

REVISTA MARACANAN

Notas de Pesquisa

Pierrot, entre risos e zombarias: notas sobre a tendência coloquial-irônica das experiências estéticas simbolistas

Pierrot, between laughter and mockery: notes on the colloquial-ironic tendency of the aesthetic experiences Symbolists

Mariana Albuquerque Gomes

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
mariana.albuquerque.gomes@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem por objetivo apresentar os resultados parciais da pesquisa desenvolvida no mestrado acerca das experiências estéticas simbolistas que tomaram corpo no final do século XIX, no Brasil, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro. A proposta é expor uma seleção de material inédito para recuperar a importância da revista literária simbolista *Pierrot*, publicada em 1890, em uma abordagem diferenciada, que dimensiona o potencial disruptivo desse impresso na cena finissecular e que possibilita percebê-lo como produção original, ao entrever o caráter político intrínseco a suas manifestações estéticas.

Palavras-chave: Experiências estéticas; Simbolismo; Revistas literárias; Imprensa ilustrada; Rio de Janeiro.

Abstract: In this paper we propose to present the partial results of the master's research about the aesthetic experiences of Symbolism in Brazil of the late nineteenth century, more specifically in the city of Rio de Janeiro. We consider a selection of material in order to restore the importance of the symbolist literary magazine *Pierrot*, published in 1890, in a differentiated theoretical approach that scales the disruptive potential of this journal and allows perceive it as an original production, which makes it possible to understand the intrinsic political nature of the aesthetic manifestations.

Key words: Aesthetic experiences; Symbolism; Literary Magazines; Illustrated press; Rio de Janeiro.

Artigo recebido para publicação em: Outubro de 2016

Artigo aprovado para publicação em: Dezembro de 2016

Em 1894, Gonzaga Duque escrevia uma carta a Cruz e Sousa sobre questões relativas à formação de uma nova publicação simbolista, a *Revista dos Novos*, bem como quais os conteúdos deveria a revista abordar ou não. O crítico insiste ao poeta que os “assuntos de política sintética, ou mesmo sejam de política aplicada”¹ destoariam de uma revista de Arte, como se queria a *dos Novos*. O literato dá continuidade a essa defesa, apresentando como argumento a consequência legada à *Revue des deux Mondes*² por ter adotado discussões políticas em seu programa.

De acordo com Duque, fora “o metodismo circunspecto dos propagandistas [que] criou a severidade ensobrecasacada da ‘Revista dos dois Mundos’ e abriu no jornalismo a coluna ostensiva dos artigos de fundo”.³ Assim, aos assuntos mais sobrecasaca, mais “Instituto Histórico”, ao “grave demais, com feições de Filosofia, com dogmas e ensinamentos”,⁴ ao oficialismo das Academias,⁵ se opunha a irreverência frívola dos boêmios.⁶

Ainda nessa carta, o crítico propõe que a nova revista seja uma espécie de fusão de três tipos de impressos das “modernas revistas parisienses”, consideradas por ele os melhores espécimes para que eles se balizassem na feitura da *Revista dos Novos*. Ele ainda ressalta a importância do caráter não filiatório que esta deveria assumir:

Francamente, não conheço specimens melhores que as modernas revistas parisienses [...]. Assim imaginei um conjunto, relativamente perfeito e sujeito a restrições oportunas, do **Journal, Hommes d’aujourd’hui** e **Revue Illustrée**. Conseguindo uma fusão destes três tipos de imprensa literária teríamos uma esplendida revista de Arte, *sem exclusivismos caricatos de cenáculos e indigestos empanurros de austeridades doutrinários*.⁷ (Grifos nossos)

Embora a *Revista dos Novos* tenha sido um malogrado projeto,⁸ quatro anos antes, Duque, junto com Isaltino Barbosa e Joaquim Marques da Silva, publicara o primeiro número

¹ DUQUE, Gonzaga. [Carta] 14 abr. 1894. [para] CRUZ E SOUSA, João da. 3f. Considerações sobre a criação da *Revista dos Novos*. Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Gonzaga Duque, Série Correspondência Pessoal, referência GD Cp 62. Domínio Público. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>. Acesso em: 20/11/2015.

² Revista parisiense, criada em 1829, que abordava diversos temas, cujos posicionamentos políticos acentuaram-se a partir de 1848. Cf. Disponível em: <http://www.imec-archives.com/fonds/la-revue-des-deux-mondes/>. Acesso em: 23/11/2015.

³ DUQUE, 1894, *passim*.

⁴ Parte do programa da Revista *Fon-Fon!*, publicado em seu primeiro número. *Fon-Fon!*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 13 abr. 1907. Acervo Hemeroteca Digital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20190&pesq>. Acesso em: 25/11/2015.

