

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Temática
Volume 15, Número 2, maio/ago. de 2021
Submetido em: 02/02/2021
Aprovado em: 23/04/2021

O dia em que os dândis tomaram chá com Jacques Rancière: as relações entre polícia e política na perspectiva das estéticas dândis

The day the dandies drank tea with Jacques Rancière: the relations between police and politics from the perspective of dandy aesthetics

El día que los dandies bebieron té con Jacques Rancière: las relaciones entre policía y política desde la perspectiva de la estética dandy

Dieison MARCONI¹

Resumo

Através de uma montagem dialética e simbólica de diferentes imagens dândis, este artigo reflete sobre as contribuições que a teoria de Jacques Rancière oferece para compreender a legibilidade política das estéticas dândis que tem atravessado fronteiras temporais e geográficas, inclusive reaparecendo na cultura visual contemporânea. Simultaneamente a isso, o artigo também apresenta as contribuições que o próprio dandismo oferece para compreender a constituição mútua e indissociável do estético e do político, sintetizada sobretudo no que Rancière nomeia como partilha do sensível, mais especificamente ainda no que diz respeito à relação pendular entre polícia e política –, essas duas partilhas que comporiam o comum fracionado.

Palavras-chave: Jacques Rancière. Dandismo. Estética. Política. Polícia.

Abstract

Through a dialectic and symbolic montage of different dandy images, this article reflects on the contributions Jacques Rancière's theory offers to understand the political legibility of the aesthetic dandy that has crossed temporal and geographical boundaries, even reappearing in contemporary visual culture. At the same time, the article also presents the contributions that dandism itself offers to understand the mutual and inseparable constitution of the aesthetic and the political, synthesized above all in what Rancière calls the distribution of the sensible, even more specifically with regard to the commuter relationship between police and politics, these two distribution that would make up the common fractional.

Keywords: Jacques Rancière. Dandyism. Aesthetics. Politics. Police.

¹ Pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM. Doutor em Comunicação e Informação pela UFRGS. E-mail: dieisonmarconi@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1883-652X.

Resumen

A través de un montaje dialéctico y simbólico de diferentes imágenes dandies, este artículo reflexiona sobre las aportaciones que la teoría de Jacques Rancière ofrece para comprender la legibilidad política de la estética dandies que han traspasado las fronteras temporales y geográficas, incluso reapareciendo en la cultura visual contemporánea. Al mismo tiempo, el artículo presenta también las aportaciones que el propio dandismo ofrece para comprender la mutua e inseparable constitución de lo estético y lo político, sintetizada sobre todo en lo que Rancière llama el reparto de lo sensible, más concretamente en lo que se refiere a la relación de péndulo entre la policía y la política, estas dos acciones que constituirían el común separado.

Palabras clave: Jacques Rancière. Dandismo. Estética. Política. Policía.

Introdução

Tomemos como ponto de partida a seguinte cena fabulativa: o historiador e filósofo Jacques Rancière é convidado para tomar chá com alguns dândis. Consciente de sua teoria-ação, Rancière aceita o convite. Todos estão sentados à mesa, em uma sala ostensivamente decorada com quadros de natureza morta, tapetes persas, luminárias tiffanys, armários e cômodas bombês. O chá é servido em um frágil e delicado conjunto de porcelana. Rancière não está hesitante ao entrar em contato com aquele ambiente que, para alguns, indica a doçura agradável do esteticismo, da elegância e da delicadeza, enquanto para outros demonstra apenas o excesso vulgar da artificialidade de alguns rapazes de pose aristocrática, os quais, contudo, são provavelmente trabalhadores informais ou assalariados.

Entre um gole e outro de chá, o pesquisador francês não se abstém de uma conversa sobre imagem, estética e política, pois, como bem demonstrou em seu livro *O mestre ignorante* (2002), o professor não é necessariamente aquele que tudo explica, mas sim aquele que desenvolve metodologias reconhecendo a igualdade de inteligências (e não de hierarquia) entre ele e seus alunos. Rancière, agora sentado à mesa, não foi explicar nada. Foi ao encontro. E nesse encontro de igualdade de inteligências, os dândis, frequentemente tomados como sujeitos despolitizados ou apolíticos, espécies de manequins indiferentes aos conflitos do mundo sensível, escutam e são escutados. Pois, na verdade, Jacques Rancière também tem alguns assuntos em comum com esses seres de aparência frívola e fascinante.

E é sobre esses assuntos em comum aos quais este artigo gostaria de se dedicar. Porém, ao verificar nesta “cena fabulativa” o livre jogo dos assuntos em comum, é preciso dizer de antemão que tal proposta não ignora a consistente literatura que já abordou o fenômeno do dandismo nas sociedades modernas e contemporâneas. Ao contrário, para insistir nessa modesta verificação é preciso mencionar não apenas os clássicos escritos de Charles Baudelaire (1996) e de Walter Benjamin (2002), mas também as investigações que acompanharam as reaparições do dandismo em diferentes culturas e comunidades, a exemplo de *Dandysmo y contragenero* (2009), de Gloria Duran; *Slaves to fashion: black Dandism and Styling of Black diasporic* (2009), de Monica Miller; *Materializing Queer Desire* (2009), de Elisa Glick; *A Social History of Iranian Cinema* (2011), de Hamid Naficy; e *Los Dandis del suburbio* (2018), de Raquel Quílez.

Diga-se de passagem, todas essas investigações contribuíram para pensar um novo paradigma das existências dândis para além de sua origem e tradição masculina das classes altas da Europa ocidental dos séculos XVIII e XIX, possibilitando a compreensão das reapariações e das reconfigurações das estéticas dândis através de experiências deslocadas e deslocantes: dândis mulheres, dândis queer, dândis negros, dândis iranianos, dândis ameríndios, dândis pops e dândis nas culturas suburbanas das grandes metrópoles.

