

Escrituras aladas/imagens fugazes: gestos miméticos, devires

Ana Luiza Andrade

Resumo: Os gestos miméticos do escrever e as zootecnias corpóreas. A escrita e as dobras (Mallarmé e Deleuze). Sobre leques, mariposas e suas linguagens entre o gesto e a escrita. O entrelugar dentro/fora do livro (Derrida) de uma escrita de asas.

Palavras-chave: Imagens do escrever. Dobras. Livro.

Fleeting images: writing with wings (mimetic gestures, transformations)

Abstract: Mimetic gestures of writing and the zootechnical body. Writing and the act of folding, pleats (Mallarmé and Deleuze). About fans, butterflies and their languages: between gestures and writing. The in-between place which is inside/outside the book (Derrida) in a special kind of “winged” writing.

Keywords: Writing images. Foldings. Book.

1 Asas da palavra

Na forma corrente da expressão “borboletear” ou “mariposar” existe a conotação de inconstância humana assim como o gesto supérfluo e distraído de abanar-se com um leque pode significar frivolidade. Devir-humano da borboleta ou devir-borboleta do ser humano? Em se tratando, em ambos os casos, de gestos anamnésicos de um *gay saber*, de acordo com Didi-Huberman a acepção do borboleteio que passa de imagem para imagem coloca em dança todos os objetos, e mais: trata-se de um desejo que imita o da falena ao buscar atravessar todas as fronteiras, um desejo que se guia pela perda pura pois se antecipa à destruição. Um saber de luto pela sua própria vocação de ruína (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 85).

Em *Gestos de Ar e Pedra*, de certo modo, Didi Huberman prenuncia a teoria implícita na imagem mariposa, quando fala de “Uma aura que dança”. Como a imagem-mariposa, ela dança no vento, e se pergunta: “feita de sopro”? Ela serve “para dar forma ao que se move e ao que se esvanece” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 66). Em seu processo de metamorfose, há um contraste radical entre o informe da larva e a beleza da imago na mariposa, em suas cores, formas e desenhos. Didi-Huberman destaca a inutilidade e até mesmo ao gasto perdulário que esta suntuosidade da imagem mariposa provoca com suas aparições contraditórias entre as imagens “semânticas” (de asas abertas) e as imagens “crípticas” (de asas fechadas) semelhantes às de um leque que abre e fecha. Surpreende principalmente o fato de estas aparições chegarem a supor o olhar de um outro para o qual a mariposa pode constituir uma presa. Isto porque, ao baterem suas asas, trabalham pulsativamente suas estruturas de “faneras” ou estruturas de objetos aparentes. Cabe aqui o destaque - a “aparição” em sí - resulta de um jogo complexo em suas nervaduras e nas dobras de escamas de cada asa. E neste jogo de *aparição*, de atração ou rejeição do outro, estaria o segredo das estrias superficiais ou das dobras em movimento da matéria (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 79-80).

Daí vem, evidentemente, a analogia com as dobras da expressão da matéria de Deleuze, para quem a forma dobrada é uma “paisagem do mental” na alma. E se as matérias são o fundo e as formas dobradas são as maneiras, passa-se das matérias às maneiras. *Da Texturologia à Logologia* (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 59). Assim, a dobra de matéria se torna matéria de expressão e as suas forças derivativas remetem às forças primitivas da alma, que as dirigem, segundo o filósofo (p. 148). Considerando a dobra como a noção mais importante de Mallarmé,

Deleuze chega a formular: “A dobra do mundo é o leque ou a unânime dobra. Da matéria à palavra, na imagem do leque, assim como no caso da imagem-mariposa, a analogia com a asa se faz na dobra: “[A dobra é] inseparável do vento. Ventilada pelo leque, a dobra já não é a da matéria através da qual se vê, mas é a da alma na qual se lê, ‘dobras amarelas do pensamento, o Livro ou a mônada de múltiplas folhas” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 52).

Roger Caillois, também mencionado por Didi-Huberman em seu estudo sobre o gesto mimético dos insetos, atenta para um esplendor de morte da mariposa que gosta de imitar a podridão, o mofo e todos os signos de destruição do vivo, dando o tom de ruína para algumas imagens de artistas e escritores conhecidos, assim como W. G. Sebald que documenta sua pesquisa sobre os bichos da seda estruturando *ritornelos* históricos sob a forma de possíveis aparições remanescentes (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 85). Não se pode deixar de mencionar a atração que os insetos de modo geral exerceram sobre os surrealistas. Um exemplo digno de destaque é o livro de Salvador Dali sobre o método paranoico-crítico como leitura da imagem do *Ângelus* de Millet, onde, entre muitas outras anamorfoses, aponta a analogia entre o gesto de luto do louva-a-deus e o do *Ângelus* de Millet.

