

A SÁTIRA BOCAGEANA EM PARALELO À ICONOGRAFIA PÓS-IMPRESSIONISTA: MANIFESTAÇÕES DO CORPO GROTESCO

Ana Carolina Pereira da Costa¹
Maria Aryane Maia Amaro Barreto²

INTRODUÇÃO

Um artista é imagetivamente construído tanto por seu legado às artes quanto pelas famas eternizadas pela crítica, pelo tempo e pela tradição. Indubitavelmente, Manuel Maria Barbosa du Bocage foi um poeta de múltiplas facetas, com um lirismo situado em um conflito entre a razão árcade e a emoção romântica. No imaginário popular, sobreviveu a imagem de um poeta piadista, satírico e imoral; como afirma Alcir Pécora (2001, p. 254), “em torno de Bocage construiu-se uma imagem, culturalmente irresistível, de libertinagem”. Suas poesias satíricas atestam a transgressão das temáticas neoclássicas, ousando importunar diversos grupos, inclusive seus colegas árcades e o Clero – não é surpresa que tenha sido perseguido pelo Tribunal do Santo Ofício por suas “Verdades duras”, título do poema responsável por sua prisão, em 1797 (mas facilmente poderia ser interpretado livremente).

A sátira, seja vista como gênero ou modalidade, é geralmente subjugada como uma forma menor. A respeito da obra bocageana, Pécora (2001, p. 225) adverte: “nem o alto é imaculado e retrógrado, nem o

1 Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará. Mestranda em Literatura Comparada pelo PPGLETRAS da Universidade Federal do Ceará - UFC, carolcosta.ae@gmail.com;

2 Graduada em Letras da Universidade Estadual do Ceará - UECE, mariaaryanea@gmail.com;

baixo é desregrado e subversivo.”. Como veremos, a sátira possui finalidade moralizadora – não há uma agressividade gratuita. Como atesta Carlos Nogueira (2019, p. 214), “São conhecidas as numerosas invetivas de Bocage dirigidas a agiotas, atores, mulheres enganadoras, religiosos lascivos, nobres arrogantes, médicos incompetentes, ignorantes presunçosos ou a confrades da Nova Arcádia.”. Deter-nos-emos neste artigo na expressividade de alguns poemas anticlericais, embora haja menção a outros no decorrer das análises.

Não obstante, nosso objetivo não se finda na análise da expressividade dos poemas satíricos, mas em buscar o paralelo entre o eu e o outro através do corpo grotesco. Na teoria de Bakhtin (2010), o exagero, o hiperbolismo, a profusão e o excesso são características do estilo grotesco. O carnaval, utilizando-se do riso e do lúdico, possibilita ao sujeito formas para libertar-se das barreiras cotidianas: colocam-se as máscaras, as fantasias, e eliminam-se as desigualdades entre as pessoas.

Assim como Bocage, que se automarginaliza, o artista pós-impressionista Henri de Toulouse-Lautrec faz o mesmo movimento: nascido no seio de uma família aristocrática francesa, nunca se sentiu apto a herdar os títulos e responsabilidades derivadas (principalmente considerando sua deficiência física). É na atmosfera pitoresca de Montmartre que Lautrec se estabeleceu, em 1882, para estudar pintura e verdadeiramente experimentar o ambiente mais vivo da noite parisiense.

Neste artigo, transitaremos por sociedades diferentes, épocas diferentes, mas sob um mesmo olhar satírico frente a contextos culturalmente contraditórios – Bocage, incarnando um símbolo de irreverência, da luta contra do despotismo (PIRES, 2016, p. 141) da sociedade portuguesa imersa no mundo de mediocridade pacífica e segura (c.f. PÉRCORA, 2001); e Lautrec, rodeado pela efervescência pós-impressionista, vivendo a arte que fazia.

A SÁTIRA, O RISO E O CORPO GROTESCO

A sátira, como discute Northrop Frye (1973), é uma “ironia militante”, em que se mesclam um humor baseado no absurdo ou na fantasia e no “ataque” a terceiros. Invectivas sem o teor cômico ou mesmo puramente denunciativas constituem limites da sátira.

O cômico e o riso do século XVIII, segundo George Minois (2003), flutua entre o riso polido e a acidez da zombaria. Na literatura, é perceptível como o puritanismo culmina em uma censura moral. A obra de Rabelais

é um exemplo: entre os anos seiscentistas e setecentistas, passou por uma “limpeza” e criaram-se versões moralmente censuradas, em que retiraram “todas as obscenidades, cenas e alusões escatológicas” (MINOIS, 2003, p. 286). O resultado é uma obra descaracterizada, “que não provoca mais gargalhadas” (Ibidem). Tal movimento é atribuído por Bakhtin à perda do universalismo em detrimento ao aspecto pessoal.

