillaud, Marlène (2012). *Compréhension et appréciation de l'humour noir: Approche cognitivo-émotionnelle*. Tese de doutoramento. Aix-Marseille Université: Centre de Recherche en Psychologie de la Connaissance du langage et de l'Emotion.
- Albarello, Luc et alli, (1997). *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.
- Almeida, Fialho (1925). *Actores e Autores (Impressões de Teatro)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira e C^a. (Filhos).
- Alvarez, José Carlos (coord.) (2010). *A República foi ao Teatro*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.
- Álvarez-Insúa, Alberto Sánchez (2007). *Freud y Bergson. El Chiste y La Risa y su Relación con lo Social*. Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura, 723, pp.103-121.
- Alvira Martín, Francisco y José García López (1981). *Los Españoles Despues de la Reforma Fiscal*. Hacienda Pública Española, nº 72, pp. 243-258.
- Amaral Jerónimo, Nuno (2015). *Humor na Sociedade Contemporânea*. Tese de Doutoramento em Sociologia, Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Anderson, Benedict (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.

- Ansart, Pierre (1999). *Sociologie de la Culture*. in Akoun, André et Pierre Ansart (Dir). *Dictionnaire de Sociologie*. Paris: Ed. Seuil, pp.125-129.
- Antunes, António (2013). *Caricaturas do Metro Aeroporto*. Lisboa: Sistema Sola, CRL, Documenta.
- Antunes, Manuel (1999). *Teoria da Cultura*. Lisboa: Edições Colibri.
- Antunes Oliveira, Gonçalves (2010). “Só temos Pátria enquanto houver República!” – O teatro de Revista no surgimento da Primeira República. in Alvarez, José Carlos (coord.). *A República foi ao Teatro*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.
- Apte, Mahadev L. (1988). *Disciplinary boundaries in humorology*. Berlim, Mouton de Gruyter.
- Ardant, G (1965). *Théorie Sociologique de l'impôt*. SEVPEN.
- Ardant, G (1971). T1, (1972). T2 *Histoire de l'impôt*. Paris: Fayard.
- Argus (1881). *O Tutti-Li-Mundi – Revista do Anno de 1980*. Lisboa: Livraria Académica Lisbonense de Cruz & C. a.
- Aristóteles (2006). (trad. A. Caeiro) *Ética a Nicómaco*. 2ª edição, Lisboa: Quetzal Editores.
- Arnsperger, Christian e Philippe Van Parijs (2000). *Éthique Économique et Sociale*. Paris: Editions La Découverte & Syros.
- Ashfaq, Ayesha (2013). *Political Cartoons versus Readers: Role of political cartoonists in Building Public Opinion and Readers` Expectations towards Print Media Cartoons in Pakistan*. *Mediterranean Journal of Social Science*, Vol. 4, nº 3, Rome - Italy: MCSER Publishing.

- Attardo, Salvatore (2014). (Editor) *Encyclopedie of Humor Studies*. Los Angeles: Sage Publications.
- Backhaus, Jürgen G. (2004). *Joseph A. Schumpeter`s contributions in the area of Fiscal Sociology: a first approximation*. Journal of Evolutionary Economics, 14, Springer-Verlag, pp.143-151.
- Ball, Anjali Suniti, Leyland Pitt, Pierre Berthon and Philip DesAutels (2009). *Caricatures, cartoons, spoofs and satires: political brands as butts*. Journal of Public Affairs, 9, pp. 229-237.
- Bardin, Laurence (1977). *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Bastos, Sousa ([1908]1994). *Dicionário do Teatro Português*. Coimbra: Minerva, edição fac-similada da de 1908.
- Bauman, Zygmunt (1995). *A Vida Fragmentada – Ensaio sobre a Moral Pós-Moderna*. Lisboa: Relógio D`Água Editores.
- Bergson, Henri (1900). *Le Rire* Trad. O Riso: Ensaio sobre o Significado do Cómico. Lisboa: Guimarães Editores.
- Berjeaut, Simon (2005). *Le théâtre de revista: Un phénomène culturel portugais (1851 – 2005)*. Paris: L`Harmattan.
- Billig, Michael (2005). *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London: Sage.
- Bordalo Pinheiro, Rafael (1882) “A Argus” in Jornal “O António Maria”, p. 25.
- Bouko, Catherine, Laura Calabrese and Orphée De Clercq (2017) *Cartoons as interdiscourse: A quali-quantitative analysis of social representations based on collective imagination in cartoons produced after the Charlie Hebdo attack*. Discourse, Context & Media, Publisher: Elsevier BV, pp. 24-33.

