

# SARAH BERNHARDT N' A PARÓDIA

JOÃO PAULO LÖBE GUIMARÃES\*

## RESUMO

Este artigo pretende analisar uma caricatura que representa Sarah Bernhardt da autoria de Rafael Bordalo Pinheiro publicada no seu jornal *A Paródia* em 1904. Para o efeito, procedemos a uma pequena resenha biográfica da atriz, das suas quatro vindas a Portugal e respetivas repercussões na imprensa, bem como nas palavras de alguns dos maiores escritores portugueses seus contemporâneos. Para a análise, seguindo os objetivos da literacia visual, procuramos identificar o código próprio da caricatura, nomeadamente no que diz respeito à existência de sátira, de ato humorístico, das técnicas e formas de caricaturar, dos procedimentos gráficos utilizados e do tipo de cartoon identificado. Por fim, tecemos algumas considerações sobre o caráter misógino ou não da caricatura e da representação da própria atriz e fazemos algumas considerações finais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sarah Bernhardt; caricatura; *A Paródia*.

## ABSTRACT

This article aims to analyse a caricature from Rafael Bordalo Pinheiro that represents Sarah Bernhardt published in his newspaper *A Paródia* in 1904. With this purpose, we made a short biographical review of the actress, we give account of her four visits to Portugal and its repercussions in the press, as well as in the words of some of her greatest contemporary Portuguese writers. As it concerns the analysis, following the objectives of visual literacy, we tried to identify the code of the caricature, namely regarding the existence of satire, humorous act, techniques and forms of caricature, graphic procedures used and the type of cartoon identified. Finally, we make some considerations about misogyny or its absence in the caricature and the image of the actress herself and we make some final considerations.

**KEYWORDS:** Sarah Bernhardt; caricature; *A Paródia*.

---

\* Doutorando em Literatura na Universidade de Évora. E-mail: [joalobe@sapo.pt](mailto:joalobe@sapo.pt)

## INTRODUÇÃO

Oscar Wilde, em *The Critic as Artist* dá-nos duas opiniões opostas sobre o valor das memórias de um artista, expressadas por cada um dos seus personagens, Gilbert e Ernest. O segundo afirma que “I dislike modern memoirs. They are generally written by people who have either entirely lost their memories, or have never done anything worth remembering” (Wilde, 1916, p. 95). Para Gilbert, “I must confess that I like all memoirs. I like them for their form, just as much as for their matter. In literature mere egotism is delightful” (ibid, 95).

No caso das memórias de Sarah Bernhardt, tudo aparenta ter sido feito para a criação de uma lenda, pois embora a atriz se tenha revelado muito realista a lidar com a sua vida, foi uma implacável efabuladora no que diz respeito a contá-la (Gottlieb, 2013). No entanto, as suas memórias continuam a ser a fonte mais completa no que diz respeito à sua infância e adolescência e constituem, sem dúvida, o fator que mais contribuiu para a formação de um mito.

As suas quatro vindas a Portugal foram pautadas por muito sucesso, na senda daquele que granjeou em todo o mundo, emergindo como uma superestrela global. Não passou despercebida às mais importantes figuras das letras portuguesas da época, como Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e Fialho de Almeida, nem ao mais famoso caricaturista português seu contemporâneo, Rafael Bordalo Pinheiro.

O jornal *A Paródia* (1900-1907) foi o último publicado por este extraordinário artista, sendo seguido por seu filho Manuel Gustavo na direção do periódico, após a sua morte em 1905. Era um jornal satírico semanal, com uma temática predominantemente política, mas dando também atenção às artes, especialmente à ópera e ao teatro.

Sarah Bernhardt foi caricaturada diversas vezes por Bordalo nos seus jornais, mas n' *A Paródia* apenas aparece numa caricatura de homenagem, embora seja referenciada em alguns artigos escritos. Esta caricatura é o nosso objeto de análise.

