



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 8, v. 1 nov.2017.-abr. 2018

p. 372-395.

A coragem de ser tedioso: aproximações entre dândis e corpos *queers*

Ricardo Duarte Filho ¹

RESUMO: O presente artigo almeja discorrer sobre a ligação entre o dandismo e os corpos *queers* através do conceito do *camp* e da performatividade. Para tal, traça uma ligação histórica entre o dândi e os corpos aristocráticos e argumenta que os dândis formam uma espécie de proto-subjetividade *queer* através da discussão sobre os julgamentos de Oscar Wilde, vistos aqui como espetáculos midiáticos públicos que acabaram por inculcar em esferas diversas, como a judicial, a médica e a pública, a ideia de traços e poses que poderiam se cristalizar como indicadores da existência da homossexualidade. A hipótese aqui levantada é que o dândi, por sua ambígua relação com a norma, possibilita novas formas de resiliência e contestação através da artificialidade, do tédio e da performance. Como forma de discutir sobre essa possibilidade de subversão e também como tentativa de ampliar o emprego de uma sensibilidade dândi e *camp* para além da cultura anglo-saxã, o objeto analisado no presente artigo é o filme brasileiro contemporâneo *A Seita* (André Antônio, 2015).

PALAVRAS-CHAVE: *camp*; dândi; *queer*; performatividade.

Abstract: The present essay aims to discuss the connection between the dandyism and the *queer* bodies by employing the concepts of *camp* and performativity. To achieve that it traces a historical line that brings together the dandies and the aristocratic bodies and argues that the dandies represents a kind of proto-subjectivity *queer* by discussing the Oscar Wilde trials, seen here as public spectacles that crystallized in diverse spheres, as the judicial, the medical and the public, the idea of the existence of determined poses and characteristics that indicated the (homo)sexuality of one. The hypothesis here argued is that the dandy, because of his ambiguous relation with the norm, creates new forms of resistance and contestation brought by the artificiality, the boredom and the performance. To discuss this subversion possibility and as a way to try to amplify the employment of a dandy sensibility beyond Anglo-Saxon culture, the analyzed object at this essay is the contemporary Brazilian film *The Cult* (André Antônio, 2015).

Keywords: *camp*; dandy; *queer*; performativity.

Resumén: El presente artículo constituye una reflexión sobre la conexión entre el dandismo y los cuerpos *queer* a través del concepto de la estética *camp* y de la performatividad. Para ello, traza un vínculo histórico entre el dândi y los cuerpos aristocráticos y argumenta que los dândis forman una especie de proto-subjetividad *queer* a través de la discusión sobre los juicios de Oscar Wilde, vistos aquí como espectáculos mediáticos públicos que acabaron por inculcar en esferas diversas, como la judicial, la médica y la pública, la idea de rasgos y poses que podrían cristalizarse como indicadores de la existencia de la homosexualidad. La hipótesis aquí planteada es que el dândi, por su ambigua relación con la norma, possibilita nuevas formas de resiliencia y contestación a través de la artificialidad, el aburrimiento y la performance. En el presente artículo se presenta la película brasileña contemporánea *A Seita* (André Antônio, 2015), en la que se analizan los resultados de la investigación.

Palabras clave: *camp*; dândi; *queer*; performatividad.

¹ Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco e atual mestrando do programa de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde desenvolve a pesquisa “Dândis, Drags e Bichas Pintosas: O *Camp* no Cinema *Queer* Brasileiro Contemporâneo” sob orientação de Denilson Lopes. Seu campo de interesse envolve cinema contemporâneo, *camp*, estética, e estudos *queers*.

Recebido em 20/07/17

Aceito em 29/10/17

It is awfully hard work doing nothing.
Oscar Wilde

Vivo-me estheticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estatua de matéria alheia a meu ser. Às vezes não me reconheço, tão exterior me puz a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio. Quem sou eu por detrás de esta irrealdade? Não sei.
Bernardo Soares

1. Introdução

Existe uma ligação central entre o *camp* e uma pretensão aristocrata, como notada por Sontag ao escrever que a “aristocracia é uma posição em relação à cultura (bem como ao poder) e a história do gosto Camp faz parte da história do gosto esnobe” (SONTAG, 1964, p.11). Embora essa afirmação possa, em um primeiro momento, fazer o *camp* parecer distante de uma sensibilidade *queer* fora do eixo anglo-saxão, julgo que essa aproximação abre novas possibilidades discursivas e táticas. Como argumentado por José Esteban Muñoz (1999), o *camp* pode funcionar como ferramenta de desidentificação e tentar criar novas possibilidades de formas de vida para os corpos excluídos da norma através da sua artificialidade e da sua crítica irônica a uma separação clara entre o conteúdo e a superfície.

Ao discorrer sua hipótese da ligação do *camp* com o dandismo, Sontag afirma que o “Camp é o novo dandismo: Camp é a resposta ao problema: como ser um dândi na era da cultura de massas?” (SONTAG, 1964, p.10). A partir dessa afirmação, gostaria de fazer um duplo movimento no presente artigo: primeiramente discutir como poderíamos estabelecer essa relação levantada pela autora, que julgo possibilitar instigantes leituras do *camp* e do dandismo através de suas convergências. Para além disso, questionar uma certa especificidade racial e geográfica latente nessa afirmação de Sontag, que acaba por circunscrever o *camp* a uma subjetividade marcadamente urbana, cosmopolita e anglo-saxã, ideia estritamente ligada à imagem do dândi como figura unicamente europeia. Não haveria a possibilidade de estender o dandismo e, conseqüentemente, o *camp* para além de um perfil eurocêntrico?

Defendo aqui que o dandismo, se entendido através de características como performatividade, criação de si como obra de arte e teatralidade, possibilita uma leitura muito mais ampla do dândi. Essa dilatação do conceito acaba por funcionar como uma dobra, possibilitando novos tensionamentos sobre a própria imagem do dândi, permitindo ver como a ambigüidade suscitada por eles pode ter funções subversivas ao manter-se em um constante jogo com as



convenções sociais. Como ressaltado por Jules Barbey D'Aurevilly, o “dandismo (...) enquanto ainda respeita as convenções, brinca com elas. Enquanto admite seus poderes, sofre com eles e se vinga deles (...) domina e é dominado por eles” (D'AUREVILLY, 1988, p.33). Nesse constante jogo duplo, julgo que o dandismo, juntamente com o *camp*, demonstram que se posicionar em uma única esfera dentro de oposições binárias é extremamente limitante.

Como forma de concatenar esse movimento duplo buscado no artigo, almejo promover uma análise do filme *A Seita* (André Antônio, 2015), por acreditar que nele há a representação de vários dos pontos aqui discutidos. Filme extremamente ornamentado através de uma sensibilidade *camp*, com um dândi futurista como protagonista e se passando em uma Recife distópica, o filme tensiona esses vetores de forma a promover novas e instigantes possibilidades estéticas subversivas do *camp* e do dandismo, simultaneamente os atualizando e os questionando. Como pretendo discutir no presente artigo, acredito que o ponto de encontro entre esses dois elementos- dandismo e sensibilidade *camp* – se dá através de sua aproximação histórica com corpos desviantes e que, portanto, eles podem representar possíveis formas estéticas subversivas *queer*..

2. O corpo aristocrático e o dândi

Historicamente, o surgimento do dandismo na Inglaterra é dado após a queda da aristocracia e o surgimento de uma democracia dominada pela burguesia. Em seu artigo *Performing Akimbo* (1994), Thomas A. King escreve sobre como a performatividade aristocrática começou a sofrer severas críticas por parte da burguesia com o crescimento do protestantismo. Essa estratégia, para o autor, surge como forma de deslegitimar o regime aristocrático através de justificativas morais e religiosas. Se antes a passividade aristocrata era vista como uma forma de controle sobre as emoções, contenção prescrita no livro *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglioni. King nota que “a nobreza originalmente se apresentava como impassiva porque as emoções eram entendidas como uma desregulação dos quatro humores. A classe alta aparecia apta a governar por se apresentarem livres da dominação dos humores” (KING, 1994, p.25). Assim, a passividade aristocrática seria uma forma de representar seu direito a governar, sua legitimidade através do seu suposto controle corporal e emocional. A aristocracia criava, então, uma imagem de um corpo aristocrático: livre dos males que afligia as outras classes e, portanto, apto a lhes governar.

