

DANDISMO

NOTAS SOBRE DISTINÇÃO E DESSEMELHANÇA

DANDYISM

SOME NOTES ON DISTINCTION AND DISSIMILITUDE

ANGELICA OLIVEIRA ADVERSE | Professora-pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes e professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Residente pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG.

RESUMO

O artigo apresenta uma leitura filosófica sobre a história do dandismo. Para tanto, recorre aos ensaios e textos críticos que dissertam sobre a essência de seu conceito. Objetiva-se explicitar as noções de elegância e existência estética que diferenciam o dandismo da moda. O texto pretende apontar como os detalhes da indumentária propiciam ao dândi enunciar a singularidade do espírito.

Palavras-chave: dandismo; espiritualismo; imitação; distinção.

ABSTRACT

This paper presents a philosophical reading of dandyism. To do so, it uses essays and critical texts that dissert on the essence of its concept. The aim is to explain the notions of elegance and aesthetic existence that differentiate dandyism from fashion. The text intends to point out how the details of the clothing allow the dandy to enunciate the singularity of the spirit.

Keywords: dandyism; spiritualism; imitation; distinction.

RESUMEN

El artículo presenta una lectura filosófica del dandismo. Para ello, recurre a los ensayos y textos críticos que disertan sobre la esencia de su concepto. Se pretende explicitar las nociones de elegancia y existencia estética que diferencian el dandismo de la moda. El texto pretende apuntar como los detalles de la indumentaria propician al dândi enunciar la singularidad del espíritu.

Palabras clave: dandismo; espiritualismo; imitación; distinción.

INTRODUÇÃO

Houve um momento na história em que a gramática do vestuário representava a estabilidade dos códigos sociais e dos costumes relativos à aparência. As revoluções republicanas desconstruíram, em parte, tais regulações; estruturadas pelos éditos suntuários e pelas normas estatutárias do consumo conspícuo. Como explicitou Tocqueville, em *Da democracia na América* (1981), apenas com o advento de uma sociedade igualitária a distinção pôde se configurar como um problema social. Na sociedade do Antigo Regime, fortemente hierarquizada, a distinção se encontrava naturalizada, de modo que sua experiência não poderia se destacar no espectro das relações sociais, como ocorrerá com a derrocada do sistema aristocrático (Tocqueville, 1981, p. 57). Retomemos, a título de ilustração, as observações de Balzac (2009) apresentadas no *Tratado da vida elegante*, publicado na revista *La Mode* em 1830.¹

No momento em que duas libras de pergaminho não servem mais para nada, em que o filho natural do milionário dono de uma casa de banhos tem os mesmos direitos que o filho de um conde, não podemos mais nos distinguir a não ser por nosso valor intrínseco. Então, em nossa sociedade, as diferenças desapareceram; não há mais senão tonalidades. Também o saber viver, a elegância de maneiras, o *não sei o quê*, fruto de uma educação completa [...]. Daí o elevado valor atribuído, pela maioria, à instrução, à pureza da linguagem, à graça do porte, à maneira mais ou menos natural com que uma vestimenta é trajada, ao esmero com os aposentos, enfim, à perfeição de tudo o que procede da pessoa. Não imprimimos nosso pensamento sobre tudo o que nos rodeia e nos pertence? “Fala, anda, come ou te veste e te direi quem tu és” [...]. Quanto mais as coisas sofreram influência do pensamento, tanto mais os detalhes da vida enobreceram-se, aperfeiçoaram-se, engrandeceram-se (Balzac et al., 2009, p. 44-45).

Ora, o dandismo apresentou-se como uma alternativa para expressar os princípios de diferença entre os indivíduos nas sociedades democráticas. Os dândis introduzem a ideia do senso estético como senso de distinção, para tanto retomam o programa da construção laboriosa de si advinda das filosofias antigas e dos fundamentos da arte de viver da aristocracia. À sua maneira, Baudelaire (2009) exprime que o heroísmo do dândi consistia em

1 O jornal *La Mode* foi fundado por Girardin e Charles Lautour-Mézaray. De acordo com Marie-Christine Natta (2011, p. 17-18), o artigo foi encomendado pelo jornalista Girardin para que se pudesse formar um leitor diferenciado. Na verdade, o texto se integrava à vertente literária conhecida como *fashionable*, sendo primordial para a difusão da teoria dândi. A grande questão que os envolve é, na verdade, uma tentativa de se promover a autonomia do sujeito e proclamar a sua rebeldia por meio de uma revolta espiritual.

resistir à vulgarização do pragmatismo do capital e do utilitarismo da vida do trabalho. Diz Baudelaire (2011, p. 407): “ser um homem útil me pareceu sempre algo medonho”. Para ele, o dandismo é fruto do interregno monárquico e do enfraquecimento da democracia. A *distinção* do dândi depende, sobretudo, do jogo de *dessemelhança* com o *homem sem qualidades* da vida burguesa, daí a necessidade da (re)criação do si para *performance* da atitude altiva e provocadora.

O dandismo surge sobretudo nas épocas transitórias em que a democracia está enfraquecida e desvalorizada apenas parcialmente. Na confusão dessas épocas, alguns homens, deslocados de sua classe, descontentes, destituídos de uma ocupação, mas todos ricos de uma força inata, são capazes de conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de abater quanto estará baseada nas mais preciosas, nas mais indestrutíveis faculdades, e nos dons celestes que nem o trabalho e nem o dinheiro podem conferir (Baudelaire, 2009, p. 17).

Baudelaire problematiza a atitude estética e política do homem moderno, definindo o dandismo como um novo modelo de aristocracia espiritual. Lembra-nos Coblence (1988, p. 239) que o dandismo não dissocia a atitude política da expressão estética, pois a dimensão aristocrática reivindicada pelo desejo de distinção do dândi só pode ser observada no contexto de uma sociedade democrática. Nela se designam as novas identidades e as possibilidades de singularização da diferença. Paradoxalmente, as estratégias de investimento que consagram a personificação das maneiras de ser são estimuladas pelo fenômeno da moda na modernidade. Ao longo deste artigo desejamos apresentar as disposições e os saberes investidos por meio da aparência, do vestuário e dos gestos, segundo os seus princípios de diferenciação que qualificaram o dandismo como uma arte de viver sob o signo da distinção e da dessemelhança.

NOLI ME TANGERE

Pelas circunstâncias contextuais da sua gênese, o dandismo entrelaça-se complexamente ao fenômeno da moda no fim do século XVIII. Ambos são manifestações simbólicas das sociedades modernas que instituem a noção da distinção como signo da diferença. Cada um promove, a seu modo, ações para que os indivíduos produzam conhecimentos éticos, técnicos e estéticos a partir de sua própria existência. Enquanto a moda é regida pelo princípio da mimese e semelhança, o dandismo configura-se pela moral da distinção e dessemelhança.

Tais questões nos são apresentadas por Barthes (2005) para analisar as diferenças entre o dandismo e a moda. Para Barthes, o dandismo representa exemplarmente essa desconstrução da marca de origem, pois ele corrobora para se colocar em questão a fabulação das identidades nas sociedades democráticas a partir de um jogo paradoxal de uma semelhança dessemelhante, ou seja, pela supressão da indexação da aparência como um marcador privilegiado de classe social.

O dandismo prima pela ruptura da igualização social. É uma tentativa de erigir um princípio unitário para enfatizar a diversidade. A função distintiva do dandismo pode ser percebida pela lógica do *detalhe*, como nos explica Barthes: “foi o *detalhe* (um nada, um não sei quê, um jeito) que assumiu toda a função distintiva da indumentária [...] o detalhe em princípio possibilitava transformar indefinidamente um vestuário em outro” (Barthes, 2005, p. 346-349). O *detalhe* é aqui entendido como a maneira de personificar a indumentária, é, portanto, o projeto de singularidade distintiva que instituiu o princípio da distância entre o dândi e o indivíduo comum.

As estratégias de distinção do dândi são alicerçadas por meio dos marcadores privilegiados da distância, como as técnicas gestuais para se portar as bengalas, as luvas, os laços ou monóculos. A panóplia dândi tem não somente uma expressão estética, mas ela funciona como prótese de blindagem dos corpos, isto é, para assegurar o distanciamento físico do dândi com as outras pessoas. Ainda, caberia lembrar aqui dos tratados literários (guia de condutas) ou cadernos de notas biográficos (*Hypomnemata*) que apresentam reflexões a respeito das atitudes, pensamentos e maneiras de portar-se ou apresentar-se, exprimindo a relação com o mundo social. Nesses textos, a distância é o imperativo para assegurar uma boa convivência social, sendo assegurada pela moderação com as palavras, pelo silêncio pontual e pelo controle das paixões e emoções. A atitude *blasé* era entendida como uma energia que alicerçava as demais virtudes do homem elegante.

