

**ABSOLUTAMENTE OUTRO
[DANDISMO & MELANCOLIA]**

**ABSOLUTELY OTHER:
[DANDYISM & MELANCHOLY]**

ANGELICA OLIVEIRA ADVERSE¹

Resumo:

O propósito desse artigo é pensar como o dandismo pode ser compreendido como uma manifestação de *autoficção* do artista. Trata-se de analisar a duplicação do ser como expressão do humor melancólico e sintoma do gênio de exceção na modernidade. Pretende-se apresentar como a transfiguração do dândi em obra enseja um intermitente ciclo de autodestruição e criação do si, colocando em questão a finitude da vida e a infinitude da arte.

Palavras-chave: Dandismo. Melancolia. Absoluto. Outro. Finitude.

Abstract:

The purpose of this article is to think how dandyism can be understood as a manifestation of the artist's *autofiction*. We intend to analyze the duplication of being as an expression of the melancholic mood and symptom of the genius of exception in modernity. It is intended to present as a transfiguration of work in an intermittent cycle of self-destruction and self-creation, in question the finitude of life and the infinity of art.

Keywords: Dandyism. Melancholy. Absolute. Other. Finitude.

ISSN: 2175-2346

1 adverseangelica@gmail.com

Toda grande imagem simples revela um estado de alma.
(BACHELARD, 1993, p.84)

1 Introdução

Para pensarmos as intermitências do sujeito e o desdobramento do si na arte, pretendemos retomar algumas questões sobre o dandismo. Inicialmente, acreditamos que o tema se situa em um território privilegiado para se observar os processos de subjetivação e a emergência do artista moderno. O dândi, como nos explica Michel Foucault (1994, p. 580), problematiza a tomada de consciência crítica do artista, alicerçando o seu *ethos* filosófico e reflexivo.

A existência estética do dândi inaugura reflexões sobre outras formas de vida, fazendo com que a autorreflexão artística concilie pensamento filosófico e narrativa poética. Essa nova prática de si, o dandismo, também lança o artista em uma investigação sobre o seu pertencimento temporal. O exercício de pensar o tempo presente, conduz uma série de artistas a se interrogarem sobre as interlocuções entre o tempo de vida e o tempo da criação artística.

A leitura foucaultiana do texto *O Dândi* (1863), de Charles Baudelaire, tende a intensificar a análise do dandismo como uma tarefa crítica que origina a *atitude* de *modernidade*. Tal *atitude* é compreendida como um trabalho análogo à criação artística, no qual o artista se empenha em elaborar a si mesmo como uma obra de arte, atentando-se aos princípios de sua contemporaneidade.

Sugere-nos Nicolas Bourriaud (2011, p. 39) que o dandismo seria um dos gestos inaugurais da transfiguração da vida cotidiana em obra de arte, fundamentando, portanto, a genealogia do artista moderno. Esse processo estaria concatenado ao campo da autonomia da arte e à postura crítica do artista em relação ao seu tempo histórico. O trabalho crítico seria análogo ao processo de transfiguração do alquimista porque centraria nessa prática todo o sentido da *experiência*. A dimensão ascética dessa tarefa de elaborar a si mesmo poderia ser aproximada do propósito cínico de reinventar-se autenticamente, configurando um movimento antinômico entre o ser imaginário e o real. Desse confronto, institui-se uma fissura no processo de autoexpressão, a partir do qual a disposição mental do dândi se configura.

Como explica Françoise Coblence (1988, p. 11), a criação de si inaugura o sentido da *obra*, pois encontra-se aqui a diferenciação apresentada por Hannah Arendt (2008, p. 103) entre o trabalho manual e o intelectual. O processo da autoficção do artista corresponde a essa distinção moderna do *labor*, que visa a manutenção da vida e do *trabalho*, voltado à produção do artifício (observando aqui, o sentido da *Tekné*). A partir deles, se configuram, então, a ação e o discurso. Seguindo, portanto, as considerações acima, podemos dizer que a transfiguração do sujeito em obra de

arte, apresenta em si mesmo a qualidade mundana do artifício.

Encontra-se nessa divisão a qualificação da experiência e, por intermédio dela, a transformação do intangível em visível. Nessa perspectiva, a *atitude* de *modernidade* seria resultante de um trabalho no qual a ação e o discurso apresentariam o sujeito como uma obra transfigurada, mais precisamente como artifício. No entanto, a fabricação desse si ocorre no instante mesmo da ação aberta às incertezas da experiência temporal, como uma espécie de *work in progress*.

A durabilidade dessa ação (*work in progress*) aponta para a fragilidade humana: a finitude. Dessa maneira, o artista dândi vê-se diante da querela do tempo, cindido entre o transitório e o eterno. A ação estética de criar a si mesmo erige-se diante dessa tensão, pois a experiência temporal do *trabalho* não se distingue da experiência da obra. Ambos, o *trabalho* e a *obra*, participam da fragilidade da duração e do instante na vivência do efêmero. A transfiguração da vida em arte potencializa o sentimento de finitude para o dândi, que a partir dessa consciência, assimilará os traços do melancólico. Essa ação tornar-se-á o traço da superioridade intelectual do artista que, desde a antiguidade, associa melancolia ao gênio criador.

Lembra-nos Jean Starobinski (2016, p. 179) que o dândi fabulará a consciência reflexiva do homem diante da própria morte, transformando o ato de pensar na mais alta virtude contemplativa. A confrontação com a morte ganhará visibilidade pela escolha de signos que expressem a vivência da efemeridade e da morte. A fabulação da perda de si se constituirá por um processo de *mise en abyme*. Pois a transfiguração do si em um corpo-artístico conduz o artista à experiência da perda (um tipo de autodestruição).

No instante da autocriação, o artista vivencia a transposição de si para outra dimensão temporal. Ele experimenta a consciência aguçada da melancolia imaginativa (*imaginatio*) e, por meio dela, pode compreender a efemeridade tanto da vida quanto da obra. Apresentando-se como obra de arte, o artista se depara com a cisão do si. O objeto perdido do melancólico configura-se não como drama, mas sim como o próprio corpo-artístico. Assim, a incerteza e a impermanência apresentam-se como o aspecto absoluto da experiência artística.

