

CAMILA NASCIMENTO CARDOZO

CORPO E ARTE NA PERFORMANCE ESCRITA DE ANAÏS NIN

**PORTO ALEGRE
2021**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO**

CORPO E ARTE NA PERFORMANCE ESCRITA DE ANAÏS NIN

CAMILA NASCIMENTO CARDOZO

Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura - Teoria, Crítica e Comparatismo apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Cinara Antunes Ferreira

**PORTO ALEGRE
2021**

CIP - Catalogação na Publicação

Cardozo, Camila Nascimento
Corpo e arte na performance escrita de Anaís Nin /
Camila Nascimento Cardozo. -- 2021.
100 f.
Orientadora: Cinara Antunes Ferreira.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Anaís Nin. 2. Delta of Venus. 3. Little Birds.
4. Performance. 5. Literatura Comparada. I. Ferreira,
Cinara Antunes, orient. II. Título.

CAMILA NASCIMENTO CARDOZO

CORPO E ARTE NA PERFORMANCE ESCRITA DE ANAÏS NIN

Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura - Teoria, Crítica e Comparatismo submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Porto Alegre, 06 de abril de 2021.

Resultado: Aprovação unânime com conceito A.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Sandra Sirangelo Maggio
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Ricardo Araujo Barberena
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Cinara Antunes Ferreira (orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Aos responsáveis por minha formação:
meus avós, Nelson e Augusta (*in memoriam*),
e Rosane, a minha mãe.
E também às mulheres que fazem arte.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Rio Grande do Sul, por prover os recursos para a realização deste trabalho.

À minha orientadora, Profa. Cinara Ferreira, primeiramente por acreditar em meu projeto de pesquisa, depois, por me orientar durante o processo de realização do estudo e pela confiança e tranquilidade transmitida em nossos encontros.

Aos docentes e pesquisadores que conheci e reencontrei pelo caminho, presencial e virtualmente, e que foram fundamentais no meu desenvolvimento acadêmico e humano.

Por fim, agradeço aos amigos e familiares que me deram apoio ao longo do curso, mesmo em tempos de distanciamento.



Foto: Brassai, 1934.

*“[...] e tantas fiz, talvez
querendo a glória, a outra
cena à luz de spots,
talvez apenas teu carinho,
mas tantas, tantas fiz...”*
Ana Cristina Cesar, Samba-canção

“Life is a cabaret.”
Lennie Dale, Dzi-Croquettes

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo explorar o universo artístico e as manifestações do corpo em contos de Anaïs Nin, reunidos nos livros *Delta of Venus* e *Little Birds*. A autora traz para seus contos a relação de personagens e cenários com diferentes linguagens artísticas para compor as histórias eróticas. Partindo desse pressuposto, o teor artístico é o cerne da minha pesquisa, tornando uma leitura de prazer em fruição, segundo a teoria de Roland Barthes (2010). O primeiro capítulo desta dissertação traz uma abordagem teórica a respeito da sexualidade, revisando tópicos sobre a manifestação do discurso erótico e pornográfico, o interdito na cultura ocidental e a condição das mulheres quanto aos corpos, as relações e a produção literária. O segundo capítulo aborda alguns conceitos de performance, no campo das artes, enquanto ação, e no âmbito literário, biográfico e crítico, em que o ato de escrever coloca em cena o pessoal e político. Apresento algumas informações sobre a vida e obra de Anaïs Nin e seu desejo de tornar-se uma obra de arte. No terceiro capítulo, realizo uma leitura de contos selecionados da coleção *Erotica* de Anaïs Nin em campo expandido, utilizando o conceito proposto por Rosalind Krauss (2008), dentre os quais destaco “Marianne”, “The Veiled Woman”, “Two Sisters”, “Hilda and Rango”. Além dos já citados, estudo as obras de Bataille, Foucault, Eliane Robert Moraes, Graciela Ravetti e outros autores como base teórica para esta dissertação. Concluo que, ao escrever sobre arte e erotismo com base nas próprias experiências, Anaïs Nin escreve como performer, colocando-se na própria obra de arte. Ao escrever sobre sua obra, realizo uma performance crítica em Literatura Comparada.

PALAVRAS-CHAVE: Anaïs Nin; Delta of Venus; Little Birds; Performance; Literatura Comparada.

ABSTRACT

This work aims to explore the artistic universe and the manifestations of body in short stories by Anaïs Nin, gathered in the books *Delta of Venus* and *Little Birds*. The author brings to her stories the relationship of characters and scenarios with different artistic languages to compose the erotica. Based on this assumption, the artistic content is at the heart of my research, turning a reading of pleasure into fruition, according to Roland Barthes' theory (2010). The first chapter of this thesis brings a theoretical approach regarding sexuality, reviewing topics about the manifestation of erotic and pornographic discourse, the interdiction in Western culture and the condition of women regarding bodies, relationships and literary production. The second chapter deals with some concepts of performance, in the field of arts, as an action, and in the literary, biographical and critical spheres, as the act of writing puts the personal and political on the scene. I present some information about Anaïs Nin's life and work and her desire to become an artwork. In the third chapter, I read selected short stories from Anaïs Nin's *Erotica* collection in an expanded field, using the concept proposed by Rosalind Krauss, among which I highlight "Marianne", "The Veiled Woman", "Two Sisters", "Hilda and Rango".. In addition to those already mentioned, I study the works of Bataille, Foucault, Eliane Robert Moraes, Graciela Ravetti and other authors as a theoretical basis for this thesis. I conclude that, when writing about art and eroticism based on her own experiences, Anaïs Nin writes as a performer, turning herself into her artwork. Writing on her work, I perform a critical reading in Comparative Literature.

KEYWORDS: Anaïs Nin; Delta of Venus; Little Birds; Performance; Comparative Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 SOBRE SEXUALIDADE E EROTISMO.....	14
1.1 A SEXUALIDADE COMO CAMPO DE ESTUDO.....	15
1.2 O QUE É O EROTISMO.....	18
1.2.1 ATIVIDADE PSICOLÓGICA E BIOLÓGICA.....	18
1.2.2 UMA QUESTÃO TERMINOLÓGICA.....	21
1.3 OS CORPOS E AS VOZES DAS MULHERES.....	25
1.3.1 NA HISTÓRIA.....	25
1.3.2 NOS DISCURSOS.....	28
2 ESCRITA E PERFORMANCE.....	32
2.1 ANAÏS NIN: ALGUNS DADOS BIOGRÁFICOS.....	33
2.1.1 ADENTRANDO OS CONTOS.....	35
2.1.2 O ERÓTICO E O CLÍNICO.....	36
2.1.3 A VISIBILIDADE DA ARTISTA.....	37
2.2 TRANSFORMAR-SE EM ARTE.....	41
2.2.1 O CORPO PRESENTE E A MATERIALIDADE DA ARTE.....	41
2.2.2 ESCREVER COM O CORPO, SOBRE O CORPO.....	44
3 PERFORMANCE EM CONTOS ERÓTICOS.....	47
3.1 ESCRITA, PINTURA E REVERBERAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS.....	48
3.2 “THE VEILED WOMAN” E O CINEMA DE ERIKA LUST.....	57
3.2.1 O CONTO.....	58
3.2.2 O FILME DE ERIKA LUST.....	62
3.3 CORPO, PERFORMANCE E ESCULTURA.....	66
3.3.1 O OBSCENO EM “TWO SISTERS” E OUTROS ESCRITOS.....	67
3.3.2 ARTES CÊNICAS E ESCULTURA, FEMININO E SUBVERSÃO.....	70
3.3.3 ESCULTURA E PERFORMANCE POR OUTRA PERSPECTIVA.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS.....	92
ANEXOS.....	98

INTRODUÇÃO

*“A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu kama-sutra (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura).”
Roland Barthes, O Prazer do Texto*

Escolher um tema para pesquisa em pós-graduação, especialmente em Literatura e outras áreas de Artes e Humanidades, é um compromisso em que se deve levar em conta, obviamente, a relevância do tema para a instituição acadêmica e para a sociedade (como em qualquer outro campo do saber), mas, além disso, deve ser levado em conta um interesse subjetivo: a afinidade com um assunto, obra ou autor. O tempo dedicado à pesquisa de mestrado é breve, mas não tão breve que não seja necessário eleger um assunto que realmente envolva o indivíduo que realiza a pesquisa, e mesmo optando por um tema de interesse profissional e pessoal, sem separação, muitos desafios se apresentam pelo caminho. É uma decisão séria, e por esse motivo reservei um período para reflexão antes de decidir pesquisar sobre Anaïs Nin no mestrado.

Meu interesse pela escritora foi desperto em 2015, durante as férias de verão da graduação em Letras. Bastante familiarizada com o discurso masculino sobre sexualidade, eu ainda não conhecia nenhuma mulher que tivesse escrito literatura erótica. Conhecer a produção literária de Anaïs Nin foi uma grande surpresa, embora eu já estivesse em busca por uma obra de autoria feminina voltada para essa temática. Mesmo encontrando no resumo de *Little Birds*¹ uma pista de que aquela escritora teria mergulhado fundo no erotismo, em minha ingenuidade eu esperava contos muito sutis, velados, quase românticos, pela época em que foram escritos. Os membros mais velhos da minha família a quem tive a oportunidade de conhecer, meus avós paternos, com quem me encontrava esporadicamente e de uma geração um pouco mais recente que a de Anaïs Nin, mostravam-se totalmente críticos à emancipação feminina no que se refere ao comportamento sexual. Ao relacionar o período da escrita de Anaïs Nin e a geração dos meus avós paternos, não levei em conta o contraste cultural entre eles, que, vivendo em Porto Alegre há décadas, preservaram os valores morais do interior do Rio Grande do Sul, e uma mulher francesa que viajava pela América (morando um tempo em

¹ Optei por utilizar a coletânea *Delta of Venus* e *Little Birds* nos originais em inglês com o objetivo de explorar figuras importantes para a realização deste trabalho, visto que algumas dessas descrições passaram por alterações que comprometeriam a presente abordagem dos contos, nas traduções para o português disponíveis no mercado editorial no momento da escrita desta dissertação, especialmente em um dos volumes.

Cuba e a maior parte da vida nos Estados Unidos) e Europa, principalmente na França, nascida em meio à plena *belle époque* e cercada desde a infância por artistas, e, na idade adulta, amiga de Antonin Artaud, George Brassai, Maya Deren, Otto Rank e muitos outros artistas e escritores das vanguardas do século XX. No início, não era um interesse acadêmico, era apenas o tipo de leitura que eu fazia por gosto pessoal, sem fazer avaliações a respeito, apenas para comentar com amigos em situações informais.

A primeira vez em que trouxe Anaïs Nin para minhas atividades acadêmicas foi em uma disciplina voltada para ensino e Análise do Discurso, perto do final da graduação, enquanto eu ainda procurava decidir em qual área faria pesquisa de conclusão: linguística ou literatura. Na disciplina, planejei uma oficina de leitura de curta duração que envolvesse literatura e outros gêneros discursivos, então me recordei da leitura de “The Maja” nas férias. No semestre seguinte, na disciplina de Literatura Comparada, escolhi o mesmo conto para escrever um artigo, comparando com um quadro do Goya, que foi posteriormente apresentado e publicado nos anais da III Jornada UFRGS de Estudos Literários. Naquele semestre eu já me encontrava encantada pelas possibilidades de encontro entre saberes (e de percorrer caminhos desconhecidos) da Literatura Comparada, campo de estudos diaspóricos, em que o comparatista, circulando pelas margens, é convocado a cruzar fronteiras (STEINER, 1997), em travessias intertextuais, interculturais, interdisciplinares.

Assim ocorreu o processo de transição da leitura despreocupada de Anaïs Nin, pelo prazer de ler, e a leitura com fins acadêmicos. Em *O Prazer do Texto*, Roland Barthes diferencia o prazer e a fruição:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2010, p.20, grifo do autor).

Anaïs Nin traz para seus contos a relação de personagens e cenários com diferentes linguagens artísticas para compor histórias eróticas – ou seriam pornográficas, ou obscenas? Esse teor artístico é o cerne da minha pesquisa, que a princípio me seduz ao “dar prova de que me deseja” (BARTHES, 2010, p.11). Ao pesquisar esse tema que tanto me afeta, encontro desafios pelo caminho e me vejo enredada, daí a fruição do texto. Em *A Câmara Clara*, Roland Barthes (1984) encontra nas fotografias o *studium*, perceptível coletivamente a partir de uma cultura compartilhada, tal como o texto de prazer. Existem igualmente elementos que

afetam mais a um indivíduo em relação aos demais, o *punctum*, o ponto que atinge profundamente a subjetividade do espectador da fotografia, no caso de Roland Barthes, ou a minha como leitora dos contos de Anaïs Nin enquanto formam-se imagens. A atmosfera artística nas histórias de *Delta of Venus* e *Little Birds* encontra minha subjetividade e me envolve. Ler a obra de Anaïs Nin não é apenas uma atividade prazerosa, como pode parecer, há momentos em que essas leituras de algum modo me perturbam. O prazer seria aquela primeira leitura, nas férias. À medida que releio os textos e encontro novas respostas – e perguntas, perpetuando o ciclo de descobertas de novos sentidos – esses textos me levam à *jouissance*², encontro o *punctum*.

Em relação à satisfação dos propósitos da pesquisa acadêmica, no intervalo entre a conclusão da graduação e o ingresso no mestrado, uma série de manifestações a favor da censura a exposições e espetáculos me atingiu como uma provocação, a começar pela minha própria cidade, com ataques ao *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, em 2017³. O incômodo diante das tentativas por grupos conservadores de tornar invisíveis aqueles artistas, aqui no Brasil, através de discursos morais, produziu efeito reverso, gerando uma profusão de notícias e debates em torno das produções a que tanto desejavam combater. Tamanha repercussão me motivou a trazer de volta Anaïs Nin e colocá-la em pauta no ambiente da pós-graduação, nas salas de aula, nas publicações, além de pôr seus textos em circulação entre as pessoas do meu convívio e, assim, procurar instigar potenciais leitores, dentro e fora dos contextos acadêmicos.

O primeiro capítulo desta dissertação traz uma abordagem teórica a respeito do corpo e sexualidade, revisando tópicos sobre a manifestação do discurso erótico e pornográfico, o interdito na cultura ocidental e a condição das mulheres quanto aos corpos, as relações e a produção literária, à luz de Georges Bataille, Michel Foucault, Eliane Robert Moraes e outros autores. O segundo capítulo aborda alguns conceitos de performance, no campo das artes, enquanto ação, e no âmbito literário biográfico e crítico, em que o ato de escrever coloca em cena o pessoal e político. Apresento algumas informações sobre a vida e obra de Anaïs Nin e o entrelaçamento da vida com as artes. Nesse capítulo, lanço mão dos diários da artista literária, bem como sua biografia escrita por Deirdre Bair, além de teorias das performances e da presença por Graciela Ravetti, Paul Zumthor, Hans Ulrich Gumbrecht e outros. No terceiro

² A edição aqui utilizada de *O Prazer do Texto* traz uma nota explicativa sobre o termo *jouissance*, ao qual o tradutor optou por traduzir como “fruição”, em distinção a outras traduções, que utilizam a expressão “gozo”. Ao utilizar o termo original, deixo em aberto o uso do termo que convir aos leitores.

³ Ver Anexo A.

capítulo, realizo uma leitura de contos da coleção de Anaïs Nin em campo expandido, utilizando o conceito proposto por Rosalind Krauss. Trata-se de uma leitura atravessada pela minha subjetividade, ao modo barthesiano aqui apresentado, por outras produções de e sobre Anaïs Nin e por outras linguagens que se manifestam nessa leitura, tais como a pintura, o cinema, as artes cênicas, a escultura, a moda, em uma performance crítica.

1 SOBRE SEXUALIDADE E EROTISMO

“É estranho dizer que a atividade sexual, rebaixada de hábito ao nível da carne comestível, tenha o mesmo privilégio que a poesia.”
Georges Bataille, O Erotismo

Enquanto me proponho a abordar a escrita de Anaïs Nin, que coloca o corpo no centro da ficção, bem como desperta o corpo de quem lê, influenciando na respiração, nos batimentos cardíacos, nas sensações (arrepio, frio e calor) e nas impressões (desejo, repulsa, agitação, deleite), um texto importante que me leva à tomada de consciência corporal como leitora é *O Corpo Utópico*, de Michel Foucault, que parte da própria experiência subjetiva ao ler Proust para uma reflexão sobre a corporalidade:

Do lugar que Proust ocupa, docemente, ansiosamente, sempre e a cada vez que desperta, deste lugar, se meus olhos estiverem abertos, não posso mais escapar. Não que ele me paralise – pois, afinal, posso não apenas mover-me e remover-me, como posso também “*movê-lo*”, *removê-lo*, mudá-lo de localização – apenas isto: não posso deslocar-me sem ele; não posso deixá-lo lá onde ele está para ir-me a outro lugar. Posso até ir ao fim do mundo, posso, de manhã, sob as cobertas, encolher-me, fazer-me tão pequeno quanto possível, posso deixar-me derreter na praia, sob o sol, e ele estará sempre comigo onde eu estiver. Está aqui, irreparavelmente, jamais em outro lugar. Meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo. (FOUCAULT, 2013, p.07).

Foucault diferencia corpo e utopia: o corpo é uma *topia* da qual não é possível fugir e que se encontra sob certas limitações. É para tentar buscar alternativas à prisão do corpo que existe a *utopia*, um mundo incorpóreo com infinitas outras possibilidades. No mundo feérico, por exemplo, os corpos podem se transformar e adquirir habilidades fantásticas. Em outros contextos utópicos, o corpo pode ser apagado. Além destes outros lugares imaginários, o corpo *topia* tem suas próprias zonas utópicas. Ele é a fonte primeira das utopias, além de ser “um grande ator utópico”, que se expressa e se comunica com o outro pela maneira como se apresenta, configurado por maquiagem, tatuagem, máscaras, roupas, gestos, na construção de uma *persona*.

Todos estes elementos que constituem ou se unem ao corpo significam alguma coisa, e me lembro de procurar estes significados nos contos de Anaïs Nin, que se apresentam ora sutilmente, em apenas algumas linhas, ora como elemento principal da narrativa. O erotismo

traz um ritual de sedução que precede o ato sexual (que nem sempre acontece), então quais elementos corporais participam deste rito inicial? A escolha das roupas, as expressões faciais, postura e gestual, o perfume, o som da voz ou da respiração. Tudo o que está presente no corpo compõe esta *persona*, como numa cena dramática, expressando-se e estabelecendo uma relação com o ambiente, como um cenário, e com um outro que se proponha a participar de um jogo, mesmo que como espectador. Quando leio esses textos protagonizados pelo corpo, busco identificação com os corpos-personagens a partir do meu repertório, dentro deste lugar (u)tópico por mim habitado. Não posso ignorar minha constituição física enquanto leio. Este me parece um dos objetivos principais do erotismo: despertar o corpo do leitor, inseparável da imaginação, ainda que sujeito às influências do mundo concreto não-ficcional. Buscando compreender o funcionamento desta arte, que se manifesta na vida quotidiana e nas linguagens, trago algumas perspectivas teóricas em torno da sexualidade e erotismo neste capítulo.

