

## **Estética *queer* e deslocamentos de masculinidade: um panorama histórico e crítico sobre o dandismo – de Brummell a David Bowie**

*Queer* aesthetics and masculinity displacements: a historical and critical overview of dandyism – from Brummell to David Bowie

Andrio J. R. dos Santos<sup>1</sup>

Resumo: O dandismo tem papel expressivo nas discussões sobre identidade promovidas pelos estudos queer. Apresento um panorama histórico-crítico sobre vários artistas e estetas que ousaram considerar a beleza uma posição estético-política válida, objetivando demonstrar que a estética do dândi pode promover uma posição identitária e política afirmativa em uma sociedade que instrumentaliza o desejo em nome do progresso.

Palavras-Chave: dandismo; teoria queer; estética queer; masculinidade.

Abstract: Dandyism plays a significant role in discussions about identity in queer studies. I present a historical-critical overview of the various artists and aesthetes who considered beauty a valid aesthetic-political position to demonstrate that the aesthetic of the dandy can promote an affirmative identity and political stance in a society that instrumentalizes desire in the name of progress.

Keywords: dandyism; queer aesthetics; queer theory; masculinity.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), vinculado ao estágio pós-doutoral do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFSM, Bolsa PNPd/CAPES, sob supervisão do prof. Dr. Anselmo Peres Alós. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## INTRODUÇÃO

A história do dândi é longa, complexa e controversa. Perpassa a vida, obra e personalidade de figuras como Beau Brummell, Count D’orsay, Lord Byron, Edward VIII, Barbey D’Aurevilly, Charles Baudelaire, Noël Coward e Oscar Wilde, adentrando o século XX e estendendo-se a nomes como Andy Warhol e David Bowie. Tais figuras, cada uma ao seu modo, conceberam noções de estilo que vão do extravagante e do excêntrico ao considerado absurdo, dotadas de uma sensibilidade blasé e de um brio formidável.

Na alvorada do século XIX, o dândi representaria “superioridade, irresponsabilidade, inatividade” (MOERS, 1978, p. 13). Em grande parte, essa concepção encontrava-se na contramão das amplas demandas por igualdade social. Ideologicamente, o dandismo mesclava ideias díspares de criação e, assim, propiciava uma crítica ácida contra o espírito burguês da época, que sustentava a seriedade da prosa Vitoriana. Na França, o dandismo representou um fenômeno cultural de grande importância, enraizado no momento histórico que girava em torno do Governo dos Cem Dias – a batalha de Waterloo, a queda do imperador e, a partir de 1814, o reinado de Louis XVIII.

Este também foi um período de “anglomania”, essencial aos intelectuais franceses, que importaram diversos artefatos culturais das ilhas britânicas. Figuras como Charles Baudelaire e Barbey D’Aurevilly inspiraram-se nos temperamentos estrangeiros importados através do Canal da Mancha. Como Ellen Moers comenta, “o ambíguo símbolo do dândi reunia ideias e atitudes providas dos mais improváveis contemporâneos dos dois países” (MOERS, 1978, p. 13).

Baudelaire (1995) e Barbey D’Aurevilly (1988) reconfiguram o dandismo como uma atitude intelectual antiburguesa. Além disso, o dândi, como um indivíduo que prima pelo estilo em detrimento da substância, através de uma estética das aparências, da estetização e estilização do corpo, denuncia o caráter performativo da identidade e abala as concepções heteronormativas sobre corpo, gênero e sexualidade. Por isso, essa noção de dandismo como performance e como uma forma de protesto contra o capitalismo industrial moderno tornou-se a base para modelos contemporâneos de arquétipos identitários gays discutidos pelos estudos gays e *queer*, assim como para discussões contemporâneas sobre políticas de estilo.

Tendo em mente a teoria da performatividade de gênero de Judith Butler (2019), segundo a qual a reificação do gênero seria um processo que oculta a própria origem, podemos considerar que a artificialidade do dândi, a ênfase no artifício, chama atenção justamente ao caráter fabricado de nossas identidades, constituída por atos performativos. Além disso, parto da premissa de que “o *queer* é um lugar de crítica, um ponto de vista, um locus epistemológico para se pensar questões de corpo, sexo, gênero e sexualidade” (ALÓS, 2020, p. 7).