⁵ Não só o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro foi alvo das críticas dos simbolistas, como também a Academia Brasileira de Letras, fundada em 1897, e a Escola Nacional de Belas Artes, que antes da Proclamação da República era chamada de Academia Imperial de Belas Artes, e fora fundada em 1826.

⁶ *Graves e Frívolos* é o jogo de reversos que permeia os artigos publicados de Gonzaga Duque reunidos, pelo próprio, em coletânea de livro homônimo, publicado em 1910. Cf. DUQUE, Gonzaga. *Graves e frívolos* (por assunto de arte). LINS, Vera. (Org.). Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 1997.

⁷ DUQUE, 1894, *passim*.

⁸ Cf. GUIMARÃES, Júlio Castañon. Empenho crítico: Gonzaga Duque na imprensa. In: DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amador*: textos esparsos de crítica (1882-1909). GUIMARÃES, Júlio Castañon e LINS,

da revista simbolista carioca *Pierrot*, que parece congregar as características das modernas revistas parisienses elencadas pelo crítico de arte, quando da troca de cartas com Cruz e Sousa. *Pierrot* é um hebdomadário literário e ilustrado, de formato in-quarto, com oito páginas pelas quais se interpõe texto e imagem. A primeira página sempre traz uma ilustração ou um retrato de alguma personalidade contemporânea e uma crônica, já as duas páginas do meio do periódico são compostas por caricaturas e, geralmente, sua última página também apresenta ilustrações.

Ainda que não tivesse anúncios e outras formas de financiamento, o impresso possuía assinatura – com preços de venda diferenciados para a região da capital, os demais estados da federação e conforme o tipo de assinatura.⁹ Possivelmente pelo traço coloquial e pelas temáticas da vida cotidiana, o hebdomadário não se restringiu ao cenário simbolista, tendo repercutido em outros impressos da época, como os jornais *A Tribuna*, *Cidade do Rio* e *Gazeta de Notícias*.

O *Pierrot* apresentava uma proposta de crítica irônica e irreverente, valendo-se dos temas do cotidiano, da oralidade e dos signos da cultura popular como motes de zombaria e sátira. Também apresentou uma proposta gráfica interessante frente às demais publicações da virada do século, sobretudo às da década de 1890.

Conforme o historiador Edmund Wilson,¹⁰ podemos identificar nas estéticas simbolistas duas tendências distintas, uma que o autor denomina “sério-estética”, que estaria estabelecida em Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, e outra denominada “coloquial-irônica”, cujos principais representantes seriam Corbière¹¹ e Laforgue. Segundo Wilson, a tendência “coloquial-irônica” se caracteriza pela valorização dos temas do cotidiano. Ela utiliza-se da oralidade expressa nas repetições e nas gírias, bem como de uma tradição ligada ao popular como tema do humor e da sátira. Tais aspectos podem ser reconhecidos nas revistas literárias que, sob uma faceta irônica do mundanismo, desvelam críticas à sociedade moderna, como é o caso do *Pierrot*, publicado pela tipografia Camões, sempre aos sábados, durante o ano de 1890.

A folha pierresca, que teve a publicação de seu primeiro número no dia 6 de setembro, não apresenta qualquer vínculo institucional. Informava, ao seu público, as notícias do meio literário de modo jocoso. Esse tom chistoso é anunciado pelo próprio periódico já em seu primeiro número; ao não definir um programa, *Pierrot* graceja:

Vera. (Orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 11-24.

⁹ Preço na capital: 12\$000/ano; 6\$000/semestre; 3\$000/trimestre. Nos estados: 15\$000/ano; 8\$000/semestre; 4\$000/trimestre.

¹⁰ Cf. WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel: estudo acerca da literatura imaginativa de 1870-1930*. (Trad.: José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1967.

¹¹ De acordo com Michael Hamburger, o coloquialismo de Corbière foi uma ruptura eficaz com as convenções poéticas. Cf. HAMBURGUER, Michel. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. (Trad.: Alípio Correia de Franca Neto). São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 69.

[...] não tem programa. Nasceu para rir e fazer rir, para amar e ser amado. Há de chorar de quando em quando. Mas isto só para não desviar-se do ditado: quem não chora não mama.
[...] Teremos a palavra sempre pronta em defesa da pátria, dos seus interesses vitais e, sobretudo, dos nossos.¹²

O riso, mais do que nunca, faz-se necessário nesse mundo que experiencia o crescimento de uma sociedade urbana que, progressivamente, se industrializa e se emburguesa aos moldes parisienses e à gravidade ensobrecasacada. À “realidade absurda e deslocada” do mundo, o filósofo Arthur Schopenhauer propõe que se reserve um “espaço para a brincadeira”,¹³ e o *Pierrot* é um desses espaços na sociedade carioca finissecular; faz troça até com os assuntos mais respeitáveis, como o casamento – que, no hebdomadário, vira enquete e questiona o motivo dos casados de o terem levado adiante e alerta que as respostas que “falem mal das sogras” não serão publicadas.

