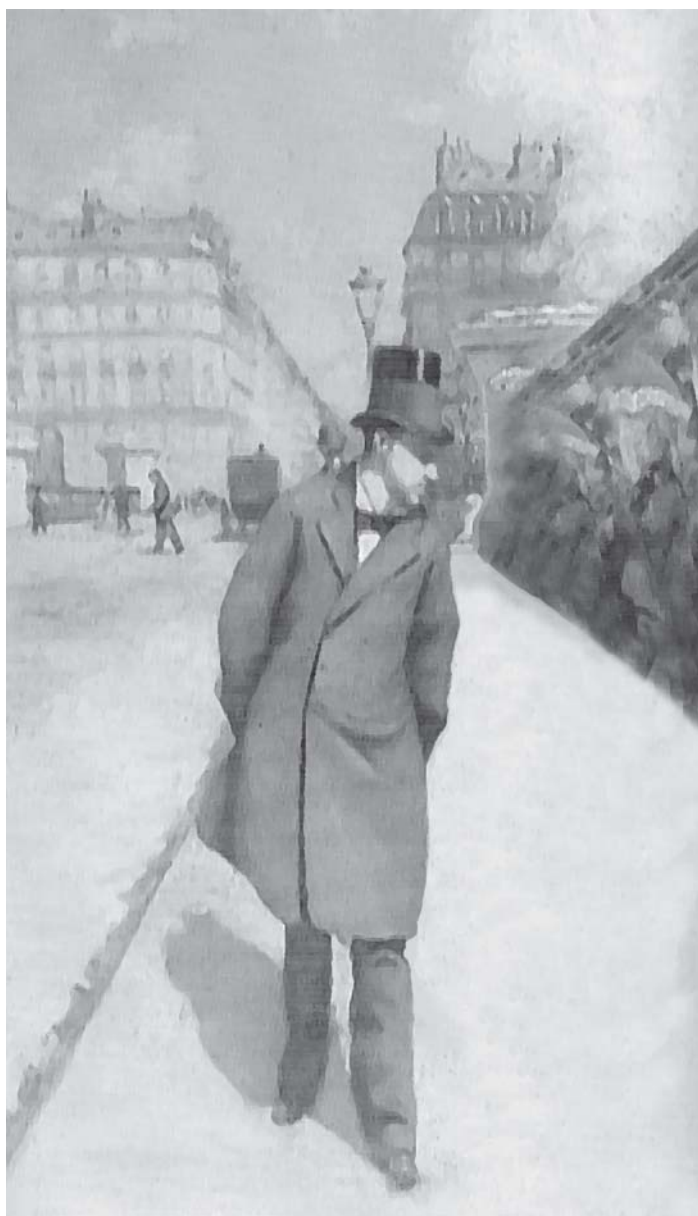


Escritores adandinados



Gustave Caillebotte. *Le pont de l'Europe*. 1876 (detalhe).

Marcos Antonio de Menezes

Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor do Departamento de História da Universidade Federal de Goiás (UFG-Jataí). Autor de *Olhares sobre a cidade: narrativas poéticas das metrópoles contemporâneas*. São Paulo: Cone Sul, 2000. pitymenezes@terra.com.br

Escritores adandinados

Marcos Antonio de Menezes

RESUMO

O dandismo marcou a criação literária de Charles Baudelaire, Oscar Wilde e João do Rio. Para Baudelaire, a máscara foi subterfúgio, e a do dândi, se de um lado era artifício, de outro parece ter-lhe aderido à pele, só sendo removida para dar lugar a outras, como a do *flâneur*, do trapeiro, do apache e do boêmio. O dândi Wilde não resistiu ao peso de uma sociedade opressora e tão orgulhosa da própria civilização. No início do século XX, quando vivíamos as transformações pelas quais passara a sociedade europeia no século XIX — em especial a francesa e a britânica —, nossa literatura também produz um dos mais fiéis seguidores do dandismo: Paulo Barreto, o João do Rio.

PALAVRAS-CHAVE: dandismo; literatura; arte moderna.

ABSTRACT

Dandyism marked the literature of poets and writers such as Baudelaire, Oscar Wilde, and João do Rio. To Baudelaire, masks were an artifice, and the dandy's seems to have attached to the poet's face, being removed only to be replaced by that one of the *flâneur*, of the apache, of the ragpicker, and of the bohemian. The dandy Wilde could not bear the weight of a society oppressive and proud of its civilization. In the early twentieth century, when Brazil underwent changes that European societies had already gone through — especially France and England —, Brazilian literature produced one of the most faithful followers of dandyism: Paulo Barreto, or João do Rio.

KEYWORDS: dandyism; literature; modern art.



Uma casta fechada não é constituída pelos sinais visíveis que ajudam a reconhecê-la. Não é o hábito que faz o monge, nem a espada o nobre, nem a toga o magistrado, nem a farda o militar. A consagração, o nascimento, os diplomas, os escalões e o alistamento determinam as situações: há uma realidade por trás dos sinais. O burguês não foi investido como tal, nem consagrado, nem diplomado, nem reconhecido oficialmente ou oficiosamente, e o nascimento para ele é sem valor, já que a classe é aberta. O traje burguês é, portanto, mais do que um sinal, é um traço constitutivo. É a aparência que, no caso, faz quase toda a realidade. Por isso, a importância da função diferenciadora vai muito além da função estética.¹

O mais famoso e imitado dândi foi o inglês Beau Brummell, modelo e ditador de moda. Exerceu forte influência sobre o príncipe-regente e futuro rei George IV. Seu dandismo era uma cópia da aristocracia: aparência, atitudes, pretensão, desdém. Mas, nesse momento, início do século XIX, a aristocracia já estava perdendo seu poder e prestígio na socie-

