

DANDY: UMA CRIAÇÃO DAS METRÓPOLES NOVECENTISTAS

DANDY: A CREATION OF NINETEENTH-CENTURY METROPOLIS

Marcos Antonio de Menezes¹

RESUMO:

O poeta de *As Flores do Mal* buscou compreender o tempo em que viveu, chamou as coisas pelo nome das coisas, desnudou-as. Para melhor traduzir o espírito de seu tempo, Baudelaire assumiu para si a responsabilidade de viver este tempo plenamente, nem que para isso fosse necessário correr o risco da despersonalização. Cada personagem, dandy ou flâneur – figuras emblemáticas do tempo do poeta francês que ele colocava sobre o corpo e a alma – são elementos-chave para permitir desvendar Paris, cidade-símbolo do século XIX. Em personagens tais como: o trapeiro, o boêmio, o dândi e o flâneur, o poeta procurou desvelar as máscaras da cidade. Isso quer dizer que, neste trabalho, procuramos pensar as figuras do dândi e do flâneur como personagens que revelaram a capital francesa. Personagens emblemáticos de um tempo – o século XIX – e, como tal, haverão de ser mostrados por dentro. E, assim, por meio deles, nos aproximamos espacial e temporalmente do homem e do poeta Charles Baudelaire.

Palavras-chave: Dândi, Baudelaire, História.

ABSTRACT:

The poet of *The Flowers of Evil* sought to understand the time in which he lived, called things by the name of things, stripped them. To better translate the spirit of his time, Baudelaire assumed for himself the responsibility of living this time fully, even if it was necessary to risk depersonalization. Each character, dandy or flâneur - emblematic figures of the time of the French poet he placed on his body and soul - are key elements in order to unveil Paris, the symbolic city of the 19th century. In characters such as the trapper, the bohemian, the dandy and the flâneur, the poet sought to unveil the city's masks. This means that in this work we try to think of the dandy and flaneur figures as characters who revealed the French capital. Emblematic characters of a time - the nineteenth century - and as such will have to be shown from within. And thus, through them, we approach spatially and temporally the man and the poet Charles Baudelaire.

Keywords: Dandy, Baudelaire, History.

¹ Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor Associado da Universidade Federal de Goiás/campus de Jataí (UFG). E-mail: pitymenezes.ufg@gmail.com
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8472-8186>

Se a resposta de Baudelaire à morte de Deus foi escrever poemas, estes são pequenas joias estilísticas, alegorias que relatam uma busca heroica no palco da vida moderna; mas agora, de outro lugar: onde a experiência pudesse estar a salvo da destruição.

A modernidade acabou sendo um papel, que talvez pudesse ser representada apenas pelo próprio Baudelaire. Um papel trágico em que o diletante [...] muitas vezes parecia cômico. Baudelaire sabia de tudo isso. No fundo, ele não era [...] nem mesmo um herói. Mas ele tinha algo de cabotino, que tem de representar o papel de 'poeta' perante uma platéia e uma sociedade que já não precisam do poeta autêntico e só lhe concedem um espaço de atuação como cabotino.

O poeta – herói da modernidade – faz da alegoria seu escudo contra o aparato de degradação das coisas e das pessoas. Por meio do satanismo, do *spleen* e do erotismo, Baudelaire expôs a grande cidade, a massa – composta por indivíduos ávidos por se afirmarem. Há aí uma competição feroz, o individualismo era a marca, mas, ao mesmo tempo, estes indivíduos se sentiam ameaçados ante a possibilidade de se despersonalizarem. No cenário da nova cidade, as pessoas se viam expostas a frustrações e violências; eram submetidas à vivência do choque. Baudelaire não escondeu estes choques, sua arte foi fiel à violência da vida; para ele, a arte tinha de ser “chocante”, precisava chamar as coisas pelo nome delas. O poeta, também, não ignorou as mudanças socioculturais, os padrões de comportamento.