Porém, mais um ponto de encontro palpável entre as mariposas e os leques são as coleções que os aproximam na própria forma de catalogação, e o desejo de possuir determinados espécimens, ou peças, por parte dos colecionadores. Como um relato inesquecível desta experiência, Benjamin chega a confessar a sua paixão de colecionador: “E esse desejo se fazia tão real, que lufavam sobre mim, que me irrigavam, cada agitar e cada oscilar de asas, pelos quais me apaixonava” (BENJAMIN, 1995, p. 81).

Didi-Huberman atribui a Bataille o gosto por certa “ignorância com respeito ao futuro” na dança compartilhada entre o medo do tempo e o jogo com o medo, quando o deus dionisíaco menino já enlutado persegue, rindo, fascinado, mariposas às quais presta um conhecimento especialmente profundo do que é o acontecer ele mesmo (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 79-80). E dá o exemplo do menino Benjamin diante de sua caixa de mariposas em seu quarto o que o leva a recordar-se, de repente, de todas as emoções sentidas durante suas aventuras solitárias nos jardins de Postdam (BENJAMIN, 1995, p. 58). Desde então as oscilações da mariposa na beleza de sua aparição já se apresentavam em seu caráter fugaz e inacessível. E Benjamin se converte em sua presa psíquica, como se ele próprio tivesse caído em uma dobra de sua própria rede... ao invés da mariposa que, de fato, lá estava. No entanto como efeito do desencanto no árduo processo de

captura, “o ar em que noutro tempo se balançava a mariposa, está hoje impregnado da palavra”, ou seja, a memória do pensador, a sua página escrita (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 61). O arquivo.

Ora, também impregnado de palavra, o leque fechado oferece, de modo semelhante à mariposa antes de sua metamorfose em imago, ou seja, ela própria fechada em seu análogo estado entre morte e vida de ninfa, no casulo ou túmulo de onde renascerá, uma visão prometedora: a ninfa é como o leque antes de abrir, de acordo com Deleuze, em seu “minúsculo túmulo da alma, [...] Porque ali, “onde a inflexão torna-se inclusão, assim como diz Mallarmé, [que] a dobragem torna-se compressão, já não se vê, lê-se.” Deleuze retifica que tanto Leibniz quanto Mallarmé longe de não terem conseguido seu sonho de um Livro único, o Livro das Mônadas, realizaram-no “em cartas e pequenos tratados circunstanciais”, esses que combinam o visível ao legível e que “constituem os “emblemas” ou as alegorias caras ao Barroco (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 52-53).

Portanto, o (des)aparecer da mariposa ao olhar do outro se confunde aos movimentos de aproximação e de afastamento do leque do rosto: a alegria súbita da vinda da borboleta é um reencontro com a infância, tempo e modo em que, num mesmo movimento, com sua saída, o olhar se aflige : o “bater asas” é o voo para longe, onde há o vazio de sua aparição, o “poder de não ver nada” de que fala Blanchot, ao expressar claramente esse intercâmbio frágil e vão certamente evocando o de “um rápido gesto de abanar-se com o leque”, cujo poder sedutor ao se afastar de si mesmo abre o espaço para que a “linguagem verdadeira comece, [para] “que ela tenha feito a experiência do seu nada, que ela tenha ‘tremido nas profundezas e tudo que nela era fixo e estável tenha vacilado’ (BLANCHOT, 1997, p. 312).

A propósito dessa ambiguidade, Blanchot fala do nascimento da linguagem como se se tratasse de outro nascimento, o da imagem:

[...] Assim nasce a imagem que não designa diretamente a coisa, mas o que a coisa não é, que fala do cão em vez do gato. Assim começa essa perseguição pela qual toda a linguagem, em movimento, é chamada para responder à exigência inquieta de uma única coisa privada de ser, a qual, após ter oscilado entre cada palavra, procura retomá-las todas, para negá-las todas ao mesmo tempo, a fim de que designem, nele submergindo, esse vazio que elas não podem preencher nem representar (p. 314).

Por isso o revolteio das borboletas assim como os gestos anamnésicos do leque evocam os movimentos de vaivém da palavra, que “treme como a mariposa na flor” (DIDI-HUBERMAN,

2007 p. 61) imagem flutuante que é um aparecer desaparecendo, imagem intermitente em seu “abrir e fechar-se, em sua visibilidade e invisibilidade relativas”, e que não por acaso foi uma das preferidas na poesia de Mallarmé. Aqui vai uma estrofe de um de seus poemas-leques que se oferece assim:

*O revêuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge
Garder mon aile dans ta main.*¹ (MALARME, 1958, p. 1216)

Com respeito ao gesto duplo do verso de “guardar minha asa em tua mão”, ele se relaciona tanto ao voo do poeta como ao da asa já com referência ao leque, que é o dom do poema. Este dom se une e se separa dele, e por isso instaura uma imagem dialética fora/dentro, inaugurando de um só golpe os versos de circunstância e com eles um gesto fugaz e moderno, como bem o percebe Vincent Kaufmann, principalmente se comparado ao gesto escritor de um livro. Benjamin define o leque em termos mallarmeanos ao pensá-lo enquanto imagem-fantasia ou como

[...] o dom de interpolar no infinitamente pequeno, descobrir para cada intensidade, como extensiva, sua nova plenitude comprimida, em suma, tomar cada imagem como se fosse a do leque fechado, que só no desdobramento toma fôlego e, com a nova amplitude, apresenta os traços da pessoa amada em seu interior” (BENJAMIN, 1995, p. 41).