O dândi concebe o seu *ethos* exatamente como o artista concebe a sua obra. Por isso, o dandismo pode, segundo Barthes (2005, p. 350), ser observado pelo ponto de vista da técnica (*techné*) e da ética (*ethos*), uma vez que está em jogo a construção de condutas reguladoras do sujeito, sendo concernentes tanto aos modos de se pensar quanto de agir na sociedade moderna. Afinal, “o espírito de um homem adivinha-se pela maneira como porta sua bengala” (Balzac, 2009 p. 47). A distinção é, para o dândi, a negação da similitude da moda, pois a promessa do rosto dever ser cumprida pelo gesto inventivo do pensamento. O dândi é um nobre sem linhagem. A elegância de seu porte e de sua aparência advém do exercício constante do seu espírito. Logo, seu modo de pensar é responsável pelo aperfeiçoamento de suas maneiras. A independência do dândi se configura na discrição do vestuário e na impertinência de sua originalidade: “não é o dandismo o livre pensar em questão de maneiras e de convenções do mundo?” (D’Aurevilly, 2011, p. 139).

A expressão *Noli me Tangere*² resume a dimensão distintiva do dandismo. Parafraseando Proust, o dandismo representaria, em essência, a arte infinitamente variada de marcar distâncias. Em particular, pelo investimento estético distintivo nos sinais personificados pela relação do corpo com o vestuário. O corpo é portador de sinais de natureza profunda, acen

2 De acordo com Montandon (2016, p. 591), o caráter signatário da indumentária dândi é um projeto de singularidade. *Noli me tangere* (ou *não me toque!*), conhecida passagem da *Vulgata*, designa a afirmação de uma supremacia moralmente paradoxal dessa “nova” elite moderna.

tuando o ato de fala, ou seja, tornando coincidentes os estados de ânimo que determinam os traços *distintivos* ou *vulgares* do espírito.

Desse modo, torna-se evidente a atração do dândi pelas personagens aristocráticas do passado. Explica-nos Delbourg-Delphis (1985, p. 129) que o dândi é capturado por duas tentações: retomar a prestigiosa aparência do *gentilhomme*³ do Antigo Regime sem cair no anacronismo e se inserir na modernidade sem ceder à tediosa funcionalidade do terno preto ou dos costumes sem atrativos do homem contemporâneo. Essa tensão estrutura a ambígua relação entre o dandismo e a moda. A originalidade reivindicada pelo dândi para distinguir-se da massa depende de um conhecimento acentuado dos *detalhes* do saber-viver (*savoir-vivre*), intimamente relacionado aos costumes do passado e, simultaneamente, conectado às mudanças e novidades da contemporaneidade para sugerir o seu senso de antecipação aos costumes e ao vestuário (*savoir-porter*).

A história do dandismo reflete, de certa maneira, as finalidades contraditórias da vestimenta, isto é, assegurar o reconhecimento social e atender à necessidade de afirmação do indivíduo, de inserir e de diferenciar. A situação adquire uma complexidade suplementar a partir do momento em que o cuidado do si vestimentar é considerado como um assunto feminino – como é o caso do século XIX, em proporções desconhecidas até então – e resulta para os homens em quase interdições. O dândi trilha sua via entre as convenções, as contradições e as interdições. O princípio de superioridade que o dândi reivindica o coloca acima de uma regra que ele tem dificuldade em infringir (Delbourg-Delphis, 1985, p. 137).

A partir dos *detalhes* a elegância do dândi se sobressai à democratização da diferença ideologizada pelo fenômeno da moda. Afirma Barthes que a exigência fundamental do dandismo é a criação. A invenção pessoal é o imperativo contra a funcionalidade formal do vestuário das massas:

Ora, por uma exigência fundamental, o dandismo era criação, o dândi *concebia* seu traje, exatamente como um artista moderno concebe uma composição a partir de materiais (por exemplo, papéis colados); isso significa que, definitivamente, o dândi não podia *comprar* seu vestuário. Reduzido à liberdade de compra (e não de criação), o dandismo só pôde asfixiar-se e morrer; comprar o último sapato italiano ou o último *tweed* inglês é um ato vulgar, uma vez que é conformidade à Moda (Barthes, 2005, p. 350).

A virtuosidade do dândi consiste na desconstrução da ordem mimética, que desvincula a aparência da posição social, para afirmar a singularização do sujeito de maneira indepen-

3 Homem aristocrático da corte no século XVII reconhecido pela nobreza de suas ações, pelo senso estético e pela erudição (Carré, 1994, p. 276).

dente. O mérito de se distinguir significa personificar o ato do herói, o gênio do artista e a resistência do mártir. A distinção faz da distância um valor constitutivo na forma moderna de visibilidade, que é, forçosamente, apresentar-se como imagem para outro, isto é, como um modelo concebido como obra de arte. Lembremo-nos da passagem do romance *Às avessas*, de Huysmans:

Por fim, havia mandado preparar uma ampla sala destinada à recepção de seus fornecedores; eles entravam, sentavam-se uns ao lado dos outros em cadeiras de coro de igreja, e então ele se instalava numa alta cátedra magistral e de lá pregava o sermão sobre o dandismo, conjurando seus sapateiros e alfaiates a se conformarem de maneira mais absoluta aos seus breves em matéria de talhe [...] adquiriu reputação de excêntrico, que rematou usando trajes de veludo branco, coletes orlados de ouro; espetando a guisa da gravata, um ramalhete de violetas na chanfradura decotada de uma camisa (Huysmans, 1987, p. 350).

Talvez seja esse o *detalhe* que transforme não somente o *vestuário em outro*, mas, igualmente, o próprio dândi. O outro é a imagem dessemelhante. O *detalhe* é o artifício do dândi; ele também possibilita ao dândi elevar-se à condição de artífice de si mesmo na modernidade.

A ELEGÂNCIA SUBLIME

A genealogia do dandismo é incerta. Sua origem é constantemente associada aos movimentos de estilo urbanos da França e da Inglaterra. Curiosamente, alguns historiadores creem que ele surgiu sob influência da cultura francesa dos salões literários do século XVII. Nessa perspectiva, seria um instrumento de aperfeiçoamento íntimo correspondente às práticas das irmandades estoicas que influenciaram a cultura dos salões e, segundo as quais, a leitura, as interpretações de texto, a escrita e as meditações poderiam burilar o espírito de forma a transformar as ações dos indivíduos, tornando-os prudentemente sábios e filosoficamente elegantes. A elegância é apresentada pelo dandismo como uma faculdade associada ao gosto e, com tal característica, ela se torna uma parte constitutiva e inseparável do texto literário a partir do qual se cria uma escritura performática.

No intuito de esboçar a origem do dandismo, pode ser útil referir-se ao *Mapa da ternura* desenhado por François Chaveau (1613-1676) a partir do romance *Clélie, histoire romaine*⁴ (1654-1660), de Mademoiselle Scudéry (1607-1701). Nesse mapa encontramos os primeiros

4 Esse livro integra o movimento cultural francês *La Preciosité*, ligado à corrente literária francesa do século XVII. Relacionado à teoria dos salões das *Preciosas*, o *Mapa da ternura* indica os caminhos necessários a serem seguidos para que o homem seduza elegantemente uma mulher. Os passos e os territórios a serem adentrados indicam a transformação dos afetos para que o homem transforme-se no modelo ideal de elegância e de nobreza de atitudes (Lathuillère, 1969, p. 72).

traços do ideário do homem elegante. O *Mapa da ternura* apresenta os caminhos a serem seguidos pelo homem para dominar a arte da sedução. Podemos ver inicialmente as características de conduta moral que transformam os gestos e as ações do sujeito moderno, e percebemos no *longínquo* algumas *semelhanças* que definirão séculos depois a conduta do espírito.