O homem moderno se vê diante de um quadro de frágeis referências, o que torna difícil suportar a multiplicidade dos choques que marcam a existência; faltavam-lhe valores alternativos definidos, confiáveis. Este novo homem se via diante de obstáculos desproporcionais às forças de que dispunha. A natureza já não mais proporciona o solo firme – apesar de os românticos atribuírem à natureza este papel.

Se Baudelaire, no poema *Correspondances*, evoca uma situação em que as relações dos homens com a natureza eram harmônicas, ele tinha consciência de que os seres humanos jamais voltariam a pertencer inteiramente à natureza. No poeta, a natureza não tinha a mesma função que tinha para o pensamento romântico. Baudelaire procura estabelecer a mediação entre a imagem e a significação no interior da rememoração poética; redimir as coisas – num gesto alegórico – juntando à significação uma imagem e vice-versa. Esta é uma visão alegórica, saturnina, melancólica.

A teoria das correspondências Baudelaire provavelmente buscou no místico sueco Swedenborg. “Ele tentou estabelecer um sistema de comunicação entre os seres deste e do outro mundo, as almas dos finados e os anjos”. (D’ONOFRIO, 2000, p. 405). Os principais representantes desta corrente na literatura foram: Hoffmann, Edgar Allan Poe e o próprio Baudelaire. Seu poema *Correspondances* foi tomado pelos simbolistas como o poema-manifesto da nova estética. O poema expressa artisticamente através de metáforas sinestéticas: ideias aromáticas, flor canora, luz falante, cheiro das cores, etc. A desvalorização do mundo e da vida – agora transformados em mercadoria – quebra a relação de imediaticidade do sujeito poético com as coisas e com as palavras que as traduzem. Esta desvalorização é intensificada pela ação corrosiva do tempo que as transformações de Paris expõem – como uma ferida – ao olho de poeta. Como o poeta barroco, Baudelaire mergulha

numa infinita melancolia – “Tout pour moi devient allegorie” (BAUDELAIRE, 1995, p. 326-327) – em que as significações exteriores se congelam em alegorias.

O poeta de *As Flores do Mal* buscou compreender o tempo em que viveu, chamou as coisas pelo nome das coisas, desnudou-as. Para melhor traduzir o espírito de seu tempo, Baudelaire assumiu para si a responsabilidade de viver este tempo plenamente, nem que para isso fosse necessário correr o risco da despersonalização.

Cada personagem, *dandy* ou *flâneur* – figuras emblemáticas do tempo do poeta francês que ele colocava sobre o corpo e a alma – são elementos-chave para permitir desvendar Paris, cidade-símbolo do século XIX. Em personagens tais como: o trapeiro, o boêmio, o dândi e o *flâneur*, o poeta procurou desvelar as máscaras da cidade. Isso quer dizer que, neste trabalho, procuramos pensar as figuras do dândi e do *flâneur* como personagens que revelaram a capital francesa. Personagens emblemáticos de um tempo – o século XIX – e, como tal, haverão de ser mostrados por dentro. E, assim, por meio deles, nos aproximarmos espacial e temporalmente do homem e do poeta 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*.” Naquela época, Baudelaire era ainda um talento 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 contrai 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, então, 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 sobancelha 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 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 Antínous!

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, então, com este aspecto sedutor que ele entrou para o mundo das letras e dos salões de Paris; mas a reputação só lhe veio mais tarde. “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.”

A figura, a máscara do dândi, lhe adere melhor ao rosto no momento em que, desfrutando da herança paterna, aluga um apartamento em uma elegante construção do século XVII na Île Saint-Louis – o Hôtel Lausun –, onde reside 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, está 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 Maquilagem, em que diz o poeta: “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”. 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.”

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.

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 consequência lógica e como que uma conclusão do seu dandismo.

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. Em seu processo de criação só há lugar para o artificial; a natureza dele não participa.

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, neste momento: início do século XIX, a aristocracia já estava perdendo seu poder e prestígio na sociedade europeia, e Brummell – para fugir dos credores – busca 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 Napoleôni-

cas. “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”.