Semelhantemente à necessidade de um olhar de outro da imagem-mariposa em sua aparição/ desaparecimento, ou seja, à imagem que se exterioriza, de dentro para fora, ao ressurgir do casulo, Derrida observa, com Blanchot, sobre os leques, a respeito desta mesma imagem dialética dentro/fora: diz Derrida que a comparação mallarméana entre a alma e um livro (*bibliô*) é de tal sorte que o livro aparece como uma instância do discurso (*logos*) silencioso, interior, palavra que se volta para dentro. Mas desde o instante em que o diálogo se torna possível com um interlocutor presente, ao contrário de Blanchot, Derrida mimetiza-o ao interiorizá-lo: “entretenho-me comigo mesmo em um comércio interior”. Ele deixa claro que desde o momento em que a alma se assemelha a um livro, esta conversação reduzida ou murmurada como um falso diálogo, equivale a uma perda de voz. Ainda observa que o livro torna-se ícone ou fantasma desde que a

¹ Consultar o artigo de Manuel Bandeira sobre este poema, em “O centenário de Stéphane Mallarmé”. Agradeço as traduções de algumas de minhas citações em francês feitas por Daniel Felix, ao longo deste texto.

relação silenciosa entre a alma e ela mesma, ao imitá-lo, sendo esta a imagem semelhante do outro, se compara à do desenho, à da pintura, a arte do espaço, que, enfim, se inscreve, *fora do livro*: “as imagens que correspondem às palavras”, para ilustrar no livro do discurso, o pensamento *de dentro*, sabendo o pintor restaurar a imagem nua da coisa tal qual ela se dá ao olhar, como cópia de cópias. Assim, a articulação metafórica do leque enquanto livro permanece nesta dobra analógica que franqueia o interior ao olhar de fora. O próprio olhar de fora, dentro de um ritual de leitura antigo, se fazia violador desde o momento em que as folhas do livro eram cortadas à medida em que eram lidas, e a analogia de Mallarmé é precisa quanto ao olhar de fora de um leitor penetrador, que desvirgina a página ao apropriar-se do que lê:

[...] Le repliement vierge du livre, encore, prête à un sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes; l'introduction d'une arme, ou coupe-paier, pour établir la prise de possession. Combien personnelle plus avant, la conscience, sans ce simulacre barbare: quand elle se fera participation, au livre pris d'ici, de là, varié en airs, deviné comme une énigme – presque refait par soi. Les plis perpétueront une marque, intacte, conviant à ouvrir, fermer la feuille, selon le maître² (MALLARMÉ, 1995, p. 210).

A décima terceira tese do crítico em treze teses de Walter Benjamin resume de modo provocador este trecho de Mallarmé: *Livros e putas podem-se levar para a cama*. Benjamin se detém nesta tese e confessa em nota o seu “prazer cruel em se deter neste número”, talvez numa crítica mais forte às pretensões monumentais do livro (BENJAMIN, 1995, p. 33).

No entanto, de acordo com Derrida, ainda quanto à analogia entre livro e leque, este se apresentaria como tela protetora indicadora da virgindade³ ou película entre o dentro e o fora do corpo da mulher, assemelhando-se ainda à cartilagem de certos peixes *ou às asas de certos insetos ou bichos que, como aranhas, urdem uma rede, uma obra, um texto*. (*Esta analogia certamente nos faz recordar a cena do Benjamin menino que cai nas redes da mariposa que caçava*) Derrida destaca o imenso poder destas metáforas pois a urdidura de seus fios em todas as

² Mallarmé (1995, p. 215). “A dobra virgem do livro nesse instante, pronta para o sacrifício, revela o sangramento vermelho de fatia dos tomos antigos; a introdução de uma arma, ou corta-papel, para estabelecer a tomada de posse, apesar desse gesto bárbaro, como antes nos damos conta do ato de posse: quando ela se fará na participação, do livro tomado, levado daqui, de lá, aos ares de descoberto tal como um enigma – quase rarefeito por sí. As dobras perpetuarão uma mácula ,intacta, que convida pronta a abrir e a fechar a folha, de acordo com o mestre”

³ “*Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s'est comme divisée em ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'Idée*”. (MALLARMÉ, 1995, p. 225). “Virgindade que solitariamente, frente a uma transparência do olhar adequado, ela-mesma sendo como dividida em seus fragmentos de candidez, um e outro provas nupciais da Idéia”.

suas gazes, véus, telas, asas, penas, cortinas e leques incorporados às suas dobras, vão constituir tudo – ou quase – do *corpus* mallarmeano.