Ao empregar a figura do dândi para discutir a constituição moderna de subjetividades *queer*, não intento encapsular a multiplicidade dessas experiências em um conceito universalista. Pelo contrário, meu intento é discutir as complexas e múltiplas formas de dandismo e desejo *queer*, articulando certos traços teóricos e históricos através dos quais contradições específicas do dandismo *queer* são formuladas e performadas. A figura do dândi se relaciona a noções como visibilidade, comodificação, modernidade, decadentismo e de-

sejo e personifica a relação do sujeito moderno com o capitalismo que é, ao mesmo tempo, complacente e insurgente. A figura do dândi também retém um papel privilegiado na relação entre modernidade e homossexualidade.

Pretendo discutir as consolidações e contradições relativas a formações identitárias e políticas, sem negar diferenças, e quando possível desfetichizando-as. Além disso, calcado na noção de *queer* como uma força disruptiva, pretendo demonstrar que a estética *queer* dos artistas e obras citadas podem promover ou potencializar uma posição identitária, política e artística afirmativa em meio a uma sociedade que objetifica e instrumentaliza o desejo e subordina a liberdade em nome do progresso.

#### ESTÉTICA *QUEER* E DANDISMO: QUESTÕES SOBRE MASCULINIDADE, COMMODITY E CONSUMO

Existe um ímpeto recente em discutir o papel do capitalismo no desenvolvimento de identidades *queer*. Há diversas questões envolvidas nessa problemática, não só o fato da homossexualidade ser associada à noção de segredo, como também a definição de identidade *queer* a partir de um paradoxo de visibilidade. Ao expor essas questões, parece óbvio que nos atentemos à medicalização da homossexualidade ocorrida no fim do século XIX, que inaugurou uma era de visibilidade para sexualidades marginalizadas e taxadas como perversas.

Na conhecida discussão promovida por Foucault (1978), a categoria religiosa “sodomita” foi transformada na categoria médica “homossexual” por sexologistas como Richard von Krafft-Ebing e Have-

lock Ellis. O que antes era caracterizado como um ato imoral perpetrado por pecadores fora transformado, em meados de 1860, e “transposto da prática da sodomia a uma espécie de androginia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita fora uma aberração temporária; o homossexual era agora uma espécie” (1978, p. 45). Foucault questiona o que teria motivado essa transformação de sentido, perguntando-se se a criação do homossexual e outras “perversidades sexuais” seriam motivadas pela preocupação em garantir a reprodução biológica, a manutenção da força de trabalho e em perpetuar a forma vigente das relações sociais. Em resumo, para afirmar uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora.

Identidades *queer* modernas, em particular gays, estão permeadas pelo tropo do segredo. Baseada em Foucault e D. A. Miller, Eve Sedgwick defende que a identidade gay é fundamentalmente moldada por um dualismo entre o que é segredado e o que é revelado, e já que revelar essa identidade gay é, ao mesmo tempo, proibido e demandado, a identidade gay é sempre uma contradição interna entre transparência e opacidade, visível e invisível. Essa dupla associação entre segredo e revelação, a qual Sedgwick se refere ao comentar sobre a centralidade da epistemologia do armário na cultura gay, sugere que a identidade gay foi constituída, de maneira distinta e desde a concepção, como um “segredo”.

Não apenas a invenção médica do homossexual, como também a emergência de identidades *queer*, calcada no cultivo estetizado do prazer promovido pela figura do dândi, estão relacionadas ao crescente investimento do capitalismo na produção e regulação do desejo e do prazer. Teóricos como Birken (1988) e Chauncey (1994) demonstram que a desestabilização dos limites do gênero e a reificação

da sexualidade no estreito espectro binário de homossexual/heterossexual, dois eventos paradoxais, foram impulsionados por mudanças políticas, econômicas e sociais características do fim do século XIX. Essas mudanças foram fundamentadas primeira, mas não exclusivamente, pelas contradições da produção capitalista, que pretendem tanto produzir o desejo quando o controlar, principalmente suas facetas dissidentes (HENNESSY, 2000).

