

**MÁSCARA E VERDADE NO MUNDO DESENCANTADO. O  
DÂNDI BAUDELAIRIANO SEGUNDO WALTER BENJAMIN E  
ROLAND BARTHES**

*Mask and truth in the disenchanted world. The Baudelairian Dandy  
according to Walter Benjamin and Roland Barthes*

Leda Tenorio da Motta<sup>1</sup>

Maria Mitre<sup>2</sup>

Rodrigo Fontanari<sup>3</sup>

**Resumo:** O presente artigo volta-se à consideração da contradição que parece se estabelecer entre a postulação da diferença pelo dândi baudelairiano e a reivindicação da igualdade entre os homens, na sociedade que emerge da Grande Revolução. Para tanto, debruça-se sobre as notas do arquivo Baudelaire inseridas nas *Passagens* de Walter Benjamin e sobre a semiologia da moda de Roland Barthes, no ponto em que esta evoca o dandismo, retirando daí argumentos para sublinhar a faculdade renovadora da contestação que o poeta faz à suposta beleza política de seu tempo. Servem ainda de apoio a esta pontual abordagem recortes pertinentes da história da moda no Ancien Régime de Daniel Roche.

**Palavras-chave:** Dândi; Dandismo; Moda Masculina; Iluminismo; Roland Barthes.

**Abstract:** This article focuses on the contradiction that seems to be established between the postulation of difference by the Baudelairian dandy and the demand for equality between men, in the society that emerges from the Great Revolution. To this end, it looks at the notes in the Baudelaire archive inserted in Walter Benjamin's *Passages* and Roland

---

<sup>1</sup> Pesquisador do CNPq Nível 1. Líder do Grupo de Pesquisa "Palavra e Imagem em Representação" no PPGCOS/PUC/CNPq. Pesquisador associado ao *Reseau International Roland Barthes*. Membro do grupo de pesquisa em Humanidades e Mundo Contemporâneo à testa do projeto? Aceleração do Tempo e Pós-Democracia- Violência e Comunicação? no Instituto de Estudos Avançados da USP. Possui graduação em Letras Modernas pela Universidade de São Paulo (1972), mestrado em Semiologia Literária pela *École des Hautes Etudes en Sciences Sociales* (1978) e doutorado em Semiologia Literária pela Université de Paris VII (1983). Fez pós-doutorados na *Université de Paris VII* (1986-1988) e no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1995-1997), sobre Celine e Francis Ponge. Estudou com Roland Barthes, Gérard Genette e Julia Kristeva. É hoje professor assistente doutor do quadro de carreira do PEPGCS/PUC/SP, onde vem se dedicando aos objetos da comunicação, entendidos como fatos de linguagem e à psicanálise dos discursos midiáticos. Sob o amparo do CNPq, especializou-se nas relações de Lacan com as vanguardas. Realiza pesquisa sobre as relações entre as literaturas de vanguarda e as infopoéticas e hipertextos contemporâneos e sobre a questão dos paradigmas da crítica, inclusive, da crítica cultural. Nesse âmbito, publicou um balanço internacional da obra de Haroldo de Campos e o primeiro estudo de fôlego sobre a obra de Roland Barthes a sair no Brasil. Dedicou-se ultimamente às relações entre a revolução crítica dos *Cahiers du Cinéma* e a *nouvelle critique*.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação e Semiótica.

<sup>3</sup> Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas.

Barthes's semiology of fashion, at the point where it evokes dandyism, removing arguments from there to underline the renewing faculty of the contestation that the poet it does to the supposed political beauty of its time. They also serve to support this punctual approach relevant clippings from the history of fashion in Daniel Roche's *Ancient Régime*.

**Keywords:** Dandy; Dandyism; Men's Fashion; Enlightenment; Roland Barthes.

“Desde a eternidade, a moda luta contra a eternidade” (Jean-Luc Godard, Slogan em peça publicitária para a marca Closed, 1988).

## **BAUDELAIRE, BENJAMIN E MARX: ALGUMAS INSUSPEITAS CONVERGÊNCIAS**

No *Salão de 1846*, que não por acaso principia com reflexões sobre o romantismo e a força das cores na obra do pintor Eugène Delacroix, e termina com notas sobre o clima de enterro que paira sobre a cidade moderna, Charles Baudelaire encarregou o terno burguês de representar toda a tristeza das ruas, à época do Segundo Império francês. Ironizando a igualdade universal que de todos faz um único homem, chamou a essa vestimenta “uniforme da desolação”. Envolvendo-a num “luto perpétuo”, tal como envolve o movimento do sujeito da multidão num “imenso desfile de papa-defuntos”, distinguiu nele “o fraque fúnebre e convulsionado que todos nós trajamos” (BAUDELAIRE, 1951, p. 670).