## A SUPERESTRELA SARAH BERNHARDT



FIGURA 1 – Sarah Bernhardt em *Théodora* de Sardou (Nadar, 1884)

Henriette-Marie-Sarah Bernhardt nasceu em Paris em 22 de outubro de 1844<sup>1</sup> e morreu na mesma cidade em 26 de março de 1923. Foi uma das primeiras vedetas globais, tendo representado nos cinco continentes habitados. Foi uma atriz imensamente considerada por diversos artistas, poetas, escritores, pintores, entre os quais Victor Hugo, que lhe chamava “a voz de ouro”, Alexandre Dumas, Jean Cocteau, Oscar Wilde, Gustave Doré, etc. Foi mesmo homenageada em 1896, com 500 convivas entre a elite cultural da altura (Brisson, 1896).

De origem judia, que sempre reafirmou, embora tivesse sido

---

<sup>1</sup> Também poderá ter sido em julho ou setembro, ou mesmo em 1843 ou 1841 (Gottlieb, 2013)

batizada na Igreja Católica, Sarah cedo despertou para o teatro, tendo representado uma pequena peça no convento onde esteve desde os 9 até aos 14 anos (Bernhardt, 1907). Destaca-se, ainda, a primeira vez que assistiu a uma representação dupla, de *Britannicus* e *Amphitryon*, que a levou às lágrimas. Em seguida, entrou no Conservatório, de onde saiu com um 2º prêmio de comédia. Provavelmente com a ajuda do amante de sua mãe, o duque de Morny, foi contratada para a Comédie Française, onde teve as suas primeiras representações, sem muito sucesso, em 1862. Oito meses depois, sairia e seria o seu padrinho, M. Régis, que conseguiria a sua entrada noutra teatro, o Gymnase, novamente sem grande sucesso.

A sua divisa, desde os 9 anos, era “quand-même”, que pode ser traduzido por *apesar de tudo* e que a acompanhou toda a vida, até nas suas cartas pessoais, para as quais tinha um papel de carta com a sua divisa inscrita (Bernhardt, 1907).

Nesta altura, e como o fazia sua mãe, Sarah foi cortesã, recebendo inúmeros homens, tais como o futuro primeiro-ministro Léon Gambetta e o deputado Henri Ducasse, bem como o conde de Rémusat (Rochefort, 2007). Nos cerca de dois anos em que não representou, Sarah recebeu no seu salão inúmeros homens, que a terão ajudado a viver confortavelmente.

A vida pessoal da artista seria recheada de relacionamentos amorosos, desde o príncipe belga Henri de Ligne, o suposto pai do seu filho Maurice Bernhardt, que nasceu em 1864, Charles Haas, os artistas Gustave Doré e Georges Clairin, os atores Mounet-Sully, Lucien Guitry e Lou Tellegen, o seu médico Samuel Pozzi, havendo até referências a Victor Hugo, ao Príncipe de Gales e à pintora Louise Abbéma, que com ela viveu e era uma proeminente representante do mundo lésbico parisiense.

No Teatro do Odéon que, durante o cerco de Paris de 1870, transformou num hospital militar, Sarah conquistou a fama, em 1872, em *Ruy Blas*, de Victor Hugo. Terão tido um relacionamento amoroso e continuaram amigos durante anos. No final da primeira representação, Hugo agradeceu-lhe, beijando-lhe a mão.

Regressada à Comédie Française, representou *Phèdre* em 1874 e *Hernani* em 1877. É, então, chamada «a Divina» e «Imperatriz do teatro».

Em 1880, Sarah Bernhardt demite-se da Comédie Française e cria a sua própria companhia, tornando-se na primeira estrela internacional. Tinha ganho imensa notoriedade, não só pelas suas representações, como também pela publicidade que gerou à sua

volta, cercando-se dos melhores costureiros para criar o seu próprio estilo, dos melhores fotógrafos, como Nadar, pintores que a representaram em inúmeros quadros e mesmo de um *designer*, Alphonse Mucha, de origem checa, que passou a conceber os seus pôsteres em estilo *art nouveau*. Tinha um zoológico particular que foi ampliando, com camelos, uma chita, cães, um papagaio, um macaco, um lince, um cão-lobo e, mais tarde, até um crocodilo.

Dedicou-se, também, à pintura e à escultura, tendo obtido algum sucesso nesta última arte. Nesta época, terá também adquirido um caixão onde se fez fotografar e onde terá mesmo dormido e usou um chapéu com um vampiro, adotando ironicamente uma imagem da mulher que grassava por entre a misoginia literária e artística da época (Dottin-Orsini, 1993).