Podemos conceber que a noção moderna de identidade *queer* emerge das contradições capitalistas entre a vida pública da produção e da normatização e a vida privada do consumo e do prazer. A partir das últimas décadas do século XIX, ocorre uma reorganização da vida social em torno do consumismo, um processo que transformou a commodity e o consumo (e suas contradições) no ponto fulcral de uma nova ordem social, o que engendrou a noção moderna de epistemologia do sujeito. A ascensão dos mercados e mídias de massa “converteu necessidades não atendidas em novos desejos” (HENNESSY, 2000, p. 99), criando uma aparente contradição entre racionalização e reificação e a disposição moderna disruptiva e ilimitada de expansão do desejo. Além disso, a oposição histórica entre produção e consumo assumiu novos sentidos devido ao advento da industrialização e consumo de massa, que juntos consolidaram e estenderam a divisão capitalista fundamental entre público e privado.

A debatida concepção de homossexualidade como “*open secret*” (algo como “segredo conhecido”), uma síntese paradoxal entre visibilidade e invisibilidade, conecta a lógica do *queer* à lógica da commodity, tornando identidades gays, lésbicas, trans e bis emblemas da contradição capitalista entre o mundo oculto das relações interiores e o mundo visível das aparências. Na teoria da commodity como fet-

che, Marx (1992) descreve a conhecida divisão entre o que aparece ser e o que realmente é o “segredo” da commodity. Nessa lógica, o elemento misterioso constitutivo da commodity seria o resultado de um sistema de trocas que mistifica relações sociais, fazendo com que as relações entre pessoas assumam a forma de relações entre coisas. Reconhecer a centralidade da lógica da commodity na vida social moderna não é equivalente a conceituar o capitalismo como monolítico ou que fetichizar a economia como mecanicamente determinista. De fato, o próprio conceito de dialética marxista critica os determinismos econômicos das teorias políticas, propondo que a totalidade da sociedade capitalista só pode ser compreendida através de mediações complexas e específicas sempre em mudança. A figura do dândi me interessa porque ela não representa apenas um tipo de glorificação do “estilo de vida”, uma aglutinação de política e história em uma esfera tida como pessoal, particular e íntima da arte e da beleza, como também uma tentativa de desafiar tais sedimentações distintivas.

Nesse aspecto, podemos pressupor que cultura, estética e erotismo são esferas da vida íntima e social mediadas, de maneira intrincada, por relações estabelecidas pela commodity na sociedade moderna. Tendo isso por base, podemos questionar modelos teórico-críticos que separam as esferas da estética e do erótico da econômica e que representam as esferas da estética e do erótico como efêmeras. Minha perspectiva se mostra um tanto devedora da escola de Frankfurt, pois, para este estudo, não caracterizo a sociedade capitalista moderna como inautêntica ou determinantemente repressiva, nem a compreendo de forma fatalista. Pelo contrário, necessitamos procurar por possibilidades combativas, subversivas e afirmativas para a produção cultural e artística *queer*, visando reavaliar o erótico e re-

configurar categorias como reificação, desejo, consumo, commodity e estética.

Minha discussão favorece uma visão materialista da sexualidade, mas não me dedico a discutir teorias sob a rubrica marxista (GLICK, 2010). Em vez disso, de maneira ilustrativa, forneço um panorama sobre dandismo, sobre os variados artistas e estetas que ousaram considerar a beleza, o prazer e o refinamento dos sentidos como uma posição estético-política válida. Com isso, podemos tratar das questões aqui propostas nos próprios termos. Além disso, considero que a figura do dândi exerce um papel fundamental na construção da subjetividade *queer* moderna, principalmente porque, segundo Alan Sinfield (1994) e Ed Cohen (1993), depois do julgamento de Oscar Wilde, em 1895, o dândi passou a ser associado de maneira indelével ao homossexual no imaginário social.