As práticas morais e as técnicas de si idealizadas pelo *Mapa da ternura* são, em certa medida, semelhantes a algumas noções dos exercícios morais que esculpam o modo de ser do dândi. Assim, diante de tantas suposições quanto à origem histórica do dândi, pensamos no processo de concepção do *homem ideal*, ou seja, o *homem sensível* a partir da autoria feminina. Diríamos ainda que a genealogia do dandismo se encontraria nas fabulações do imaginário feminino, estando ele, dessa forma, concatenado ao desejo de emancipação da cultura do feminino.⁵

Saidah (1993, p. 126) propõe algumas correspondências entre o dândi e as Preciosas, primeiramente pelo gosto pelo artifício, por meio do qual dão relevo à expressão dos seus afetos e pensamentos, mas também pela experiência social que desenvolvem por meio de um jogo que estabelecem com a imagem de si (aparência) e as regras estéticas advindas da literatura ou da filosofia. O homem representado no *Mapa da ternura* é um esboço moderno do *cavalheiro medieval (troubadour)* imaginado pelas Preciosas; ele figura a generosidade, a delicadeza dos gestos, a sinceridade, criando uma conexão entre os movimentos da alma e a beleza do corpo. O que gostaríamos de ressaltar, contudo, é que as reflexões que permeavam os temas da criação do indivíduo moderno no século XVII já colocavam em questão a relação entre a matéria e o espírito.⁶

Talvez o *Mapa da ternura* seja o território utópico do *homem ideal*, pois é o itinerário pelo qual o homem deve guiar-se para se reinventar. Essa criação é resultante, sobretudo, do aprimoramento dos sentidos – sendo estes responsáveis pela sabedoria de compartilhá-los como afetos. A elegância estaria relacionada aos modos e à partilha das sensibilidades a partir de uma topografia imaginária dos afetos, que teria como objetivo principal a transformação das atitudes masculinas no espaço social. O texto literário apresenta algumas virtudes necessárias à arte da sedução. São elas: amizade, lealdade, ternura, estima, dignidade, gratidão etc. Em contraponto, na outra margem do rio, estão as outras direções que impelem o homem ao vício e, certamente, à conduta deselegante, imoral.

O dândi é constituído a partir dessa geometria projetiva na qual a construção da virtude do homem não se dissocia da teoria da ação, quer dizer, o refinamento do comportamento, das ideias e da linguagem é determinante para direcionar os lugares que ocupa. A estética galante sugerida pelo *Mapa da ternura* é compreendida como uma alegoria para o desejo de

5 Nessa perspectiva, a polidez e a ternura masculina tornam-se um índice do processo de modernização das políticas de gênero, ou seja, poderiam ser um sintoma da emancipação feminina (François, 1987, p. 1-5).

6 Entretanto, essa “postura sedutora” é recebida com reservas e críticas por literatos como La Bruyère (1645-1696), em *Les Caractères ou Les Mœurs de ce Siècle* (1688), e Molière (1622-1673), cuja obra contém vários traços críticos à estetização do sujeito moderno, como *Les Précieuses Ridicules* (1659) e *Le Misanthrope* (1666).

autonomia do ser a partir da busca pela singularidade da vida do espírito. O homem elegante era, acima de tudo, o homem moralmente virtuoso e culto (*l'honnête homme*).

Entendia-se a elegância como uma arte das atitudes morais, estando estas associadas à sapiência em se desfrutar os instantes sociais nos quais o sujeito era colocado à prova a fim de apresentar seus dons. A elegância estava relacionada ao domínio do si e ao total controle das atitudes e das ações nos espaços sociais. O elegante era aquele que sabia construir uma ambiência agradável para o convívio social, tornando-o enriquecedor para o espírito.

Para Court-Perez, a filosofia das *Preciosas*, assim como a existência estética do dandismo, apresentam uma *arte de viver* baseada num conjunto de *atitudes morais* e intelectuais, fundamentando o desejo pela distinção. Esse desejo de distinção constitui uma verdadeira cultura de si na modernidade: “as Preciosas e os dândis são ao mesmo tempo fenômenos de sociedade, que supõe a preeminência de um tipo societal, e marcas de uma marginalidade voluntária” (Court-Perez, 2016, p. 200-201).

As teorias do dandismo derivam das ideias da *arte de viver* que buscavam enriquecer as experiências sensoriais da vida ligadas ao tátil e ao óptico. Isso explica o fato da elegância no dandismo insistir na construção de uma ambiência, como os clubes sociais e os salões. Os clubes têm como principal objetivo apresentar a *performance* de cada dândi, quer dizer, a *arte de ser*. O dândi deve seduzir e encantar, comunicando-se artisticamente. Para tanto, necessita criar uma retórica corporal capaz de expressar a polidez de seu espírito no espaço circundante. Assim, a *elegância* é uma virtude derivada da *faculdade crítica* e dos processos de sociabilidade. A formação dos *seres elegantes* é da ordem do *relacional*, dependendo de um processo de interconexão com outros seres. Nesse sentido, ela estaria próxima do flerte e da capacidade de sedução. O dândi é a imagem do homem público por excelência.

O caso da elegância é outro. A estética da elegância do dândi sugere que a elegância nada tem a ver com o belo, isto é, com o estático, o perfeito, o harmonioso [...] o dandismo, como uma filosofia de vida, poderia revelar o lugar precioso onde a sublimidade e a elegância se encontram [...]. Para o dândi, a dúvida é elegante e sua vida, uma obra de arte. Não uma obra bela, harmoniosa ou perfeita, mas uma obra sublime e sedutora. O olhar boquiaberto para o ilimitado, o nada, o vácuo [...]. Que a elegância – que é inteligência, justeza, discrição, simplicidade – tenha seu paroxismo no sublime – que é fraturas e limiares – apresenta-se como um enigma intrigante da estética. Ele consiste no fato de que a elegância se sublima e se modifica num caminho paradoxal de limiares: ela desencaminha a imaginação e instaura uma temporalidade sincopada (Parret, 1997, p. 157-158).

O processo de sedução dos dândis não podia ser dissociado da ideia da *arte de viver*. Eles eram aqueles dotados das qualidades da polidez, da justeza, dominando a faculdade da elegância, sendo capazes de seduzir o seu entorno por causa de sua bela conversação, postura, gestos e ideias que expressavam a erudição como virtudes do espírito. O dândi idealiza o ser humano porque equilibra a elegância com o saber. São seres constituídos inicialmente

no plano das ideias, o que justifica as indagações sobre os lugares e o tempo ideal de sua apresentação.

BREVE HISTÓRICO: A DIFUSÃO DO DANDISMO

Alguns pesquisadores franceses creem que a origem do dandismo estaria associada às *flâneries* urbanas que se iniciaram em Edinburg no fim do século XVIII, sendo a palavra dandismo de etimologia inglesa e utilizada para designar os jovens que estavam integrados às novidades da vida moderna.

A origem da palavra dândi derivaria, se acreditarmos nos linguistas e filólogos, do prenome “Andy”, diminutivo, na Escócia, de *Andrew*. Em um artigo tendo por título “Dandismo, uma filosofia?”, o crítico literário Jacques Franck fez talvez a mais satisfatória das reconstruções desse contexto sociocultural no qual o dandismo teria nascido – os “dândis” tendo terminado por designar muito rapidamente os jovens exuberantes da região. Ele explica: “Dândi: assim se chamava no século XVIII, sem que se saiba o porquê, os *coqs de village* que exibiam roupas excêntricas nos vilarejos das regiões fronteiriças entre a Inglaterra e a Escócia. Por volta de 1813, os londrinos aplicaram o termo aos jovens da alta sociedade que pretendiam ditar o mundo. Quando a anglomania invadiu Paris, na queda de Napoleão, os franceses o adotaram por sua vez. O dândi tipo era então Brummell [...] que havia colocado seu gênio na invenção de uma nova fivela, na arte de atar sua gravata e em uma insolência que terminou por perdê-lo” (Schiffer, 2011, p. 24).

O pré-dandismo é ilustrado por diversos acontecimentos que participam da formação de uma linguagem libertária. A emergência do dandismo se reveste de significado com os anseios e incertezas do fim da monarquia. Nota-se que a ruptura provocada pelos ideais de liberdade e igualdade produz uma profunda transformação nos valores simbólicos que organizavam o imaginário das classes sociais. O mito do dândi é resultado da atitude estetizante do sujeito após a Revolução Francesa. Como vimos anteriormente, o dandismo aparece sobretudo em época de transição, quando a democracia está em vias de se consolidar e a aristocracia é decadente. A elegância do dândi é uma alegoria da revolta. Revolta dirigida à austeridade republicana e à arrogância monárquica. Paradoxalmente, o termo reveste-se de um significado político, guardando uma relação direta com o desenvolvimento dos ideais reformistas.

É importante sublinhar, como fez Emilien Carassus (1971, p. 46), que existem de fato muitas possibilidades de compreensão do dandismo. Primeiramente, pela leitura histórica das manifestações urbanas nas quais se derivam as personagens sociais. Em seguida, pela identificação da sua formação mítica e literária. Por fim, a presença performática do artista ou do literato, afirmando as três composições desse novo ideário de vida fundamentado pelo imaginário coletivo, mítico e histórico. Nesse aspecto, a história do dandismo é constituída pela intermitência entre a narrativa dos personagens dândis da literatura com a narrativa

biográfica dos dândis históricos (artistas, literatos ou pelas personalidades da sociedade).