Começaram, então, as suas grandes tournées triunfais que correram o mundo, começando pela América, Europa, Rússia e Austrália. Algumas chegavam a demorar dois anos, mas Sarah gostava de viajar. Interpretou várias vezes papéis masculinos, como Hamlet. Oscar Wilde escreveu uma peça para ela, *Salomé*, em francês, que viria a ser proibida pela censura vitoriana.

Em 1882, Sarah casou com o aristocrata grego Aristide Damala. A união viria a revelar-se desastrosa, com as traições do marido e por fim, a sua toxicodependência que o levaria à morte, em 1889.

No intervalo das suas incansáveis tournées, dirigiu o Théâtre de La Renaissance, entre 1893 e 1899 e, posteriormente, o Teatro Sarah Bernhardt. Representou peças de inúmeros dramaturgos, tendo os principais sido Alexandre Dumas, Filho, Victorien Sardou e Edmond Rostand. Contracenou com os maiores atores da sua época, como Mounet-Sully, Richepin, Coquelin, Guitry, etc. Chegou a ser estrela do cinema mudo, tendo mesmo entradonum filme sonoro e em vários documentários.

Viveu em diversas casas esplendidamente decoradas, mas foi no Forte de Belle-Île, no Golfo da Gasconha, próximo da costa da Bretanha, que encontrou o seu refúgio. Comprou o forte em 1894, ao qual acrescentou terrenos e uma mansão, chegando a ter uma quinta com animais domésticos, culturas, *bungalows*, *court* de ténis, o seu zoológico particular e uma bandeira com as suas iniciais e a sua divisa. Aí reuniu a sua corte de admiradores e amigos, que incluíam o seu filho e a sua família, Clairin, Abbéma, Reynaldo Hahn, Geoffroy, etc.

Em 1914, recebeu a cruz de cavaleiro da Legião de Honra. Apesar de amputada da sua perna direita, em 1915, continuou a

representar sentada. Visitou, mesmo, a frente de combate da I Guerra Mundial transportada numa cadeirinha.

## SUCESOS EM PORTUGAL

A atriz veio quatro vezes a Portugal, durante as suas tournées, em 1882, 1888, 1895 e 1899. Foi referida por alguns dos mais importantes escritores portugueses seus contemporâneos. Foi o caso de Ramalho Ortigão, Eça de Queirós e Fialho de Almeida.

Ramalho teria inclusivamente tido um caso com a atriz (Vilela, 1993), posterior à sua primeira vinda a Portugal. Foi seu admirador desde 1878, quando a viu na Comédie Française no papel de *Doña Sol* no *Hernani*. Terá recusado ir vê-la no Teatro Ginásio, em Lisboa, por não concordar que ela tivesse casado. No entanto, foi um dos repórteres que noticiou a sua primeira vinda a Portugal, em abril de 1882, no jornal *O Século*. Descreve-a fisicamente com admiração, observando que não era tão magra quanto dela diziam (Abreu, 2003). Referindo-se ao seu casamento, ironiza que assim poderia ser convidada por todas as senhoras sérias e por todos os homens tementes a Deus.

Foi, no entanto, na segunda visita de Sarah a Portugal, em 1888, que a atriz agradeceu a Ramalho, porventura por um artigo publicado por este na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro. Escreveu-lhe uma carta íntima, que sugere algo mais do que uma amizade, referindo que a amizade de um homem por uma mulher que pode ainda seduzir deve ser aureolada de amor (Vilela, 1993). Em 1889, Ramalho encontra-se em Paris e enleva-se na companhia de Sarah, fazendo com que a sua própria mulher se dirija a Paris para o pôr na linha.

Eça de Queirós escreveu sobre Sarah Bernhardt em 1897 na *Gazeta de Notícias* do Brasil (Queirós, 2002). Num primeiro bilhete, refere o *Exame de Consciência* que a atriz tinha, havia pouco tempo, publicado no jornal *Le Figaro*. Considera-o uma apologia da atriz, mas reconhece o seu mérito como “derradeira inspirada que nos resta, neste século de chata e monótona materialidade, capaz de ressuscitar, com sumptuoso idealismo, as emoções e as maneiras das idades épicas e romanescas” (Queirós, 2002, p. 636). Refere a homenagem realizada a Sarah Bernhardt em Paris, em 9 de dezembro de 1896, que a celebrou, embora ironize sobre o preço do banquete, como, aliás, é marca da sua escrita. Continua o bilhete com a sua mordaz ironia, explicando o pedido que o *Le Figaro* fez à atriz para escrever o seu *Exame de Consciência*.