Em uma crônica do hebdomadário, publicada em seu terceiro número, *Pierrot* investe seus gracejos em relação à política, ou melhor, àqueles que a aspiravam, os que possuíam “a mais tola, a mais inútil aspiração humana – ser deputado”. À inundação de cartões “mal cortados e mal impressos” com dizeres “para deputado [...]”, a zombeteira voz saltimbanca expressa uma “incrédula surpresa” quanto aos desejos desses homens distribuidores de “bilhetes de visita”:

Que o indivíduo tenha desejos de ser amado por uma mulher formosa, que tenha desejos de possuir um bom quadro ou fazer um bom livro, compreende-se...
Tenham paciência srs. candidatos, mas desta vez, os srs. deram a mais triste, a mais chata prova do quanto pode chegar a falta de espírito. Se desejavam ser alguma coisa, fossem assinantes do *Pierrot*.
Ora, aí está. Era muito mais simples e mais distinto.¹⁴

Além do ar zombeteiro recorrente nas crônicas do *Pierrot*, também há a expressão *zut*. Na crônica, a expressão assume o significado de *nada*, como é possível perceber na mesma crônica sobre o anseio dos homens em ser deputados. Ao perguntar aos candidatos o que estes fariam caso alcançassem número suficiente de votos para ingressarem no Congresso, o *Pierrot* dá a resposta de antemão:

¹² *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 06/09/1890. *Apud* LINS, Vera. Autonomia e Liberdade: o Simbolismo carioca em revista. *In*: 3º Congresso ABRALIC (3 : 1992 : Niterói, RJ). *Limites*: Anais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Niterói: ABRALIC, 1995. p. 760.

¹³ SCHOPENHAUER *apud* MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. (Trad.: Maria Elena O. Ortiz Assumpção). São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 514 *et seq.*

¹⁴ “De enxaqueca”, *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, 20/09/1890. *In*: DUQUE, 2011. p. 61.

Ah! meus magníficos amigos, os srs. fariam isto – *Zut!*

Zut? Sim – Nada!

As “reconhecidas luzes de vossas inteligências”, segundo o elogio convencional dos solenes momentos, dar-nos-iam o belo resultado obtido pela chama de um fósforo sobre lamparina sem pavio.

E depois a pátria que pagasse... as favas!¹⁵ (Grifos do autor)

A expressão remete ao grupo formado por Charles Cros, em 1882, os *zutistas*.¹⁶ Esses artistas fundavam revistas e periódicos literários e se reuniam em clubes poéticos nos cabarés – como o *Chat Noir* – criando a tradição do café poético.¹⁷ Segundo a teórica da literatura Vera Lins, de acordo com o *Album Zutiste*, essa é uma “expressão desenvolta, triunfo da boêmia sagrada, aspiração à liberdade e à licença mesma; mas ao mesmo tempo, profissão de idealismo, adesão total à arte absoluta”.¹⁸ Conforme o historiador Georges Minois, o século termina em riso e derrisão e, com os zutistas, ganha ares de *nonsense*. Ao tirar de circulação tudo o que é lógico, evidente, transcendente, os zutistas fazem “buracos” nos “tecidos das falsas evidências” que nos cercam, terminando em enigmas: “As modernas fórmulas jornalísticas evidenciam esses mitos; o desfile rápido e heteróclito das ‘novidades’ ressalta o *nonsense* da comédia humana, a incoerência desse formigueiro derrisório”.¹⁹

É o que vemos em algumas notícias da *Au léver du rideau* – no subir das cortinas –, coluna na qual o *Pierrot* apresenta as últimas novidades dos teatros cariocas, sob a rubrica de *Noctivago*. O tom jocoso, *nonsense*, prossegue em alguns dos informes do quinto número publicado, conforme a apresentação do que está em cena no teatro Apollo como se fosse uma cena-entrevista nos camarins:

Apollo – N’um camarim: – A Oudin tem queda pelos pássaros. Há dias sofreu a perda de um, o Gavião.

– All right!!