A dinâmica de autoficção do artista dândi repousa sobre uma complexa idealização de si. O trabalho do dândi assemelha-se à meditação do acedioso medieval, que estabelece com a passagem do tempo e com a morte, uma paradoxal relação de aproximação e distância. Nosso artigo esboçará algumas questões a respeito da melancolia, elegendo como tema central, diferentes articulações com o tempo desencadeadas pela experiência da *outridade* no dandismo.

2 O homem Estranho a Si Mesmo

Para analisarmos a criação desse corpo-artístico proposto pelo dandismo como um processo de fabulação identitária, gostaríamos de recorrer ao emblema da serpente que se autodevora: a *Ouroboros*¹. A inscrição do emblema apresenta a seguinte

1 O emblema da Ouroboros foi recriado no Século XVII pelas edições dos poetas Gabriel Rollenhagen (1611, Arnheim) e George Whiter (1635, Londres). Os trabalhos desses poetas, juntamente com o emblema, foram publicados mais recentemente no livro *The Emblems of Whiter & Rollenhagen* (2002).

te frase: *Finis Ab Origine Pendet* ou *O Fim Depende da Origem*. Junto à frase aparecem duas importantes figuras que representam a vida-morte: o anjo melancólico e a serpente. A serpente *Ouroboros* é extremamente conhecida por representar a finitude como experiência indissociável da infinitude (como nos explica a inscrição do emblema).

A iconografia do anjo é igualmente conhecida, pois corresponde à iconologia clássica da melancolia. Essas figuras remetem à tradição iconográfica dos temas do inacabamento humano e da sua imperfeição. Nas artes visuais, elas também ilustram questões referentes ao nascimento, à morte, à criação e à melancolia².

A serpente e o anjo melancólico são figuras importantes para o dandismo porque simbolizam a crítica à tradição cristã e aos códigos morais vigentes. Esse antagonismo indica, de maneira geral, o desejo de superação das simbologias cristãs ligadas à transcendência do homem e da vida eterna após a morte. Contudo, o dândi propõe uma dialética da unidade de polos antitéticos. Ele ascende ao absoluto e à eternidade pela encarnação do espírito. O dândi diz o *outro*, tal como as figuras da *Ouroboros* e do anjo melancólico. Para compreendê-los é preciso, portanto, compreender a *alteridade*. Assim, inicia-se um jogo da profundidade e da superfície no qual se articulam as relações do espaço e do tempo.



Figura 1- *Finis Ab Origine Pendet. Nascentes Morimur, Finisque ab Origine Pendet; de Vita ad Mortem Rediviva Trahit*³. George Whiter, 1635.
Fonte: <http://brevissima.bestlatin.net/brevissima-v1.pdf>

Interessa-nos destacar o diálogo que se estabelece entre o *eu* e o *outro*, isto é, o desdobramento que transfigura o corpo do artista em um *corpo-artístico* ou, ainda – apoiando-nos nas análises de Daniel Salvatore Schiffer, em *Filosofia del Dandismo* (2008) –, pensar a “fenomenologia da elegância” na indistinção entre o corpo e o espírito. E, retomando a ideia central de nosso artigo, gostaríamos de refletir sobre a idealização da forma pelo espírito. Embora essas questões possam apresentar mais

² No momento final deste artigo, pretendemos aproximar o Dandismo de algumas questões sobre a finitude e infinitude – questões que, acreditamos, são estruturais para pensarmos a autoficção do artista dândi.

³ Assim que nascemos começamos a morrer, o fim está conectado com início; da vida para a morte somos levados pela morte que ressuscita. (CORDELLA; COSTA, 2017, p.24).

ambivalências do que propriamente certezas, pensamos que ambas as figuras (a serpente e o anjo) correspondem às experiências espaço-temporais caras ao dandismo.

Para Schiffer (2008), a elegância física do dândi designa a criação do corpo espiritual, sendo esse corpo um importante índice para a leitura da singularidade de seu gênio artístico. O dândi explicita o afloramento ideativo do ser *absoluto*. Outro aspecto de interesse no presente contexto é o fato dos literários compreenderem o dandismo como *doutrina*. Recorrendo à definição de Baudelaire:

O dandismo é uma instituição vaga (...). Esses seres não têm outro estado senão cultivar a ideia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas paixões, sentir e pensar. Se falo do amor à propósito do dandismo, é que o amor é a ocupação natural dos ociosos. Mas o dândi não visa o amor como um objetivo especial. Se falo do dinheiro, é porque o dinheiro é indispensável às pessoas que fazem o culto de suas paixões; mas o dândi não aspira ao dinheiro como uma coisa essencial; um crédito ilimitado poderia lhe bastar; ele deixa essa grosseira paixão aos mortais vulgares (...) Essas coisas não são para o perfeito dândi senão um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito (...) Vê-se, por um certo lado, que o dandismo se aproxima do espiritualismo e do estoicismo (...) O Dandismo é um sol poente, como o astro que declina, ele é soberbo, sem calor e pleno de melancolia. (BAUDELAIRE, 2011, 806-8).

Cabe, então, perguntar: Por que essa paixão pela elegância física e pela singularidade espiritual é assimilada à sensibilidade criativa do artista? Afinados com a leitura de Schiffer, cabe citar a sua observação: “o dandismo é uma fenomenologia de um corpo transformado em obra de arte” (SCHIFFER, 2008, p.32) e, portanto, o dândi não é senão uma obra de arte confinada em sua solidão existencial, legitimando a *solidão essencial* de toda obra de arte.

Observemos a correspondência entre os elementos do emblema: a divisa *O Fim Depende da Origem*, a serpente *Ouroboros* e a figura do anjo. Todos eles integram a simbologia clássica da passagem do tempo. O emblema figura também o eterno sentimento de incompletude e de imperfeição do ser humano, assim como o desejo de se alcançar a perfeição e a aspiração de tornar-se um ser absoluto. Convém notar que ele expressa a leitura renascentista da melancolia, período em que o tema era fortemente difundido (estendendo-se até a primeira metade do século XVII). Nesse contexto, ele representa ainda a fantasia e a memória, a busca pela erudição e a força da imaginação amiúde encontrada nos gênios criativos. Mas gostaríamos de reter, dessa rica simbologia do *Anjo Decaído/Ouroboros*, o tema da melancolia.