1.1 A SEXUALIDADE COMO CAMPO DE ESTUDO

Embora os primeiros registros do erotismo na cultura remontem à Antiguidade, com os poemas de Safo, na Grécia, de Catulo, em Roma, com as lições de amor compiladas em sânscrito por Vatsyayana no *Kama Sutra* (2013), em torno do século IV, este é um assunto que através do tempo foi colocado em segundo plano, ao menos entre os ocidentais, influenciados pelas ideias de Platão acerca da separação entre o plano físico e o plano das ideias. No período da Inquisição, fundada na Idade Média, na Europa, as belas artes poderiam representar nus de figuras religiosas ou míticas, porém a figura humana nua era considerada obscena. Por este motivo, a pintura de uma mulher nua, *Maja Desnuda*, de Goya, e *Maja Vestida*, tela gêmea da primeira, já na virada dos séculos XVIII e XIX, foram confiscadas pelo tribunal do Santo Ofício – trago este exemplo para ilustrar como o corpo e a sexualidade historicamente foram tratados como um tabu em nossa cultura.⁴ Não significa que durante tanto tempo não se falou sobre esse tema, mas em cada época existiu alguma forma de regulamentação sobre corpo e sexualidade, variando as permissões e interdições. Mesmo com tentativas de censura e repressão, as manifestações da sexualidade nas artes perduraram, ainda que na clandestinidade.

⁴ Uma crítica comparativa entre o conto de Anaïs Nin e o quadro de Goya é apresentada em “O Corpo nas Artes de Anaïs Nin e Goya” (CARDOZO, BITTENCOURT, 2018).

No século XX, a Psicanálise demonstrava alguns avanços nos estudos sobre a sexualidade humana após um período de prescrições restritivas. Sobre sua manifestação no âmbito do erotismo, um dos nomes de destaque das ciências humanas a se dedicar a este estudo é Georges Bataille, que também escreveu ficção erótica. Em *O Erotismo*, ele explica a importância de falar a este respeito com seriedade:

Não creio que o homem tenha alguma chance de jogar um pouco de luz sobre as coisas que o assustam antes de dominá-las. Não que ele deva ter esperança de um mundo onde não existirá mais razão para ter medo, onde o erotismo e a morte se acharão no plano dos encadeamentos de uma mecânica. Mas o homem pode *ultrapassar* o que o assusta, pode encará-lo de frente. Ele escapa por esse preço à estranha falta de conhecimento de si mesmo que até agora o definiu. Nada mais faço que seguir um caminho que outros, antes de mim, fizeram avançar. Bem antes da obra que hoje publico, o erotismo deixara de ser encarado como um assunto que um "homem sério" não podia tratar sem arriscar a sua reputação. Há muito tempo os homens falam aberta e longamente do erotismo. Assim, pois, o assunto de que trato é conhecido. Não quis pesquisar na diversidade dos fatos descritos a *coesão*. Tentei dar de um conjunto de comportamentos um quadro coerente. (BATAILLE, 1987, p.07).

Apesar dos avanços nesta área em comparação com o século XIX, a sexualidade nunca foi um tema completamente superado, pois, como mostra a citação acima, este assunto é abordado com estranheza ou desconforto em muitos contextos. Tanto que a censura a obras literárias continuou sendo praticada mesmo depois do período hedonista da *belle époque* europeia, quando se procurava romper com as tradições e regras vitorianas. Na década de 1930, por exemplo, Henry Miller sofreu censura por sua escrita considerada pornográfica, o que o levou a escrever sobre a complexidade em tratar do que é erótico ou pornográfico (cf. MORAES, 2003, p.123)⁵.

A dificuldade em falar sobre a sexualidade a que Bataille se refere é ratificada por Foucault. Em *História da Sexualidade I*, Foucault alerta seus leitores para uma constatação importante: a repressão sexual vitoriana não foi completamente deixada para trás, no século XIX. Antes desse período, por sinal, haveria muito mais liberdade sexual:

Diz-se que no início do século XVII ainda vigorava uma certa franqueza. As práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva e, as coisas, sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade. Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência se comparados com os do século XIX. Gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, crianças astutas vagando, sem incômodo nem escândalo, entre os risos dos adultos: os corpos “pavoneavam”.

⁵ Ver seção 1.2.2.

Um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra, demasiadamente, vira anormal: receberá este *status* e deverá pagar as sanções. (FOUCAULT, 1988, p.09).

O excerto demonstra como a sociedade se movimenta em constantes avanços e recuos quanto a algumas ideias da Antiguidade reformuladas quando se trata de sexualidade, como em outros aspectos políticos e comportamentais. Nos últimos anos, temos vivido um retrocesso. Escrito na segunda metade do século XX, Foucault se mantém atual no século XXI, se observarmos os constantes ataques aos artistas que exploram a temática do corpo e da sexualidade, como no caso da censura ao *Queermuseu*, em Porto Alegre, no ano de 2017, por exemplo, e a outras obras e espetáculos espalhados pelo país que tratassem do tema logo após esse episódio. Também é possível perceber esse fenômeno se voltarmos nossa atenção para as notícias e relatos sobre assédio e violência sexual contra mulheres, frequentemente justificado pelo discurso de que as vítimas são as responsáveis, pois supostamente provocam estas violências quando optam por um vestuário considerado “provocante”, ou ainda na proposta de “cura gay” no Brasil, já na segunda década do século XXI. Tudo isso após a Revolução Sexual dos anos 1980, após um período de forte repressão em nome da família tradicional brasileira e dos chamados “cidadãos de bem”. Os aparelhos de poder regulam nossos corpos e conduta moral por um *dispositivo da sexualidade*, o qual Foucault apresenta no quarto capítulo da *História da Sexualidade*.

Para Foucault, os esforços da psicanálise não foram suficientes para superarmos os tabus sexuais herdados de gerações anteriores:

Estariamos liberados desses dois longos séculos onde a história da sexualidade devia ser lida, inicialmente, como a crônica de uma crescente repressão? Muito pouco, dizem-nos ainda. Talvez por Freud Porém com que circunspeção, com que prudência médica, com que garantia científica de inocuidade, com quanta precaução, para tudo manter sem receio de “transbordamento”, no mais seguro e mais discreto espaço entre divã e discurso: ainda um murmúrio lucrativo em cima de um leito. E poderia ser de outra forma? Explicam-nos que, se a repressão foi, desde a época clássica, o modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade, só se pode liberar a um preço considerável: seria necessário nada menos que uma transgressão das leis, uma suspensão das interdições, uma irrupção da palavra, uma restituição do prazer ao real, e toda uma nova economia dos mecanismos de poder; pois a menor eclosão de verdade é condicionada politicamente. Portanto, não se pode esperar tais efeitos de uma simples prática médica nem de um discurso teórico, por mais

rigoroso que seja. Dessa forma, denuncia-se o conformismo de Freud, as funções de normalização da psicanálise, tanta timidez por trás dos arrebatamentos de Reich, e todos os efeitos de integração assegurados pela “ciência” do sexo ou das práticas, pouco mais do que suspeitas, da sexologia. (FOUCAULT, 1988, p.11).

A sexualidade é mantida no campo do interdito, difícil de apreender pelo estranhamento com que é tratada, colocada fora de cena, daí a posição marginal das obras consideradas eróticas, pornográficas ou obscenas.

1.2 O QUE É O EROTISMO

1.2.1 ATIVIDADE PSICOLÓGICA E BIOLÓGICA

Para Georges Bataille, o erotismo é mais complexo que o simples prazer sexual: é “a aprovação da vida até na morte” (1987, p.10). O erotismo se distingue da sexualidade pura e simples, pois não se resume ao contato físico: ele envolve os seres humanos integralmente, incluindo os aspectos sociais e psicológicos que os constituem. A atividade sexual estritamente biológica não é erótica; o erotismo envolve a busca pela satisfação de uma necessidade maior que a reprodução, e nem sempre está diretamente relacionado com o prazer do ato sexual.

É importante ressaltar, contudo, que Bataille faz esta reflexão tomando o nível biológico do sexo como ponto de partida. A corporalidade é indissociável da sexualidade de qualquer espécie, incluindo a humana, tornando o mundo físico e mental integrantes de um mesmo campo de estudo. A busca pelo prazer sexual caminha junto ao instinto de morte, de destruição. O ato sexual implica em uma violência ao corpo do outro. A reprodução, por sua vez, que não é sinônimo de erotismo, mas também o constitui, é uma atividade paradoxal de continuidade e descontinuidade da vida das espécies sexuadas:

[...] para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela põe em jogo sua continuidade, isto é, ela está intimamente ligada à morte. É falando da reprodução dos seres e da morte que me esforçarei para mostrar a identidade da continuidade dos seres e da morte que são uma e outra igualmente fascinantes e essa fascinação domina o erotismo. (BATAILLE, 1987, p.11)

Embora a reprodução e o erotismo sejam temas distintos, para Bataille, ambos estão relacionados por ocasião da dita aprovação da vida na morte. As células que dão origem a um

novo ser não pertencem mais aos participantes da atividade reprodutiva, e a partir destas células se criam duplos: os descendentes, mas a continuidade da linhagem não é a continuidade do ser, que permanece fadado à mortalidade, e conseqüentemente, a uma integração com o cosmos. Entre continuidade e descontinuidade, Bataille percebe a nostalgia do estágio contínuo, enquanto somos destinados ao descontínuo. A sexualidade se manifesta nos humanos porque, ao contrário do que a Filosofia propõe (cf. BATAILLE, 1987, p. 11), não podemos nos afastar da vida corpórea enquanto buscamos a conexão com o cosmos. O sexo é inerente à condição animal. O erotismo é uma experiência psicológica, mas que também passa pelo corpo, devido à animalidade do sexo – embora Bataille ainda estabeleça uma hierarquia entre corpo e espírito:

Apesar de crenças opostas, o sentimento que situa o espírito no homem e o corpo no animal nunca é contestado senão inutilmente. O corpo é uma coisa, é vil, dominado, servil, como uma pedra ou pedaço de madeira. Só o espírito, cuja verdade é íntima, subjetiva, não pode ser reduzido a coisa. Ele é sagrado, habita o corpo profano que não se torna, por sua vez, sagrado senão no momento em que a morte revela o valor incomparável ao espírito.

Dito isto, que é o que nós percebemos inicialmente, o que se segue, que não tem essa simplicidade, revela-se à atenção com o tempo. Somos, de qualquer maneira, animais. Somos, sem dúvida, homens e espíritos: podemos fazer com que em nós não sobreviva a animalidade e que ela não transborde. No polo oposto ao espiritual, a sexualidade exuberante significa em nós a persistência da vida animal. Assim, nossos comportamentos sexuais, situados do lado do corpo, poderiam num sentido ser abordados como coisas: o próprio sexo é uma coisa (uma parte desse corpo é ele mesmo uma coisa). Esses comportamentos representam uma atividade funcional da coisa que é o sexo. (BATAILLE, 1987, p. 99).

O sexo enquanto corpo é uma “coisa” e, ao mesmo tempo, não é apenas coisa. Bataille faz um jogo entre animalidade e intelecto ao longo de seu estudo, mostrando que não é possível considerar o Erotismo como uma atividade exclusivamente biológica, tampouco como restrita às ideias. O Erotismo põe em xeque as tentativas de separar corpo e mente em nossa cultura.

Devo destacar que Bataille apresenta o ponto de vista do homem e seu desejo pelo corpo feminino, mantendo as mulheres na posição de alteridade. Abordarei o assunto da sexualidade das mulheres em outra sessão, mas é interessante ressaltar aqui a limitação ao ponto de vista masculino. Segundo o filósofo, quanto mais distante aparentemente de uma animalidade, mais o corpo é apreciado, considerado belo. A excitação erótica, entretanto, induz à expressão máxima da animalidade em um ato de violação do corpo do outro, que antes despertara atração pela beleza. O prazer vem da profanação da beleza, da mácula. A atividade sexual traz em si uma violência:

A beleza humana, na união dos corpos, introduz a oposição da humanidade mais pura à animalidade monstruosa dos órgãos. [...] a atração de um belo rosto ou uma bela roupa age na medida em que esse belo rosto sugere o que a roupa dissimula. Trata-se de profanar esse rosto, sua beleza. De profaná-lo, primeiramente, revelando as partes secretas de uma mulher, para depois introduzir o órgão viril. Ninguém duvida da fealdade do ato sexual. Assim como a morte no sacrifício, a fealdade da cópula gera a angústia. Mas quanto maior a angústia – à medida da força dos parceiros – mais forte é a consciência de exceder os limites, que decide um momento extático de alegria. Mesmo que as situações variem de acordo com os gostos e os costumes, uma coisa é certa: a beleza (a humanidade) de uma mulher ajuda a tornar menos sensível – e chocante – a animalidade do ato sexual. (BATAILLE, 1987, p.95).

Além do enlace entre vida e morte, beleza e destruição, o erotismo é constituído por um jogo anterior ao ato sexual, cuja excitação começa pela curiosidade, pelo desejo. Para Henri-Pierre Jeudy (2002), que estuda a relação entre corpo e arte, a vontade de ver o corpo do outro implica em uma experiência vertiginosa ao passar pelo estímulo visual do desnudamento:

O desnudar é um tema recorrente na pintura e na literatura. É o momento em que o corpo se faz objeto de arte viva. Para alguns autores, o “pôr a nu” é como “pôr à morte”, como se o corpo, desvestindo-se, se abandonasse às vertigens do nada e se separasse de toda aparência de ser ainda um sujeito. É o momento em que o corpo, na visão de e no ato de ser visto, faz desaparecer a distinção sujeito/objeto. O desnudar é o momento atemporal da soberania do desejo na epifania das imagens corporais. Compreende-se por que o voyeurismo, antes de ser uma prática obsessiva, visa ao “ponto cego” de sua própria negação. Na visão do corpo nu, quem olha nega a si mesmo ante o aparecimento do corpo objetalizado como uma obra de arte. (JEUDY, 2002, p.71).

A tese de Jeudy vai ao encontro de Bataille, pois no momento em que o corpo da mulher é desnudado, Jeudy afirma que muitos homens se vingam, com gestos brutos em direção à mulher. O auge da fascinação é motivo de ansiedade, pelo risco de perder o desejo. A revelação do corpo, simbolicamente, é associada à morte, e a resposta dos homens é a violência:

“Pôr ‘a nu’ é como pôr ‘à morte’ o desejo. Mesmo o corpo considerado como o mais feio é tomado por uma estranha beleza no momento em que se desnuda, pois toda a intensidade do desejo é então concluída nesse instante estético em que aquele que olha se avalia pela perda de seu próprio poder na *mise en scène* do olhar. A vingança brutal de um homem sobre uma mulher que acaba de se desnudar sob seu olhar vem dessa impressão brusca de ter sido enganado, como se o momento do “pôr a nu” fosse também o de sua própria morte. (JEUDY, 2002, p.71).

Jeudy volta a atenção para a idealização do corpo na arte tradicional e como ela se distancia da sexualidade humana, que possui características animais. O corpo humano, distante desses ideais estéticos, é feito de carne, osso, pelos, nem sempre considerado harmonioso, por vezes coberto por uma aura de angústia, de morte, de abandono, como revelam as pinturas de Schiele, no início do século XX (JEUDY, 2002), quando se pode deformar o corpo e a arte é também auto-representativa, e não apenas a representação verossímil buscada ao longo dos séculos.⁶ Porém, segundo o autor, é quando procura atender a certos parâmetros estéticos que o corpo se torna supostamente erótico. Enquanto sentimos desejo e, ao mesmo tempo, somos desejáveis para um outro, praticamos rituais de sedução, que consistem em cuidados com o corpo, na escolha das roupas e acessórios, nos penteados e maquiagem. Participamos do jogo erótico atendendo a alguns critérios de beleza, enquanto desejamos ver e ser vistos e manifestar nossa energia vital em direção a outros corpos cheios de vida e impulsos.

1.2.2 UMA QUESTÃO TERMINOLÓGICA

No âmbito das linguagens, para Dominique Maingueneau (2010), a sexualidade expressa nos discursos das diferentes mídias, do discurso literário ao cinematográfico, e pode se apresentar em diferentes configurações: ela pode pertencer ao pornográfico, ao obsceno ou ao erótico. Eliane Robert Moraes afirma que o uso dos termos “erótico” e “pornográfico” é utilizado por historiadores indistintamente devido à falta de determinação formal (MORAES, 2003, p.129).

A “pornografia” é um termo inicialmente utilizado para designar os escritos ou pinturas a respeito da prostituição (do grego antigo: *pornógraphos*), emprestado ao longo do tempo para “designar qualquer representação de ‘coisas obscenas’.” (MAINGUENEAU, 2010, p.13). O termo pornografia é ambíguo, comumente utilizado com cunho pejorativo:

Hoje, tanto quanto no século XIX, a “pornografia” é, ao mesmo tempo, uma categoria que permite classificar algumas produções semióticas (livros, filmes, imagens...) e um julgamento de valor que desqualifica quem pode aparecer em interações verbais espontâneas ou em textos provenientes de grupos mais ou menos organizados: uma associação de pais de alunos, uma comunidade religiosa, um grupo de militantes políticos, uma comissão de censura etc. A isso se acrescentam as condenações fundadas em considerações parafilosóficas ou filosóficas. (MAINGUENEAU, 2010, p.14).

⁶ Retomo a função da auto-representação artística, ou apresentação, no segundo capítulo.

Na literatura, Maingueneau afirma que os critérios de classificação sempre foram relativos a certos contextos de circulação, conforme o que é considerado lícito, ilícito ou tolerado em cada época e lugar. Uma obra que tenha sido considerada pornográfica no século XIX, por exemplo, pode não ser a partir do século XX. Nos estudos acadêmicos, Maingueneau defende que evitemos fazer juízos de valor à produção literária pornográfica, mesmo assim, precisamos lembrar sempre que ela é destinada à proibição. Dito isto, em linhas gerais, a produção pornográfica é aquela que cria (ou ao menos pretende criar) um efeito de excitação sexual do leitor, ou que apresenta aspectos da vida sexual humana sem “interpor véus entre o sujeito percipiente e o espetáculo sexual” (MAINGUENEAU, 2010, p.16).

O erótico, por outro lado, se configura em uma sexualidade velada. Para Maingueneau, o erótico orgulha-se de não ser pornográfico, guardando algum nível de pudor, enquanto o pornográfico rejeita a hipocrisia do erótico. Diante da crítica, o erótico se encontra em uma posição privilegiada em relação ao pornográfico. Dizer que uma produção é erótica, ao invés de classificá-la como pornográfica, implica em dizer que ela é mais sutil ou mais estetizada que a produção pornográfica. Ou seja, enquanto o erotismo é envolto por adornos que embelezam o tema principal, a sexualidade, dotado de elementos artísticos, detalhes, rituais e apresentação de sentimentos, afetos, complexidade psicológica, a linguagem da pornografia é simples e direta, sem eufemismos, nada esconde e se concentra no aspecto anatômico e mecânico do sexo. O limiar entre erótico e pornográfico não é tão estanque, e a pornografia não é completamente destituída de erotismo, mas quanto mais pornográfica, menos erótica ela se torna.

