

artigo

Dispositivo Baudelaire. O insulto da pose dândi como semioclastia

Baudelaire's apparatus. The dandy pose insult as semioclasm

LEDA TENÓRIO DA MOTTA¹

resumo

O artigo volta-se à aparente contradição que se estabelece entre a visão iluminista do traje decoroso na cidade pós-revolucionária e a objeção que lhe faz o dândi baudelairiano. Admitindo com Roland Barthes pensador da moda como sistema de significação que não há signo que não social e logo, valores sociais que não discursivos, trata-se de assinalar a especial maneira como Baudelaire interpela a socialidade opressiva do traje masculino padrão via o insulto de sua pose. Para tanto, levanta-se a hipótese de que, mais que consciência moral da situação alienada do sujeito na multidão, a contrapartida do dandismo à padronização burguesa das roupas é forma de semioclastia.

palavras-chave

Dândi; Dandismo; Moda Masculina; Iluminismo; Roland Barthes.

abstract

This article addresses the apparent contradiction between the Enlightenment vision of decorous attire in the post-revolutionary city and the Baudelairean dandy's objection to it. Admitting with Roland Barthes, a thinker of fashion as a system of signification, that there is no sign that is not social and, therefore, social values that are not discursive, it is a matter of pointing out the special way in which Baudelaire challenges the oppressive sociality of the standard male attire via the insult of his pose. To this end, the hypothesis is raised that, more than morality, the counterpart of dandyism to the bourgeois standardization of clothes is a form of semioclasm.

keywords

Dandy; Dandyism; Men's Fashion; Enlightenment; Roland Barthes.

¹ É pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) nível 1D, pesquisadora do Reseau International de Recherche Roland Barthes, professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), crítica literária e tradutora. Traduziu, entre outros, *O Spleen de Paris* de Baudelaire (Imago, 1995). Recebeu o Prêmio Jabuti pelo volume *Proust - A violência sutil do riso* (Iluminuras, 2007). Escreveu *Roland Barthes. Uma biografia intelectual* (Iluminuras, 2011). Prepara atualmente o livro *Sartre & Barthes*.

“Uma noite em que entrou num baile público, [alguém] o abordou: ‘O que você faz aqui?’
- Meu caro, respondeu Baudelaire, vejo passar cabeças de mortos”.
Walter Benjamin, *Passagens*, p. 317.

O trabalho como um fim em si mesmo entristece. Junto com isso, adere à epiderme, cola na pele da época em que faz aparição. No *Salão de 1846*, que não por acaso principia com reflexões sobre o romantismo e a força sinestésica das cores na obra do pintor Eugène Delacroix, e termina com notas sobre o clima de enterro que paira sobre a cidade moderna, no período do Segundo Império francês, Baudelaire encarregou o terno burguês de representar toda a desolação das ruas ao tempo da restauração imperialista de Luiz Napoleão. Ironizando a igualdade universal que, pretensamente, faz de todos um único homem, chamou a essa vestimenta “uniforme da desolação”. Mais: envolvendo-a num “luto perpétuo”, tal como envolve o movimento do sujeito da multidão num “imenso desfile de papa-defuntos”, distinguiu na pelugem desse mesmo homem “o fraque fúnebre e convulsionado que todos nós trajamos”². Lapidarmente, Walter Benjamin evoca essas notas sombrias no arquivo “Baudelaire” de *Passagens*, para estendê-las à pressão comercial de uma produção já de escala sobre o desejo dos passantes que evoluem na Paris do poeta: “No instante em que o processo de produção escapa das pessoas, abre-se diante delas o depósito, na loja de departamentos”³.

O referido Salão escreve-se às vésperas da Revolução de 1848, que vem a ser o primeiro levante proletário de que se tem notícia e aquele que termina por desaguar no golpe de estado de Napoleão III, no processo histórico que vai da Segunda República francesa ao Segundo Império. Ora, diferentemente do Benjamin distanciado que, em plena ascensão do nazismo, se posta na Bibliothèque Nationale para, levantar testemunhos desses quadros políticos e sociais, inseparáveis do repúdio de Baudelaire ao espírito da França, Marx estava lá. Efetivamente, o filósofo achava-se em Paris no mesmo momento em que o poeta flanava por suas ruas, flagrando a melancolia, e eventualmente batendo às portas dos jornais para lhes oferecer, como se mercadoria fossem, os poemas de um livro por vir, a chamar-se *As flores do mal*. O primeiro volume de *O Capital* só seria publicado em 1867, no mesmo ano da morte de Baudelaire. Coisa notável, geralmente ignorada nas apresentações da filosofia marxista, embora não no dossiê Baudelaire de Benjamin, o filósofo tem a mesma visão sombria das novas condições de vida criadas pelos novos modos de produção e vai descrevê-las em termos surpreendentemente próximos aos baudelairianos, já que fixados nos mesmos sinais spleenáticos depreendidos de sua atmosfera. Assim, se o poema “Spleen” das *Flores* fala num céu “pesado como uma tampa”, a infletir sobre

² BAUDELAIRE, C. *Poésie. Oeuvres Complètes I*, Édition Établie et Annotée par Claude Pichois. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 670.