Não obstante, no âmbito das pesquisas brasileiras, faz-se necessário mencionar a pesquisa de André Antônio Barbosa, intitulada *Constelações da frivolidade no cinema brasileiro* (2017), na qual o autor verifica a reaparição do dandismo não apenas enquanto sujeito ou personagem, mas muito especialmente uma reaparição que se manifesta na forma de “filmes dândis” e “cinemas dândis”. André Antônio Barbosa, ao lado de Denilson Lopes, Pedro Pinheiro Neves e Ricardo Duarte, foi novamente ao encontro dos dândis no livro *Inúteis, Frívolos e Distantes: à procura dos dândis* (2019), no qual os quatro autores se detêm não apenas sobre um mapeamento histórico e conceitual sobre o dandismo, mas investigam também sua atualidade no contexto cultural midiático e, em particular, no cinema brasileiro contemporâneo. Proposta semelhante foi levada adiante por Ricardo Duarte em voo solo, em sua pesquisa de mestrado intitulada *Dândis, drags e bichas pintosas: o camp no cinema brasileiro contemporâneo* (2018).

Na esteira dessas pesquisas, a proposta deste artigo é realizar uma verificação bastante específica e cautelosa dos elementos que articulam a teoria de Rancière com o

dandismo, tendo em vista que de todos esses trabalhos citados são poucos os que utilizam a teoria do autor pós-marxista em articulação com as estéticas dândis. Do mesmo modo, nenhum deles aprofunda minuciosamente essa vinculação, que acredito ser bastante proveitosa para contribuir com o caminho já trilhado. Somente Ricardo Duarte (2018) é quem produz interessantes *insights* sobre a vinculação de Rancière, não necessariamente com as estéticas dândis, mas amplamente com o camp, atualizando alguns pontos do célebre ensaio de Susan Sontag (1987), e articulando reflexões entre estética e política na esteira de outra obra que vincula Rancière aos estudos queer: *Introduction: Jacques Rancière on the Shores of Queer Theory* (2009), organizada por Samuel Chambers e Michel Rourke.

Dito isso, retomo o objetivo deste texto como uma via de mão dupla: 1) apresentar as contribuições que a obra de Rancière oferece para compreender a “legibilidade política” das estéticas, das alegorias e das imagens dândis que atravessaram e ainda atravessam as fronteiras temporais e geográficas, inclusive reaparecendo na cultura visual contemporânea; simultaneamente a isso, 2) apresentar as contribuições que o próprio dandismo oferece para compreender a constituição mútua e indissociável do estético e do político, sintetizada sobretudo no que Rancière nomeia como partilha do sensível, mais especificamente ainda no que diz respeito à relação pendular de duas partilhas: a polícia e a política.

Para aprofundar esses *insights* iniciais, não me deterei exclusivamente na análise de um único objeto, mas sim num conjunto de imagens que nos chegam de diferentes temporalidades e de diferentes paisagens geográficas: *A Seita* (2015), longa-metragem brasileiro dirigido e roteirizado por André Antônio; alguns retratos realizados pelo pintor francês Émile Blanche entre o século XIX e o século XX; o retrato de Jean-Baptiste Belley (1797) pintado por de Anne-Louis Girodet-Trioson e outras visualidades dândis modernas e contemporâneas. Essas imagens não serão necessariamente escrutinadas em uma análise pormenorizada, mas reunidas e friccionadas no aqui e no agora através do que o próprio Jacques Rancière (2012) denominou como: a) “montagem dialética”, um exercício de montagem que se caracteriza pela produção de choques entre imagens heterogêneas, através do qual é possível verificar uma estranheza que só dá a ver através da violência e do conflito; e b) “montagem simbólica”, caracterizada pela junção de

imagens também heterogêneas, porém, que manifestam uma familiaridade que produz elos ou cria vínculos.

Polícia, política e a partilha do mundo comum

A estética, para Jacques Rancière, diz respeito a uma “distribuição do sensível”, na qual os sujeitos encontram-se distribuídos em um comum ao mesmo tempo em que experienciam a sua cesura em partes exclusivas ou separadas. Nesse caso, a partilha do sensível indica, simultaneamente, participação e separação, união e divisão – do tempo, do espaço e das atividades. No entanto, ainda que a partilha do sensível diga respeito a essas formas de distribuição dos corpos em comunidade, ao mesmo tempo em que desvela os recortes e as partes exclusivas que esses corpos ocupam, essa cesura só se faria notar por meio de uma fricção pendular, polêmica e dissensual entre as duas formas que Rancière elege como dois modos de partilhar o mundo comum: a polícia e a política.

A polícia, para Rancière, descreve uma ordem que define as “divisões entre os modos de dizer, os modos de ser e os modos de fazer” (RANCIÈRE, 2018, p. 42). Trata-se de “uma ordem do visível e do dizível que faz com que uma atividade seja visível e outra não o seja, que uma palavra seja ouvida como discurso e enquanto outra é ouvida apenas como ruído” (RANCIÈRE, 2018, p.42). Dito ainda de outro modo, o termo polícia reuniria todo o tratado de ordenamentos consensuais que determina a distribuição das partes e dos papéis que os sujeitos ocupam no âmbito do sensível e que, no entanto, não indica, necessariamente, uma disciplinarização dos corpos, mas sim a forma ou a regra sob a qual determinados sujeitos podem “aparecer” no campo social – as condições de aparecibilidade – isto é, uma configuração de suas aparições e ocupações ou, ainda, uma configuração das propriedades dos espaços em que essas ocupações estão distribuídas.