De acordo com Raymond Klibansky (1989), a visão histórica da melancolia se transforma sucessivamente desde os pitagóricos, passando pelos escritos hipocráticos, como também por Aristóteles até a psiquiatria moderna. Pela nosologia, o humor melancólico foi considerado responsável pelas afecções do espírito que desencadeavam os distúrbios e desorientações mentais. Assim, o estudo sobre a melancolia situou-se entre uma análise fisiológica dos temperamentos e as descrições patológicas.

Nesse contexto, vale a pena atentar na imagem do anjo, a clássica alegoria do humor melancólico típico dos humanistas e dos artistas. Segundo o estudo de Erwin Panofsky (1989), o anjo figura a melancolia imaginativa referente aos desejos de des-

coberta e de conhecimento. Essa imagem diz respeito à substância incorpórea da ruminacão, uma parte integrante da faculdade da memória que confere poder ao trabalho da criaão ou narraão histórica. O anjo ruminador representa as almas inquietas e insubmissas cujo humor as faz oscilar entre o ócio e a aão.

Mas centremos nossa ateno sobre o dândi melancólico: ele experimenta excessivamente o sentimento da perda e uma angustia espiritual por não encontrar no real o absoluto idealizado no plano do imaginário. Diante disso, ele articula o *real* e a *fantasia* como um palimpsesto, criando uma complexa interrelaão entre a imaginaão e a vida social. A duplicidade e o sombreamento do real e do imaginário são assimilados pelo melancólico a partir de um impulso autodevorador no qual frequentemente tenta reinventar a sua vida. A violência desse impulso é manifestada por uma clivagem de si mesmo em que se constitui o seu duplo. Para Bruno Chenique (2003), podemos perceber a ideia do *belo melancólico* em Théodore Géricault, pois o seu dandismo é marcado pelas tensões do *sublime*. Ele possibilita ao artista performar no cotidiano a essência sombria e enigmática do seu trabalho pictórico.



Figura 2 - Retrato do Artista em seu Atelier, 1812. Pintura atribuída a Théodore Géricault (1791 – 1824).

Óleo sobre Tela, 147 x 114 cm, Museu do Louvre, Paris.

Fonte: <http://www.leemage.com/fr/asset/fullTextSearch/page/1>

Théodore Géricault foi um dos artistas que experienciaram o dandismo de modo conflituoso. O dandismo se torna uma espécie de *máscara* por meio da qual Géricault assumia a atitude do artista *desencantado* com a vacuidade do mundo. Em razão dis-

so, performava a atitude dândi como expressão de *vanitas*, explicitando a finitude da vida a partir da própria presença do artista. Sob a aparência do melancólico, afirma a marginalidade do descontente. Daí, o sinal de seu temperamento confundia-se, segundo Chenine (2003), com os ideais revolucionários da arte e do humanismo. Nessa lógica, o sublime patético cede o seu lugar para a ironia, uma vez que a morte se torna perfeitamente figurável para a imaginação do dândi. A infinitude é confrontada pela destrutibilidade tanto do ser quanto da obra. A representação da fugacidade não se constitui como um perigo, mas como um desafio heroico que força o artista a apresentar a sua força por meio de uma construção artificial de si mesmo.

Encontramos em Baudelaire a mesma expressão do *terrível* alegorizado pelo anjo decadente. O dândi melancólico assume várias faces com Baudelaire, transitando pelas figurações do homem decaído (Adão, Caim ou Boêmio), por meio da revolta de Lúcifer e pela ironia de Satã ou ainda, a partir da subversão do gênero pela alegoria do andrógino. O desdobramento do Si apresentado pelo dandismo baudelairiano revela não somente o aspecto decadente da melancolia, mas apresenta uma nova dimensão para a experiência do belo na modernidade relacionado à *poiesis satânica*: a beleza do mal.

O rosto do homem elegante deve ter... alguma coisa de convulsivo e torcido. Pode-se, caso queira, atribuir esses trejeitos a um satanismo natural (...). Assim um frequentador de bulevares parisienses imaginava a figura do dândi londrino, assim ela se refletia fisionomicamente em Baudelaire. Seu amor pelo dandismo não foi feliz. Não tinha o dom de agradar, um elemento tão importante na arte de não agradar do dândi. (BENJAMIN, 1989, p.94).

Em um fragmento no "Arquivo J" do projeto Passagens, Benjamin observa o desdobramento do Si em Baudelaire:

A importância única de Baudelaire consiste no fato de ele ter sido o primeiro – e da maneira mais imperturbável possível – a aprender o homem *estranho a si mesmo* no duplo sentido da palavra – ele o identificou e o munuiu de uma couraça contra o mundo coisificado. (BENJAMIN, 2006, p. 366).

O dândi baudelairiano introduz a discussão sobre a pluralidade do artista. Lembra-nos Walter Benjamin que seu jogo de analogias ou correspondências era infinito. O *absolutamente outro* figurado pela teoria do dândi baudelairiano é análogo à expressão dos anjos caídos, mais precisamente, representados pelas alegorias de Lúcifer e de Satã. O poeta expressava a duplicidade do ser reafirmando a pluralidade de sua voz pela narrativa poética e pelo dandismo. O dândi é a correspondência entre o poeta e o *anjo terrível*. Lembra-nos Benjamin:

Baudelaire não encontrou, como Gautier, satisfação em sua época (...). Como não possuía nenhuma convicção, estava sempre assumindo novas personagens. Flâneur, apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros. (BENJAMIN, 1989, p. 94).

O outro desvelado pelo poeta – nesse caso, o dândi – não escondia sua face melancólica. O tédio da existência conformava-se às relações íntimas e secretas que

estabelecia entre a linguagem e as coisas. Pois, para Baudelaire (2011, p.331), a melancolia era sempre inseparável do sentimento do belo.