O carnaval retratado por Bakhtin na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto da obra de François Rabelais* trata-se da concepção de inversão das hierarquias sociais, ou seja, durante o período da Idade Média as festas populares faziam com que o povo adentrasse a um mundo paralelo ao da realidade, com igualdade, abundância e universalidade. No espetáculo não havia, então, palco, ribalta, atores e espectadores, é uma festa que se vive.

Atinente à literatura carnavalesca, não há negativas a respeito do seu caráter moral ou sociopolítico, mas

para ser carnavalesca, é preciso que uma obra seja marcada pelo riso, que dessacraliza e relativa as coisas sérias, as verdades estabelecidas, e que é dirigido aos poderosos, ao que é considerado superior. Nela aliam-se a negação (a zombaria, o motejo, a gozação) e afirmação (a alegria). Por isso, ela opera muito com os duplos, os dois pólos: o nascimento e a morte, a bênção e a maldição, o louvor e a injúria, a juventude e a decrepitude, o alto e o baixo. (FIORIN, 2006, p. 96).

Nesse sentido a carnavalesca constrói um mundo utópico em que a liberdade, a igualdade, a abundância e a universalidade reinam, juntamente com a excentricidade do mundo ao avesso. O corpo grotesco nesse sentido é caracterizado pelo descomunal, o horrível, o desproporcional, o que causa riso. No contexto do século XVIII, “o riso não é mais um sopro vital, um modo de vida; tornou-se uma faculdade de espírito, uma ferramenta intelectual, um instrumento a serviço de uma causa, moral, social, política, religiosa ou antirreligiosa.” (MINOIS, 2003, p. 286).

Entre perspectivas clássicas da sátira mais amena (Horácio) e mais áspera (Juvenal), há uma constante: a finalidade moralizadora. Bocage (1994, p. 47) expressa tal questão no poema “Pena de Talião”, como resposta a Agostinho de Macedo: “Sátiras prestam, sátiras se estimam/ Quando nelas Calúnia o fel não verte”. Sua sátira possui o rigor neoclássico, empregando uma clara intenção irônica ao utilizar o soneto, frequentemente ligado a formas mais elevadas.

Nos sonetos, o corpo do outro, vertido de vocábulos “animalescos” e de objetificações, funciona como segmentação valorativa entre o poeta e aquele a quem a sátira se destina. Como exemplo, vejamos trechos de sonetos dedicados aos árcades França e Loreno, respectivamente: “No canto de um venal salão de dança,/Ao som de uma rebeca desgradada,/Olhos em alvo, a piça arrebitada,/Bocage, o folgazão, rostia o França”; “É porque sendo, ó Caldas, tão somente/Um cafre, um gozo, um néscio, um parvo, um trampa,/Queres meter nariz em cu de gente” (BOCAGE, 2014, p. 11-13).

O tom maledicente dirigido aos poetas apoia-se em uma linguagem arrebatada e transgressora. Em artigos de 2012 a 2019 sobre a sátira portuguesa, Nogueira expõe reflexões a respeito da legitimação da poesia satírica: “a agressividade e obscenidade satíricas podem e devem ser uma arte e uma pragmática” (NOGUEIRA, 2012, p. 173).

Na sátira de Bocage, o corpo do outro é degradado, fazendo do baixo corporal instrumento de uma comicidade intencionalmente moralizadora. Como dito, a excentricidade do corpo grotesco, com suas disformidades, causa do riso. Toulouse-Lautrec explora a estranheza do corpo, principalmente cenas triviais e sem glamour.

Segundo Venturi (1954), no auge dos anos 1890, o vício mostra-se sem hipocrisia na vida noturna parisiense, cada vez mais intensificada com os adventos tecnológicos da modernidade. Em Lautrec, as saias esvoaçantes e rendas sedosas movimentadas pelo ritmo do canção exploram o corpo tanto quanto as linhas disformes dos troncos, dos rostos. Adiante, veremos como o corpo grotesco manifesta-se no discurso verbal e no signo visual.