- Bouvier, Michel (1998). *Introduction au Droit Fiscal et à la Theorie de l'Impôt*. Paris: Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, EJA.
- Bouvier, Michel, Marie-Christine Esclassan, Jean – Pierre Lassalle (2008). *Finances Publiques*. LGDJ, Paris: Lextenso éditions.
- Bragança de Miranda, José A. (2002). *Teoria da Cultura*. Lisboa: Edições Século XXI.
- Branco de Sá, Cristina Isabel (2013). *Fatores Determinantes da Moral Tributária em Portugal: Uma análise através da aplicação de um modelo de equações estruturais*. Tese de Doutoramento, Coimbra: Faculdade de Economia - Universidade de Coimbra.
- Caballero Wangüemert, F. y Román Portas, M. (2013). *El Humor Gráfico en la Prensa Gallega e Portuguesa (1870-2000) Semejanzas y diferencias*. *Historia y Comunicación Social*, Vol. 18, pp.343-359.
- Cabrera, Ana (2008). *A censura ao teatro no período marcelista*. *Media & Jornalismo*, 12, pp. 27-58.
- Caetano, Marcelo (1971). *História breve das Constituições Portuguesas*. Lisboa: Editorial Verbo, Lda.
- Cainzos, Juan Jesús Fernandez (2006). *Sociología da la Hacienda Pública*. Madrid: *Instituto de Estudios Fiscales*.
- Câmara, João da (1905) *Chronica Occidental – Raphael Bordallo Pinheiro*, in *O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, nº 939, p.18.
- Cambraia Lopes, Maria Virgília (2005). *O Teatro N`A Paródia de Rafael Bordalo Pinheiro*. Lisboa: INCM.
- Cambraia Lopes, Maria Virgílio (2013). *Rafael Bordalo Pinheiro – Imagens e Memórias de Teatro*. Lisboa: INCM.

- Campbell, John L. (2005), “*Fiscal Sociology in an Age of Globalization: Comparing Tax Regimes in Advanced Capitalist Countries*”, in: Victor Nee & Richard Swedberg (ed.s), *The Economic Sociology of Capitalism*, pp.391-418.
- Campbell, John L. (2009). *Epilogue: A Renaissance for Fiscal Sociology?*. in Martin, Isaac William, Ajay K. Mehrotra and Mónica Prasad, *The New Fiscal Sociology – Taxation in Comparative and Historical Perspective*, New York: Cambridge University Press, pp. 256-265.
- Cantante, Frederico (2007). *A Graça Sociológica do Humor*. CIES-ISCTE, CIES *e-Working Paper* nº 33/2007.
- Carvalho, Joaquim de (1992) *Introdução*. in Espinosa, Bento de (1992). *Ética*. Lisboa: Relógio D`Água.
- Carvalho, Rio de (1882-1883). *À Roda da Política*. Lisboa: Livraria e Papelaria Portuguesa de Ferreira & Franco, L.da.
- Castelo-Branco, M.^a R. (1970). *Humor*. Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, Lisboa: Editorial Verbo, pp. 630-635.
- Castelo Branco, Salwa (2010). (dir.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX*, Lisboa: Temas e Debates – Círculo dos Leitores.
- Catarino, João Ricardo (1999). *Para uma Teoria Política do Tributo*. in *Cadernos de Ciência e Técnica Fiscal* nº 184, Lisboa: Centro de Estudos Fiscais, Ministério das Finanças.
- Cavalcanti, Amaro (1896). *Elementos de Finanças (Estudo Theorico – Pratico)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- Chacón, Hilda (2009). *Political Cartoons in Cyberspace – Rearticulating Mexican and U.S. Cultural Identity in the Global Era*. Vanderbilt: University Presse.