Nota – M.K. não tomou parte neste diálogo.²⁰

Também é possível verificar nesse mesmo número, em sua última página, uma série de ilustrações sobre o *vaudeville* “Mimi-Bilontra” que estava em cartaz nos teatros da cidade. A adaptação do original francês de Grangée Thiboust – “Les mémoires de Mimi Bamboche” – foi realizada por Moreira Sampaio.²¹ Conforme Magalhães Júnior, essas traduções e adaptações

¹⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶ MINOIS. *Op. cit.*, p. 545.

¹⁷ Cf. LINS, Vera. Em revistas, o simbolismo e a virada do século. In: OLIVEIRA, Claudia de. (Org.). *O Moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010. p. 15-41.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹ MINOIS. *Op. cit.*, p. 547.

²⁰ “Au léver du rideau”. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 5, 04/10/1890.

²¹ A opereta também foi retraduzida por Azeredo Coutinho, como consta em uma crônica das crônicas de Arthur Azevedo sobre os teatros, publicada no folhetim “O Theatro”, do periódico *A Notícia*, na edição de 07 de abril de 1904: “Para amanhã está anunciado o benefício do Peixoto, com outra reprise, a da Mimi

sofriam algumas deformações a fim de manter ou realçar a graça, os efeitos cômicos e a vivacidade do original.²²

É interessante notar na imagem a presença de *Pierrot* que aparece então como espectador do *vaudeville* – com seu rosto representado em uma pequena tela – e da atriz Leonor Rivero – a última figura feminina, de costas e saia levantada. O conjunto das imagens – e falas – selecionadas para representar algumas das cenas da opereta reforça a dimensão burlesca desta, cujo tom satírico se aproxima da tendência coloquial-irônica do hebdomadário.

Outra afinidade entre o *Pierrot* e o *vaudeville* nele ilustrado pode ser considerada se remontarmos a uma tradição comum de ambos: a *Commedia dell'Arte*. Não somente em função da sua experiência cômica, mas também pela identificação com o agrupamento das personagens desse gênero que representam a classe social mais baixa, os *zanni*²³ – Pierrot, Colombina, Arlequim e todas as personagens da comédia estereotipadas servas e que, em sua grande parte, apresentam características de vários tipos de bilontras.

Bilontra, retraduzida por Azeredo Coutinho, porque não foi possível encontrar a tradução de Moreira Sampaio [...]. "O Teatro", *A Notícia*, Rio de Janeiro, 07/04/1904.

²² MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Artur Azevedo e sua época*. Livros Irradiantes, 1971. p. 33.

²³ *Zanni* foi o primeiro personagem da *Commedia dell'Arte*. É um personagem servo, de onde deriva mais tarde Arlequim e Briguela. A origem do seu nome pode ter vindo de Gianni – derivação de Giovanni. Posteriormente, a palavra *zanni* passou a designar a categoria das personagens cômicas estereotipadas como servos.

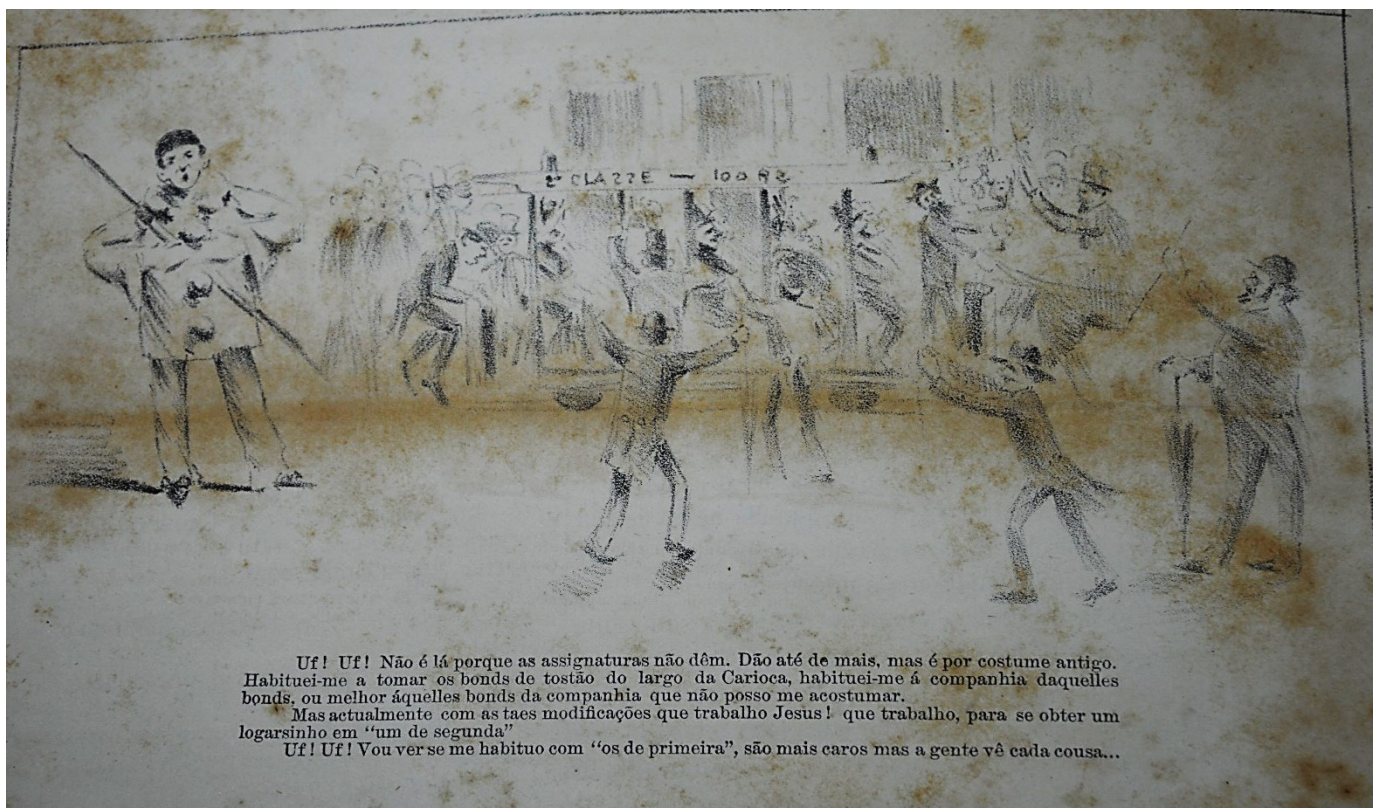
Figura 1
Ilustrações do vaudeville "Mimi-Bilontra"