Com o advento do protestantismo e sua promoção da simplicidade e condenação do excesso e do adorno, a crescente burguesia encontra nessa vertente do cristianismo formas de criticar esse



corpo aristocrático como falso e, portanto, degradado e pecaminoso. Assim, “a burguesia via a afetação aristocrática não como autocontrole, mas como negação da natureza (...). Definindo o corpo aristocrático como dissimulado, a burguesia se construiu como o seu oposto, como algo natural” (KING, 1994, p.25). Essa mudança de paradigmas levou à ideia que o *self* não poderia ser algo dissimulado pela representação, mas que seria válido apenas se o sujeito não estivesse performando. A representação aristocrática começou a ser vista como uma forma artificial e pecaminosa de esconder o verdadeiro *self*. Uma forma de perversão por representar uma separação não natural entre a subjetividade pessoal e seu corpo social.

Against the spectacle of the aristocrats, the bourgeoisie argued that the surfaces of the body were politically meaningful only to the extent that they disclosed an integrity and capacity of self useful to the social majority. Substituting a self (a content) where there had been a body (a surface), bourgeois liberalism held that consciousness was political, while the surfaces of the body were not. This model of self-as-content favored the rise to ideological dominance and political centrality of the middle classes by insisting on the utility and consistency of the self against a simple privilege of place. (KING, 1994, p.26)

Com essa ruptura, a passividade aristocrata começa a assumir interpretações de decadência, excesso e desvio moral. Há também a associação da aristocracia com o afeminamento. Para o autor, essa ruptura acabou por também gerar severas mudanças na percepção pública da relação entre o exterior do corpo, sua superfície, e o interior (o *Self*), pois “durante esse período, um modelo do *self* como algo único e contínuo em suas ações através do tempo e espaço acabou por tomar o lugar das antigas noções do *self* como performativo, improvisado e descontínuo” (KING, 1994, p.23). Portanto, juntamente com o surgimento e crescimento da distinção entre o público e o privado, houve também mudanças no paradigma do binário externo/interno corporal: a naturalidade do *self* só seria alcançada através da negação da performance.

As discussões suscitadas por Foucault sobre o interesse no hermafroditismo durante o século XIX parecem fazer eco a essa nova divisão de uma superfície corporal que deveria ser a representação clara e direta do interior. Se por muitos séculos o hermafrodita seria aquele que possuía dois sexos, a partir do século XVII, com o surgimento das teorias biológicas da sexualidade e o consequente deslocamento do hermafrodita para o dispositivo médico e legal, faz-se necessário a escolha de um único sexo, aquele que fosse mais *forte* no sujeito, em outras palavras: aquele cuja superfície traduziria a interior, uma suposta essência de gênero representada através dos gestos. “A partir de então, a cada um, um sexo e apenas um. A cada um sua identidade sexual primeira, profunda, determinada e determinante; quanto aos outros elementos do outro sexo que eventualmente aparecessem, eles apenas poderiam ser acidentais, superficiais ou mesmo



simplesmente ilusórios (...) decifrar qual era o verdadeiro sexo que se escondia sob aparências confusas.” (FOUCAULT, 2012, p.82). Não há mais espaço para dualidade ou da ideia de representatividade, de máscaras, essas associadas aos corpos desviantes. Assim, à aristocracia soma-se a imagem de decadência, corpos efeminados e degradados.

Sedgwick (1985, p.93) argumenta que essa nova construção social proposta pela burguesia se assemelharia a uma família tradicional, onde a aristocracia assumiria o papel dos pais, prontos para serem deixados para trás e superados. Para a autora, essa estratégia de aproximação do corpo aristocrático com o corpo afeminado era um gesto importante e recorrente dessa nova construção ideológica, sendo uma forma de destacar sua inutilidade perante as novas mudanças sociais e econômicas. O efeito dessa associação, continua a autora, seria que “a imagem de toda a classe aristocrática veio a ser vista como etérea, decorativa e ociosa em relação aos valores vigorosos e produtivos da classe média”. Associa-se assim a aristocracia e, posteriormente, o homossexual à improdutividade, a função meramente decorativa e frívola. Características essas ainda bastante presentes na imagem do corpo *queer* afeminado e bastante presentes na constituição da sensibilidade *camp*.

A chave da improdutividade, portanto, funcionaria como uma marca para desqualificar esses corpos afeminados. Se essas características eram esperadas da nobreza, portanto não funcionavam como indicadores de sua ligação com um grupo social definido por suas relações sexuais e/ou afetivas, mas sim à questão do tipo social. Embora decadente e agora já tido como negativo, é esperado esse tipo de comportamento por parte da nobreza, mas a sua presença em outros contextos, para além de questões de classe, suscitam novos questionamentos. Alan Sinfield e Thomas A King trazem o exemplo das *Molly Houses*: locais secretos de encontros entre homens que se relacionavam com homens e que eram majoritariamente atendidos por homens de classes populares, como ponto de implosão dessa associação entre afeminamento, sodomia e aristocracia. Esses homens não apenas utilizavam esses espaços para atividades sexuais, mas neles também parodiavam questões de gênero e classe: tratavam-se no feminino e emulavam trejeitos aristocráticos e afetados. Sinfield cita um estudo sobre os casos de prisões de homens acusados de práticas sodomitas em Paris no início do século XIX:

To people of the lower class, a noble – powdered, pomaded, refined – was both elegant and effeminate; but that bothered no one as long as the mode of attire remained faithful to the specific superior social condition which its wearer represented. If someone lower on the social scale assumed this costume... not only did he betray his social condition, but in addition, his effeminacy, by losing its accepted association with elegance and the upper class, became an indication of the wearer's real effeminacy. (REY apud SINFIELD, 1994, p.41)



Pode-se ver, portanto, que agir como um *mollie* seria uma forma de traição de seu *self* natural ao representar as características atribuídas à aristocracia. Se, “do ponto de vista da classe trabalhadora, *queerness* era associado com privilégios de uma classe com direito ao lazer e ao ócio [leisure-class]” (SINFIELD, 1994, p.146), os *mollies* colocavam em questão, portanto, uma pretensa naturalidade e associação única entre artifício, excesso e performance com as classes altas. Eles suspendiam essas identificações sociais rígidas e bem-delineadas. Relações ainda mais balançadas pelo fato desses homens não “serem” *mollies* definitivamente, mas agirem como tal apenas enquanto ocupavam determinados espaços: vê-se a possibilidade performar novas identidades, novos *selves* artificiais. O espaço das *Molly Houses* possibilitava improvisos e experimentações em relação a identificações de classe e gênero. Se os discursos burgueses sodomizaram e afeminaram a aristocracia, os *mollies* aristocratizaram a sodomia.

Para além dos *mollies*, outra figura chave para a discussão acerca da cristalização de uma subjetividade *queer* contemporânea através da performance e do artifício é o dândi. Diferentemente dos *mollies*, sua performance não ficava circunscrita a certos espaços, mas tomava a forma de sua própria vida, em sua completude. Os dândis transformavam sua vida em sua obra e o mundo em seu palco. Ao parodiar uma vida aristocrata ao nível do absurdo, eles também colocaram em dúvida essa separação entre *self* natural e representação. Eles elevaram como seus principais ideais a promoção da inutilidade e da construção de si. Para Baudelaire, o dândi representava um culto a si mesmo, de tal forma que o autor chega a argumentar que o dandismo pode ser visto como uma espécie de religião que recusaria a “repugnante utilidade” (BAUDELAIRE, 2006, p.871) em detrimento da aparência e distinção. Como uma resposta à crescente visão puritana de classe-média de um *self* autêntico e que seria transmitido sem mediações através da superfície corporal, o dândi é aquele que busca tudo o repudiado por esse pensamento. Ao se assumirem como herdeiros da aristocracia, eles tomam para si a sua decadente passividade em uma à valorização das ideias de trabalho e pureza.