³ BENJAMIN, W. *Passagens*. Willi Bole (org). Tradução de Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 412.

“aquele que gême entediado”⁴, *O Dezoito Brumário de Luis Bonaparte*, redigido entre 1951 e 1952, lhe seguirá os passos, de muito perto, associando sensações exteriores e interiores da sociedade tornada operária. Ressoa nesta outra tomada de uma França pós-golpe contrarrevolucionário, de ímpeto empreendedor, a mesma percepção da apatia, da falsificação, do tempo arrastado que faz do *Spleen*, como bem anota Benjamin, “uma catástrofe em permanência”⁵. Escreve Marx:

Paixões sem verdade, verdades sem paixão, heróis sem feitos heroicos, história sem acontecimentos; desenvolvimento cuja única força motora parece ser o calendário, monótono pela repetição das mesmas tensões e distensões... Se existe um período histórico pintado de cinzento sobre cinzento, foi bem este⁶.

Aproveite-se o ensejo dessa inesperada concordância, no tom e no propósito, entre dois observadores do mesmo fenômeno, em princípio inencontráveis, para se dizer, registrando novo e mais surpreendente ponto de contato entre as partes, que também a Marx roupas interessam. Atento que ele também está não apenas à consolidação da burguesia francesa, na passagem da fase presidencial à imperial de Napoleão Terceiro, que chamou farsesca, mas ao que isso produz estruturalmente, isto é, a transformação de gestos ancestrais de criação em fabricação maquinial impessoalizada, donde o ar pesado. Efetivamente, então, o fiar e o tecer, tecidos e confecções estão se constituindo, cada vez mais, em ativos do novo mercado instalado na Europa. Desse modo, não espanta que a sociedade fabril possa ser sentida por ele como sendo o efeito violento da mesma cerimônia da destruição que vê se implantando, seja no mundo do trabalho, seja no da cultura.

De fato, ao longo das diferentes seções do Livro 1 de *O Capital*, em que lemos sobre a substituição do “valor de uso” pelo “valor de troca”, isto é, sobre a redução das qualidades dos objetos palpáveis à quantificação monetária, mais aventados que os exemplos do trigo e do ferro, que, como descreve Marx, se tornam grandezas perfeitamente equivalentes, quando lançadas na capitalização, ou referidas ao custo, são os exemplos, aqui, do algodão, do linho, do veludo, da seda; ali, dos casacos, dos vestidos, das roupas íntimas, dos acessórios. Ao longo dessas páginas célebres, fala-se, imensamente de vestuário e afins. Tal a perplexidade do filósofo que vê a realidade concreta se subtilizar em pura expressão numérica⁷.

É a esse mundo produtivista, em que as qualidades intrínsecas de itens indispensáveis à existência estão se dissolvendo no ar, que o dândi baudelairiano vai responder com a reivindicação do luxo, da elegância, da aparência distinta que

⁴ BAUDELAIRE, C. *Poésie. Oeuvres Complètes I*, Édition Établie et Annotée par Claude Pichois. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 144.

⁵ BENJAMIN, W. *Passagens*. Willi Bole (org). Tradução de Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 392.

⁶ MARX apud BENJAMIN, *idem*, p. 403.

⁷ MARX, K. *O Capital. Livro 1. Crítica da economia política*. Tradutor Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011, p. 75.

que é a sua. Trata-se de um sujeito anacrônico. Nas novas condições de vida, deveria contentar-se com o que vem do balcão ordinário das ofertas, que a todos toca. Mas ele vai recusá-lo e apelar aos últimos manufaturados que ainda saem dos ateliês de corte-e-costura, aos derradeiros objetos autênticos ainda encontráveis nestes estabelecimentos especializados em raridades que são os antiquários. Escreve Olgária Matos, a propósito, que Benjamin leva em conta esses remanescentes para definir o objeto aurático, não como aquele que é único, porém como aquele não-massificado. Interessa-lhe pontuar, juntamente com o filósofo, que algo de precioso sobrevive, fragmentariamente, ou em reminiscência, em toda uma gama de riquezas ainda possíveis, e que isso mostra que a distinção não é o contrário da pobreza, mas do vulgar⁸.