- Charaudeau, Patrick (2006). *Des Catégories pour l'Humour?*. Questions de communication, 10, pp. 19 - 41.
- Ceiti, Mário (2013). Prefácio. in Finuras, Paulo (2013). *O Dilema da Confiança – Teorias, Estudos e Interpretações*. Lisboa: Sílabo.
- Cidade, Hernâni (1988). *Antero de Quental*. Lisboa: Editorial Presença.
- Cintra, Luís Miguel (1971) *Elogio do nosso teatro de revista*. in *A Crítica*, Mimeo.
- Cintra, Rui (2012). *Teatro – O Riso que nos ficou atravessado*. in Cotrim, João Paulo (2012). (Coord. Ed.). *Jogo da Glória – O século XX malvisto pelo desenho de humor*. Lisboa: Museu da Presidência da República.
- Coroado, Susana Duarte (2017). *Beneficiários Efetivos e Transparência Fiscal*. Lisboa: Transparência e Integridade.
- Costa, Leonor Freire, Pedro Lains e Susana Miranda (2012). *História Económica de Portugal – 1143-2010*. 2ª edição, Lisboa: Esfera dos Livros.
- Cotrim, João Paulo (2012). (coord. Ed.). *Jogo da Glória – O século XX malvisto pelo desenho de humor*. Lisboa: Museu da Presidência da República.
- Crespo, Nuno (2012a). (coord.). *Prontuário do Riso*, Fundação EDP. Lisboa: Tinta da China.
- Crespo, Nuno (2012b). (coord.). *Riso: Uma Exposição a Sério*. Fundação EDP, Lisboa: Tinta da China.
- Cruz Amorós, Miguel (2011) *Reforzar la Etica de los Funcionários y los Contribuyentes es Condicion para Superar la Crisis Economica?*. in Pires, Manuel (coord.). *Ética Fiscal*. Lisboa: Coleção Ensaios, Universidade Lusíada Editora.
- Cuche, Denys [1996 (2010)]. *La Notion de Culture dans les Sciences Sociales*. Paris: La Découverte.

- Da Silva, Álvaro Ferreira (2005). Finanças Públicas. in Lains, Pedro e Álvaro Ferreira da Silva (org.). História Económica de Portugal (1700-2000). vol. I, O século XVIII, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Damásio, António (2004). Ao Encontro de Espinosa. Mem Martins: Edições Europa América.
- De la Mardière, Christophe (2002). *Resistance à l'impôt et resistance par l'impôt*. Colóquio sobre o Direito de Resistência e de Opressão, *Revue Genre Humain*, Dijon: Edição du Seuil et Ch. De la Mardière.
- Delgado Lobo, Maria Luisa (2001), *La Cultura Fiscal dos Españoles*. Conferência proferida no XXI Curso de Instituciones y Técnicas Tributárias, Madrid: Instituto de Estudios Fiscales.
- Delgado Lobo, Maria Luisa (2002). *Sociología y Psicología Fiscales. La Cultura Fiscal dos Españoles*. in Cadernos de Ciência e Técnica Fiscal nº 407, Lisboa: Centro de Estudos Fiscais, Ministério das Finanças.
- Dicionário Universal Lello & Irmão - Enciclopédico Luso – Brasileiro (1980). Porto: Lello & Irmão Editores.
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001). Realização da Academia das Ciências de Lisboa e da Fundação Calouste Gulbenkian, II Vol., Lisboa: Editorial Verbo.
- Dines, Gail (1995). *Toward a Critical Sociological Analysis of Cartoons*. Humor 8-3, University of Arizona, pp. 237-255.
- Diniz, Baptista (1899). A Paródia – Revista de Acontecimentos e Costumes. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.
- Donna Andréolle (2000). *Le Voir et le dire. Images et discours politiques dans l'editorial cartoons aux États – Unis*. ASp – la revue du GERAS, pp. 327-348.

- Eco, Umberto (2001). *O Nome da Rosa*. Algés: Difel Editorial, S.A.
- Eco, Umberto (2004). *Os Limites da Interpretação*. Miraflores: Difel-Difusão Editorial, S.A.
- Edwards, Janis L. (2014). *Cartoons*. in Attardo, Salvatore (Editor) *Encyclopedie of Humor Studies*. Los Angeles: Sage Publications.
- Ermida, Isabel (2002). *Humor, Linguagem e Narrativa: Para uma Análise do Discurso Literário Cómico*. Braga: Universidade do Minho.
- Ermida, Isabel (2007). *O Tempo e o Riso: Reflexões Diacrónicas sobre o Cómico de Linguagem*. *Diacrítica, Ciências da Linguagem*, 21/1, pp. 77-105.
- Espinosa, Bento de (1992). *Ética*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Esteves, Rui Pedro (1998). *O crowding-out em Portugal 1879 – 1910: uma análise exploratória*. *Análise Social*, vol. XXXIII (151-152), (2º-3º), pp.573-618.
- Esteves, Rui Pedro (2005). *Finanças Públicas*. In Lains, Pedro e Álvaro Ferreira da Silva (org.). *História Económica de Portugal (1700-2000)*. vol. II, O século XIX, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, pp. 305-335.
- Fernandes, António Teixeira (1998) *Alguns Desafios Teóricos – Metodológicos*. in Esteves, António e José Azevedo (org.) *Metodologias Qualitativas para as Ciências Sociais*. Porto: Instituto de Sociologia – Faculdade de Letras – Universidade do Porto.
- Finuras, Paulo (2013). *O Dilema da Confiança – Teorias, Estudos e Interpretações*. Lisboa: Sílabo.
- Finuras, Paulo (2014). *Em quem confiamos? Valores culturais e (des) confiança nas instituições*. Lisboa: Sílabo.