In the face of middle-class validation of work and purity, there were two alternatives for the wealthy and those who sought to seem wealthy. One was to collaborate, appearing useful and good; the other was to repudiate manly, middle-class authority by displaying conspicuous idleness, moral skepticism and effeminacy; in other words, to be a dandy. From Beau Brummell (1788-1840) through to Wilde, the dandy represents the over-refinement and stigmatizing upper-class pretensions. He is the inheritor of the effeminate and hence trivial. (SINFIELD, 1994, p.69)

Giorgio Agamben, ao discorrer sobre o dândi, especialmente exemplificado por Beau Brummell, também ressalta essa valorização excessiva da inutilidade, de retirar dos objetos seu valor de uso ao elevar objetos “aparentemente tão comum, como um paletó, (...) à altura de uma essência inefável” (AGAMBEN, 2007, p.89). No seu ritual de dar o nó em uma gravata por horas a



fió, Brummell liberta o objeto da sua “repugnante utilidade” e o transforma em artifício, em pura superfície sem conteúdo (utilidade). Nesse trivial gesto de dar um nó em uma gravata, o trabalho resultante se revela austero e de extrema minúcia, no qual se narra que “seu camareiro Robinson podia ser visto sair toda noite do quarto de toalete com os braços carregados de lenços de pescoço apenas dobrados” (AGAMBEM, 2007, p.90), revelando assim sua característica quase ritualística. Ao dar tanta importância a um gesto aparentemente banal, Brummell demonstra assim uma forma de ascese, de construção de si. Não há aqui redenção e ascensão social pelo trabalho e pela utilidade social, mas a transformação do excesso e do supérfluo na própria razão de viver, numa reversão das táticas burguesas empregadas para deslegitimar a aristocracia. “O dândi não trabalha: ele existe” (D’AUREVILLY, 1988, p.30)

O dândi, portanto, posiciona-se como herdeiro da visão aristocrática do *Self* como algo construído e fluido e da política das superfícies através da construção de si como obra de arte. Assim, a indumentária torna-se algo muito além de um simples gesto de vestir-se, mas assume uma característica performativa ao servir como ferramenta consciente empregada pelo dândi na construção de sua própria *persona* através da distinção. Considero esse dinamismo da ação de vestir-se como exemplo vital do embaralhamento das superfícies empregado pelo dandismo e que, por vezes, acabam por subverter alguns elementos da sociedade liberalista burguesa onde estão inseridos. No caso do vestuário havia a crítica a fixidez social e a atribuição de acessórios e vestuários específicos dependendo de sua classe, elemento ligado também a exaltação da naturalidade através do emprego de itens que indicassem sua identidade e classe social: os dândis implodiam essas distinções ao não se limitarem no vestir-se ao que se esperava de sua classe e gênero.

Como consequência, essa imagem de uma aristocracia performática e decadente acabou sendo associada diretamente com a imagem do excessivo e do efeminado, daquele que romperia a visão da superfície corporal como reflexo direto do seu âmago, da sua verdade individual. Transferiu-se assim todo um código de condutas anteriormente associados ao aristocrata ao que, posteriormente, seria identificado como o sujeito homossexual. Daí a centralidade, como apontado por Elisa Glick (2001, p.109), do dândi nos estudos contemporâneos sobre a história da subjetividade *queer*. King também argumenta que vários dos atributos e ideias ligadas à imagem do homossexual contemporâneo teriam sua origem nessa condenação burguesa da performatividade e do excesso aristocrático. Embora os primeiros dândis fossem homens que se relacionavam com mulheres, a sua busca por uma criação de si, da transformação de sua vida em obra de arte e a valorização da aparência e da superfície em detrimento de uma identidade fixa e estável faz dele



uma importante figura em uma genealogia do uso do artifício e da criação de si e sua relação com os corpos queer. Pois nesse eterno jogo entre o revelado (superfície) e o não-revelado (conteúdo), o dandismo já transparece muitos dos elementos hoje caros a teoria *queer*, como o símbolo epistemológico do armário e da cisão entre o visível e o não-visível (SEDGWIGK, 1990) e a centralidade da performance e do jogo de máscaras (BUTLER, 1993).

A partir desses argumento e das conexões entre homossexualidade, aristocracia e dandismo que Moe Meyer desenvolve sua conceitualização do *camp* como gesto paródico *queer*, ligado a essa histórica subjetividade performática, reforçando a ligação genealógica aqui argumentada. Para o autor, o emprego do *camp* pode desestabilizar o texto ao gerar múltiplas novas interpretações a partir de uma mesma fonte. Aqui, estende-se a ideia de texto à própria superfície do sujeito, pois o discurso da teatralidade e do artifício do *camp* demonstraria que esses corpos também são provenientes de uma constante construção e estão abertos a novas leituras e reapropriações.

Meyer emprega como exemplo primordial de ligação o dândi e o *camp* o escritor inglês Oscar Wilde. Visto como uma transição entre duas formas diferentes de dandismo², Wilde teria empregado a estética dândi de maneira mais consciente e claramente com conotações intelectuais e politizadas. Para Glick há majoritariamente dois modelos de leitura do dandismo e considera que há claramente uma divisão histórica separando-as, embora ressalte que as melhores análises sobre os dândis tentem cotejar essas duas visões. O primeiro seria sua leitura como uma preocupação com as superfícies, onde o dândi viria a “representar um afastamento da política e história em direção à arte e/ou a cultura da mercadoria” (GLICK, 2001, p.130), já o segundo surgiria posteriormente, após a maior popularização dos textos de Baudelaire e Barbey D’aurevilly sobre o dandismo:

It is not until the late nineteenth century that the popularization of Baudelaire's and Barbey d'Aurevilly's works remakes dandyism into an intellectual and antibourgeois pose. (...) In this paradigm, dandyism becomes one instance of what Barbey d'Aurevilly calls "the revolt of the individual against the established order" a revolt against heterosexual norms, materialism, industriousness, and utilitarianism. (GLICK, 2001, p.131)

Portanto, o dandismo mais tardio já assumiria novas questões que não estariam presentes anteriormente. Moe Meyer (1994, p.77) também parece argumentar essas novas configurações do dândi ao falar da troca consciente de Wilde do esteticismo ao dandismo. Ao “abandonar seus calções, lírio, gravata verde e jaqueta de veludo que os fizeram famosos como O Grande Esteta”, Wilde buscava uma nova forma de portar-se, de criar e representar a si mesmo. Encontraria no

² Ver (SONTAG, 1964), (MEYER, 1994), (GARELICK, 1999), (GLICK, 2001)



dândi uma nova forma de ser, em forte ressonância com seus textos e ideias expostas neles. Mas, ressalta Meyer (1994, p.77), a sua versão de dandismo era nova: “uma *assemblage* de poses e sentimentos dândicos há muito considerados passados”. Mas qual seria o objetivo dessa mudança do estilo de Wilde? Meyer sugere a seguinte hipótese:

I suggest that Wilde’s enactment of the dandy was yet another instance of his resistant strategy: there was something about the dandy that suggested a venue for his project that was not available in his previous enactments of the aesthete. Although breaking down the boundaries between art and life was his rallying call as an aesthete, it was a call only. Aestheticism was a theory, but dandyism, on the other hand, offered a praxis. (MEYER, 1994, p.78)

Ao adotar conscientemente o dandismo como forma de transferir à superfície de seu corpo as ideias discutidas em seus textos e ensaios, Wilde cria uma ruptura ao começar a tensionar ainda mais as questões de um *self* natural. Mais, é a partir disso e de seu posterior julgamento, que começa a sugerir a possibilidade de uma ligação entre a sodomia e gestos corporais e gostos estéticos. O efeminado começa a transformar-se no sodomita perante o sistema penal e opinião pública. Enquanto os estudos clínicos começam a fazer surgir o sujeito homossexual como ligado às preferências sexuais e afetivas, uma subjetividade começa a ser construída e associada a esse tipo. Os julgamentos e condenação de Wilde se demonstraram extremamente importantes dentro desse momento.