I. BOCAGE, “DEVOTO INCENSADOR DE MIL DEIDADES E INIMIGO DE HIPÓCRITAS E FRADES”

O trecho no título é retirado do poema “Autorretrato”, um dos muitos em que frades/padres são postos no mesmo paradigma significativo que hipócritas, devassos (“Este biltre, labéu da humanidade,/É um tal de bacharel Leitão de bora,/Lascivo como um burro, ou como um frade”) e corruptos (“O altar mor com dois cotos se alumina;/E o fradinho com a puta, que o consola/Gasta de noite o que lhe dais de dia”). Correa (2013, p. 91) aponta para comparações similares: “o Deus cristão e os líderes religiosos e políticos são associados ao despotismo, à injustiça, à prisão e à falsidade”.

A pena de Elmano Sadino, pseudônimo de Bocage, transborda sarcasmo, atacando a degradação moral e a corrupção da Igreja. No Soneto do Pregador Pecador, Bocage inverte a posição de altivez do religioso ao colocar a prostituta fazendo o sermão, contestando a moral do pregador, enquanto também o rebaixa intelectualmente.

Bojudo fradalhão de larga venta,

Abismo imundo de tabaco esturro,
Doutor na asneira, na ciência burro,
Com barba hirsuta, que no peito assenta.
No púlpito um domingo se apresenta;

Prega nas grades, espantoso murro;
E acalmado do povo o sussurro
O dique das asneiras arrebenta.

Quatro putas gozavam dos seus brados,

Não querendo que gritasse contra as modas
Um pecador dos mais desaforados.

“Não - diz uma - tu, padre, não me engodas;

Sempre me há de lembrar pelos meus pecados
A noite, em que me deste nove fodas!”

(BOCAGE, 2014, p. 9).

Como apresentamos nos fragmentos anteriores, a sátira bocageana concentra aspectos pessoais; no entanto, nem sempre se dirige a alguém específico. No caso dos sonetos anticlericais, não há uma referência direta a alguém – mas Bocage não poupa palavras.

SONETO DO PADRE PATIFE

Aquele semiclerigo patife,
Se eu no mundo fizesse ainda apostas,
Apostava contigo que nas costas
Um grande Pico tem Tenerife.

Célebre traste! É justo que se rife;
Eu também pronto estou, se disso gostas;
Não haja mais perguntas, nem respostas;
Venha, antes que algum taful o bife.

Parece hermafrodita o corcovado;
Pela rachada parte (que apeteço)

Parece que emprenhou, pois anda opado!

Mas desta errada opinião me desço;
Pois traz a criança no costado,
Deve ter emprenhado pelo rabo.

(BOCAGE, 2014, p. 10).

É importante nos atentarmos à linguagem empregada, valendo-se do vocabulário de praça pública que, segundo Bakhtin, explora o exagero como recurso estratégico para prender a atenção da audiência – ou melhor, do leitor; a ambiguidade do termo “semiclérigo” ganha outra significação na imagem do corpo grotesco: um corpo curvado, que transpõe em sua deformação física a sua moral. A literatura grotesca do Renascimento é representada pelo rebaixamento de tudo o que é alto, ou seja, a construção da imagem por meio do princípio da inversão do alto para o baixo, do sublime ao ignóbil. O religioso é reduzido, valendo-se de uma inversão topográfica do corpo disforme, corcunda.

O segundo quarteto inicia com uma ofensa risível através do rebaixamento do religioso. O verbo rifar pode remeter tanto a rincar quanto a brigar. O eu lírico admite que já fez parte do mundo das apostas; seria possível então imaginarmos um contexto de jogatina, talvez uma corrida de cavalos. Sua provocação ao padre, convidando-o para se juntar a ele antes que “algum taful o bife”, ou seja, que algum janota o apanhe, remete ao costume de desafiar para um duelo. Obviamente, não com o valor elevado romântico, mas com valor paródico.

O primeiro terceto explora diretamente a derrisão, utilizando-se do corpo híbrido. No realismo grotesco, o rebaixamento corporal assume um valor cosmológico – as formas representadas no corpo grotesco por meio de imagens do corpo e dos órgãos genitais. Segundo Bakhtin (2010, p. 275),

na base das imagens grotescas, encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e de seus limites. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas.

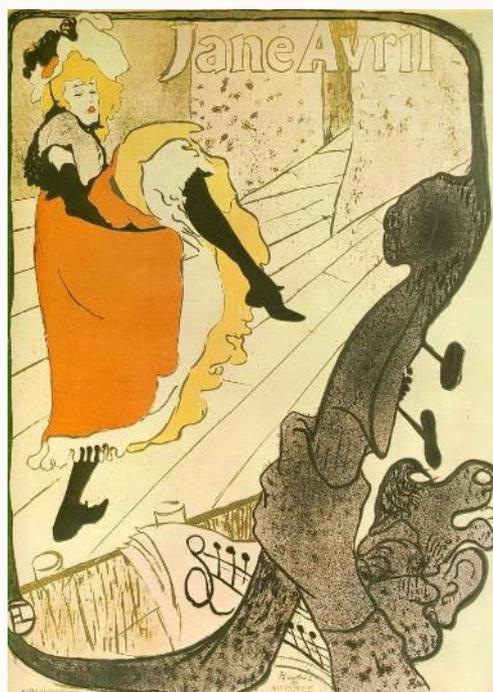
Tanto o ventre quanto o falo são as partes prediletas do “exagero positivo”, com a boca ocupando um segundo lugar de importância, seguido pelo traseiro. Bakhtin (2010, p. 277) diz que “todas essas *excrecências e orifícios* caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se *ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo*”