O processo de difusão e recepção do dandismo é conflituoso. Primeiramente, por conta da relação com a moda e, conseqüentemente, com o esnobismo. Para pensarmos seus processos de transmissão retomaremos a literatura francesa. Os literatos do início do século XIX tiveram dificuldade em diferenciá-lo das linguagens correntes da moda relacionadas aos *Muguets*, *Gentilhommes*, *Beaux*, *Lions*⁷ etc. Por isso, até o início dos anos 1820, os dândis aparecem mesclados às outras personagens urbanas. A difusão e a recepção do dandismo são alimentadas mutuamente pelas referências inglesas e francesas. O fato que desperta a atenção dos artistas franceses para o dandismo é a mitificação em torno da vida e da obra de Lord Byron. Com a publicação de seu poema *Childe Harold* (1812-1818), o dandismo adquire caráter satânico, misterioso, melancólico e solitário. O poema articula o passado literário a partir de fragmentos e montagens da cultura moderna do século XIX.

É importante frisar que o estilo byroniano foi composto por múltiplas referências. Lord Byron distinguia-se pelo notável hibridismo vestimentar, agenciando as roupas étnicas ao *tailoring* inglês.⁸ Ele foi responsável por difundir as ideias do artista marginal em razão dos mitos relacionados à sua vida boêmia, à liberação sexual e ao engajamento político. Mitos que influenciaram, em particular, o romantismo *noir* e o romantismo revolucionário. Pode-se dizer que Honoré de Balzac (1799-1850) e Théophile Gautier (1811-1872) foram, inicialmente, os artistas que mais receberam a influência do dandismo byroniano na França, transfigurando inicialmente as noções do termo através da difusão dos textos literários. A literatura e as artes visuais foram as principais responsáveis por transformá-lo numa manifestação cultural.

Daniel Salvatore Schiffer (2008) aponta outras possibilidades para se pensar a recepção e a difusão do dandismo no início do século XIX, dando destaque à esfera política. Na Inglaterra, muitos homens políticos podiam, com justiça, ser considerados dândis e a eles se associavam uma série de artistas e humanistas (igualmente dândis) que, em sua maioria,⁹ participaram dos movimentos que difundiam os ideais reformistas. Opinião semelhante é a de Michel Onfray (1993), ao afirmar que a formulação moderna da estética de si revela não só o desejo de emancipação do sujeito, mas também uma atitude libertária com relação à “cultura do capital”. Transformar a vida em uma obra de arte foi a tentativa de erigir um

7 Esses nomes fazem referência ao proto-dandismo, às personagens que se esforçavam para se distinguir pela nobreza dos modos e pela elegância da aparência. O termo *Muguet* faz referência aos jovens refinados que utilizavam a essência da flor *Muguet* (sec. XVI). *Gentilhommes*, como vimos, eram os nobres cultos da corte de Louis XIV (sec. XVII/XVIII). *Beaux* são os elegantes franceses que frequentavam os ambientes mundanos da Inglaterra (sec. XIX). *Lions* eram os jovens *flâneurs* dos bulevares de Paris, vestidos à *última moda* (sec. XIX) (Montandon, 2016, p. 70-75).

8 Os dândis criaram e inventaram o seu próprio modo de vestir e, por isso, algumas referências receberam o nome dos artistas, como a gravata denominada *Byron Knot* (nó Byron).

9 Evidentemente, o dandismo não pode ser identificado com uma orientação política em especial. O que nos parece digno de nota, como veremos na sequência de nosso artigo, é a sua ambivalente aproximação com os ideais revolucionários e democráticos no século XIX, uma vez que eles orientaram a crítica à sociedade burguesa.

projeto de sujeito em relação ao *ser*, domínio privilegiado da “escultura do si”. Na medida em que o sujeito privilegiou a formação do *ser* em detrimento do *ter*, ele desenvolveu uma autonomia criativa diante da vida – o que significou, também, a transformação da sua relação com o mundo.

Para Charles Baudelaire (2011), o dinheiro não seria algo essencial ao dândi, pois a sua força residia nos atos do espírito. Isso significa que a vida do espírito se configura como uma alternativa ao capitalismo. Exatamente por essas questões alguns dândis ficaram conhecidos como *dandys rouges*¹⁰ e, ainda, outros eram relacionados aos Radicais ingleses.¹¹ Lembremo-nos, por exemplo, da publicação tardia de Oscar Wilde (1891), *A alma do homem sob o socialismo*. Wilde, no fim do século XIX, remontava às ideias clássicas das reformas sociais, observando a democratização do belo como “bem comum”.

O elegante inglês ajudava a disseminar o ideário revolucionário, ao mesmo tempo em que o *gentleman* tornou-se o protótipo para a constituição mítica do dândi. Mas, é importante notar, essa figura “política” do dândi, que também encontraremos na França, não pode ser compreendida sem a referência à história do vestuário.¹² Assim, destacamos as transformações dos *shapes* masculinos que se iniciaram na Inglaterra, no século XVI, com a inovação dos processos de produção da alfaiataria.

As espantosas modernizações no vestuário masculino ocorridas na Inglaterra bem no início do século XVIII estavam assim já encaminhadas, do ponto de vista do distanciamento masculino dos modos femininos e de um afastamento das velhas ideias de um conjunto volumoso ornamentado com adornos caros como sinais da superioridade do vestuário do homem. Na época, a Inglaterra era uma nação rica, democrática e tecnologicamente muito avançada; os ingleses já haviam cortado a cabeça de seu monarca absoluto no século anterior, antes de Luís XIV ter assumido o controle na França. Na Inglaterra, um casaco simples, botas úteis estavam se tornando sinais de um cavalheiro que possuía não apenas muitos acres e um cofre cheio, mas também uma mente sensível com um desdém maduro pelas instituições primitivas e seus badulaques desnecessários, não importa quão raros [...] Londres, por outro lado, era o centro do traje masculino realmente avançado. Já por volta da década de 1780, os franceses concordavam com esta ideia, e a moda da simplicidade da alfaiataria masculina inglesa estava lançada na França antes da revolução. (Hollander, 2003, p. 106-107).

10 A respeito, vale a pena ler Zemmour (2001).

11 “Radicais” era a denominação utilizada para se referir aos parlamentares, humanistas e reformistas sociais, cujas ideias eram orientadas pelos ideais democráticos, republicanos e pela luta em favor dos direitos humanos.

12 Gostaríamos de ressaltar a diferença entre moda e indumentária. Portanto, destacamos as transformações do vestuário masculino e não dos modismos relacionados aos movimentos de estilo.

A indumentária masculina inglesa desenhou o corpo tornando-o mais longilíneo e magro. O uso da tradicional lã inglesa contribuiu para enfatizar o tórax, os ombros e alongar a silhueta. O conhecido laço inglês, denominado *plastron*, deu ênfase à ativa postura masculina. Essa função dos acessórios também esteve associada ao uso das próteses posturais.¹³ A indumentária masculina inglesa introduziu a norma da magreza e da juventude como conceitos de beleza, antecipando em quase cinquenta anos os preceitos essenciais à moda feminina do século XIX.

O vestuário masculino inglês se transformou no século XVIII, antecipando a imagem masculina do século XIX, como, por exemplo, o terno preto de lord Beau Brummell (1778-1849). Os casacos tornaram-se mais curtos e ajustados, desenhando uma nova silhueta. A vestimenta escura destacava os corpos longilíneos e, mais, uniformizava o espaço social, a fim de que os *modos* e as *idiosincrasias* fossem destacados. O sentido do estar bem vestido e elegante associou-se à invisibilidade, compreendida como discrição.

O estilo inglês se apresentou como uma alternativa à opulência do passado aristocrático. Ademais, as ideias da reforma social que permeavam a cultura dândi inglesa eram adequadas para o processo de transição da sociedade francesa. Com o fim do Diretório, a atmosfera utópica cedeu espaço para o experimentalismo de ideias e de comportamentos. Nesse sentido, podemos inferir que o dandismo acolhe as tensões culturais como responde a elas, conciliando as suas próprias contradições.

A partir de 1800, os casacos são predominantemente confeccionados em tons acromáticos. O uso do preto se torna mais corrente e passa a atender a duas questões: uma de ordem moral e outra de cunho pragmático. Nesse cenário minimalista, a *mise-en-scène* dos extravagantes libertinos foi pouco a pouco substituída por um novo conceito de elegância. O uso do preto se difundiu entre os dândis. Entretanto, foi com o romantismo que o uso do preto adquiriu um caráter performático. Os artistas românticos alteraram a composição do dandismo pela transformação da experiência do belo que se integrou ao caráter do sublime ou do bizarro.