No segundo bilhete, refere a fantástica recepção feita à atriz em Melbourne, ridiculariza as viagens de trenó da atriz no Canadá, onde era seguida por todos os parlamentares e as récitas dos folhetins de Jules Lemaitre efetuadas pelas senhoras mais distintas e pelos homens mais elegantes da sociedade chilena para gáudio da atriz.

Por fim, no terceiro bilhete, Eça narra o estranho caso dos estudantes brasileiros que, segundo Sarah “arrancavam os sabres e distribuíam cutiladas, porque os não deixavam desengatar os meus cavalos, meter os ombros aos varais e puxar eles a minha carruagem!” (Queirós, 2002, p. 644). Segue-se a sua crítica mordaz e jocosa aos estudantes por este ato que considerou pouco digno.

Quanto a Fialho de Almeida, refere várias vezes Sarah Bernhardt (Almeida, 1925), considerando-a uma das estrelas dramáticas que viajam. Refere as semelhanças e diferenças com a sua grande rival Duse, considerando-as a ambas “duas musas da poesia dramática moderna” (Almeida, 1925, p. 139). Nesta crónica, originalmente publicada em 1898, Fialho considera Sarah como representante da literatura romântica de Hugo e Musset e Eleanora Duse, na sua sequência, com Alexandre Dumas filho e o drama de observação. A crónica centra-se mais em Eleanora Duse, embora várias vezes ela seja comparada a Sarah Bernhardt. Esta era “a cortesã parisiense, educada nas festas espherneras da noite, enrubescida ao calor do artificial, com fructas raras, licores e *toilettes*” (ibid., p. 152). Critica, também, as quatro vindas de Sarah a Portugal pelos preços praticados, pelo “mesmo reportório anedótico e sedição, e com *entourages* de correção mais que suspeita” (ibid., p. 172). Também compara a vinda de Mounet-Sully à grandiosidade de Sarah e da Duse.

Quanto às quatro vindas da atriz a Portugal, a primeira foi a que mais êxito teve, desde a recepção na Estação de Santa Apolónia, em que estiveram presentes mais de duzentas pessoas, entre representantes do Governo, empresário e artistas do Teatro Ginásio, jornalistas, escritores, poetas, atores e autores dramáticos e muitas senhoras (Abreu, 2003). Houve grande destaque na imprensa, desde logo no *Diário de Notícias*, n’ *O Século*, *Diário da Noite*, *Diário da Manhã*, n’ *O Ocidente*, mas também n’ *O António Maria* de Rafael Bordalo Pinheiro.

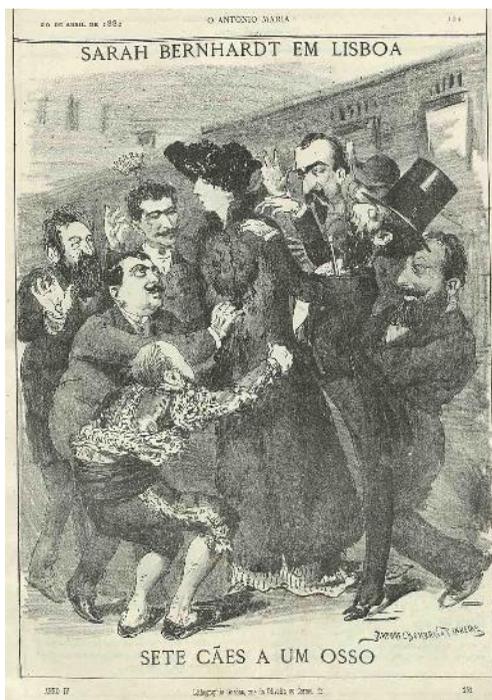


FIGURA 2 – Sarah Bernhardt em Lisboa – Sete cães a um osso (Pinheiro, 1882)

Bordalo ironizava com a magreza da atriz e com a atitude adúladora dos representantes do Governo.