O Ancien Regime explica essa resistência. Lemos na referencial história da indumentária de Daniel Roche, *A cultura das aparências*, que, em matéria de fastos luxuosos, a cidade de Paris é herdeira da extraordinária explosão de criatividade que marcou a vida de corte, na França dos séculos XVII e XVIII, quando a suntuosidade era razão de estado. Mas lemos aí principalmente que é graças a isso que, desde os Luíses, tudo de mais significativo no domínio do trajar concerne à capital que Benjamin colocou no centro de um século⁹. É o que vai permitir, justamente, aos confeccionistas à maneira antiga que sigam em atividade, na cultura da mecanização, funcionando no seu interior como os representantes do último ramo de negócios em que o freguês ainda é tratado individualmente. Por isso eles estão presentes às notáveis reflexões de Balzac em torno da atualidade, nos *Tratados da vida moderna*, que se demoram nos alfaiates e nos “grandes deveres” exigidos da arte que continuam a executar, a contratempo¹⁰. Esse é o momento em que o comitente, o fabricante *démodé* que deposita seus artefatos em consignação, nas grandes lojas, passa a ser disputado pelos excêntricos. Sem isso, não haveria a estola violeta, a gravata vermelho-sangue, as luvas cor-de-rosa com que Baudelaire costumava ser surpreendido por seus contemporâneos, como depõem eles e levanta Benjamin¹¹.

O próprio Marx traz esse anacronismo a campo, quando a considerar a sobrevivência de trabalhadores domiciliares e a prestação de serviços de oficinas domésticas estão requisitados pelos grandes magazines, através de “departamentos exteriores” aí instalados, para a complementação dos estoques industriais. É nesse contexto, acrescenta ele, que as costureiras também passam a atender às demandas do “wearing apparel” industrial¹². Todas estas são instâncias intermediárias entre o

⁸ MATOS, O. *Benjaminianas. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNIFESP, 2010, p. 276.

⁹ ROCHE, D. *A cultura das aparências. Uma história da indumentária. Séculos XVII-XVIII*. Tradução de Assef Kfouri. São Paulo: Editora Senac, 2007, p. 267.

¹⁰ BALZAC, H. *Tratados da vida moderna*. Tradução, notas e posfácio de Leila Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, p. 18.

¹¹ BENJAMIN, W. *Passagens*. Willi Bole (Org). Tradução de Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 413.

¹² MARX, K. *O Capital. Livro I. Crítica da economia política*. Tradutor Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011, p. 542.

produto do trabalho manual e as novas *commodities*. Émile Zola as pesquisaria a fundo em *Au bonheur des dames*. Por ora, o antiquário “pouco escrupuloso” que atende Baudelaire, arranjando-lhe mobílias e quadros antigos, pelos quais se endivida e alguns dos quais se revelariam mais tarde falsificações, é outra dessas instâncias¹³. Sem dúvida, é o que viabiliza a defesa dândi de um resto de originalidade frente à apoteose do tipo médio e a escalada do repetitivo.

Contudo, é essa mesma repetição que a Ilustração produz e exalta. No Ancien Régime francês, a indumentária de stacada era prerrogativa das altas classes sociais e, junto com isso, signo de sua intocabilidade. É o *noli me tangere* com que Proust ainda estaria às voltas, em sua crônica dos salões da Belle Époque. Antes disso, Balzac já principiava os *Tratados da vida moderna* reconhecendo a situação: “Sob o Antigo Regime, cada classe tinha seu modo de vestir, reconhecíamos, pelos trajes, o senhor, o burguês, o artesão”¹⁴. Daí as chamadas “leis suntuárias”, feitas para distinguir, pela aparência, aqueles que separam pela originação, os bem-nascidos dos filhos do povo¹⁵.

Nesse tipo de sociedade já existe alguma uniformização, assim, já indicando uma separação entre classes. Os primeiros uniformes a existir na França são os militares, introduzidos no âmbito de uma reforma dos usos e costumes instituída pela monarquia absoluta. Essa legislação separatista seria ignorada no século XVIII, depois que a república renaturalizou o estado factício, que se dava em representação em Versailles. Nesse novo contexto, nada mais justo que o padrão comum. Toda a pequena seção em torno de Diderot, em *A cultura das aparências*, de Daniel Roche, vai na linha de ressaltar a defesa que, a começar por ele mesmo, o mentor e editor da *Encyclopédie* faz do despojamento no vestir.