Como afirma Alice Mackrell (2005, p. 47), o *English Suit* tornou-se uma *poética* do ideário dândi até os anos de 1810. O princípio da “simplicidade impecável” visava desconstruir a imagem do antigo herói das batalhas e instaurar uma nova imagem masculina mais refinada. O retrato *Monsieur Sériziat* (1795) pintado por Jacques-Louis David exprime essa diferenciação e exemplifica como a simplificação do vestuário masculino esteve associada a um modo de pensar voltado às reformas sociais: “as roupas masculinas tenderam a se simplificar depois de 14 de julho de 1789. A principal inovação foi a supressão da *culotte*, substituída pela calça que até então era utilizada apenas pelos marinheiros” (Ruppert et al., 2007, p. 181).

O terno preto tornou-se, a partir desse momento, sinônimo de espiritualidade romântica na Europa no fim do século XVIII. O terno *noir* assegurava a conexão entre a simplicidade e a

¹³ Conforme Hollander (2003), os trajes modernos foram cortados de modo a sugerir um corpo masculino que se afina a partir de ombros largos e um peito musculoso, e por uma barriga achatada e estreita, flancos esguios e pernas alongadas. O desenvolvimento moderno do casaco elegante, do colete, calças e camisas desde 1800 exigiram novos materiais e uma nova estrutura anatômica.

nova experiência estética que emergia das relações com a vida. Por isso, a forma de vestir, a aparência e a aparição em público se introduziam no processo de estetização do cotidiano; mas não apenas isso: representavam uma nova forma de vida e (para voltarmos às questões sociais) a reforma vestimentar era também uma manifestação da igualdade, uma vez que o uso do preto foi pensado pelos radicais durante a reforma como um símbolo da ausência de distinção entre as classes sociais. A simplificação do vestuário masculino tornou-se, a partir de então, a *expressão espiritual* dos valores e ideais do romantismo revolucionário.

Nesse sentido, analisar o dandismo é uma tarefa mais complexa porque ele estabeleceu uma relação paradoxal com os ideais utópicos. Foi politicamente (re)significado de acordo com a orientação política e o ideário das reformas sociais: ora conservador, ora revolucionário ou, melhor, conservador e revolucionário. O dandismo compõe-se, então, como uma condição espiritual que revelava o posicionamento do sujeito na sua aparição pública.

DANDISMO VERSUS ESNOBISMO

O dândi é um homem elegante que consagra a sua vida a reformular a sua existência por meio da elegância, dirigindo cada uma de suas faculdades para o seu aperfeiçoamento espiritual. No entanto, nem tudo se resume ao belo e à bela aparência no espaço público, pois o dandismo não pode dispensar a reflexão crítica e a constante revisão de sua atitude. Nessa perspectiva, tenta inovar seus modos e maneiras alterando seu vestuário e sua vida, seu trabalho consiste nesse esforço: apresentar a sua diferença.

Como afirma Françoise Dolto (1999, p. 25), o dândi funciona como uma encarnação de um ideal em uma forma, mas isso não quer dizer que ele veste seu espírito. Isso significa que o dândi é um criador e que ele tem a capacidade de transformar os valores e as regras se exprimindo com autenticidade por intermédio de seus gestos e do seu estilo. Sua arte é a arte da vida. O dândi tem a capacidade de permanecer na memória das pessoas a partir de sua capacidade alquímica de transcender o comum em algo extraordinário. Ele performa a sua própria vida. O instante é, para o dândi, o símbolo de uma realização única do trabalho de si como um ritual a ser experimentado e vivido esteticamente. Para cada um de seus atos há uma dimensão ascética obtida pelo estudo calculado e reflexivo do belo gesto.

Carlyle nos explica, em *Sartor Resartus* (1840), que devemos considerar primeiramente o rigor criativo e entusiasta do dândi consigo mesmo em tom heroico; sua glória não advém das batalhas, mas de manter-se *único* num mundo *uniforme*. O dândi dispõe de um princípio de reflexão e de uma noção muito consciente do tempo e do espaço que lhe permite “dandificar”¹⁴ seu corpo por uma mística religiosa a fim de renascer da experiência do esvaecimento. Para Carlyle, o dândi consegue atingir um equilíbrio perfeito da elegân-

14 “We have often him for having the habit of wire-drawing and over-refining; from old we have been familiar with this tendency to mysticism and religiosity, whereby in everything he was shill scenting-out religion: but never perhaps did these amourosis – suffusions so cloud and distort his otherwise most piercing vision, as in those of the *Dandical body!*” (Carlyle, 1840, p.166-176).

cia para além das normas vestimentares do mínimo ou do máximo. Na indumentária, as regras do mínimo ou do máximo não são válidas porque o dandismo concentra as duas expressões do modo de se vestir, mas convém ressaltar que a estética do gesto único é predominante. Assim, a discricção e o minimalismo revelam-se como um de seus imperativos heroicos.

Como o *honnête homme*¹⁵ ou o *gentilhomme* do século XVII, o dândi traz consigo algumas regras do viver; porém, de maneira mais autônoma e crítica. Ele é refinado em seus modos, gentil, educado e culto. É um sujeito curioso pelo saber, pelas línguas, pela arte, humanidades e pela reflexão crítica. No entanto, como Carlyle afirma, o dândi tem como principal desafio dominar misticamente a sua sensibilidade para não se tornar pedante. A arte de coordenar os artifícios do mínimo ou do máximo o diferencia do esnobe. Afinal, ser naturalmente artificial é a tarefa do herói decadente: a aparência poética é o jogo da aparição do dândi, sendo o jogo, isto é, o dandismo, a performance de sua ação.

Nessa linha de pensamento, torna-se essencial diferenciar o dândi e o esnobe. Em termos de modo de ser e de visão de mundo, o esnobismo integra os estilos de vida relacionados aos modismos e às afetações. A regra primeira do esnobe é a predileção pela novidade, pela cópia e pela moda. O esnobe teme ser considerado antigo. Seus atos e ações objetivam reproduzir um modelo que ele acredita ser superior e, portanto, novo, imitável. A afetação do esnobe não surge tanto do esforço de ser novo, mas do temor de ser antigo.¹⁶

A diferença entre o dandismo e o esnobismo é clara. O primeiro apresenta como proposta o ideário de um modo de existir que se distinga da cultura burguesa. O dandismo aspira à independência da arte e o esnobismo à agregação da moda. O esnobismo exacerba a imitação dos hábitos de classes em posições privilegiadas pela estilização das maneiras e dos modismos. O termo esnobe se popularizou no século XVII com os textos de Molière, que dizia haver burgueses em peles de *gentilhomme*. Os esnobes eram os arrivistas sociais que desejavam entrar nas elites financeiras ou culturais.

Para Rouvillois (2008, p. 125-126), o esnobismo consiste em querer imitar um grupo considerado superior, mas essa superioridade é essencialmente simbólica. O esnobe é vaidoso e aspira à distinção e, por essa razão, valoriza as sociedades fechadas e as práticas de exclusão porque os lugares demarcados são essenciais para restaurar os hábitos da tradição. Dessa forma, deseja obter como herança os símbolos que assegurem valor e distinção. Em função disso, mimetizam os modos de vida e os hábitos das classes superiores. Até o fim do século XVIII, eram chamados de esnobes os burgueses que imitavam a nobreza sendo desprovidos de linhagem ou títulos. Os esnobes eram uma espécie de “aristocratas assimilados”.

15 Cortesão que figura a imagem da prudência e amabilidade nos séculos XVII e XVIII. Representa o ideal da ordem e equilíbrio em respeito ao absolutismo monárquico. Jovem provocador que coloca toda a sua energia e todo o seu orgulho para se distinguir dos outros por meio de sua aparência, sua linguagem e suas maneiras. O termo remonta à genealogia do dândi no tempo de Luís XIV, apresentado pelo Salão das Preciosas (Montandon, 2016, p. 70).

16 Parafrazeamos o Fragmento 101 – “Pólen” de Schlegel (1997, p. 49).

Ainda de acordo com Rouvillois (2008, p. 19), a etimologia da palavra é incerta. O primeiro registro do termo na Inglaterra remonta aos hábitos das faculdades britânicas que utilizavam a sigla *S. Nob.* ao lado dos nomes dos alunos, designando em latim: *Sine nobilitate* – sem nobreza. Mas na França outra explicação circulava: o termo teria origem escandinava, vindo da palavra *snarp*, que significa *farsa*. Em meados do século XVIII, o termo se populariza ganhando o sentido que se utiliza na contemporaneidade.

Diferentemente do esnobismo, o dandismo surge somente após o enfraquecimento da aristocracia, e em meio ao turbilhão de mudanças e acontecimentos trazidos pelos regimes democráticos, como já assinalamos. Os dândis, ao contrário dos esnobes, são criativos, inventivos e irreverentes, adotam posturas muito diferentes da aristocracia e possuem altivez espiritual, utilizando-a de forma performativa no espaço social.