Parto de um ponto de vista metodológico que aborda produções culturais de maneira imanente, a fim de expor os não ditos da cultura: as inconsistências, interconexões e contradições. Como Adorno escreveu:

Uma obra de sucesso, de acordo com uma perspectiva crítica imanente, não é aquela que resolve contradições objetivas através de uma harmonia espúria, e sim aquela que expressa a ideia de harmonia negativamente ao incorporar as contradições, puras e descomprometidas, em sua estrutura interna (1997, p. 32).

Ao relacionar contradições e identidades à lógica do capital, podemos discutir a dialética que define identidades *queer* tanto como em revolta contra modernidade, quanto como um emblema privilegiado da modernidade.

## UM PANORAMA HISTÓRICO E CRÍTICO SOBRE O DANDISMO – DE BRUMMELL A DAVID BOWIE

Baudelaire escreveu que “a ideia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu vestuário, [...] seu gesto e inclusive impregna sutilmente, com o passar do tempo, os traços de seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser” (1995, p. 852). Através do que concebe como uma pintura dos costumes, para Baudelaire, o dândi é a própria aparência, ou seja, seu artifício constitutivo denuncia o caráter performativo da identidade. A estética do dândi é o próprio dândi. Barbey D’Aurevilly registrou que “o dandismo é algo quase tão difícil de descrever quanto de definir” (D’AUREVILLY, 1988, p. 31). Em definições restritas, o dandismo já foi considerado como a arte de vestir-se, composto por regras ousadas e perspicazes em questão de vestuário e elegância. O dandismo, de fato, compreende esses fatores, mas não apenas isso. Intrigado por George Brummell, D’Aurevilly fascinou-se não apenas pela pessoa, como também pela sociedade britânica do período, em que ele reconhecia uma potente originalidade que lhe sugeria algo de peculiar.

Nessa ótica, o dândi se revela uma construção desconcertante: uma criatura de elegância encantadora, dotada de vaidade e ironia, que brinca com convenções sociais ao bel prazer. Ao mesmo tempo, ele é alguém cujos gostos tangentes e efêmeros jamais escapam ao excesso e à rebelião. Cada época possuiu seu próprio escopo de dândis, contando com características distintivas de um período para outro. De maneirismos a pose e performance, o dândi deleita-se através

do artifício, empregando estilo como um teatro de sombras de elegância calculada. Ao mesmo tempo, “dandificar” os próprios atos performativos significa repensar sensibilidades pessoais, algo que, para o dândi, exala a aura de uma elevação social: intelectuais, artistas, estetas mostram-se ansiosas por tornarem-se publicamente visíveis através de uma noção teatral de vaidade.

A discussão de Judith Butler (2019) sobre identidade como performance e a noção de sujeito como uma construção cultural oferecem amplas bases a este ensaio. Discutir tais questões envolve levar em conta a questão da subjetividade, assim como sua relação com sexualidade, gênero, atitude (códigos de conduta), moda (códigos de vestuário), retórica e, em primeiro plano, corpo, pois todas essas instâncias auxiliam na criação das nossas ideias a respeito do corpo. Nesse sentido, a performance revela-se uma estratégia constitutiva e intencional, calcada no princípio da subjetividade, em que o objetivo primeiro seria performar um eu (que aparenta ser e, por aparentar, o é) verdadeiro. O dândi, oferecendo-se de maneira voyeurística ao espectador, revela-se um fenômeno multiforme – ele pode ser sensual ou sexualmente ingênuo, atrevido ou reservado, mas ele sempre exibe uma expressão de superioridade, a personificação do ideal Wildeano do eu como uma obra de arte. Stan Hawkins menciona que os atos performáticos que constituem o dandismo visam “tornar o indivíduo o centro das atenções e transformar sua identidade em um evento teatralizado [...], ritualizando esteticamente sua identidade pessoal” (HAWKINGS, 2016, p. 34).

