



## **SOB O SIGNO DA MODERNIDADE: O HERÓI MODERNO NAS FIGURAS DO *DÂNDI* PARISINO, DO *CHULO* MADRILENHO E DO *COMPADRITO* PORTENHO**

Gleiton Lentz<sup>1</sup>

“Tudo o que precisamos fazer é abrir os olhos  
para reconhecer nosso heroísmo”  
Baudelaire

Pensar a figura do herói moderno é pensar em Baudelaire. Em seu breve ensaio intitulado sugestivamente “Heroísmo da vida moderna”, o poeta delineou a figura desse personagem a quem chamou de herói em tempos modernos. Para encontrá-lo, era preciso tomar as ruas. O espetáculo da vida mundana, de existências desregradas que ocupavam tanto os centros quanto os subúrbios das grandes metrópoles da época, mostravam ao poeta o lugar onde estavam incrustados esses heróis: o ambiente urbano.

É nesse ambiente onde o poeta reconhece o heroísmo, isto é, em meio à multidão. Não há rodeios na assertiva. “Tudo o que precisamos fazer é abrir os olhos para reconhecer nosso heroísmo”, escreveu<sup>2</sup>. Ao identificar o heroísmo nesses personagens, sua visão se difere muito daquela presente nos heróis clássicos de Sófocles ou Homero, na qual o herói tem dimensão semidivina e se destaca por suas virtudes heróicas. Esses heróis anônimos das ruas, por assim dizer, eram reveladores de uma nova beleza, rica em poesia como os clássicos, porém, com um toque a mais: moderna.

Na concepção de Baudelaire, a arte moderna exigia, como que por obrigação, a aproximação das pessoas comuns, já que estas, nas situações mais naturais e espontâneas de suas vidas, como artistas do cotidiano, são capazes de inspirar também grandes obras. Em suas *Flores do Mal*, os heróis, sem abdicar dos paradoxos e conflitos que invariavelmente abrigam desde um passado remoto, caminham em meio aos transeuntes, circulando pelos *boulevares* e cafés e indo de encontro aos subúrbios da cidade; cidade que não tempo para esperá-los. Ali, esse heroísmo anônimo, tão reclamado pelo poeta, assumiu um papel central na arte que se seguiu a partir de então, determinando as diretrizes essenciais para a própria arte e o pensamento de seu século.

<sup>1</sup> Doutorando em Teoria da Literatura (PGL/UFSC).

<sup>2</sup> BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN. In. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Vol. III. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997, p. 77.



Para Benjamin, que dedicou grande parte de sua crítica não só à análise mas à compreensão da obra de Baudelaire, a grandeza do poeta reside justamente em sua representatividade, no modo pelo qual sua poesia conseguia exprimir a estrutura e os mecanismos da época<sup>3</sup>. No entanto, apesar de afirmar que a concepção de herói para Baudelaire só era possível enquanto representação, mesmo assim, o herói baudelaireano “vai, corre, procura” qualquer coisa que ele possa chamar de modernidade. Mas que Modernidade? O “transitório, o fugidío, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”. E que herói? O operário, o *flâneur*, o dândi, o conspirador, o poeta!<sup>4</sup>

Mas como a modernidade não tem espaço para o herói, a simples existência dessa época se revela como sua fatalidade, anunciando, praticamente, o seu fim. “Nela o herói não cabe; ela não tem emprego algum para esse tipo”, argumenta Benjamin, pois aqui “o herói moderno não é herói — apenas representa o papel de herói”<sup>5</sup>. Logo, paradoxalmente, “o herói é o verdadeiro objeto da modernidade”, pois para viver a Modernidade é preciso que se assuma um estado de vigilância contínua em busca de uma construção heróica que transforme as paixões e o poder de decisão no indivíduo. Esse processo, por vezes difícil, exige a transformação da própria existência em uma obra de arte, elaborada no cotidiano por meio de uma disciplina extremamente rígida.