Ao receber o cartão do Marquês de Queensberry, pai de seu amante, onde esse escreveu: “To Oscar Wilde posing sodomite [sic]”, Wilde não estava sendo acusado de ser um sodomita, mas de *posar* como um. Ao assumir o papel do dândi e de toda a sua pregressa ligação com o artificial e, conseqüentemente, com o efeminado, ele era acusado pelo marquês de embaçar as divisões entre ser e representar. Em uma carta para seu filho, Alfred Douglas, o Marquês reforça mais uma vez essa dicotomia ao escrever que: “to pose as a thing is as bad as to be it”. Há aqui portanto, a condenação entre a representação dos gestos exteriores, como o modo de falar e gesticular. O problema não seria ter relações homoeróticas, mas de deixar isso transparecer através do corpo. Sua “pose paródica sugeria que a ordem das coisas não era inevitável, que o “natural” fosse, talvez, não-natural. (...) Ele mostrou que a cultura dominante (...) Era construída; portanto poderia ser alterada” (MEYER, 1994, p.99). Ao ser condenado no final do julgamento, há, portanto, uma associação legal e jurídica do efeminado e do dândi com o sodomita. Oscar Wilde vira então uma espécie de protótipo do homossexual moderno e embora essa cristalização imagética gere posteriores repressões, ela também possibilita para os sujeitos desviantes uma identificação em comum. O psicólogo inglês Havelock Ellis, uma década após o final do último julgamento, escreve de maneira que deixa transparecer certo desconforto:



The Oscar Wilde trial, with its wide publicity... appears to have generally contributed to give definiteness and self-consciousness to the manifestations of homosexuality, and to have aroused inverts to take up a definite attitude. I have been assured in several quarters that this is so and that since that case the manifestations of homosexuality have become more pronounced (ELLIS apud MEYER, 1994, p.105)

Se a partir do julgamento de Wilde, o dandismo integra-se à nascente subjetividade homossexual, muitos dos seus elementos também estão ligados aos conceitos do *camp*, especialmente na definição de Sontag que essa sensibilidade seria “uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do *camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização” (SONTAG, 1964, p.2) e que sua “essência é sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero.” (SONTAG, 1964, p.1). Portanto, julgo que podemos ver o *camp* como herdeiro da ideia do *Self* performático e da possibilidade política da valorização das superfícies que, através de sua disjunção com o conteúdo, pode propiciar múltiplas leituras do objeto. Esse gesto possibilita estabelecer o dandismo e o *camp* como algo muito mais amplo do que uma sensibilidade estética estritamente anglo-saxã e vislumbrar novas possibilidades de seu emprego.

Ao argumentar uma visão do dandismo e do *camp* como performativos, que possibilitam a criação de novos significados, possibilitamos estender o alcance de ambos para outros recortes temporais e geográficos, como podemos ver nos textos de Robert E. Moore (2001), sobre os nativo-americanos dândis, ou no livro de Monica L. Miller (2009), sobre possíveis estratégias dândis de subversão empregadas pela população afro-americana. Argumento que esse traçado genealógico que liga o *camp* e o *queer* à ideia de um *Self* performático acaba por possibilitar seu emprego e leitura através de subjetividades outras.

3. A Seita: The Dandy Goes Pop (And Beyond)

Creio que o filme brasileiro “A Seita” (André Antônio, 2015) seja um interessante ponto de interseção das ideias discutidas no presente artigo e também da apresentação de novos elementos à ideia de dandismo ao apresentar uma espécie de dândi futurista anacrônico. Futurista por estar totalmente imerso em uma cultura massiva e com a qual se mostra completamente à vontade, passando a relação ambígua do dândi clássico com as mercadorias. Porém ainda representante das principais ideias de um dandismo herdeiro de Brummel, como a passividade e a indolência, de onde vem seu anacronismo. Por estar preso nesse paradoxo, dá-se seu não pertencimento total aos locais por onde deambula, sua condição de um quase sonâmbulo. A partir desses novos questionamentos suscitados pelo filme, dedico essa sessão do artigo a uma análise dessa nova figura do dândi trazida na obra em um diálogo com O Retrato de Dorian Gray.



Passado em um futuro distópico, onde os habitantes mais abastados de Recife abandonaram a cidade para viver em “colônias espaciais”. O filme foca-se em um dos moradores das colônias que decide retornar para a cidade, onde passa seus dias lendo, flanando pelas ruínas e fazendo sexo casual com homens que encontra em suas andanças. Argumento que ao mostrar um personagem dândi dentro de um filme saturado de referências a cultura pop, o filme almeja causar uma junção da ideia do dandismo com o *camp*, aproximando-se do conceito cunhado por Elisa Glick do “dandismo pop”. Para tal, gostaria de me deter principalmente em dois pontos ligados ao dândi e que julgo proeminentes na película: a sua relação com os objetos e o tédio.

Se tudo o que discuti até agora faz ressaltar o caráter aristocrático do dandismo e do *camp*, como poderíamos falar de um dandismo pop? Quando Sontag (1964, p.11) emprega Wilde como um espaço intermediário entre o dândi e o *camp*, ela justifica que enquanto o primeiro “era excessivamente cultivado. Sua postura era o desdém, ou o ennui. Ele buscava sensações raras, não corrompidas pela apreciação popular” o apreciador do *camp* “encontrou prazeres mais criativos. Não na poesia latina e nos vinhos raros e nos casacos de veludo, mas nos prazeres mais rudes, mais comuns, nas artes das massas. O gosto do Camp transcende a náusea da réplica”. Entretanto, importante notar, que o *camp* faria uma apreciação consciente dessas mercadorias, diferindo apenas de uma aceitação, mas atribuindo-lhes novos valores, novas leituras através de uma sensibilidade desviante, *queer*.

Assim, a contribuição moderna trazida por Wilde ao dandismo seria a proclamação da equivalência dos objetos. Ao “declarar que uma maçaneta poderia ser tão admirável quanto uma pintura. Quando proclamou a importância da gravata, da flor na lapela, da cadeira, Wilde estava antecipando o *esprit democrático do Camp*”. Aqui julgo importante ressaltar que embora compreenda a colocação de Wilde como figura de transição por sua importância histórica em relação a criação de uma sensibilidade *camp*, já vejo elementos dessa democratização dos objetos na importância ritualística dada por Brumell a objetos e atitudes banais.

No contemporâneo, como poderia ser dada essa relação entre o dândi e a cultura massiva? Barthes, talvez apenas por focar-se na questão da distinção suscitada pelos dândis através de suas roupas, declara que não há possibilidade dessa convivência e declara o fim do dandismo ao afirmar que a moda o matou ao trazer a possibilidade da produção em série (BARTHES, 2004, p.64). Entretanto, pelo exposto aqui, vejo essa declaração como extremamente limitante. O advento da cópia e da reprodutibilidade apenas alterou a forma de expressão do dandismo, como vemos em A



Seita e o seu dândi que embora use roupas produzidas pela indústria, ainda as usa de maneira a tentar estabelecer uma clara separação entre ele e os outros. O conceito de Glick sobre o *Pop Dandyism* é uma boa forma de problematizar como o dandismo se relacionaria hoje com essas possíveis problemáticas. É ao argumentar sobre a visão de Andy Warhol como um possível dândi contemporâneo que a autora expõe sua definição desse conceito:

A term I use to convey the democratic and empathic side of Warhol's approach to dandyism. No longer burdened by the nineteenth-century dandy's ambivalence about the commodity and modern life, Pop dandyism unhesitatingly embraces the pleasures of mass culture, flaunting its passion for what is ordinary while nevertheless maintain an aura of avant-garde distinction. (GLICK, 2001, p.136)

O dândi pop continuaria, portanto, trazendo uma relação ambígua em relação ao poder, como já preconizado por D'Aurevilly sobre o dândi clássico. Aqui mudando a questão da sua relação fraturada entre democracia e aristocracia para a sua relação entre a cultura erudita e a cultura massiva. O que o argumento desenvolvido por Glick traz de novo as discussões aqui empreendidas é o fato desse dandismo pop não apenas abarcar o lado mais *over-the-top* comumente atribuído ao *camp*, mas também o mínimo, o tédio e o neutro. Se o protagonista de *A Seita* aparece repetidamente lendo e rodeado por livros filosóficos e densos, ele ainda não se furta a discutir produtos culturais aparentemente banais, como jogos para videogames ou produções televisivas.