Compreender o dandismo também significa compreender a persona e a estética de alguns dândis notáveis. Um deles é George Bryan Brummell, que, da ascensão à queda, foi a grande autoridade em

moda durante o período regencial da Inglaterra, despertando fascínio tanto dos franceses quanto dos britânicos. O jovem Barbey D'Aurevilly, arrebatado pela figura de Brummell, escreveu um longo ensaio sobre atitude e estilo intitulado *Du Dandysme et de Georges Brummell*, publicado pela primeira vez em 1845, em que exalta que Brummell é tudo o que o dândi deveria ser. D'Aurevilly enfatiza a revolta moral de Brummell contra as ideias e convenções sociais de sua época. Foi no período em que estudava na cidade normanda Caen, durante a década de 1830, que D'Aurevilly pôs os olhos em Brummell pela primeira vez. Ao contemplar o que compreendia como o espetáculo pessoal e particular da pessoa de Brummell, D'Aurevilly compôs um convincente estudo sobre a “era do dândi”. Nesse período, mudanças sociais e certas preocupações com estilo e elegância originaram novas posturas e tendências entre os homens. É curioso que esse momento coincida com o período regencial inglês, quando convenções sociais estritas prevaleceram e havia a emergência de uma sensibilidade condenatória relativa a qualquer desvio ou subversão de costumes.

Brummel fez carreira no exército e atingiu o posto de capitão. Mas, aos 21 anos, recebeu uma herança considerável e decidiu partir para Londres, estabelecendo-se confortavelmente no rico bairro Mayfair. Isso, somado ao seu gosto meticuloso, perspicácia estética e um talento nato para ascensão social, transformaram-no no *arbiter elegantiarum* de sua época. Ele dava jantares luxuriosos para celebridades como o príncipe regente, George, príncipe de Gales. Além disso, era membro do clube mais estimado e exclusivo do período regencial, o Whites, onde despendia horas socializando com grupos seletos. Imaginemos Brummell sentado a uma poltrona em meio à

esfumada e opulenta atmosfera do clube, observando com sagacidade todos ao seu redor. Dotado do talento para converter as mais ordinárias circunstâncias nas mais divertidas anedotas, cada sentença proferida por Brummell logo ressoaria em todos os círculos aristocráticos: “um comentário de George Brummell, fosse um elogio ou censura, era naquela época definitivo. Ele era o autocrata de opiniões” (D’AUREVILLY, 1988, p. 48). Mark Booth comenta que:

Brummell foi a origem daquela sagacidade particular e frivolidade provocativa que hoje tendemos a considerar como inimitavelmente wildeana, mas que era de fato (e demasiado imitável) brummeliana. Ele também era um colecionador de caixas de rapé, pratos de porcelana e bibelôs e escrevia versos para eventos sociais, incluindo o famoso "Butterfly Funeral" (BOOTH, 1999, p. 71).

Mas, do alto do pedestal social, Brummell logo cairia em desgraça. Sua ácida perspicácia e sarcasmo lhe causaram problemas. Segundo os rumores da época, ele fez comentários demasiado maldosos e se indis pôs com o príncipe regente, George IV, e com o duque de Bedford, uma figura proeminente da aristocracia inglesa do período. Somado a isso, seu imprudente vício em jogos resultaram na perda de todas as suas posses e herança, o que propiciou sua eventual alienação da sociedade. Devido às dívidas, ele teve de fugir para a França em 1816, onde viveu até o fim de seus dias em pobreza. D’Aurevilly narra a história de Brummell com nuances de resistência ao Puritanismo e às normas vigentes. Ainda que isso seja discutível, é pertinente que ele afirme que o dandismo seria “a revolta do indivíduo contra a ordem estabelecida. Às vezes, contra a natureza: aqui nos aproximamos da obsessão” (D’AUREVILLY, 1988, p. 33). De fato, a

“obsessão” (*mania*) brummelliana que se seguiu propiciou um modelo sociocultural para futuras gerações, de Oscar Wilde a David Bowie.