(grifos do autor). A “rachada parte”, que se refere ao sexo feminino, antecede o absurdo da gravidez do padre. Ao fim, a sátira não perde o tom de denúncia inicial, mas distancia-se dele enquanto o corpo grotesco, de acordo com sua lógica artística de ocupar-se das saídas, propõe atravessamentos dos limites deste.

II. TOULOUSE-LAUTREC, O CRONISTA DA VIDA BOÊMIA

O período em que Lautrec passou no ateliê de Cormon é muito significativo para a consolidação da sua personalidade observadora convertida em um estilo próprio. Sua pintura tem movimento, captando sentimentos que estão além da aparente felicidade cosmopolita da belle époque; e suas cores quentes, vibrantes, realçam a energia e vivacidade dos cafés-concertos e bordéis representados nos cartazes.

Figura 1 - *Jane Avril – Jardim de Paris*, 1893. Litografia. Public Library, Nova York.



Nesta litografia, Lautrec retrata Jane Avril em uma apresentação de canção. A dançarina encontra-se no centro da imagem; a orquestra em primeiro plano em tons cinza corrobora para o protagonismo de Jane Avril. Se observarmos os contornos deformados do corpo dela, podemos

relacionar com o estilo transgressor do artista; não há uma grande preocupação com proporções anatômicas. A prioridade é para com a essência do retratado.

As duas artes a serem analisadas são de Yvette Guilbert. Ela ganha fama ao tonar-se a vedete do Divan Japonais e do Moulin Rouge. Diferente de Jane Avril, Yvette e Lautrec não possuíam uma relação muito próxima, muito porque ela não gostava da forma como Lautrec enfatizava traços bem marcados, explorando um exagero que dialogava com a imagem popular que se fazia de seu rosto: expressões como “nariz cabo de panela”, “sobrancelhas curvadas com um toque diabólico” e “coque de cabelos de potássio” se faziam presentes no diário do crítico Edmond de Goncourt, por exemplo. (c.f. MAIOCCHI, 2011).

Figura 2 - *Yvette Guilbert*, 1893. Guache e carvão sobre o papel. 54,5 x 38 cm, Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Figura 3 - *Yvette Guilbert Saúda o Público*, 1894. Óleo sobre o papel, 48 x 28 cm, Museu Toulouse-Lautrec, Albi, França.



A primeira imagem é feita com guache e carvão sobre o papel, que ajuda a marcar a disformidade do corpo. O ângulo do pescoço é exagerado, fazendo com que o nariz pontue ainda mais alto. A hiperbolização do corpo é um aspecto grotesco; segundo Bakhtin (2010, p. 277), a boca e o nariz são os traços do rosto humano que “desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo”.

A figura ainda assim é elegante, assim como ela era. De acordo com Maiocchi (2011, p. 100), Yvette, em suas apresentações, jogava “com o contraste entre a simplicidade das poses e o tom corrosivo e ultrajante das suas rimas musicais”. Como dito antes, Lautrec buscava captar em suas obras a essência dessas pessoas reais, ganhando epíteto de cronista da vida noturna.

A segunda imagem retrata Yvette saudando o público. A pincelada viva pela qual Lautrec ficou eternizado contrasta com o corpo pálido; o verde do vestido, o vermelho nos lábios finos e cerrados em um estranho sorriso, a coloração na maçã do rosto e o ruivo dos cabelos: as cores transmitem essa vivacidade das apresentações boêmias, mas os traços enfatizam os aspectos mais exóticos, por assim dizer, da artista. Ela

mesma diz a Lautrec em uma carta, em 1894, que ele não a retratasse tão “atrozmente feia” (c.f. MAIOCCHI, 2011).

O feio artístico, ou até mesmo belo-feio, liga-se à estranheza e é pouco compreendido. No caso de Lautrec, o disforme remete tanto ao seu estilo quanto à aproximação de um realismo do artista que intencionava trazer a verdade para suas obras.