Citando esse capítulo da prosa crítica do poeta, no arquivo “Baudelaire” de *Passagens*, Walter Benjamin evoca, numa anotação tão breve quanto cortante, a presença dos grandes magazines, naquela mesma época, e o efeito de pressão que exercem sobre os transeuntes. “No instante em que o processo de produção escapa das pessoas, abre-se diante delas o depósito, na loja de departamentos”, escreve. (BENJAMIN, 2006, p. 406, 412). Despojado de si, o sujeito de que fala o filósofo acha-se posto diante do capitalismo baseado na acumulação e no estoque. Freguês lançado nas circunstâncias que determinam o consumo, à sua época, ele contribui para a liquidação de um novo tipo de armazém sobre o qual seu desejo já não tem mais nenhuma influência.

Essa e outras notas do arquivo benjaminiano sobre, de um lado, o desencontro entre o que Baudelaire chama, no mesmo ponto do mesmo *Salão*, “o hábito necessário de nossa época”, de outro lado, o desejo de heroísmo dos excêntricos, dão-nos a

possibilidade de entender melhor toda a parte das roupas no julgamento do século XIX pelo poeta. Inseparavelmente disso, ensinam-nos apreciar mais de perto sua grande briga com os homens de preto, a luta dos últimos compradores suntuários contra o progresso de um tempo que reduz a beleza única à produção em série e, admitida a importância que ele assume para Benjamin, a própria dívida que a filosofia benjaminiana contrai com o dandismo baudelaireano, quando se volta para o desencanto da metrópole moderna, tirando daí as questões de sua crítica social.

Um passo adiante, este ensaio debruça-se, em *close reading*, sobre a formidável tensão que se estabelece entre o nivelamento iluminista da cidade moderna e a resolução que Baudelaire empresta ao Dândi de cultivar o gosto imoderado da toalete, sem nunca cessar de ostentar a superioridade aristocrática de seu espírito nem de revelar ao mundo sua oposição e revolta, como se pode ler no famoso excerto de *O pintor da vida moderna* intitulado “Le Dandy” (BAUDELAIRE, 1951, p. 910). Diante disso, interessa saber se esses *out siders* que são os dândis não estariam em falta com as regras do bem-viver igualitário.

## O DISSIDENTE MUNDO DÂNDI

O *Salão* de 1846 escreve-se às vésperas da assim chamada Revolução de 1848, que vem a ser o primeiro levante proletário da história e aquele que vai desaguar no golpe de estado de Napoleão III. Estendendo-se entre a Segunda República francesa e o Segundo Império, essa época que Baudelaire deplora, descrevendo sua própria classe social a partir da vestimenta, é aquela mesma de que fala Marx, dando-a por farsesca, diante da repetição dos Bonaparte no poder, e medindo, ele também, a tristeza que se despreza do avassalamento da mercadoria, tornada fetiche na religião profana do mundo contemporâneo. O filósofo estava em Paris no mesmo momento em que o poeta era obrigado a bater às portas dos jornais - novas sedes da cultura que também está se padronizando, neste momento -, para oferecer-lhes os poemas de um livro por vir, a chamar-se *As flores do mal*. Só em 1867, o mesmo ano da morte de Baudelaire, publicaria o primeiro livro de *O Capital*.

Fato notável, geralmente ignorado nas apresentações da filosofia marxista, mas não no dossiê Baudelaire de Benjamin, Marx tem a mesma visão sombria da metrópole

por onde o poeta evolui, e chega a descrevê-la em termos surpreendentemente próximos aos seus, neste sentido que fixados nas mesmas impressões atmosféricas que presidem ao “*spleen*” baudelairiano. Efetivamente, o poema “*Spleen*” fala num céu “pesado como uma tampa”, a infletir sobre “o espírito que geme entediado” (BAUDELAIRE, 1951, p. 144). Enquanto que, em *O Dezoito Brumário de Luis Bonaparte*, obra datada de 1951, cuja saída coincide com a arrancada dos belos versos que terminariam compondo *Les fleurs du mal*, vemos Marx partir para a mesma associação entre o clima exterior e o interior, como cita Benjamin:

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 este” (BENJAMIN, 2006, p. 403).

Ressoa nesse resumo de uma França pós-golpe contra-revolucionário, que assume ímpeto industrial, a mesma percepção da apatia, da falsificação, do anti-heroísmo, do inócuo, do tempo arrastado e repetitivo que faz do *Spleen*, como ainda anota Benjamin, “uma catástrofe em permanência” (BENJAMIN, 2006, p. 392).