A polícia também não diz respeito, necessariamente, a um dispositivo biopolítico intrinsecamente negativo – o afastamento das proposições focaultianas torna-se mais distinto na medida em que a teoria de Rancière expõe, de modo maleável, não apenas a junção e a disjunção impura da polícia com o seu regime complementar (a política), mas também porque o historiador francês produz uma filosofia mais centrada na dimensão estética e menos na dimensão ética – esse termo importa não apenas para Michel Foucault (1984), mas também para outros pesquisadores e pesquisadoras

contemporâneas como Judith Butler (2015), para quem, por exemplo, a ética é central para compreender a cena de interpelação através da qual um *eu* se constitui como sujeito.

Essa relação pendular, indissociável e porosa da polícia e da política torna-se mais legível na medida em que Rancière busca definir a partilha política. De saída, o autor substitui a ideia de política habitualmente aceita. O que designam com a palavra política, diz o autor, não seria o “conjunto dos processos pelos quais operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes e a gestão das populações, da distribuição dos lugares e das funções. Isso se chama polícia, a distribuição sensível dos corpos em comunidades” (RANCIÈRE, 2018, p. 41). Dito isso, a política seria, então, o conjunto de atividades que vem a perturbar essa ordem da polícia. A atividade política, acrescenta Rancière, “é aquela que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a distinção de um lugar, pois ela faz ver o que não cabia ser visto e faz ouvir um discurso ali onde só havia ruído” (RANCIÈRE, 2018, p. 42).

Nesse caso, o dano original da política é a produção de uma fenda, uma rasgadura ou uma fissura em determinada ordem policial, irrompendo, deslocando e reconfigurando provisoriamente os espaços e as temporalidades que estavam dadas pelos regimes do consenso. Além disso, para o autor, a política não é um dado permanente, ela só pode ser verificada em uma cena de dissenso que fratura as paisagens consensuais do mundo comum. Essas cenas de dissenso constituem, então, a dramaturgia do dano, a cena polêmica na qual aqueles sujeitos que não eram contados como sujeitos pelo regime da polícia abrem um espaço intervalar dentro de determinada ordem do sensível e passam a contar como sujeitos falantes, obrigando aqueles que os enxergavam apenas como “animais ruidosos” a reconhecerem o vínculo paradoxal da partilha do sensível não apenas num sentido lógico, mas sim através de cenas dissensuais (protestos, performances, greves, paradas, marchas, bloqueios de rua, mobilizações etc.) que conferem à política uma dimensão estética, uma poética da política.

Cenas de dissenso misturariam a dramaticidade da cena teatral com a racionalidade da cena argumentativa. Esse reconhecimento, no entanto, “não autoriza a separar uma ordem racional da argumentação e uma ordem poética, senão irracional, do comentário e da metáfora. A cena de dissenso é produzida por “atos de linguagem que são, a um só tempo, argumentações racionais e metáforas poéticas” (RANCIÈRE, 2018,

p. 67). Vale ressaltar, então, que na dramatização desse dano, a noção de dissenso implica justamente nisso: a política é constituída de um excesso de sujeitos que introduzem, dentro da ordem saturada da polícia, um excesso de objetos, gestos, atos e enunciações cênicas que são voláteis, reverberantes, intervalares, isto é, não permanentes. A política opera sempre por reconstrução.

Ao operar constantemente por reconstrução, compreende-se que a polícia e a política estão sempre suscetíveis a se confundirem. Para Rancière, a forma mais radical de dissipação da política, por exemplo, não é o simples desaparecimento, mas sim a confusão com seu contrário, a polícia: “o risco dos sujeitos políticos é confundir-se de novo com partes orgânicas do corpo social ou com esse próprio corpo” (RANCIÈRE, 1996, p. 378). Polícia e política seriam, então, atividades porosas, criativas, performáticas, não hierárquicas: não apenas não existiria política fora da polícia, como ambas podem confundir-se na medida em que se fixam determinados consensos e ordenamentos do sensível – ou se suspendem esses consensos na proposição de outras gramáticas.

Ao ler Rancière com certa frequência, sobretudo pelo que a obra do autor oferece de possibilidades para pensar as relações entre estética e política, compreendo algumas das críticas diante desse pensamento raramente capturável. Isto é, ao expor em diferentes obras o que seria partilha do sensível e seus dois regimes constituintes (polícia e política), o autor suspende qualquer afirmação fixa, determinística ou totalizante do que seriam esses dois regimes e abre espaço para que muitos sigam se perguntando o que de fato elas indicariam, já que tanto sua ideia de política (e, por consequência, a de democracia) quanto à de polícia passam longe das esferas da institucionalização, dos regimes jurídicos e, mais amplamente, de uma teoria discursiva da filosofia política.

No entanto, é nesse gesto apriorístico que a própria política ganha legibilidade na obra do autor: fazendo da sua teoria uma ação e, por consequência, reconhecendo a igualdade de inteligências, Rancière não nos explica tudo: ele nos oferece métodos de verificação para que possamos construir nossos próprios caminhos – e percalços – para compreender as relações indissociáveis entre estética e política dentro de determinada cena específica. Nesse caso, com a “liberdade” oferecida pelo próprio autor, gostaria de utilizar o dandismo não necessariamente para ser explicado ou desflorado pela teoria de

Rancière. Como apontei anteriormente, gostaria de conduzir uma verificação cautelosa sobre como os dândis legibilizam esse pequeno excerto (polícia e política) da ampla teoria de Rancière sobre a partilha do sensível.