Diferente do trato de Bocage com o corpo do outro no soneto “Padre Patife”, em que havia ali elementos remetidos ao cosmológico universal, as ilustrações de Lautrec são pessoais, retratando pessoas reais, o que não significa necessariamente limitar-se a um sentido único – a arte é plural, afinal. E o grotesco, devemos lembrar, manifesta sempre aspectos culturais na sua obra. Nessas imagens de Yvette, vemos como a mistura da caricatura e do realismo transpassa um aspecto grotesco ao mesmo tempo que propicia a inserção do personagem ao ambiente.

De acordo com François Gauzi, recordando o período no ateliê de Cormon, Lautrec esforçava-se para copiar exatamente o modelo, mas acabava por enveredar-se em exageros e chegava inconscientemente às deformações. (c.f. MAIOCCHI, 2011, p. 16). Não seria correto afirmar que Lautrec possui certas obras que representam a estética grotesca em uma lista de características, mas podemos afirmar algo mais profundo: o grotesco, mesclando o extravagante e o risível, fazia parte da sua persona artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as reflexões levantadas, é pertinente retornarmos à conduta mencionada dos dois artistas: o deliberado distanciamento que suas expressões artísticas lograram em relação aos contextos histórico-culturais aos quais estavam acoplados. Tal atitude de automarginalização acarretou na propagação de imagens singulares tanto para o poeta português, que colecionou uma obra plural, quanto para o artista francês, aquele que soube representar o vício como ninguém.

O corpo (do outro) grotesco encontra-se em constante movimento, constituído de atravessamentos direcionados à exteriorização, buscando o aspecto universal amparado nos signos cosmológicos. Ao satirizar figuras religiosas valendo-se do corpo, Bocage produz uma poesia de contestação mais ampla – a sátira unicamente maledicente descaracterizar-se-ia, ao mesmo tempo em que se distanciaria da estética grotesca.

A literatura carnavalesca é a da praça, dos lugares de contato livre e familiares, tal qual os estabelecimentos de Montmartre, bairro boêmio famoso por seus cabarés e cafés-concertos. O Moulin Rouge, assim como outros, detinha no mesmo espaço um público diversificado, reunindo ricos e pobres em busca de divertimento popular; essa mistura carnavalesca do ambiente e dos frequentadores inspirou muitas obras de Toulouse-Lautrec. O artista soube representar as personagens em seu íntimo e no que externavam, despindo-as de glamour, principalmente ao retratar o corpo com aparentes deformações – expoentes do seu estilo artístico e técnicas pós-impressionistas, e aproximados da estética grotesca. À luz da teoria bakhtiniana, podemos dizer que Bocage e Lautrec descem de sua ribalta e propõem-se a impactar a sociedade com obras que falam além de seu tempo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Vieira. 7. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

BOCAGE, Manuel Maria du. **Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas**. São Paulo: Poeterio Editor Digital, 2014.

_____. **Soneto e outros poemas**. São Paulo: FTD, 1994.

CALHEIROS, Luís Filipe F. da Bandeira. **O elogio do feio na arte: fealdade no século XX**. 2014. Tese (História da Arte) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.

CORRÊA, Eloísa Porto. Uma revolução chamada Bocage: inadaptação e libertação. **CALIGRAMA**, Belo Horizonte, v.18, n.1, p. 75-96, 2013.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2006. p. 5-143.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

MAIOCCHI, Maria Cristina. Toulouse-Lautrec e a Vida Boêmia de Montmartre. In: **Toulouse-Lautrec – Abril Coleções**. Tradução de José Ruy Gandra. São Paulo: Abril, 2011.

MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Helena Ortiz. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NOGUEIRA, Carlos. A poesia portuguesa erótica e satírica do século XVIII: do Abade de Jazente a Bocage e a Lobo de Carvalho. **Luso-Brazilian Review**, [s.l.], v. 49, n. 2, p. 172-187, 2012.

_____. As teorias barroca e neoclássica da sátira em Portugal. **Hispania**, [s.l.], v. 102, n. 2, p. 203-215, June 2019.

PÉCORA, Alcir. Parnaso de Bocage, Rei dos brejeiros. In: _____. **Máquina de gêneros**. São Paulo: Edusp, 2001. p. 203-245.

PIRES, Daniel. Eis Bocage... . **Boletim da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra**, Coimbra, 46/47, p. 135-141, 2015/2016.

VENTURI, Lionello. **Para compreender a pintura**: impressionistas e simbolistas de Manet a Lautrec . Lisboa: Estudios Cor, 1954.