Distinguir a qual destas categorias pertence uma obra, contudo, é uma tarefa árdua, pois nem sempre estas classificações são estanques como se pode supor a partir da terminologia apresentada. É possível que as duas categorias se apresentem engendradas em uma mesma obra. A composição de um ambiente, de rituais românticos, de uma linguagem refinada, a apresentação de zonas erógenas além das genitais, muitos elementos externos ao ato sexual, com função poética, caracterizam o erotismo. “O leitor é situado a uma distância que permite conservar um estatuto estético à cena representada.” As sequências pornográficas, por sua vez, centralizam a narrativa no corpo e no ato sexual, com descrições objetivas das cenas, em linguagem mais próxima da oralidade e ritmo mais dinâmico, encaminhando-se rapidamente para o momento catártico da excitação sexual. Maingueneau cita Marquês de Sade e Henry Miller como exemplos dessa complexidade:

No próprio interior da literatura pornográfica, impõe-se uma divisão entre as *sequências* pornográficas e as *obras* pornográficas. Essa distinção permite administrar a diferença entre os textos cuja intenção global é pornográfica, as *obras* pornográficas propriamente ditas, e os textos cuja intenção não é essencialmente pornográfica, mas que contêm sequências pornográficas, ou seja, trechos de extensões muito variáveis que derivam da escrita pornográfica e estão, portanto, predispostos a provocar um consumo de tipo pornográfico. Dessa maneira, podemos considerar que alguns romances de Sade ou *Sexus* de Henry Miller, são textos que contêm sequências pornográficas, sem poder falar propriamente de obras pornográficas. Então, compreender a obra de Sade é, necessariamente, buscar pensar o vínculo entre as sequências pornográficas e o restante da obra em que elas figuram. (MAINGUENEAU, 2010, p.17.)

A respeito da escrita de Henry Miller, a pesquisadora Eliane Robert Moraes observa igualmente o problema de definição de sua obra. O escritor rebate as acusações e a censura ao seu trabalho em um ensaio, após a proibição de *Trópico de Câncer*, (livro prefaciado por Anaïs Nin e financiado por seu primeiro marido, Hugh Guiller):

[...] o escritor observa que “não é possível encontrar a obscenidade em qualquer livro, em qualquer quadro, pois ela é tão-somente uma qualidade do espírito daquele que lê, ou daquele que olha”. Para o autor, essa “qualidade do espírito” estaria intimamente relacionada à “manifestação de forças profundas e insuspeitas, que encontram expressão, de um período a outro, na agitação e nas idéias perturbadoras”. (MORAES, 2003, p. 129)

Na sequência, Moraes lança mão do argumento de Miller para explorar o emprego do termo “obsceno” como efeito, ou seja, como resultado de um processo de leitura, de recepção da obra, e não como uma categoria objetiva e fixa:

A tese de Henry Miller vem reforçar a impossibilidade de se fixar o estatuto literário da pornografia, na medida em que, para ele, nada existe que seja obsceno “em si”. A se crer no escritor, a obscenidade seria fundamentalmente um “efeito”. Daí a dificuldade de delimitá-la neste ou naquele livro, nesta ou naquela convenção literária, o que seria confirmado não só pela diversidade de obras consideradas pornográficas em tal ou qual época, mas ainda pelas divergências individuais acerca do que seria efetivamente imoral. Ora, ao esvaziar a pornografia de seus conteúdos e separá-la de suas formas, o autor de *Sexus* abre espaço para interrogarmos a palavra obscena, aquilo que a torna distinta de todas as outras palavras, isto é, na sua condição de fetiche. (MORAES, 2003, p.129)

O obsceno, por sua vez, se distingue do pornográfico não por sua estetização, nem por sua superioridade, como acontece com o erótico, em uma hierarquização dessas modalidades discursivas. Ao contrário, segundo Maingueneau, sua finalidade é outra: a da transgressão, conforme o contexto em que se manifesta, ao dizer a sexualidade (2010, p.25), ou, como define Moraes, a obscenidade consiste em falar da “coisa em si” (2003, p.124), sem eufemismos. A obscenidade é um efeito gerado pela representação da sexualidade conforme

ela confronta os critérios morais, nas circunstâncias em que se apresenta. Quanto mais naturalizada a representação, menos obscena. O obsceno pode transitar pela pornografia, mas conforme ela é aceita, afasta-se da obscenidade, que, na origem, significa aquilo que se encontra *fora de cena*. Marquês de Sade, à sua época, era proibido; hoje, encontra-se difundido em textos acadêmicos por teóricos muito bem aceitos, como Michel Foucault, que expõe o controle social da sexualidade por meio do conceito de dispositivo.

Não há dúvida sobre a influência de Henry Miller na vida e obra de Anaïs Nin, como demonstrarei mais adiante. Antes dele, Anaïs Nin era leitora de D. H. Lawrence, o que rendeu um ensaio a que ela chamou “não profissional”, mas o contato com Miller representou uma grande mudança na visão da escritora sobre as relações amorosas e o estilo de vida, como um desnudamento, que se reflete no registro escrito dos diários (principalmente os secretos). Mesmo com a influência de Henry Miller e outros escritores, a escrita de Anaïs Nin apresenta algo mais complexo que o sexo nu e cru presente em algumas sequências pornográficas de seu novo mentor:

Mesmo assim, essa distinção elementar entre “obra” e “sequência” não permite explicar todas as representações; determinado número de textos lhe escapam. Por exemplo, *Vênus erótica*, de Anaïs Nin, texto ambíguo que não é nem plenamente uma obra pornográfica, nem uma obra que estaria isenta às restrições do dispositivo pornográfico. Isso pode ser explicado pelas circunstâncias desse livro. Tratava-se de uma série de novelas encomendadas por um amante da pornografia, cujo estilo “era mais ou menos tomado de empréstimo às obras escritas por homens sobre esse assunto.” Mas como Anaïs Nin não pôde se manter nesse registro (“em várias passagens, de maneira intuitiva, utilizei a linguagem de uma mulher, descrevendo as relações sexuais tais quais uma mulher as vive”) o texto, de algum modo faz parte dos dois quadros. (MAINGUENEAU, 2010, p.17.)

Anaïs Nin classifica sua obra como erótica, incluindo o título de sua coleção de contos citada por Maingueneau, das quais ela procurou retirar o quanto conseguia as sequências mais poéticas, a pedido do cliente para quem a autora escrevia estes contos. Caso a classificação dada pela escritora deva ser levada em consideração, seus contos são eróticos. Se a objetividade da linguagem utilizada em algumas sequências narrativas for o critério principal, Anaïs Nin também escreveu contos pornográficos, em conjunto com outros mais elaborados esteticamente, ou seja, com características mais eróticas. À época de sua produção, no início da década de 1940, o efeito obsceno de sua escrita é evidente, haja vista ao fato de que Anaïs Nin é uma escritora invisível por um longo período – sua notoriedade nos Estados Unidos se dá a partir de meados da década de 1960, período da Segunda Onda Feminista e da Liberação Sexual (BAIR, 1996) – e estes contos, precisamente, escritos com o objetivo de estimular as

fantasias libidinais do cliente, são publicados somente após três décadas, pois, além da censura naquele período, a própria autora tinha restrições quanto à publicação.⁷

1.3 OS CORPOS E AS VOZES DAS MULHERES

Se lidar com o erotismo não é uma tarefa simples para os homens, como afirma Bataille (1987), ainda mais complicada é a condição das mulheres, tanto na experiência erótica quanto nas linguagens artísticas. Enquanto mulheres escritas, personagens da ficção dos homens, correspondem às ideias masculinas a respeito de uma feminilidade, a produção literária escrita por mulheres, sob avaliação dos homens, se mantém ainda pouco conhecida, nas zonas marginais da crítica literária e circulação de seus textos. Pouco ouvidas, as mulheres ainda são vistas como se envoltas por um véu obscuro de segredos, da mesma maneira como por muito tempo seus corpos permaneceram cobertos, quase intangíveis, sob uma aura casta.

1.3.1 NA HISTÓRIA

Em *História da Sexualidade III*, Foucault expõe alguns paradigmas do casamento e da conduta das (e para com as) mulheres desde a Antiguidade. Um dos pressupostos é a exclusividade sexual no casamento, o outro é o das mulheres como propriedades, como se pode ver nesta passagem, que diz respeito à regra da fidelidade conjugal:

É em Musonius que se encontra articulado com mais detalhe o princípio de uma fidelidade conjugal simétrica. O raciocínio ocupa a longa passagem do trabalho *Sobre os afrodisia* onde está demonstrado que somente o casamento pode constituir o vínculo naturalmente legítimo das relações sexuais. Musonius depara-se com o que se poderia chamar “o problema da serviçal”. A escrava era a tal ponto aceita como objeto sexual pertencente ao quadro da casa, que podia parecer impossível proibir um homem casado de usá-la; entretanto é isso mesmo que Musonius quer proibir, ainda que, nota ele, essa escrava não seja casada (o que deixa supor que um casal de escravos nunca casa nunca tenha direito a um certo respeito). E para fundamentar essa proibição Musonius ressalta um princípio de simetria, ou melhor, um jogo relativamente complexo entre uma simetria na ordem do direito e uma superioridade na dos deveres. Por um lado, de que maneira se poderia aceitar que um marido tivesse relações com uma serviçal se não se reconhece, para uma esposa, o direito de ter relações com seu servidor? O direito que é contestado de um lado não pode ser atribuído de outro. E embora Musonius ache ao mesmo tempo legítimo e natural que o homem, na direção da família, tenha mais direitos do que a mulher,

⁷ Ver capítulo 2.

na ordem das relações e dos prazeres sexuais ele exige uma exata simetria. Mas, por outro lado, essa simetria dos direitos se completa pela necessidade de bem marcar, na ordem do domínio moral, a superioridade do homem. Se, de fato, fosse permitido ao marido fazer com uma serviçal o que se pede à mulher para não fazer com um escravo, equivaleria a supor que a mulher é mais capaz do que o homem de se dominar e de governar seus desejos; aquela que na casa deve ser dirigida seria, portanto, mais forte do que aquele que a dirige. Para que o homem seja, de fato, aquele que prevalece, é preciso que ele renuncie a fazer aquilo que se interdita a uma mulher. (FOUCAULT, 1985, p.173).

A princípio, a fidelidade parece um esforço que o marido deve fazer para demonstrar força de caráter, embora o mais conveniente seria impor esta regra apenas à mulher, pois no patriarcado o chefe da família teria o mérito de gozar de mais direitos. É um esforço feito pelo homem para provar o controle de si mesmo, não fosse a disputa com o sexo feminino, o marido não deveria exclusividade à esposa. É uma prova de que o homem tem a capacidade de colocar a razão acima do instinto. Paradoxalmente, no entanto, ele poderá eventualmente violar esta regra, cabendo à mulher ser condescendente com a infidelidade do marido:

E ao acentuar o valor dessa fidelidade o autor desse texto dá claramente a entender à mulher que ela deverá ter, no que diz respeito às faltas de seu marido, uma atitude relativamente acomodatória; “que ela também esqueça as faltas que seu marido, na desordem de sua alma, pode cometer contra ela” (*si quid vir animae passione ad ipsam peccaverit*); “que ela não se queixe e não seja exigente em relação ao que ele faz, mas que atribua tudo isso à doença, à inexperiência ou a erros acidentais”: desse modo, ele se prestará, em troca, a demonstrar-lhe reconhecimento após a sua cura. (FOUCAULT, 1985, p.175)

Foucault aponta ainda a diferença entre as relações com a esposa e a amante, indicando que, apesar da regra da fidelidade, a infidelidade do homem não só é vista como uma falta a ser tolerada pela esposa, mas as normas de conduta sexual também pressupõem a consumação desta falta (se não encorajam os homens a esta prática), ao mencionar a amante. Com a esposa, segundo tais normas, deve existir um certo recato nas relações sexuais, em demonstração de respeito à mesma, ao passo que a manifestação livre dos desejos fica reservada aos encontros com a amante:

[...] não se deve tratar a própria esposa como uma amante e que no casamento é preciso conduzir-se como marido e não como amante. Compreende-se que o velho princípio da decência conjugal assumia tanto mais valor quanto mais o casamento tende a constituir o único lugar ilícito para os prazeres do sexo. É preciso que Afrodite e Eros estejam presentes no casamento e em nenhum outro lugar; mas, por outro lado, convém que a relação conjugal seja diferente daquela entre amantes. Esse princípio se encontra sob várias formas. Quer sob a forma de um conselho de prudência, sem dúvida bem tradicional: iniciando a própria mulher em prazeres demasiado intensos, corre-se o risco de lhe dar lições de que ela fará mau uso, e em relação às quais se ficará arrependido por lhes ter ensinado. Quer sob a forma de conselhos dados a ambos os esposos: que eles encontrem um caminho mediano entre uma austeridade excessiva e uma conduta demasiado próxima dos devassos, e que o

marido tenha sempre em mente que não se pode “ter relação com a mesma mulher, ao mesmo tempo como esposa e como amante” (*hos gamete kai hos hetaira*). Quer sob a forma de uma tese geral: comportar-se muito ardentemente com a própria mulher é tratá-la como adúltera. (FOUCAULT, 1985, p.178)

Os prazeres sexuais não são para a esposa, pois a desmoralizam. Sequer é considerada a possibilidade dos desejos das mulheres se manifestarem independentemente de terem aprendido com seus maridos. A amante, por outro lado, é instrumentalizada, coisificada na medida em que é com ela que o homem realiza todas as vontades, pouco importando se for desrespeitoso. Ressalto que os desejos a serem realizados são os do homem, não se falando sobre os da amante. Sobre a moral e o sexo no casamento, em resumo, algumas regras que se perpetuam ou se repetem com alguma frequência em determinados contextos sociais:

Um princípio “monopolístico”: nada de relações sexuais fora do casamento. Uma exigência de “des-hedonização”: que as conjunções sexuais entre os esposos não obedeçam a uma economia do prazer. Uma finalização procriadora: que tenham por objetivo o surgimento de uma progenitura. Temos aí os três traços fundamentais que marcam a ética da existência conjugal, que certos moralistas desenvolveram no início da época imperial, e cuja elaboração deve muito ao estoicismo tardio. Mas não se trata, contudo, de traços que lhe sejam próprios: encontraram-se exigências semelhantes nas regras impostas por Platão aos cidadãos de sua República; podemos reencontrá-las mais tarde, naquilo que a Igreja pôde exigir de um bom casal cristão. (FOUCAULT, 1985, p.183).

Quando penso que esta “des-hedonização” de que Foucault fala está superada, percebo que o controle político e social sobre a sexualidade traz de volta ideias daquele tempo, quando, por exemplo, a ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos no Brasil propõe abstinência sexual como método contraceptivo, no início do ano de 2020.

Mulheres não são donas de seus corpos, segundo Michelle Perrot (2005), pois o corpo está no centro das relações de poder, pertencendo sempre a um outro, não a si mesmas. A liberdade dos corpos das mulheres ofereceria algum perigo, ao mesmo tempo em que as mesmas estariam em perigo. “Se algo de mau lhe acontece, ela está recebendo apenas aquilo que merece.” (PERROT, 2005, p.447). Conforme já mencionei na seção 1.1 deste trabalho, é comum a prática de culpabilização de mulheres vítimas de violência. Se uma mulher usa vestido curto ou decote profundo, se ela dança, se está desacompanhada, tudo é motivo para repetirem a falácia de que a potencial vítima pede para ser estuprada.

Segundo Perrot, em diferentes formas de organização da sociedade, cumprindo diferentes funções, este outro que se apodera do corpo da mulher pode ser o marido, os filhos a quem deve acolher e nutrir, ou então, numa relação servil, a um chefe:

As mulheres escravas eram penetráveis ao seu bel-prazer. O sistema feudal estabelece distinções de tempo e de classe. O senhor tem direito sobre a virgindade das servas. Este “direito à primeira noite” seria atestado por diversos textos em numerosos países da Europa, com possibilidades de ser comprado, para os barões sem fortuna. Discute-se sobre a realidade das práticas, e até mesmo da existência de tal direito e trabalhos em curso – como a publicação anunciada por Alain Boureau – nos esclarecerão sobre a construção social desta estranha relação de sexos. Mas que tal princípio e mesmo tal representação tenham podido existir não deixa de ser significativo. Georges Duby nos ensina que se o amor cortês protegia a Dama, cada vez mais exigente sobre as maneiras de amar, “o cortês era autorizado a perseguir a seu gosto a massa de vilãs, para satisfazer brutalmente a sua vontade”. (PERROT, 2005, p.447).

Perrot segue citando a maneira como prostitutas, bastardas e empregadas eram exploradas sexualmente até a intervenção de novos costumes em nome de valores religiosos, bem como por questões sanitárias. Embora as mudanças impostas socialmente refreassem algumas das práticas de violência mencionadas, mulheres de qualquer geração nunca se encontraram completamente livres de ameaças. Em seguida, Perrot aborda os movimentos constantes de mudanças e lutas que mulheres precisam travar ao longo da história em defesa de seus corpos, até mesmo em ambiente de trabalho, ao participarem do sistema fabril.

1.3.2 NOS DISCURSOS

Tradicionalmente, a mulher como personagem escrita em obras literárias de autores homens “não coincide com a mulher” (BRANCO & BRANDÃO, 1989, p.17), é antes o produto da idealização que habita o imaginário criado por uma sociedade organizada pela linguagem, sob domínio da voz masculina. A voz da personagem feminina é atravessada pela autoria masculina, “o texto literário é sempre confusão de vozes, Babel de desejos, fascinante equívoco, lido como realidade.” (BRANCO & BRANDÃO, 1989, p.17). A heroína, portanto, a mulher ideal, é o reflexo do desejo masculino, em sua constituição psicológica, bem como na beleza corporal. Brandão (BRANCO & BRANDÃO, 1989) retoma o mito de Narciso e Eco para evidenciar a função especular da personagem feminina em obras escritas por homens. Narciso não é capaz de amar Eco, ele se deixa levar pela repetição da própria voz, conduzido até seu reflexo na água, e é o reflexo de si mesmo que o encanta. O papel da mulher, sem características próprias, é enaltecer as qualidades do homem:

O eterno feminino é ilusão de completude, ficção ideal criada pelo horror da castração. Horror que cria o fetiche, corpo fálico do feminino, com as roupagens e o brilho de seu próprio encarceramento. A voz que aí se ouve não é feminina, mas seu simulacro, fina modulação da ilusão que a faz existir. Gesto alheio que cria espaço onde se aliena a mulher, estrangeira de seu desejo, boneca que faz fluir o som da voz

de seu ventríloquo. Passageira da voz alheia, na medida em que se cala, calando seu próprio desejo desconhecido. (BRANCO & BRANDÃO, 1989, p.19)

A figura da mulher fatal, no final do século XIX, surge como um arquétipo erótico, ao mesmo tempo sedutora e perigosa. No século XX, ela é disseminada no cinema e na literatura. É uma variação das manifestações maléficas do feminino, precedida por monstruosidades do Gótico do século XIX, em tempos de forte repressão sexual, como a súcubo e a vampira (ZANINI, 2007)⁸, além de personagens mitológicas, como Medusa, e bíblicas, como Salomé, conforme lembra Eliane Robert Moraes (2002). Enquanto Salomé é uma ameaça feminina que encomenda a decapitação de um homem, Medusa sofre esta mesma violência por um herói masculino, como solução de um problema. O destino destas mulheres é geralmente trágico, elas servem como modelo negativo, em contraponto à figura da heroína.