¹ GOBLOT, Edmond. *A barreira e o nível: retrato da burguesia francesa na passagem do século*. Campinas: Papirus, 1989, p. 58.

dade européia, e Brummell — para fugir dos credores — buscou refúgio em Paris. Nessa mesma época, o conceito de dandismo foi introduzido na França, seguindo uma onda de anglofilia que saudou o fim das Guerras Napoleônicas. Goblot sublinha que “a figura do dândi foi alterada para se adaptar às exigências de seu novo ambiente. Colocando de maneira simples, as culturas e estilos das várias classes estavam mais em desacordo uma com a outra no país que havia vivenciado a revolução do que em um país que a havia evitado.”²

A recém-destronada aristocracia francesa usou do dandismo para reafirmar sua proeminência; se a revolução os tinha desalojado do poder, era desfilando pelas avenidas da cidade que os aristocratas mostrariam a suposta superioridade. O dândi francês estava, diferentemente do inglês, envolvido com a política — quisesse ele ou não. O distanciamento olímpico era quase impossível quando as ações do governo atingiam toda a sociedade.

O principal representante do dandismo francês foi o biógrafo de Brummell, Jules Barbey d’Aurevilly. Mas Barbey, assim como Brummell, não dispunha de renda ilimitada que garantisse vida longa a seus dandismos, o que fez com que este estilo de vida se aproximasse de seu contrário, a boemia. Como acentua Seigel, “não foram a independência e indiferença aristocráticas, mas o conflito entre valores aristocráticos — dirigidos a um culto da personalidade individual — e o mundo usurpador da moral burguesa que definiram o espaço em que o dândi francês floresceu. De uma maneira similar, a máscara de luxo e elegância de Barbey d’Aurevilly era polida como um escudo contra o poder que os valores e as atitudes burguesas estavam adquirindo.”³

Charles Baudelaire

Ao narrar seu primeiro encontro com Baudelaire, em 1849, Théophile Gautier fala da impressão que teve e reconhece naquele a aparência de um dândi: “Charles Baudelaire pertence àquele dandismo sóbrio que passa lixo no terno para tirar-lhe o brilho endomingado e trincado de novo tão caro ao filisteu e tão desagradável para o verdadeiro *gentleman*”⁴. Baudelaire era, então, um talento ainda inédito; gozava de seus 18 anos, era rico e morava sozinho em um dos apartamentos do Hôtel Pimodan (hoje Hotel Lausun) — onde se reunia o Clube dos Usuários de Haxixe de Paris, que lhe rendeu inspiração para escrever *Paraísos artificiais*. É o momento em que contraiu as primeiras dívidas, que arruinarão seu orçamento para o resto da vida.

Gautier vai citar Théodoro Bamville — um dos mais caros e constantes amigos do poeta — para nos dar um retrato do Baudelaire daquele período:

Um retrato pintado por Émile Deroy, e que é uma das raras obras-primas encontradas pela pintura moderna, mostra-nos Baudelaire aos vinte anos, no momento em que, rico, feliz, amado, já célebre, escrevia os seus primeiros versos, aclamado pela Paris que comanda todo o mundo! Ó raro exemplo de um rosto realmente divino, reunindo todas as oportunidades, todas as forças e todas as seduções irresistíveis! A sobrancelha é pura, alongada, como um grande arco suavizado, e cobre a pálpebra oriental, quente vivamente colorida; o olho, longo, negro, profundo, de uma chama sem igual, acariciante e

² SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa: 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992, p. 105.

³ *Idem, ibidem*, p. 108.

⁴ GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 32.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 33.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 34.

⁷ BAUDELAIRE, Charles. Elogio da maquiagem. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 874.

⁸ *Idem*, Notas – *fusées*. In: *Escritos íntimos*. Lisboa: Estampa, 1994, p. 40.

⁹ JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 33 e 34.

*impiedosa, abraça, interroga e reflete tudo que o circunda; o nariz, gracioso, irônico, cujos planos se definem bem e cuja ponta, um pouco arredondada e projetada para a frente, faz pensar imediatamente na frase do poeta: 'Minha alma adeja sobre perfumes, como a alma dos outros homens adeja sobre a música!' A boca é arqueada e afinada já pelo espírito, mas naquele momento ainda purpúrea e de uma carne bonita que faz pensar no esplendor das frutas. O queixo é arredondado, mas com um relevo altaneiro, poderoso como o de Balzac. Todo esse rosto é de uma palidez cálida, morena, sob a qual aparecem os tons róseos de um sangue rico e belo; uma barba infantil, ideal, de jovem deus, enfeitada; a fronte, alta, larga, magnificamente desenhada, ornamenta-se com cabelos negros, espessos e encantadores que, naturalmente ondulados e cacheados como os de Paganini, cai sobre um colo de Aquiles ou de Antinous!*⁵

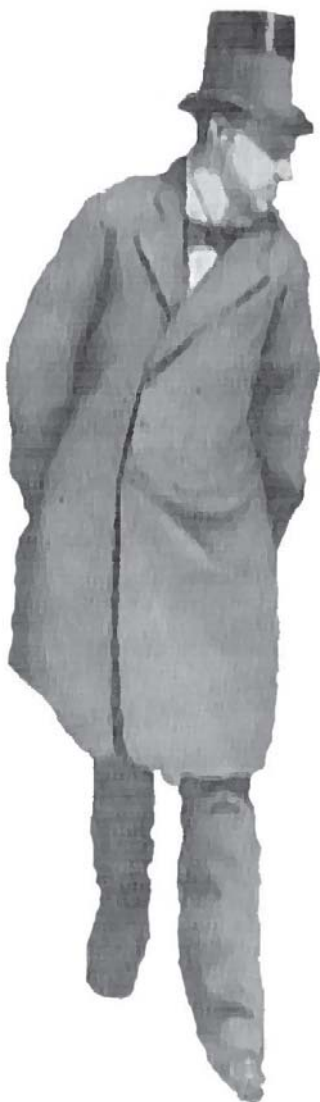
Aqui, a figura do poeta surge como a de um príncipe, com toda a altivez de um aristocrata; o retrato o mostra em sua hora de beleza suprema — embora o próprio Gautier nos alerte para não levar ao pé da letra tal descrição, vinda através da poesia e da pintura. Foi, portanto, com esse aspecto sedutor que ele entrou para o mundo das letras e dos salões de Paris; porém a reputação só lhe veio mais tarde. Segundo Gautier, “pode-se dizer que era um dândi extraviado na boêmia, mas conservando mesmo ali a sua categoria e as suas maneiras, e aquele culto de si mesmo que caracterizava o homem imbuído dos princípios de Brummell.”⁶