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 dândis. O que fez com que este estilo de vida se aproximasse de seu contrário, a boemia.

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.

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. Neste autor, 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, diga-se, 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. “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.”

Esta era a advertência, também, 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.”

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. Segundo 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.

E os símbolos dessa corrente eram “penas de pavão, girassóis, rodapés e culotes de veludo”. Os contatos que Wilde fez na França com a escola “decadente” francesa, também, o influenciaram esteticamente.

Nos seus anos de “glória”, Wilde fora presença obrigatória nas reuniões da alta sociedade britânica; quando André Gide o encontrou em Biskra, disse que ele era “iluminado, radiante, rico, grandioso, belo, exalando alegria e distinção”. Mas 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 exila 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 passa a ser sua companheira pelo resto da vida.

Na introdução que escrevera 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.

O dândi não resistira 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 escreveu ao 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.”

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 resistiu à força, ao peso da sociedade burguesa do século XIX. Tudo se tornava mercadoria e não havia lugar 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.

Também tivemos nosso dândi. No início do século XX, quando vivíamos transformações pelas quais passara a sociedade europeia no século XIX – notadamente a francesa e a britânica –, nossa literatura vai produzir um dos mais fiéis seguidores do dandismo. Paulo Barreto, o João do Rio, representa tal personagem no momento em que sua cidade, o Rio de Janeiro, passava pelas mesmas transformações urbanísticas que mudaram 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 apresentou 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 europeia da *belle époque*. O indivíduo vive simultaneamente seu ápice e sua crise: o mundo como conhecera começa a ruir sob seus pés e as novas estruturas, ainda recentes, não deixam, nelas, se agarrar. João do Rio constrói uma obra que dá conta das contradições por que passa a sociedade das grandes cidades em mutação e antecipa vários temas da sociologia urbana; muito embora naquele momento, na Alemanha, Georg Simmel já alertasse para o problema da despersonalização do indivíduo no palco da metrópole.

Na análise que fez da obra 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 Lorrain”.

João do Rio foi o cronista desse mundo em decomposição, desse 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 produziram 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 especiaria rara –, além de mulato e muito gordo.

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.

João do Rio vestia-se impecavelmente de acordo com a moda. Pela elegância da vestimenta, ele revalida o individualismo da distinção. Era necessário ser diferente até mesmo para vender seu produto: a criação literária. A maneira como os demais o veem é de suma importância para o dândi. Ele fica horas em frente ao espelho. Segundo Lúcia Secco, o dândi “representa um supremo esforço de distinção e originalidade.” Por meio do que veste, ele quer recuperar o prestígio perdido pela aristocracia. Para Georg Simmel, a moda 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 assume seu dandismo em performances diárias, em que se reveste dos vários heterônimos com os quais assina crônicas, peças, contos e romances. Ora, 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 ideias das mais diversas. Seus dândis têm gosto pela aparência, atração pelo tétrico, dolência “spleenética” e certa tendência mórbida a transgressões e ao vício. Em *Evolução da prosa brasileira*, Agripino Grieco nós 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.”

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 morre 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.

No protesto contra o novo mundo, agora dirigido pela burguesia, o dândi e o boêmio se encontravam. Baudelaire estava nesta posição dúbia: era um dândi no boemismo. Para ser elegante, teria que recusar a natureza; era o artífice se sobressaindo. Em *O Pintor da Vida Moderna*, é clara sua celebração do antinatural: ele glorifica a moda, os cosméticos e a ornamentação pessoal. Para Baudelaire, o dândi deveria “combater e destruir a trivialidade”, eles “participam do mesmo caráter de oposição e de revolta” 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.

Seu dândi é um protesto contra o nivelamento da vida imposta pela nova classe no poder: a burguesia. É uma figura trágico-anacrônica da modernidade. “É o último rasgo de heroísmo nas decadências.” 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 de Baudelaire debocha da burguesia e da mediocridade 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.