Em *Henry & June* (NIN, 2014), a esposa de Henry, June Miller, figura a *femme fatale*, termo frequentemente citado em contraste à personalidade terna de Anaïs Nin. A adaptação cinematográfica do diário, dirigida por Philip Kaufman (1990) conta com a atuação de Uma Thurman no papel de June. A atriz, que posteriormente interpreta personagens atraentes e perigosas nos filmes de Quentin Tarantino, ganhando notoriedade a partir do *neo-noir Pulp Fiction* (1994) - no qual também atua Maria de Medeiros, atriz portuguesa que interpreta Anaïs Nin em *Henry & June* - dá vida a uma personagem que aparece sempre com trajés escuros, cabelos desarrumados e maquiagem dramática: olhos pintados de preto, batom forte e pele do rosto pálida, caracterização típica das primeiras vilãs do cinema, a exemplo da primeira vampira, interpretada por Theda Bara. Trazendo esta informação, devo observar que, após a atuação em *Henry & June*, no papel de uma *femme fatale* antagonista a Anaïs Nin, Uma Thurman atua em uma série de filmes que seguem os moldes dos filmes *noir* da primeira metade do século XX, em que as belas mulheres seduzem e arruinam os homens, envoltas em uma atmosfera sombria, como a fotografia escura desses filmes. O modelo da *anima* negativa oriundo dos mitos da Antiguidade se remodela e perpetua também no cinema, especialmente nas produções de autoria masculina, como as de Tarantino, que se tornou uma grande referência no cinema estadunidense contemporâneo.

A respeito da apresentação de mulheres como figuras do perigo, da crueldade e da monstruosidade, Rita Terezinha Schmidt (2017) toma o mito da Medusa como objeto de

⁸ Zanini estabelece relações entre os flertes de Lucy, em *Drácula* (Stoker, 2017), e sua transformação em vampira, bem como disserta a respeito das transfusões de sangue doado por homens em alusão ao intercuro sexual. Trata-se de uma obra produzida na Inglaterra do século XIX, período em que, segundo Foucault, qualquer referência à lascívia era terminantemente proibida, e que ainda ressoaria na cultura ocidental.

estudo e argumenta que as narrativas tradicionais apresentam o ponto de vista do herói, privilegiando o ponto de vista masculino e desconsiderando a perspectiva feminina dos fatos. Medusa é retratada como a vilã, e não como a vítima do preconceito por sua autossuficiência e insubmissão às leis patriarcais, da destruição de sua beleza como punição (pois a fealdade é tradicionalmente relacionada ao mal, e a ela devem ser atribuídas características negativas em contraste às heroínas), tendo seus cabelos transformados em serpentes, e, por fim, da perseguição de Perseu, que invade seu território, ataca-a de surpresa em pleno descanso e, junto com a vida da Górgona, ceifa a vida do filho que ela carrega no ventre, fruto da relação com Poseidon. Em sintonia com os paradigmas das mulheres fatais da ficção e das mitologias, a vida de June, sem escrita, silenciosa, apresentada somente pela produção de Anaïs Nin e dos homens a quem inspirou, tomou um rumo trágico desde a separação de Henry Miller, dependendo de sua ajuda financeira e sendo internada em uma instituição psiquiátrica (BAIR, 1995).⁹

Quando, por outro lado, a mulher toma a palavra e diz de sua sexualidade, de seu corpo e sentidos, como Gilka Machado no Brasil e Florbela Espanca em Portugal, cujos escritos são analisados por Branco (BRANCO & BRANDÃO, 1989), ou como Anaïs Nin, na França e nos Estados Unidos, a agitação provocada no meio literário não é suficiente para que elas obtenham o devido reconhecimento. A voz das mulheres é abafada no círculo literário, e mesmo quando publicadas, a crítica literária feita por homens dá seu parecer sobre a conduta moral feminina, sempre posta em questão.

Para Branco, o erotismo na escrita dessas mulheres é um tema delicado, pois sua linguagem, acredita-se, distingue-se da masculina quanto à carga erótica, uma vez que a dos homens é aparentemente mais racional. Branco apresenta a ideia recorrente de que as manifestações eróticas femininas se encontram em uma zona obscura, misteriosa, considerando tanto a linguagem quanto os aspectos anatômicos e fisiológicos (falando da sexualidade das mulheres cisgênero). O erotismo presente na literatura de autoria feminina, nesse sentido, corresponderia a alguns conceitos apresentados por Bataille (1987), como uma experiência transcendental entre corpo e espírito, uma viagem cósmica que também se dá pela poesia e pela arte.

Branco acrescenta que, quando não é direcionada ao corpo do outro, a erotização da linguagem feminina se manifesta na memória, na auto-erotização, no espaço e nos objetos fetichizados e na própria palavra escrita. Ao “escrever com o corpo, como num ato de entrega

⁹ Retomo as relações entre Medusa, June e a obra literária de Anaïs Nin no subcapítulo 3.3.

total” (BRANCO & BRANDÃO, 1989, p.93), na poética feminina, sujeito e texto se fundem, tornam-se indissociáveis. As autoras demonstram como a *mulher escrita* está presente na literatura em inúmeras obras escritas por homens. Porém, nas obras literárias de mulheres, sujeito e objeto são o mesmo texto, o mesmo corpo, *a escrita mulher*.

2 ESCRITA E PERFORMANCE

“Atravessei várias vezes as regiões de realismo e encontrei-as áridas. E retorno à poesia.”
Anaïs Nin, Henry & June

É do conhecimento dos pesquisadores sobre Anaïs Nin que, em sua obra, ficção e biografia são indissociáveis, especialmente nos diários – dos quais alguns continham seus maiores segredos e só foram publicados postumamente¹⁰, conforme o pedido de Anaïs Nin ao segundo marido, Rupert Pole, para preservar o primeiro marido, Hugh Guiller, e outros familiares e amigos. O mesmo acontece com muitos de seus contos. Anaïs Nin confessa que o romance que escreve naquele momento e seu diário “interferem um no outro constantemente. Eu não consigo separá-los nem reconciliá-los. Sou uma traidora com ambos.” (NIN, 2014, p.05, prefácio).

Ao entrar em contato com a biografia da autora, é necessário ter um olhar crítico para a forma como ela é contada, da mesma maneira como é preciso ter em mente que os diários não trazem uma verdade absoluta, nua e crua, somente a perspectiva de quem escreve. Por mais informativa que seja a biografia aqui utilizada, é necessário saber que o discurso da biógrafa também não é neutro, o meu tampouco, pois não existe neutralidade no discurso.

A finalidade de trazer informações autobiográficas para este estudo não é tentar psicanalisar a autora, tampouco apontar o que é ficcional e biográfico na obra literária apenas como exposição de sua vida pessoal. Em uma abordagem que considera as narrativas como performáticas, conhecer aspectos da vida da autora é buscar a compreensão de como suas vivências contribuem para a criação de um universo ficcional, pois, como Anaïs Nin dissera, mais que fazer arte, seu intento era transformar-se em arte. A performance, tanto na escrita quanto nas artes cênicas, tem como princípio trazer a presença do artista para o centro da obra. No palco, o artista é livre para se apresentar sem a máscara de personagem ficcional, outro nome, nem outra identidade; nos livros, o caráter confessional do autor aparece na voz do narrador. Ainda assim, nem tudo que aparece no palco ou no texto é a realidade, pois a performance traz também a criação, a fabulação, os enfeites que alteram a realidade. A performance tem o poder de desmanchar as linhas imaginárias entre ficção e biografia e

¹⁰ Os diários secretos já publicados compõem a coleção *Diários Não Expurgados*, dentre os quais apresento *Henry & June* e *Incesto* neste trabalho.

mesclar estas duas formas de contar histórias. Ela cria um entre-lugar, uma alternativa terceira, transporta artista e público para uma dimensão que transcende o real, não o imita, tampouco negligencia.

2.1 ANAÏS NIN: ALGUNS DADOS BIOGRÁFICOS

Nascida na França, em 1903, Anaïs Nin começou a escrever ainda criança, após a separação dos pais e a viagem rumo ao continente americano, com a família materna. Passou parte da infância e adolescência entre Cuba e Estados Unidos, retornando à França na idade adulta, até voltar definitivamente para os Estados Unidos. Começou a escrita de uma série de diários paralelamente às correspondências com o pai. Na idade adulta dedicou-se ao meio editorial, à escrita criativa e ensaios. Interessou-se também pela psicanálise, a princípio como paciente, posteriormente como assistente de seu segundo analista, Otto Rank¹¹, e até mesmo atendendo pacientes. Seus estudos nesta área refletiam-se no exercício de escrita dos diários, que, além do cotidiano da jovem, guardavam reflexões sobre arte, suas relações e o exercício perpétuo de busca por autoconhecimento. Ademais, trabalhou com diferentes linguagens artísticas, o que seria inevitável devido à convivência desde a infância com artistas – o pai era um pianista famoso, a mãe era cantora. Casada com Hugh Guiller (Hugo, para a francesa), funcionário de alto cargo em um banco, ela procurava aflorar a criatividade do marido, tendo colaborado em filmes realizados por ele, assinados por um pseudônimo: Ian Hugo.¹²

O marco inicial em uma trajetória mais aventureira da escritora – uma mulher casada, de família católica – foi o retorno à França e, posteriormente (mais precisamente em outubro de 1931), a relação com o escritor Henry Miller e sua esposa, a atriz June Mansfield. O casal contrastava com Anaïs Nin e seu marido, Hugh Guiller, no estilo de vida boêmio e relação intensa, conforme a escritora relata no diário daquele período. June era uma inspiração, Miller, um mentor na literatura e na arte de viver e amar. As transformações pelas quais ela passa a partir das relações com o casal, com o tempo, provocam mudanças na escritura dos diários.

¹¹ Em 24 de outubro de 1934, Anaïs Nin escreve, em seu diário, que pretende entregar uma fotografia sua vestindo um xale hindu, tirada por Brassai, para Rank, com quem ela também teve um envolvimento amoroso. (NIN, 2008) É provável que a fotografia a que ela se refere, de uma série de fotos encomendadas ao famoso fotógrafo, seja a apresentada na abertura deste trabalho.

¹² A exemplo da colaboração na produção cinematográfica de Ian Hugo, ela atua no curta-metragem *Bells of Atlantis* (1952), recitando um poema próprio, homônimo do filme.

A escritora consegue desvelar a sensualidade e agressividade reprimidas por longos anos, o que é mal visto pela biógrafa Deirdre Bair, que teve acesso a documentos e a pessoas muito próximas de Anaïs Nin em sua pesquisa, mas não evitou julgamentos morais na escrita da biografia. Para Bair, por volta de 1933, os diários tornam-se “[...] replete with violence, brutality, arrogance, and grandiose proclamations of superiority. They are often angry, bitter, and cynical. The main topic is sex, for she wrote about little bit else that year.” (BAIR, 1996, p.161). Não quero dizer que estes elementos não aparecem na obra de Anaïs Nin, mas são classificações relativas a cada época e contexto de recepção. Ademais, colocar tantos adjetivos em poucas linhas demonstra o juízo de valor feito pela pesquisadora, que, ainda assim, traz muitas informações relevantes para a realização deste trabalho.¹³

Anaïs Nin dedica parte desses diários a temas como conflitos existenciais e a relação conturbada com o pai, com quem chega a ter um envolvimento incestuoso, fruto da distância e da manipulação que ele exercia sobre a filha por meio da troca de correspondências. A exemplo da influência que Joaquín Nin¹⁴ sobre a filha, ele exigia que Anaïs escrevesse em francês, mesmo quando estivesse em Cuba ou nos Estados Unidos, sempre enfatizando que ela era francesa. A mudança da língua francesa para inglesa nos diários marca simbolicamente a busca da escritora por emancipação na fase adulta, com a justificativa de que ela vivia nos Estados Unidos, esta era a língua falada em seu cotidiano e seria a língua escrita. Mesmo em seu retorno a França, Anaïs Nin continuaria escrevendo em inglês.¹⁵

Com os diários e a psicanálise, Nin abre as gavetas bagunçadas do guarda-roupas, e isto não significa que ela consegue reorganizá-las imediatamente. Como qualquer outra pessoa buscando entender e ajudar a si mesma, para Anaïs Nin este seria um longo processo, com períodos de profunda tristeza e desorientação em meio ao caos que se manifesta ao trazer

¹³ Não devo negar que a violência e a ironia sejam muito presentes nos últimos anos de Anaïs Nin na França. Em 1933, ela é apresentada a Antonin Artaud na Sorbonne, por intermédio do psicanalista René Allendy, que atende a ambos. Antes desse encontro, Anaïs havia recebido de Allendy um artigo de revista sobre o Teatro da Crueldade de Artaud. A aproximação entre os artistas é imediata. Ademais, em *Incesto* (2008) ela cita algumas vezes o Grand Guignol, teatro ao qual frequenta por volta de 1932-1933, especializado em horror. Considero necessário lembrar que Anaïs Nin já havia migrado da Europa para as Américas (Estados Unidos e Cuba) na Primeira Guerra Mundial, ainda criança. Em dezembro de 1939, a escritora deixaria a França novamente, partindo para os Estados Unidos com a proximidade da Segunda Guerra. O horror estava presente nos livros, nos palcos e em todos os lugares da Europa no período entre-guerras, e não apenas no diário de Anaïs Nin. O que coloco em questão não é a presença destes elementos, mas o modo como são analisados por Deirdre Bair.

¹⁴ Um dos irmãos de Anaïs Nin recebeu o nome de seu pai, levando também o sobrenome materno: Joaquín Nin-Culmell. Cabe especificar que, sempre que mencionar Joaquín Nin, refiro-me ao pai.

¹⁵ Deirdre Bair conta que a substituição do francês pelo inglês simboliza a maturidade de Anaïs Nin, cujo vocabulário em francês é mais limitado, em decorrência da aquisição informal, como sua primeira língua, e a migração posterior, ainda em idade escolar. Nesse sentido, a língua inglesa marca também o repertório de leitura e a experiência de Anaïs Nin, e a troca dos idiomas seria um ritual de passagem no diário, da adolescência para a vida adulta.

para a superfície aquilo que antes habitava o inconsciente. Seria preciso tempo para se reorganizar, e ao registrar suas experiências nos diários, Anaïs Nin torna-se alvo de retaliações, uma vez que a esfera íntima vem a público. Nas palavras um tanto impactantes da biógrafa: “She portrays herself as a woman shorn of reason, careening through life like an out-of-control bulldozer, riding roughshod over the normal boundaries of social behavior.” (BAIR, 1995, p.161).

2.1.1 ADENTRANDO OS CONTOS

Em 1940, em Nova York, Anaïs Nin, Henry Miller e outros escritores começaram a escrever histórias eróticas para um cliente anônimo. É à produção literária deste período que dedico minha pesquisa com mais afinco, procurando compreender a escritura de Anaïs Nin por um caminho alternativo ao que pesquisadores de sua obra estudam costumeiramente – boa parte investe mais em seus diários e romances – e investigar as relações entre a literatura erótica e outras artes às quais ela se dedicou paralelamente. Apenas para ilustrar a importância das artes na vida de Nin, seu primeiro trabalho foi como modelo vivo, ainda sob custódia da mãe antes do casamento, mas ela também desenhava, criava roupas para uso próprio e projetou a decoração da própria casa. Também praticou dança espanhola por um curto período e, como dito anteriormente, colaborou com o marido em filmes experimentais. Foi amiga de artistas e escritores e ajudou muitos deles financeiramente recorrendo a Hugh Guiller, ou então com seu próprio dinheiro.

Conforme o prefácio de *Delta of Venus*, um colecionador ofereceu a Henry Miller cem dólares por mês para trabalhar para um cliente anônimo, depois de um tempo Nin e outros escritores começaram a trabalhar para ele, recebendo um dólar por página. Nenhum dos escritores conhecia o cliente misterioso sequer pelo nome, a negociação era sempre realizada por um mediador. Depois de alguns encontros, Miller passou a suspeitar que o cliente não existia, talvez fosse o próprio negociante. Embora algumas pistas apontassem para esta possibilidade, não houve uma confirmação àquela época.

De início, os escritores divertiam-se contando suas histórias e registrando no papel, porém as exigências do cliente entravam em conflito com a criatividade dos artistas, que precisavam do dinheiro pago pelos escritos. Quando Anaïs começou a escrever essas histórias, não tinha a intenção de escrever narrativas autobiográficas, então, segundo a autora, ela decidiu que suas narrativas trariam elementos de histórias que ela conhecia e um pouco de

sua própria imaginação, em formato de diário escrito por uma mulher. Lendo este prefácio após conhecer a obra, ou ao menos algumas informações biográficas, a leitora ou leitor poderá se perguntar, ao ler os contos: qual é de fato o grau de familiaridade de Anaïs Nin com estas histórias? Certamente não são apenas ficção, tampouco limitam-se a histórias de terceiros.

2.1.2 O ERÓTICO E O CLÍNICO

O primeiro *feedback* dos contos escritos por Anaïs Nin, sob demanda, foi recebido por telefone: “It is fine. But leave out the poetry and the descriptions of anything but sex. Concentrate on sex.” (NIN, 1977, p.11, prefácio) Tal exigência era absurda para uma escritora tão sensível e apaixonada por arte quanto Anaïs Nin, que crescera cercada de músicos na família e, desde a infância, desenhava e escrevia. Como seria possível eliminar os elementos poéticos das narrativas eróticas? Para Anaïs, escrever sobre sexo sem sentimentos, sem beleza, sem a criação de um ambiente propício, nem algum jogo de sedução, não era escrever literatura erótica, era apenas descrever relações sexuais clinicamente. “‘Less poetry’, said the voice over the telephone. ‘Be specific.’ But did anyone ever experience pleasure from reading a clinical description?” (NIN, 1977, p.13, prefácio).

Anaïs Nin queria imprimir um tom poético às narrativas para que elas fossem verdadeiramente eróticas. Atender ao pedido do colecionador seria uma tarefa árdua e, na perspectiva de Anaïs Nin, ela teria de se despojar de sua própria feminilidade para esta missão. Mais além, ela deveria eliminar o erotismo, se levarmos em consideração nesta leitura a tese de Bataille sobre a atividade mental enquanto componente erótico. A escritora encontrou-se profundamente contrariada:

The source of sexual power is curiosity, passion. [...] Without feeling, inventions, moods, no surprises in bed. Sex must be mixed with tears, laughter, words, promises, scenes, jealousy, envy, all the spices of fear, foreign travel, new faces, novels, stories, dreams, fantasies, music, dancing, opium, wine. (NIN, 1977, p.15, prefácio).