Outro fator que exerceu um papel importante no processo de constituição desses “novos heróis” foram as transformações que grandes metrópoles da época, como Buenos Aires, Paris e Madri, por exemplo, passaram durante as reformas urbanísticas empreendidas em meados do século XIX e XX, período que logo seria caracterizado como a *belle époque*. Esse era o ambiente em que Baudelaire desenvolveu sua análise acerca da modernidade, vendo a cidade não como um mero cenário passivo, mas como agente das transformações experimentadas pela população. Sem dúvida, esse era um ambiente propício para a arte e os heróis descritos por Baudelaire.

Mas onde encontrar exemplos modernos desses heróis que habitaram as ruas, além dos citados pelo próprio poeta? Quais figuras representariam o arquétipo do herói na concepção de Baudelaire? E quais cidades, grandes metrópoles da época, possibilitaram o surgimento desses heróis?

Uma possível resposta podemos encontrar em três personificações emblemáticas do herói em tempos modernos; resposta que busca antes individuá-los do que eclipsá-los em uma só entidade. São eles: o **dândi** parisiño, o **compadrito** portenho e o **chulo** madrilenho. Nesses três

---

<sup>3</sup> BENJAMIN, *op.cit.*, p. 94.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>5</sup> *Idem*.



artistas, o espetáculo da vida mundana é um elemento que lhes determina a própria existência, o que indica que o heroísmo vingou em época moderna, por anacrônico que possa parecer, ou na chamada “modernidade tardia”, com todas as suas contradições, ilusões e *fantasmagorias*, como diria Benjamin, assim como reescreveu uma nova página do culto à coragem, revitalizando o mito. Tanto o dândi, o chulo quanto o compadrito têm seus próprios nomes e sua literatura. E um lugar de origem, quer seja Paris, Madri ou Buenos Aires, grandes cidades que projetaram e se transformaram no ritmo frenético da *belle époque*.

Encontrar o *standard* desses heróis modernos em meio à multidão dessas grandes urbes é o objetivo que move estas linhas, na tentativa de analisar o código de valores e os costumes que existem por trás de suas indumentárias, parte importante de suas armaduras morais, e tentar elucidar em que pontos se revestem dos mesmos ideais e virtudes. Pois, como dirá Baudelaire, ao tratar dos trajes masculinos no *Salão de 1845*, “quanto à roupa, esse invólucro do herói moderno [...] não teria a sua beleza e o seu charme próprios...? Não será a roupa de que a nossa época precisa?”<sup>6</sup> E que época seria essa? Aquela cunhada sob o signo da Modernidade.

Indubitavelmente, a figura que mais se destaca, pelo número de referências existentes, é a do **Dândi**, personagem de origem londrina, típico da aristocracia, cujo arquétipo se espalhou pela Europa chegando ao Novo Mundo. E para entendê-lo como um herói moderno, precisamos partir novamente de Baudelaire, que via na figura do dândi a possibilidade da existência transformar-se em obra de arte. Em homônimo ensaio escreveu: “O último baluarte de heroísmo reside na figura do dândi”<sup>7</sup>.

Em outras palavras, para o poeta, o dândi era o último representante do orgulho humano. Por isso, esse aristocrata por excelência, se distinguia não só pela elegância mas pela audácia e independência de caráter. E apesar de sua origem estar ligada à aristocracia, esta se resumia mais pelos *modos* do que pelos *meios*. Da mesma maneira pela qual, não fosse habitar os *quartiers* parisienses ou as mansardas do centro da cidade, pendia em direção às margens. Era um herói urbano em tempos de decadência, que excedeu as fronteiras da Inglaterra Vitoriana e conquistou os *boulevares* parisienses, aonde chegou à condição de mito.

É essa a visão acerca do dândi que nos interessa, e que revela rasgos heróicos. Daquele que translada a arte, a criação, à sua própria figura; que faz de sua vida uma arte. Baudelaire, ao comentar a índole do personagem, diz que a simplicidade no ar de dominação, a leveza de atitudes, e mesmo o modo de vestir uma casaca, eram traços que nos faziam pensar nesse personagem como

<sup>6</sup> BENJAMIN, *op.cit.*, p. 76.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 54.