O historiador recupera aí trechos de lamentação de Diderot, extraídos de sua correspondência dos anos 1770, contra um *robe de chambre* novo, rígido e engomado que o filósofo vinha usando, e o incomodava, como ele confidencia, dizendo preferir o velho roupão maleável, gasto e puído que trazia quando ainda lidava com seu dicionário. O desgosto pelo novo abrigo é ocasião para que o influente escritor e ativista político em que se transformou o filho de um pobre corteiro de província tornado guia espiritual e político de uma Grande Revolução venha a confidenciar que já não se reconhece mais em seu novo visual. O problema passa inequivocamente pelo senso da apresentação pessoal, e o próprio Roche vai enfatizá-lo, apontando a moralidade desses escrúpulos vindos de um revolucionário que é também um teórico do Belo: “Eis aí a proclamação da indispensável harmonia da cultura material e da estética moral: o que se denuncia é o fosso crescente entre precisão e necessidade, as devastações do luxo”¹⁶.

¹³ BENJAMIN, W. *Passagens*. Willi Bole (Org). Tradução de Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 412.

¹⁴ BALZAC, H. *Tratados da vida moderna*. Tradução, notas e posfácio de Leila Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, p. 11.

¹⁵ ROCHE, D. *A cultura das aparências. Uma história da indumentária. Séculos XVII-XVIII*. Tradução de Assef Kfouri. São Paulo: Editora Senac, 2007, p. 231.

¹⁶ ROCHE, D. *Op. cit.*, p. 453.

A comum medida entre o que se veste e o que se é, de algum modo, está presente em todas as pedagogias setecentistas da libertação. Num observador tão severo da desconexão entre a vida natural e aquela moldada pelo contrato social como Rousseau, isso rende páginas e páginas sobre o que devem portar, notadamente, os mais moços. É o que acontece no *Emílio*, obra precisamente subintitulada “Da Educação”. O Livro 5 desse clássico romance epistolar e peça de convencimento filosófico gira em torno da idade e do casamento. Temos aí preleções sobre a vaidade, a pretensão, a desproporção, os equívocos no vestir que o filósofo dirige aos jovens cidadãos e cidadãs republicanos, em vista de uma existência virtuosa. São alertas proverbiais, que ganham em ser apanhados em seu caudal “Pode-se até brilhar pelo traje, mas só se agrada pela pessoa”; “Nossas roupas não somos nós, muitas vezes ela nos enfeiam de tão rebuscadas”; “Os enfeites ruinosos são a vaidade da posição social e não da pessoa e dependem exclusivamente do preconceito”; “O amor pelas modas é de mau gosto porque os rostos não mudam com elas e, permanecendo os mesmos, o que lhes caiu bem uma vez sempre haverá de lhes cair bem”¹⁷. A notar que idênticas recomendações são dispensadas em *A Nova Heloísa*.

Embora, pela força da “natureza naturalizante”, para dizer como Roche devassando os armários e a razões do Setecentos¹⁸, o enciclopedismo seja oposto aos usos e abusos da aristocracia, é próprio do círculo enciclopedista, porque igualmente fixado nas artes e nos ofícios manuais, em pleno desenvolvimento nesse lustro, supor que não são os adornos em si, que se admite possam ser vistos como formas de criação, nem tampouco o se esmerar consigo mesmo, igualmente passível de ser visto como continuação do necessário autocuidado de cada qual, que devem ser repudiados. O que, sim, se alveja é, de um lado, a artificialidade, de outro, o exagero. No século da Revolução, estes são vícios correlatos. De fato, proclamada a igualdade universal entre os homens, tudo o que se espera do cidadão livre é que se liberte da imitação e comece por ser igual a ele mesmo. Assim, na mesma referida seção do *Emílio*, chama-nos igualmente a atenção esta reflexão rousseauista típica sobre as vantagens da naturalidade sobre a superfluidade, que esbarra na menção de uma das costureiras mais famosas na França dos meados do XVIII: “Dai fitas, gaze, musselina e flores a uma moça que tenha gosto e despreze a moda, sem diamantes, sem borlas, sem renda, e ela comporá um traje que a tornará cem vezes mais encantadora do que o teriam feito todos os brilhantes farrapos de Duchapt”¹⁹.

Tampouco o gozo do luxo está excluído desses horizontes reformistas. Prova disso é a primeira linha do verbete sobre o tema, encomendado ao poeta Saint-Lambert: “Luxo é o uso que fazemos das riquezas e da indústria para nos proporcionar uma existência agradável”, define ele. Segue-se esta sua outra ponde-

¹⁷ ROUSSEAU, J.-J. *Emílio ou Da Educação*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 513, 512; 514.

¹⁸ ROCHE, D. *A cultura das aparências. Uma história da indumentária. Séculos XVII-XVIII*. Tradução de Assef Kfouri. São Paulo: Editora Senac, 2007, p. 459.