A resposta que lhe parecia mais cabível era o tom sarcástico ao entregar o que lhe era solicitado e esperar que, dessa forma, o cliente compreendesse que só seria possível conhecer o prazer erótico por meio de uma estética mais apurada, como ela já havia encontrado na França. No entanto, essa linguagem mais objetiva, mais próxima da pornografia era do agrado de seu interlocutor.

2.1.3 A VISIBILIDADE DA ARTISTA

Umberto Eco, no *Pós-Escrito a O Nome da Rosa* (1985), fala sobre a importância de recuar diante da obra para observá-la por um ângulo próximo de seu público. O intuito, neste caso, é formar um leitor para seu livro, como o pintor forma o espectador de seu quadro, precisando tomar distância da tela. Além de recomendar esse gesto a respeito do processo criativo de uma obra literária, o próprio pós-escrito já é um exemplo de exercício em que o autor finalmente pode contemplar a própria obra por um outro ângulo e reavaliar o que havia produzido. Assim como Umberto Eco revisita o próprio romance para contar sobre o processo de criação, já no final da vida Anais Nin revisita os próprios contos e decide que deve publicá-los. São os contos reunidos em *Delta of Venus e Little Birds*.

Três décadas se passam até que a autora produz um breve pós-escrito – no qual, diferentemente de Eco, não conta sobre o processo criativo, já abordado no prefácio com passagens extraídas do diário, mas expõe suas impressões sobre o próprio estilo após o longo intervalo. Com o distanciamento daqueles contos, ela percebeu que, apesar de ter adaptado ao máximo seu estilo ao gosto do cliente que encomendou as histórias, ainda assim suas características se fazem presentes de algum modo, sua feminilidade não está completamente apagada naquelas páginas:¹⁶

“Women, I thought, were more apt to fuse sex with emotion, with love, and to single out one man rather than be promiscuous. This became apparent to me as I wrote the novels and the *Diary*, and I saw it even more clearly when I began to teach. But although women’s attitude towards sex was quite distinct from that of men, we had not yet learned how to write about it” (NIN, 1977, p.16, pós-escrito).

Poucas mulheres publicavam suas obras, e um número ainda menor arriscou-se nas narrativas eróticas. A recente cinebiografia dirigida por Wash Westmoreland (2018) retrata a influência de Colette como figura pública na França, da literatura à moda, passando pelo teatro. A artista literária e cênica aparece também em uma cronologia de referências em beleza ao longo de eras, apresentada por Umberto Eco em *História da Beleza* (2004). Sua

¹⁶ Linda Nochlin não identifica traços comuns de feminilidade em artistas mulheres, tampouco em escritoras, no geral, afirmando que a percepção de uma feminilidade única provem do olhar da crítica feita por homens. “Em todas as instâncias, artistas e escritoras mulheres parecem estar mais próximas de artistas e escritores de seus próprios tempos e contextos do que entre si mesmas.” (NOCHLIN, 2017, p.18). Existem, portanto, inúmeras manifestações particulares do feminino, como a que Nin consegue identificar na própria obra. A tese de Branco & Brandão, apresentada no subcapítulo 1.3.2 desta dissertação, e a de Nochlin aparentemente se complementam, considerando que a escrita de mulheres é costumeiramente avaliada a partir do ponto de vista dos homens, recebendo críticas e classificações por meio dessa relação de alteridade, definindo como escrita feminina esse outro discurso, o diferente.

personagem Claudine, presente em uma série de romances, inspirou a costura de Chanel quando jovem (cf. Outeiral & Moura, 2002) e referências à personagem e sua autora aparecem nas páginas de Anaïs Nin (cf. Bair, 1995). Colette, que iniciou sua carreira no final do século XIX, teve seus primeiros romances publicados com a assinatura do marido, Willy. O filme apresenta cenas em que ele revisa os livros para que pareçam mais masculinos, eliminando descrições longas. O marido a persuade afirmando que seu nome tem prestígio e somente assim seus livros farão sucesso, mas são as marcas da escritura da mulher autora e a identificação do público feminino com a obra que tornam sua famosa personagem Claudine em uma grande tendência na França, inspirando outras mulheres desejantes de liberdade. O filme, não sendo um documentário, dá margem para a criatividade dos realizadores, por outro lado, as cinebiografias sempre demandam uma pesquisa prévia. Talvez a previsão inicial de Willy a respeito do mercado não estaria completamente equivocada (apesar de tal atitude denotar oportunismo de sua parte), pois temos inúmeros exemplos semelhantes de invisibilidade das mulheres. Como poderiam prever o sucesso da mulher artista? Por muito tempo, Anaïs Nin não obteve tanto sucesso quanto Henry Miller e era frequentemente lembrada como a amiga de escritores e artistas.

Na escultura, atividade igualmente dominada por homens, Camille Claudel lamentava viver à sombra de Auguste Rodin, para quem trabalhou enquanto era aprendiz (LA CHAPELLE, 1997). O descrédito da artista, que expressava em seus trabalhos emoções como amor, sofrimento, falta – revelada por uma fala de Camille, repetidamente citada no livro de Outeiral & Moura, como um *leitmotiv*, explicando uma ausência de algo inespecificado, que sempre atormenta a escultora – e reivindicava reconhecimento autoral, levou a mulher sem autonomia sobre a própria vida a passar trinta anos, metade de toda a sua existência, internada em manicômio, sem receber qualquer apoio de amigos ou admiradores de sua arte. Anaïs Nin não teve o mesmo destino de Camille Claudel, mas seu nome esteve relacionado a críticas negativas e especulações sobre sua saúde mental, como é perceptível até mesmo na narrativa da biógrafa Deirdre Bair. A estas e outras mulheres que de alguma forma subverteram as normas impostas ao gênero, a sociedade pune com o arquétipo da louca do sótão, como a personagem Bertha Mason de *Jane Eyre* (BRONTË, 1999) escondida, aprisionada para não oferecer nenhum tipo de perigo à ordem estabelecida pela autoridade masculina, Mr. Rochester, ou, no caso destas mulheres reais, artistas e intelectuais homens que definem o que é arte e literatura, ou familiares e amigos que lhes viram as costas.

Se, por um lado, Linda Nochlin questiona: “Por que não existiram grandes artistas mulheres?” (2017), problematizando a hegemonia masculina e branca nas artes visuais e literárias, por outro, alguns movimentos coletivos contestam, de dentro dos museus e espaços culturais, a falta de obras de mulheres. Em Porto Alegre, por exemplo, o ano de 2019 encerrou com a exposição *Gostem ou não – Artistas mulheres no acervo do MARGS*, programada para todo o ano de 2020,¹⁷ cujo título é inspirado em uma fala da pintora Alice Brueggemann. As obras são expostas não importando a quem possa desagradar. No circuito literário, o projeto *Leia Mulheres* promove encontros de leitura em capitais e grandes cidades do Brasil.

Anaïs Nin recorda-se que na época dos contos escritos por um dólar para cada página, em seu passado jovem, suas referências eram, majoritariamente, textos escritos por homens:

For this reason I long felt that I had compromised my feminine self. I put the erotica aside. Rereading it these many years later, I see that my own voice was not completely suppressed. In numerous passages I was intuitively using a woman’s language, seeing sexual experience from a woman’s point of view. I finally decided to release the erotica for publication because it shows the beginning efforts of a woman in a world that had been the domain of men. (NIN, 1977, p.16, pós-escrito).

Embora os contos de Anaïs Nin sejam ficcionais, alguns elementos autobiográficos se apresentam em muitos destes trabalhos, assim como na maioria dos romances de ficção que constituem seu projeto autônomo. A escritora admite nos diários íntimos que vida e obra se misturam de maneira que os diários contêm muita imaginação, e as narrativas ficcionais revelam muito sobre a autora. A presença destes elementos autobiográficos não significa que sua obra seja essencialmente autobiográfica, Anaïs Nin escreve o que Graciela Ravetti define como *narrativas performáticas* (2002). Nos textos de Nin manifestam-se alguns aspectos dessas narrativas que, para Ravetti, caracterizam-nas como performáticas tanto no âmbito cênico, quanto no político-social:

[...] a exposição do si-mesmo do sujeito enunciator assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações de autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros. (RAVETTI, 2002, p.47).

Um caso emblemático para exemplificar a performance de Anaïs Nin é o conto “Marianne”, publicado em *Delta of Venus*, cuja introdução é adaptada na publicação de *Little*

¹⁷ Interrompida devido à pandemia de coronavírus, deflagrada em março de 2020 no Brasil, reabre em outubro, com a flexibilização das medidas de contenção do vírus, encerrando em 1º de dezembro do mesmo ano.

Birds, para o prefácio. Antes de apresentar a protagonista e suas aventuras, que misturam pintura, fetiche, paixão e frustração sexual, a narradora-personagem apresenta a si mesma. A apresentação da protagonista nos é dada a partir da relação com essa personagem, e, falando de um terceiro, ainda surgem elementos associáveis à própria autora.¹⁸ Nin segue os moldes propostos por contistas como Hemingway, por exemplo: contar (ao menos) duas histórias no mesmo conto (PIGLIA, 2004), com uma camada evidente e uma inusitada.

Tanto na transposição da realidade para o papel, quanto no uso da criatividade para construir uma poética, Anaïs Nin impõe sua presença, assim como no teatro, onde “[...] o *performer* impõe sua presença física com tanta insistência que não pode deixar de ser visto como um autobiógrafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação.” (RAVETTI, 2002. p.61). Pois, comparando com a linguagem cênica, na linguagem literária:

Em quem escreve como *performer*, o corpo se impõe, nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições) e, sobretudo, pela interseção com a morte, no esforço repetido de recuperar a si mesmo em suas partes, inscrito em algum esquema coletivo e de tempos recuperados. (RAVETTI, 2002, p.61).

Na poética de Anaïs Nin manifestam-se suas experiências, traumas, fantasias, paixões, intimidade, seu comportamento transgressor, como mulher que vive plenamente sua sexualidade – e aí se caracteriza um traço da intimidade manifestada na esfera social, embora não haja um engajamento político propriamente dito da escritora no momento em que decide escrever, mas o pessoal enquanto político. A obra dessa escritora também transpõe sua relação com as artes visuais e a dança, com a própria literatura, em uma metalinguagem, e, em um menor número de contos, com outras linguagens artísticas que a cercavam e marcaram a efervescência cultural da saudosa terra natal antes da Segunda Guerra. Embora continuasse criando, amando, aventurando-se, Anaïs Nin não experimentaria mais intensamente o gozo em viver, escrever e cercar-se de arte do que naquele período anterior ao retorno para os Estados Unidos, onde os escritores preocupavam-se mais com o realismo e até um certo utilitarismo, na visão da escritora, em detrimento da imaginação e estética surrealista que reinava na Europa. Distante dos temas econômicos estadunidenses, ou da indústria criativa *mainstream*, buscando por si mesma, Anaïs Nin recriava a vida na escrita. O que era memória, recente ou remota, misturava-se com sonhos e fantasias, arte e literatura.

¹⁸ Ver subcapítulo 3.1.

2.2 TRANSFORMAR-SE EM ARTE

Se para Ravetti há duas dimensões na performance, sendo uma delas cênica e a outra política, trazendo elementos autobiográficos, na escrita de Anaïs Nin o íntimo compartilhado traz temáticas que tornam a narrativa muito próxima das linguagens cênicas e visuais. A maioria de suas histórias eróticas é protagonizada por mulheres artistas, escritoras, modelos e musas. Nas exceções a essa regra, ainda é possível encontrar alguma personagem ligada à arte, ou então pequenos trechos sobre obras e espetáculos. Até agora, explorei mais a relação entre escrita e biografia, atravessada pela relação da autora com o cenário artístico de seu tempo e lugar. Portanto, antes de partir para os contos, preciso falar sobre outro aspecto da performance: a linguagem artística, posto que o maior propósito de Anaïs Nin era transformar-se em arte.

No primeiro capítulo, procurei falar sobre o corpo como materialidade que participa do Erotismo em conjunto com a imaginação, sem separar o plano físico do plano das ideias. Citei Foucault, que ao ler Proust, percebe corpo e mente atuando juntos em torno de espaços tópicos e utópicos, além de trazer alguns pontos da *História da Sexualidade*. Apresentei a abordagem do erotismo por Bataille, que se mostra favorável à tese de que o erotismo se constitui de ambos os planos, tradicionalmente separados na Filosofia ocidental. Também trouxe autores que falam sobre a sexualidade no discurso, o trabalho artístico voltado para o corpo e a luta das mulheres em busca do direito sobre seus próprios corpos e de escrever sobre suas experiências eróticas. Feita esta reflexão, não é possível falar sobre a obra de Anaïs Nin desprezando seu valor intelectual, tampouco restringir a pesquisa a este nível, não posso dissociar corporalidade e imaginário, o corpo constitui sua poética artística e literária. Faz-se necessário, portanto, pensar o corpo na arte.

2.2.1 O CORPO PRESENTE E A MATERIALIDADE DA ARTE

Na esteira da abordagem de teóricos renomados sobre o corpo no âmbito da sexualidade, da arte e sociedade, recordo-me da proposta de Gumbrecht (2010) acerca do corpo pelo corpo: considerar a presença física por si mesma, sem procurar atribuir uma função metafísica. O corpo como matéria encontra fim em si mesmo, em estar presente. Quando um

ator de teatro cativa o olhar do espectador em sua atuação, costuma-se dizer que ele tem presença de palco. O mesmo se diz sobre um músico que detém a atenção do público com seus gestos, aparência, voz, uso do espaço e instrumentos do palco e outros recursos durante a apresentação. Todos que vão ao espetáculo, a princípio, são presentes, e esta capacidade dos artistas de atraírem toda a atenção para sua performance, que intensifica a experiência dos espectadores e a emoção de estarem no evento, é um efeito produzido pelas apresentações graças à relação com o público no mesmo espaço. Gumbrecht o define como *efeito de presença*.

Em textos escritos nos anos 30, Walter Benjamin (1985) já mostrava-se atento para a presença como um elemento que poderia alterar completamente a experiência do público quanto a algumas linguagens artísticas. Com o advento dos meios de reprodução técnica da obra de arte, as linguagens fonográfica, fotográfica e cinematográfica, assim como a imprensa, põem em circulação uma determinada obra inúmeras vezes, uma fotografia, um vídeo, disco, livro, folhetim: essas e outras mídias posteriores tornam as obras infinitamente reproduzíveis. Entretanto esses meios perdem o caráter aurático, segundo Benjamin, ao contrário da pintura com o traçado do artista, por exemplo, ou da peça teatral que, mesmo sendo apresentada inúmeras vezes, jamais é idêntica.

Apesar de fazer um certo juízo de valor sobre o uso das tecnologias de seu tempo e, assim, estabelecer níveis hierárquicos entre as linguagens, Benjamin reconhece algumas vantagens proporcionadas pela reproduzibilidade técnica: uma delas, no âmbito social, é o acesso da população a essas mídias, outra, a que me detenho, é a liberdade do artista para poder experimentar novos métodos nas artes não reproduzíveis, uma vez que estão livres da função de mimetizar a natureza, culminando nos movimentos vanguardistas do século XX. A exemplo das artes cênicas, Benjamin identifica a importância do gesto no teatro político de Brecht, e também menciona Meyerhold na cena da época, um dos precursores dos estudos de biomecânica aplicados a experimentações teatrais. Do convívio de Anais Nin, poderíamos pensar ainda em Antonin Artaud, que, de modo distinto ao de Brecht, também trabalha com o gestual, procurando por um teatro liberto do texto dramaturgico e voltado para o encenador, além de incorporar as artes plásticas ao seu processo criativo (JARDIM, 2018). Foi aquele período de inovações artísticas que abriu caminho para metodologias mais abertas, expandidas, praticadas hoje.

O que Benjamin designa como *aura* pode corresponder em parte à presença segundo Gumbrecht. A aura de uma obra é singular, só pode ser apreciada uma única vez, como é o

caso das artes performáticas, presenciais. O espectador poderá assistir inúmeras vezes ao mesmo filme e não ocorrerá nenhuma alteração no andamento das cenas, mas se ele for ao teatro duas vezes para assistir à mesma peça, o gesto dos atores não será perfeitamente replicado, o tempo, o ângulo, a força do gesto, a entonação, alguma mudança ocorre na ação humana. O efeito também não será o mesmo. A impossibilidade da repetição é ainda mais evidente na *performance art* e suas vertentes.

Na poesia, Paul Zumthor (2000) escreve sobre a recepção da obra como leitor e como ouvinte e a diferença de efeitos entre leitura e escuta. Zumthor, como espectador de uma performance em que um poema é recitado, sente-se profundamente comovido por aquelas palavras da maneira como são proferidas pela voz do intérprete, mas, ao recorrer ao mesmo texto na versão escrita, ao ler a poesia com seus próprios olhos, sente-se frustrado por não obter o mesmo efeito, a mesma comoção. Entre o texto escrito e a oralidade, nada mudou do ponto de vista semântico e gramatical. O que muda é a recepção, ou seja, o efeito sobre o espectador como sujeito em contato com a obra. A relação do receptor com a obra, neste caso, é afetada segundo a forma como o sistema sensorial é convocado ao contato com a poesia: a audição é prazerosa; a visualização da mesma obra escrita é apática para aquele indivíduo. Contudo, não só a recepção está relacionada ao investimento do corpo em contato com a poesia, Zumthor ressalta a performance do intérprete como elemento responsável pelo efeito alcançado na poesia oralizada. O uso da voz modulada por um corpo, presente em um espaço com uma determinada acústica, o tempo das pausas na pronúncia, todo esse conjunto produz um resultado específico.

Com base nestes autores, quero enfatizar que o corpo não precisa ser sempre decodificado por um raciocínio logocêntrico, mas reconhecer sua importância na recepção modifica toda a experiência do contato com a obra, ciente da possibilidade da matéria física, que constitui o sujeito, produzir efeitos na obra de arte e no contato com ela. O corpo tem uma inteligência outra, não lógica, não verbal. Ainda assim, pode e deve se tornar assunto de documentos escritos sobre arte, literatura e outros saberes. Quando o corpo se torna tema ou instrumento de trabalho, como nos contos de Anaïs Nin e nas outras linguagens artísticas em que ela atuou, a corporalidade não é inferior ao pensamento filosófico, não há dicotomia entre corpo e mente, a matéria não precisa ser decifrada, mas ela constitui uma estética que antes só se considerava intelectual e etérea, legado de Platão e Aristóteles para a cultura ocidental.

Seguindo por essa linha, rompendo com a tradição grega sobre a dicotomia entre o material e o ideal, também proponho não dar à arte de Anaïs Nin o tratamento ensinado pela

filosofia platônica e aristotélica. Enquanto para eles a arte representa o real, imita-o, ilude, neste trabalho ela não tem função representativa, mas apresenta a si mesma com elementos do real incorporados à sua própria realidade enquanto produção de linguagem criativa. Para Seligmann-Silva (sem data, Revista Cult, online), com a passagem da representação para a apresentação, a Literatura produzida a partir do século XX constitui uma performance. Enquanto um corpo é tema ou instrumento de arte, ele constitui um fazer artístico, ou ainda, um ato performático. O corpo participa como ferramenta do processo de criação e como o próprio protagonista. Traduzindo para termos semiológicos, equivale a dizer que ele seria ao mesmo tempo o significante e o significado.