De acordo com Paul Bénichou (1992), a personalidade de exceção do artista romântico a partir do século XIX é inseparável do seu sentimento de *desafiar* a fugacidade do tempo. A melancolia que caracteriza os gênios de exceção é, na verdade, uma desilusão do olhar reflexivo que o artista dirige a si mesmo e ao mundo. A visão crítica do mundo vai se traduzir no plano *doutrinal*, a partir do qual ele tenta recompor a ruptura com o mundo. O Dandismo torna-se, portanto, a *instância imaginária* na qual o artista tenta restaurar seu lugar no mundo, pois a reinvenção de si é o recurso utilizado para responder às suas inquietudes e à melancolia.

A *doutrina dândi* baudelairiana é o espaço topológico de uma instância imaginária derivada nas mais diversas expressões da arte moderna. Nesse espaço virtual, se estruturam as regras, os códigos e os esquemas que fundamentam a morfologia da personagem. Portanto, a dimensão imagética do dândi resultante do desdobramento do artista é, na verdade, derivada do seu *desencantamento* com o mundo. Por isso, a figura do anjo ruminador é análoga ao dândi: ambos dirigem seu olhar ao intangível e ao além-mundo. São esses aspectos do dandismo em sua relação com a arte que queremos explorar na sequência.

3 Desdobramentos do Ser: Os Anjos Terríveis

A análise dos temperamentos artísticos passou a associar à melancolia uma forma de criação da individuação do artista moderno. Na verdade, o que de fato ocorreu foi a introdução dos discursos melancólicos nas manifestações artísticas. No caso do melancólico, a personalidade de exceção é tanto causa como consequência do distúrbio humoral, o que propicia, na verdade, uma ligação extremamente perigosa entre a criação artística e o mal-estar.

É possível capturar a figura do dândi pela alegoria do anjo decaído porque ela afirma a impossibilidade do retorno ao absoluto, sua existência estando fundada sobre um conflituoso jogo com a morte. No caso do artista, poderíamos pensar a invisibilidade do autor efetuada pelos desdobramentos da heteronomia. Ainda que o artista fracture a sua identidade biográfica utilizando heterônimos ou pseudônimos, ele ainda resguarda o *pacto biográfico* por meio do qual o discurso estabelece uma relação de alteridade com o *outro* suscitado pelo texto. Nesse aspecto, a identidade assumida no nível da enunciação explicita a tensão do jogo com a morte desencadeado pelo artista.

Para Tzvetan Todorov (2011, p. 109), a experiência da melancolia pode, para alguns artistas, revelar-se desastrosa porque a vivência da dor torna-se essencial para a criação artística. O trabalho permite ao artista captar de forma mais aguçada a sua própria interioridade. A inquietude de alma do herói transforma-se no absoluto de sua arte e o indivíduo termina por criar uma dependência, no processo criativo, do sentimento de incompletude da melancolia. A beleza da obra passa a vincular-se a um tipo de dilaceramento do autor através do qual ele transfigura sua própria vida em uma experiência de inacabamento. O *devir* pode revelar o drama da dificuldade de ser e, então, a arte apresenta-se como a única maneira possível para se suportar o

peso da existência. A experiência existencial do artista serve de húmus para sua criação, de modo a tensionar a escolha pela vida ou pela arte.

Dessa maneira, os estados dolorosos da alma são essenciais para o trânsito em direção à existência limiar, pois a infelicidade do artista alicerçava o trabalho de criação. Dizia Rainer Maria Rilke (1875-1926): “se meus demônios forem caçados, meus anjos também teriam um pouco – digamos assim, um pouquinho – de medo.” (RILKE *apud* TODOROV, 2011, p. 161). A melancolia tornou-se um ponto comum na obra de Rilke, pois seus anjos demoníacos alicerçam a imagem do escritor extraordinário, absoluto. Em *Elegias de Duíno* (1922), o poeta dá visibilidade aos anjos caídos que desejam insurgir contra os umbrais do destino. Em suma, são os *anjos terríveis*.

QUEM, SE EU GRITASSE, entre as legiões dos anjos
me ouviria? E mesmo que um deles me tornasse
inesperadamente em seu coração, aniquilar-me-ia
sua existência demasiado forte. Pois que é o Belo
senão o grau do Terrível que ainda suportamos
e que admiramos porque, impassível, desdenha
Destruir-nos? Todo Anjo é terrível.
(RILKE, 2001, p. 15 -18)

A humanização dos anjos caídos na arte moderna conjuga desencanto e gozo estético, pois o artista configura-se como a personagem da perda que tenta resistir à dor a partir da reinvenção do si e pela criação artística. O recolhimento e o isolamento são as formas de agenciamento do comportamento melancólico para fundamentar tanto a criação do artista quanto sua obra. Eles são essenciais para o estágio posterior no qual a vida se encontra com a obra de arte na sua solidão essencial e absoluta. O trabalho de criação, ou seja, a própria obra, advém da estética da existência. O que dá valor ao seu trabalho é, portanto, as formas de vida advindas do ato artístico baseadas na virtude da solidão: “apenas o indivíduo solitário pode situar-se como coisa sob as leis profundas da vida” (RILKE *apud* TODOROV, 2011, p. 120). Encontra-se, nesse sentido da solidão existencial da obra, o aspecto igualmente essencial ao dândi: o *pathos da distância*.

Em *L’Espace Littéraire* (1988), Maurice Blanchot nos fala que aprendemos qualquer coisa sobre a arte por meio do sentido de estar só (*être seul*). Ele coloca a questão da solidão como algo essencial para a obra de arte e, para iniciar seu estudo, cita uma carta de Rilke endereçada à Condessa Solms-Laubach em 3 de agosto de 1907: “depois de semanas, salvo duas curtas interrupções, eu não pronunciei uma só palavra, minha solidão se fecha enfim e estou dentro do meu trabalho como a semente dentro do fruto.” (RILKE *apud* BLANCHOT, 1988, p. 13). A partir desse trecho, Blanchot nos explica a diferença entre o “estar só” e o recolhimento no trabalho. Essa frase sugere a ideia de introspeção criativa, não o sentido da solidão essencial da obra de arte ligada a seu vazio silencioso. Acreditamos que a melancolia do dândi se associa a esse vazio e, de um certo ponto de vista, à infinitude do ser-obra, porque não se trata do “recolhimento”. É a solidão essencial que fornece o solo para o assentamento do anjo caído, é a topografia virtual da *fabulação*. O artista melancólico foi considerado um ser de exceção porque conservava a distinção secreta da desintegração do ser.