Sob o ponto de vista dândi

A política, para Rancière, não possui um terreno próprio. “Ela precisa de um palco de manifestação”, diz o filósofo (2018, p. 103). Esse palco pode, no caso, ser legibilizado pelos corpos, pelas poses e pelos gestos de diferentes dândis: no corpo de uma rapaz operário que nos fins de semana posa como aristocrata no subúrbio de uma metrópole das periferias capitalistas; no corpo dos dândis negros recuperados por Monica Miller (2009), os quais reaparecem de tempos em tempos com o mesmo brilho fulgurante de um relâmpago benjaminiano (2009); na iconografia dos inúmeros retratos de homens dândis pintados por Émile Blanche entre o final do século XIX e início do século XX; ou no corpo dândi de um filme contemporâneo como *A Seita* (2015).

O dândi que protagoniza *A Seita*, depois de alguns anos vivendo nas Colônias espaciais, retorna a Recife no ano de 2040. Num cenário distópico da capital pernambucana, o personagem caminha por ruas, vielas e ruínas como se fosse um manequim se expondo em uma imensa galeria, sempre preservando uma pose fria, entediada e blasè. Especialmente até o terceiro ato, o personagem raramente abandona essa prostração. Ao contrário, esse emaranhado de letargia, tédio e melancolia é reforçado pela constante repetição de cenas, gestos, poses e dias improdutivos. De início o personagem não pode dormir, pois nesse futuro distópico os sonhos já ocupavam espaços nos museus e nas galerias em função de uma substância que as Colônias espaciais injetavam nas populações a fim de mantê-las acordadas e fazê-las produzir mais. Porém, agora em Recife, sempre acordado e sem afazeres obrigatórios, o personagem nada produz. Passa seus dias bebendo vinho ou chá, acordando com diferentes homens em sua cama, perambulando pelas ruas e prédios abandonados, entediado em sua sala exageradamente ornamentada.

No entanto, *A Seita* não é apenas um filme dândi em função de seu protagonista dândi. Trata-se de um filme dândi porque, sobretudo, sua própria tessitura estética e narrativa incorpora alguns valores do dandismo no mesmo compasso em que os desmonta

pelo excesso de ornamentação: um filme com locações extremamente decoradas, estrutura narrativa fria e hedonista, planos sequências fixos e lentos, sem grandes reviravoltas ou acontecimentos, com uma apurada articulação entre direção de fotografia e direção de arte.

A fotografia, bem ordenada ou beirando a perfeição, sempre situa o personagem em meio aos objetos de sua casa ostensivamente decorada e ornamentada pela direção de arte. Na realidade, essa combinação evidencia, justamente que, ali, o personagem é apenas mais um bibelô em meio a vários outros bibelôs. Em entrevista ao jornalista Lufe Steffen, Fábio Ramalho (também integrante do coletivo Surto e Deslumbramento, responsável pela produção do filme) argumenta que “ao partilhar do apreço pelas estéticas do artifício e da viadagem, a gente gosta que um bule de porcelana tenha o seu momento dentro do filme” (STEFFEN, 2016, 267). Em *A Seita*, o conjunto de porcelana ganha um especial momento: o personagem, com seus dedos afilados, manuseia lenta e belicamente o seu bule e adoça exageradamente o seu chá.

Em outro momento da narrativa, o protagonista e um dos rapazes com os quais possui relações casuais estão deitados no chão da sala, conversando e bebendo vinho. Nesse momento, o protagonista conta uma história clichê sobre um amor da pré-adolescência, um desses poucos instantes do filme, como também notou Ricardo Duarte Filho (2018), em que a personagem demonstra ter algum tipo de subjetividade e profundidade. No entanto, nossa escuta dessa pequena anedota amorosa é perturbada pela câmera que, antes sempre fria e estática com longos planos sequência, agora passeia virtuosamente pelo espaço da sala, pelos objetos dispostos sobre as mesas, fragmentando os corpos dos dois rapazes e, portanto, recolocando novamente o personagem na mesma condição dos outros ornamentos que compõem toda a cena.

São especialmente em cenas como essas, assim como em muitas outras ao longo da narrativa, que uma ordem doce e agradável, herdeira das altas aristocracias, é atravessada por uma “manifestação do dano” (RANCIÈRE, 2018). É o momento em que a ordem açucarada e deleitável é fraturada por uma fração intervalar que a esvazia através do excesso de ironia, de artificialidade, da frivolidade e da superficialidade, nos permitindo verificar a política agindo na legibilidade de uma desregulação. Nas palavras de Lopes, Neves, Barbosa e Duarte Filho (2019), “se o dandismo é um modo de se

relacionar com o mundo que, por um lado, privilegia a doçura agradável do esteticismo, da beleza, da elegância, da delicadeza, do pitoresco ou pictórico” (2019, p. 43), isto é, uma polícia, “por outro, paradoxalmente, põe em xeque essa “ordem”, como que a esvaziando ao privilegiar a superficialidade, a frivolidade, a fragilidade, o artifício, o lúdico, a ironia ou *wit*, a indiferença ou a frieza.” (2019, p.43).

Não se trata apenas de *inserts* desreguladores. Trata-se, na verdade, da produção de intervalos (RANCIÈRE, 2013a; 2013b) que, no caso do filme, são intensamente vulgares, expressivamente artificiais, nos quais a política e a polícia são verificadas na junção e na disjunção desses mesmos intervalos, onde se pode ver o livre jogo da ordem e da desordem. Um filme que bebe de uma estética originária das altas classes aristocráticas da Europa ocidental do século XVIII, mas a situa em uma distopia brasileira e pernambucana, no corpo de um homossexual afeminado que caminha pelas ruas ensolaradas de uma capital em ruínas, que se veste com o desvelo estético do dandismo clássico e, no entanto, lê ficção científica, consome cultura pop, deixa roupas amassadas sobre a cama e se confunde com os próprios objetos de sua casa.