2.2.2 ESCREVER COM O CORPO, SOBRE O CORPO

O termo *performance* utilizado no meio artístico abrange uma variedade de linguagens que muitas vezes se entrelaçam numa produção cujo resultado é, na verdade, o próprio processo, o evento de sua realização. “Performance” é uma palavra utilizada em diferentes contextos do cotidiano, no sentido de ação humana, por exemplo, ou desempenho de um automóvel, ao passo que a *performance art* é um conceito oriundo das vanguardas europeias sobre a ação do artista (SANTOS, 2008). As artes realizadas ao vivo para o público, dotadas de presença, são conhecidas como artes performáticas, já a performance enquanto movimento artístico vai além das linguagens bem definidas em áreas específicas: as apresentações que não se enquadram perfeita e exclusivamente em uma linguagem artística, mas na fronteira ou na hibridação entre linguagens plurais, são abarcadas pelo ainda novo conceito, amplo e multidisciplinar, explorado principalmente entre artes cênicas e visuais, mas que acolhe todas as outras artes. Uma performance pode ser ao mesmo tempo visual e cênica, pode ser literária e musical, pode incluir todas essas e outras linguagens em um único ato. Sobre a participação da linguagem literária nesse método:

Por se tratar de uma postura metodológica, uma *práxis* do pensamento crítico aberta à leitura de um campo incerto, inarmônico, movediço, contraditório, desconexo como normalmente o é o da *escrita performática*, menos preocupada “com a literariedade do texto e mais com o projeto de experimentação da escrita em jogo”, menos inclinada a situar-se no sólido campo da objetividade que a lançar-se como camicase no universo do desconhecido, do inominável e do inclassificável, vejo a necessidade e a conseqüente produtividade de se pensar o literário pela via da performance. Por que não qualificar como material também aquilo que sobrevive em nós como rastro indelével, como sensação etérea, como percepção fugidia? E como encarcerar as implicações de uma materialidade como essa apenas na esfera do estático, do visível, do delimitável, se o performático é fundamentalmente ação,

movimento, fluxo, “ato dentro de uma imagem”, “fazer corporal”? (LEAL, 2012, não paginado).

A performance, “espaço guarda-chuva dentro das artes” (BEIGUI, 2011, p.27), também abriga a escrita, apesar da resistência de acadêmicos mais afeitos às tradições em reconhecê-la:

A teoria literária de cunho estruturalista constitui um dos campos que ao longo dos tempos tem se mostrado mais resistente a assumir o texto como performance. Tal resistência se deve, sobretudo, a uma longa tradição de análise estrutural que muitas vezes ofuscou a escrita como experiência e vinculou o texto a uma cultura da poética normativa. (BEIGUI, 2011, p.29).

Fora do estatuto que uma longa tradição normativa impôs à literatura, com função puramente hermenêutica e representativa, arte da palavra intocável e metafísica, a performance literária impõe um desafio à academia, fugindo aos métodos já conhecidos de análise. Nas artes visuais, os artistas que se lançaram à performance abriram mão da técnica objetiva em busca de um produto final, em prol de tornar o processo em sua própria arte. Campos antes distintos passaram a ultrapassar os limites disciplinares e experimentar novos métodos. Com a crítica não deve ser diferente. Para que a crítica literária dê conta dessa nova linguagem não classificável em um gênero, é preciso que ela mesma se disponha a performar, a experimentar novos modos de fazer em contato com o objeto da crítica, e não apenas por uma perspectiva distante e analítica.

Quando escolhi como objeto de pesquisa a obra erótica de Anaïs Nin e sua relação com outras artes além da literária, selecionei um tema de acordo com meus interesses como sujeito que lê os referidos textos e sente no corpo o efeito de seus contos. Sou uma leitora sinesteta que se comove com narrativas em ambientes artísticos, essas leituras dialogam com minhas próprias vivências e fantasias. Ao falar sobre Anaïs Nin, indiretamente, falo de mim mesma e do meu entorno. No contato com a bibliografia da autora, investigo meu interior em relação aos temas que se apresentam: “Trata-se da exposição pública não apenas do artista, mas do crítico, que exige seu lugar no conjunto inevitável de suas escolhas. Nesse sentido, não só o pessoal é político, mas a crítica é, em certa medida, privada.” (BEIGUI, 2011, p.33).

Ao escrever o projeto de pesquisa do mestrado, assim como o performer, que ao iniciar o processo de criação deixa seu trabalho fluir, sem saber exatamente onde poderá chegar, eu também optei por abrir caminhos possíveis, a partir de um repertório inicial, porém com incertezas. Desde o início eu soube que estudar por aproximadamente dois anos, descobrir e redescobrir bibliografias e ter outras vivências além das aulas da pós-graduação

poderiam me levar a trilhar por territórios desconhecidos. Aprendendo sobre outras linguagens artísticas, exploro terras estrangeiras sem prever exatamente onde será o fim do percurso. O método da crítica também é experimental.

Devo admitir que no princípio eu me questionava se deveria estudar Anaís Nin na academia, se a obra que tanto me impactou enquanto leitura de fruição seria literária o suficiente segundo a Teoria da Literatura, mesmo após realizar alguns trabalhos sobre a autora em disciplinas da graduação. Logo no primeiro semestre compreendi que minha insegurança provinha de uma ideia equivocada a respeito da crítica, ela não deve normatizar o que é mais ou menos literário, não é a literatura que deve se adequar à teoria, ao contrário: a crítica literária se faz a partir do texto que circula no mundo, ela deve se desafiar e entrar em contato com as mudanças. A teoria deve auxiliar no estudo deste texto, não desqualificá-lo, julgá-lo como menos literário. Se existe performance escrita, a crítica deve se debruçar sobre ela, e não excluir o desconhecido para se restringir aos moldes canônicos.

3 PERFORMANCE EM CONTOS ERÓTICOS

“Sempre achei que era a artista dentro de mim que encantava. Achei que era minha casa esotérica, as cores, as luzes, minhas roupas, meu trabalho.”
Anaïs Nin, Incesto

Assim como a performance incorpora elementos de linguagens múltiplas, o próprio conceito de arte torna-se maleável, ampliado. A escultura, por exemplo, antes considerada estática, imóvel, agora é uma arte flexível, expandida, acolhendo formas diversas. Rosalind Krauss discorre sobre uma tendência à ampliação do campo da escultura, antes entendida por sua característica monumental, fixa. Com a retirada do pedestal, tão presente no século XIX, ela passa a se deslocar e avançar para outras formas no XX. Conseqüentemente, na escultura pós-moderna:

[...] coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável.

O processo crítico que acompanhou a arte americana de pós-guerra colaborou para com esse tipo de manipulação. Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo. (KRAUSS, 2008, p.129).

Para Krauss, expandem-se os limites do que pode a escultura, sem pertencer ao campo específico da arquitetura, tampouco da paisagem, pairando entre a não-arquitetura e a não-paisagem. Da mesma forma, o conceito de campo ampliado alcança a literatura por esta não encerrar em si mesma, mas expandir-se, incorporando saberes de outras artes. Os contos de Anaïs Nin tornam-se um exercício alquímico pela combinação de elementos interartes, ou ainda, um campo de mescla de fragmentos das linguagens, faz-se caleidoscópio, em que cada manifestação de arte e feminilidade autoral colore e estilhaça textos que deveriam se concentrar apenas no sexo.

Nessa perspectiva, Barthes explica o processo de escritura do livro *Fragments de um Discurso Amoroso*, formado por figuras incidentais que marcam o enamorado. As figuras, na proposta de Barthes, no sentido “ginástico ou coreográfico” (BARTHES, 1981, p.01) são

fragmentos do “gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: aquilo que é possível imobilizar do corpo tensionado” (IDEM, p.01). O sujeito do discurso amoroso, ou seja, o enamorado, “se debate num esporte meio louco, se desgasta como o atleta; fraseia como o orador; é captado, siderado num desempenho, como uma estátua. A figura é o enamorado em ação.” (IBIDEM, p.01). No discurso amoroso de Barthes, as figuras se apresentam a esse sujeito de modo desordenado, isolada ou repetidamente:

Para compor este sujeito apaixonado, foram "montados" pedaços de origem diversa. Há o que vem de uma leitura regular, a do Werther de Goethe. Há o que vem de leituras insistentes (o Banquete de Platão, o Zen, a psicanálise, certos místicos, Nietzsche, os *lieder* alemães). Há o que vem de leituras ocasionais. Há o que vem de conversa de amigos. Há enfim o que vem de minha própria vida. (BARTHES, 1981, p.05).

Também adepta desta prática, componho um mosaico crítico, trago elementos da escultura e da performance, no sentido plural desse guarda-chuva artístico, incorporando cenas, imagens e a esfera íntima – da escritora e minha, de leitora. Recorro aos diários de Anaïs Nin e a outras obras (artísticas, teóricas, críticas) conforme se manifestam enquanto leio os contos da coleção de histórias eróticas, objeto principal deste estudo. Expandindo o campo dos contos para outras artes, transito pelas linguagens em passos de dança, adentrando o campo ampliado tal como o fenômeno apresentado por Krauss na escultura. Este campo é um espaço por onde posso performar uma leitura de Anaïs Nin.

3.1 ESCRITA, PINTURA E REVERBERAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS

Para começar a tratar sobre “Marianne”, do livro *Delta of Venus*, transcrevo seu parágrafo introdutório, sobre o qual trago uma informação que considero importante para compreender os movimentos de Anaïs Nin em torno de sua própria obra: “I shall call myself the madam of a house of literary prostitution, the madam for a group of hungry writers who were turning out erotica for sale to a ‘collector’. I was the first to write, and every day I gave my work to a young woman to type up neatly.” (NIN, 1979, p.65). Esta introdução é uma fonte de onde Anaïs Nin extrai uma reflexão sobre a escrita de contos eróticos apresentada no prefácio a *Little Birds* – no qual faz uma adaptação do parágrafo supracitado. Segue um excerto:

Let me explain that I was a mother confessor for such a group. In New York everything becomes harder, more cruel. I had many people to take care of, many problems, and since I was in character very much like George Sand, who wrote all night to take care of her children, lovers, friends, I had to find work. *I became what I shall call the Madame of an unusual house of literary prostitution*. It was a very artistic “*maison*”, I must say, a one-room studio with skylights, which I painted to look like pagan cathedral windows.

Before I took up my new profession I was known as a poet, as a woman who was independent and wrote only for her own pleasure. Many young writers, poets, came to me. We often collaborated, discussed, and shared the work in progress. Varied as they were in character, inclinations, habits and vices, all the writers had one trait in common; they were poor. Desperately poor. Very often my “*maison*” was turned into a cafeteria where they dropped in, hungry, saying nothing, and we ate Quaker Oats because that was the cheapest thing to make, and it was said to give strength. (1979, p.10, prefácio, grifo meu).¹⁹

A prática é adotada também na escrita dos diários e romances, algumas vezes copiando frases de um texto para outro sem alterações. No caso desse prefácio, ela deixa os leitores de sobreaviso com uma nota de rodapé, uma exceção à regra – geralmente Anaïs Nin não dá pistas da rerepresentação de elementos textuais anteriores. Quando toma as palavras de um texto ficcional para escrever um texto não-ficcional, ela imprime arte no discurso do real. É assim com seus diários, da mesma maneira como dos diários ela extrai ficção, em uma dança com ambos.

Sem dar um nome fictício para a personagem, a autora performa enquanto coloca-se na obra como narradora, primeiramente apresentando a si mesma, depois, apresentando a protagonista a partir da relação estabelecida entre elas. É possível narrar como performer ainda que não se ocupe a posição de protagonismo, pois, segundo Leal (2012):

Narrar performaticamente é narrar o si-mesmo também a partir de um fora, do outro, do *exo* e situado numa localidade propositiva, cuja força reside nos meandros não delimitáveis do “mais além” interposto pelo transgênero performático. Esse narrador não se coloca em uma posição de conselheiro, nem de alguém autorizado a transmitir, exemplarmente, saberes ou fatos a outrem. Vemos, ao contrário, um narrador aberto à experiência enriquecedora e humana da alteridade, para construir uma narração de um real que lhe escapa todo o tempo, porque a relação entre quem narra e o objeto do relato transfigura aquele continuamente, transformando a possibilidade da apreensão de uma história apenas a ser transmitida em algo inviável, o que leva esse narrador a qualificar essa personagem para além do que suporia nomeá-la como “objeto”. (LEAL, 2012, não paginado).

¹⁹ Sobre a pobreza dos amigos de Anaïs Nin, é interessante notar que a autora era casada com Hugh Guiller, que trabalhava em um banco, com um alto cargo, portanto dispunha de uma situação financeira confortável. Guiller, que também tinha inclinações artísticas, tendo realizado filmes experimentais – assinados por um pseudônimo, Ian Hugo, muitos dos quais com a participação de Anaïs – patrocinou trabalhos de escritores e artistas próximos à esposa, como, por exemplo, Henry Miller e Antonin Artaud. Ademais, Anaïs Nin oferecia suporte financeiro a Henry e June, com o próprio dinheiro.

A narradora de “Marianne” apresenta a si mesma, seu trabalho junto a um grupo de escritores, o que justifica a necessidade de contratar alguém para digitar os textos, então apresenta outra personagem. A escritora, no papel de performer narrando a partir de um fora, conta a história de outra pessoa próxima a ela, que desperta seu interesse enquanto escritora de histórias eróticas:

This young woman, Marianne, was a painter, and in the evenings she typed to earn a living. She had a golden halo of hair, blue eyes, a round face, and firm and full breasts, but she tended to conceal the richness of her body rather than set it off, to disguise it under formless bohemian clothes, loose jackets, schoolgirl skirts, raincoats. She came from a small town. She had read Proust, Krafft-Ebing, Marx, Freud. (NIN, 1977, p.65).²⁰

Apresentada essa personagem, a narradora foca na jovem pintora, torna-a protagonista de uma história interessante descoberta pela *madam* em suas visitas a Marianne. Essa história só é revelada nas páginas do conto porque a personagem escritora confessa alguma curiosidade em relação à garota, porque tem opiniões sobre ela, lhe faz perguntas e lê seu texto. Marianne é protagonista e segunda narradora, a primeira é, de certa forma, espectadora, curiosa, e concomitantemente é performer porque fala de si mesma e de como chegou até a garota e sua história. Ela reforça sua presença em diálogo constante com o leitor, ou então com a protagonista.

Esse recurso é frequentemente utilizado pela autora para contar histórias curtas dentro de um mesmo conto, como alguém que em sua jornada conhece pessoas e se interessa por suas histórias, colecionando narrativas. Um exemplo da prática adotada por Anaïs Nin é o conto “A Model”, em que a protagonista conta primeiramente sobre sua vida pacata no ambiente doméstico, sob a vigilância da mãe, antes de começar a trabalhar. Ao conseguir um emprego como modelo, aos dezesseis anos, a narradora descobre o mundo artístico e o erotismo enquanto circula pelos estúdios e salões de clubes em Nova York – descobertas realizadas através das próprias experiências e das histórias contadas por artistas e outras modelos. Também nesse conto, Anaïs Nin transpõe elementos autobiográficos ao apresentar uma jovem superprotegida pela mãe em busca de novas vivências fora do espaço doméstico. A modelo fala outras línguas além do inglês e sabe dança espanhola, que são habilidades insuficientes para a maioria das vagas de trabalho na cidade, além de possuir uma aparência muito jovem, que não inspira a confiança dos empregadores. Suas características são comuns

²⁰ Vale ressaltar que Krafft-Ebing foi um psiquiatra conhecido por abordar os fetiches e o sadomasoquismo no final do século XIX – hoje integrado ao conjunto de práticas de BDSM (acrônimo para Bondage e Disciplina/Dominação e Submissão, Sadismo e Masoquismo). A temática era tratada por um viés patologizante. (MARQUES DA SILVA, 2016).

a Anaís Nin. O mesmo procedimento é realizado em “Artists and Models” (1977). Se, por um lado, modelos prestam serviço a artistas, autores das obras, sujeitos da observação, enquanto as protagonistas das narrativas são objetos do olhar, por outro, nesses contos a experiência de trabalho circulando pela cidade e pelos espaços artísticos permite que as modelos tenham uma infinidade de histórias para contar, assim como Sheherazade em *As mil e uma noites* (TAHAN, 2001). Então, na arte literária, elas tomam a palavra, tornam-se as autoras, sujeitos do discurso.

Contar histórias de outras pessoas é parte do processo de escrita de Anaís Nin e seus amigos, além da própria imaginação – e de vivências próprias, não esqueçamos. Em dezembro de 1940, Nin escreveu no diário (e transcreveu para o prefácio de *Delta of Venus*) que, para escrever para o colecionador, ela passou dias na biblioteca estudando o *Kama Sutra* e ouviu as aventuras de amigos. Quanto ao teor autobiográfico, a autora omite essa informação no livro, portanto os diários e documentos biográficos fornecem pistas da experiência de Anaís Nin transpostas para os contos. A demanda do colecionador desencadeou, entre ela e outros escritores, uma “epidemia de ‘diários’ eróticos” (NIN, 1977, p.12, prefácio, tradução livre), resultado de processos experimentais e uma boa dose de humor e ironia:

Everyone was writing up their sexual experiences. Invented, overheard, researched from Krafft-Ebbing and medical books. We had comical conversations. We told a story and the rest of us had to decide whether it was true or false. Or plausible. Was this plausible? Robert Duncan would offer to experiment, to test our inventions, to confirm or negate our fantasies. All of us needed money, so we pooled our stories. (NIN, 1977, p.12, prefácio).

Em “Marianne”, a narradora forma uma opinião a respeito da jovem: embora ela seja voluptuosa segundo a descrição anatômica, as roupas ocultam suas formas e ela aparenta pouca experiência. A narradora afirma ainda que Marianne é virgem e frígida. Perguntando-se como seus textos eróticos podem afetar a garota, ela descobre um pouco sobre a intimidade da protagonista, que revela involuntariamente o acanhamento sobre seu próprio corpo. Em outra visita, a escritora conta que aguardava Marianne no estúdio para receber o trabalho, quando dirigiu-se à máquina de escrever para verificar como estava o andamento do texto, ao qual ela não reconheceu: “I thought perhaps I was beginning to forget what I wrote. But it could not be. That was not my writing. I began to read. And then I understood.” (NIN, 1977, p.66).