Fonte: *Pierrot*, ano I, n. 5, p. 8, 04/10/1890; Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

Em uma charge sobre a condição dos bondes, é possível perceber que a zombaria, a oralidade e os temas da vida cotidiana – para além dos espetáculos teatrais – estão presentes no hebdomadário. O texto que acompanha a ilustração utiliza trocadilhos para satirizar e tecer críticas à companhia de bonde, além do uso de expressões coloquiais como “os de primeira” e “os de segunda” para designar o tipo – ligado ao valor de custo – de bonde.²⁴ Na imagem, de traçado leve de Isaltino Barbosa, vê-se *Pierrot*, em primeiro plano, empunhando sua caneta – para registrar sua crítica – e, no segundo plano, um bonde – no qual se lê “2ª classe” – abarrotado de pessoas, sem lugares vagos, e outras pessoas ainda do lado de fora, acenando e querendo subir no transporte.

Figura 2
Situação dos bondes de segunda retratada no *Pierrot*



Fonte: *Pierrot*, ano I, n. 5, p. 4, 04/10/1890; Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

O cotidiano urbano, com suas novidades e mazelas, e suas implicações na definição homogeneizante e utilitária das relações individuais e coletivas é tópica da Modernidade – ele é o eixo nas páginas das crônicas de João do Rio, nas da revista *Fon-Fon!* e também nas do

²⁴ A autoria do texto que acompanha a ilustração é provavelmente de Gonzaga Duque: “Uf! Uf! Não é porque as assinaturas não deem. Dão até demais, mas é por costume antigo. Habituei-me a tomar os bondes de tostão do largo da Carioca, habituei-me à companhia daqueles bondes, ou melhor, àqueles bondes da companhia que não posso me acostumar. Mas atualmente com as tais modificações que trabalho Jesus! que trabalho, para se obter um lugarzinho em ‘um de segunda’. Uf! Uf! Vou ver se me habituo com ‘os de primeira’, são mais caros mas a gente vê cada cousa...”. *Pierrot*, ano I, n. 5, p. 4, 04/10/1890.

Pierrot. É frente a esse mundo moderno que o saltimbanco convoca sua musa, a “alegre sempre e sempre ruidosa” Colombina, a dançar, livre:

Vamos: Pula; e mais, e mais!

Levanta a perna descoberta, piparoteia, com a pontinha de teu pé cendrillon, a bicana roxa da gravidade pulha, o queixo rapado da burguesia indignada.