A figura, a máscara do dândi, lhe aderiu melhor ao rosto no momento em que, desfrutando da herança paterna, alugou um apartamento em uma elegante construção do século XVII na Île Saint-Louis — o Hôtel Lausun —, onde residiu até 1843. Os aposentos, de tetos altos, eram luxuosamente decorados, e ele se vestia com um estilo que combinava com tal ambiente.

Na origem do dandismo de Baudelaire, assim como em Pascal, se acha a revolta contra a natureza que aparece corrompida por ela mesma. Essa visão de uma natureza doente, sempre corrupta, está clara numa passagem do “Elogio da maquiagem”, em que o poeta diz “que a natureza não ensina nada, ou quase nada”. E mais: “é ela que igualmente leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a seqüestrá-lo e a torturá-lo”⁷. Para Baudelaire, ser dândi era ser antinatural, e isto está na base de sua fundamentação estética e na origem de sua conduta humana. É esse dandismo que o justifica, como se lê no fragmento XVIII dos *Fusées*: “do culto de si-mesmo no amor: do ponto de vista da saúde, da higiene, da imagem e da distinção de espírito ou da eloqüência”⁸.

A máscara sempre foi um subterfúgio para o poeta; e a do dândi, se de um lado é artifício, de outro parece ter lhe aderido à pele, só sendo removida para dar lugar a outras, dentre as quais a do *flâneur*, trapeiro e apache. Como ressalta Junqueira, “claro está que, visto desse ângulo, o dandismo baudelaireano nada mais é que uma manifestação do espírito, um processo da vida interior cujas raízes e implicações são bem mais fundas que se possa imaginar. É possível até, como sugerem Ferran e Ernest Raynaud, que a religião de Baudelaire — esse catolicismo travestido que se insurge contra os instintos originais — seja uma conseqüência lógica e como que uma conclusão do seu dandismo.”⁹

Em Baudelaire, a idéia de que tudo o que é natural é abominável se relaciona com a idéia do pecado original. E essa característica aristocrática desnuda o poeta esteta, o artista insatisfeito com tudo o que faz. Ele



corrigia uma mesma poesia várias vezes, como se lapidasse um diamante. Daí que, na ótica de Baudelaire, em seu processo de criação só há lugar para o artificial; a natureza dele não participa.

Oscar Wilde

Do outro lado do Canal da Mancha, na Londres vitoriana, algumas décadas após Baudelaire, um dândi literato também abalou as estruturas rígidas daquela sociedade: Oscar Wilde. Ao surgir no mundo das letras e nos salões da aristocracia inglesa, Wilde provocou furor com tiradas agudas, frases de efeito e comportamento estranho — digamos, um tanto inadequado à realidade vitoriana de então. Nele tudo é hiperbólico: no período entre 1880 e 1890, foi o centro das atenções no cenário cultural londrino. Na Dublin natal, passando pelos corredores de Oxford e pelos salões londrinos, Wilde conquistou rapidamente a admiração de uma sociedade que ele adulava com uma mão e ironizava com a outra, fazendo questão de desmontar com suas tiradas a hipocrisia reinante na aristocracia britânica.

Desfilando pelos salões de West End, esse dândi de ar pitoresco — com girassóis na lapela, calças roxas colantes e amizades “estranhas” — foi, para a aristocracia esnobe, quase um bufão. Wilde tinha, literalmente, Londres a seus pés. Suas peças eram um sucesso atrás do outro; bastavam entrar em cartaz que público e aplauso da crítica estavam garantidos.

Durante as visitas a Paris, Wilde teve contato com a obra de Baudelaire, mas seu modelo de dândi não veio do poeta de *As flores do mal*. Sua inspiração é outra: tem mais de dândis ingleses como Brummell. Wilde era mais esnobe e requintado, de uma superioridade olímpica. Cultivava a tradição grega e a “arte pela arte”. É nas obras ensaísticas que vão aparecer suas noções de estética; e aí se explica a dedicação à tradição grega, sobretudo em *A crítica da arte* — texto em forma de diálogo no melhor estilo platônico. Como salienta Rollemberg, “o que Wilde discutia aí era que, procurando ser o mais real ou verdadeiro possível, os modernos romancistas acabavam abrindo mão de sua imaginação, de mentir deliciosamente em suas páginas”¹⁰. Esta era também a advertência de Baudelaire aos seus contemporâneos quando elogiava como modelos de artistas Delacroix e Guys: “foi a imaginação que ensinou ao homem o sentido da cor, do contorno, do som e do perfume.”¹¹

A influência da doutrina esteticista atingira Wilde. Os seguidores de tal corrente que fizeram da arte sua religião não aceitavam a salvação da sociedade por obediência a princípios morais e éticos. Conforme Otto Maria Carpeaux, “a arte é para os esteticistas, a atmosfera do relativismo ético; e para alcançar essa esfera, servem-se de mais outros instrumentos, afins ou fora das atividades artísticas de escrever, pintar e fazer música; colecionar objetos de arte, bibliofilia, dandismo, prazeres da cozinha e outros prazeres, sejam legítimos ou até proibidos pelo Código Penal”¹². Os símbolos dessa corrente eram girassóis, penas de pavão, culotes de veludo e rodapés. E os contatos que Wilde fez na França com a escola “decadente” francesa acabaram por influenciá-lo esteticamente.