Se é possível identificar essas relações pendulares entre polícia e política no dandismo de *A Seita*, é porque o filme privilegia, sobretudo, um regime estético da arte (RANCIÈRE, 2013c). Isto é, a articulação entre polícia e política que o longa-metragem mobiliza não está alocada nos regimes da verossimilhança, do realismo, do naturalismo ou nos meandros de um cinema político engajado, humanista, lamentoso e redondor, aquele que teria sido instaurado pelo sistema sensório motor da modernidade (DELEUZE, 2007). Esse regime, para Rancière, não passaria de um “modernitarismo” que se manifestou, sobretudo, em alguns cinemas modernos que desconsideraram o regime estético em detrimento da valorização do “regime representativo” das imagens e da arte (RANCIÈRE, 2010; 2012; 2013b).

Dez frames do filme *A Seita* (2015), nos quais é possível verificar as relações entre polícia e política



Fonte: Print elaborado pelo autor.

Se a estética, para Jacques Rancière, diz respeito a uma distribuição do sensível que dá a entender e dá a ver a visibilidade e a inteligibilidade dos sujeitos, dos fatos e dos acontecimentos, os dândis elevam esse argumento a uma inefável e afetada estetização: a partilha do sensível torna-se, para eles, uma grande galeria na qual os mesmos se expõem como manequins. E se para Jules-Amédée Barbey D’Aurevilly (2009, p.131), “o dandismo brinca com a regra e, contudo, ainda a respeita”, acredito ser possível, a partir de agora, optar por um trocadilho: o dandismo brinca com a polícia e, contudo, ainda a respeita.

Para seguir legibilizando esses movimentos, podemos, por exemplo, olhar duas vezes ou mais (DIDI-HUBERMAN, 1998) para alguns dos retratos pintados por Émile Blanche no qual os dândis se vestem e se portam dentro das regras e etiquetas que foram inauguradas em conexão com a história da masculinidade moderna e sua materialização plástica nas corporalidades. Se peças como paletó, colete, calça, camisa e gravata em cores sóbrias definiram – e definem – um modelo de uniforme masculino ocidental desde os fins do século XVIII (NEVES, 2019), os dândis adotaram os ordenamentos policiais desse novo traje da masculinidade com um desvelo estético tão ostensivo que acabou pervertendo-os, dobrando-os, revelando-os “como uma construção, uma pose, uma afetação”. (LOPES; BARBOSA; DUARTE; NEVES, 2019, p. 144). E, portanto, também desvelando o próprio sexo/gênero enquanto um arranjo plástico, material e estético de uma engenharia cultural que, como diria Judith Butler (2003), não difere de uma engenharia generificada e sexuada.

Nesse caso, ao mesmo tempo em que o dândi abraçou os códigos de uma polícia de vestimenta limpa, sóbria e masculina, o mesmo insere, dentro dessa ordem policial, um excesso de cuidado, pose e afetação, que danifica a própria ordem, isto é, dá a ver uma legibilidade dissensual que danifica a ordem do consenso, fazendo emergir um intervalo polêmico. Dito ainda de outro modo, ao brincar com a polícia, o dândi produz um dano em sua ordem e, contudo, segue aderindo a esse regime policial. É nessa brincadeira, ou nesse “jogo múltiplo” (RANCIÈRE, 2018), que o dândi dá conta de tornar legíveis as relações pendulares entre essas duas formas de partilhar o mundo comum, a polícia e a política, sem necessariamente criar hierarquias entre elas.

O dândi, além disso, não produz nenhuma revolução totalizante, mas instaura um pequeno gesto de dissenso dentro de um quadro de regulação e controle mais amplo (na *mise-em-scène* da polícia) o que acabou o associando, em diferentes momentos do nosso comum compartilhado, ao “excessivo” e ao “afeminado”. O que antes era um código de conduta geralmente associado ao homem burguês cisgênero e heterossexual (DUARTE, 2018), reconfigurou-se nas experiências das homossexualidades masculinas, pois, como também já demonstrou Elisa Glick (2001), a alegoria dândi tornou-se central nos estudos contemporâneos sobre as experiências queer, inclusive quando avistamos dândis queer em diferentes imagens de uma cinematografia independente e minoritária: dos encontros noturnos de homens gays negros de *Looking for Langston* (1989), de Isaac Julien, aos *balls* de *Paris Is Burning* (1990), de Jennie Livingston; na voz, nos gestos e vestimentas do protagonista em *Portrait of Jason* (1967), de Shirley Clarke, na pose pseudo-intelectual do dândi de *Estudo em Vermelho* (2013), de Chico Lacerda, ou na ambiguidade arquetípica de Keops em *a Lenda do galeto vegano* (2016), de Sosha.

Retratos de homens dândis realizados por Émile Blanche entre o final do século XIX e início do século XX



Sir Coleridge Kennard sentado no sofá, 1904, Jacques-Émile Blanche, coleção particular.



Aubrey Vincent Beardsley, 1895, Jacques-Émile Blanche, National Portrait Gallery, Londres.



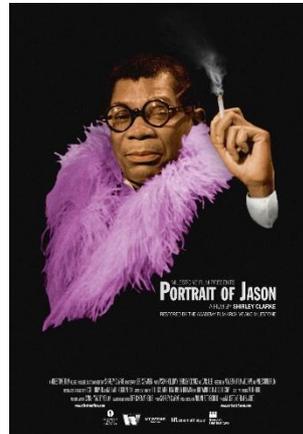
O querubim de Mozart, 1904, Jacques-Émile Blanche, Musée Des Beaux, Reims, França.