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”.

Quanto ao possível dandismo de Proudhon, Baudelaire não só lhe conhecia a obra, como o considerava um “bravo homem”; mas afirma que Proudhon “não foi nem jamais teria sido, mesmo por escrito, um Dândi!” – por isso, Baudelaire nunca o perdoaria. Aqui Baudelaire ornamenta 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”. Em *O Pintor da Vida Moderna*, dedicado a Constantin Guys, Baudelaire afirma que todos os dândis “participam do mesmo caráter de oposição e de revolta”.

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 da arte da política, defendeu e publicou o poeta da classe trabalhadora Pierre Dupont. Em seu ensaio *O Salão de 1846*, insistiu na ideia 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.”

No plano político, Baudelaire não tinha muita firmeza nem clareza de seus ideais; estava mais próximo 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, declarou Baudelaire: isso “fisicamente me despolitizou”. Mas, em 1859 – em carta ao amigo Nadar –, fala de seu novo entusiasmo pela política.

O que no dandismo fascinava Baudelaire era a suscetibilidade às paixões, fossem elas políticas, ou artísticas, mas, a maior delas era a paixão pela arte – aspecto claro em *O Pintor da Vida Moderna* quando ele elogia a forma com que Constantin Guys 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?”.

Mas 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 declarava que a crítica deve ser “parcial, apaixonada, política” – e ao povo; mas o artista, não. “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.”

Se o dândi afastava Baudelaire dos habitantes comuns da cidade, o amor à arte – a busca por novas sensações – o aproximava. “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.”

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.” Essa vida errante pela cidade, essa busca, de novas experiências – livres de convenções sociais – aproxima 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 ao melancólico.

A paixão literária que nutre por Edgar Allan Poe pode ter acentuado sua aproximação do mundo boêmio – afinal, Poe morreu bêbado numa sarjeta; embora Baudelaire defendesse a idéia de total afastamento deste 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 o poeta francês profundamente.

Desde cedo, Baudelaire frequentou o mundo boêmio: lá estavam amigos e muitos dos temas das “flores malditas”. Ia de um polo a outro em um único instante. “Da vaporização e con-

centração do Eu. Tudo reside nisso.”

O poeta goza desse incomparável privilégio de poder, quando lhe agradar, ser ele mesmo e um outro. Como essas almas errantes que busca 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.

Para Walter Benjamin, o dândi é criação dos ingleses, que eram líderes do comércio mundial e souberam usar disso para sua encenação; aproveitaram da posição de destaque para impor uma personalidade indolente. E o francês via 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.” E acrescenta Benjamin, “assim um frequentador de bulevares parisienses imaginava a figura do dândi londrino, assim se refletia fisionomicamente em Baudelaire.”

Baudelaire procurava no dândi o heroísmo dos grandes antepassados, quer 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”.

Benjamin acredita que Baudelaire não encontrou satisfação em sua época. A sua falta de convicção o fazia sempre assumir uma nova personagem – *flâneur*, apache, dândi e trapeiro: papéis representados entre tantos. “Pois o herói moderno não é o herói – apenas representa o papel de herói. A modernidade heroica se revela como tragédia onde o papel do herói está disponível.” A cada dia, Baudelaire tinha uma aparência. Courbet, ao pintar seu retrato, reclama 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. Este aspecto 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.” 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 vê agora 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,

ele tinha que ir ao mercado procurar um comprador.

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.

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

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.

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".

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 ter a outra metade: o contingente, o efêmero. A preocupação dele com a modernidade data de sua juventude, no *Salão de 1846*. Ao definir o romantismo em uma linha que acompanha Stendhal, ele fala do romantismo como a mais recente expressão da beleza, e associa tal beleza com felicidade, de forma a provar que vida e arte não podem ser separadas.

O poeta francês ainda lança um último olhar ao dândi e o vê 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.

Ele acreditava 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 porta-voz, 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.”