Nos seus anos de glória, Wilde fora presença obrigatória nas reuniões da alta sociedade britânica; quando André Gide o encontrou em Biskra,

¹⁰ ROLLEMBERG, Marcelo. Morte e redenção do dândi. *Cult*, n. 40, São Paulo, Lemos Editorial, nov. 2000, p. 54.

¹¹ BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. In: *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 94.

¹² CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, v. 5. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959, p. 2.579.

¹³ GIDE, André. *Apud* ELIAS, Maria Cristina, *op. cit.*, p. 59.

¹⁴ JOYCE, James. *Apud* ELIAS, Maria Cristina, *op. cit.*, *Cult*, p. 61.

¹⁵ CAMUS, Albert. *Apud* ELIAS, Maria Cristina, *op. cit.*, p. 59.

disse que ele era “iluminado, radiante, rico, grandioso, belo, exalando alegria e distinção”¹³. Contudo, o dândi não pôde sobreviver à ríspida e cruel sociedade vitoriana: a desgraça, enfim, o visitou. O relacionamento homossexual de Wilde com o lorde Alfred Douglas — jovem arrogante, interesseiro e esnobe — veio a público e, em maio de 1895, um júri o condenou à prisão por causa de tal conduta sexual.

Ao deixar a prisão, Wilde se exilou em Paris — mais precisamente no Hôtel d’Alsace, um quase-pardieiro próximo ao Sena. O dândi que chocara os salões ingleses já não existia mais; em seu lugar, aparece Melmoth — nome que Wilde adota no continente. Não escreve mais: as letras haviam lhe secado no tinteiro; os últimos escritos foram no cárcere. A pobreza passaria a ser sua companheira pelo resto da vida.

Na introdução que escreveu para a edição da editora Landy dos textos de Oscar Wilde *Aforismos ou mensagens eternas*, James Joyce diz que o pecado é o pulso da arte de Wilde e que, “se há algumas verdades em suas interpretações subjetivas de Aristóteles, em seu pensamento inquieto que procede mais por sofismas do que por silogismos, em suas assimilações de naturezas tão estranhas à sua como é a do delinqüente em relação ao humilde, esta verdade é, essencialmente, a verdade inerente ao catolicismo: que o homem só pode chegar ao coração do divino através desta consciência da perda e da distância a que chamamos pecado.”¹⁴

O dândi não resistiu ao peso de uma sociedade opressora e tão orgulhosa da própria civilização. Na visão do escritor franco-argelino Albert Camus, Wilde — na longa carta que enviou ao seu companheiro, lorde Alfred Douglas, quando estava na prisão — “admite ter se enganado completamente tanto sobre a vida quanto a arte, à qual desejou dedicar-se exclusivamente. Wilde reconhece que, por ter desejado separar a arte da dor, cortara uma de suas raízes e retirara de si mesmo a verdadeira vida.”¹⁵

Já no meio do século XIX, Baudelaire alertava que vida e arte não se separavam; bastava abrir os olhos para se ver o maravilhoso da vida moderna que os rodeava. O dândi de Baudelaire e Wilde foi uma opção estética que não sobreviveu à força avassaladora da sociedade burguesa do século XIX. Tudo se tornava mercadoria e não havia espaço para um bufão — mesmo que fosse curioso e inteligente. No mercado, o que deve sobressair são objetos de uso, e não frases de efeito estilístico. Aos 46 anos, às 14 horas do dia 30 de novembro de 1900, Wilde se retirou de cena.

João do Rio

Também tivemos nosso dândi. No início do século XX, quando víamos transformações pelas quais passara a sociedade européia no século XIX — notadamente a francesa e a britânica —, nossa literatura produziu um dos mais fiéis seguidores do dandismo. Paulo Barreto, o João do Rio, representou tal personagem no momento em que sua cidade, o Rio de Janeiro, era sacudida pelas mesmas modificações urbanísticas que alteraram a face da Paris de Baudelaire em meados do século XIX. Sob o impacto das mudanças, o Rio viu sua população crescer rapidamente: processo em metamorfose a que João do Rio vai ligar sua produção literária. Seus escritos são a “lanterna mágica” das transformações urbanas.

Tal qual Baudelaire — cuja obra ele conhecia —, João do Rio apre-

sentou em sua produção literária os problemas da subjetividade individual, que enfrenta o ritmo da metrópole moderna e nela encontra, ao mesmo tempo, sedução e ameaça. Apesar da distância espacial e temporal, as experiências vividas pela população do Rio de Janeiro permitiram a João do Rio fazer uma ponte entre esta cidade e a realidade européia da *belle époque*. O indivíduo vivia simultaneamente seu ápice e sua crise: o mundo como conhecera começava a ruir sob seus pés, e as novas estruturas, ainda recentes, não se deixavam agarrar. João do Rio construiu, nesse contexto, uma obra que dá conta das contradições que atingem as grandes cidades em mutação e antecipou vários temas da sociologia urbana; no mesmo momento em que, na Alemanha, Georg Simmel já alertava para o problema da despersonalização do indivíduo no palco da metrópole.