Contrastando com Brummell, o dandismo de D’Aurevilly estava mais alinhado ao de Charles Baudelaire. A filosofia pessoal de D’Aurevilly era discernível tanto na aparência quanto na escrita. Suas preferências de vestuário diferiam de Baudelaire, no entanto, uma vez que ele preferia cores quentes e casacos largos, ainda que tenha insistido em seus ensaios que o verdadeiro dandismo era monopólio inglês. Mesmo não sendo de classe abastada, D’Aurevilly foi capaz de se estabelecer como um proeminente dândi de sua época. Assim como Brummell e Baudelaire, D’Aurevilly praticava o *flâneur* pelos bulevares de Paris. Crucial ao *flâneur* é a percepção da paisagem urbana, em que coexiste uma atração e antipatia pela modernidade, vista como algo que potencializa a instrumentalização da vida e, paradoxalmente, oferece novas experiências e fomenta a imaginação. Para Ellen Moers (1978), o *flâneur* é uma experiência de autoerotismo, pois materializa a estetização do eu e reabilita o caráter material do desejo, retirando-o da esfera do privado e realocando-o na esfera pública das vielas e alamedas da metrópole. D’Aurevilly auxiliou a modelar um tipo de masculinidade desvinculada de restrições sociais, calçada em princípios estéticos e criativos. Isso fica claro em seu ensaio sobre Brummell, que reflete certa desilusão em relação a modelos modernos de espaço urbano. Através do dandismo, revivendo em si o espírito estético que ele identificara em Brummell, D’Aurevilly performava uma masculinidade permeada por antíteses.

É difícil comentar sobre dandismo sem tratar de Oscar Wilde. Na esteira de Brummell e D’Aurevilly, o esteticismo de Wilde alimentava-se do prazer da provocação, o que muitos associam aos elementos

*camp* de seus textos. Por meio de uma curiosa aliança entre humor e preciosismos estéticos, Wilde tecia, nas peças, cartas, prosa e em conversas, comentários desconcertantes sobre problemas de classe e gênero na sociedade Vitoriana (COHEN, 1993). Demonstrando que política e cultura estavam intrinsecamente ligadas ao individualismo, ele denunciava hipocrisias da classe dominante e, mais do que isso, revelava as estruturas políticas de poder através de uma retórica *camp*. A estética *camp* de Wilde, por um lado, renega a ideia de uma presença essencial, mas, por outro, também nega qualquer tentativa de o designarmos como “superficial”, uma vez que o *camp* contém em si mesmo a possibilidade de propiciar o desenvolvimento de identidades subversivas. Dessa forma, a estética de Wilde salienta que todos os modelos do eu são performativos.

Em uma era pós-Wilde, é impossível não reconhecer a pertinência de Andy Warhol, principalmente devido ao seu impacto na cultura pop. As contribuições de Warhol para a *pop art* constituem uma das mais poderosas críticas aos EUA e Europa pós-guerra. Transmutando elementos do *camp* e do glamour em respostas críticas à industrialização compulsória, assim como a arte de vanguarda da época, Warhol interessava-se em discutir questões relacionadas a sexualidades dissidentes. Desafiando o repúdio e a negação à cultura gay e a alteridade presente na arte de vanguarda do período, uma das principais estratégias de Warhol era demonstrar como o patriarcado branco controlava a produção cultural. Nas críticas à indústria cinematográfica de Hollywood, Warhol apropria-se de elementos dessa própria cultura para criticá-la. Assim, em vez de rejeitar os fazeres de Hollywood, “Warhol os desmistificaria através da introdução dos ambíguos e arriscados mecanismos do *camp*. Em geral, seu objetivo

político era realizar tal intendo por meio da desconstrução do glamour” (HAWKINS, 2016, p. 50).

Para Warhol, as imagens glamorosas da cultura hollywoodiana, potencializadas pela música, luz, maquiagem, efeitos de câmera, figurino, entre outros, transformam as estrelas de cinema em criaturas magnificadas. Warhol reconhece os efeitos mistificadores desse processo. Ciente do controle que Hollywood exerce na audiência, ele determinou-se a representar a passividade como uma força controladora. Brincando com um olhar voyeur, Warhol demonstra como as produções espetacularizadoras de Hollywood disseminam glamour. Matthew Tinkcom (1999) defende que Warhol ampliou a capacidade do filme através de uma revisão *camp* do mundo, explorando as margens da audiência, além da alteridade. A leitura que Tinkcom (1999) realiza do filme *Haircut* (1963) explora a questão do desengajamento e distanciamento modulado que atua na constituição de uma pose. O autor comenta que a intenção do filme seria conduzir a audiência de volta ao “real do mundano” (TINKCOM, 1999, p. 352), salientando os esforços dos indivíduos no intento de conquistar aceitação em seu próprio mundo. Sobre a constituição dessa pose, o autor comenta que o ponto fulcral seria o fato de que “as estrelas de *Haircut* partilham conosco os prazeres de serem vistos e de saber que são vistos” (TINKCOM, 1999, p. 352).