Aproveite-se o ensejo dessa inesperada concordância, no tom e no propósito, entre dois pensadores da vida francesa metropolitana oitocentista, em princípio, tão distantes entre si, para se dizer, registrando novo e mais surpreendente ponto de contato entre ambos, que também a Marx roupas interessam. Como poderiam não chamar a atenção deste observador tão atento à marcha das sociedades europeias nos primórdios do capitalismo, no ponto em que as atividades ancestrais de fiar e costurar estão se tornando maquinais e os tecidos e confecções são parte importante do novo tipo de empreendedorismo instalado na Europa, se a roupa fabricada já *faz imagem*, então, sob as arcadas, no interior das vitrines e no labirinto das galerias?

De fato, ao longo das diferentes seções do Livro 1 de *O Capital*, onde lemos sobre o “valor de uso”, ou a utilidade dos objetos, que está sendo liquidado pelo processo produtivo que introduz o “valor de troca”, ou sua transformação em moeda, mais aventados que os exemplos do trigo e do ferro, que, como descreve Marx, se tornam grandezas abstratas perfeitamente equivalentes, quando transformadas em dinheiro, são os exemplos do linho e da lã, do algodão e da seda, das roupas de baixo e da alfaiataria. Ao longo dessas páginas célebres, fala-se imensamente de roupas e afins. O que se explica

pela maior perplexidade do filósofo em ver esta gama de objetos pessoais, antes o produto do fabrico caprichado da mão humana, ser reduzida à pura expressão numérica. (MARX, 2013, p. 75).

É a esse mundo produtivista, em que as qualidades intrínsecas de produtos antes primorosamente confeccionados estão se desfazendo, que o dândi baudelairiano vai responder com a reivindicação dos objetos luxuosos, a presença vestimental, a profissão única da elegância que o caracteriza. Nas novas condições, deveria tocar-lhe o balcão impessoal das ofertas, rotineiro e banal. Mas ele vai recusá-lo, socorrendo-se do que ainda resta de autêntico nessa primeira fase da industrialização. Isto é, daqueles ítems ainda diretamente relacionados à demanda pessoal, que ainda trazem a marca dos artistas dos ofícios manuais. A propósito, escreve Olgária Matos que o Benjamin que considera o mundo desencantado em que se encontra Baudelaire prefere, por isso mesmo, reconhecer a aura no valor de uso que remanesce, no plano produtivo de certos negócios, antes que na autenticidade eventual dos produtos salvados da decadência fabril, conferindo mais importância ao objeto artesanal do que ao objeto único (MATOS, 2010, p. 276).

Acrescente-se que esta oportunidade que se oferece ao dandismo de apelar aos derradeiros artesãos, numa cultura que já tende à técnica e à massificação, é inseparável da particular situação da cidade de Paris, herdeira que é da extraordinária explosão de criatividade, em matéria de itens luxuosos, que marcou a vida de corte, na França, nos séculos XVII e XVIII, quando, com os Luíses, a suntuosidade era razão de estado. Então, os avanços mais significativos na manufatura de tecidos e em tudo o que concerne ao trajar eram parisienses, lemos na referencial história da indumentária de Daniel Roche, *A cultura das aparências*, que abre para nós o guarda-roupa da nobreza francesa (ROCHE, 2007, p. 267). Dois séculos mais tarde, isso vai permitir ao setor da confecção que consiga se manter por mais tempo na berlinda entre a arte manual e a industrialização, podendo então vir em socorro dos amantes da beleza. Nessas condições, a confecção é o último ramo de negócios em que o freguês ainda é tratado individualmente e aquele em que o Comitente, que é o negociante que deposita seus artefatos em consignação - fivelas, botões, botinas, paletós e calças de corte impecável-, se torna heroico, como observa Benjamin (2006, p. 413). Eis aí um intermediário que fica fora da temporalidade do mercado, num entre-dois. Sem isso, não haveria a estola violeta, a gravata vermelho-sangue, as luvas cor-de-rosa com que Baudelaire costumava ser surpreendido por

contemporâneos cujos depoimentos chegaram às mãos do mesmo Benjamin, no correr dos anos 1930, quando de suas pesquisas sobre o poeta e a capital metropolitana do poeta, na *Bibliothèque Nationale* (BENJAMIN, 2006, p. 298).