Aqui se entreabre, então, a potência artística e cultural do leque como objeto de matéria dobrada de Mallarmé, cuja força plástica seduz, seja ela através das asas em seu comum gesto de entreabrir-se, o seu entrefechar-se. O que importa é que o voo do poeta é o mesmo do desejo de abrir espaço. Trata-se de fato do hímen ou intervalo do “entre” que confunde contrários e em cujas dobras fica o espaçamento entre o desejo e sua realização. Seu jogo de beirar o ser fica em suspensão viciosa e sacra, mediadora e midiática “*donc image sans modèle, ni image ni modèle, milieu (au milieu: entre, ni/ni; et milieu: élément, éther, ensemble, medium.)*”⁴ (DERRIDA, 1972, p. 239) chegando a Sonho que é percepção, lembrança e antecipação (desejo) e cada um dentro do outro, não sendo de fato, nem um e nem outro, falsa aparência, ficção de penetrar o ventre conservando-o virgem, ao mesmo tempo: tecido sobre o qual se escrevem tantas metáforas do corpo (DERRIDA, 1972). A analogia imita a diferença, segundo Derrida, como o leque imita o hímen: simulacro que simula o de Platão assim como a cortina hegeliana cujo interior se abre ao interior puro anulando seus extremos e fazendo desaparecer o meio-termo⁵ (DERRIDA, 1972, p. 248, nota 24). Ao dobrar-se sobre si mesmo, o texto se desdobra enquanto leque, jogando a partir de uma cena dupla que opera de lugares diferentes, sendo atravessado e não-atravessado. Sua entreabertura é entreato cuja fachada misteriosa esconde o fundo.

2 Dobras e desdobras

No entanto, voltando à mariposa e ao seu devir-legibilidade, de que fala Didi-Huberman ao aludir ao estremecimento transitório das asas da imago, essas “energias visíveis” assim como as “imagens errantes de nossos sonhos” e que trazem a mesma ambiguidade de leveza e luto das batidas do leque, leveza de desejo e peso de luto que caracterizam as fases metamórficas da mariposa (larva, crisálida ou ninfa, imago) lembram inclusive a ninfa entre as ruínas de Pompeia

⁴ “portanto imagem sem modelo, nem imagem nem modelo, meio (ao meio: entre, nem/nem; e meio: elemento, éter, conjunto, mídia.)”

⁵ Sobre a comparação entre Mallarmé e Hegel em Fenomenologia do Espírito, quanto ao hímen, que como uma cortina se abre ao interior em sua visão do Homônimo sem distinção, em relação à consciência de si mesmo. Atrás da cortina que deve recobrir o Interior, não há o que ver, a menos que nós não nos penetrássemos atrás dele, tanto para que exista alguém para ver como para que haja qualquer coisa a ser vista.

da *Gradiva* de Jensen, ou seja, aquela que vai ressurgir ou ressuscitar da morte. Ao passo que para Lacan a mariposa seria o objeto psíquico por excelência, ao dominar aquela “aparição” estruturante que os antigos chamavam *phasma* ou *phantasia*. O desejo movendo cada gesto, e cada gesto do desejo desencadeando uma certa relação com a morte. A imago se revela em sua função psíquica tão dupla e batente como as asas da mariposa. Citado por Didi Huberman Lacan define assim essa relação: “A imago é essa forma definível no complexo espaciotemporal imaginário que tem a função de realizar a identificação resolutiva de uma fase psíquica ou, em outras palavras, uma metamorfose das relações do indivíduo com seu semelhante” (LACAN apud DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 64).

Pergunta-se Didi-Huberman com relação à imagem-mariposa: “Não encontramos nesta admirável recordação da infância transformada em parábola filosófica, toda a teoria da relação entre *memória, imagem e linguagem*?” (FREUD apud DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 61-62). Da mesma forma que esse objeto psíquico por excelência (*a imago*) instaura o meio privilegiado de uma constituição do sujeito, muito parecida é a relação anamnésica com o leque. Este aparecer desaparecendo, por si só, evoca o que Lacan denomina de “o mal-estar do desmame humano” ou a origem do desejo da morte que aparece em Freud como o jogo infantil de aparecer e desaparecer da mãe chamado de *for/da*. Trata-se do momento dialético em que o sujeito assume, por seus primeiros atos lúdicos, a reprodução deste mal-estar e com isso o sublima e o supera (LACAN, 2003, p. 40). No entanto, este aparecer/desaparecendo da mãe, jogo e angústia, é um momento dramático que dá margem à cena teatral do entreabrir/entrefechar o leque, o que se faz como um ressurgimento ou retorno ao desejo original, às vezes funcionando inclusive como voyeurismo.