- Fortin, Marie-Fabienne (2009). Fundamentos e Etapas do Processo de Investigação. Loures: Lusodidacta.
- Fragoso, Ana Margarida (2010). Formas e Expressões da Comunicação Visual em Portugal – Contributo para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa.
- França, José-Augusto (1975). Zé Povinho na obra de Rafael Bordalo Pinheiro 1875/1904 Lisboa: Livraria Bertrand.
- França, José-Augusto (1999 [1974]). O Romantismo em Portugal – Estudo de Factos Socioculturais. Lisboa: Livros Horizonte.
- França, José-Augusto (1980). Rafael Bordalo Pinheiro. O Português Tal e Qual. 2ª edição, Lisboa: Livraria Bertrand.
- Gambetta, D. & Hamill, H.(2005). *Streetwise: How Taxi Drivers Establish Customer's Trustworthiness*. New York: Russell Sage Foundation.
- Gasquet-Cyrus, Médéric (2003-2004). *Pratiques et représentations de l'humour verbal – Étude sociolinguiste du cas marseillais*. Marseille: Université Aix – Marseille I – Université de Provence.
- Gauthier, Benoît (Ed.). (2003). Investigação Social – Da Problemática à Colheita de Dados. Loures: Lusociência – Edições Técnicas e Científicas, Lda.
- Gomes Canotilho, J.J. e Vital Moreira (2007). Constituição da República Portuguesa Anotada. vol. I, 4ª edição revista, Coimbra: Coimbra Editora.
- Granja, Vasco (s/d) O Pioneiro da Banda Desenhada em Portugal. CITI – Centro de Investigação para Tecnologias Interativas.

- Groensteen, Thierry (2000). (sous la direction de), *Maîtres de la Bande Dessinée Européenne*. Seuil: Bibliothèque Nacional de France.
- Gruda, Mateus (2017) Levando o Humor muito a Sério. Enciclopédia de Estudos sobre o Humor, Resenha de: Attardo, Salvatore (2014). (Editor) *Encyclopedie of Humor Studies*. Los Angeles: Sage Publications.
- Guerra, Isabel (2006). Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo. Estoril: Principia Editora
- Guerreiro, António Cândido Mouteira (1953). Resenha Histórica da Direção Geral das Contribuições e Impostos e Evolução dos seus Serviços. in Boletim da Direção Geral das Contribuições e Impostos (Separata), Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, pp. 3-56.
- Guiddens, Anthony (1990). Para uma Terceira Via – A Renovação da Social Democracia. Lisboa: Editorial Presença.
- Guimarães, Maria Ângela (1997). Bordallo: Face a um Mundo em Turbilhão. Coleção Presenças da Imagem, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Hespanha, António Manuel (1993). Revoltas e Revoluções: a resistência das elites provinciais. *Análise Social*, vol. XXVIII (120), (1.º), pp. 81-103.
- Holsteyan, Joop van (2017). *The Impact of Political Cartoons on the Perceived Images of Politicians*, Nottingham: ECPR Joint Session of Workshops.
- Hurley, Matthew N., Daniel C. Dennet and Reginald B. Adams Jr. (2013). *Inside Joker: Using Humor to Reverse – Engineer the Mind*. Cambridge, MA: MIT PRESS.
- Kao, Justine T; Roger Levy; Nooh D. Goodman (2015). *A Computational Model of Linguistic Humour in Puns*. *Cognitive Science*, pp. 1-16.