“um Hércules sem emprego”<sup>8</sup>. O poeta retoma o mito do semideus da Grécia Antiga, trazendo-o à modernidade na figura do dândi. Logo, o dândi é um herói moderno.

Desta forma, não sem cobri-lo com uma áurea moderna, podemos pensá-lo como uma espécie de “**herói existencial**”. Um personagem que pertencia a “uma instituição à margem das leis”<sup>9</sup>, que frente a uma sociedade abstrata e conformista, adotou, para não sucumbir, outros valores. Seguiu um código. E esse código era severo aos seus adeptos. Se de um lado, demonstrava sutileza nos gestos e naturalidade nos modos de ser; de outro, aparentava indiferença, esterilidade, rebeldia. Essa era, em síntese, sua ética, embora, muitas vezes, não passasse de estética, ou, em última instância, de uma dissidência sempre individual. Era o *último rasgo de heroísmo em tempos de decadência*, de choque de valores.

O culto pela elegância e pela ideia do belo no dândi são elementos que jogam também um papel fundamental na sua caracterização. Seu traje lhe revela o próprio caráter. Examinado os detalhes de sua indumentária, o nó da gravata, o brilho dos sapatos, a inclusão das polainas, a flor de sua *boutonniere*, é possível perceber que, no conjunto, definem, certamente, um modo de se vestir. Mas por trás dessa extravagância, se escondia também um modo de ser, um comportamento. No entanto, Baudelaire, ao comentar o cuidado com a elegância na figura do dândi, acrescenta que:

O dandismo não é sequer [...] um amor desmesurado pela indumentária e pela elegância física. Para o dândi essas coisas são apenas um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito. Por isso, a seus olhos ávidos antes de tudo por distinção, a perfeição da indumentária consiste na simplicidade absoluta, o que é, efetivamente, a melhor maneira de se distinguir.<sup>10</sup>

Assim que, desde o dândi londrino do alto período vitoriano ao parisino da *belle époque*, o dândi ornamentou sua personalidade com engenho, adotando conscientemente uma roupagem estética. E não perdeu essa desenvoltura mesmo após cruzar o canal até a França, quando começou a beber absinto, fumar haxixe, tingir os cabelos e vestir-se de negro. Para Baudelaire, o dândi era o que melhor havia no orgulho humano “dessa necessidade, muita rara nos homens de nosso tempo, de combater e destruir a trivialidade”<sup>11</sup>.

O dândi também foi o resultado de uma sociedade em pleno processo de transformação. E por trás desse processo, estava a metrópole: Paris. O dândi eclodiu nela, na tentativa, como diria Benjamin, de encontrar para a ociosidade uma utilidade como aquela que havia no passado. Mas a cidade não tinha tempo para esperar, e se transformava. A capital francesa surgia como a protagonista da cena, e se projetava para outras cidades. O dândi foi uma de suas máscaras que,

<sup>8</sup> BAUDELAIRE, C. “O Dândi”. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2007, p. 55.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 53.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 54.



paradoxalmente, também se projetou. Ali o dândi se movimentou em meio à multidão sem dar atenção aos esbarrões que levava, e aos quais já estava exposto, vale lembrar, na Londres do século XIX.

Nesse meio tão dinâmico quanto instável, esse tipo urbano foi aos poucos saindo de cena, enquanto mais o mundo se *modernizava*. Não que tenha desaparecido por completo, mas foi perdendo força à medida que sua imagem foi sendo confundida e distorcida. No começo do século XX ainda restavam alguns exemplos do dândi, mas a atitude já não era mais chamada de dandismo, pois se equivocava o gesto pelo traje. Assim, fugaz e transitório, quando finalmente chegou ao alcance de todos, como diz Barthes em um artigo sobre os dândis e a moda<sup>12</sup>, o dândi desapareceu.