Em 9 de abril de 1888, deu-se a segunda visita da Companhia a Lisboa. Não viria ser um êxito como a primeira, o que se revelou, desde logo, na recepção à atriz que só contou com artistas e alguns jornalistas. O destaque da chegada nos jornais passou para a segunda página, embora tenha sido noticiada no *Diário Ilustrado*, no *Novidades* e no *Jornal de Comércio* do Porto (Abreu, 2003). Foi também noticiada n' *A Ilustração Portuguesa*, que lhe dá destaque de primeira página e crítica, precisamente, os altos preços praticados que levaram a que houvesse menos gente nas representações. O *Ocidente* também lhe dá destaque de primeira página e assegura que o teatro quase encheu (R., 1888), contrariando aquilo que é afirmado por Ilda de Abreu.

Quanto a Bordalo Pinheiro, agora nos *Pontos nos iii*, dá-lhe destaque de primeira página, ajoelhando-se a seus pés, bem como nas páginas centrais.

A terceira visita deu-se em 14 de novembro de 1895, quando a atriz tinha já 51 anos e tinha engordado devido a uma operação abdominal a que tinha sido sujeita, sendo assim noticiada no *Diário Ilustrado*. Houve fotografias dela expostas junto ao Teatro S. Carlos, no Chiado e na Rua do Almada. Os duques de Palmela homenagearam-na com um banquete no Palácio do Rato. Desta vez houve salas cheias, também no Porto, como noticiou o *Comércio do Porto*. O *Ocidente* homenageou-a, ainda antes da visita, com uma gravura na primeira página e um texto louvando-a. Os *theatros: jornal de critica* publica uma pequena notícia sobre a peça Gismonda, desculpando-se com a falta de espaço. No entanto, tinha publicado anteriormente um artigo sobre a tournée de Sarah em Madrid.

Bordalo dá-lhe, também, honras de primeira página no *António Maria*, a 14 de novembro e nas centrais, a 23, onde satiriza uma dádiva da Duquesa de Palmela à atriz: uma joia de rubis, esmeraldas, turquesas, safiras e brilhantes.

A quarta e última visita ocorreu em novembro de 1899, altura em que a atriz já não era manchete na imprensa. No entanto, foi recebida na Gare do Rossio por escritores, pelo visconde de S. Luís de Braga, empresário e atores do teatro D. Amélia. Foi notícia no *Diário Ilustrado* e no *Novidades*, que criticou a Companhia. Os cartazes de Alphonse Mucha obtiveram grande sucesso. A grande novidade era o fato de Sarah interpretar um papel masculino em *Hamlet*, o que foi criticado pelo *Novidades*, mas referido sobriamente pel' *O Século*.

Houve uma festa artística em que estiveram alunos e professores das escolas Politécnica, Médica, Naval, Agrícola, Belas Artes, Indústrias, Exército, Liceu e Conservatório, onde ocorreu o inverosímil: talvez influenciados pela receção da atriz no Brasil e que, como referimos anteriormente, foi criticada por Eça de Queirós, “muitos académicos tiraram os cavalos da carruagem e conduziram, eles mesmos, o trem da atriz até ao palácio de Palmela onde ia decorrer uma ceia em sua honra” (Abreu, 2003, p. 97).

Houve, também, uma cerimónia de colocação de uma placa comemorativa no Teatro Rainha D. Amélia, a que assistiram ministros, a duquesa de Palmela e o Dr. Magalhães Lima, entre outros. Os duques de Palmela voltaram a oferecer-lhe um banquete, em que a duquesa ofereceu um berloque de enormes brilhantes à atriz.

À despedida para Madrid, estiveram presentes Rafael Bordalo Pinheiro, Ramalho Ortigão, João da Câmara, José de Figueiredo, etc.

A revista *Brasil-Portugal* louva o seu trabalho em *Hamlet*, num



ator da Comédie Française que, como referimos anteriormente, contracenou com Sarah Bernhardt e foi seu amante, está acorrentado, provavelmente junto com os conjurados e o Imperador D. Carlos, que estava escondido para os surpreender, em *Hernani* de Victor Hugo, um dos seus grandes sucessos e que representou em Portugal (Victor, 1904).