Fonte: reproduções realizadas pelo autor.

Dândis gays e negros no cinema queer estadunidense do século XX



Looking for Langston, 1989,
Isaac Julien



Portrait of Jason, 1967,
direção de Shirley Clark

Fonte: reproduções realizadas pelo autor.

O dândi intelectual no filme *Estudo em Vermelho* (2013) e as estéticas dândis nos balls da comunidade queer negra norte-americana em *Paris is Burning* (1990)



Estudo em Vermelho, Chico Lacerda, 2013.



Paris is Burning, Jennie Livingston, 1990.

Fonte: reproduções realizadas pelo autor.

Sosha na pele do dândi Keops

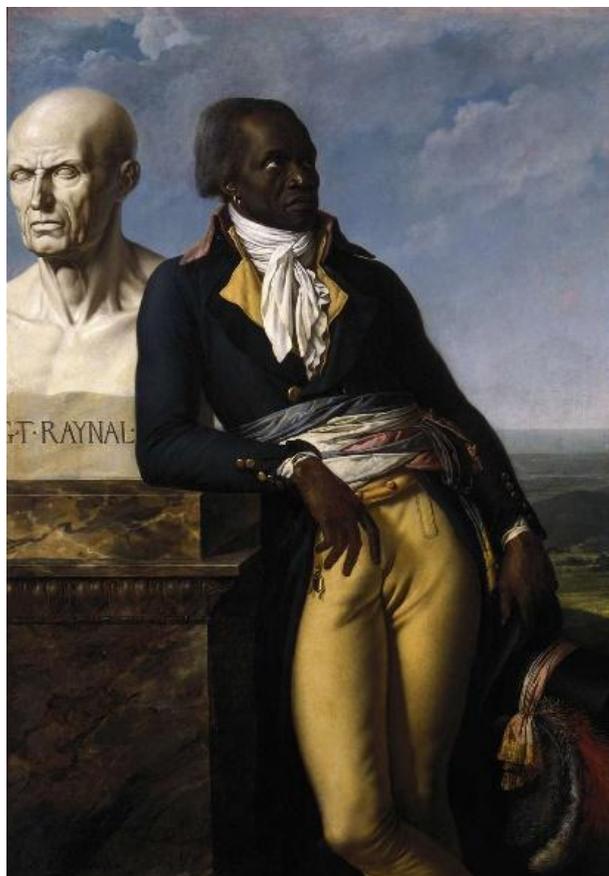


Fonte: reprodução realizada pelo autor.

Polícia e política tornam-se, no sensível do corpo dândi, dois códigos estéticos que se friccionam. A negociação desses dois códigos ganha legibilidade nos momentos em que os dândis viajam no tempo e (re)aparecem encenando uma dramaturgia do dano: aparecem sempre se valendo das condições – ou oportunidades – de aparecibilidade que lhe permitem aparecer e, contudo, encenam um intervalo polêmico que perturba o próprio campo de aparecibilidade à medida em que faz ver o que não cabia ser visto. Em seguida, o dândi desaparece, ainda que sua presença siga reverberando em outras cenas (RANCIÈRE, 2018).

Os dândis são, então, aquelas alegorias estéticas conformadas a um regime policial do pictórico e, contudo, inconformados na medida em que introduzem um excesso ou uma afetação nesse regime do sensível. Além disso, muitos dândis se vestem como aristocratas ou posam como aristocratas, isto é, possuem a “capacidade estética” (RANCIÈRE, 2010; 2012) de construir uma “performance da aristocracia” (WILSON, 2003). É o que faz o dândi Keops de *A lenda do geleto vegano* (2016) ou mesmo todos aqueles estranhos corpos fílmicos que a precária e apurada direção de Sosha introduz no campo do sensível. Obras que “figuram um elitismo democrático que não é mais vedado a ninguém” (BARBOSA; DUARTE; LOPES; NEVES; 2019, p.135), pois diz respeito a um gesto de autocriação e a “uma complexa e contraditória mistura de democracia e aristocracia, de conformismo e rebeldia” (BARBOSA; DUARTE; LOPES; NEVES, 2019, p.135). Keops enxerga o sensível como uma sucessão de imagens estilizadas e, ele mesmo, com seu corpo negro e sua sexualidade ambígua, torna-se incapturável ao parodiar e articular diferentes arquétipos estéticos e culturais: dândi e malandro, sóbrio e afetado, conformado e rebelde.

Fazendo um brusco retorno no tempo, poderíamos visualizar as relações pendulares entre polícia e política no corpo de outro dândi negro através da pintura que Anne-Louis Girodet-Trioson (1767–1824) realizou de Jean-Baptiste Belley (1797) e que está exposta no Museu Nacional de Versailles (França).

Retrato de Jean-Baptiste Belley

Fonte: reprodução realizada pelo autor.

Belley teria nascido no Senegal e, ainda criança, foi vendido como escravo na colônia francesa de Santo Domingo, atual Haiti. Quando em liberdade comprada e conquistada, participou como militar de diferentes revoltas e atuou ativamente na luta pela independência – essa independência que, como destaca Renata Bittencourt (2015), teve caráter único no mundo por ter sido feita por africanos e descendentes, dando origem posteriormente ao Haiti, primeiro país fundado por sujeitos ex-escravizados e seus descendentes fora da África. Embora a pesquisa de Renata Bittencourt se detenha a compreender o dandismo negro do pintor brasileiro Arthur Timotheo, sua breve análise sobre a pintura que Girodet realizou de Belley dá especial legibilidade ao dândi como figura de articulação entre estética e política: populações negras cosmopolitas e, sobretudo, “confiantes, otimistas, sofisticados, demandando direitos iguais, ao mesmo tempo em que refazem a si mesmos e a sua imagem” (MILLER, 2009, p. 181).