Em sua análise do legado de João do Rio, Antônio Cândido afirma que esse autor “era um jornalista adandinado, procurando usar a literatura para ter prestígio na roda elegante (...). Aliás, a imagem duvidosa que ficou dele foi a que ele quis, movido sem dúvida por aquela perversidade elegante copiada de Wilde e do desagradável Jean Lorrin.”¹⁶

João do Rio foi o cronista de um mundo em decomposição, do progresso utópico e ambíguo, ao mesmo tempo sedutor e destruidor, como aquele descrito em *As flores do mal*, de Baudelaire — autor que é um dos modelos literários de João do Rio, ao lado de Oscar Wilde, Poe e Dickens, que conceberam suas obras sob o aspecto ameaçador e inquietante da vida urbana e das multidões. Assim como Baudelaire e Wilde, João do Rio foi adepto das máscaras: não só a do dândi lhe cai bem; também a do *flâneur*. Ele circulava pelas ruas e pelos salões da cidade com a mesma desenvoltura: naquelas, catava coisas miúdas, o dia-a-dia, que alimentavam suas crônicas; daqueles, queria o respeito e a dignidade. A exemplo de Wilde, era homossexual — o que lhe dava uma aparência de espciarria rara —, além de mulato e muito gordo. Acrescente-se ainda, como diz Veneu, que “João do Rio apresenta em sua obra dois tipos que buscavam superar os obstáculos à realização do indivíduo diferenciado; ambos devem se defrontar com um tempo vertiginoso e independente de sua intervenção: por isso, ambos adotam em relação ao tempo uma posição de consumidores. Além disso, fogem aos efeitos da divisão do trabalho por desfrutarem da ociosidade. Esses tipos são o homem-do-mundo e o *flâneur*.”¹⁷

João do Rio vestia-se impecavelmente de acordo com a moda. Pela elegância da vestimenta, revalidava o individualismo da distinção. Era necessário ser diferente até mesmo para vender seu produto: a criação literária. A maneira como os demais o vêem é de suma importância para o dândi. João do Rio ficava horas em frente ao espelho. Afinal, segundo Lúcia Secco, o dândi “representa um supremo esforço de distinção e originalidade”¹⁸. Por meio do que veste, ele quer recuperar o prestígio perdido pela aristocracia. E a moda, conforme Georg Simmel, é uma forma de adaptação social pela imitação de um exemplo dado; é o desejo de ser diferente e marcar a classe a que se pertence. A moda como arte é transitória, já afirmava Baudelaire: quando a classe baixa começa a usar e a copiar a alta, é hora de esta abandonar o modelo e criar outro para não ser confundida.

João do Rio assumia seu dandismo em performances diárias, em

¹⁶ CÂNDIDO, Antônio. *Terezina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 88 e 89.

¹⁷ VENEU, Marcos Guedes. O *flâneur* e a vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, 1990, p. 237.

¹⁸ SECCO, Carmem Lúcia Tindó. *Morte e prazer em João do Rio*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978, p. 32.

¹⁹ GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933, p. 177.

²⁰ BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 241.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 196.

²² *Idem*.

que se revestia dos vários heterônimos com os quais assinava crônicas, peças, contos e romances. São dândis os seus personagens: o Barão André Belforte e o jornalista Godofredo de Alencar. Seu modelo de dândi não é Baudelaire, e sim Oscar Wilde — dândi que tem o gosto pela nota irônica no conteúdo semântico e exuberante preciosismo na escolha dos vocábulos.

Na dramaturgia de João do Rio e de Oscar Wilde, o dândi revela inépcia para qualquer labor que não seja o exercício filosófico de emitir paradoxos, por vezes hilariantes, que criticam costumes e idéias das mais diversas. Seus dândis têm gosto pela aparência, atração pelo tétrico, dorlência “spleenética” e certa tendência mórbida a transgressões e ao vício. Em *Evolução da prosa brasileira*, Agripino Grieco nos dá um retrato de João do Rio: “nesse homem que veste camisas de seda de duzentos réis, faz encomendas diretas aos alfaiates de Londres e quando se banha em água de Colônia era como se banhasse em água de Juventa, existia uma alma de garoto mexeriqueiro.”¹⁹

Mas o dândi mulato, gordo e homossexual não poderia sobreviver em uma sociedade que se pretendia cópia da Europa e onde o que contava eram as inovações, importações do progresso, da máquina e dos costumes alienígenas. No dia 21 de junho

de 1921, João do Rio morreu de enfarto do miocárdio a bordo de um táxi, no bairro do Catete, no Rio de Janeiro, cidade que ele cantou em verso e prosa.

Volta a Baudelaire

No protesto contra o novo mundo, agora dirigido pela burguesia, o dândi e o boêmio se encontravam. Baudelaire, Wilde e João do Rio estavam numa posição dúbia: eram dândis no boemismo. Para serem elegantes, teriam que recusar a natureza; era o artífice se sobressaindo. Em “O pintor da vida moderna”, é clara a celebração de Baudelaire ao antinatural: ele glorifica a moda, os cosméticos e a ornamentação pessoal. Para Baudelaire, os dândis deveriam “combater e destruir a trivialidade”, pois eles “participam do mesmo caráter de oposição e de revolta”²⁰ contra o mundo burguês em transformação.

*O dandismo aparece sobretudo nas épocas de transição em que a democracia não se tornou ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está apenas parcialmente claudicante e vilipendiada. Na confusão dessas épocas, alguns homens sem vínculos de classe, desiludidos, desocupados, mas todos ricos em força interior, podem conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de destruir pois que baseada nas faculdades mais preciosas, mais indestrutíveis, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir.*²¹

O dândi de Baudelaire, Wilde e João do Rio é um protesto contra o nivelamento da vida imposta pela nova classe dominante, a burguesia. É uma figura trágico-anacrônica da modernidade. No dizer de Baudelaire, “é o último rasgo de heroísmo nas decadências”²². Ele protesta contra a depreciação de todos os ideais aristocráticos — honra, erudição, elegância, generosidade etc.; luta contra as correntes mais poderosas de sua época. Segundo Dolf Oehler, o dandismo debocha da burguesia e da mediocri-

dade desta: “o dandismo é ao longo do tempo aquilo que o suicídio é num único momento: rejeição categórica do meio social — e não raro ele desemboca no suicídio... O papel do herói, conferido ao dândi na tragédia moderna, corresponde ao espírito de oposição e revolta, e seu caráter trágico consiste no fato de sucumbir necessariamente na luta contra a trivialidade da existência”²³. E o dândi de Baudelaire não parece ter saído da *high-society* nem do meio estudantil. Ele lembra mais o defensor dos proscritos, Lúcifer, que Baudelaire descreve como “o tipo mais perfeito de Beleza viril”²⁴.