Nesse sentido, a experiência do esvaziamento cumpre a função transfiguradora

do mito-dândi como uma espécie de consequência do estado de alma inquieto entre o *dentro* e o *fora*. Entre a *arte* e a *vida*. O anjo caído assume o lugar do herói no espaço da *fabulação*. A semelhança entre o anjo caído e o dândi ocorre, portanto, em um domínio ético, ou seja, numa esfera consciente na qual o criador tem plena certeza do objeto perdido; nesse caso, a perda do encantamento, da experiência do belo e da certeza da sua completude. O dândi configura-se pelas rumações, pelas dúvidas e incertezas, ações fulcrais para a constituição de seu *ethos* filosófico.

O eixo fundamental da criação do dândi é a trama da invenção de uma *aristocracia do espírito*. Por ela, redesenham-se os ideais estéticos do indivíduo-de-arte e as estratégias de engajamento dos espíritos elegantes. Assim, não seria demais afirmar que o anjo caído compõe o *ethos poético* do dândi, correspondendo ao processo de estetização do si, ou seja, a consciência do devir de um estranho em si mesmo: o anjo terrível.

Tomando de empréstimo as palavras de Blanchot, arriscamos dizer que o dândi é o infinito do espírito que deseja realizar-se dentro da solidão essencial da obra e não pela infinitude das obras no movimento da história. E por isso ele não é finito nem infinito: como o anjo caído, ele tenta se construir no porvir. Como dizia Rilke: “a solidão consiste em se alargar numa habitação lusco e fusco, pois é na profundidade das obras que se está profundamente só” (RILKE, 1997, p. 27). Citação que nos faz, mais uma vez, recordar Blanchot:

O infinito da obra, em tal visão, não é senão o infinito do espírito. O espírito que se realiza em uma única obra, ao invés de se realizar no infinito das obras e no movimento da história (...) Entretanto, a obra – a obra de arte, a obra literária – não é nem acabada nem inacabada: ela é. O que ela diz é exclusivamente isto: que ela é – e nada mais. Fora disso, ela não é nada. Quem quiser fazê-la exprimir mais não encontra nada, descobre apenas que ela não exprime nada. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão daquilo que exprime apenas a palavra ser: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer desaparecendo no vazio silencioso da obra (BLANCHOT, 1988, p. 14 - 5).

A transfiguração do ser em obra de arte dimensiona a nossa perspectiva de entendimento da criação do corpo artístico como devir. Portanto, o devir-outro é o momento no qual o dândi ocupa o lugar enunciativo do eu e, nesse lugar-outro, ele apresenta a reinvenção do ser-artístico. Assim, a melancolia do anjo caído fomenta o contínuo devir do ser contribuindo para a gênese dos *seres de exceção*. Os seres voltáveis que orbitam no espaço etéreo da arte e se inscrevem no movimento evasivo do tempo.

4 A Fisionomia da Melancolia

A melancolia, o trágico e a morte não são excluídos da arte de viver. O ar *blasé* e a fisionomia pálida traduzem o vazio interior e o desejo de desaparecimento do mundo [a estética da desaparecimento]. Gostaríamos de ilustrar esse traço de beleza *je ne sais quoi* por intermédio do retrato de Louis-Auguste Schwiter pintado por Eugène Delacroix em 1826.

Encontramos nesse retrato os elementos de estilo do dândi. Aí estão as corres-

pondências de vestimentas do Romantismo do século XIX com o estilo *Troubador* da Idade Média. Primeiramente, a acentuação da estrutura longilínea do costume, os sapatos com pontas geométricas e a valorização do torso masculino. O retrato do Sr. Schwiter mescla os elementos da simplicidade austera do dândi com a essência melancólica do Romantismo.

A fisionomia imprecisa do andrógino remete à beleza artificial, idealizando o modelo de masculinidade dândi. Talvez, em função disso, ele dê as costas para a natureza (diferentemente do clássico *Viajante diante do Mar de Nuvens*, de Caspar Friedrich). A tela de Delacroix destaca o artifício reforçado pelos acessórios da *toilette* do homem urbano, como os laços da gravata, as luvas e os sapatos utilizados para os bailes nos tradicionais salões. Chamamos atenção também para a composição dos dois adornos do vestuário dândi; enquanto o viajante de Friedrich utiliza a bengala bastão para a caminhada, o dândi serve-se de suas luvas – o acessório utilizado para evitar o contato epidérmico, como uma forma de blindagem corporal.

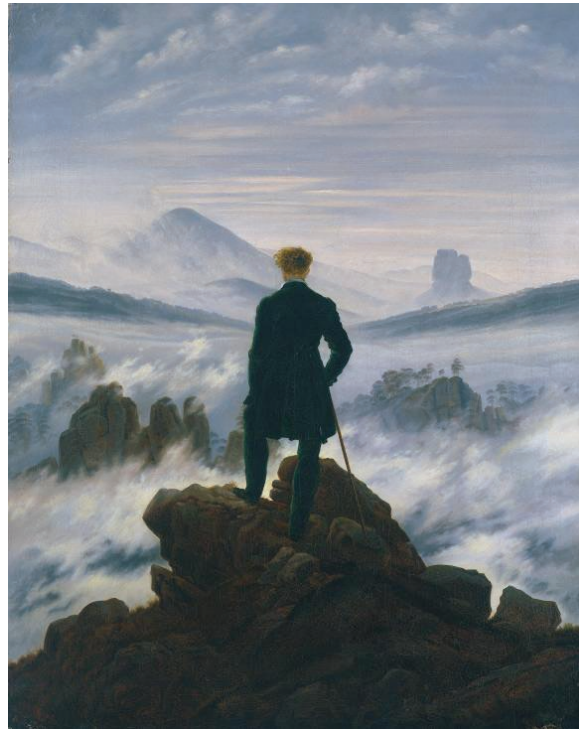


Figura 3 - **Louis-Auguste Schwiter**, Eugène Delacroix (1798-1863), 1826.