Enquanto releio a citação acima, evoco uma reflexão sobre dois aspectos do exercício da escritura. O primeiro é a marca subjetiva de quem escreve: no caso da narradora do conto, seria possível reconhecer a caligrafia, a pressão da tinta sobre o papel, o tamanho e o desenho

das letras, o espaço entre as palavras. Nos dias de hoje, mesmo com a possibilidade de digitar o texto em dispositivos automáticos, muitas vezes opto por fazer anotações em papel, dar às palavras a fluidez do movimento da minha mão esquerda. Meu corpo trabalha de uma forma que meu traço varia se estou disposta ou cansada, concentrada ou dispersa, se tenho alguma dor, conforme a minha postura e a inclinação do meu braço em relação ao papel, entre muitas outras variáveis. E além de todas essas variáveis, minha caligrafia tem uma identidade única, cada indivíduo tem uma escrita singular, tanto que é possível reconhecer se um documento assinado em meu nome é autêntico ou não, todos sabemos que por isso precisamos assinar nossos documentos de identificação, e assumimos um compromisso, ou, como se diz, “damos nossa palavra” quando assinamos um contrato. Mesmo quando opto pela digitação ao invés da escrita a mão, mesmo que eu não me lembre exatamente do que escrevi, sou capaz de reconhecer meu próprio texto pelas marcas autorais, pelas escolhas de palavras que constituem uma expressão de mim mesma pela linguagem verbal. Se a narradora começasse a se esquecer de seus textos, lendo a cópia digitada ela ainda reconheceria sua marca pessoal, sentiria a familiaridade, assim como o braço esquerdo de um corpo reconhece o toque da mão direita e não se arrepia, tampouco treme ou repele.

Outro aspecto é a relação de Anaïs Nin com sua escrita erótica após inúmeras intervenções do cliente: em vários momentos, em seu diário, ela protesta por sentir-se privada de sua liberdade, das emoções, de sua poética para escrever por dinheiro. O cliente pedia sempre por menos poesia, até ela não sentir mais nenhum prazer em escrever e se revoltar, lançar mão de ironia para tentar convencê-lo a aceitar o estilo da escritora. Mas era assim que ela satisfazia o colecionador, quanto mais pornográfico, melhor para ele e mais drenava a energia criativa de Anaïs. Entendendo essa dinâmica, é compreensível que uma escritora considere seu trabalho como uma forma de prostituição. Mesmo se o tema não fosse o sexo, a comparação teria sentido. Trata-se do exercício de uma atividade antes prazerosa para quem a realizava, mas quando em troca de algum favorecimento e abrindo mão da própria vontade, sob o comando de outra pessoa, torna-se um desprazer. De quantas maneiras diferentes podemos tornar nossos ofícios em prostituição para sobreviver? Não foi por acaso que a autora levou décadas para permitir a publicação dos contos, finalmente reconhecendo a presença de sua própria expressividade naquelas páginas.

Ao ler a folha na máquina, a narradora descobre que o texto é de Marianne. Inspirada pela leitura das histórias da *madam* e seu grupo, ela havia decidido escrever um relato pessoal. O escrito é introduzido por uma reflexão da jovem sobre sua falta de experiência, pois ela

afirma que a maioria de suas vivências foram clínicas, anatômicas – mesmas definições utilizadas por Anaïs Nin sobre as predileções do colecionador para quem escrevia os contos – e ela deseja viver o amor e as sensações intensas que ele proporciona.

Então, a garota começa a relatar os eventos que lhe aconteceram a partir do dia em que começa a escrever. Enquanto a história um é contada pela narradora principal (a narradora performer) em torno da arte literária, a história dois, narrativa dentro da narrativa, é contada por Marianne em torno da pintura, do mesmo modo como a história um traz o tema da arte da escrita. Cada narradora traz uma relação entre o sexo e a expressão de seu ofício artístico.

O relato de Marianne começa ambientado em seu estúdio, no dia em que um rapaz a procura para fazer um retrato. Tímido, ele pede consentimento da pintora para solicitar um tipo de retrato que acredita não ser muito usual: um nu. Marianne reage com naturalidade, ao contrário do que o jovem espera: ela está acostumada a retratar nus masculinos desde a escola de arte; o inusitado é pintar um nu de um cliente, ao invés de contratar um modelo. O que causa estranhamento em Marianne é o comportamento do rapaz:

“I pointed to a corner of the room where there was a screen hiding my clothes and the washstand. But he turned his violet eyes towards me and said innocently, ‘Can I undress here?’

“Then I grew slightly uneasy, but I said yes. I busied myself getting drawing paper and charcoal together, moving a chair, and sharpening my charcoal. It seemed to me that he was abnormally slow in undressing, that he was waiting for my attention. I looked at him boldly, as if I were beginning my study of him, charcoal stick in hand. “He was undressing with amazing deliberateness as if it were a choice occupation, a ritual. Once he looked at me fully in the eyes and smiled. Showing his fine even teeth, and his skin was so delicate it caught the light that poured in through the big window and held it like a satin fabric.

“At this moment the charcoal in my hands felt alive, and I thought what a pleasure it would be to draw the lines of this young man, almost like caressing him. He had taken off his coat, his shirt, shoes, socks. There were only the trousers left. He held these as a stripteaser holds the folds of her dress, still looking at me. I still could not understand the gleam of pleasure that animated his face. (NIN, 1977, p.68).

Nessa narrativa, assim como ocorre em “The Maja” (NIN, 1977), o ato de desenhar um corpo atraente é associado ao gesto da carícia. Em “The Queen” (IDEM), a relação entre modelo e pintura se estreita, e a carícia se transforma em gesto, é literal, o corpo torna-se o suporte no qual o artista realiza a obra. Então o erotismo se manifesta no contato do pintor com o corpo da mulher nua, mediado apenas pelos pincéis e tintas, enquanto cada movimento é descrito em conjunto com as sensações do artista. Marianne conta que, no exercício de sua função, enquanto desenhava o corpo do jovem, ela percebia o efeito de seu olhar sobre ele, um prazer sem exaltação, enquanto ela fazia um esforço para aquela visão não perturbar o seu trabalho. Embora ela tivesse receio de protestar, ele parecia calmo.

A escrita do relato encontrada pela primeira narradora se encerra quando ele se despede com formalidade e pergunta se poderá voltar no dia seguinte. Marianne conta a continuação e confessa que se tornou obcecada pelo rapaz, embora soubesse que ele só queria ser admirado pela pintora. A jovem encontra-se atormentada pela visão daquele corpo, desenvolvendo fantasias impossíveis e violentas. Somente após vários dias de trabalho, na fase final do retrato, ela conseguirá tomar iniciativa. Ele, envaidecido com um elogio ao pênis, tem uma ereção, mas permanece imóvel, então recebe sexo oral. Marianne se restringe a essa prática, contendo seus anseios, ao passo que ele se dá por satisfeito. Assim são os encontros subsequentes.

Agora, temos um nome: Fred se mantém receptivo ao prazer sexual que Marianne lhe proporciona, mas não lhe retribui. Entre inúmeras tentativas de reverter a situação, a pintora o convence a escrever sobre suas experiências. Então, a jovem traz a terceira história, narrada por Fred, na qual ele relata sobre a primeira vez em que uma mulher o observou enquanto ele estava nu, uma vizinha que avistava o garoto em seu apartamento, na adolescência. Fred descobriu o prazer sexual nesse episódio, que, de incidente, tornou-se em um ritual de exibição para a vizinha. A leitura do relato do parceiro entristece Marianne, pois ela confirma que o olhar do outro é a única fonte de prazer possível para Fred. Mais adiante, Marianne manifesta ciúme ao perceber que Fred quer ser modelo na escola de pintura onde ela trabalha. O protesto da pintora culmina no afastamento do casal. Quanto a esse afastamento, a narradora da história um, a *madam* literária, encontra na desilusão amorosa da pintora uma vantagem para si mesma, pois agora ela tem mais disponibilidade para copiar os manuscritos eróticos.

Além de se diferenciar de outros contos de pintores pela inversão de papéis – a mulher é a pintora, observa, enquanto o homem posa, é visto – neste conto muda o comportamento do personagem masculino. Ao que parece, posar, ser observado, coloca-o em uma posição de passividade, de abandono, uma vez que deve permanecer imóvel, como objeto do olhar da mulher, sujeito autor da obra. O poder de ação está com a pintora, é ela quem toma a iniciativa. O mesmo acontece na relação afetiva entre eles, entrelaçada com o universo da arte. Fred é descrito com características femininas, e, lembrando que Krafft-Ebing é mencionado – nesse conto, como uma leitura da protagonista, e no prefácio do livro como objeto de estudo – na patologização dos fetiches, os homens que assumem postura submissa também são considerados afeminados – traço igualmente problematizado no nível patológico:

Interessante o fato de que, quando Krafft-Ebing publica, em 1886, a primeira edição de *Psychopathia Sexualis*, o sadismo torna-se a forma patológica da tendência masculina à dominação e o masoquismo transforma-se em seu oposto e vai apontar para a tendência patológica de submissão da mulher. A mulher, que era dominadora na obra literária de Sacher-Masoch, torna-se a submissa patológica em um “passe de mágica”. Inclusive, a relação de casos de masoquistas apresentados em seu livro revela o predomínio de homens: de um total de 37 casos, 33 são de homens e 4 de mulheres. Esse predomínio de homens masoquistas levou o autor a concluir que se tratavam de homens “parcialmente afeminados” e que o masoquismo era uma forma rudimentar de “antipatia sexual”. Com isso, esses casos acabaram por se tornar clinicamente mais importantes que o sadismo, pois transgrediam a regra de que é o homem naturalmente quem domina a mulher e parecia, na época, haver um número enorme de masoquistas, principalmente nas grandes cidades. (MARQUES DA SILVA, 2016, p.28).

A interação entre artista e modelo é uma relação entre sujeito e objeto. Nos contos em que as protagonistas são modelos, há inúmeras investidas (do flerte ao assédio) dos pintores em direção às mulheres que posam para eles. Já o homem objeto do olhar da mulher artista permanece imóvel, e ganha atribuições de feminino pela voz da narrativa de Marianne. Ademais, enquanto museus e galerias acolhem obras de artistas homens, tradicionalmente as mulheres entram nos museus como imagens, musas desses artistas. As obras de mulheres – e dos grupos LGBTQIA+, lembremos do *Queermuseu* – ocupam espaço ínfimo, ainda hoje, havendo a necessidade de reivindicação de sua visibilidade, como na mostra *Gostem ou Não*.

Voltando a atenção para o modelo, este objeto de arte, Fred encontra no ateliê e na escola de pintura os cenários ideais para seu exibicionismo, como fetiche sexual estético. Neste momento, pergunto-me quantos jovens, principalmente do público feminino (a quem comumente recaem os ditames da beleza) não sonharam, em alguma fase da vida, com a possibilidade de seguirem carreiras como modelos fotográficos (geralmente de publicidade, mas também artísticas) ou de moda? A aspiração a atender a critérios que definem em cada tempo e lugar o que é belo, o que é desejável, cercar-se de beleza e receber reconhecimento por isto. E quantos não desejaram seguir carreira na dança, no teatro e cinema, na música, tornarem-se artistas e produzir belezas, poéticas, afetos? Fred, cuja manifestação do feminino é tantas vezes reforçada, necessita da admiração que ele puder despertar no olhar do outro, que pode ser Marianne, a vizinha, os estudantes de pintura. Seu corpo apresentado em pinturas é capaz de transformar sua imagem em arte. É o caso de Anaïs Nin, em seu primeiro trabalho enquanto modelo, a serviço de artistas em Nova York. O trabalho poderia ser uma das formas de transformar a si mesma em arte, ou chegar ao mais próximo até então desse objetivo, expresso por ela, confesso nos diários.

O erotismo se manifesta, no conto aqui apresentado, pelo exercício da pintura de nu, prática artística voltada para o corpo, que aflora desejos em Marianne e satisfaz os de Fred.

Por outro lado, a cena em que pela primeira vez Marianne pratica felação é um exemplo das sequências pornográficas de que Maingueneau trata em *O Discurso Pornográfico* (2010).²¹ A sequência é descrita com detalhes de como foi realizada, sem eufemismos:

Since he did not move, she came closer, her lips parted slightly, and delicately, very delicately, she touched the tip of his sex with her tongue. He did not move away. He was still watching her face and the way her tongue flicked out caressingly to touch the tip of his sex.

She licked it gently, with the delicacy of a cat, then she inserted a small portion of it in her mouth and closed her lips around it. It was quivering. (NIN, 1977, p.71).

Já a primeira experiência sexual de Fred é mais erótica do que pornográfica (mas não descarta totalmente a pornografia), pois o espaço em que ele se encontra e a atividade psicológica do contato visual entre ele e a vizinha se sobrepõem à descrição sexual anatômica e fisiológica (que, semelhante ao relato de Marianne, é feita sem eufemismos). Aqui é possível lembrar que Bataille (1987) define o erotismo como transcendente ao instinto animal, à biologia.

Apesar da insatisfação com a própria escrita enquanto almeja desenvolver seu estilo poético, Nin consegue fazer de "Marianne" um conto com predominância erótica em detrimento da pornografia. O conto apresenta reminiscências do estilo da escritora, de sua poética. Entretanto, no enredo apenas o desejo masculino é satisfeito, prática predominante na indústria dos filmes pornográficos *mainstream*, segundo a diretora Erika Lust, que em uma conferência no TEDx Talks se apropria do vocabulário pornográfico para expor seus argumentos:

Imagine a scene: a porn scene. What do you see? A woman. blonde, skin tight dress, red lips, watermelon breasts. A cock. A cock the size of a stallion's between her pursed lips. She is giving him a blowjob. Why? Because this nice guy came to her rescue when her car broke down. After the 'thank you-blowjob', he cums all over her face and she smiles in fake pleasure. That is porn, and it's time for porn to change. (LUST, TEDx Talks, 2014).

Na conferência, a diretora e produtora defende seu ponto de vista enquanto mulher e espectadora dos filmes do segmento, o ponto de partida para a produtora começar um novo movimento em resposta a essa indústria: "So there I was, the feminist me felt cheated, the activist me felt mad, the sexual me felt aroused. Arousal tasted sweet; objectification tasted bitter. I was confused." (LUST, TEDx Talks, 2014).

²¹ Cf. subcapítulo 1.2.2.

A diferença entre os filmes aos quais Erika Lust se refere, a serviço do público masculino, e os contos encomendados a Anaïs Nin é que, mesmo atendendo aos desejos de um homem, o colecionador de contos, a escritora não esconde sua própria insatisfação enquanto apresenta uma protagonista sexualmente frustrada. É como se, mesmo cumprindo a tarefa que lhe é imposta, numa prostituição literária, Anaïs Nin protestasse contra as tentativas do cliente de suprimir a criatividade da autora enquanto apresenta Marianne, uma mulher que não se contenta com uma relação delineada pelo culto ao falo.

3.2 “THE VEILED WOMAN” E O CINEMA DE ERIKA LUST

No verão de 2017, uma experiência no Cineclube Academia das Musas²² me trouxe à memória os contos de Anaïs Nin, dentre os quais naquele momento se destacaria “The Veiled Woman” (1977), embora eu também pudesse relacionar a “Marianne” e, mais indiretamente, a outros contos da coleção, por razões que apresentarei adiante. Na escuridão da sala de cinema, assisti pela primeira vez a um filme pornográfico dirigido por uma mulher: *Cabaret Desire*, de Erika Lust (2011).

Na contramão de alguns discursos antipornografia, Erika Lust considera seus filmes como pornografia feminista, com protagonistas mulheres e ênfase na satisfação de seus desejos, no nível das narrativas fílmicas, e, na realização dos filmes, priorizando a diversidade de corpos e o respeito às necessidades e limitações do elenco (AGUADO, 2018). Ela parte do pressuposto de que, gostemos ou não, a pornografia é largamente consumida por jovens e interfere em suas percepções sobre o sexo, influenciando na educação sexual dos espectadores. Ademais, os corpos das mulheres nos filmes influenciam na autoestima do público feminino. Portanto, Erika Lust acredita que é preciso que a indústria pornográfica mostre cenas realmente prazerosas, não só para os homens, considerando irônico que as mulheres tenham conquistado espaços na política, na sociedade, e ainda assim, o discurso masculino seja absoluto e chauvinista até então, nesse mercado. (TEDx Talks, 2014).²³

²² Fundado em 2016, em Porto Alegre, o Cineclube Academia das Musas é um grupo dedicado à exibição e debate de filmes dirigidos por mulheres.

²³ Erika Lust propõe uma revolução na indústria pornográfica audiovisual a partir do seu ponto de vista, de mulher cisgênero, heterossexual, justificando esse movimento a partir de suas experiências e dando como exemplos situações em que assistiu a filmes do gênero com um parceiro, ou então com amigas. Isto não significa que suas produções sejam exclusivamente heterossexuais, a primeira história de *Cabaret Desire*, por exemplo, fala sobre uma mulher que se envolve com um homem e outra mulher com o mesmo nome, ao mesmo tempo.

3.2.1 O CONTO

No conto “The Veiled Woman”, George vai a um bar sueco e percebe a presença de um belo casal, “the man suave and neatly dressed, the woman all in black, with a veil over her glowing face and brilliant colored jewelry” (NIN, 1977, p.77). Após um tempo observando a movimentação no recinto, o homem se dirige a George, e a mulher vai embora. Sua partida frustra George, que estava encantado por ela. A conversa com o homem começa com as experiências em hotéis no sul da França até o momento em que George conta que precisa de dinheiro. O desconhecido faz uma proposta para George: ele será pago para ter um encontro com a parceira do proponente, ou seja, a mulher de véu que deixara o bar, com a condição de nunca mais reencontrá-la.

George aceita a aventura e o companheiro da mulher de véu chama um táxi. A caminho, o homem abastado entrega uma quantia de dinheiro a George e venda seus olhos para que ele não veja para onde estão indo: “[...] George must not see the house he was going to, nor the street, as he was never to repeat this experience.” (NIN, 1977, p.78). Enquanto isso, o convidado do casal rememora a imagem da mulher no bar, por trás do véu, com atenção especial aos cabelos, criando expectativas em torno do encontro prestes a acontecer.

Na chegada, a venda é retirada para não chamar atenção do taxista, nem do porteiro. De qualquer maneira George não conseguiria ver a entrada da casa, ofuscada pelo excesso de luzes e espelhos. Ademais, a cor branca predominante, os tecidos e os tapetes que emudeciam os passos pela casa suntuosa, enquanto George atravessava muitos cômodos, toda a decoração torna o espaço labiríntico para o visitante, que não reconheceria nem mesmo a fachada, nem a rua, nem saberia o caminho de volta. Trata-se de uma aventura única como as performances, eventos que só podem ser testemunhados pela presença, portanto irreprodutíveis.

Após percorrer outros cômodos, finalmente, eis o quarto do encontro: uma cama com dossel, tapetes de pele, em conformidade com o restante da decoração imponente do imóvel, cortinas brancas e muitos espelhos refletindo infinitas reproduções imagéticas de George: “He was glad that he could bear these repetitions of himself, infinite reproductions of a handsome man, to whom the mystery of the situation had given a glow of expectation and alertness he had never known. What could this mean? He did not have time to ask himself.” (NIN, 1977, p.79). Apesar da quantidade de espelhos – que pode ser entendida como uma escultura em campo ampliado, segundo Krauss (2008), intervindo na percepção do personagem enquanto

põe seu corpo em relação ao espaço do quarto²⁴ – gerar alguma ansiedade no convidado, a expectativa do encontro com a mulher do bar se sobrepõe a qualquer desconfiança. Com sua chegada, o homem que acompanhara George se retira.