O exagero do *camp* não limita-se apenas a uma visão mais básica do excesso: embora o *over-the-top*, o grotesco e a opulência sejam elementos vitais ao *camp*, ele também abarca o frívolo, o tedioso, o detalhe. Glick desenvolve sua ideia de acordo com a hipótese que a subjetividade *queer* contemporânea se preocupe majoritariamente com a problemática do visto e do não-visto (GLICK, 2001, p.160). Para ela, a obra de Warhol transparece essas questões através de sua relação fraturada com as mercadorias e a reificação, ao “abraçar as implicações positivas de uma erótica da reificação” (GLICK, 2001, p.37) e “focar-se tanto no ordinário quanto no extraordinário, criando um elitismo paradoxal – um não-exatamente-populismo que simultaneamente engrandece e nivela” (GLICK, 2001, p.141).

Em *A Seita*, o personagem principal, o dândi futurista anacrônico sem nome, parece como a representação viva dessa relação fraturada. Leitor de obras de autores como Baudelaire, Oscar Wilde e detentor de uma extensa biblioteca, em certo momento do filme sua voz em *off* declara que aproveita aqueles seus dias longe da colônia espacial para ler um gênero desprezado pelos seus pais: ficção científica. Logo após sua declaração, o filme passa abruptamente dessa cena para uma brevíssima cena, de baixa qualidade e em outro formato de tela, de *Power Rangers*, um seriado



televisivo infanto-juvenil. Logo após essa breve interrupção narrativa e estética, o filme logo volta a seguir a sua narrativa. Assim, nessa brevíssima interrupção por uma cena que não estabelece nenhuma conexão com as posteriores, o filme também parece emular essa fratura do dândi pop: se normalmente as suas cenas são de planos sequências longos com movimentos de câmera lentos ou até mesmo com uma câmera fixa, esse *insert* de uma cena totalmente divergente da estética do filme parece ilustrar esse novo dandismo aqui representado.

Esse encanto pela cultura popular por parte do personagem aparece diversas outras vezes: ao longo de um diálogo com um de seus amantes sobre a vida nas colônias, o protagonista o interrompe ao mudar completamente de assunto e perguntar qual seria o melhor programa de televisão antes da época das migrações. Os dois exemplos dados pelo outro personagem são de obras destinadas majoritariamente a um público infanto-juvenil: *Sailor Moon* ou *Power Rangers*. No filme o dândi não é aquele que preza apenas pelas novas sensações e que desprezaria a cultura *mainstream*, mas o que tensiona essa divisão.



Fig. 1: A transição da declaração sobre a predileção por ficção científica para uma cena de Power Rangers

Se há uma ligação entre essas diversas representações do dandismo, o tédio parece repercutir por todas elas. Sontag já relaciona essa aproximação entre o *camp* e o dândi ao argumentar, como uma possível resposta contemporânea à pergunta de como ser um dândi na cultura de massas, que “não podemos superestimar a relação entre o tédio e o gosto Camp” (SONTAG, 1964, p.11). Em *O Retrato de Dorian Gray* seu personagem homônimo parte de interesse para interesse como se trocasse de roupa, porém sempre se entregando completamente ao que lhe fascina naquele momento. Esses interesses são representados no romance através do acúmulo dos objetos associados a eles: tapeçarias diversas, pluralidade de instrumentos musicais de várias partes do mundo, uma infinidade de joias. Embora a questão do consumo esteja presente pelas descrições luxuriantes dos objetos, creio que o enfoque nessa coleção do personagem é muito mais na transitoriedade de seus interesses e paixões, pois em momento algum há uma menção ao valor financeiro, mas sim na sua plasticidade e nas sensações suscitadas por eles. Aqui, o acúmulo e



catalogação enciclopédica e exaustiva de objetos é a forma de representar concretamente os interesses a que se entregava o dândi Dorian Gray e também de ressaltar a natureza cíclica e repetitiva de suas atividades:

At another time he devoted himself entirely to music, He collected together from all parts of the world the strangest instruments that could be found, either in the tombs of dead nations or among the few savage tribes that have survived contact with Western civilizations, and loved to touch and try them. He had the mysterious juruparis of the Rio Negro Indians, that women are not allowed to look at, and that even youths may not see till they have been subjected to fasting and scourging (...) **On another occasion** he took up the study of jewels (...) He would often spend a whole day settling and resettling in their cases the various stones that he had collected, such as the olive- green chrysoberyl that turns red by lamplight, the cymophane with its wire- like line of silver, the pistachio- coloured peridot, rose- pink and wine- yellow topazes, carbuncles of fiery scarlet with tremulous four- rayed stars, flame- red cinnamon- stones, orange and violet spinels, and amethysts with their alternate layers of ruby and sapphire. (...) **Then he turned his attention** to embroideries, and to the tapes (...) And so, for a whole year, he sought to accumulate the most exquisite specimens that he could find of textile and embroidered work, getting the dainty Delhi muslins, finely wrought, with gold thread palmates, and stitched over with iridescent beetles' wings; the Agra gauzes, that from their transparency are known in the East as "woven air," and "running water," and "evening dew;" strange figured cloths from Java; elaborate yellow Chinese hangings. (WILDE, 2011, p. 165-170. Grifos meus)

Perceptível no trecho acima citado a presença de expressões semelhantes como introdução ao novo interesse que consome Dorian, como *At another time*, *On another occasion* e *Then he turned his attention*. A repetição é presente na própria escrita, pois tratam-se de diversos parágrafos com estruturas semelhantes que começam por introduzir sua nova obsessão e então partem para uma catalogação exaustiva e extremamente detalhada dos objetos adquiridos pelo personagem. Assim, parece haver a inversão da ideia de Walter Benjamin (1999,p. 211) do colecionador como aquele que "luta contra a dispersão": embora haja a aproximação e catalogação dos objetos através do interesse primário que os fizeram ser adquiridos, a própria instabilidade dos interesses de Dorian parece sempre recolocar essa dispersão a qual o colecionador almejaria combater. A imagem dessa casa atulhada de diversos objetos distintos parece ser a representação mesma da dispersão.

O tédio atravessa a narrativa do romance e invade a estética através da repetição da estrutura da escrita. Creio que *A Seita* também se utiliza de escolhas estéticas semelhantes. Enquadramentos, gestos e ações se repetem várias vezes ao longo do filme, de maneira frívola. É como se a câmera transmitisse uma relação de desinteresse e frieza por aquilo que retrata por manter-se constantemente a certa distância do protagonista ou dos outros personagens, privilegiando um plano-médio ou aberto. Quando acontece uma maior aproximação é quando há o desejo de representar objetos ou detalhes dos cenários. A repetição, tanto no romance, através de estruturas parecidas entre os parágrafos, e no filme, através da repetição de planos e enquadramentos, poderia indicar uma tentativa de exprimir uma estética do tédio. Embora ocorram mudanças nos interesses



desses dândis, como a troca de paixões de Dorian ou o interesse do protagonista de *A Seita* pelos misteriosos cartazes rosas que encontra espalhado pela cidade no terceiro ato, a repetição parece-me manter a ideia da transitoriedade dessas mudanças. Essa pretensa estética do tédio parece ultrapassar o tédio sentido pelo personagem para também invadir a sua própria representação: o filme parece entediado com seu personagem.