Quanto ao possível dandismo de Proudhon, Baudelaire não só conhecia a sua obra como o considerava um “bravo homem”; porém afirma que Proudhon “não foi nem jamais teria sido, mesmo por escrito, um Dândi!”²⁵ — por isso, Baudelaire nunca o perdoaria. Aqui Baudelaire ornamentava seu dândi com uma força revolucionária, uma maneira de se dirigir às massas — mesmo que de costas — que não enxergava no amigo Proudhon. A arrogância do dândi seria, então, uma forma de desmascarar as ilusões da pequena burguesia com o Segundo Império. Para Oehler, seu dândi “está sempre a fantasiar-se no papel do *agent provocateur* da revolução”²⁶.

O dândi também está próximo do apolítico, do anti-social. Apesar de Oehler o aproximar do anarquista e do revolucionário, ele não diferencia dominados de dominadores. Há vários aspectos que distanciam Baudelaire do dandismo: não só as polêmicas literárias, mas suas posições políticas. Embora, em vários momentos, seja favorável ao afastamento entre a arte e a política, defendeu e publicou o poeta da classe trabalhadora Pierre Dupont. Em seu ensaio “O salão de 1846” insistiu na idéia de que, “para ser justa, isto é, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, feita a partir de um ponto de vista exclusivo, mas de um ponto de vista que abre o maior número de horizontes.”²⁷

No plano político, Baudelaire não tinha muita firmeza nem clareza de seus ideais; aproximava-se mais dos conspiradores boêmios. Embora tenha se engajado na Revolução de 1848, considerou-a uma “loucura do povo”. Tinha dificuldades de se incorporar a qualquer movimento popular organizado; por outro lado, a aguda rebeldia não lhe permitia adaptar-se às regras do jogo instituído pelas classes dominantes. Depois do golpe de Bonaparte de 2 de dezembro de 1851, Baudelaire declarou que tal fato o deixara fisicamente “despolitizado”. Mas, em 1859, em carta ao amigo Nadar, falou de seu novo entusiasmo pela política.

O que no dandismo fascinava Baudelaire era a suscetibilidade às paixões, fossem elas políticas, ou artísticas. A maior delas era a paixão pela arte, o que se evidencia em “O pintor da vida moderna” ao elogiar a forma com que Constantin Guys (a quem ele dedicou tal ensaio) retrata o dândi: “será preciso dizer que G., quando desenha um de seus dândis, dá-lhe sempre seu caráter histórico, e até mesmo lendário, ousaria dizer, se não se tratasse da época presente e de coisas consideradas geralmente como levianas?”²⁸

Todavia, a máscara de dândi que Baudelaire parece usar tão bem lhe cai do rosto em vários momentos, e tal contradição é latente no próprio texto sobre Guys. O dândi tem aversão à política — no “Salão de 1846”, Baudelaire já enfatizava que a crítica deve ser “parcial, apaixonada,



²³ OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 206.

²⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Escritos íntimos*, op. cit., p. 56.

²⁵ *Idem*. Apud OEHLER, Dolf, op. cit., p. 207.

²⁶ OEHLER, Dolf, op. cit., p. 208.

²⁷ BAUDELAIRE, Charles. Para que serve a crítica. In: *Poesia e prosa*, op. cit., p. 673.

²⁸ *Idem*. O pintor da vida moderna, op. cit., p. 197.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 170.

³⁰ *Idem*. As multidões. In: *O Spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 41.

³¹ *Idem, ibidem*.

³² *Idem*. O meu coração a nu. In: *Escritos íntimos, op. cit.*, p. 67.

³³ *Idem*. As multidões, *op. cit.*, p. 41.

³⁴ *Les petits-Paris. Por les auteurs des mémoires de Bilboquet*, Paris, 1854, v. 10, p. 26, apud BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. 3. ed. Obras escolhidas, v. III. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 94.

³⁵ *Idem*.

da, política” — e ao povo; mas o artista, não. Para ele, “a multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão.”²⁹

Se o dândi afastava Baudelaire dos habitantes comuns da cidade, o amor à arte — a busca por novas sensações — o aproximava deles. Por isso, sustentava que “não é dado a qualquer um mergulhar na multidão: tal desfrute é uma arte, e só faz, às expensas do gênero humano, esse lauto banquete de vitalidade quem desde o berço recebeu de uma fada o gosto do disfarce e da máscara, o ódio do domicílio e a paixão da viagem.”³⁰

Baudelaire mergulhou nas profundezas de Paris, na multidão, em busca de suas “flores”. Em cada fenda da vida humana, em cada esquina da velha capital, poderia estar o assunto para o seu próximo poema, “multidão, solidão: temas iguais e conversíveis para o poeta ativo e fecundo”³¹. Essa vida errante pela cidade, essa procura de novas experiências — livres de convenções sociais — aproximava o poeta da boemia.

Baudelaire sempre gastou muito. Em dois anos, acabou com metade da fortuna deixada pelo pai: já não era mais possível hospedar-se no Hôtel Lausun. Agora, ele vaga por hotéis sujos e baratos. Vive com as prostitutas e os vagabundos, celebra a embriaguez, faz uso de drogas. O Baudelaire do quadro de Émile Deroy descrito por Banville desapareceu, dando lugar a uma figura melancólica.