O uniforme de representante do povo veste Jean-Baptiste Belley com as cores da revolução em tonalidades pálidas. O pintor detém-se ao trançar voltas de tecido acetinado pela cintura e a envolver de brancura sedosa o pescoço. O lenço plastron, típico elemento da estética dândi, coloca em evidência o rosto contemplativo do homem grisalho exibido em três quartos, com seus lábios grossos, testa alta e nariz largo. A elegância está também no amarelo da calça que repete a gola interna, levantada junto ao pescoço, e no dourado dos botões da casaca justa que modela os músculos do braço. Uma das mãos segura um chapéu, que pende no canto inferior da tela, em contraponto à escultura, trazendo ornamentação de tecidos e plumas que ecoa o tema tricolor. Embora o dandismo seja reconhecível na incorporação de elementos de vestuário herdados de Brummel, os brincos, comuns na representação de africanos e descendentes nascidos na Europa ou nas Américas, acentuam sua identidade de estrangeiro. O pintor insere no fundo da tela, colunas de fumaça, em alusão aos conflitos da revolução de 1791 [...] Belley apoia o braço na base que suporta o busto de mármore branco do filósofo François Raynal que defendeu a emancipação gradual dos escravos. As cabeças de Raynal e Belley, situadas à mesma altura na tela, estão voltadas para direções opostas. Os de Belley parecem se dirigir ao futuro, cujas promissoras possibilidades ele ajudara a construir (BITTENCOURT, 2015, p. 53).

Vale lembrar, como também fez Renata Bittencourt (2015), que o dândi negro não foi uma figura inaugurada pelo retrato de Belley. Para a autora, teria sido Julius Soubise, nascido no Caribe e levado como escravo à Inglaterra quando criança, que passou a obter proteção de uma duquesa e foi instruído sobre os hábitos sofisticados da nobreza, exemplificados em suas habilidades como cavaleiro e esgrimista, que contribuíram com sua notoriedade.

Se para Monica Miller (2009) o dândi se tornou “um esteta político” na cultura negra estadunidense na virada do século XIX até o modernismo do século XX, isto é, a beleza ou a estética sendo utilizada para fortalecer projetos de justiça social, o retrato de Belley, em 1797, já antecipava algumas das posturas – ou poses – analisadas mais recentemente pela própria Miller (2009) no contexto do modernismo e que, mais a frente, seriam novamente mobilizadas na série fotográfica de *The Sapeur* (2008), de Daniele Tamagni, no filme *Dândi negro: uma beleza política* (2015), de Lauren Lunetta, em videoclipes como os de *Losing for you* (Solange, 2012) e *Formation* (Beyoncé, 2016).



Fotografia da série *The Sapeur*,
Danieli Tamagni, 2008



Frame do clipe de *Formation*, Beyoncé, 2016



Frame do clipe *Losing you*, Solange, 2012



Frame do filme *Dândi negro: uma beleza política*, Lauren Lunetta, 2015

Fonte: reproduções realizadas pelo autor.

Nesse caso, o retrato de Belley e de outros dândis negros podem ser vistos, como destaca Monica Miller (2009), como produtos de uma convergência de fatores históricos específicos referentes a cada época, a exemplo das espetacularizações dos chamados “escravos de prestígio”, do fortalecimento das comunidades negras, dos processos diaspóricos e das lutas por emancipação. Porém, nada disso pode ser compreendido sem dar evidência a uma bricolagem entre estética e política e, mais especificamente, a uma negociação entre uma ordem (a polícia) e um dano (a política) que perturba essa ordem no reino da estética.

Como bem demonstra Miller (2009), a iconografia do dandismo negro viajou através do tempo e do espaço, criou performances e estéticas híbridas de raça, gênero e

identidade. Nesse sentido, enquanto fruto da diáspora, o dandismo negro se apropriou dos estilos das elites brancas e, desse modo, interrompeu e desestabilizou as reificações identitárias, sobretudo categorias de raça, gênero, sexualidade, classe e nação. É possível, como argumenta a autora, que para alguns o dandismo negro seja visto como “opressor” e para outros como “ato de libertação” quando, na verdade, talvez possa ser melhor compreendido como uma “lição estética” de “interrogação da identidade” (MILLER, 2009).

O dandismo negro adere visualmente à ordem do estilo das elites brancas e masculinas e, ao mesmo tempo, danifica essa ordem ao não abrir mão das vicissitudes do estilo negro e da negritude. Nesta mesma toada, dândis negros situam-se num limiar ou em um polêmico intervalo (RANCIÈRE, 2013a; 2013b). Um intervalo no qual não é possível abraçar alegremente todos os resultados de uma diáspora forçada, assim como tão pouco se adere a um essencialismo ou a um retorno substancialista da tradição negra africana. O dândi negro, assim como o dissenso em Rancière, está sempre em oposição, seja ao essencialismo étnico e identitário, seja ao abraço festivo do hibridismo cultural.

Nesse caso, o dândi (e mais especificamente o dândi negro) é legível pelo livre jogo de uma indeterminação (RANCIÈRE, 2012) no qual as relações entre polícia e política, esses dois termos tão presentes na obra do autor francês, podem ser visualizados justamente em uma “performance de autoformação” que não pode simplesmente ser compreendida de forma monolítica como uma aspiração branca ou mera imitação de fantasias europeias ou de elite, mas sim como uma capacidade estética de traduzir, conviver, negociar, desestabilizar e operar por reconstrução. E a estética, como nos diz Rancière, realiza um trabalho de desvelamento. Ela é a operação capaz de ajudar a política a desestabilizar as partilhas policiais do mundo sensível, produzindo um deslocamento do olhar que favorece uma mudança provisória e intervalar no regime do visível, do audível e do pensável.