E esse mito, que inicialmente havia atravessado o Canal da Mancha, atravessou o Atlântico, chegando, quase ao mesmo tempo, ao Novo Mundo. Ali se adaptou e somou a seu elenco mais nomes, influenciando toda uma geração de poetas e escritores. Entretanto, na capital argentina, Buenos Aires, um outro personagem, que logo depois chegaria à condição de mito, começava a ganhar forma ao final do século XIX. Este, de certa forma, rivalizaria, e se confundiria, com a imagem e postura adotadas pelo dândi: o *compadrito* portenho.

Menos conhecido que o primeiro, o **compadrito** foi uma figura típica do tango e do arrabalde portenho, mas que não excedeu os limites da antiga Buenos Aires, onde se tornou uma figura quase anônima. E para entendê-lo como um herói da chamada “modernidade tardia”, é preciso recorrer ao primeiro Borges, que se ocupou não em resgatar mas retomar literariamente a figura do *compadrito* nas primeiras décadas do século XX. Em ensaio, escreveu que “o *compadrito* foi o plebeu das cidades e do indefinido arrabalde”<sup>13</sup>, um cultor da coragem.

Ou seja, para Borges, o *compadrito* era o último representante dos antigos heróis que se destacavam pela coragem. Por essa razão, esse aristocrata do arrabalde, se distinguia não só pela figura estilizada e pelo renome como dançarino de tango mas pela forte personalidade. Contudo, ao contrário do dândi, sua origem estava ligada ao subúrbio, e seu refúgio não era um *faubourg* parisiense, senão um mísero quarto de um *conventillo* nos arredores da cidade. Era um herói suburbano, que apesar de ter excedido apenas as fronteiras do arrabalde portenho para conquistar as avenidas da grande *Polis* da época, chegou à condição de mito.

É essa a visão que interessa aqui registrar, e que preserva traços heróicos. Borges, ao explicar seu interesse pelo arrabalde e pelos *compadritos*, diz que estes surgiram em sua vida e obra “porque na religião que eles haviam construído – *a da coragem* – encontrava coisas que lhes

<sup>12</sup> BARTHES, R. “Le dandysme et la mode”. *Dandies and dandyism*. United State Lines Paris Revién, July 1962.

<sup>13</sup> BORGES *et al.* *El compadrito*: su destino, sus barrios, su música. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000, p. 11.



faltava”, entre as quais “a força física, a valentia”<sup>14</sup>. O narrador retoma o mito da coragem presente nos heróis clássicos, como Aquiles e Ulisses na figura do compadrito. Por conseguinte, o compadrito é um herói moderno.

E se cabe cobri-lo com alguma áurea moderna, podemos pensá-lo como uma espécie de **“herói cultural”**. Um personagem oculto na versão citadina e refinada do *gaucho* sob as vestes da modernidade, que reunia em torno de si uma série de elementos ligados tanto à tradição argentina quanto à acelerada modernização. Para não sucumbir à época, seguia um código. E esse código moral valia para todos os seus adeptos. À coragem e à destreza no uso do punhal, somou à sua figura uma singular elegância no vestir, desenvoltura para dançar o tango e poder criador para dar vida à milonga. Essa era a sua ética, que pode ser definida no sentido de que, se o tango é o símbolo do portenho, o compadrito é o seu herói.

A preocupação pela elegância também exerceu em sua figura um papel fundamental enquanto elemento de caracterização. Sua vestimenta revela sua identidade. Nela influiu a cuidadosa elegância importada de Paris e de Madri, perceptível no lenço no pescoço, na bota de salto militar, na calça lisa com uma pequena listra lateral de seda, na camisa branca, no paletó curto e desabotoado. Elementos que, no conjunto, apontam para o que ficou conhecido como “estilo compadrito”, mas que revelam, por trás disso, um modo de ser, de se comportar em sociedade. Carretero, ao comentar a indumentária desse tipo urbano, elenca as diferenças deste com o dândi, ao dizer que:

O compadrito é o elegante pobre, intuitivo; o dândi é o elegante rico. Há um traço principal que os distingue: o dândi usa gravata de nó, o compadrito camisa sem colo. A gravata é substituída pelo lenço. [...] Onde divergem e se distinguem é no chapéu. O dândi adotou o chapéu redondo ou de feltro e a cartola... enquanto que o compadrito havia passado do gorro, do lenço atado, à maxera.<sup>15</sup>

Essa imagem, simples mas elegante, foi adotada pelo compadrito à medida que foi se incorporando às formas burguesas de vida. Contudo, pelo que se sabe, sua adaptação ao meio social chegou até aqui, pois nenhum registro parece indicar com precisão que algum compadrito tenha se vestido de *frac* ou *smokink*, ou então usado cartola ou chapéu de feltro. E apesar de ter adotado também uma roupagem estética, esse tipo nunca chegou a ser dândi, pois sempre foi um *taita*, isto é, um compadrito, a quem interessava “o respeito alcançado por sua presença distinta [...] seu prestígio como dançarino e como homem correto que respeitava para se fazer respeitar”.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Entrevista a Jorge Luis Borges realizada por Mario Mactas. In. BRACELI, Rodolfo. *Don Borges, saque su cuchillo porque he venido a matarlo*. Buenos Aires: Galerna, 1979, s/p.

<sup>15</sup> CARRETERO, *op.cit.*, p. 111. (Tradução minha).

<sup>16</sup> CARRETERO, *op.cit.*, p. 110.



O compadrito também foi um fenômeno social que se originou a partir do processo de transculturação. E por detrás desse processo, não como um mero cenário ao fundo, estava a cidade: Buenos Aires. O compadrito foi uma figura típica do subúrbio unida à cidade pelo extremo da mesma. Naquela época, a capital argentina era um mundo, e enquanto se remodelava, sob o modelo de Paris, o compadrito acompanhava essa transformação. Uma letra de Ángel G. Villoldo dizia que o compadrito era filho de Buenos Aires, e tinha como apelido *O portenhito*. Mas a cidade não tinha tempo para sonhar, e corria frenética. O compadrito surgia como um tipo suburbano, impelido a viver no limiar entre o mundo *sub* e o mundo *urbano*. Até ali chegou a sua fronteira.

Nesse mesmo ambiente, o compadrito surgiu e desapareceu, tal qual uma “fábula no tempo”, como diria Borges. Submergiu no cenário portenho por volta de 1940 à medida que as condições do meio urbano foram se modificando e com a chegada da imigração interna. E seu último período de esplendor foi quando o cantante dos grupos de tango adquiriu uma atenção especial por parte do público, subtraindo-lhe a imagem. Nesse momento, a índole e o modo já não eram ao “estilo compadrito”. O herói portenho deixava de existir, enquanto que sua silhueta esguia se perdia na história.

Mas na personalidade do compadrito portenho há que se reconhecer também a herança itálica e hispânica, uma herança que chegou desde o Velho Mundo, através dos italianos e espanhóis, que desembarcaram em Buenos Aires entre os séculos XIX e XX. Parte desse legado cultural foi assimilado pelo compadrito, que herdou, dos primeiros, os gestos empolados e a eloquência verbal; dos segundos, o estilo Don Juan nos trejeitos e a elegância no trajar-se. E esse vínculo nos conduz ao último herói moderno aqui elencado, ou uma tentativa de assim caracterizá-lo: o chulo madrileno.

Dentre o portenho e o parisino, este pode possivelmente ser considerado uma figura “menor”, no sentido de que as fontes a seu respeito são mais escassas. **O chulo** é um personagem madrileno por antonomásia, que se distinguiu pela elegância no vestir-se e pelas atitudes excêntricas, e que excedeu em parte as fronteiras da Espanha. E para entendê-lo como um herói moderno, temos que remeter novamente a Carretero, que tratou de interpretar seu correlato sul-americano, o compadrito, sob os velhos cânones que predominaram na sociedade espanhola de então, e dos quais o chulo surge como um tipo social bastante definido. Através de sua crítica, podemos levantar algumas possibilidades de leitura, na tentativa de caracterizar esse personagem como um herói do espaço urbano que surgiu na Modernidade.