[...] Podes pular à vontade, livre, desenvolta, endiabrada. Nenhum dever to impede, nenhum preconceito to proíbe.²⁵

Segundo Lins, essa dança refere-se à própria linguagem, que, liberada pela imaginação, – como a querem as experiências estéticas simbolistas – pode dizer o que quer. O papel que o artista-saltimbanco desempenha na Modernidade trata de reestabelecer uma ordem não objetiva por meio da desordem que introduz:

Pela desordem que introduz, torna-se a medicação da qual o mundo doente precisa para recuperar sua ordem verdadeira. O artista desempenha esse papel: no salto da dançarina ou do acrobata se encontra a imagem do salto do espírito fora de todo sentido literal. Ele significa uma ultrapassagem dos limites do real. Num mundo utilitário, a entrada do *clown* abre uma brecha por onde entra a inquietude e vida e o desafio à sociedade de nossas certezas.²⁶

Livres e independentes, portanto, em sua maioria, sem vínculos institucionais, anúncios e outras formas de financiamento – que não a do próprio investimento e sonhos aspirados de seus fundadores e colaboradores –, as publicações simbolistas faziam frente aos impressos que, cada vez mais, tornavam-se empresas, restringindo essa atuação autônoma tão fundamental para os escritores simbolistas. Em contrapartida, por essa autonomia artística e independência da imaginação, era cobrado um lugar marginal, de recusa social.

Nesse sentido, a recuperação da figura marginal do saltimbanco estabelece relação não apenas com o nome da folha, mas também é identificação do poeta moderno com sua própria condição. A utilização de personagens da *Commedia dell'Arte*, como Pierrot, Colombina e Arlequim, foi recorrente nas produções literárias do século XIX. Conforme o historiador Jean Starobinski, o grande interesse desse universo sobre os escritores do XIX pode ser entendido por uma chave de leitura – uma implicação sócio-histórica – de que o imaginário do mundo circense da *commedia* configurava-se como nostalgia do maravilhoso, do mágico, em meio a uma sociedade que se industrializava – e burocratizava – ostensivamente:

El mundo del circo y de las verbenas representaba en la atmosfera grisácea de una sociedad en vías de industrialización un islote irisado de maravillas, una porción del país de la infancia conservada intacta, un dominio en el que la espontaneidad vital, la ilusión, los prodigios simples

²⁵ “Carnaval da Semana”. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 06/09/1890. In: DUQUE, Gonzaga. *Outras impressões: crônica, ficção, crítica, correspondência, 1882-1910*. GUIMARÃES, Júlio Castañon e LINS, Vera. (Orgs.). Rio de Janeiro: Contra Capa/ FAPERJ, 2011. p. 57.

²⁶ LINS, Vera. *Novos Pierrôs, Velhos Saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século carioca*. Rio de Janeiro: EDUERJ, p. 23.

de la habilidad o la torpeza mezclaban sus atractivos para un espectador harto de la monotonía de las tareas de la vida formal.²⁷

Starobinski ainda atenta para outra dimensão da utilização da figura do saltimbanco, na qual o poeta se vale dessa imagem para, de modo irônico, falar de sua própria condição e criticar tanto a si mesmo quanto a arte. Através dessa figuração, o poeta compreende sua consciência no processo de criação artística do qual faz parte.²⁸ Ademais, a posição à margem do mundo vivenciada pelo saltimbanco lhe confere lugar privilegiado, como pontua a teórica da literatura Marta Kawano, pois ao ser situado fora do “fluxo normal da vida em sociedade, o palhaço, assim como aquele que utiliza essa máscara, é capaz de pontuar os defeitos e o ridículo de tudo, parodiar a vida e ironizar o mundo, do qual não é um membro efetivo”.²⁹ O saltimbanco moderno, rindo do mundo, aprende a rir de si mesmo – é a tomada de (auto)consciência da Modernidade que possibilita sua posição crítica.³⁰

Assim, o poeta moderno perpassa desde o saltimbanco trágico – que, autoconsciente, toma parte do seu papel no fazer estético da arte – até o *super-homem* nietzschiano – que, frente ao tormento de medo, opressão moral e social de séculos, aspira ao riso libertador.³¹ *Zaratustra* ordenava aos homens que rissem dos seus grandes mestres da virtude, dos sábios austeros,³² ressoando, como escreve Minois, “o crepúsculo dos ídolos”. Na crônica da revista literária simbolista, *Pierrot* instiga o riso da sua musa contra a “gravidade pulha” da burguesia, da burocracia e da política:

Ri, ri claramente com teu riso argentino e nervoso, que principia no andantino de uma música e termina inesperadamente, num estalido de ironia, como o *trec* de um limão de borracha que enfarinhou a sobrecasaca, característica dos respeitáveis senhores.
[...] Pincha e pula, alegria transformada em mulher, e vai rindo às barbas de todos esses conselheiros encarquilhados, à face de toda essa sociedade caricata de velhas bruxas empomadadas, de reumáticos fidalgos que com o viço do bigode e com a frescura da tez enriqueceram a um cento de perfumistas.

²⁷ STAROBINSKI, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada, 2007. p. 8.