A paixão literária que nutria por Edgar Allan Poe pode ter acentuado sua aproximação do mundo boêmio. Afinal, Poe morreu bêbado numa sarjeta; embora Baudelaire, diga-se de passagem, defendesse a idéia de total afastamento desse escritor de tal ambiente (em parte alguma ele o descreveu como um boêmio; quem o fez foi o amigo Barbey d’Aurevilly, o que desagradou profundamente o poeta francês.

Desde cedo, Baudelaire freqüentou o mundo boêmio: lá estavam amigos e muitos dos temas das “flores malditas”. Ia de um pólo a outro em um único instante: “da vaporização e concentração do Eu. Tudo reside nisso”³². Para Baudelaire, “o poeta goza desse incomparável privilégio de poder, quando lhe agrada, ser ele mesmo e um outro. Como essas almas errantes que buscam um corpo, ele entra, se quiser, na personagem de alguém. Só para ele está disponível; e se certos lugares lhe parecem vedados, é que não merecem, a seus olhos, receber uma visita.”³³

Já para Walter Benjamin, o dândi é criação dos ingleses, que eram líderes do comércio mundial e souberam usar disso para sua encenação: aproveitaram-se de sua posição de destaque para impor uma personalidade indolente. E, segundo esse pensador alemão, o francês veria o dândi londrino como o mais puro representante do poder econômico dos ingleses. Citando *Les petits-Paris*, Benjamin apanha a seguinte observação: “o rosto de um homem elegante deve ter... alguma coisa de convulsivo e torcido. Pode-se, como se queira, atribuir esses trejeitos a um satanismo natural”³⁴. E acrescenta Benjamin: “assim um freqüentador de bulevares parisienses imaginava a figura do dândi londrino, assim se refletia fisionomicamente em Baudelaire.”³⁵

Baudelaire procurava no dândi o heroísmo dos grandes antepassados e queria nele a força de um Hércules: “seu amor pelo dandismo não foi feliz. Não tinha o dom de agradar, elemento tão importante na arte de não agradar do dândi. Elevando à categoria de afetação o que vale, por

natureza, devia parecer estranho, chegou assim ao mais profundo abandono, já que com seu crescente isolamento sua inacessibilidade também se tornou maior.”³⁶

Benjamin acredita que Baudelaire não encontrou satisfação em sua época. A sua falta de convicção o faria sempre assumir uma nova personagem — *flâneur*, apache, dândi e trapeiro —, papéis representados, entre tantos outros: “pois o herói moderno não é o herói — apenas representa o papel de herói. A modernidade heróica se revela como tragédia onde o papel do herói está disponível”³⁷. A cada dia, Baudelaire tinha uma aparência. Courbet, ao pintar seu retrato, reclamava que a fisionomia do poeta mudava rapidamente, o que dificultava o trabalho; num dia, seu belo e perfumado cabelo era repentinamente substituído por um escalpo bizarramente raspado.

Inusitado, Baudelaire não só mudava a aparência, como também fazia exaltação à embriaguez como forma de enfrentar a realidade. Isso pode ser visto no poema em prosa “Embriaguem-se”, em que afirma: “é preciso estar sempre embriagado. Aí está: a única questão. Para não sentir o fardo horrível do Tempo que verga e inclina para a terra, é preciso que se embriaguem sem descanso”³⁸. Com efeito, várias foram as vezes em que Baudelaire fez experiências com drogas; o resultado desta experiência deu origem aos ensaios “Vinho e haxixe” e “Paraísos artificiais”. Na verdade, para o poeta, as drogas atenuavam o peso da existência cotidiana e permitiam a evaporação do Eu, o perder-se em meio à multidão.

No “Salão de 1846”, no capítulo “Do heroísmo da vida moderna”, o poeta conclama seus contemporâneos a abrirem os olhos para reconhecerem o heroísmo da vida moderna que os rodeava. E é o poeta o grande herói desses tempos modernos, desalojado da sua posição de “mensageiro dos deuses”. Tal qual a prostituta, ele se via então obrigado a vender sua força de trabalho no mercado — e não havia nada que pudesse isentá-lo disso. Não era mais possível viver em nome da arte; tornava-se obrigatório ir ao mercado procurar um comprador. No dizer de Leandro Konder, “Baudelaire não ignorava as injunções do mercado. Benjamin assinala o fato de que as atitudes ‘exibicionistas’ do poeta (o dandismo, os cabelos pintados) eram uma espécie de golpe publicitário para obter notoriedade e ‘vender’ sua poesia. O poeta tinha consciência do que fazia e procurava fazê-lo com eficácia, pela difusão de sua literatura.”³⁹

Baudelaire foi seu próprio empresário, sempre tentando escapar da vida sórdida e exasperadora, mas os credores não lhe davam o devido tempo para dedicar-se à arte poética. Sua vida sempre esteve na corda bamba; porém deveria ser vivida em nome da arte, sem que se substituísse o drama pessoal pelos produtos acabados da mente e das mãos. Procurar novas experiências onde quer que elas estivessem, narrar a vida moderna que florescia ao seu lado: isso foi o maior intuito do poeta. Como afirma Jerrold Seigel,

*Baudelaire estava profundamente consciente de que a arte moderna tinha de se apoiar na experiência individual. Acreditava que o artista do século dezenove não podia nem se aproximar nem tentar participar de qualquer sistema compartilhado de valores do tipo que havia sustentado a imaginação em uma época anterior. A pintura e a poesia modernas tinham de criar um significado a partir da confrontação consciente individual com o mundo da experiência direta.*⁴⁰

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*

³⁸ BAUDELAIRE, Charles. Embriaguem-se. In: *O Spleen de Paris*, op. cit., p. 112.

³⁹ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 96.