- Kara, Seref et Jonathan Broutin (2014). *L'impact des stereotypes sur le discours de la caricature politique*. Synergies Turquie n° 7, pp. 127-137.
- Koller, Marvin R. (1988) *Humor and Society: Explorations in the Sociology of Humor*. Houston: Cap and Gown.
- Kuipers, Giseline (2006). *Good Humor, Bad Taste - A Sociology of the Joke*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Kuipers, Giseline (2008). *The Sociology of Humor*. in Raskin, V (ed.) *The Primer of Humor Research*, Berlin/Nova Iorque: Mouton de Gruyter, pp 365-402.
- Le Goff, Jacques (1997). *Une Enquête sur le Rire*. In *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 3, pp. 449-455.
- Leal, Audria Albuquerque (2010). O Papel do Discurso Teórico nos Cartoons. *Estudos Linguísticos/Linguistic Studies*, 5, Lisboa: Edições Colibri/CLUNL, pp. 223-234.
- Leite, Thiago Ribeiro de Magalhães (2018). Sobre a Teoria do Risível de Schopenhauer. *Periagoge* n°1, Brasília: UCB.
- Leroy, Marc (2006). (dir.). *Mondialisation et fiscalité. La globalisation fiscal*. Paris: L'Harmattan.
- Leroy, Marc (2007). *Sociologie des finances publiques*. Paris: La Découverte, Repères.
- Leroy, Marc (2012). *Crise des financements, crise des systems fiscaux: une analyse de sociologie financière*. *Revue française d'administration publique*, n° 144, pp. 1025-1034.

- Leroy, Marc (2013). Sociologia da decisão financeira pública. in Santos, António Carlos e Cidália Lopes (coord.). *Fiscalidade - Outros Olhares*. Porto: Vida Económica.
- Leroy, Marc (2014). *Le Discours antifiscal à l'épreuve de la sociologie fiscale*. Revue Française de Finances Publiques, nº128, pp. 179 – 213.
- Leroy, Marc (2016). *L'Évasion fiscale, une transgression de quelles normes?* Bruylant, Revue européenne et international de droit fiscal, 4, pp.516-528 (p.277)
- Levy, Gail Dines (1990). *Towards a Sociology of Cartoons: A Framework for Sociological Investigation with Special Reference to Playboy Sex Cartoons*. Department of Sociology, University of Salford.
- Lins, Álvaro (1959). *História Literária de Eça de Queirós*. 3ª edição, Lisboa: Livraria Bertrand.
- Löfgren, Orvar (2017). *Ethnologia Europaea* 47 (1), 35-53.
- Lyonnet, Henry (1898). *Le Théâtre au Portugal*. Evreux.
- Machado Pais, José (2002). *Sociologia da Vida Quotidiana. Teorias, Métodos e Estudos de Caso*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Magalhães Lima (1882). “Raphael Bordallo Pinheiro”. in *Galeria Republicana*, Lisboa: editor João José Baptista, ano 1, nº 11, Junho.
- Marques, Rafael (2012). *Por Uma Sociologia da Confiança: Debates Preliminares*. in Carvalho Ferreira, José Maria (org.). *Sociedade de Confiança - A Construção Social da Confiança em Portugal*. Lisboa: Clássica Editora.
- Marques, Teresa Cristina Schneider (2015). *A oposição à ditadura brasileira no exterior através de charges e caricaturas (1964-1979)*. *História Unisinos*, 19 (2). pp 208-217.

- Martin, Isaac William, Ajay K. Mehrotra and Mónica Prasad (2009). *The New Fiscal Sociology – Taxation in Comparative and Historical Perspective*. New York: Cambridge University Press.
- Martin, Isaac William (2008). *The Permanent Tax Revolt*. California: Stanford University Press.
- Martins, Guilherme de Oliveira (1988). O Ministério das Finanças – Subsídios Para a Sua História no Bicentenário da Criação da Secretaria de Estado dos Negócios da Fazenda. Lisboa: Ministério das Finanças.
- Mata, Eugénia (2001). Sistemas Fiscais e Reformas Fiscais. in Valério, Nuno (coord.) Ana Bela Nunes, Carlos Bastien, Eugénia Mata, *As Finanças Públicas no Parlamento Português – Estudos preliminares*. Lisboa: Coleção Parlamento.
- Matos Sequeira, Gustavo de (1947). A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal. 2ª série, 2º volume, Lisboa: Editorial Século, imp. Sociedade Nacional de Tipografia.
- McLure, Michael (2003). *An Italian Foundation For New Fiscal Sociology - A Reflection on the Pareto-Griziotti and Pareto-Sensini letters on Ricardian equivalence and Fiscal Theory*. in The 16th HETSA Conference Australian Catholic University, St Patrick's Campus, Fitzroy.
- McLure, Michael (2006). *The Fiscal Sociology of Gino Borgatta: Pareto, extraeconomic redistribution and economic growth*. in Cambridge Journal of Economics, 30: 4, pp. 521-539.
- McLure, Michael (2007). *The Paretian School and Italian Fiscal Sociology*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- McLure, Michael (2009). *Fiscal Sociology*. in International Encyclopedia of Public Policy – V 2 – Economic Policy, Australia, Editor: Philip Anthony O'Hara.