Óleo sobre Tela, 217,8 x 143,5 cm, Galeria Nacional, Londres.

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/eugene-delacroix-louis-auguste-schwiter>

Figura 4 - **Viajante Diante do Mar de Nuvens**, Caspar David Friedrich (1774-1840), 1818.

Óleo sobre Tela, 98,4 x 74,8 cm, Kunsthalle, Hamburgo.

Fonte: <http://www.hamburger-kunsthalle.de/en/nineteenth-century>

O retrato de Louis-Auguste Schwiter explicita o prazer do recolhimento dândi, pois o jardim é o refúgio da natureza hostil como um Éden reinventado. O jardim-paisagem revela a reorganização artificial dos espaços naturais. O dândi e o jardim representam a transformação pelo ideal artificial, e ambos negam a eterna natureza. O vestuário dissimula o corpo natural, o costume escuro modela as normas canônicas de beleza da masculinidade urbana e implicitamente revela o traço efeminado pela modelagem que realça o corpo magro, a cintura e os quadris. Poderíamos dizer

que a fisionomia melancólica de Schwiter representa a beleza satânica e melancólica do anjo decaído.

O laço de sua gravata alude à sua altivez para salientar, a partir da matéria, a distinção de seu espírito. O corte suave do casaco enaltece as curvas do corpo andrógino, sugerindo a completude entre o masculino e o feminino. O que vemos por meio do retrato de Eugène Delacroix é a percepção do artista diante de uma nova imagem masculina criada no espaço artístico. A representação da *toilette* masculina transcende os modismos da alfaiataria e sugere interpretações mais amplas acerca da masculinidade.

A tela de Delacroix marca o começo de uma nova masculinidade artística figurada pelo dândi. A paisagem ao fundo figura-se como o interior suntuoso de uma grande casa, sugerindo que está à espera de alguém, como uma imagem pictural das fisionomias literárias de Balzac que fundem a sexualidade ao mistério da personalidade das suas personagens. O traço melancólico é acentuado pelo vestuário negro da época – talvez, como indica Baudelaire em *O Heroísmo da Vida Moderna*, o traje negro da melancolia.

Muitas pessoas atribuirão a decadência da pintura à decadência dos costumes (...) E, no entanto, ele não tem sua beleza e seu charme originário, esse costume tão atacado? Não é ele o costume necessário de nossa época sofredora, portando sobre os seus ombros negros e magros o símbolo do luto perpétuo? Observe bem que o costume negro e o redingote têm não somente sua beleza política, que é a expressão da igualdade universal, mas também sua beleza poética, que é a expressão da alma pública; um imenso cortejo de papa-defuntos, papa-defuntos políticos, papa-defuntos apaixonados, papa-defuntos burgueses. Nós todos celebramos algum enterro (...). Há então artistas mais ou menos capazes de compreender a beleza moderna (...) A vida parisiense é fecunda em temas poéticos e maravilhosos. O maravilhoso nos cobre e nos inunda como a atmosfera; mas nós não o vemos." (BAUDELAIRE, 2011, p. 687-8).

Com o costume *noir* o artista pode expressar poeticamente o sentimento do vazio e da perda do anjo decaído. E, dentre tantas correspondências literárias, talvez seja pela figura do dândi que melhor sejam expressos as contradições e os paradoxos do mal do século. Por isso, o dandismo excede a elegância de vestimentas para assentar-se no domínio ético, consolidando o ideário da existência estética.

A superioridade aristocrática reivindicada pelo dândi desloca-se da afetação do modo para uma *poética da resistência* que possibilita rebelar-se face à mediocridade do mundo. A criação de sua imagem torna-se um ato libertário no qual ele toma consciência de sua finitude e da brevidade de sua existência. Nessa perspectiva, a noção do belo se reverte em tédio, vapor, frieza, desprezo, indiferença, indolência, doença, morte. O dandismo é um tipo de escritura com a qual o artista revela o sentimento da existência ampliada para além do mundo. A frivolidade aparente da máscara do dândi oculta o sentimento de vazio. O ar frio e distintivo da beleza vaga torna-se um signo de eleição, de sua diferença absoluta. Eugène Delacroix nos mostra que o terno negro do nobre jovem alude ao modelo de existência de exceção.

Da fisionomia da melancolia emerge, então, esse lugar onde a imaginação do

artista moderno retrata o devir no qual se figura a alma do século. O dandismo poetiza a fisionomia do herói melancólico e decadente. Se a fisionomia do dandismo pode ser contemplada como um *vanitas* poderíamos, então, retomar as palavras de Baudelaire em seu ensaio crítico sobre *Eugène Delacroix* (1855): “sua existência estranha é o real do sonho!” (BAUDELAIRE, 2011, p. 732). Para Baudelaire, o pintor tenta solitariamente apresentar o vazio do século pela loucura agitada e inquieta, pelo luxo do vestuário, pela delicadeza dos gestos. Eis como a *natureza* pode ser percebida pelos espíritos mais sensíveis, revelando-se sobrenatural.

Outro artista cuja obra tangencia os problemas que examinamos aqui é Gino de Dominicis (1947-1998). Artista e dândi, ele entende a relação do homem e do universo como um fluxo perpétuo de energia circular integrado pelo início e pelo fim. Por isso, propunha ações a fim de alinhar o sujeito à experiência do instante.

Gino de Dominicis propõe herméticas reflexões sobre a espiritualidade na arte contemporânea. Por isso, ocupa um lugar solitário e extemporâneo. Suas pesquisas abordavam a percepção da infinitude pela percepção e vivência da finitude temporal. Escolhemos a instalação *Calamita Cosmica* (1988) para encerrar a discussão de nosso artigo. Gino de Dominicis reuniu um grupo de profissionais de diferentes áreas do saber para construir um esqueleto que pudesse apresentar a dimensão do homem perfeito. Ou seja, o homem integrado ao cosmos.