Não à toa, escritores e artistas, e mais especificamente ruinólogos⁶ (PONTE, 2005) brasileiros como Nelson Rodrigues, Manuel Bandeira e Di Cavalcanti foram atraídos pelo poder evocativo do leque como ruína, o leque como a mariposa da noite, de forte e breve paixão: Nelson Rodrigues alude ao “frêmito plástico do gesto” (RODRIGUES, 1993) pois, como um gesto-escritor folhetinesco, trata-se de um gesto erótico ao se fazer mais desejado quanto mais enigmático em seus mistérios e formas de suspense, gesto que prenuncia o episódio seguinte assim como um rosto feminino se esconde atrás de um leque: em seu recato oriental, ou até, na

⁶ Peço o termo *ruinólogo* emprestado a Antonio José Ponte (2005).

re-encenação do jogo *Fort-Da* freudiano, pode atrair o desejo do olhar por entre as brechas vislumbradas ou adivinhadas através de suas dobras. Trata-se de um *leque-imago* que é “coisa de aparição visual e, ao mesmo tempo, de experiência corporal” funcionando, como as imagens mariposas das tábuas de Rorschach citadas por Didi-Huberman como “espelhos” do sujeito que olha – ainda que arruinado, em pedaços que dificilmente se poderiam reunir-se para reconstruir uma representação unificada de si mesmo, podendo até aparecer como imagem mascarada de uma *larva informe*, o que levou inclusive ao estudo de uma fenomenologia das formas mascaradas (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 65-67). Não é acaso então que o leque funcione como uma máscara da grande arte e possa voltar, em sua acepção mais primitiva, a desempenhar o subir /descer teatral da cortina de um palco, qual membrana, película, pálpebra, hímen.

Já Manuel Bandeira, poeta confessadamente inspirado pelos *eventails* de Mallarmé, percebe sensivelmente a ampliação do “vaivém do leque no gesto de aproximar e recuar o horizonte” do poema feito para Geneviève, a filha de Mallarmé (BANDEIRA, 1958, p. 1216). Pois de fato, Mallarmé, em seus poemas *Eventails* é o inaugurador da *circunstância* no que se refere a estas asas de papel em suas idas e vindas, agindo como “cartões de visita”. Seus poemas-leque: corpos-condutores de uma circulação simbólica que fica justamente entre o escrever e o endereçar-se, entre o gesto e o objeto, entre o dom e a troca. A circunstância, por sua vez, inaugura então, com Mallarmé, o gênero que se subtrai a um livro impossível ou ausente, sendo, acima de tudo, uma expressão efêmera, como a mariposa fugaz, que assim como entra ao acaso, bate as asas e vai embora. Voa. Daí que, ao contrário do leque circunstancial, com relação ao livro, Mallarmé refira-se a um voo de pássaro no gesto escritor de “dar asas à imaginação”, o que se configura analogamente ao papel como objeto alado, e daí a sua comparação:

[...] *Jusqu'au format oiseaux: et vainement concourt cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt a s'élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu'une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure, précieux et des signes évocatoires succèdent, pour l'esprit, à tout littérairement aboli*⁷ (MALLARMÉ, 1995, p. 213).

Ora, é destas múltiplas voltas imaginativas por convolutas espiraladas, e do silêncio literário que se amplia das folhas volantes das páginas do livro, qual o espírito que se solta e voa

⁷ “Pássaros até à silhueta: e em vão conduz de modo extraordinário, como um vôo retraído, entretanto pronto para se alçar, intervenção ao dobramento ou ritmo, causa inicial cuja folha fechada guarda um segredo, nela o silêncio assiste, signos preciosos e evocatórios sucedem ao espírito e a tudo literalmente abolido”.

de uma ou outra delas, de onde Mallarmé extrai a metonímia deslocada na metafórica asa desgarrada de um pássaro ou mesmo de uma borboleta ou mariposa... Às vezes, inclusive, até esta pode se mimetizar no outro, como bem o estuda Roger Caillois... (1990, p. 207).

Di Cavalcanti também foi atraído pelo leque. Em muitas de suas pinturas, assim como em suas ilustrações, figura 1 (*Noite na Taverna* de Alvares de Azevedo e a capa de seu livro) (AZEVEDO, 1952) ele aparece.

Figura 1 – Dama com leque



Nota: Ilustração de Di Cavalcanti.

Fonte: AZEVEDO, Alvares de. **Noite na Taverna – Macário**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952.

Na pintura *Mulata com Leque* de 1935, figura 2 é preciso se dizer que, ao pintar uma mulata com um leque voltado para baixo, ele está fazendo um gesto inconforme ao leque como gesto coquete, frívolo e burguês. Além disso, ao apontar o leque na direção inferior do corpo, ela fala abertamente do sexo.