- Medina, João (2004) *Zé Povinho sem Utopia* (Ensaio sobre o estereótipo nacional português). Cascais: Câmara Municipal de Cascais – Instituto de Cultura e Estudos Sociais.
- Miranda, Jorge (1975). *Constituições Políticas de Diversos Países*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Monnier, Jean-Marie (2006). *L'Impôt et la Contrainte ou la Dialectique de l'Autonomie et de la Responsabilité*. *European Journal of Economic and Social Systems*, Lavoisier, 19 (1), pp. 99-110.
- Morgado, Paulo (2011). *O Riso em Bergson – Mecanismos do Cómico*. Lisboa: Babel.
- Morin, Christian (2002). *Pour une Définition Semiotique du Discourse*. *Protée*, vol.30, n° 3, pp. 91-98.
- Moura, Jean-Marc (2012). *Poétique Comparée de l'Humour*. in *Esthétique du rire*. {em linha} Nanterre: Presses universitaires de Paris Ouest (consultado em 05 março 2016) Disponível na Internet: <http://books.openedition.org/pupo/2330>.
- Mulkay, Michael (1988). *On Humor: Its Nature and Its Place in Modern Society*. Cambridge: Polity Press.
- Musgrave, Richard A. (1983). *Las Teorias de las Crisis fiscales: Un Ensayo de Sociología fiscal*. in *Hacienda Pública Española*, n° 83, pp. 427-443.
- Nerré, Birger (2001). *The Concept of Tax Culture*. Annual Meeting of the National Tax Association, Baltimore, MD, USA.
- Neto, Celso Figueiredo (2011). *Porque Rimos: Um Estudo do Funcionamento do Humor na Publicidade*. Recife: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

- Nichita, Ramona-Anca and Batrâncea Larissa-Margareta (2012). *The Implications of Tax Morale on Tax Compliance Behavior*. Babes-Bolyai University Cluj-Napoca.
- Oliveira Guimarães, Luís (1940) Teatro de Revista. Conferência promovida pelo Sindicato Nacional da Crítica, na Sociedade de Propaganda de Portugal, Lisboa: Lisboa: Ex-Libris.
- Ortigão, Ramalho (1882) As Farpas, Vol. X.
- Oseguera, Miguel Ángel Andrade e M^a. De Lourdes Elena García Vargas (2012). *Cultura Tributária para uma mayor recaudación fiscal*. Ciudad Universitaria, México: XVII Congresso Internacional de Contaduría, Administración e Informática.
- Pavão dos Santos, Vítor (1978). A revista à portuguesa. Uma história breve do teatro de revista, Lisboa: Ed. “O Jornal”.
- Pelisson, Cyrielle (2013). *Humour et Bagaiement: Perception, Compréhension et Utilisation de l’Humour Chez l’Enfant Bègue*. Université Nice Sophia Antipolis, Faculté de Médecine, École d’Orthophonie.
- Pernes, Fernando (2015). A Vocaçã da Arte Moderna, De Olympia a Guernica (org. Matos, Lúcia Almeida). Porto: Fundação de Serralves.
- Pimenta, Carlos (2011). Natureza Social da Fraude nas Empresas. in Sousa, Luís e Domitília Diogo Soares (coord.). Em Memória de Saldanha Sanches – Transparência, Justiça, Liberdade. Lisboa: RCP Edições, pp. 92-103.
- Pires, Manuel (coord.). (2011). Ética Fiscal. Lisboa: Coleção Ensaios, Universidade Lusíada Editora.
- Pires, Maria Laura Bettencourt (2006) Teorias da Cultura. Lisboa: Universidade Católica Editora.

- Prado Coelho, Eduardo (2003). Whisky duplo, por favor! in Afonso, Luís. 10 Anos de Bartoon. Lisboa: Publicações D. Quixote Lda.
- Priego - Valverde, Béatrice (1999). *L'Humour dans les interactions conversationnelles: jeux et enjeux*. Tese de doutoramento. Marseille: Aix-Marseille Université.
- Puotti, Giovanni (2011). *Rafforzare il seno ético dei funzionari fiscali e dei contribuinti: un requisito per superare la crisi económica globale?* in Pires, Manuel (coord.). *Ética Fiscal*. Lisboa: Coleção Ensaios, Universidade Lusíada Editora.
- Ramos, Rui (coord.). (2012). *História de Portugal*. 7ª edição, Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Raquel Silva, Henriques (2005). Desenhar para Rir: A Sociedade Burguesa ao Espelho. in Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro. Câmara Municipal de Lisboa, pp. 27-60.
- Rawls, John (1993). *Uma Teoria da Justiça*. Lisboa: Editorial Presença.
- Rebello, Luiz Francisco (1984). *História do Teatro de Revista em Portugal - Da Regeneração à República*. 1º vol., Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Rebello, Luiz Francisco (1985). *História do teatro de revista em Portugal - Da República até hoje*. 2º vol., Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Rebello, Luiz Francisco (2010a). *Três Espelhos – Uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Rebello, Luiz Francisco (2010b). *O Teatro na Transição do Regime (1875-1876 a 1917-1918)*. in Alvarez, José Carlos (coord.). *A República foi ao Teatro*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro, pp. 65-99.