Figura 5 - **Retrato Gino de Dominicis**, Enrico Cattaneo, 1970.
Foto analógica impressa em cartão, 18, 5cm, Galeria Toselli, Milão.
Fonte: Revista *D/T*, 2008, N°10. Bruxelas: Museu de Arte Contemporânea de Bruxelas, p.6.

Recorrentemente, a iconografia de Dominicis sugere duas interpretações: a primeira enfatiza a dessacralização do homem; a segunda destaca a máscara de *Gilga-*



Figura 6 - **Calamita Cosmica**, Gino de Dominicis (1947-1998), 1990. Escultura, instalação, Vanvitelliana, Ancona, Itália, Juin 2005. 22 m x 9,16m x 7,60m, poliestireno, metal, ouro, 1988/89. Coleção Fundação Casa de Risparmio, Foto: Diego Gasperoni. Fonte: Revista DIT, 2008, Nº10. Bruxelas: Museu de Arte Contemporânea de Bruxelas, p.4.

Gilgamesh representa a entrada do homem no tempo, ou seja, na sua dimensão histórica e mortal. Pretendemos, portanto, estabelecer as *correspondências* baudelairianas (entre o absoluto e o terreno) para sugerir que o dândi teria em seu cerne a recomposição dos traços de *Gilgamesh* e de Adão. O dândi seria, portanto, a união desses dois mitos. A necessidade de se recriar como uma obra de arte é parte da ânsia de transfiguração alquímica que lhe restitua o saber cósmico. Contudo, para que essa transformação ocorra é necessário modificar seu modo de olhar. O dândi retoma o movimento de atenção e contemplação do sábio diante do mundo.

5 Considerações Finais

Cada vez que o pensamento vai ao encontro de um círculo ele toca em algo original, algo de original do qual ele parte, diz Maurice Blanchot (1988, p. 114). A imagem do círculo diz respeito à morte do autor. Tomamos de empréstimo as palavras de Blanchot para pensarmos a morte-vida no Dandismo. Ainda de acordo com Blanchot, o escritor escreve para poder morrer, pois a obra é ela própria uma experiência da morte, uma experiência imprescindível para o artista chegar à obra.

O dândi, assim como os escritores, participa desse mesmo movimento original da morte e da vida. Para transformar a obra em espírito e o espírito em obra, o dândi ressignifica a morte. Como a obra de arte, ele é inacabado porque a arte de viver é uma experiência de contato com o ser, mas o ser é indeterminado. A transfiguração

4 Rei Sumério (Século XXVII a.C.) símbolo da busca pela eternidade, personagem sincrética do herói universal. Segundo, Fernand Braudel (2001), o texto clássico "A Epopéia de Gilgamesh" teria influenciado o livro do Genesis. Portanto, poderia representar arquetipicamente o primeiro homem: Adão.

da arte insere-se no movimento circular que contém os ciclos do nascimento, da morte e do renascimento infinito de inacabamento da experiência artística.

A imagem de *Ouroboros*, de nosso ponto de vista, pode representar o movimento de morte e de vida do dândi. Se, ao criar a obra de arte, o artista vai em direção à morte, poderíamos dizer que o dândi, ao se reinventar, morre para continuar vivendo. Por isso, pensamos a relação do dandismo com a *Ouroboros*, a serpente sinalizando o duplo aspecto da criação e destruição na alquimia.

A palavra *Ouroboros* é de origem grega: ouro significando "cauda" e boros, "comer". Assim, *Ouroboros* significa a serpente que devora a própria cauda. A *Ouroboros* é o símbolo alquímico da vivência dos ciclos para a transformação absoluta. Os estudos alquímicos o utilizam para representar a duração da experiência de autodes-truição-autocriação de um *rei* ou de um *deus*. Para as culturas antigas, a *Ouroboros* simboliza a ideia da duração que cria o movimento do tempo. Por isso, sua imagem evoca a inseparabilidade da vida e da morte, representando o movimento infinito da passagem do tempo.

Segundo Mario Praz, em *Le Pact avec le Serpent* (1989), as vanguardas artísticas do século XIX recuperaram o símbolo da *Ouroboros*. A partir de então, a interpretação da imagem da serpente adentra um novo contexto. Os decadentes a interpretaram como uma imagem de insurgência contra a cultura cristã. O culto ofídico passou a sugerir as correspondências entre o bem e mal. Há ainda outras interpretações baseadas na leitura dos textos espiritualistas do ocultismo. Esses textos associavam a serpente com os mistérios relacionados ao conhecimento do ser sobre si mesmo. Essa leitura advinha das teorias da alquimia e, em geral, indicavam o domínio de saberes ocultos relacionados ao poder do nascimento e da morte. Para Aby Warburg (2015, p. 240), a serpente também se revela como o corpo que abandona a pele e segue subsistindo sempre renovada. Portanto a serpente é simultaneamente um potente símbolo para representação do renascimento-morte.

Seguindo a interpretação decadentista, quisemos, neste artigo, associar a *Ouroboros* aos *seres tempo*, isto é, aos dândis que, de modo semelhante aos alquimistas, desejam se recriar e, ao mesmo tempo, se destruir. Pensamos os *seres-tempo*⁵ como seres que se autodevoram para possibilitarem um novo nascimento. Os dândis são esses *seres serpentes*, seres que compreendemos como aqueles capazes de sobreviver à passagem do tempo. Como vimos durante nosso estudo, são seres em contínua transformação, que não temem sua morte ou sua própria destruição. E, talvez, seja essa a característica mais rica dos dândis. A força de seu heroísmo se revela pela ausência do medo da perda. Afinal, o ser verdadeiramente rico é aquele que pode, sem sofrimento, perder tudo que possui.