O dândi Baudelaire que circulava pelos salões de Paris queria vender sua mercadoria à classe que agora estava no poder: 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.

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.

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, morre 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 recobre 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!

A viagem, v. 141-148.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, WALTER. CHARLES BAUDELAIRE: UM LÍRICO NO AUGE DO CAPITALISMO. IN: _____. **OBRAS ESCOLHIDAS.**

VOL. 3. SÃO PAULO: BRASILIENSE, 1987

BAUDELAIRE, CHARLES. **O SPLEEM DE PARIS:** PEQUENOS POEMAS EM PROSA. RIO DE JANEIRO: IMAGO, 1995.

BAUDELAIRE, CHARLES. **POESIA E PROSA.** RIO DE JANEIRO: NOVA AGUILAR, 1995.

BAUDELAIRE, CHARLES. **ESCRITOS ÍNTIMOS.** LISBOA: ESTAMPA, 1994.

BAUDELAIRE, CHARLES. **OBRAS ESTÉTICAS:** FILOSOFIA DA IMAGINAÇÃO CRIADORA. PETRÓPOLIS, RJ: VOZES, 1993.

BAUDELAIRE, CHARLES. **A MODERNIDADE DE BAUDELAIRE.** RIO DE JANEIRO: PAZ E TERRA, 1988.

BAUDELAIRE, CHARLES. **AS FLORES DO MAL.** RIO DE JANEIRO: NOVA FRONTEIRA, 1985.

BOLLE, WILLI. **FISIOGNOMIA DA METRÓPOLE MODERNA:** REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA EM WALTER BENJAMIN. SÃO PAULO: EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1994.

CÂNDIDO, ANTÔNIO. **TEREZINA ETC.** RIO DE JANEIRO: PAZ E TERRA, 1980.

D'ONOFRIO, SALVATORE. **LITERATURA OCIDENTAL:** AUTORES E OBRAS FUNDAMENTAIS. 2ª. ED. SÃO PAULO: ÁTICA, 2000.

ELIAS, MARIA CRISTINA. UMA VIDA GRAVADA NA ÁGUA. **REVISTA CULT.** SÃO PAULO, NOVEMBRO/2000, p. 56.

GAUTIER, THÉOPHILE. **BAUDELAIRE.** SÃO PAULO: BOITEMPO, 2001.

GRIECO, AGRIPINO. **EVOLUÇÃO DA PROSA BRASILEIRA.** RIO DE JANEIRO: ARIÉL, 1933.

JUNQUEIRA, IVAN. **BAUDELAIRE, ELIOT, DYLAN THOMAS:** TRÊS VISÕES DA MODERNIDADE. RIO DE JANEIRO: RECORD, 2000.

KONDER, LEANDRO. **WALTER BENJAMIN:** O MARXISMO DA MELANCOLIA. RIO DE JANEIRO: CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, 1999.

OEHLER, DOLF. **QUADROS PARISIENSES (1830-1848):** ESTÉTICA ANTIBURGUESA EM BAUDELAIRE, DAUMIER E HEINE (1830–1848). SÃO PAULO COMPANHIA. DAS LETRAS, 1997, p. 206.

SECCO, CARMEM LÚCIA TINDÓ. **MORTE E PRAZER EM JOÃO DO RIO.** RIO DE JANEIRO: FRANCISCO ALVES, 1978.

SEIGEL, JERROLD. **PARIS BOÊMIA** – CULTURA, POLÍTICA E OS LIMITES DA VIDA BURGUESA: 1830–1930. PORTO ALEGRE: L&PM, 1992.

VEU, MARCOS GUEDES. **O FLÂNEUR E A VERTIGEM:** METRÓPOLE E SUBJETIVIDADE NA OBRA DE JOÃO DO RIO. ESTUDOS HISTÓRICOS. RIO DE JANEIRO, VOL. 3, N. 6, 1990, p. 237.

RECEBIDO EM: 29/04/2019

APROVADO EM: 28/06/2019