O empresário está a fumar um charuto que lança nuvens de fumo pelo ar. Por cima, uma mão lança-lhe pétalas ou folhas de flor sobre a cabeça, em jeito de homenagem olímpica. As nuvens de fumo etéreas atravessam toda a prancha da caricatura, e nelas constam os nomes das celebridades que o empresário trouxe ao teatro D. Amélia. Do teatro: Antoine, Georgette Leblanc, o próprio Mounet-Sully, Le Bargy, María Guerrero, Sada Yacco, Novelli, Zacconi, Coquelin, Emmanuel, Bartet, Réjane, Duse, Jane Hading, Sarah Bernhardt. Da música: Colonne, o próprio Kubelik, Pugno, Ysaye.

No nº 98 d' *A Paródia*, já tinha surgido uma caricatura de Manuel Gustavo sobre o mesmo tema, mas sem a profundidade da homenagem de Rafael.

Do ponto de vista da literacia visual, que é um direito de olhar de uma forma informada, importa saber ler e interpretar a imagem (Gil, 2011), utilizando vários instrumentos para conhecer o seu código próprio, nomeadamente, no caso da caricatura, as técnicas de caricatura, de sátira, os tipos de *cartoon* e a sua própria natureza de ato humorístico. Aliás, a nossa experiência visual da pintura, e por extensão também da caricatura, é mediada por aquilo que fomos ensinados a ver, pelas descrições, comentários e reproduções nas quais confiamos para nos falarem das pinturas (Mitchell, 2002). Nesse sentido, é importante utilizar estes instrumentos de análise para melhor compreender a caricatura, contextualizando-a na época em que foi produzida, como o fizemos anteriormente.

A caricatura é uma forma de retrato, pois sendo “reservado à imagem do homem feita à sua semelhança” (Pommier, 2007, p. 170), é também um meio de reconhecimento. Assim é o caso do empresário e dos artistas representados, Mounet-Sully e Kubelik, cujas caricaturas se assemelham às suas imagens reais.

É, também, tal como a literatura, uma representação da vida (Mitchell, 1995). Esta caricatura é, também, uma representação icónica, porque dá relevo à semelhança com os personagens, mas também simbólica porque alude a uma representação do Olimpo dos deuses.

A caricatura remete, através da sua legenda e do título, para o

Olimpo dos deuses numa clara relação de intertextualidade, embora Genette preferisse considerá-la como hipertextualidade, visto que o que de facto ocorre é uma transformação do Olimpo dos deuses gregos (hipotexto) neste Olimpo do teatro D. Amélia (hipertexto) (Genette, 1989).

No caso desta caricatura, ela não é, propriamente um ato humorístico, nem uma sátira, pois o objetivo não é criticar os personagens representados, mas sim homenageá-los. No entanto, congrega todos os componentes do ato humorístico, construindo uma visão metamorfoseada da realidade, libertando-se dos constrangimentos da linguagem e fazendo do leitor um cúmplice, entrando no jogo lúdico da caricatura (Charaudeau, 2006). Ainda assim, parece não haver nenhum propósito evidente de provocar o riso.

Quanto à sátira, ela pressupõe sempre um ataque a alguém ou alguma situação para denunciar um vício, abusos ou males de qualquer género (Hodgart, 2009), o que não parece aqui ser o caso.

No que diz respeito ao tipo de *cartoon*, este será mais do género descritivo, pois é quase ideologicamente neutro, sendo apresentado de uma forma descomprometida (Santos, 2015).

Em relação às técnicas de caricatura utilizadas, a principal será a ampliação, pois utiliza-se uma cópia fiel do natural, acentuando o que sai do normal (Sousa, 1988), no caso a barriga do empresário, o cabelo de Kubelik e o nariz de Mounet-Sully. Um dos procedimentos gráficos utilizados é, assim, a deformação, pois a reconfiguração caricatural apoia-se nos contrastes entre o corpo raquítico da pianista e o obeso do empresário. Utiliza, também, a esquematização, pois o desenho investe apenas nalguns pormenores. Joga, ainda, com as transposições, operando por combinações de signos visuais. Finalmente, destacam-se as relações iconotextuais, com as legendas e os títulos a acompanharem a caricatura (Lopes, 2013).