Note-se que o próprio Marx traz o quadro a campo, considerando certa prática de engajamento dos ateliês domésticos por “departamentos exteriores” vinculados aos grandes magazines, que seguem explorando trabalhadores em tarefas domiciliares. É nesse contexto, acrescenta ele, que as costureiras também passam a servir às demandas do “*wearing apparel*”, que vai municiar as mesmas lojas (MARX, 2013, p. 542). Sem dúvida, e até porque ele é um *flâneur*, o passeante distraidamente à espreita, tudo isso conforta o dândi, em sua resistência à decadência. Ao sair em defesa dos direitos do indivíduo contra a apoteose do tipo médio, ele encontra aí uma instância intermediária entre o trabalho manual e as novas *commodities*. O antiquário “pouco escrupuloso” que fornecia a Baudelaire mobílias e quadros antigos, alguns dos quais se revelariam mais tarde falsificações, é outra dessas instâncias (BENJAMIN, 2006, p. 412).

## A DISTINÇÃO E AS LUZES

Nem sempre, o negror do vestuário se constituiu em espetáculo desolado para homens de espírito. De fato, já os renascentistas optavam pelas roupas sisudas e fechadas. Perguntando-se por que, numa época de tanta prosperidade como é o século XIX europeu, os homens tiveram que se cobrir de roupas escuras, em seu *Men in black*, Jonh Harvey vem oportunamente atalhar a discussão para notar, vendo as coisas do lado inglês, que Hamlet, se veste de preto. Ele relaciona o fato ao rigorismo monástico das religiões reformadas (Harvey, 1995, p. 117). Do lado francês, outro a fazê-lo é este contemporâneo de Shakespeare que é Montaigne, de quem nos vem, na seção sobre “O hábito de se vestir”, do Livro Primeiro dos *Ensaio*s, a confiança que, se, em França, se apreciam as cores “variegadas”, ele mesmo, Montaigne, só usa o branco e o preto, como fazia seu pai (MONTAIGNE, 1987, p. 274). É a sagração da gravidade de uma gravidade religiosa no mundo profano dos primeiros humanistas. Tão mais digna de nota quanto o dandismo, mesmo quando a buscar o colorido, é igualmente grave, como se verá.

A ressalva de Harvey deixa-se estender até bem mais além. Até porque Shakespeare é o mestre de todos os românticos, num primeiro momento, os poetas

românticos também são homens de preto. O que é tão mais digno de nota quanto os românticos são os primeiros dândis de que temos notícia. Computando essa inclinação do romantismo, de par com o dandismo, àquilo que a Baudelaire parece digno dos ritos mortuários, Anne Hollander não deixa de consignar esse traço inicial desta primeira vanguarda da arte, tão em briga com os protocolos da literatura clássica quanto Baudelaire estaria em briga, mais adiante, com os protocolos românticos. A autora ressalta o ideal poético de que se reveste a voga do negro entre literatos, no início do século XIX, época dos famosos manifestos dissidentes de Victor Hugo, e isso dos dois lados do Canal da Mancha. A propósito, escreve:

Na época da moda de Byron, a vestimenta preta de noite foi também estabelecida como sendo a do dândi, este que possui manifestas ligações com o homem fatal romântico. Brummell e Byron foram alinhados pela imaginação geral, compondo a consciência coletiva da época. A qualidade de isolamento da roupa preta masculina, particularmente ao lado da roupa clara e mais simplificada da mulher, agora no período pós-revolução, sutilmente simula uma qualidade sacerdotal e monástica (HOLLANDER, 1994, p. 376).

Assim, pois, a sobriedade já moderna que vai de Hamlet aos pastores da Reforma, passando pelas mais precoces hostes românticas, não vale para a modernidade de Baudelaire, que vê nela o estigma do homem acomodado a valores exteriores a si mesmo e vai depositar tudo o que entende por heroico na defesa da cor, de preferência “bem marcada e violenta” (BAUDELAIRE, 1951, p. 669-670). Estamos diante de diferentes concepções do moderno. E a dificuldade de se compactuar com o dandismo só aumenta quando paramos para pensar na revolução burguesa, com sua formidável supressão do privilégio individual, que passa pela supressão da expressão da hierarquia social pelo vestuário. Daí esta pergunta-limite: será que o Dândi baudelairiano não seria aquele que se inscreve heregemente contra a edificação da grande harmonia fraternal que vem com as Luzes, pondo-se a manifestar seu amor pelo chique, quando os franceses se dispõem a se tornar enfim iguais em seus direitos?