A autodevorção da serpente pode explicitar um desejo oculto ou um desvio. Nossa leitura segue as premissas baudelairianas, pois acreditamos numa força interior que impele os *seres-tempo* para o encontro com o outro. Essa potência autodestrutiva possibilita a conexão infinita do início com o fim. Lembremo-nos: O dândi é o *outro*. Como serpente, ele se torna uma personagem do seu próprio destino

5 Para nossos propósitos, invertemos a expressão criada por Fernando Pessoa no poema *Abdicação*, quando pergunta: "De tempos-seres de quem sou o viver?" (PESSOA, 2012, p. 38).

temporal, pois o dândi subverte a origem da sua criação para realizar-se por meio de um ideal supremo.

O dandismo é, nessa perspectiva, um modo de consciência poetizada da alma que desperta uma reflexividade infinita sobre a existência estética. O dândi, tal como a serpente, é fiel à sua origem, ou seja, à cisão. Como nos lembra Patrick Favardin (1988), o dândi é um exilado em relação à sua origem. Como a *Ouroboros*, ele necessita partir da própria destruição para encontrar o absoluto. No entanto, o absoluto não designa a infinitude da eternidade; ao contrário, ele representa a duradoura tarefa da criação.

Desse ponto de vista, o emblema *Ouroboros* pode significar a atividade criadora do artista ou do dândi para determinar o lugar da imaginação onde a liberdade anuncia o nascimento de um modelo extremamente peculiar de existência, mas uma existência que não se realiza pela totalidade ou pela integração. Como a *Ouroboros* nos indica, a infinitude da autocriação se instaura pelo movimento inverso, ou seja, se realiza pela desintegração do eu. Eis aqui um dos eixos centrais do dandismo, que nos convida a contemplar o detalhe mais sutil que abriga a origem de sua imagem: a duplicação. Pois é esse ponto, no instante da aspiração do absoluto, que surge o ser da irrealidade: o ser ideal, o *ser-tempo* que antecipa os devaneios futuros e que contém em si a memória do passado – ele anuncia as rupturas e as correspondências, desestabiliza os símbolos e seus significados. A serpente indica a transformação da relação entre a ação e a *passividade*, confundindo as fronteiras entre o *dentro* e o *fora*.

Há, com efeito, uma aparição elementar – algo único na essência do dândi. Sem dúvida, podemos dizer que é a ação corajosa de reinventar a si mesmo e, pela instância da arte, descobrir a *dificuldade* de ser. É nesse momento, vale dizer, no momento de sua intimidade poética, que o dândi se descobre como um ser solitário e singular. É diante da imagem de si mesmo que o dândi adquire a consciência da inevitável autodevoração, no instante da reflexão de si mesmo (e retomamos aqui a etimologia latina da palavra reflexão: *flectere*, *curvar-se* sobre si mesmo).

O dândi, tal como a imagem da serpente, figura o porvir, presentificando a existência exterior do espírito de modo a singularizá-lo por meio de uma experiência original, conformada por uma ação na qual desconstrói-se a noção de subjetividade do Eu. O processo de criação desse indivíduo-arte, ou seja, do próprio dândi, introduz um novo modo de existência que permite o acesso à ficção de ser.

Referências bibliográficas

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*. Paris: Robert Laffont, 2011.

BRAUDEL, Fernand. *Memórias do Mediterrâneo: Pré-História e Antiguidade*. Lisboa: Terramar, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **L'Espace Littéraire**. Paris: Gallimard, 1988.

BÉNICHOU, Paul. **Le Sacre de L'Écrivain, 1750-1830. Essai sur L'Avènement d'un Pouvoir Spirituel Laïque dans la France Moderne**. Paris : José Corti, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte; São Paulo: UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Obras Escolhidas III : Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de Vida: A Arte Moderna e a Invenção de Si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CHENINE, Bruno. **Géricault Dandy: Stratégies de Résistance**. In: LA VIE ROMANTIQUE HOMMAGE à LOÏC CHOTARD. Paris: Université Sorbonne, 2003, p. 143 -167.

COBLENCÉ, Françoise. **Le Dandysme, Obligation d'Incertude**. Paris: PUF, 1988.

FAVARDIN, Patrick; BOÛEXIÈRE, Laurent. **Le Dandysme**. Lyon: La Manufacture, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Dits et Écrits**. Volume IV. Paris: Gallimard, 1994.

_____. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art**. Paris: Gallimard, 1989.

PESSOA, Fernando. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

PRAZ, Mario. **Le Pacte Avec la Serpent**. Tome I. Paris: Christian Bourgois, 1989.

RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Tradução de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2001.

_____. **Cartas a um Jovem Poeta**. São Paulo: Globo, 1997.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. **Filosofia del Dandismo**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2008.

STAROBINSKI, Jean. **A Tinta da Melancolia: Uma História Cultural da Tristeza**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TODOROV, Tzvetan. **A Beleza Salavará o Mundo. Wilde, Rilke e Tsvetaeva: Os Aven-**

tureiros do Absoluto. Rio de Janeiro : Difel, 2011.

WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasmas para Gente Grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Referências consultadas

ARISTÓTELES. *O Homem de Gênio e a Melancolia: O Problema XXX*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

BALZAC, Honoré. *Balthazar Claës ou La Recherche de L'Absolu*. Paris: Charpentier Libraire-Éditeur, 1839.

BECKER, Karin. *Le Dandysme Littéraire en France au XIX Siècle*. Orléans: Paradigme, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *La Part du Feu*. Paris: Gallimard, 1949.

BLOOM, Harold. *Anjos Caídos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

BRAUDEL, Fernand et alii. *Les Mémoires de la Méditerranée: Pré-Histoire et Antiquité*. Paris: Fallois, 1988.

BURTON, Robert. *Anatomia da Melancolia*. Volume II. Curitiba: UFPR, 2011.

HUCHET, Stéphane (Org.). *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: USP, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: Depressão e Melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MONTANDON, Alain. *Dictionnaire du Dandysme*. Paris: Champion, 2016.

NORONHA, Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a Autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. *Le Dandysme: La Creation de Soi*. Paris: François Bourin, 2011.

_____. *Le Dandysme, Le Dernier Éclat d'Heroïsme*. Paris: PUF, 2010.

SCHILLER, Friedrich. *Do Sublime ao Trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

STAROBINSKI, Jean. *A Melancolia Diante do Espelho. Três Leituras de Baudelaire*. São Paulo: 34, 2014.