A escolha do filme de focar-se tanto na questão do sono e do sonhar pode ser uma chave para ampliar a discussão sobre sua estética do tédio. Walter Benjamin nota essa aproximação entre o tédio e o sono ao escrever:

Boredom is a warm gray fabric lined on the inside with the most lustrous and colorful of silks. In this fabric we wrap ourselves when we dream. (...) The sleeper looks bored and gray within his sheath. And when he later wakes and wants to tell of what he dreamed, he communicates by and large only this boredom. For who would be able at one stroke to turn the lining of time to the outside? Yet to narrate dreams signifies nothing else. (Benjamin, 1999, p.106)

Um ponto curioso levantado por essa citação é o fato dele dizer que o narrar do sonho só poderia ser revelado a partir do tédio, como um tecido cinza encobrindo as cores e ornamentações do sonho. Fato bastante pertinente ao sabermos que toda a narração do filme é a de um sonho do seu protagonista, o sonho de número 43. Não seria essa estética do tédio do filme uma possível representação visual desse tédio benjaminiano? Não apenas uma transposição total, mas também atualizada às novas inquietações contemporâneas quando inserido dentro de um filme de ficção científica distópica, como podemos ver quando o protagonista revela que todos nas colônias espaciais tomaram uma injeção que impossibilita o sono, deixando-os em constante vigília e, conseqüentemente, produtivos. Esse estado de eterna vigília do personagem não apenas resulta no fato concreto de sua ausência de sono, ao menos na parte inicial da narrativa, mas também parece guiar todas suas ações. Suas caminhadas pelas ruínas e sua rotina repetitiva soam como uma espécie de sonambulismo constante, fortemente realçadas pela sua apatia e por seus gestos quase maquínicos. Quando Warhol declara, ao falar sobre a presença da repetição em sua obra artística, que gostaria de ser uma máquina, provavelmente teria a concordância do protagonista do filme. Aqui, mais uma vez, Benjamin parece trazer um possível ponto de interesse ao escrever que o tédio era a marca de distinção dos grandes dândis³. Portanto, o tédio assume aqui o caráter principal de distinção do dândi, possibilitando sua existência dentro de uma cultura massiva de objetos

³ “Boredom is always the external surface of unconscious events. For this reason, it has appeared to the great dandies as a mark of distinction. Ornament and boredom”(BENJAMIN, 1999, p.106)



reprodutíveis. O tédio, suas ações maquínicas e aparente despreendimento em relação a tudo que lhe rodeia que parecem assumir essa função primordial de distinção.

A figura do sonâmbulo é importante aqui por não assumir uma total falta de agência: embora dormindo e inconsciente, ele ainda caminha e pode realizar ações. O personagem, afinal, embora de maneira apática, parece sempre em busca de novas sensações de diversas maneiras. Busca constantemente novos parceiros sexuais, bebe, fuma maconha e rememora seu passado ao ir até as ruínas de sua antiga escola. Até mesmo a decoração exacerbada e anacrônica de sua casa, saturada de móveis de eras diversas, é uma forma de tentar a deixar “do jeito como era antes”, em uma tentativa nostálgica de reconstituição do passado através desses objetos. Sua própria volta para Recife também é uma forma de buscar novas possibilidades de sensações divergentes. Ao ser indagado se haveriam gays nas colônias, ele responde positivamente, mas todos “fazendo a linha casal hétero de bem”. “Cafona”, conclui ele logo em seguida. Sair das colônias representa para o personagem a chance de encontrar novos prazeres, buscar uma forma de vida *queer*, longe da aparente homonormatividade de lá. O tédio, portanto, seria uma forma de também experimentar novas sensações, interditas nas colônias.



Fig. 2: Repetições de encontros sexuais em A Seita

José Gil (1986, p.18), ao discorrer sobre a poética de Fernando Pessoa, argumenta a importância do tédio e da passividade para a busca de novas sensações na poesia do heterônimo Bernardo Soares. Ao afirmar que “se queremos favorecer o sonho, é sobretudo necessário não agirmos”, faz-se clara a conexão entre esse pensamento e as atitudes do personagem e também da



própria repetição de planos e enquadramentos. Ele continua e escreve que “Mantendo à distância os estados de consciência claros e distintos, abrimos e alargamos um espaço intersticial, entre a vigília e o sono, entre a actividade da vida e a inércia total do corpo e do espírito. Estados experimentais de semi-sono, de tédio, de fadiga, de insônia.” (GIL, 1986, p.18). Esses estados permitiriam então a busca não através das grandes sensações, mas das sensações despertadas pelo micro, pelo cotidiano e possibilitadas através do tédio e da reconfiguração propiciada por ele. Sensações fugidias, *queers* na sua recusa de corpos ativos e produtores. O personagem foge de uma vida moldada em um paradigma heteronormativos de produção constante em busca do improdutivo, de sensações outras. O filme aposta nessa possibilidade suscitada pelo personagem ao também adotar uma estética do tédio, transpondo essa possibilidade de novas sensações também para novas estéticas e possibilidades de relação com o espectador.

Em Dorian Gray os objetos parecem acumular-se um em cima do outro em uma colossal e crescente pilha de detritos: quando Dorian parte de um interesse para o outro de maneira tão absorva e intensa, todos os objetos anteriores perdem seu caráter de novidade e parecem tornar-se apenas resíduos de seus interesses passados. Entretanto, a particularidade do texto é que, pelo fato de não envelhecer, o protagonista inverte a relação clássica do humano como peregrino e os objetos, os espólios, como duráveis, colocando em xeque uma das principais ideias da produção como uma herança durável para as gerações futuras, a representação concreta e material de seus esforços e trabalho. Ao defrontar-se com uma possível imortalidade, o dândi do livro não vê esses objetos como herança possível e que estarão ali depois de sua morte, pois essa imortalidade o faria ver todos aqueles objetos se deteriorarem. Portanto, embora os objetos colecionados por Dorian tragam sempre marcas de distinção por não se tratarem de reproduções, através da inversão de valores trazida por sua imortalidade, já podemos ver uma relação com os objetos que encontra ecos com a contemporânea e a questão dos objetos descartáveis. Como argumentado por Glick (2001, p.143), “Dorian está na posição contraditória de tentar escapar da reificação da sociedade burguesa ao dissolver seus desejos no mundo de sonhos do que ele mesmo pretende acordar”, portanto “simultaneamente encantado e ameaçado pelas mercadorias que o engolfa”.

Enquanto o dândi pop de *A Seita* parece já ter abarcado a fruição estética de objetos de uma cultura massiva, de uma forma que remete à sensibilidade camp como exposta por Sontag, Dorian parece estar posicionado em uma bifurcação entre a adoração e o desprezo pelas mercadorias e pelos objetos descartáveis. No romance os objetos das coleções de Dorian parecem originais e marcadores de sua posição como nobre, já o filme constantemente reforça esse possível novo



dandismo através, não apenas dos já mencionados diálogos sobre cultura de massa, mas também pela presença de objetos anacrônicos dentro da casa do protagonista: boias de plástico convivem com jogos de porcelana e cartazes de seriados televisivos dividem a parede com pinturas à óleo.



Fig. 2: A mistura de objetos no filme: cartaz de *Arquivo X* sobre uma pintura à óleo, cadeira de plástico ao lado de uma de madeira.

Entretanto, a condição excepcional trazida pela sua imortalidade promove uma nova relação com sua coleção: mesmo tratando-se de objetos duráveis, como joias, tecidos e objetos musicais, e marcados pela sua forte pretensão de ineditismo e exotismo como formas de marcar distinção, Dorian reflete que eles são apenas ruínas, enquanto ele permaneceria intacto pela agência do tempo.

He was almost saddened by the reflection of the ruin that time brought on beautiful and wonderful things. He, at any rate, had escaped that. Summer followed summer, and the yellow jonquils bloomed and died many times, and nights of horror repeated the story of their shame, but he was unchanged. No winter marred his face or stained his flowerlike bloom. How different it was with material things! Where had they gone to? (WILDE, 2011, p.169)

Pode-se ver a ressonância no romance com o gesto de Walter Benjamin (1985, p.117-118) de nomear a casa burguesa do século XIX como “espaços de pelúcia”, pois seriam locais totalmente tomados por objetos.