Sabe-se que, no Ancien Régime, o requinte no vestir é propriedade de classe e os primeiros uniformes concernem às fileiras armadas, no âmbito da primeira separação entre civis e militares, determinada pela consolidação da monarquia absoluta (ROCHE, 2007, p. 231). É quando as denominadas “leis suntuárias”, que regulam os consumos, também proibem os mal-nascidos de se equipararem, pelo traje, aos grandes deste mundo.

Não por acaso, essa legislação separatista seria ignorada no século XVIII. No mundo burguês, depois que a Grande Revolução renaturalizou o estado factício, que tanto se dava em representação nos faustos de Versailles, 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 o mentor e editor da Enciclopédia faz do despojamento no vestir.

Roche cita aí interessantes imprecizações tiradas da correspondência de Diderot, na altura dos anos 1770, contra um *robe de chambre* novo, rígido e engomado, que já não se adequa ao corpo do filósofo como aquele velho roupão maleável, gasto e puído que ele trazia quando ainda trabalhava no seu grande dicionário. O desgosto pelo novo abrigo é ocasião para que o influente escritor e ativista em que se transformou o filho de um pobre couteleiro venha a ponderar que já não se reconhece mais em sua nova situação. O problema passa inequivocamente pela indumentária e o historiador enfatiza a sua moralidade intrínseca: “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” (ROCHE, 2007, p. 453).

A recaída do ponto de inflexão sobre a coerência 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 sobre o que portam os moços, por exemplo. É o que acontece no *Emílio*, obra precisamente subintitulada “Da Educação”. O Livro 5 desse clássico romance epistolar gira em torno da idade e do casamento. Temos aí preleções sobre a vaidade, a pretensão, a desproporção, os equívocos no vestir que vão destinadas aos jovens cidadãos e cidadãs que florescem para a vida virtuosa, na França pós-revolucionária. Apreciem-se estes alertas, em tom de adágio, colhidos ao léu, que aí temos: “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” (ROUSSEAU, 1999, p. 513, 512; 514). Idênticas formulações podem ser encontradas em *A Nova Heloísa*.



Não é o enfeitar-se, em si, aqui entendido como arte, nem o esmerar-se consigo mesmo, aqui entendido como parte do asseio necessário de cada qual, que estão em tela. O que está em julgamento é a artificialidade e a falta de medida, que são faces da mesma moeda. Assim, chama-nos a atenção, na mesma seção, toda uma outra série de considerações do filósofo em defesa da naturalidade. “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”, sentencia ele, referindo-se à inutilidade dos préstimos de uma das *couturières* de maior sucesso junto à corte francesa, na primeira metade do século XVIII, diante da beleza fresca e espontânea de alguém que não foi tocado Por nenhuma gana de fatuidade (ROUSSEAU, 1999, p. 515).

Antes mesmo do *spleenático* Baudelaire, Rousseau já avaliava a devastação do tédio, associando-o aos excessos vaidosos:

O abuso dos cuidados com a aparência não é o que se pensa, ele se deve muito mais ao tédio do que à vaidade. Uma mulher que gasta seis horas para arrumar-se não ignora que não sai melhor vestida que a que gasta meia hora; mas com isso ela rouba algum tempo à esmagadora lentidão das horas” (ROUSSEAU, 1999, p. 515).

De modo geral, o amor ao belo e o gozo do luxo não estão excluídos desses horizontes reformistas. Prova disso é a primeira linha do verbete “Luxo” da Enciclopédia, escrito pelo poeta Saint-Lambert: “Luxo é o uso que fazemos das riquezas e da indústria para nos proporcionar uma existência agradável”. Segue-se esta sua outra ponderação 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” (DIDEROT, 2015, p. 86). Depois deste *incipit*, todo o texto está dedicado a uma revisão do desprestígio filosófico do tema. Os fatos contradizem todos os censores do luxo, afirma o articulista. Nem por haver práticas de vida luxuosas em diferentes cantos da Europa há violência ou guerra vindo daí, continua ele. Não há porque as nações não se valerem de suas riquezas. O luxo não se opõe aos deveres de pai, de amigo, de irmão, conclui. Nesta prédica, só o que incomoda o autor, que também toca nos tormentos do tédio e também lhe imputa “modas fantásticas e prazeres pueris”, é o abuso. Ele corrompe os entusiasmos

virtuosos, torna a virtude vício. Já não é mais marca de honra. “Os corações já não avançam sem o espírito de propriedade” (DIDEROT, 2015, p. 97).

Em suma, o que se condena é o exagero e a artificialidade, qualidades que Marx imputaria futuramente à mercadoria factícia. Isso acha-se, aliás, bem resumido no verbete “Moda”, da Enciclopédia, que não está na nossa excelente edição brasileira em cinco volumes, organizada por Maria das Graças de Souza e Pedro Paulo Pimenta, mas está devidamente citado em Roche, que privilegia este trecho eloquente do verbete em torno da disposição feminina à desnaturação coquete:

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 cabeça” (ROCHE, 2007, p. 459).