- Rebello, Luiz Francisco (2010c). Teatro de Revista. in Castelo Branco, Salwa (dir.) Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX, Lisboa: Temas e Debates – Círculo dos Leitores, pp. 1248-1253.
- Rebello, Luiz Francisco (2010d). “*O teatro de revista e a República*” in Sinais de Cena nº 14, Dezembro 2010, APCT – Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, Lisboa: Húmus, pp. 14-16.
- Ridanpää, Juha (2009). *Geopolitics of Humour: The Muhammed Cartoon Crisis and the Kaltio*. Comic Strip Episode in Finland, *Geopolitics*, 14: 4, pp 729-749.
- Rocha, Júlio (1886) *À Roda da Política*. Lisboa: Livraria e Papelaria Portugeza de Ferreira & Franco, Lda.
- Rodrigues, Adriano Duarte (1999). *Comunicação e Cultura – A experiência cultural na era da informação*. 2ª ed., Lisboa: Editorial Presença.
- Rodrigues, Pedro Caldeira (2007). *Ernesto Rodrigues - Um Homem do Teatro na I República*. Lisboa: Faculdade de Letras, Departamento de História.
- Rodrigues, Pedro Caldeira (2009). *Revolução nos Palcos*. *Visão Histórica* nº 4, pp. 85-87.
- Roedckelein, Jon E. (2002) *The Psychology of Humor: A Reference Guide and Annotated Bibliography*, Westport: Greenwood Press.
- Roussado, Manuel (1865) “*Fossilismo e Progresso*” *Revista em 3 actos e 4 quadros*, Lisboa: Typographia – Rua da Condessa, nº 3.
- Sá, Victor ([1969] 1974). *A Crise do Liberalismo e as primeiras manifestações das ideias socialistas em Portugal (1820-1852)*. Lisboa: Seara Nova.
- Salas, Felícia Bravo (2012). *Cultura Tributaria*. Lima: Punto y Grafia S.A.C.

- Saldanha Sanches, José Luís (1989). A reforma fiscal portuguesa numa perspetiva constitucional. *Cadernos de Ciência e Técnica Fiscal*, 354, pp. 41- 44.
- San-Payo, Manuel (2012). O poder e a glória – a caricatura no século XX. in Cotrim, João Paulo (Coord. Ed.). *Jogo da Glória – O século XX Malvisto pelo Desenho de Humor*. Lisboa: Museu da Presidência da República.
- Santos, António Carlos e Cidália Lopes (coord.) (2013). *Fiscalidade - Outros Olhares*. Porto: Vida Económica.
- Saraiva, Arnaldo (1980). “A revista (à) portuguesa”. in *Literatura Marginalizada – Novos ensaios*. Porto: Edições Árvore, pp. 37 - 62.
- Saraiva, António José e Óscar Lopes (1976). *História da Literatura Portuguesa*. 9ª edição, Porto: Porto Editora, Lda.
- Sardica, José Miguel (2012). Jornais e Jornalismo – Apostolado Cívico, Voz do Dono ou Quarto Poder Frustrado. in *Jogo da Glória – O Século Malvisto pelo Desenho de Humor*. Lisboa: Museu da Presidência da República; Quidnovi.
- Schumpeter, J.A. (1970). "La crisis fiscal del Estado" in *Hacienda Pública Española*, nº 2, pp.145-169.
- Shifman, Limor (2014). Internet Humor. in: Attardo, Salvatore (2014). (Editor), *Encyclopedie of Humor Studies*, Los Angeles: Sage Publications.
- Silva, Ana Paula (2018) A Importância do Riso no Pensamento de Eça de Queirós e Nietzsche: O Que Pode o Riso contra o Niilismo?. Dissertação de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Silva, Raquel Henriques (2005). Desenhar para Rir: A Sociedade Burguesa ao Espelho. in *Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro*. Câmara Municipal de Lisboa, pp. 27-60.