⁴⁰ SEIGEL, Jerrold, op. cit., p. 127.

⁴¹ BAUDELAIRE, Charles. As multidões, *op. cit.*, p. 41.

⁴² *Idem*. Obras estéticas, *op. cit.*, p. 241.

⁴³ *Idem*, *ibidem*, p. 242.

⁴⁴ OEHLER, Dolf, *op. cit.*, p. 51.

A fronteira entre vida e arte não poderia mais ser mantida. Era necessário que o artista participasse de seu mundo via protesto, embriaguez, que levasse uma vida parecida com a de seus contemporâneos, e foi isso que salvou a poesia de Baudelaire do ostracismo. Sua lírica moldou-se a seu tempo, ao seu povo como “essas almas errantes que buscam um corpo”.⁴¹

Baudelaire foi capaz de entender que a experiência moderna era outra e que, se a arte não desse conta da nova vida, ela estaria para sempre perdida. Sua estética foi a do efêmero e fugaz, da moda e exterioridade, que nascem com o mundo da mercadoria. Para ser eterna, a arte deveria se alimentar da outra metade: o contingente, o efêmero. A preocupação dele com a modernidade datava de sua juventude, no “Salão de 1846”. Ao definir o romantismo em uma linha que acompanha Stendhal, ele falava do romantismo como a mais recente expressão da beleza, e associava tal beleza à felicidade, de forma a provar que vida e arte não podiam ser separadas.

O poeta francês ainda lançaria um último olhar ao dândi e o veria como o herói da modernidade, como redentor de um cotidiano “fausticante” e estéril: “o dandismo é um pôr-de-sol. Como o astro que desce, ele é esplêndido, sem calor e cheio de melancolia. Mas, infelizmente, o crescimento da democracia, que invade e nivela tudo, prejudica todos os dias estes representantes do orgulho humano e lança ondas de esquecimento nas pegadas desses prodigiosos pigmeus.”⁴²

Ele supunha que, nas verdadeiras democracias expressas pelos costumes, como na Inglaterra, ainda havia lugar para o dândi. Baudelaire não viveu o suficiente para conhecer e ver o fim trágico do último dândi britânico: Oscar Wilde. O poeta de *As flores do mal* usou o quanto pôde a máscara de dândi; sua intenção era se distinguir em meio à massa amorfa da multidão que ele julgava estúpida e enganosa. Os ingleses criaram o dândi para ser alguém arrogante e refinado o suficiente para ser o portavoz, o publicitário da crescente indústria; e os operadores da Bolsa de Valores eram — e são — seus mais fiéis representantes, “no ar frio que se origina na firme resolução de não se emocionar.”⁴³

O dândi Baudelaire que circulava pelos salões de Paris queria vender sua mercadoria à nova classe dominante: a burguesia. Ele não via confusão entre anseio pelo sucesso e integridade artística. Acreditava que a falta de cultura do burguês favorecia os negócios do poeta. Como acentua Dolf Oehler, “a possibilidade de manipulação do burguês no mercado constituía a liberdade do artista moderno. O sucesso ou o fracasso de uma obra dependem de sua habilidade em utilizar essa liberdade. As pressões do mercado podem, segundo Baudelaire, agir como um fator emancipatório: a pressão pelo sucesso torna o artista criativo, o tempo escasso aumenta a atividade do engenho artístico, a pressão pela novidade enseja o novo.”⁴⁴

Parodiando a doutrinação dogmática de um promotor de vendas, Baudelaire acreditava que seria possível vender ao burguês a verdadeira poesia. Ele foi o próprio empresário e sempre negociou pessoalmente com os editores a venda de suas obras, embora nunca tenha conseguido fazer um bom negócio.

Quando, nos braços da mãe, morreu em 31 de agosto de 1867, Baudelaire — o herói, o dândi — ia agora atrás do novo que se escondia na morte.

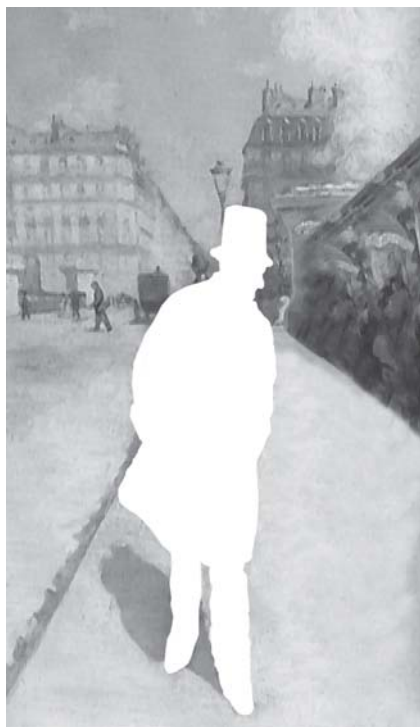
*Ó Morte, velha capitã, é tempo! Às velas!
Este país enfara, ó Morte! Para frente!
Se o mar e o céu recobrem o luto dos procelos,
Em nossos corações brilha uma chama ardente!*

*Verte-nos teu veneno, ele é o que conforta!
Queremos, tal o cérebro nos arde em fogo,
Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?
Para encontrar no Ignoto o que ele tem de novo!⁴⁵*

“A viagem”, v. 141-148.



Artigo recebido em abril de 2006. Aprovado em julho de 2006.



⁴⁵ BAUDELAIRE, Charles. A viagem. In: *As flores do mal*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 452 e 453. No original, “O Mort, viux capitaine, il est temps! levons l’ancre./ Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!/ Si le ciel et la mer sont noirs comme de l’encre./ Nos coeurs que tu connais sont remplis de royons!// Verse-nous ton poison pour qu’il nous réconforte!// Nous voulons, tant ce feu nous brûle le ceroveau./ Planger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?/ Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!”