Num quarto burguês dos anos oitenta, apesar de todo o “aconchego” que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: “Não tens nada a fazer aqui”. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira. Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: “Apaguem os rastros”, diz o estribilho do primeiro poema da Cartilha para os cidadãos. Essa atitude é a oposta da que é determinada pelo hábito, num salão burguês. Nele, o “interior” obriga o habitante a adquirir o máximo possível de há-



bitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio. Isso pode ser compreendido por qualquer pessoa que se lembra ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto da sua casa se quebrava. Mesmo seu modo de encolerizar-se — e essa emoção, que começa a extinguir-se, era manipulada com grande virtuosismo — era, antes de mais nada, a reação de um homem cujos “vestígios sobre a terra” estavam sendo abolidos.

Entretanto, há aí uma inversão crucial: enquanto para o burguês discutido por Benjamin esses objetos seriam seus “vestígios sobre a terra”, para Dorian eles são a representação concreta da fugacidade das coisas, como um protótipo da relação contemporânea da cópia e reprodutibilidade. Outro ponto de inversão é propiciado pela ideia do dândi como sua maior obra de arte e, portanto como seu principal objeto, seu vestígio definitivo. Se para Benjamin esses “espaços de pelúcia” assumiriam a imagem de um “estojo”: local que protegeria e acolheria o burguês contra os “perigos” do mundo exterior através do acúmulo de objetos, no romance de Wilde o perigo que assombra o protagonista e que o faz passar de um interesse a outro e colecionar objetos de maneira compulsiva encontra-se dentro da própria casa. Não é o mundo exterior que assusta Dorian, mas seu retrato, trancado e escondido dentro de uma sala vazia de sua casa. É a sua própria condição cindida de homem-objeto que o assombra, não um mundo exterior do qual ele busca isolar-se através de sua coleção.

For these things, and everything that he collected in his lovely house, were to be to him means of forgetfulness, modes by which he could escape, for a season, from the fear that seemed to him at times to be almost too great to be borne. Upon the walls of the lonely locked room where he had spent so much of his boyhood, he had hung with his own hands the terrible portrait whose changing features showed him the real degradation of his life, and had draped the purple- and- gold pall in front of it as a curtain. (WILDE, 2011, p.171)

Sua própria existência como objeto é o fantasma que assombra Dorian. A sua existência dupla como humano e objeto de arte é a representação concreta da dialética dândi da vida como obra de arte. O próprio Dorian encobre o quadro de maneira semelhante à organização de um palco teatral ao lhe colocar mortalhas que se assemelham a cortinas. Por vezes ele senta-se em frente ao quadro e o vê como se assistisse algum espetáculo, tendo emoções diversas. No final do romance, ao tentar destruir o quadro, seu próprio corpo sucumbe e morre. O romance parece narrar a vitória da superfície (o quadro) contra a profundidade (o humano). O dândi aqui assume a sua forma máxima e mais concreta da sua figura de obra de arte, porém Dorian é uma espécie de dândi falho por não suportar essa dialética entre superfície e conteúdo. Ao tentar destruí-la, destrói a si mesmo no processo. Um dândi só poderia existir nessa cisão ambígua, destruir a superfície seria apagar sua própria existência.

Se em Dorian Gray vemos o fracasso de um dândi preso na bifurcação entre aceitar a sua divisão entre seu corpo e o quadro, creio que *A Seita* também discuta a questão da transformação do



dândi em não-humano. Ao empregar a estratégia de aproximação do dandismo com a cultura de massas como forma de reforçar um discurso das potências das superfícies e da artificialidade, a película acaba por transformar o dândi, ele mesmo, em pura superfície. Para além de causar essa aproximação, também acaba por transformar o seu personagem dândi em um objeto dessa cultura de massas. Como já discutido, o dândi “transforma a elegância e o supérfluo na própria razão de existir” (AGAMBEN, 2007, p.82) e cria a si mesmo ao realizar uma espécie de ascese de uma superficialidade moral e estética. A criação de si mesmo era algo que necessitava de uma consciência de seu objetivo, ou correria o erro de falhar, como ocorre com Dorian Gray.

Como forma de se transformar em obras de arte, o dândi de *A Seita* acaba então por assumir uma postura de extrema superficialidade corporal, assumindo assim seus gestos, poses e indumentárias como ferramentas de construção de si. Assim, ao apagar as fronteiras entre conteúdo (*Self*) e superfície (corpo), ele transforma-se em algo não humano, obra criada através de seus gestos estilizados. Ele não apenas abarca o *camp* e os prazeres da cultura de massa, mas transforma a si próprio em objeto *camp*, através da sublimação de si e da consequente transformação em ornamento da própria tessitura fílmica, uma decoração daquele cenário. Aqui, creio que a argumentação de Agamben do dandismo como uma tarefa sacrificial que busca o desapossamento de si (do *Self*), alcançando assim o não-humano, funcione como forma de tentar abarcar o que vejo como o objetivo do longa-metragem e que possibilita a leitura da interseção do dândi com o *camp*.

A condição para o sucesso dessa tarefa sacrificial consiste em que o artista leve às suas últimas conseqüências o princípio da perda e do desapossamento de si (...) Da mesma maneira que a obra de arte deve destruir e alienar a si própria para se tornar uma mercadoria absoluta, também o artista-dandy deve transformar-se em cadáver vivo, tendendo constantemente para um outro, uma criatura essencialmente não-humana. (AGAMBEN, 2007, p.85)

Ao se tornar em algo não-humano através da promoção das superfícies e da consequente multiplicidade de leituras que permite ao negar um conteúdo imutável, o dândi de *A Seita* parece almejar essa nova configuração, essa condição de superfície absoluta. Ao aceitar a mercadoria e a cultura massiva, ele se coloca em posição privilegiada para aceitar sua transformação em pura superfície. O dândi parece buscar um modo de existência estético. E é através desse desapossamento que se converteria em algo não-humano, “a existência não como sujeito, mas como obra de arte” (DELEUZE, 2010, p.124). Deleuze ressalta que a discussão suscitada por Foucault sobre a construção estética de si não implica uma volta ao sujeito, seus argumentos muitas vezes parecem encontrar vários pontos de encontro com ideias do dândismo, embora esse nunca seja nominalmente citado pelo autor.



Como é possível ver uma contradição entre o tema da morte do homem e o das subjetivações artísticas? (...). Há uma mudança de problema, nova criação. O fato de que a subjetividade seja produzida, que seja um “modo”, deveria bastar justamente para persuadir-nos que o termo deve ser tomado com muita precaução. Foucault diz: “uma arte de si mesmo que seria totalmente o contrário de si mesmo...” Se existe sujeito, é um sujeito sem identidade. (DELEUZE, 2010, p 147).

O filme parece representar esse não-humanismo do dândi ao não valorar os personagens humanos em detrimento dos outros objetos de cena, como podemos ver em algumas sequências do longa onde o protagonista parece mais um elemento de cenário. Em uma dessas cenas, a câmera segue o protagonista, vestido impecavelmente e caminhando lentamente entre as ruínas da cidade abandonada. Podemos notar que embora o acompanhamos, ele não é o foco principal. A câmara o acompanha, em movimentos lânguidos e quase desinteressados: se perde do personagem e centra-se em rachaduras e outros detalhes do local, mantendo sempre uma distância fria do personagem. Ela parece manter-se indiferente à ação que filma, não funcionando como ponto de vista e focando-se em pontos do cenário que não são vistos pelo protagonista. Ele torna-se um ornamento naquelas ruínas: um belo contraste entre a decadência daqueles espaços que a câmera não dá nenhuma importância central. Se o personagem observa aqueles cenários de maneira blasé, a câmera também o transforma em objeto para ser visto, em uma decoração do cenário.