O historiador surpreende um paradoxo na profusão de ensinamentos como este último, que castigam severamente as práticas mundanas, e todas aquelas outras preleções que admitem e até mesmo exaltam ornamentos, joias e indumentos. O vê ligado, de um lado, à preocupação dos editores com os diferentes ofícios, bem retratados, por sinal, nas famosas pranchas da Enciclopédia, de outro, à crítica filosófica dos costumes e à fixação na “natureza naturalizante” dos filósofos da Ilustração, que não poderia senão impor uma moral da roupa diametralmente oposta às modas de Paris e aos usos da aristocracia (ROCHE, 2007, p. 459). Diante da contradição, dá a palavra final a Rousseau, insistindo em que não escapa ao filósofo, interessado que está em formar o homem natural, que o mundano é inteiramente máscara, que o que ele parece ser é tudo, mas o que ele é, na verdade, é nada, e que roupas colaboram para essa mascarada (ROCHE, 2007, p. 404).

Paradoxo à parte, na lógica das Luzes, distintivos pronunciados e trejeitos na frente do espelho são mascarada e mentira. Seria Baudelaire um reacionário?

## **ROLAND BARTHES, A MODA E A DOXA**

A essa pergunta, Roland Barthes responderá negativamente. Recapitulemos os fatos.

Num curto ensaio intitulado “História e Sociologia do Vestuário”, que antecede de cerca de dez anos o *Sistema da moda* (1967), nota ele que, até o início do século XIX,

não houve nem poderia ter havido uma história da indumentária e da moda, ou algo mais que pequenos estudos ou arqueologias a versar sobre a matéria, já que a origem de tal disciplina é “essencialmente romântica”. Esse filão de estudos só acabou se desenvolvendo – explicita – porque os historiadores do período queriam estabelecer equivalências entre a forma da indumentária e o *Zeitgeist*, o espírito do tempo, e para fornecer aos artistas, pintores e teatrólogos, os elementos da *cor local* de que precisavam (BARTHES, 2002, I, p. 949). O que havia, até então, eram apenas catálogos, registros de tipos, compilações de pranchas ilustradas. As coisas não mudaram significativamente, desde então. Tanto que, após discorrer sobre a origem e a natureza dos estudos teóricos da moda, Barthes afirma que, ainda no tempo em que escrevia o texto, faltavam abrangências mais profundas aos estudos do fenômeno da moda, gerando insuficiência de respostas para explicar o que era a moda vigente em seus aspectos sociológicos.

O ponto de inflexão do mencionado ensaio barthesiano é que, no campo das artes, a emergência do senso do trajar e a inevitável mudança de consciência daí decorrente vêm na esteira do romantismo, saindo do meio dos teatrólogos. Ora, todos os romantismos, notadamente os dramáticos, reivindicam Shakespeare. Daí, aliás, a soturnidade da vestimenta que, como vimos, vai de Hamlet a Byron.

Figura exemplar do literato dândi pós-baudelairiano, Oscar Wilde vai ao encontro da reflexão de Barthes, ao articular o espírito das roupas ao espírito do teatro. Essa reflexão está no centro de um seu ensaio em que justamente enaltece Shakespeare por saber associar ambas as coisas. Trata-se do texto eloquentemente intitulado “A verdade das máscaras”, em que passa um traço sob a mudança de sensibilidade artística que emana dos efeitos ilusionistas das vestes nas encenações do Bardo. É nesse passo que vai pontuar as lições de atualização do guarda-roupa shakespeariano. Uma primeira delas diz respeito à maneira como Shakespeare sabe se valer das roupas para definir papéis. “Estudando com cuidado o método de Shakespeare, vê-se que nenhum dramaturgo, francês, inglês ou ateniense, ocupou-se tanto dos efeitos dos vestuários”, escreve Wilde. Uma segunda tem a ver com a perfeita equação entre a narrativa e a roupa. “Os menores detalhes de vestimenta, como a cor das meias de um mordomo, o desenho de um lenço de esposa, a manga de um soldado, o chapéu de uma dama na moda, adquirem nas mãos de Shakespeare uma real importância dramática e ligam-se absolutamente à ação.” Uma terceira concerne ao impacto psicológico do traje, quando bem ajustado ao *pathos* da

personagem. “O efeito de Lear vagando entre as urzes torna-se intenso, além da expressão, pelo seu fantástico vestuário”. Uma quarta esbarra no aporte dos acessórios mesmo quando invisíveis: “De Shakespeare pode-se dizer que foi o primeiro a compreender, não só o valor dramático dos jalecos (ou gibões), como o efeito considerável que pode depender de uma crinolina”. (WILDE, 1994, p. 172-175; 180)