Para o historiador, o chulo representa uma das personificações da figura literária de Don Juan<sup>17</sup>. Do dom-juanismo entendido como uma moral transgressora para o indivíduo que o adota. Por isso, esse aristocrata do subúrbio se destacava não só pela elegância mas também pelo modo como se portava, virtude que havia herdado, como que por simetria, de Don Juan Tenorio. Mas é preciso lembrar que sua origem estava ligada às classes populares da Madri de meados do século XIX, que era o cenário principal de suas ações. Se compreendido em sua totalidade, apresenta rasgos de ser um herói da cidade, que poderia ter chegado à condição de mito.

E é essa a visão que interessa aqui resgatar, e que pode conter vestígios heróicos. Mas o chulo só parece apresentar tais indícios quando comparado ao personagem literário criado por Tirso de Molina e depois reescrito por Zorrilla. Nestes, em linhas gerais, Don Juan conserva um ar heróico, sobretudo de caráter libertino e sedutor, mas também é conhecido por seu caráter, que varia de acordo com a descrição de cada autor. O chulo, ao adotar essas qualidades, e por ocupar hoje um espaço como uma das figuras mais típicas do folclore madrilenho, apresenta facetas heróicas com uma roupagem mítica. Por isso, deduz-se, o chulo é um herói moderno.

De modo que, se colocarmos uma áurea moderna sobre o chulo, podemos pensá-lo, literalmente, como um **“herói urbano”**. Um personagem que, apesar de se vestir com certa ostentação e conduzir uma vida com excentricidade, o que não significa arrogância ou fanfarrice, adotou um código de valores. Por isso, o chulo não se distinguia por apresentar virtudes espirituais ou formadoras de um caráter moralista, pois atuava na vida de maneira carnal e imediata. E essa é justamente sua marca, sua distinção: o esquecimento da moral apregoada como correta, que cria uma moral totalmente individual e perturbadora, voltada à realização daquilo que o desejo impõe, não importando, para isso, os obstáculos físicos.

Mas o elemento que mais se destaca e que pode auxiliar na sua caracterização é, sem dúvida, o culto pela elegância. Sua forma de vestir revela sua distinção. E nela se identificam elementos da mais fina galhardia: o típico traje cingido, de casaco curto e abotoado ou jaleco quadriculado, calça acinzentada, gorro com viseira, lenço em volta do pescoço adornado, muitas vezes, com um cravo, sapato brilhante e de bico fino. Elementos que, no conjunto, explicam uma particular forma de andar e de se vestir, mas que também indicam um modo de se portar socialmente.

O chulo também foi o resultado de uma época que se encontrava em pleno processo de transformação e transculturação. Esse processo esconde os labirintos e as avenidas de uma grande cidade europeia: Madri. Por isso, com o passar do tempo, adquiriu o epíteto de “chulo madrilenho”,

---

<sup>17</sup> CARRETERO, *op.cit.*, p. 104.



que serve para destacar sua origem cidadina. Não obstante, Madri, também se modernizava à época. Logo, a cidade não tinha tempo para entender, e seguia seu rumo. Ali o chulo, mesmo como uma figura anônima, desfilava sua galanteria pelas ruas sem se importar, assim como o dândi, com os esbarrões a que estava exposto, pois era parte dela.

Mas nesse cenário, o chulo foi deixando de ser um protagonista de uma realidade para se tornar praticamente uma figura secundária. Antes de desaparecer, enquanto gesto, enquanto atitude, excedeu em parte suas fronteiras com a emigração espanhola, chegando ao Novo Mundo. Ao mesmo tempo, sua imagem se confundia à medida que começaram a surgir outros “chulos”: chulos de baile, de bairros, de mulheres de “mala vida”. O que não impediu que sua memória fosse reivindicada em uma das festas folclóricas mais populares da cidade de Madri, La Paloma. Apenas reivindicada, pois há muito o chulo, esse herói por se construir, havia abandonado as ruas.