Figura 2 - Mulata com leque



Fonte: Óleo de Di Cavalcanti, 1937. Coleção Assis Chateaubriand, reprodução. In: OS PINTORES da Semana. A grande História do Brasil República 1889-1929. São Paulo: Abril Cultural, 1981. v. 5

O fato é que estas asas fugazes passam a ser resíduos de um gesto sedutor cujo enlevo mimético evoca, para além do leque, toda a arte de sedução do próprio folhear do livro. Se, por um lado, esta “escritura alada”⁸ do folhear contemplativo do livro se interioriza ao culto ritualístico do ato de leitura enquanto gesto habitual exterior, com a chegada da imprensa jornalística, por outro lado, existe a franca ameaça de sua queda em desuso. É por este lado do olhar superficial, atento ao lado de fora, ou ao lado público de “tribuna comum” e coletiva, desencadeado pelas indústrias de comunicação tais como a imprensa, que erotismos anteriormente ligados a um limiar entre “dentro” e “fora” físico de um corpo confundido ao corpo do livro como objeto encadernado, que se revela, agora, nas asas da arte feminina de abanar-se com o leque, através de um olhar efêmero, sedutor, superficial e frívolo⁹, uma linguagem de

⁸ Expressão de Mallarmé, registrada por Derrida em *La Dissémination*, p. 308, nota de rodapé (62) sobre a qual apresenta lista variada de “asas” em suas diversas séries metafóricas como as “penas” ou as “plumas” ou ainda as “canetas de asa”, etc., na poesia de Mallarmé. Aí também se lê que no espelhamento do livro, da asa de pássaro e da cama, o espaço íntimo se anula à força da intimidade e não há mais distância entre o “eu” e sua imagem. (p. 308).

⁹ Consultar a respeito da frivolidade na economia dos signos e do discurso: Jacques Derrida (1990).

interlocução erótica como a do folhetim, um borboletear feminino representativo da passagem da privacidade doméstica à vida mundana da corte, e em seguida, à vida pública, das mulheres.

3 O revolteio das asas: as mariposas/ os leques

Quanto ao leque, a sua forma artística se prostitui ao entregar-se à efemeridade da oferta à venda e o histórico das suas origens ou se perde, ou se transforma em item de colecionador, exatamente como as borboletas. Por isso também, as modas femininas nascem e morrem com a fragilidade e a fugacidade da imagem que “bate asas”, que se abre em desejo e que se fecha em luto, aproximando-se assim ao desfolhar supérfluo e efêmero das revistas (em comparação ao livro em sua continuidade). Um leque tinha utilidade exclusiva no verão, e daí uma mulher abandonada pelo marido chegar a ser considerada como um “leque de outono” na expressão popular. Clarice Lispector documenta o reinado fugaz do leque justamente em um fragmento chamado “Verão na sala”:

[...] Com o leque ela pensa alguma coisa. Ela pensa o leque e com o leque se abana. E com o leque fecha de súbito o pensamento num estalido, vazia, sorridente, rígida, ausente. O leque distraído e aberto no peito. “A vida é mesmo engraçada”, concorda ela como visita que é recebida na sala de visitas. Mas num alvoroço controlado, eis que se abana de súbito com mil asas de pardal (LISPECTOR, 1980a, p. 64).

O diálogo íntimo que se estabelece entre ela e o leque, no entanto, já se faz como um teatro, uma cena do lado de fora da casa, mesmo que tenha lugar dentro de casa, trata-se de um diálogo de “visita que é recebida na sala de visitas”. O leque aí agoniza, cai de seu pedestal, pois ele já é uma frivolidade vazia de pensamento, uma máscara da antiga relação com o livro. Mas de súbito, ela ainda se dá conta disso para alvoroçadamente se abanar, re-significando o leque “com mil asas de pardal” estas que ainda ressurgem, residuais das mil folhas antigas.

Maleável e rígido, em seus movimentos para a frente e para trás no vaivém das mãos para agitar o vento, o leque se distancia de seu propósito de uso (de abanar-se por calor) ao se aproximar agora do gesto frívolo de coqueteria: distraído de sua função significante na economia doméstica, junto com as mantilhas que cobriam a cabeça, os biombos, os xales, as luvas e as capas, que protegiam do exterior, o leque passa a assumir o gesto erótico sedutor moderno que anuncia a sua saída para a rua: a troca do leque pelo cigarro, em seu gesto de conquista mais atual, passando da mão à ponta dos dedos. Como um ato de abanar-se distraído passa de um

tempo de reflexão, a um outro tempo, o de contra-choque do choque da cidade desvairada, contrachoque de vazios do stress, a escritura alada perdendo a altitude de suas asas, ao fragmentar-se numa disseminação de brancos, a dobra do branco funcionando enquanto marca e vazio, prenunciando sua queda.

Decerto, a vida do leque foi curta; porém enquanto durou a moda, o leque foi o cetro da mulher como a *imago* foi a fase mais bela da mariposa. E assim como a imagem-mariposa encarna a própria imagem dialética da palavra, nessa fase de plenitude, o leque possuía também a sua linguagem: a linguagem de sedução. Lagerfeld (1998, p. 10), o figurinista, ao prefaciar o livro *Leques do século XVIII ao começo do século XX*, deixa clara a força do objeto, apelando ao leitor atual, ou ao colecionador. Ele nos fornece o código do leque através de sua linguagem de gestos, cujas traduções valem a pena mencionar:

Bocejar atrás de seu leque: Vai embora, você me aborrece.
 Abaixar o leque fechado em direção ao chão: Te desprezo, te deprecio.
 Levantar o leque com a mão direita: Você é fiel a mim?
 Esconder os olhos atrás do leque: Eu te amo.
 Abrir completamente o leque: Estou pensando de novo.
 Apertar o leque aberto com ambas as mãos contra o peito e ao mesmo tempo levantar vagarosamente os olhos: Humildemente peço perdão.
 Fechar o leque com raiva e colocá-lo febrilmente na mão: Estou zangada com você.