Contemporâneo de toda a reviravolta cênica que o teatro elisabetano impõe ao romantismo francês, que se instala tardiamente, no país de Victor Hugo, em nome de Shakespeare, o próprio Baudelaire concordará em que a arte moderna deve ser secular, desposar a circunstância histórica, revestir-se da carapaça do presente. Essa é, de resto, toda a ênfase do conhecido texto “A Modernidade”, inserido em *O pintor da vida moderna*, onde se lê que cada época tem “sua roupa, penteado, olhar, sorriso, como qualquer galeria de arte pode provar”, e que toda essa contingência é “a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”. Aqui, a circunstância é plenamente matéria para o poeta, que não deixará de ser grande, ainda quando transpirando as ruas e metido em suas “botinas envernizadas” (BAUDELAIRE, 1951, p. 884).

Prova da repercussão do gênio inglês sobre o espírito clássico francês, é de toda essa mesma transformação que cuida o Stendhal do célebre *Racine e Shakespeare*, uma das *pièces à scandale* do movimento romântico francês, ao lado dos conhecidos manifestos hugolianos. Nesta outra cartilha romântica, o romancista-dramaturgo vem a campo propor a insuflação da dramaturgia local pelos ares do Globe Theater, para que a Comédie Française conquiste, por fim, a vida, em todas as suas cores, e seja realmente “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 Stendhal. Para corresponder à verdade histórica, a cena contemporânea deve desvestir-se dessa pompa, acrescenta. É inseparável dessa exigência de atualização a convivência com o profano que se expressa nos gestos e nas roupas atuais e é bem no que o autor de *O vermelho e o negro* está pensando quando se sai com esta tirada igualmente célebre, digna da futura ironia wildeana: “o classicismo era para nossos avós” (STENDHAL, 1994, p. 36).

Tanta secularização no coração das vanguardas estéticas oitocentistas parece depor contra a veleidade do dândi de demarcar-se do fardo e do fardão da realidade externa burguesa. No entanto, quando encontra virtude na resistência que o Dândi

baudelairiano oferece ao progresso, pondo-se na contra-corrente da própria arte, Barthes leva em conta que o lugar em que dandismo escolhe se mover é o palco da própria vida. Assim, tudo o que tem em mente é a oposição que esta criatura de aparato faz, não aos representantes das classes pobres, ao trabalho e à igualdade, mas à dominação dos medianos. “O dândi não opõe de modo alguma classe superior à classe inferior, mas apenas e absolutamente o indivíduo ao vulgo”, nota num pequeno ensaio de 1962 chamado “O dandismo e a moda” (BARTHES, 2002, II, p. 29). O luxo não é o contrário da pobreza mas do gosto de massa. Temos aí todo o contrário da tese de Sartre, quando, interessado na questão existencialista de saber o que um homem faz do que a vida fez com ele, se pergunta se esse perverso que é Baudelaire, no fundo, não teria adotado a moral mais banal para nela abrigar-se. (SARTRE, 1947, p. 48).

Efetivamente, no sistema barthesiano, tudo está comensurado aos signos. Que é o vulgo, para Barthes? O discurso vulgar. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, ele enumera as diferentes, embora confluentes, figuras desse discurso: a “Doxa”, a “Opinião Pública”, o “Espírito Majoritário”, o “Consenso Pequeno-Burguês”, a “Voz do Natural”, a “Violência do Preconceito” (BARTHES, 2002, IV, p. 627). Antes disso, em *Mitologias*, já definia a ideologia pequeno-burguesa como linguagem, chamando as linguagens conotadoras de ideologia de “mito”, propondo tratar as representações coletivas como sistema de signos e denunciando “a maneira como os signos transformam a cultura pequeno-burguesa em natureza universal” (BARTHES, 2002, p. 673). É com essa linguagem que o dândi, no entender de Barthes, não tem compromisso. Ao contrário, ao mudar de veste e de *persona*, ele é aquele que atenta contra a ordem supostamente natural das coisas, na verdade codificada.