Por fim, essas três representações de heróis modernos nos remetem novamente a Baudelaire e a repensar a questão: quem são os heróis da Modernidade? O poeta que se perde em meio ao turbilhão das ruas responde que são os operários, os *flâneurs*, os conspiradores, os poetas. Mas quantos desses dândis, chulos e compadritos não foram, protegidos sobre suas fortes armaduras, as representações em vida desses tipos heróicos da multidão? Quantos deles não habitaram ou frequentaram os subterrâneos povoados de existências desregradas, seja como limite ou refúgio? Benjamin dirá que “essa população é o pano de fundo do qual se destaca o perfil do herói. A imagem que assim se apresenta foi rotulada por Baudelaire à sua maneira: abaixo dela escreveu ‘A modernidade’”.<sup>18</sup>

E foi dessa maneira que o poeta conformou sua imagem de artista a uma imagem de herói, o que é exemplar no caso desses três tipos urbanos que se perderam em meio a grandes cidades como Buenos Aires, Madri e Paris, encantados ao mesmo tempo iludibriados pela época em comum que lhes tocava viver. As semelhanças são inequívocas. Desde o início, tanto a imagem do artista quanto do herói intercede uma pela outra em suas figuras: o dândi é poeta; o compadrito, músico; o chulo, *don juan*. Observa-se que, para Baudelaire, todos eram artistas. E “o duelo em que todo o artista se envolve e no qual ‘antes de ser vencido, solta um grito de horror’ está compreendido na moldura de um idílio”, pois apenas dessa maneira “sua violência passa a segundo plano, e permite a seu charme aparecer”.<sup>19</sup> E esse “charme” — licença poética de Baudelaire — lhes definia o modo de ser.

Desde o primeiro momento, o dândi, o chulo e o compadrito surgiram diante de seus respectivos públicos com um código de valores próprio. Suas vidas exigiam a transformação da

<sup>18</sup> BENJAMIN, *op.cit.*, p. 73.

<sup>19</sup> BENJAMIN, *op.cit.*, p. 68.



própria existência em uma obra de arte. De fato, de personagens reais, se converteram em figuras literárias e objeto de literatura. Tiveram uma duração estimada que sobreviveu o limiar de dois séculos, o XIX e o XX, e todos apresentaram períodos de ascensão, consolidação e queda. Porém, desde o início, parece que tomaram consciência da fragilidade de suas existências, pois de algum modo sabiam que a Modernidade, na qual haviam surgido e/ou se transformado, determinaria seus destinos. *Pois uma má estrela pairava sobre suas vidas*<sup>20</sup>. Eles fizeram da necessidade, dessa consciência, uma virtude, e isso não é somente algo característico da concepção do herói em Baudelaire, mas desses artistas das ruas que um dia puderam ser encontrados em meio à multidão; *flores do mal* de um jardim de quimeras que há muito deixaram de florescer. O resto é mito.

### *Bibliografia*

- BARTHES, Roland. “Le dandysme et la mode”. *Dandies and dandyism*. United State Lines Paris Review, July 1962.
- BAUDELAIRE, Charles. “O Dândi”. *Sobre a Modernidade*. Organização de Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Vol. III. Tradução de José C. M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.
- BORGES, Jorge Luis; BULLRICH, Silvina. *El compadrito: su destino, sus barrios, su música*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.
- BRACELI, Rodolfo E. *Don Borges, saque su cuchillo porque he venido a matarlo*. Buenos Aires: Galerna, 1979.
- CARRETERO, Andrés. M. *El compadrito y el tango*. Buenos Aires: Peña Lillo & Ediciones Continente, 1999.
- SOSNOWSKI, Saúl (Org.). *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales*. Tomo II. In. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997.

---

<sup>20</sup> *Idem*, p. 70.