Não raras vezes o leque era veículo de mensagens de amor: sendo esquecido "acidentalmente" enviava sinais funcionando como um correio, às vezes clandestino, ao objeto de sua adoração. No século XVIII aparece o aforisma "O leque de uma dama é o cetro do mundo." Assim o título da famosa peça de Oscar Wilde, "Lady Windermere's Fan" ou "O Leque de Lady Windermere" (WILDE, 1995, p. 563) (A peça estréia a 20 de fevereiro de 1892, no Teatro St. James de Londres, marcando o primeiro grande triunfo teatral de Oscar Wilde), reflete a ambigüidade do leque como objeto de atração do sujeito, o "fan" em inglês dando origem ao admirador público que passa ao português: o "fã". Ora, coincidentemente ou não, o "fanero" é o nome da própria aparição da imagem-mariposa, seu motivo principal de ser para atrair ou rejeitar o olhar do outro. Esta passagem em sua própria fugacidade é significativa da transição moderna ocidental para um erotismo publicitário assim como para o ato que produz a *aparição* numa sociedade do espetáculo como a entende Guy Debord. Na peça, o leque, presente de aniversário de casamento de Lorde Windermere para a sua mulher, ameaça tornar-se arma de traição. Ele é o objeto de atração, como a sua dona, que se liberta do seu "fã" para voltar a ser objeto, e portanto

sua função teatral moderna é exposta como máscara que cai ao mostrar-se supérflua, "mero" vento: *winder-mere, mere wind*.

Assim também no século passado no Brasil, o leque se encontra no auge da moda entre as damas burguesas leitoras da revista *A Estação*, em que escrevia Machado de Assis, e se pode ler sobre o seu brilho em um ensaio intitulado "Os Nossos Leques":

[...] Mostre-me a leitora como se abana e eu lhe direi quem é. O leque é a mulher e a mulher é o leque. Tão verdadeiro é isto que podemos dizer que a emancipação da mulher data do leque; no leque estão os seus immortaes princípios de 89.[...] Não é novidade para ela [a leitora]o uso que se faz na Europa, há dois outrêsanos de leques artísticos, pintados por mestres. Volta-se assim ao passado, que é o fadário da moda. Hoje um leque é um adorno,ou para falar a verdade, continuará a ser a terceira mão da mulher,- e ao mesmo tempo é um objeto precioso de arte. Para a dona terá o valor do ofício; para os seus filhos será algum dia uma relíquia; e para os indiferentes uma obra, que valerá todo o tempo, quando não pela riqueza da materia, certamente pela mão que o lavrou. Aqui, confesso que tinha vontade de escrever uma história de leque, em todas as suas formas, em todas as civilizações; mas, confesso também que não sei nada a este respeito. Conheço as ventarolas antigas, e assim as dos povos asiáticos; mas a bagagem é magra para viagem tamanha; deixemos partir o trem, e fiquemos na estação, na *Estação* (1884, n. 29).

De fato, a *Estação* registra uma arte de leques que se perdeu e o próprio autor do ensaio que parece esconder-se sua identidade por um pseudônimo, confessa a impossibilidade de recuperar a bagagem para tamanha viagem histórica. No entanto, a sua transformação em moda, como um adorno que se estende sedutoramente do corpo da mulher, como uma terceira mão, revela um conjunto objetificado para consumo que data dos "immortaes princípios de 89", ou seja, de sua "emancipação", coincidente ao próprio advento da indústria e à entrada das mulheres para a força de trabalho operário, nas fábricas.

O uso do leque representa um signo feminino de sedução equivalente ao uso do charuto, representativo enquanto signo masculino. Este último se diferencia do primeiro por constituir-se em símbolo dos símbolos masculinos, ou selo de uma aliança masculina com a humanidade, cuja troca se economiza no limite do espaço de exclusividade dos homens de sexo masculino (DERRIDA, 1994, p. 103-104). O leque, em contrapartida, é signo de atração do sexo oposto, para além do objeto artístico original cujo valor de uso se transforma, desde então, em valor de troca. A sua forma artística se prostitui na sua exibição à venda e o histórico das suas origens se perde, como mais tarde acontecerá com o uso do chapéu, tanto o masculino quanto o feminino, e de tantos outros objetos. Por isso, as modas femininas nascem e morrem como um livro que se abre e que se fecha, na imitação do gesto efêmero e sedutor do leque, ao sabor das trocas

lucrativas industriais. O leque surge abrindo o jogo do seu feitiço, o código de sua linguagem ou as regras de sua arte, ao lado dos modelos de vestidos e de outros objetos que se cristalizam como fetiches, relegados ao esquecimento de suas etapas históricas transformativas, na descontinuidade renunciada do seu uso, e exposto de forma sintetizada.