- Silva, Raquel Henriques (2007). O Zé Povinho de Rafael Bordalo Pinheiro – Uma iconologia de ambivalência. *Revista do IHA*, nº 3, pp. 238-253.
- Silva Pinto, Miguel (2014). O IVA e a Representação de Interesses (*Lobbying*). in Vasques, Sérgio (coord.). *Cadernos IVA 2014*, Coimbra: Edições Almedina S. A., pp. 339-362.
- Smith, Adam (1983). *Um Inquérito sobre a Natureza e as Causas da Riqueza das Nações*, Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian.
- Smith, Anthony (2010). *The Nation in History: Historiographical Debates about Ethnicity and Nationalism*. 2ª edição, Londres: Polity Press.
- Soares, Domitília Diogo (2004). *Perceção Social da Fiscalidade em Portugal*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Soares, Domitília e Rafael Marques (2013). “A Sociologia Fiscal: Um Esquisso Histórico”. in Santos, António Carlos dos e Cidália Lopes (coord.). *Fiscalidade - Outros Olhares*. Porto, Vida Económica, pp. 115-162.
- Sousa, Osvaldo de (1988). *Do Humor da Caricatura*. Lisboa: Edição Salão Nacional de Caricatura.
- Sousa, Osvaldo de (coord.). (2000). *luísafonso@zéoliveirapontopê – Portugal pela pena de dois cartoonistas*. Lisboa: Trevim/Humorgrafe.
- Sousa, Osvaldo de (1991). *Caricatura Política em Portugal*. Lisboa, Edição do Salão Nacional de Caricatura.
- Sousa, Osvaldo de (2010). *A Caricatura, o Teatro e a República*. in Alvarez, José Carlos (coord.). *A República foi ao Teatro*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.
- Sousa Franco, António de (1974). *Manual de Finanças Públicas e Direito Financeiro*. Vol. 1, Lisboa: Manuais da Faculdade de Direito.

- Sousa Franco, António de (1982-1983). *Noções de Direito da Economia*. Lisboa: Ed. AAFDL.
- Taylor, Julia M. (2014). *Forms of Humor*. in Attardo, Salvatore (Editor) *Encyclopedie of Humor Studies*, Los Angeles: Sage Publications.
- Tipke, Klaus (2002). *Moral Tributaria del Estado y de los Contribuyentes*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones Jurídicas y Sociales, S.A.
- Torgler, Benno (2003a). *Tax Morale: theory and empirical analysis of compliance*. Pdf thesis University of Basel.
- Torgler, Benno (2004). *Tax morale in Asian Countries*. *Journal of Asian Economics* 15 (2), pp. 237-266.
- Torgler, Benno (2007). *Tax Compliance and Tax Morale: A Theoretical and Empirical Analysis*. Cheltenham: E. Elgar, Ed.
- Valade, Bernardo (1995). *Cultura*. in Boudon, Raymond, *Tratado de Sociologia*. Lisboa: Edições Asa.
- Valério, Nuno (2001a). (coord.), Ana Bela Nunes, Carlos Bastien, Eugénia Mata. *As Finanças Públicas no Parlamento Português – Estudos preliminares*. Lisboa: Coleção Parlamento.
- Valério, Nuno (2001b). (coord.). *Estatísticas Históricas Portuguesas*. Lisboa: INE.
- Valério, Nuno (2006). (coord.). Ana Bela Nunes, Carlos Bastien, Eugénia Mata. *Os impostos no Parlamento Português – Sistemas fiscais e Doutrinas fiscais nos Séculos XIX e XX*. Lisboa: *Coleção Parlamento*.
- Vasques, Sérgio (2000) *Eça e os Impostos*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Vasquez Rodrigues, W. (2011). *Desencuentro de Dois Mundos*. *Revista Signa* 20, pp. 531-551.
- Viana, José (s/d). Porto. Mimeo.

- Xavier de Basto, José Guilherme (2007). IRS: Incidência real e determinação dos rendimentos líquidos. Coimbra: Coimbra Editora.
- Yaman, Havva (2010). *Cartoons as a Teaching Tool: A Research on Turkish Language Grammar Teaching*, Educational Sciences: Theory and Practice. 10 (2), Spring, pp.1231-1242.
- Zijderveld, Anton C. (1983). *Introduction: The Sociology of Humour and Laughter – An Outstanding Debt*. Current Sociology, 31:1.