Fig. 3: Câmera perdendo-se do protagonista

Em outra sequência, durante um diálogo entre o protagonista e um dos homens com quem ele fez sexo, a câmera não se fixa na imagem dos dois personagens, ou mostra um plano e contra-plano do diálogo, mesmo esse aparentando ser importante, pois o protagonista rememora importantes fatos do seu passado, podendo ser visto como importante para entender as motivações do personagem e dar uma certa profundidade psicológica a ele. O filme se mantém impassível perante a isso e nega essa possível profundidade. A câmera continua a movimentar-se pelo ambiente de forma lenta e incerta, preterindo o diálogo em favor dos objetos de cena. Assim, a decoração, as roupas e os móveis, os ornamentos da tessitura fílmica, mostram-se muito mais importantes para o filme que qualquer suposta profundidade psicológica de seu protagonista. Esse também é pura superfície, constantemente construído por si mesmo através de seus gestos afetados,



rigorosa rotina e a total falta de sentimentos ou reações afetivas. Se em *Dorian Gray* há a separação entre a superfície e o conteúdo de maneira concreta dada pela separação do quadro e do corpo, aqui os dois estão unidos dentro do corpo. Sem o recurso do quadro como objeto representativo da superfície, o filme emprega a câmera e a disposição dos objetos cênicos e dos personagens como forma de ressaltar a superfície ao transformar eles em cenário.



Fig. 6: Câmera desinteressada durante diálogo entre personagens

Creio que *A Seita* demonstra que o dândi e a estética *camp* funcionam como possibilidades estéticas muito mais amplas se vistas a partir da ótica da promoção das superfícies e da visão de um *Self* mutável, em constante construção e aberto a múltiplas interpretações. Visão e emprego muito mais enriquecedores do que quando vistos apenas como ligados com a questão de uma apreciação cultural aristocrática e que almeja a busca de distinção através da condenação da cultura massiva. Oscar Wilde em *The Critic as Artist* ressalta a importância de uma “vida contemplativa”, uma vida de apreciação estética que “that has for its aim not DOING but BEING, and not BEING merely, but BECOMING” (WILDE, 1891). Mais uma vez vemos a importância da ideia de uma constante e ativa construção e transformação de si e sua relação com o dandismo. Dado a condenação histórica da ideia do *Self* performático e a sua consequente atribuição ao homossexual (KING, 1994), julgo que o seu emprego, como visto em *A Seita* se aproximam do que Moe Meyer julga como o maior gesto subversivo de Oscar Wilde de “colapsar sujeito e objeto através da superfície do próprio corpo” (MEYER, 1994, p.99). As paródias performáticas empreendidas por Wilde e pelo protagonista sem nome do filme através de suas performance, aqui vistas como dândi e *camp*, provocam fissuras no discurso que prega uma suposta naturalidade de certos comportamentos ao deixar visível a artificialidade e o caráter historicamente construído desse discurso.

Assim, embora as ideias partam da ideia de Sontag da aproximação do *camp* com o dândi, não creio que o primeiro seja uma forma de substituição do segundo, como uma nova forma de dandismo que abraça a cultura de massas. Julgo, como pretendi argumentar nesse artigo, que o *camp* está imbricando com o dandismo em relação a performatividade da ideia do *Self*-como-



construção e da importância dada a superfície. Não seria, portanto, apenas uma atualização do mesmo em uma época de cultura de massas, mas teria com esse uma série de aproximações, efetuando então dobras que acabam por permitir novas leituras de ambos através dessas interseções. Possibilitando, assim, novas leituras de objetos culturais através dessa conjunção e uma maior abertura de ambos a usos não centrados em contextos exclusivamente eurocêntricos ou anglo-saxões.

Acredito, portanto, que essa aproximação permite novas leituras do *camp* e do artifício como empregados em obras artísticas *queers* produzidas fora do eixo hegemônico, como podemos ver tanto no crescimento de filmes que trazem elementos dessa estética no cenário do cinema brasileiro contemporâneo quanto na presença de temas como performatividade e artifício como elementos estéticos ligados a uma sensibilidade queer em debates acadêmicos produzidos no Brasil, como podemos ver nos trabalhos de Anselmo Peres Alós (2013, 2017) Angela Prysthon (2014, 2015), Denilson Lopes (2016, 2017), André Antônio Barbosa (2017). Parece-me que essas obras buscam, através da artificialidade, provocar fissuras no discurso que promove a sobriedade e seriedade e que, conseqüentemente, condena o considerado excessivo e o tido como não-natural, hipótese central para a discussão do presente artigo. Como Rosalind Galt (2015, p.60) afirma: “Cor, opulência, excesso e estilo são armas estéticas para corpos *queer*.”. Concluo, portanto, que uma leitura comparada do *camp* e do dandismo através das chaves aqui exploradas, permite então discutir como as escolhas estéticas que buscam a artificialidade podem ser vistas como importantes escolhas estéticas marcadamente presente em uma parte da filmografia *queer* brasileira contemporânea.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ALÓS, Anselmo Peres. El beso de la mujer araña: gênero, sexualidade e subversão. *Estud. Lit. Bras. Contemp.* 2017, n.50, pp.399-423.

_____. *Sexualidades marginais nas bordas do texto: cinema, política e performatividade de gênero em El beso de la mujer araña*. *Rev. Estud. Fem.* 2013, vol.21, n.3, pp.1121-1147.

BARBOSA, André Antônio. *Constelações de frivolidade no cinema queer brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

BARTHES, Roland. *The Language of Fashion*. Trans. Andy Stafford. Oxford: Berg, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Harvard: Harvard UP, 1999.

_____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.



- BOLLON, Patrice. *A moral da Máscara*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- COMFORT, Kelly. *European Aestheticism and Spanish American Modernismo: Artist Protagonists and the Philosophy of Art for Art's Sake*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- D'AUREVILLY, Jules Barbey. *On Dandysm*. New York: PAJ, 2001.
- DURAN, Glória. *Dandysmo y Contragenero*, Tese de Doutorado. Valência: Universidade Politécnica de Valência, 2009.
- FILLIN-YEH, Susan. *Dandies*. New York: University Press, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos V: Sexualidade, Ética, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- GALT, Rosalind. *Lindo: teoria do cinema, estética e a história da imagem incômoda*. Revista ECO-Pós, v 18, n 3, p.42-65, dez. 2015.
- GARELICK, Rhonda. *Rising Star: Gender, Dandyism, Gender and the Performance in the Fin de Siècle*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água. 1986.
- GLICK, Elisa. *Materializing Queer Desire*. Albany: State University of New York Press, 2009.
- HALPERIN, David M. *How to be gay*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2012.
- KING, Thomas A. 'Performing "Akimbo": Queer Pride and Epistemological Prejudice', IN: Moe Meyer, *The Politics and Poetics of Camp*. New York, 1994, p.23-50.
- LOPES, Denilson. *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Hucitec Editora, 2017.
- _____. O retorno do artifício no cinema brasileiro. In: SOBRINHO, Gilberto Alexandre (Org). *Cinema em redes: tecnologia, estética e política na era digital*.
- MEYER, Moe. *The Politics and Poetics of Camp*. New York, Routledge, 1994.
- MILLER, Monica L. *Slaves to fashion: black dandyism and the styling of black diasporic identity*. Durham, NC: Duke University Press, 2009.
- MOORE, Robert. Indian Dandies. In: Fillin-Yeh, Susan (org). *Dandies*. New York: University Press, 2001.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. Berkeley, University of California Press, 1990.
- _____. *Between Men: English Literature and Male. Homosocial Desire*. New York, University of New York Press, 1985.
- PRYSTHON, Angela. *Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo*. Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro, v18, n3, p.66-74, dez. 2015.
- _____. *Utopias da Frivolidade*. Recife: Cesárea, 2014.
- SONTAG, Susan. *Notas sobre o "Camp"*. 1964. Disponível em: https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf. Acesso em: 19/07/2017.
- WILDE, Oscar. *The uncensored picture of Dorian Gray*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press. 2011.
- _____. *The critic as artist*. 1891. Disponível em: http://rebels-library.org/files/the_critic_as_artist.pdf. Acessado: 03/05/2017.