Na invasão da casa pela rua, o entrelugar dentro/fora transicional entre um patriarcalismo antigo e um capitalismo moderno transforma o cavalheirismo antigo em truculência e a sedução feminina troca o leque pelo cigarro, em seu gesto de conquista mais atual, passando da mão à ponta dos dedos. Um quadro espanhol representativo da passagem da mulher à rua, pintado por Francisco Masriera y Manovens (1842-1902) *Jeune Fille avec cigarette* ou *Jeune Fille Reposant* (Cason del Buon Retiro, Madri, 1894) encena uma moça repousando com as duas mãos ocupadas com gestos de ócio contraditórios: com uma mão ela segura um leque e com a outra, um cigarro (PERROT, 1998, p. 44). Esta imagem faz transitar a dobra dentro/fora da mulher para a modernidade através de dois objetos incompatíveis, ou signos eróticos disjuntivos: o leque, proteção do fora, anterior ao cigarro, vem de um tempo de elaboração de técnicas domésticas de conquista erótica social, enquanto o cigarro, em sua forma fálica, inorgânico, ao entrar no corpo orgânico, dobra-o rapidamente ao seu paladar padronizado destituindo-o de sua unicidade. Passa-se pois, de um hábito de linguagem gestual de sedução ou "arma sutil e agilíssima" da antiga "esgrima amorosa" (Fernando Ortiz) ou de um cetro com que um sujeito soberano atraía o seu objeto, a um moderno e fálico vício sedutor que aproxima a estética feminina da masculina.

E se dantes, como Mallarmé nos recorda, havia a desvirginação das páginas do livro com o corta-papel, hoje a leitura necessita de muita tesoura e cola virtuais para ligar citações, e citações de citações, tratando-se de uma escritura que perde os direitos de propriedade para o anonimato, fragmentando-se cada vez mais, numa disseminação de brancos.¹⁰ Ler e escrever, como recortar e colar, também se tornam, enfim, partes de uma mesma dobra que vai do inconsciente ao consciente (DERRIDA, 1967, p. 179) cuja memória se junta e se recompõe no papel, esta dobra ou jogo de escritura que ao desejar, endereça o corpo ao objeto ausente assim como, com o espírito, abraça o objeto presente, e se desdobra em desvãos¹¹, nas asas do papel.

¹⁰ Derrida fala da disseminação de brancos em Mallarmé, da série neve, cisne, papel, virgindade, que produz uma estrutura tropológica circulando infinitamente sobre ela mesma, com a própria dobra do branco enquanto marca e vazio. (1972, p. 290).

¹¹ Lispector (1980b, p. 18) "E doidamente me apodero dos desvãos de mim, meus desvários me sufocam de tanta beleza." Parece, como no livro inteiro, descrever enquanto cria os movimentos da escritura dobrada sobre si mesma

Referências

- ASSIS, Machado. [pseudônimo Nhonhô]. “Os nossos leques”. **A ESTAÇÃO**. Jornal Ilustrado para a Família, Porto, n. 29, 31 out. 1884. Editores Proprietários Lombaerts & Comp. Agência Geral para Portugal.
- AZEVEDO, Alvares de. **Noite na taverna - Macário**. São Paulo: Livraria Martins, 1952.
- BANDEIRA, Manuel. O centenário de Stéphane Mallarmé. In: _____. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CAILLOIS, Roger. Mimicry nos insetos. **Os jogos e os homens**. A Máscara e a Vertigem. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **A Dobra Leibniz e o barroco**. São Paulo: Papyrus, 1998.
- DERRIDA, Jacques. La Double Séance. In: _____. **La dissémination**. Paris: Les Editions du Seuil, 1972.
- _____. **Given time counterfeit money**. London: The University of Chicago Press, 1994.
- _____. Freud e a cena da escritura. In: _____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1967. Debates 49
- _____. **L’archéologie du frivole**. Paris: Galilée, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La imagen-mariposa**. Barcelona: Muditó, 2007.
- LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- LAGERFELD, Karl. **Fans: from the XIXth century to the beginnings of the XXth**. England: Bournemouth, Parkstone Press, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980a.
- _____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Poésies**. Maxi Poche classiques français. Paris: Booking International, 1995.
- PERROT, Michelle. **Mulheres públicas**. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998.
- PONTE, Antonio José. **Un arte de hacer ruínas y otros cuentos**. México: FCE, 2005.
- RODRIGUES, Nelson. O leque foi um momento. In: _____. **O Obvio e Ululante: as primeiras confissões**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p. 104-106. (Seleção Ruy Castro)
- WILDE, Oscar. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. Volume único

Ana Luiza Andrade – Universidade Federal de Santa Catarina.
Florianópolis | SC | Brasil. Contato: andradeufsc@gmail.com