A forma de caricaturar é direta, no caso do empresário e dos dois artistas, bem como dos atores secundários e da pianista, mas a dos outros artistas representados em nuvens é alegórica, pois a caricatura é construída através de símbolos e alegorias, representado os deuses do Olimpo em forma de nuvens.

Assim, a representação de Sarah Bernhardt é alegórica nesta caricatura, como uma deusa do Olimpo em forma de nuvem, sob a responsabilidade do empresário que fazia com que estes artistas representassem em Portugal.

Em relação a alguma misoginia patente nesta caricatura e de acordo com os conceitos estabelecidos para esta época (Dottin-

Orsini, 1993), não conseguimos detetar que ela estivesse presente. No entanto, sabemos que a figura de Sarah Bernhardt era a de uma mulher fatal, utilizando todos os charmes dos vestuários femininos, nos quais se destacavam o vestido com caudacom a serpente, o que remete para a sedutora do *Livro do Génesis*. Estas sinuosidades eram ainda acentuadas pela sua forma de sentar em espiral (Gottlieb, 2013). Usava também um sem número de joias, colares e pulseiras, como forma de esconder que não era propriamente uma beldade, o que se foi acentuando com o avançar da idade, de forma a manter o estatuto de mulher fatal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos considerar assim, que Sarah Bernhardt foi altamente reverenciada por Rafael Bordalo Pinheiro, inclusive nas páginas d' *A Paródia*. Aliás, alguns dos grandes escritores portugueses da época também a respeitaram profundamente como atriz.

A caricatura analisada apresenta características do ato humorístico, embora não pretenda provocar o riso. Está, igualmente, ausente o papel de sátira. Utiliza como técnica principal a ampliação e como procedimentos gráficos a deformação, a esquematização, transposições e as relações iconotextuais.

As formas de caricaturar são diretamente do indivíduo e por alegoria. O tipo de *cartoon* identificado é descritivo.

A misoginia de fim de século não foi identificada nesta caricatura, embora a própria figura da atriz Sarah Bernhardt fosse a de uma mulher fatal, envolta nos charmes dos vestuários e joias femininas. Seria, ainda, algo provocadora ao assumir algumas características da mulher vampira.

Apesar da abundante iconografia existente sobre Sarah Bernhardt, inclusive na época em que viveu, e que foi utilizada como estratégia de marketing global *avant la lettre*, não deixa de ser curiosa esta representação da atriz na caricatura de Rafael Bordalo, que preferiu colocá-la ao mesmo nível das outras estrelas que visitaram Portugal, embora esteja na base da nuvem que propaga o charuto do visconde de S. Luís de Braga. No fundo, este é o verdadeiro homenageado, a figura central da caricatura. Mas não deixa de ser representativa a alta consideração de Bordalo por todos estes artistas, nomeadamente por Sarah Bernhardt, ao equipará-los a deuses do Olimpo.

Em 1904, Sarah já tomava como adquirido o facto de ser a maior atriz do mundo, como a rainha Vitória igualmente o tomava

por ser rainha de Inglaterra. Todas as homenagens que tinha recebido, inclusive da parte de Rafael Bordalo, já tinham acontecido ela era, assim, considerada acima de qualquer dúvida sobre o seu estatuto de diva do teatro.

O teatro que tinha uma importância muito grande na diversão da burguesia e da nobreza da altura, um pouco por toda a Europa, facto que Rafael Bordalo nunca deixou de considerar em todas as suas publicações, a começar pel' *O Binóculo*, que era distribuído em todos os teatros.

Finalmente, Sarah Bernhardt representou a personagem da mulher fatal ao longo de toda a sua vida adulta, primeiro por necessidade mas, depois de ser famosa, como um ícone vivo das tendências artísticas da época. Toda ela era uma produção artística, a começar pelos costureiros que escolhia e que costuravam aquilo que ela pretendia e não os ditames da moda, porque era ela que ditava a moda. Os seus adornos, as suas poses, os seus movimentos, os seus pósteres e fotografias, as pinturas realizadas sobre ela, a sua própria vida era uma representação constante. Apenas quando adquiriu o forte de Belle-Île e o transformou no refúgio da sua corte, encontrou um local onde podia viver naturalmente, despojada de todas as suas poses e divertindo-se naturalmente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abreu, I. M. A. e S. S. de. As quatro visitas de Sarah Bernhardt e a imprensa portuguesa. *Faces de Eva, Estudos sobre a Mulher*, (9), 75-105, 2003.