¹⁹ ROUSSEAU, J.-J. *Op. cit.*, p. 515.

ração sobre o bem-viver: “O luxo tem como causa primeira esse descontentamento com nosso estado; esse desejo de melhorar, que existe e deve existir em todos os homens”²⁰. Não se trata somente de aceitação *raisonnable* do ameno. Toda a sequência do texto está dedicada a uma revisão do preconceito contra o luxo. “Nem por haver práticas de vida luxuosas em diferentes cantos da Europa há violência ou guerra daí provenientes. Não há por que as nações não se valerem de suas riquezas. O luxo não se opõe aos deveres de pai, de amigo, de irmão”²¹.

O que se condena, enfim, são os aparatos desnaturantes, a máscara que esconde o rosto. Isso acha-se, aliás, bem resumido no verbete “Moda”, da *Encyclopédia*, que, infelizmente, não consta da seleção de textos da edição brasileira em cinco volumes, organizada por Maria das Graças de Souza e Pedro Paulo Pimenta, mas está no livro de Roche:

As modas vão e vêm constantemente, às vezes sem a menor aparência de racionalidade, e em geral o bizarro é preferido ao belo, tão somente porque é novo. Se um animal monstruoso aparece entre nós, as mulheres logo o transferem do estábulo para a sua cabeça²².

A MODA E A DOXA

Enquanto detrator da natureza e do efeito de natural, a que opõe não somente maneirismo dândi e elogio da maquiagem, mas versos lapidados, em plena era dos versos livres, Baudelaire acha-se tão na contracorrente das liberdades poéticas românticas quanto no contrapé dessas pregações teoricamente igualitaristas e na oposição a toda essa pedagogia do comedimento e do requinte comedido. Bem por isso lhe acontecerá de responder não apenas pelo maior exemplar de poesia moderna em qualquer idioma, como sentenciou, com razão, Eliot, acerca das *Flores*²³, mas pelas mais antigas meditações sobre moda e liberdade existentes. Alguém precisava repensar a prerrogativa democrática do *honnête homme* de Diderot e Rousseau, e as qualidades sociáveis do vestuário na cultura burguesa. Ele o fez.

É certo que a revolta romântica já esbarrava no assunto das roupas. Num curto ensaio intitulado “História e Sociologia do Vestuário”, que antecede cerca de dez anos o *Sistema da moda* (1967), nota Roland Barthes que, antes do romantismo, não havia, nem poderia haver, na França como em parte alguma uma história da

¹⁷ ROUSSEAU, J.-J. *Emílio ou Da Educação*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 513, 512; 514.

¹⁸ ROCHE, D. *A cultura das aparências. Uma história da indumentária. Séculos XVII-XVIII*. Tradução de Assef Kfouri. São Paulo: Editora Senac, 2007, p. 459.

¹⁹ ROUSSEAU, J.-J. *Op. cit.*, p. 515.

²⁰ Apud DIDEROT, D'ALEMBERT. *Encyclopédia. Volume 5. Sociedade e artes*. Organização Pedro Paulo Pimenta e Maria das Graças de Souza. Tradução de Maria das Graças de Souza, Pedro Paul Pimenta, Fábio Yasoshima, Luís Fernandes do Nascimento, Thomas Kawauchi. São Paulo: Editora UNESP, 2015, p. 86.

²¹ *Ibidem*, p. 97.

²² ROCHE, D. *Op. cit.*, p. 459.

²³ ELIOT, T. S. *Selected essays*. London: Faber and Faber, 1951, p. 46.

indumentária e da moda, ou algo mais que pequenos estudos ou arqueologias sobre a matéria. O que muda a situação, argumenta, é justamente o drama histórico de tipo hugoliano, que precisa da cor local, inclusive, do vestir característico das personagens, agora não mais míticas porém nacionais. Do ângulo de Barthes, é o que vai levar alguns observadores da primeira hora a atentarem para as equivalências entre o palco e as ruas, que estavam então sendo ardorosamente perseguidas, em meios teatrais já vanguardistas²⁴.

É dessas mesmas equivalências que trata este outro chefe de fila da corrente romântica francesa tardia, ao lado de Victor Hugo, que é Stendhal. Nesta *pièce à scandale* da escola que é *Racine e Shakespeare*, de 1925, o autor vem a campo comparar a Comédie Française com o Globe Theather, onde Shakespeare punha em cena o próprio homem, mas devidamente trajado, como Macbeth em camisa de dormir, fingindo acordar depois do assassinato de Duncan, para advogar uma arte nova, que seja “o espelho fiel dos costumes”. A tragédia antiga era cenicamente pomposa, até porque seus enredos só diziam respeito às grandes personagens deste mundo, reis e príncipes, argumenta. Para corresponder à realidade histórica, a cena contemporânea deve desvestir-se dessa pompa. Ora, roupas e atitudes são inseparáveis, para ele, dessa exigência de atualização e é bem no que ele está pensando quando se sai com esta tirada digna da verve demolidora do famoso tratado: “o classicismo era para nossos avós”²⁵.