Dentro de tal perspectiva, o vestuário, como quaisquer outros objetos culturais, convidam a uma análise semiótica. Roupas nada mais são que objetos impregnados de códigos. Nessa cultura que constrange, que obriga a vestir, o dândi é aquele que explode o código indumentário vigorante desde que todas as classes sociais, antes separadas por nascimento e graus de dignidade, foram promovidas a uma única convenção. Ele é aquele que deforma o vestuário para subtraí-lo aos valores impostos. Daí Barthes dizer que o dandismo simplesmente morre quando a moda, perversamente, passa a se encarregar, ela mesma, de inocular a diferença na socialização geral do mundo, uma vez que isso equivale a controlar a diversidade, dirigir o desejo, obrigar a sonhar. Contrariamente ao

mito da fantasia e da livre-criação, em sua liberdade vigiada, a moda vai se tornar a inimiga da moda. *Demodé* por definição, o dandismo é de antes da falsa originalidade da moda. “O dândi - escreve Barthes -, está condenado a inventar o tempo traços distintivos infinitamente novos” (BARTHES, 2002, II, p. 30). É no que parece tocar a bela epígrafe acima de Godard.

Estas são notas que parecem tão mais justas quanto, em Baudelaire, não há solução de continuidade entre o dândi e o poeta, a existência e o linguajar. Baudelaire poeta, como bem ressaltado por Paul Valéry, que Benjamin não deixa de convocar, em seu dossiê baudelairiano, também quis ser individual, e mais que isso, único, pelo excesso de presença poética. De fato, sabidamente, toda a ambição do volume *As flores do mal* também é de atingir a distinção, neste caso, no domínio da poesia. A respeito, veja-se, por exemplo, esta observação de Valéry, oportunamente recuperada por Benjamin, nas *Passagens*, acerca do desafio que o poeta assume, em face da literatura de seu tempo: “O problema de Baudelaire devia colocar-se assim: ser um grande poeta mas não ser nem Lamartine, nem Hugo, nem Musset” (BENJAMIN, 2006, p. 275). Isso explica as rimas perfeitas, os versos lapidados, ainda que nervosos, certo retorno a requintes da versificação francesa tradicional, em plena era do verso livre, que caracterizam o álbum. A todo esse palpitante cenário poético em que evoluem românticos, parnasianos e realistas, e em que tudo já está dominado, o que as formas baudelairianas perfeitas enviam é um último desafio de originalidade, um “último lampejo de heroísmo na decadência” (BAUDELAIRE, 1951, p. 898). Baudelaire não se filia a nenhuma escola. O maneirismo dândi é coextensivo a tais reivindicações. Assim como o dândi está em conflito com o mundo reificado ao redor, o poeta está em conflito com a poesia sacralizada ao redor.

É tempo de dizer que o sentimento íntimo daquele que assim se porta não é de vitória, é de revolta e solidão. Até porque está fora do lugar de fala do homem comum, o Dândi é insurrecional e blasé. Eis por que o espelho diante do qual deve “viver e dormir” (Baudelaire, 1951, p.1.200), não é para ser entendido como um instrumento de coqueteria, mas de melancolia, como bem pontua Jean Starobinski, tratando da dor em Baudelaire (STAROBINSKI, 1989. p. 21).

## À GUISA DE CONCLUSÃO

Como Balzac e Proust, Baudelaire pressentiu que a roupa é um elemento que engaja, de algum modo, toda a pessoa, escreve Barthes. (BARTHES, 2002, II, p. 892) Quis-se aqui pontuar que, antes que conservador, o dândi baudelairiano é insurrecional, uma vez que, no mundo massificado, escolher a diferença é contestar a fala geral. Isso envolve uma dramatização particular, que alcança o fora e o dentro, o corpo e a alma, a máscara e o rosto. Não há que se procurar a verdade atrás da máscara. O dandismo é uma fisionomia, um encontro do caráter e da feição.

Acrescente-se, para terminar, que, no sentido primeiro e grego, o hipócrita é o “hipocritês”: o ator. Seria dele que Baudelaire está falando, no primeiro poema de *As flores do mal*, ao dirigir-se aos seus contemporâneos, nesta célebre invectiva nervosa: “Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère”? (BAUDELAIRE, 1951, p. 80).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

BAUDELAIRE, Charles. **Poésie**. Paris, Gallimard/Pléiade, 1951.

BARTHES, Roland, **Oeuvres Complètes**. 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.

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 Kawauche. São Paulo, Editora UNESP, 2015.

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

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 Kfourri. São Paulo, Editora Senac. 2007

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

SARTRE, Jean-Paul. **Baudelaire.** Paris, Gallimard, 1947.

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

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

WILDE, Oscar. **A decadência da mentira. E outros ensaios.** Tradução e apresentação de João do Rio. Rido de Janeiro, Imago, 1994.