Almeida, F. d'. *Actores e autores (impressoes de teatro)*. Lisboa, Portugal: Livraria classica editora de A. M. Teixeira & c# (filhos), 1925.

Bernhardt, S. *Ma double vie; mémoires de Sarah Bernhardt*. Eugène Fasquelle. Obtido de <https://archive.org/details/madoubleviemmo00bernuoft>, 1907.

Brisson, A. L'Apothéose – compte rendu veridique de «la journée Sarah Bernhardt». *Revue illustrée*, (1), 11-15, 1896, Dezembro 15.

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

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

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

França, J. A. *Rafael Bordalo Pinheiro: O português tal e qual* (3<sup>a</sup>). Lisboa,

Portugal: Livros Horizonte, Lda., 2007.

Genette, G. *Palimpsestos – La Literatura en Segundo Grado*. Madrid, Espanha: ALTEA, TAURUS, ALFAGUARA, S. A., 1989.

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

Gottlieb, R. *Sarah: The Life of Sarah Bernhardt* (Reprint edition). New Haven: Yale University Press, 2013.

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

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

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

Mitchell, W. J. T. Representation. Em F. Lentricchia & T. McLaughlin (Eds.), *Critical Terms for Literary Study* (2 edition, pp. 11-22). Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Mitchell, W. J. T. Mute Poesy and Blind Painting. Em C. Harrison & P. J. Wood (Eds.), *Art in Theory 1900 – 2000: An Anthology of Changing Ideas* (2nd edition, pp. 1083-1085). Malden, MA: Blackwell Publishing, 2002.

Pinheiro, R. B. Sarah Bernhardt em Lisboa – Sete cães a um osso. *O António Maria n° 151*, p. 121, 1882, Abril 20.

Pinheiro, R. B. No Olympo do theatro D. Amelia. *A Paródia n° 100*, p. 4,5, 1904, Dezembro 8.

Pommier, É. Introdução – Retratar. Em *Concerto das Artes* (1<sup>a</sup>, pp. 165-185). Porto, Portugal: Campo das Letras – Editores, SA, 2007.

Queirós, E. de. *Textos de Imprensa. IV (da gazeta de Notícias)* (Elza Miné e Neuma Cavalcante). Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2002.

R. Sarah Bernhardt. *O Occidente – Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro n° 335*, p. 82, 1888, Abril 11.

Rochefort, F. Le livre des courtisanes. Archives secrètes de la Police des mœurs (1861-1876). Texte présenté par Gabrielle Houbre, Paris, Tallandier, 2006, 637 pages. *Clío. Femmes, Genre, Histoire*, (26), 232–264, 2007.

Santos, H. M. A. *O Cartoon como Crítica Social* (Relatório de Projeto) (p. 62). Porto, Portugal: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2015.

Sousa, O. M. de. *Do Humor da Caricatura*. Lisboa, Portugal: Salão Nacional de Caricatura, 1988.

Theatro D. Amélia - As Récitas de Sarah Bernhardt. *Brasil-Portugal: revista quinzenal ilustrada n° 20*, p. 14, 1899, Novembro 16.

Victor, J. Theatros. *Brasil-Portugal n° 142*, pp. 735, 736, 1904, Dezembro 16.

Vilela, A. L. Sarah Bernhardt, Ramalho Ortigão e o imaginário erótico do fim do século. Em *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas* (pp. 915–922). Hamburgo, Alemanha: LIDEL, Edições Técnicas, Lda. Obtido de <http://lusitanistasail.press/index.php/ailpress/catalog/view/31/53/443-1>, 1993.

Wilde, O. The Critic as Artist with some remarks upon the importance of doing nothing. Em *Intentions* (10th ed., pp. 93-150). Londres, Reino Unido: Methuen & Co. Ltd., 1916.

Recebido em 15/08/2017

Aprovado em 29/11/2017