Considerações finais

Se há, portanto, uma legibilidade política no dandismo, ela não me parece facilmente capturável ou institucionalizável. Assim como a política, para Rancière (2005; 2009; 2018), não diz respeito a uma instituição jurídica ou a um conjunto de processos

pelos quais seria possível operar a agregação, o consenso e o consentimento, a legibilidade política do dandismo está sempre em oposição. Optei aqui por uma investida modesta que foi a de compreender como as estéticas dândis dão legibilidade a essas relações pendulares entre polícia e política, duas operações descritivas muito comum na teoria de Rancière. Outras possibilidades ficaram de fora, a exemplo de como os dândis podem nos ajudar a compreender os processos de “subjativação política” através de uma criação de si; ou, então, sobre como o dandismo também nos ajudaria a verificar, a partir das estéticas da artificialidade, a força dos regimes “estéticos da arte”. E, por fim, haveria ainda uma possibilidade de verificar um movimento em que os cinemas dândis e Jacques Rancière contra-atacam e reparam certas perspectivas e modelos de imagens políticas fundamentadas pela modernidade.

Todas essas propostas podem ser levadas adiante tendo em vista que o regime estético da arte dândi se coloca ao lado de Rancière na medida em que o autor: desloca a noção de estética comumente associada às teorias da arte, à filosofia ou à ciência do belo; se afasta dos argumentos que elegeram a imagem e a estética como objetos “nocivos para a práxis política” (DEBORD, 1997); aparta o argumento de que a estetização de obras artísticas serviriam, em momentos excepcionais, apenas para uma mobilização autoritária, a exemplo fascismo (BENJAMIN, 2012).

Se, para Rancière, estética e política são formas complementares de organizar todo o nosso sensível comum e cesurado, assim como a própria arte em seu regime estético poderia ser entendida como uma “forma de vida” (RANCIÈRE, 2002, p.6), é possível dizer que os dândis, aqueles que não se vestem para viver, mas vivem para vestir, entenderam com artifício e frivolidade os métodos do professor francês. Acredito, então, que essa aproximação entre dândis e Jacques Rancière pode dizer respeito à pavimentação de um caminho mais longo e amplamente decorado. Se tendemos, em algumas análises, a oposicionar as relações entre polícia e política nas teorias de Rancière enquanto métodos estanques, dicotômicos e inegociáveis, nas estéticas dândis essa oposição essencialista se dissolve em inúmeros golpes de estilo.

Referências

- AMANN, Elizabeth. **Dandysm in the age of revolution**. Chicago: Chicago University Press, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. 3. ed. Tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **The arcades project**. Cambridge. Tradução de Howard Eiland, Kevin McLaughlin. New York: Harvard University Press, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v. I)**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. São Paulo: Autêntica, 2015.
- BARBOSA, Antônio. **Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- BARBOSA, Antônio; LOPES, Denilson; FILHO, Ricardo; NEVES, Pedro. **Inúteis, frívolos e distantes – à procura dos dândis**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.
- BITTENCOURT, Renata. **Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland**. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2015.
- CHAMBERS, Samuel; ROURKE, Michel. Introduction: Jacques Rancière on the Shores of Queer Theory. **Borderlands**, v. 8, n.2, 2009.
- DUARTE FILHO, Ricardo. **Dândis, drags e bichas pintosas: o camp no cinema queer brasileiro contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed 34, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DURAN, Gloria. **Dandysmo e contragenero**. Valência: Universidade Politécnica de Valência, 2009.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- D' AUREVILLY, Jules- Amédée Barbey. O dandismo e George Brummel. In: TADEU, Tomaz (Org). **Manual Dândi: a vida como estilo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 113-207.

- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- GLICK, Elisa. **Materializing Queer Desire**. Albany: State University of New York Press, 2009.
- MILLER, Monica. **Slaves to fashion: black Dandism and Styling of Black diasporic identity**. Durham: Duke University Press, 2009.
- NAFICY, Hamid. **A Social Historie of Iranian Cinema**. Durham: Duke University Press, 2011.
- QUÍLEZ, Raquel. Los Dandis del suburbio. **El Mundo**, 13/6/2012, Metrópoli. Disponível em: <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/06/06/ocio/1338996721.html>. Acesso em: fev. 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Aduauto (Org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras: 1996.
- _____. **A política da ficção**. Lisboa: KKYM, 2014.
- _____. **O desentendimento**. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- _____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. **Le travail des images**. Conversations avec Andrea Soto Calderón. Dijon: Les Presses du Réel, 2019.
- _____. A estética como política. **Devires – Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, 2010.
- _____. **A Noite dos Proletários: arquivos do sonho operário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. **La haine de la démocratie**. Paris: La Fabrique, 2005
- _____. **A partilha do sensível**. Estética e política. São Paulo: Editora 34.
- _____. **O mestre ignorante**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____. **O Espectador Emancipado**. Tradução de J. M. Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010
- _____. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papyrus, 2013.
- _____. **Béla Tarr: o tempo do depois**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013a.
- RANCIÈRE, J. **Le fil perdu: essais sur la fiction moderne**. Paris: La Fabrique, 2013b.
- STEFFEN, Lufe. **O cinema que ousa dizer seu nome**. São Paulo: Giostri, 2016.
- SONTAG, Susan. Notas sobre o camp. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- WILSON, Elizabeth. **Adorned in dreams: fashion and modernity**. Londres: I.B Tauris, 2003.