O mesmo ocorre em *Lonesome Cowboys* (1968), filme que ataca a heteronormatividade parodiando o gênero faroeste. Os cowboys de Warhol oferecem uma performance satírica a respeito do amor fraternal, da androginia e do artifício sexual, utilizando um enredo *nonsense*. Ao empregar cenas de ballet ou instruções sobre a utilização correta de máscaras, Warhol parodia a masculinidade de maneira

*camp*. Nesse sentido, ao sugerir o artifício da identidade, Warhol também questiona a validade dessa identidade, sugerindo que o artista trabalha sempre através de personas construídas performaticamente.

Nos anos 1970, na esteira do Glam Rock, o dandismo ganha a esfera da música e da cultura de massa através da figura de David Bowie. Retomando expressões como androginia e *cross-dressing* através de uma elegância intelectualizada, Bowie não apenas rejeitava as restrições e imposições heteronormativas, como também desprezava o machismo que tipificava o rock da época. Para Hawkins, “Bowie emasculou a masculinidade do ídolo do rock através de uma estratégia *queer* que exhibe abertamente a construção de sua subjetividade” (2016, p. 55). De certa forma, Bowie ridicularizava papéis de gêneros, rejeitando a imagem da masculinidade através de uma forma aventureira de representação que pretendia tanto entreter quanto chocar.

Em um mundo pós-Warholiano, em que performances transgressivas articulavam-se à era atômica e à cosmonáutica de astronautas e aliens, a teatralidade de Bowie propiciou um estímulo à estética do punk rock. Ao comentar sobre as metáforas e alegorias de Bowie, sobretudo em relação ao personagem Ziggy Stardust, do álbum conceitual *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), Bracewell afirma que Bowie assume o papel de dândi ao criar a “figura de um *outsider* da era moderna, um messias *queer* vindo do espaço” (BRACEWELL, 2005, p. 194). Segundo o autor, isso deu origem a um sem conta de imitadores, que se tornaram seguidores fieis do artista e que, ao flertarem com o glamour do pop e com a androginia, desfilando por Londres com cabelos pintados, lápis e sombras

nos olhos, batom e roupas de cetim, por si só chamavam a atenção para a primazia normativa do patriarcado e questionavam valores conservadores. Para Buckley, David Bowie “via apresentações como drama e extrapolava ao máximo a teatralidade” (2012, p. 143). Ou seja, tais atos performativos proveram um caminho para identificar as diferenças que são evidenciadas pelo dandismo e demonstrar que a masculinidade não pertence a um único gênero.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste ensaio, propus-me a discorrer sobre como identidades *queer* subvertem ou desafiam as demandas da opressão capitalista. Essa compreensão de identidades *queer* sugere a posição simultânea do sujeito *queer* como um emblema privilegiado da modernidade e como um dissidente em conflito contra a sociedade moderna. Identidades gays, lésbicas, bis, trans e outras são representadas frequentemente como subversões modernas de noções normativas de corpo, gênero e sexualidade e, por outro lado, como sujeitos que se colocam em oposição à comodificação da vida moderna. No entanto, podemos aproximar essas duas visões, pois tais modelos de identidade *queer* estão intrinsecamente entrelaçados, assim como intrinsecamente entrelaçados a história do capitalismo e da própria modernidade. Como Herbert Marcuse argumenta, a contradição entre liberdade e opressão constitui uma dialética central ao capitalismo, “a unidade aparentemente inseparável – inseparável para o sistema – de produtividade e destruição, de atendimento às necessidades e repressão, de liberdade dentro de um sistema de servidão” (1989, p. 280). Meu

argumento é que o dândi tornou-se icônico porque mobiliza simultaneamente as potencialidades capitalistas de reificação e liberdade.