²⁸ Podemos ver essa configuração, bem delineada, em “O Velho saltimbanco”, dos poemas em prosa, de Baudelaire, e o poema “Le pitre chatié” [o palhaço castigado], de Mallarmé. Em artigo publicado na *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Starobinski apresenta um breve, mas interessante, estudo sobre as alegorias do saltimbanco em Baudelaire, observando uma dupla tendência do poeta em projetar sua posição social e seu isolamento, tanto na condição principesca quanto na abjeção do pária espiritual – que se traduz, geralmente, na figura do bufão. Há em Baudelaire, uma constante do paradoxo alto e baixo, do voo – do albatroz – e da queda – seu arrastar na lama. Cf. STAROBINSKI, Jean. Sur quelque répons allégorique du poète. *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 67e Année, n. 2, Baudelaire, Apr.-Jun., 1967, p. 402-412. Disponível em:

http://www.jstor.org/stable/40523050?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 13/12/2015.

²⁹ KAWANO, Marta. *Gérard de Nerval: a escrita em trânsito*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2009. p. 114.

³⁰ STAROBINSKI, 2007. p. 10.

³¹ MINOIS. *Op. cit.*, p. 520.

³² “Eu lhes ordenei que rissem de seus grandes mestres da virtude, de seus santos, de seus poetas e de seus salvadores do mundo. Ordenei-lhes que rissem de seus sábios austeros. [...] A pequenez do que eles têm de melhor, a pequenez do que eles têm de pior, era disso que eu ria. Meu sábio desejo brotava de mim com gritos e risos.” NIETZSCHE *apud* MINOIS. *Op. cit.*, p. 517.

[...] Assenta a ponta do pé no beque do Sr. Rosendo e na cartola antediluviana do Sr. Maia, troça a política do pai Paulino e a pretensão burlesca desses candidatos ao subsídio do Congresso Nacional.³³

Contudo, o riso convocado por *Pierrot* em sua musa é também um riso satânico. E sendo satânico, como definiria Baudelaire, é profundamente humano³⁴ – ainda que o satanismo baudelaireano tenha ganhado aqui uma aclimação fortemente sexual.³⁵ É possível verificar tal dimensão na própria contextura da musa invocada pelo saltimbanco, a quem ele exorta a – endiabradamente, valendo-se da sua “nudez palpitante” “satanicamente vestida” em um “saiote vermelho e branco, recortado em bicos” – soltar a voz que ri e soa e lança o *frisson* da “pandemônica volúpia, que enche o espaço todo do pólen dourado” de sua alegria. É a essa musa que o escritor recorre como companhia para sua “peregrinação pelo país do Ridículo”:

É assim que te vejo e quero, Colombina, alegre musa da crônica,
endiabrada filha da Loucura!
Vem endiabrada musa, assim, alegre sempre e sempre ruidosa.
E sempre assim, sem considerações a guardar, altiva e alegre, endiabrada
e bela, acompanha-me nesta peregrinação pelo país do Ridículo.
Iremos: rindo e cantando, escandalosamente, ao ruído sonoro de teus
guizos.
Vamos, Colombina imortal, musa alegre da minha crônica. Vamos.³⁶

O texto de *Pierrot* apresenta elementos que subvertem a ordem estabelecida: ele não só vai de encontro aos costumes morais com sua musa diabólica, como convoca o riso enquanto ferramenta para quebrar os padrões desse lugar oficializado que ele denomina “país do Ridículo” – ser risível significa ser passível de questionamento. O riso assume um caráter de contravenção e introduz a desordem. Mas tal subversão introdutória do caos é percebida, pelos simbolistas, como provocação à capacidade imaginária; é pulsão criadora, como escreve Nietzsche no Prólogo de *Assim falou Zaratustra*: “é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante”.³⁷

A Colombina é a estrela dançante dos simbolistas do *Pierrot*; para eles, a arte controlada pelas categorias da razão – cartesianas, positivistas, cientificistas – como se apresentavam nos artistas oficiais, provocava um esvaziamento de si mesma em seu fazer estético. A dança – da estrela nietzschiana, da Colombina simbolista, da bailarina mallarmeana –, também como forma subversiva de liberação do corpo, é movimento livre e criador e esse movimento também é escrita poética. Essa relação entre poesia e dança, foi observada por Mallarmé, que refletindo sobre os elementos da dança – movimentos, harmonia, leveza,

³³ DUQUE, 2011. p. 57-58.

³⁴ BAUDELAIRE *apud* MINOIS. *Op. cit.*, p. 533.

³⁵ Como é possível observar nos estudos de Antonio Candido e de Glória Carneiro Amaral acerca da recepção de Baudelaire no Brasil. Cf. AMARAL, Glória Carneiro. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996; CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelaireanos. *In: A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 23-38.