Os dândis ansiavam pela ruptura de alguns valores da aristocracia e da burguesia e, por isso, preconizavam a introdução de novos hábitos na sociedade. Esses hábitos estão geralmente associados aos projetos de emancipação do sujeito moderno, dentre eles, a neutralidade dos gêneros, a liberação sexual, a revolução das classes sociais pelo ideário utópico etc. Por essa razão, a ideia da ruptura e da descontinuidade tornam-se as palavras-chave para entendermos os ressurgimentos e as aparições do dandismo na história. Enquanto no dandismo prevalece a autonomia do sujeito, no esnobismo o sujeito é isento da responsabilidade reflexiva. Como assinala Simmel:

Onde imitamos, deslocamos não só a exigência da energia produtiva de nós para o outro, mas também ao mesmo tempo a responsabilidade por este agir: ela liberta assim o indivíduo da dor da escolha e deixa-o, sem mais, aparecer como um produto do grupo, como receptáculo de conteúdos sociais. O impulso imitativo enquanto princípio caracteriza um estágio evolutivo, no qual está vivo o desejo de atividade pessoal conveniente, mas falta ainda a capacidade de a esta fornecer conteúdos individuais (Simmel, 2008, p. 23).

Como já dissemos, a essência do dandismo não se vincula aos mecanismos de repetição, mas da irrupção, da descontinuidade e da diferença. Ele está sempre associado a uma explosão da narrativa linear da sua própria história ou da sua origem. Esse pensamento conceitual do dandismo advém da fórmula do acaso: “astro que declina”. Em função disso, cabe lembrar a importância do sentido da “decadência” para os dândis. A recepção do dandismo se efetua na medida em que seus mitos estão em declínio.

O HEROÍSMO DA VIDA MODERNA

A despeito dessas incertezas, vale ressaltar que o fenômeno do dandismo, desde sua forma mais incipiente, sempre esteve associado às artes e à literatura em suas diversas figurações. Mas o elo que os une não é simplesmente de natureza ocasional, isto é, a arte e a literatura não são simplesmente a ocasião para a manifestação do espírito dândi. Entre eles há uma correspondência mais profunda, que poderíamos, seguindo uma interpretação

romântica, compreender como de natureza crítica. O dandismo instaura a dimensão crítica em que se explicita a transformação de um pensamento filosófico em uma obra, ou seja, a criação do sujeito moderno.

Nesse sentido, as manifestações do dandismo, assim como a realização da obra de arte, podem ser lidas como uma experimentação da escritura que se pautaria pela encarnação do espírito. O dândi iniciaria uma prática através da qual a arte seria fundida à vida. O que anteriormente escapava ao discurso reflexivo do artista seria integrado à obra de arte ou ao texto literário. Ao entendermos o dandismo dessa maneira, o inscrevemos no domínio da *crítica estética* em um sentido muito preciso: os dândis estão convencidos de que o processo criativo não se desvencilha da crítica. Podemos nos referir a alguns ensaios literários a fim de corroborar nossa hipótese: *O tratado da vida elegante* (1830), de Honoré de Balzac; *Do dandismo e de George Brummell* (1845), de Barbey d'Aurevilly; *O pintor da vida moderna* (1863), de Charles Baudelaire.

O elemento mais curioso dessas críticas artísticas é o tema da “irrupção”. As leituras críticas que esses autores fazem do dandismo recobrem um período de mais de três décadas, o que sugere sua característica como *medium*¹⁷ porque iniciará o movimento temporal das correspondências constelares entre épocas. Tais conexões geram as percepções baseadas na dinâmica da proximidade e da distância, ou seja, são leituras que provocam as retomadas dos fenômenos históricos do passado e que nos levam a repensar as semelhanças ou desse-
melhanças históricas no presente. Nesse contexto, mito e história são, certamente, unificados para que se esboce o imaginário do dandismo.

Por exemplo, quando Balzac escreve o *Tratado da vida elegante*, o dandismo já havia sido incorporado como uma forma de expressão extemporânea da arte de viver pelos artistas boêmios da vanguarda. Contudo, a *parure* dândi também fora assimilada pelos movimentos de estilo da moda. Essa dupla assimilação do dandismo nos mostra a ambivalência de sua difusão, tanto como uma manifestação artística quanto como um fenômeno da moda. Isso ocorreu devido à impossibilidade de distinguir o dândi e o homem da moda, isto é, o homem que possui o refinamento do hábito e das maneiras daquele que apenas se apresentava elegantemente trajado. Os dândis são, então, confundidos com os *Lions* (tal como no passado, o modelo de comportamento do *honnête homme* fora confundido com as extravagâncias do *Mirliflor*)¹⁸. O *Lion* e o *Fashionable*, frequentemente confundidos com os dândis, convertem a ação do dândi em uma encenação. Todo artifício apresentado pelo *Lion* ou pelo *Fashionable* adquirem essência representativa.

17 Escolhemos vertentes teóricas que compreenderam o dandismo como uma *ação reflexiva*. Por isso, nos servimos do conceito *medium de reflexão* desenvolvido por Walter Benjamin (1919) em sua tese de doutoramento: *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. O conceito *medium* introduz questões concernentes à crítica das obras de arte, à autonomia do artista e à transformação das noções com relação ao absoluto da arte.

18 *Mirliflor* seria uma forma de onomatopeia que permitia estabelecer uma analogia entre o “homem da moda” e um tipo de buquê de flores utilizado pelos aristocratas e nobres do século XVII na França (Montandon, 2016, p. 70).

O ensaio de Balzac tenta apresentar a distinção entre o homem elegante e o dândi. Balzac não consegue compreender que o dândi seria na verdade o homem elegante. O processo de assimilação do dandismo pelos movimentos de estilo em moda, impede que Balzac diferencie a expressão distintiva dessas personagens. A reflexão sugerida concerne às diferenças entre a vida artística, a vida ociosa e a vida utilitária.

A civilização distribuiu os homens em três segmentos [...]. Ora, as três classes de seres criadas pelos costumes modernos são: o homem que trabalha; o homem que pensa; o homem que não faz nada. Restam daí três fórmulas de existência bastante completas para exprimir todos os gêneros da vida [...]. A vida ocupada; a vida de artista; a vida elegante [...]. O tema da vida ocupada não tem variantes. Ao ocupar as mãos, o homem abdica de todo um destino [...]. O artista é uma exceção: sua ociosidade é um trabalho e seu trabalho, um repouso; ele é, alternadamente, elegante e desleixado; veste, a seu bel-prazer, a camisa do operário, e decide-se pelo fraque trajado pelo homem da moda; não está sujeito a leis: ele as impõe [...]. A vida elegante é a perfeição da vida exterior e material [...]. A vida elegante é, pois, essencialmente a ciência das maneiras (Balzac et al., 2009, p. 25-38).

Para Balzac (2009), é importante nuançar as diferenças que separam o artista do dândi e do homem do trabalho (o homem que vive sob o modelo burguês de existência). Na verdade, ele percebe a apropriação do dandismo pelo sistema da moda e tenta distinguir o homem elegante daquele que utiliza o belo pragmaticamente. Por isso, associa o “homem da moda” ao esnobe.

O texto *Le Dandy* (1863), de Charles Baudelaire, é uma excelente referência para pensarmos a condição temporal do dândi e do dandismo. A alegoria da mordida da raposa refere-se à tentativa de salvar o último brilho de heroísmo do sujeito moderno: a sensibilidade crítica que lhe permite se reinventar *apesar de* todas as forças contrárias que impelem o embotamento de sua sensibilidade. O distanciamento histórico do texto de Balzac e Baudelaire possibilita uma maior clareza na expressão distintiva do dandismo.

O dandismo não é, como muitas pessoas pouco reflexivas parecem crer, um gosto imoderado pela indumentária e pela elegância material. Essas coisas, para o dândi, são apenas um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito [...]. O que é então essa paixão que, transformada em doutrina, fez adeptos dominadores? [...]. Um dândi pode ser um homem *blasé*, pode ser um homem que sofre; mas, neste último caso, ele sorrirá como o Lacedemônio mordido pela raposa. Vê-se que, sob certos aspectos, o dandismo é afim ao espiritualismo e ao estoicismo. Mas o dândi não pode jamais ser um homem vulgar [...]. Que o leitor não se escandalize com essa gravidade dentro do frívolo, que ele se lembre que há uma grandeza dentro de todas as loucuras, uma força dentro de todos os excessos. Estranho espiritualismo! (Baudelaire, 2011, p. 807).

Em 1863, o dandismo havia se afirmado como uma manifestação de uma condição de existência para além do dinheiro, da classe e da aparência. Fazer de si mesmo uma obra de arte era o imperativo que ofereceria ao dândi o *ethos de exceção*. O heroísmo do dândi é a compreensão de sua independência e singularidade no contexto democrático.