Hawkins (2016) comenta que o dândi moderno se distingue através da atitude e do estilo, preocupando-se com a diferença através de *genderplay*, como androginia, *cross-dressing*, feminilidade, uma postura que tem, com o tempo, radicalizado o comportamento masculino. Discutir essas complexas e múltiplas formas de dandismo, estética e desejo *queer*, auxilia-nos a observar como se articulam as inconsistências, interconexões e contradições teóricas, críticas e histórico-sociais através das quais o dandismo é formulado e performado. Esse processo, identificável na performance dos dândis aqui apresentados, demonstra como identidades *queer* subvertem ou desafiam as demandas da sociedade heteronormativa.

Calcado na noção de *queer* como uma força disruptiva, a estética *queer* de figuras como Wilde, Warhol e Bowie podem promover ou potencializar uma posição identitária, política e artística afirmativa em meio a uma sociedade que objetifica e instrumentaliza o desejo e subordina a liberdade em nome do progresso. Essa posição identitária está calcada na performance da masculinidade através de um tipo de política do deslocamento, algo que encontra no dandismo uma narrativa de contínua agência individual.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Prisms* (1967). Tradução: Samuel Weber e Sherry Weber. Cambridge: MIT Press, 1997.

ALÓS, Anselmo Peres. **Traduzir o queer: uma opção viável?** In: *Estudos Feministas*, vol.28 n° 2, Ago./2020. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n260099>>.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna** (1863). In: *Poesia e Prosa*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Nova Aguilar, 1995, p. 851-881.

BIRKEN, Lawrence. **Consuming Desire: Sexual Science and the Emergence of a Culture of Abundance, 1871-1914**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988.

BOOTH, Mark (1999), “Campe-toi!”: On the Origins and Definitions of Camp. In: CLETO, Fabio (ed.). **Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject – A Reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 66-79.

BRACEWELL, Michael (1998). **England is Mine: Pop Life in Albion from Wilde to Goldie**. London: Flamingo, 2005.

BUCKLEY, David. **Strange Fascination – David Bowie: The Definitive Story**(2000). London: Virgin Books, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CHAUNCEY, George. **Gay New York: Gender, Urban Culture and the Making of the Gay World, 1890-1940**. Nova York: Basic Books, 1994.

COHEN, Ed. **Talk on the Wilde Side: Toward a Genealogy of a Discourse on Male Sexualities**. New York: Routledge, 1993.

D'AUREVILLY, Jules Barbey. **Of Dandyism and of George Brummell** (1845). Tradução: Douglas Ainslie Douglas (1897). New York: PaJ Publications, 1988.

- Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, p. 66–79.
- FOUCAULT, Michel. **The History of Sexuality**. Volume I: An Introduction. Tradução: Robert Hurley. Nova York: Pantheon Books, 1978.
- GLICK, Elisa. **Materializing Queer Desire: Oscar Wilde to Andy Warhol**. New York: State University of New York Press, 2010.
- HAWKINS, Stan. **The British pop dandy: masculinity, popular music and culture** (2009). New York: Routledge, 2016.
- HENNESSY, Rosemary. **Profit and Pleasure: Sexual Identities in Late Capitalism**. Nova York: Routledge, 2000.
- MARCUSE, Herbert. “Liberation from the Affluent Society”. In: BRONNER, Stephen Eric (Ed.); KELLNER, Douglas MacKay (Ed.). **Critical Theory and Society: A Reader**. Nova York: Routledge, 1989, p. 276-287.
- MARX, Karl. **Capital**. Volume 1: A Critique of Political Economy (1867). Tradução: Ben Fowkes. Londres: Penguin Books, 1992.
- MATTHEW, Tinkcom. Warhol’s Camp. In: CLETO, Fabio (ed.). **Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject – A Reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, p. 344–54.
- MOERS, Ellen. **The Dandy: Brummell to Beerbohm**. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1978.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. **The epistemology of the closet** (1990). Berkeley, LA: University of California Press, 2008.
- SINFIELD, Alan. **The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment**. New York: Columbia University Press, 1994.