³⁶ DUQUE, 2011, *loc. cit.*

³⁷ NIETZSCHE, Friederich. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. (Trad.: Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 18.

ritmos, etc. – aproximou esta da arte abstrata e sugestiva que se propunha ser a poesia simbolista, vindo, assim, na dança uma metáfora da escrita lírica.

Os simbolistas percebem os limites do racionalismo e, portanto, se aproximam do lado subterrâneo da razão. Conforme Lins, acreditando que a razão é insuficiente, buscam uma interioridade que “possibilite criar outros universos pela imaginação, pelo sonho, pela ficção”.³⁸ Podemos verificar essa dimensão na crítica produzida por Nestor Vítor sobre os simbolistas, pois, conforme o crítico: “Os simbolistas vieram exatamente assim. Representaram eles uma reação contra todos os erros da literatura realista, estreita aliada do cientificismo, inferiormente intelectualista, antimetafísica, prosaica por natureza”.³⁹

Vale ressaltar que o ponto nevrálgico desse trabalho se constitui no eixo estético-político, pois ao apreender discursos e práticas estético-culturais em suas configurações como experiências capazes de engendrar novas formas do sentir e proporcionar novas formas de subjetividades políticas, é possível dimensionar o caráter disruptivo dessas revistas literárias – inclusive do *Pierrot*. Como propõe o filósofo Jacques Rancière, a estética se ocupa de tudo aquilo – tempos e espaços, visível e invisível, palavra e ruído – que define o que está em jogo na experiência política, sendo um modo de dividir e compartilhar uma experiência sensível comum, ou seja, ela pode ser apreendida como uma “matriz de percepções e discursos que envolve um regime de pensamento, bem como uma visão de sociedade e da história”.⁴⁰

A busca pela liberdade e autonomia, irrupção espontânea da imaginação, confronta diretamente a ordem estabelecida por ser vista por esta como representação da desordem – e como ressalta Lins, a imaginação é perigosa⁴¹ – que deve ser controlada. Nesse sentido, frente a esse pensamento divergente, os meios oficiais de produção artística – sobretudo, as Academias – impedem que os simbolistas – taxados, por essa oficialidade, com estigmas negativos – sejam aceitos nos grupos estabelecidos e os marginalizam.

De modo geral, em sua história, as experiências simbolistas no Brasil foram mal compreendidas por grande parte de seus contemporâneos – a exemplo dos críticos José Veríssimo e Araripe Júnior – e pouco recobradas pelos modernistas de 1922. Em 1938, o cronista Luís Edmundo⁴² escreveu que a história das experiências simbolistas no Brasil andava a pedir que alguém a registrasse seriamente para que dela se pudesse, então, ter ideia. Nas décadas de 1950 e 1960, essas experiências foram recebidas pelos críticos – como Afrânio Coutinho e Alceu Amoroso Lima – com novos olhares e uma outra leitura, que reconheciam a sua extensão.

³⁸ LINS, 2009. p. 4.

³⁹ VÍTOR, Nestor. *Obras críticas*. V. I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>. Acesso em: 17/12/2015. p. 238.

⁴⁰ RANCIÈRE, Jacques. *O que significa "Estética"*. (Trad.: R. P. Cabral), Project YMAGO, 2011. p. 2-3. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>. Acesso em: 04/12/2015.

⁴¹ LINS, 2009. p. 5.

⁴² Cf. EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 1938. Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/sf000059.pdf>. Acesso em: 27/11/2015.

Não obstante, ainda na década de 1970, Andrade Muricy⁴³ atenta para a escassez de pesquisas que as tivessem como objeto de estudo. Assim, essa pesquisa – que prossegue em desenvolvimento – pretende seguir, pela floresta de símbolos ao integrar-se ao esforço de retirar o conjunto das experiências simbolistas da marginalidade na qual foi posto ao longo de sete décadas e que vem sendo, progressivamente, recuperado nos últimos anos por alguns pesquisadores. Tal esforço se constitui como a possibilidade – senão da escritura de outra história – de outro olhar, outra leitura, outra recepção das experiências estéticas simbolistas e suas revistas literárias.

Mariana Albuquerque Gomes: Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2016), com bolsa CAPES, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Laura Moutinho Nery. Graduada em História pela mesma universidade (2013). Atua na área, com desenvolvimento de pesquisa sobre Modernidade, experiências estéticas simbolistas e modernistas e revistas literárias na cena finissecular.

⁴³ MURICY, Andrade *apud* BROCA, Brito. *A Vida literária no Brasil* – 1990. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. p.42-43.