De Barbey à Baudelaire, o dandismo é o nome comum sob o qual se pensa e se problematiza uma atitude em que as escolhas política e estética não podem ser dissociadas, e no centro da qual a modernidade é interrogada. Tentar definir o dandismo por sua essência ou pelo tipo de homem que ele coloca em cena consiste então em situá-lo no centro das relações que se elaboram entre a possibilidade do heroísmo, sua natureza e a sociedade democrática (Coblence, 1998, p. 239).

Estamos, aqui, diante de croquis literários que descrevem o dândi a partir de uma ideia correspondente: a imagem do homem que resiste. A correspondência suscitada por Baudelaire aborda a *arte da expressão* relacionada às doutrinas clássicas de formação da conduta moral e estética, pois a “mordida da raposa” seria correspondente ao suplício de um santo. Lembremo-nos: “ser um grande homem e um santo para si mesmo é a única coisa importante” (Baudelaire, 2011, p. 417).

De acordo com Pierre Pachet (2009, p. 85), devemos pensar, a partir de Baudelaire, os processos de individuação do sujeito moderno essencialmente como esse imperativo estoico que anima a dignidade silenciosa do heroísmo moderno. A resistência ao sofrimento seria parte do trabalho do dândi; suportar os infortúnios designa no dandismo uma ruptura com o dualismo platônico relacionado à ação e à passividade. A criação do dândi une as duas instâncias. Primeiramente, porque a consciência crítica nasce do processo de observação e, por esse ângulo, o sujeito teria de observar a si próprio. Em seguida, o sujeito moderno tem de interpretar a leitura de si e inventariar o seu caráter. Assim, retoma o modelo de conduta próximo ao estoicismo, unificando contemplação e ação. O aperfeiçoamento de si está associado tanto à leitura quanto à crítica.

A imagem do homem que sofre é suportada por uma consciência daquele que detém o total controle de suas emoções e de seus sentidos. Para conhecer a si próprio é necessário um trabalho de correlação e de correspondência; são elas que desenvolvem o *ethos* filosófico do dândi moderno. A individuação depende de um movimento de olhar dirigido a si mesmo e aos outros para, em seguida, pensar contra si mesmo, o que significa pensar a possibilidade de ser quem se é. O dandismo baudelairiano perpassa tais movimentos até adquirir a consciência de seus desdobramentos e das suas cisões: o dândi parte da reflexão e da consciência de sua imperfeição e seu trabalho consiste em atingir a perfeição do ser humano ideal.

O dândi é aquele que percebe que as sociedades modernas clamam pelo rosto e pela diferença. Contudo, ele se recusa a utilizar a máscara da uniformidade. Em razão disso, são vistos como *seres extravagantes*, tanto pelo seu caráter quanto por sua essência. São seres que vagueiam entre o *dentro* e o *fora*. Digamos que são os sobreviventes do *Mapa da ternura*,

são estranhos em qualquer tempo ou órbita, nascendo dos espaços intersticiais e dos abscessos da existência.

A democracia faz, ao mesmo tempo, a necessidade do dandismo – pois que é preciso recriar uma forma de elite – e sua especificidade – pois que essa nova elite não pode encontrar lugar senão à margem, em uma singularidade assumida e proclamada: marginalidade que o dândi partilha com o artista, mas sem indexá-lo, como ocorre com este, pelo mérito que confere o talento, a criação de uma obra durável e monetarizável [...]. Excelência e singularidade em regime democrático: tal a condição comum do dândi e do artista, unidos além disso por um mesmo cuidado de estetização – com a diferença de que o primeiro toma de empréstimo seu modelo de grandeza do herói, o segundo do gênio (Heinich, 2005, p. 244).

O dandismo é um fenômeno das sociedades democráticas ou, ainda, como nos explicou Baudelaire, um movimento que deriva dos momentos de transição na história. O dândi não tem um lugar, ele surge em épocas nas quais a diferença é um imperativo. Por isso, ele se transforma numa personagem de resistência. E sua tarefa é erigir um pensamento crítico sobre a possibilidade de *ser* e viver *espiritualmente* numa sociedade da tirania do gosto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, a lógica da visibilidade do dândi é a sua condição de existência. Os mitos fabulados em torno da sua imagem estruturavam estrategicamente a distância entre a vida artística e a vida burguesa. A formação imaginária do lugar do boêmio ou do dândi fomentavam os processos de qualificação e valoração da sua imagem. Barbey d'Aurevilly (2009, p. 126) dizia que para se entender o dandismo deveríamos diferenciar “imitação” e “semelhança”, e ainda completa: a máscara da *representação* seria um fardo pesado de se carregar. Dessa maneira, deve-se compreender a *presença de espírito* do dândi como uma *atitude* e não como *mimese*. A máscara utilizada pelo dândi não pode ser confundida com uma afetação esnobe.

O gesto altivo do dândi não decorre da virtuosidade de uma atuação ou representação, mas da sua própria força de criação. Por isso, deve-se lembrar que a sua transgressão faz parte da ousadia de conduta e da imaginação. As assimilações do dandismo pela moda estão associadas ao teatro das aparências, ou seja, à tentativa de se criar um traço distintivo que redefine estilisticamente as identidades criando, a partir disso, as comunidades imaginárias que refundam *habitus*.¹⁹ A imitação fomentada pela moda apenas introduz o dandismo como um marcador de distância visual, servindo-se do seu apuro vestimentar e do refinamento do gosto.

19 Pensamos aqui nas definições de Bourdieu (2008, p. 64) sobre a reformulação do espaço social a partir de “práticas modificadoras”. Portanto, *habitus* é um princípio gerador de práticas sociais objetivamente classificáveis.

O dandismo, ao contrário, anuncia um modo de ser como índice das mudanças comportamentais. Os *detalhes* da indumentária dândi são a marca da sua virtude. Vale a pena insistir neste ponto: o que diferencia o dândi de uma mera imitação desencadeada por fenômenos miméticos, dentre eles, a moda, é justamente o cuidado de si elaborado por uma disciplina relacionada ao modo de vida. Porque o dândi é fundamentalmente alguém inimitável (Montandon, 2016, p. 8).

Enquanto fenômeno temporal, a moda utiliza o dandismo como um modelo de esteticismo. Nessa perspectiva, ao pensarmos a moda sob as leis da imitação das sociedades de massa, o projeto de singularidade apresentado pelo dandismo fracassa. Imitar não é se assemelhar porque a semelhança é carregada de sutilezas de ordem metafísica. Em princípio, esses são os aspectos relacionados aos detalhes da indumentária e não se manifestam apenas pela aparência física. A distinção do dândi se revela por um *estado de espírito* cuidadosamente trabalhado. O dandismo é, sobretudo, um modo de ser. O jogo entre o ser e o aparecer revela dois importantes aspectos para o pensarmos como uma tecnologia de si, como um tipo de conduta física elaborada pelas meditações e reflexões críticas.

O caráter laborioso da criação de si mesmo lança-o em uma lógica absoluta profundamente criativa. A aproximação entre a ética e a técnica possibilita a manifestação da função distintiva da indumentária: “um nó de gravata, o tecido de uma camisa, os botões de um colete, a fivela de um sapato foram suficientes para marcar as mais finas diferenças sociais [...] o homem distinto é aquele que se separa do vulgo” (Barthes, 2001, p. 98).

Em conformidade com Barthes, o princípio que determina a diferença entre o dandismo e a moda é a criação. A fabricação artesanal do traje é o que permite ao dândi vivenciar a dimensão aurática da indumentária. A confecção industrial foi, segundo Barthes, o golpe mortal no dandismo. Os alfaiates são responsáveis por preservar a originalidade vestimentar do dândi, pois lhe possibilitam confrontar a imitação coletiva fomentada pelo sistema da moda.

É preciso lembrar que as personagens que surgem ao lado do dândi nada mais são do que a sua falsificação. Em particular, o *Lion* e o *Fashionable*, pois são típicos registros do simulacro da moda, configurando-se como personagens exemplares do esnobismo. O esnobe, como vimos, tem como principal característica esconder o processo de imitação do outro, impondo seu grande conhecimento sobre o que lhe é alheio. Por isso, ultrapassa o seu referente para se tornar “autorreferente”.

Um exemplo desse processo de imitação nos é apresentado por Balzac. O espírito derri-sório e irônico é estrutural na apresentação das variadas leituras sobre o dandismo no século XIX. Balzac descreve de forma sarcástica a tentativa dos jovens aspirantes a artista assimilarem o estilo dândi (em geral, eram jovens que buscavam pertencer aos grupos de vanguarda). O romance marca a distância entre o homem elegante e o mero imitador. Lembra-nos Bourriaud (2011, p. 49) que o dândi anuncia a configuração ética do artista moderno, pois o pensamento e o ato alicerçam a tarefa de elaborar a si mesmo, potencializando, assim, a singularidade. A distinção da imagem do artista dândi advinha de uma espécie de estética minimalista do comportamento.