A Baudelaire não escapa nem que o século XVIII tomou a natureza como base de todo o Bom e o Belo, nem que o romantismo deslocou todo o sublime para a vida baixa. Herdeiro desta virada estética da primeira metade do XIX, caudatária da Ilustração, Baudelaire está disposto a ver heroísmo na secularidade moderna. Roberto Calasso dirá que lhe ocorre flagrar cintilações da eternidade no cosmopolitismo²⁶. Pode-se atribuir tal disposição à desorientação de quem flana por labirintos metropolitanos plenos de acontecimentos que, criados pela aliança do capital e da técnica, estão então na cenografia proto-histórica da contemporaneidade.

Em *O pintor da vida moderna*, ele a levará ao ponto de protestar, como Stendhal, contra a mascarada das deusas e das ninfas nas literaturas neoclássicas, de não hesitar em “encontrar a beleza no hábito de uma época” e de pensar, nesse sentido, que a verdadeira pintura da vida será “do transitório, do fugidio, do contingente”. Essa é, de resto, parte da ênfase desta espécie de texto-manifesto que é “A Modernidade”, em que se pode ler que “cada época tem sua roupa, penteado, olhar, sorriso, como qualquer galeria de arte pode provar” e que “o poeta não deixa de ser grande ainda quando transpirando as ruas e metido em suas “botinas envernizadas”. Fato é que aí se pode ler também que essa é apenas “a metade da

²⁴ BARTHES, R. *Oeuvres complètes*. I, II, Nouvelle Édition revue, corrigée et commentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 2002, p. 949.

²⁵ STENDHAL. *Racine et Shakespeare*. Paris: Editions Kimé, 1994, p. 36.

²⁶ CALASSO, R. *A Folie Baudelaire*. Tradução de Joana Angélica D’Avila Melo. São Paulo. Companhia das Letras, 2012, p. 196.

arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”²⁷. Nesta estética partida, a eternidade passa a dever algo ao artificialismo assumido. À cara exata do mundo histórico baixo acrescenta-se a própria pintura da cara, a camada ostensiva da maquiagem.

Não se trata de nenhuma pretensão a alguma síntese dialética mas de um “sentimento de perfeita afinidade química dos contrários”, para dizer-lo ainda como o autor de *A Folie Baudelaire*²⁸. Estamos diante da duplicitade irreduzível que o poeta advoga para o artista e as artes. Prova disso é a revirada das *Flores* nos *Pequenos poemas em prosa/ O Spleen de Paris*, talvez o maior dos choques baudelairianos, considerando-se que o reacontecer em pura sintaxe narrativa do mais perfeito álbum de versos da modernidade, que é no que se constitui o *Spleen*, esbarra na mesma cisão, mas agora em plano genérico, e envolvendo nada menos que outra *ars poética*.

Bem o verificou a desconstrucionista estadunidense Barbara Johnson, trabalhando à luz da queda do nível de dignidade no translado da “*Invitation au Voyage*” em verso para aquela em prosa. A primeira é toda abstrata, a segunda, toda concreta, percebe ela. De uma para a outra, troca-se a bruma de um país de Cocanha pelo interior de um modesto lar burguês, a cuja domesticidade se reduz a Utopia. Tanto mais que, a ler Baudelaire, neste segundo, “tudo é rico, limpo e luzente, como uma bela consciência, como uma magnífica bateria de cozinha ...”. Mas a mudança de código implica ainda numa passagem da primeira para a terceira pessoa e, com isso, numa imprevista ancoragem da narração ali onde nunca pensaríamos encontrar o poeta: nas cercanias do vulgo. Assim, se na primeira forma do poema temos imagens voluptuosas, de liga metafórica — “os sanguíneos poentes” —, na segunda, irrompe uma miscelânea de objetos — “esses tesouros, esses móveis” —, em dispersão metonímica. Pior: se na primeira forma do poema fala um eu lírico: “Minha doce irmã/ pensa na manhã/ em que iremos, numa viagem...” — na segunda insinua-se nada menos que marcas da voz geral, sinais do vulgo, do lugar-comum: “Existe um país de Cocanha, *como dizem...*”²⁹. São as famosas duas postulações simultâneas. Nenhuma resolve o problema poético que, tudo juntado, se coloca. Nesse passo, nem os escritos das *Flores* trazem a magia verbal que Baudelaire atribui, na dedicatória do livro, a um Théophile Gautier por ele chamado “impecável”, quer dizer, sem pecado, o que nada tem de baudelairiano. nem o *Spleen* se coaduna com as expectativas do periodista Arsène Houssay, do *La Presse*, a que ele submete os “sobressaltos de consciência” do livro. Veja-se o deslizar dos oferecimentos nos dois *envois*, que vão do parnasianismo ao jornalismo. O ponto de inflexão é: nenhuma arte resolve o senso baudelairiano da falta.

²⁷ BAUDELAIRE, C. *Poésie. Œuvres Complètes I*, Édition Établie et Annotée par Claude Pichois. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 884.

²⁸ CALASSO, R. *A Folie Baudelaire*. Tradução de Joana Angélica D’Avila Melo. São Paulo. Companhia das Letras, 2012, p. 54.

²⁹ JOHNSON, B. “Poetry and its double: two *Invitation au Voyage*”. In: *The critical difference. Essays on the contemporary rhetoric of Reading*. The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 36.

Isso vale para o dandismo. O excesso de presença poética do estilista é indissociável do excesso de presença cenográfica do passeante. Nem um nem outro escapa da tarefa de reconstrução inacabável de si mesmo, portanto, nenhum se dá por inteiro ou surge autossatisfeito. De fato, o sentimento íntimo daquele que trata de se recobrir de suas próprias insígnias para afastar *Monsieur-Tout-Le-Monde* não é de supremacia, vitória, autocontentamento. Nem o espelho diante do qual nos é dito que deve viver e dormir é para ser entendido como um instrumento de coqueteria, porém como índice de melancolia, como igualmente bem pontuado por Jean Starobinski, ao tratar da dor em Baudelaire³⁰. Literalmente, na formulação baudelairiana, o dandismo é heroico, grave, estoico, religioso. Toda a descrição aportada na subseção que lhe é dedicada, em *O pintor da vida moderna*, encaminha a ideia de uma “força nativa”, de um “fogo latente” - ainda que de fulgor contido, pela exigência paradoxal da suprema simplicidade na suprema elegância -, do sujeito que ergue o vestuário contra a trivialidade, o chique contra o estereotipado. Nesse quadro, a toalete irreprochável é regra de um rito monástico, uma disciplina do espírito, uma expressão cultural. O fato é tão mais perturbador quanto os rigores íntimos ou éticos assim requisitados não deixam de estar associados a uma ação externa e a diligências práticas e técnicas. Movido a introversão e paramento, não surpreende que, tal como conceituado, na fonte baudelairiana, o dandismo seja um “estranho espiritualismo”³¹.

Trata-se da intromissão de uma linguagem lábil, não assertiva, privativa, no reduto do ordinário. Pode assim ser entendida nos termos da meia palavra que Barthes concede aos modernos, ao redefinir o estilo como escritura e a escritura como problematizadora do ritual das Letras. Pois que também neste caso há rito e não há. Seguir executando a literatura nos moldes de um Mallarmé, um Flaubert, um Camus, um Robbe-Grillet passa por submetê-la a uma “moral da Forma” que a paralisa, a literatura sendo essa paralisação. Ou dito de outro modo, mais da ordem da significância que da significação³². Dá-se o mesmo com o culto dândi, que só se realiza se despido de qualquer valor de culto, dentro de imperativos de singularidade absoluta, que impedem qualquer comunhão na revolta. No sistema barthesiano, em que tudo está comensurado aos signos, a moda é um discurso codificado e, nessa medida, ideológico. Correlatamente, o vulgo é a “Voz do Natural”, sinônimo de “Doxa”, “Opinião Pública”, “Espírito Majoritário”, “Consenso Pequeno-Burguês”³³. Daí ser associada também ao “mito”, tanto mais que o assunto de *O sistema da moda* será o “vestuário escrito” da mesma imprensa que codifica todos os demais objetos³⁴. Ora, é com essa linguagem ou com esse mito que o dândi, no entender do autor de *Mitologias*, não tem nem pode ter compromisso. Ao contrário, na cultura que comanda o hábito, ou manda vestir

³⁰ STAROBINSKI, J. *La mélancolie eu miroir. Conférences au Collège de France*. Paris: Julliard, 1989, p. 21.

³¹ BAUDELAIRE, C. *Poésie. Oeuvres complètes I*, Édition Établie et Annotée par Claude Pichois. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 900.

³² BARTHES, R. *Oeuvres complètes. I, II*, Nouvelle Édition revue, corrigée et commentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 2002, p. 177.

³³ *Ibidem*, p. 627.