Raul Nathan seria talvez mais singular ao natural do que era com os seus adicionais. Seu rosto destroçado, destruído, dava-lhe o ar de quem se tivesse batido com os anjos ou com os demônios [...]. Esse Byron mal penteado, mal construído, tinha pernas de garça, joelhos intumescidos, curvatura exagerada, mãos musculosas, duras como as pinças de um caranguejo, com dedos magros e nervosos [...]. Havia naquela cabeça atividade e fogo, e gênio na frente [...] pertencia ao reduzido número de homens que mesmo de passagem impressionam [...]. Mantinha habitualmente uma das mãos no colete aberto, numa atitude que o retrato de Chateaubriand por Girodet tornou célebre; ele, porém, não tomava essa pose para se parecer com aquele – não quer parecer-se com ninguém (Balzac, 2012, p. 449-453).

O mimetismo social e o desejo de originalidade são as tensões que demarcam as relações que se desenvolvem no contínuo processo de percepção de si e do outro no espaço social. Dessas leituras emanam os valores e competências culturais que estabelecem a distância pelo julgamento crítico. Os “atores” desses grupos têm como principal tarefa representar o uso pragmático dos bens culturais como um sistema explicativo de sua origem para que as práticas sociais ou os domínios por ela apresentados delimitem fronteiras. O declínio do dandismo como projeto de uma existência estética é consequência da expansão do jogo mimético desencadeado pela moda. A banalização da distinção enfraquece o espírito distintivo do dandismo. Como defende Barthes (2001, p. 352): “foi mesmo a moda quem matou o dandismo”.

O estranho espiritualismo que deseja transfigurar o mundo é construído por um modelo crítico que consegue diferenciar a semelhança da imitação. “Ser semelhante a” designa compreender a si mesmo. É necessário que o homem moderno tenha plena liberdade de pensar para que possa romper com a obediência à imitação, o mais claro imperativo da moda. Essa é uma “atitude crítica reflexiva” que conduz o sujeito a situar-se entre as fronteiras temporais, na fronteira do íntimo e do público, levando-o a adotar uma postura ético-estética, ou seja, forçando-o a agir para se reinventar. A passagem do pensamento para a ação reafirma sua liberdade: a existência estética. Acreditamos que o dândi cumpre esse sensível itinerário. Para haver reinvenção do si pela promessa de singularidade seria necessária a substância do vapor, ou seja, a desmaterialização do autor-criador, no sentido de Baudelaire (2009, p. 41), que dizia: “Da vaporização e da centralização do Eu. Tudo está aí”.

Referências bibliográficas

ADDINGTON, J. F. *The Most Elegant: Moral, Sublime and Humorous Passages in the British Poets*. Londres: Jun & CO., 1829.

BALZAC, Honoré de. *La comédie humaine I*. Paris: Omnibus, 2011.

_____. *A comédia humana: estudo dos costumes. Cenas da vida privada*, v. 2. São Paulo: Globo, 2012.

- BALZAC, Honoré de; BAUDELAIRE, Charles; D'AUREVILLY, Barbey. *Manual do dândi: a vida com estilo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- BARTHES, Roland. *Le bleu est à la mode cette année et autres articles*. Paris: Institute Français de La Mode, 2001.
- _____. *Imagem & moda*. Inéditos, v. III. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- _____. *Œuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Paris: Flammarion, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRAY, René. *La préciosité et les précieux*. Paris: Nizet, 1960.
- _____. Dandisme et aristocracie. *Romantisme*, n. 70, p. 25-37, 1990.
- CARASSUS, Emilien. *Le mythe du dandy*. Paris: Armand Collin, 1971
- CARRÉ, Jacques. Communication et rapports sociaux dans les traités de savoir-vivre britanniques (XVII^e-XVIII^e Siècles). In: MONTANDON, Alain. *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Clermont-Ferrand: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994.
- CARLYLE, Thomas. *Sartor Resartus: Lectures on Heroes*. Londres: Chapman and Hall, 1840.
- CARRÉ, Jacques. Communication et rapports sociaux dans les traités de savoir-vivre britanniques (XVII^e-XVIII^e siècles) In: MONTANDON, Alain. *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Clermont-Ferrand: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994.
- CHENIQUE, Bruno. Géricault dandy: strategies de résitance. In: GUYAUX, André; MARCHAL, Sophie. *La vie romantique*. Paris: Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 2003. p. 143-168.
- COBLENCÉ, Françoise. Être/Paraître. In: MONTANDON, Alain. *Dictionnaire du dandysme*. Paris: Champion, 2016. p. 144-145.
- _____. Le dandysme et la règle. In: MONTANDON, Alain. *L'Honnête Homme et Le Dandy*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1993. p. 169-178.
- _____. *Le dandysme: obligation d'incertitude*. Paris: PUF, 1988.
- COURT-PÉREZ, Françoise. Préciosité. In: MONTANDON, Alain. *Dictionnaire du dandysme*. Paris: Champion, 2016. p. 200-204.
- D'AUREVILLY, Jules Barbey. *Du dandysme et de George Brummell*. Paris: Mercure de France, 2011.
- DELBOURG-DELPHIS, Marylène. *Masculin singulier: le dandysme et son histoire*. Paris: Hachette, 1985.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997.
- DOLTO, Françoise. *Le dandy, solitaire et singulier*. Paris: Mercure de France, 1999.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FLORENSAC, Jean. *Les dandys*. Paris: Le Chat Rouge, 2013.
- FRANÇOIS, Carlo. Précieuses et autres indociles: aspects du féminisme dans la littérature française du XVII^e siècle. Birmingham: Summa, 1987.

- HEINICH, Nathalie. *L'Élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard, 2005.
- _____. *De la visibilité: excellence et singularité en régime médiatique*. Paris: Gallimard, 2012.
- HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- HUYSMANS, J.-K. *Às avessas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- _____. *Fabric of Vision: Dress and Drapery in Painting*. In: _____. *Fabric of Vision: Dress and Drapery in Painting*. London: National Gallery, 2002. p. 119-130.
- KEMPF, Roger. *Dandies: Baudelaire et Cie*. Paris: Seuil, 2004.
- LATHUILLÈRE, Roger. *Étude historique et linguistique*. Genève: Droz, 1969.
- LÉVY-BERTHERAT, Ann-Déborah. *L'artifice romantique: de Byron à Baudelaire*. Paris: Klincksiek, 1994.
- MACKRELL, Alice. *Art and Fashion: the Impact of Art on Fashion and Fashion on Art*. London: Batsford, 2005.
- MONTANDON, Alain. *Pour une histoire des traites de savoir-vivre en Europe*. Clermont-Ferrand: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994.
- _____. *Mythes de la décadence*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.
- _____. *Dictionnaire du dandysme*. Paris: Champion, 2016.
- NATTA, Marie-Christine. *La Grandeur sans convictions: essai sur le dandysme*. Paris: Éditions du Félin, 2011.
- ONFRAY, Michel. *La sculpture de soi: la morale esthétique*. Paris: Grasset, 1993.
- PACHET, Pierre. *Le premier venu. Baudelaire: solitude et complot*. Paris: Denoël, 2009.
- PARRET, Herman. *A estética da comunicação: além da pragmática*. São Paulo: Unicamp, 1997.
- ROUVILLOIS, Frédéric. *Histoire du snobisme*. Paris: Flammarion, 2008.
- RUPPERT, Jacques et alii. *Le costume français*. Paris: Flammarion, 2007.
- SAIDAH, Jean-Pierre. Le dandysme: continuité et rupture. In: MONTANDON, Alain. *L'honnête homme et le dandy*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1993. p. 123-150.
- SCHIFFER, Daniel Salvatore. *Filosofia del dandismo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2008.
- _____. *Le dandysme dernier éclat d'héroïsme*. Paris: PUF, 2010.
- _____. *Le dandysme: la création de soi*. Paris: François Bourin, 2011.
- SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCUDÉRY, Madeleine de Clélie. *Histoire romaine*. Paris: Folio, 2006.
- SIMMEL, Georg. *Filosofia da moda & outros escritos*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.
- SPLÉNDEURS ET MISÈRES DU DANDYSME. Sous la direction de Patrick Fevardin et Laurent Boüexiere. Paris: Mairie du 6^{eme} Arrondissement, 1986.
- TOCQUEVILLE, A. *De la démocratie en Amérique*. Paris: Flammarion, 1981.
- TON-THAT, Thanh-Vân. Montesquiou. In: MONTANDON, Alain. *L'honnête homme et le dandy*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1993. p. 497-499.
- ZEMMOUR, Éric. *Le dandy rouge*. Paris: Plon, 2001.