³⁴ *Ibidem*, p. 628.

assim ou assado, ele é aquele que explode o código. Ao deslocar a *persona* para a veste, é aquele que põe a nu a ordem falsamente natural das coisas. Daí Barthes dizer que o dandismo simplesmente morre quando a moda passa, sazonal e perversamente, a se encarregar, ela mesma, de inocular a diferença na socialização geral do mundo, o que equivaleria a controlar a diversidade, a dirigir o desejo, a obrigar a sonhar. *Demodé* por definição, o dandismo é de antes da falsa originalidade da moda e está fora do teatro das aparências, até porque, nesse caso, o performer está cônscio da máscara que porta. “O dândi - escreve Barthes, dando-o por sujeito de seu próprio desejo e aflorando a dificuldade da conduta estoica entrevista por Baudelaire -, está condenado a inventar o tempo todo traços distintivos infinitamente novos”³⁵.

Fadado a constituir seu próprio discurso, o sujeito bem-vestido e autárquico que é o dândi baudelairiano tem a ver com o poeta Baudelaire que, para se inscrever pessoalmente na literatura francesa de seu tempo, não fez por menos que a atalhar, no calor da hora, como quem vem depois, a recomeçando do zero. Como bem notou Paul Valéry: “O problema de Baudelaire devia colocar-se assim: ser um grande poeta mas não ser nem Lamartine, nem Hugo, nem Musset”³⁶. Isso explica as formas fixas, as rimas perfeitas, as metrificações exatas das *Flores*, em plena era do verso livre, suas temáticas que esticam a sublimidade hugoliana do grotesco até o belo horrível. Explica também o desarme de toda esta primeira revolução pela revolução prosaica do *Spleen*, recomeço do recomeço.

A TÍTULO DE CONCLUSÃO

Debruçado sobre o Baudelaire das roupas, que autorizava, em 1874, um impensável Mallarmé a lançar o *fashion magazine La Dernière Mode*, para extrair do figurino parisiense presente às páginas das revistas um luxo que já não tinha lugar na vulgarização, e o autoriza, mais de meio século depois, a passar da explosão da linguagem em Mallarmé à gramática do vestuário geral, Barthes nos ensina a tomar o dandismo, na sua melhor acepção, como fenômeno análogo àquele que ronda o esgotamento da modernidade avançada. Em todos os casos, aspira-se à crise de linguagem. Assim, no limite, o que se tem no indivíduo que aparentemente pisoteia a igualdade para estabelecer um não-cidadão centrado em si é revolta da semioclastia contra a língua que obriga a dizer.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Notas de literatura 1*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2003.

³⁵ BARTHES, R. *Oeuvres complètes*. I, II, Nouvelle Édition revue, corrigée et commentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 2002, p. 30.

³⁶ VALÉRY, P. “Situation de Baudelaire”. In: *Variété, Oeuvres complètes*, I, Édition Établie et Annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 600.

BALZAC, Honoré. **Tratados da vida moderna**. Tradução, notas e posfácio de Leila Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. **Poésie**. Oeuvres Complètes I, Édition Établie et Annotée par Claude Pichois. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

BARTHES, Roland, **Oeuvres Complètes**, I, II, Nouvelle Édition revue, corrigée et commentée par Éric Marty. Paris, Seuil, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Willi Bole org. Tradução de Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CALASSO, Roberto. **A Folie Baudelaire**. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DIDEROT, D'ALEMBERT. **Enciclopédia. Volume 5. Sociedade e artes**. Organização Pedro Paulo Pimenta e Maria das Graças de Souza. Tradução de Maria das Graças de Souza, Pedro Paulo Pimenta, Fábio Yasoshima, Luís Fernandes do Nascimento, Thomas Kawauchi. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

ELIOT, T. S. **Selected Essays**. London: Faber and Faber, 1951.

HOLLANDER, Anne. **O Sexo e as Roupas - a evolução do Traje Moderno**. Tradução de Alexandre Tort; revisão técnica de Gilda Chataignier, Rio de Janeiro: Rocco. 1996 (originally published, 1994).

JOHNSON, Barbara. Poetry and its double: two Invitation au Voyage. In: **The critical difference. Essays on the contemporary rhetoric of Reading**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.

MATOS, Olgária. **Benjaminianas**. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MARX, Karl. **O Capital. Livro 1**. Crítica da economia política. Tradutor Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**. Uma história da indumentária. Séculos XVII-XVIII. Tradução de Assef Kfouri. São Paulo: Editora Senac, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou Da Educação**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

STAROBINSKI, Jean. **La mélancolie eu miroir**. Conférences au Collège de France. Paris: Julliard, 1989.

STENDHAL. **Racine et Shakespeare**. Paris: Editions Kimé, 1994.

VALÉRY, Paul. Situation de Baudelaire. In: **Variété, Oeuvres Complètes**, I, Édition Établie et Annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.

Autora especialmente convidada.
Artigo recebido no segundo semestre de 2022.