As imagens compostas no conto, labirínticas como o trajeto do bar à casa, ou a travessia de cômodos até o quarto; as cortinas esvoaçantes e brancas, o excesso de luzes e espelhos transmitem uma impressão de vertigem, confusão, e também de mistério. Parece um sonho ou uma miragem, delírio. Se não houvesse uma confirmação desse acontecimento ao final da história, eu como interlocutora ficaria em dúvida: George realmente viveu tal experiência, ou se trata de um devaneio? Em minha própria *ilusão referencial* – expressão utilizada por Barthes (1972) para designar uma ilusão de realidade ou verossimilhança – as figuras desse texto aludem a um imaginário médio-oriental já consolidado em nossa cultura, pela fortuna e os mistérios do casal demonstrados no corpo (as vestes imponentes) e espaços (o mistério na viagem até a casa, a arquitetura labiríntica, a decoração incomum: não arquitetura intervindo no espaço fechado).

Então por que não desconfiar do narrador ou narradora, se tudo isto poderia ser um delírio provocado pelo clima quente e seco de verão em qualquer lugar do mundo? Em meio ao deserto árabe, ou em uma praia mediterrânea, por exemplo, o calor poderia estimular os sentidos, inquietar corpos e confundir mentes, produzindo miragens. Há outras histórias que se passam nesses espaços, como “The Woman on the Dunes” e “Sirocco” (NIN, 1979) – espaços que aguçam os sentidos, perturbam o sono e afloram o erotismo nas personagens dos respectivos contos. Não sabemos onde se passa a aventura de George, toda a informação que temos é que a história começa em um bar tipicamente sueco e que as personagens masculinas no início do conto conversam sobre o sul da França, país cosmopolita, rota internacional.

O mediador do encontro desaparece com a chegada da mulher. Agora, ela usa um vestido de cetim, que parece prestes a cair a qualquer momento:

She had changed the dress. She wore a striking satin gown that left her shoulders bare and was held in place by a ruffle. George had the feeling that the dress would fall from her at one gesture, strip from her like a glistening skin, which shone like satin and was equally smooth to the fingers.

He had told himself in check. He could not yet believe that this beautiful woman was offering herself to him, a complete stranger. (NIN, 1977, p.79).

²⁴ Krauss aponta o uso do espelho como uma das técnicas de intervenção da não-arquitetura no espaço real da arquitetura, assim como o desenho, a fotografia, o vídeo e qualquer meio de expressão que viabilize “um processo de mapeamento das características axiomáticas da experiência arquitetural — as condições abstratas de abertura e clousura — na realidade de um espaço dado.” (2008, p.136).

Mesmo tendo sido pago por aquele encontro, aparentemente é George o personagem apresentado. Embora seja reificado, como uma mercadoria comprada no bar pelo homem abonado, o amante de um encontro único deseja a parceira dessa aventura erótica. As roupas da mulher seriam como as camadas de mistério produzindo expectativas no amante furtivo. Em alguns contos, Anaïs Nin explora o vestuário como elemento estético e erótico²⁵. Em “The Veiled Woman”, os tecidos se fazem presentes desde a ocultação parcial da aparência da personagem, passando pela decoração de uma casa luxuosa e labiríntica, até chegar aos trajes da mesma mulher que vestia o véu, agora em um vestido macio trajado para uma ocasião erótica.

O sedutor imaginário dos tecidos se estende ao uso metafórico para descrever a mesma personagem que antes utilizava um véu: “She was extraordinarily lovely, with something of both satin and velvet in her. Her eyes were dark and moist, her mouth glowed, her skin reflected the light. Her body was perfectly balanced. She had the incisive lines of a slender woman together with a provocative ripeness.” (NIN, 1977, p.79). A escolha dos tecidos não é aleatória, embora nem sempre Anaïs Nin disserte a respeito das imagens apresentadas, cabendo a nós, público leitor, buscarmos pela significância de descrições tão efêmeras que poderiam parecer insignificantes, os detalhes inúteis, segundo Barthes (1972). Breves considerações sobre o uso do cetim na moda francesa, dos véus e rendas – esses nos permitem apenas entrever partes do corpo, ao invés de ocultar completamente, a exemplo da fotografia de Anaïs Nin que abre este trabalho, encobrendo parcialmente a face com um xale transparente, à moda oriental, que inspirava as europeias naquele período – e do desenho das roupas são apresentadas em “Linda”:

In France they know the erotic value of heavy black satin, giving shimmering quality of a wet naked body. They know how to delineate the contours of the breast, how to make the folds of the dress follow the movements of the body. They know the mystery of veils, of lace over the skin, of provocative of a dress daringly slit. (NIN, 1977, p.221-222).

Após a história que antecede e motiva aquele encontro, toda a descrição do ambiente, os pensamentos de George, os detalhes dos trajes e da aparência da mulher, tudo dilata o tempo até o início da relação sexual, gerando expectativa e ao mesmo tempo detalhando as imagens. O desnudamento gradual daquela mulher é uma grande descoberta, George, tão fascinado quanto apreensivo, não quer desapontá-la e toma cuidado com cada gesto. É sua

²⁵ O tema do vestuário na bibliografia de Anaïs Nin é abordado por um viés barthesiano em “O texto como tecido e o imaginário das roupas na obra de Anaïs Nin” (FERREIRA, CARDOZO, 2019).

única chance de causar uma impressão positiva na parceira casual. No início do conto, com o véu, muito bem vestida, ela aguçava a curiosidade de George, agora completamente nua, lembra Vênus saindo do mar – a pintura de Botticelli, referência indireta a uma obra de arte neste conto, tão estetizado pela descrição de trajés e decoração, aparece brevemente. A breve menção ao quadro funciona como as *Easter eggs* no cinema, outro detalhe que poderia ser considerado inútil, aquele detalhe em um texto que, segundo Barthes (1972), é ignorado, mas não tão insignificante quanto possa parecer em uma leitura menos atenta. A associação de imagens cria novamente uma ilusão referencial, possibilitando que, ao ler esta passagem, eu consiga identificar a perfeita harmonia (própria da Renascença, que busca o belo no aprimoramento diante do real) da imagem da mulher que participa do encontro (superior à Natureza humana, deusa da beleza e do amor, cuja sexualidade é denotada pela concha).

As ações vagarosas de George, preocupado se ela está sexualmente excitada, tornam a relação monótona para a anfitriã. Quando ela pede ao visitante que também tire a roupa, ele ganha confiança em seu próprio porte físico atlético, o que aparentemente indica que ele terá uma atitude mais dinâmica, contudo ele continua se controlando excessivamente, com o objetivo de impressionar a parceira, prolongar o encontro, aproveitar a oportunidade de estar com a desconhecida que despertou fascínio à primeira vista. Somente com a iniciativa da mulher, o ritmo dos corpos começa a acelerar, já se aproximando do final do conto:

Then she pointed to the mirror and said, laughing, “Look, it appears as if we were not making love, as if I were merely sitting on your knees, and you, you rascal, you have had it inside me all time, and you’re even quivering. Ah, I can’t bear it any longer, this pretending I have nothing inside. It’s burning me up. Move now, move!” She threw herself over him so that she could gyrate around his erect penis, deriving from this erotic dance a pleasure which made her cry out. And at the same time a lightning flash of ecstasy tore through George’s body. (NIN, 1977, p.82).

Ao final do encontro, ela não pergunta o nome do convidado, tampouco menciona um reencontro, apenas despede-se rapidamente. George se encontra sob efeito da experiência por meses. Um amigo escritor conta-lhe em um encontro que, certo dia, um homem muito distinto se aproximou dele no bar e sugeriu que ele assistisse a uma cena erótica de uma mulher, a quem ele chama de *ninfomaníaca*, com um homem qualificado como potente e bem dotado. George pede que o amigo descreva a mulher. Com todos os detalhes, até mesmo o vestido de cetim, a cama e os espelhos, George constata que se tratava do mesmo casal. O homem havia cobrado do amigo de George pelo espetáculo. A partir do relato, George passa a desconfiar das mulheres que o convidam para seus apartamentos.

Em contraponto a “Marianne”, que apresentava um personagem exibicionista cujo prazer consistia em saber que era observado, em “The Veiled Woman” George não sabe que ele e a anônima, misteriosa, são observados durante o ato sexual. A narrativa apresenta ao final da história um observador. Sem o conhecimento de George (logo, sem o consentimento), este observador se configura em um *voyeur*. Então se manifesta no conto o voyeurismo, que é o prazer de espiar, de ver o que deveria se manter oculto, tratando-se de mais um fetiche listado como parafilia em livros científicos, dos quais Anaïs Nin serviu-se no processo criativo, ou seja, mais um fetiche considerado psicopatológico²⁶. Um traço comum entre ambos os contos é a figura da personagem principal desempenhando o papel de mulher dominadora, desviante do paradigma de feminilidade vigente, que a colocaria à disposição dos comandos do homem. Em “Marianne”, a protagonista revela que desejaria cometer uma violência diante da estagnação de seu par. A bela mulher rica e desconhecida em “The Veiled Woman”, dominadora ao tornar a relação mais dinâmica – e também pela indiferença a George ao fim do encontro, surpreendendo-o por não se deixar seduzir durante aquela aventura sexual – é chamada de ninfomaníaca por um terceiro, o *voyeur*. Portanto, ao assumir um comportamento que não se espera das mulheres, ainda menos das casadas ou comprometidas, a personagem torna-se hipersexualizada pelo ponto de vista do amigo de George. Quanto ao marido ou o parceiro furtivo, não há julgamentos.

3.2.2 O FILME DE ERIKA LUST

Cabaret Desire, de Erika Lust, apresenta o ambiente do cabaré como cenário para uma narrativa-moldura, que traz quatro histórias contadas por diferentes narradores. Eis a primeira aproximação entre as narrativas da diretora e de Anaïs Nin que me é apresentada na sala de cinema: dentro do enredo do filme, os narradores no cabaré são pagos para contarem histórias de sexo, assim como os escritores que trabalhavam junto à *madam* literária, conforme ela relata no prefácio de *Little Birds* – e, lembremos, no parágrafo de abertura de “Marianne”.

Em *Cabaret Desire*, no intervalo entre uma história e outra, uma artista canta no cabaré, imprimindo as características desse ambiente conhecido por ofertar apresentações artísticas. O cabaré abriga desde as performances literárias, como o exemplo do filme, em que narrativas orais são oferecidas aos clientes do local, até as performances cênicas, como a

²⁶ A percepção de fetiches como transtornos psiquiátricos, ou seja, como parafilias, depende do que socialmente se classifica como repreensível, resultando em constantes revisões do quadro de doenças sexuais psiquiátricas. (MARQUES DA SILVA, 2018).

dança burlesca. Pode inclusive ser incorporado às peças teatrais, a exemplo do teatro de Brecht, que, como foi dito no segundo capítulo, contribuiu para as novas formas de performances cênicas, assim como Artaud e muitos outros artistas das primeiras gerações do século XX.

A primeira história sobre um triângulo amoroso poderia ressoar a leitura de *Henry & June* por se tratar de um triângulo amoroso; a segunda história, assim como alguns contos de Nin, coloca a mulher na posição de dominadora – e, digno de nota, a narradora fala de si mesma como uma obra de arte ao contar sobre quando sua mãe, uma artista, protagonista da narrativa, concebeu-a enquanto praticava roubos de obras de arte²⁷ –, a quarta e última história apresenta de forma cômica as expectativas por um encontro e um imprevisto que põe esse evento em risco.

A terceira história, que despertou meu interesse pelas relações possíveis com “The Veiled Woman”, conta sobre uma mulher que recebe um presente pelo seu aniversário de trinta anos: um número de telefone, para o qual liga e, então, recebe uma carona de moto. Durante a viagem, os olhos da aniversariante são vendados, a venda só é retirada em frente à fachada do prédio de destino. A mulher pega um elevador e se dirige a um quarto branco repleto de cortinas e lençóis da mesma cor, através dos quais a câmera revela o espaço aos poucos. Nesse quarto, ela recebe o presente: um encontro com Matisse (do elenco da produtora de Erika: a Lust Films, o ator não utiliza um nome ficcional, mas seu nome artístico, interpretando a si mesmo, em um traço comum à performance).²⁸ A narrativa reversa ao conto de Anais Nin apresenta a mulher sendo vendada para receber um presente, o homem como objeto de desejo. A venda não protege a identidade do amante furtivo, mas promove uma surpresa para a narradora-personagem, a dona do presente.

O cinema, assim como outros produtos audiovisuais, constitui-se de filmes que contam histórias por meio de “imagens em movimento com som sincronizado” (GERBASE, 2012, p.23), daí os termos “audiovisual” e “cinema” para denominar tais linguagens. Enquanto contrapõe a *performance art* por ser reprodutível e não produzir presença – embora possa ser projetado, incorporado às performances e, como aponta Krauss, aos espaços da escultura em campo ampliado – distanciando artistas e público em tempo e espaço, o cinema assemelha-se a ela pelo hibridismo das artes. Gerbase lembra que:

²⁷ A propósito da dominação que caracteriza a protagonista, ela aparece vestida em látex preto, com o rosto coberto por uma máscara do mesmo material, trajes típicos do imaginário da dominatrix. A indumentária é utilizada como disfarce durante as invasões e roubos.

²⁸ Ver Anexo B.

O cinema, inventado em 1895, é uma forma de expressão que mistura elementos de diversas linguagens que existiam antes dele. Ele “roubou” coisas da fotografia (as imagens “técnicas”, captadas por uma câmera), da pintura (a estética da composição do quadro), do teatro (a representação dos atores), da música (a articulação de sons) e, é claro, da literatura (em especial os romances realistas da segunda metade do século 19). (GERBASE, 2012, p.26).

Nos *sets* de filmagem, a composição dos cenários e da caracterização visual de personagens fica sob os cuidados do departamento de arte (objetos cênicos, figurino, cabelo, maquiagem) e do departamento de fotografia na exposição para a câmera (luz, ângulos, enquadramento, focalização), alinhando o trabalho em cada setor com a proposta do diretor geral. Posteriormente, as cenas filmadas recebem um tratamento de imagem e são costuradas, editadas por um montador. Isto apenas para tratar do aspecto visual do filme. Sabendo que as imagens carregam significação, é importante que todos os elementos visuais presentes na cena sejam pensados detalhadamente, do espaço da filmagem até um acessório mínimo utilizado por algum personagem. Segundo a cenógrafa Vera Hamburger:

A influência do trabalho é ampla. Suas propostas atuam estruturalmente na conformação da cena, ao mesmo tempo que a composição plástica opera em diferentes camadas da percepção. O desenho do espaço cênico e sua ambientação estabelecem pontos de referência para a ação prevista, assim como para a iluminação, enquadramentos e movimentos de câmera, agindo diretamente sobre a coreografia da cena. O espaço e os objetos contracenam com os atores na construção da ação, enquanto o quadro é redesenhado a cada movimento.

Por sua vez, a configuração arquitetônica e visual gera entendimentos cognitivos ligados diretamente à narrativa, como interpretações simbólicas, históricas, sociais psicológicas, etc. Ao mesmo tempo, em ação sinestésica característica do cinema, suas propriedades plásticas provocam os sentidos sensoriais do espectador atribuindo novos significados à experiência. (HAMBURGER, 2014, p.19).

O jogo imagético entre a encenação do elenco e o espaço da cena, totalmente planejado para os diferentes movimentos de câmera e iluminação utilizada, definirá a experiência sensorial do espectador, bem como o uso das cores e efeitos utilizados na etapa de edição. Em *Cabaret Desire*, enquanto a fala da narradora-personagem contextualiza como aconteceu aquele encontro, quais suas expectativas, seus pensamentos, a arte e a fotografia traduzem visualmente o suspense antes das cenas de sexo, pelo uso da cor e pelo caminho labiríntico percorrido pela personagem, pelos ângulos e luz que vão apresentando aos poucos o quarto repleto de tecidos brancos – elementos de não arquitetura que interferem na percepção do espaço.

Acompanhar a protagonista da terceira história de *Cabaret Desire* até o encontro com seu objeto de desejo foi como um *déjà vu* no cinema, visto que eu já conhecia a aventura de

George e a mulher misteriosa de véu, no conto de Anaïs Nin. Em “The Veiled Woman” há um *voyeur*, um homem escondido em uma sala escura, vendo sem ser visto. No cinema, eu, espectadora, era de certo modo uma *voyeuse* protegida dos olhos alheios. A experiência do cinema, mesmo que o filme não seja erótico ou pornográfico, segundo Ann Kaplan, é como um jogo de prazeres exibicionistas e voyeuristas:

No cinema o prazer é criado a partir de um mecanismo voyeurista inerente [...]. Um termo psicanalítico freudiano, voyeurismo refere-se à gratificação erótica em olhar-se para alguém sem ser visto, isto é a atividade do voyeur. Em psicanálise, exibicionismo refere-se à gratificação erótica obtida por uma pessoa ao mostrar seu corpo – ou parte dele – para outra pessoa, como no prazer de ser visto ou de se ver na tela. (KAPLAN, 1995, p.33).

Se por um lado Anaïs Nin insere sequências pornográficas nos contos, por outro Erika Lust incorpora elementos eróticos ao seu filme pornográfico, reconhecendo a importância do roteiro, da composição de cenário e figurino, da trilha sonora, roteiro e fotografia, o que, para Aguado (2018), separa radicalmente seus filmes daqueles produzidos na cena pornográfica comum. Aguado destaca ainda que, nos filmes de Lust, centrados no prazer das mulheres, a câmera focaliza o ponto de vista da personagem feminina.

Ainda que Erika valorize a estética do cinema, seus filmes reivindicam a objetividade do discurso sexual, ou seja, o discurso pornográfico a que Maingueneau se refere. Portanto, a diretora e produtora da Lust Films apresenta sequências eróticas, mas seus filmes continuam sendo pornográficos, diferenciando-se também das produções conhecidas como pornografia “de bom gosto”:

Las categorías de buen gusto, o buen tono, son las que restringen la imaginación confinándola a las reglas del decoro en la representación, lo cual no significa dejarse seducir por la simple transgresión si esta no es del agrado de quien dirige una película o de la audiencia que la consume. El porno feminista para Lust es fuente de descubrimiento y reconocimiento de zonas erógenas más allá de los genitales; de excitación más allá de la penetración inmediata de orificios corporales; y de educación sobre el potencial del cuerpo para el placer cuando se lo adereza con la palabra de las confesiones o de las fantasías. (AGUADO, 2018, p.55)

Não se trata de excluir a zona genital do enquadramento pela câmera, mas de mostrar como toda a extensão corporal pode receber estímulos sensoriais. A respeito da relação do corpo com o espaço, o uso de tecidos e a expectativa gerada nas personagens, e conseqüentemente, no público que acompanha sua jornada, nas respectivas obras, ambientadas em labirintos, me trazem à memória Roland Barthes:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (BARTHES, 2010, p.15-16).

Ao associar o prazer de ler um texto ao prazer erótico, Barthes defende que as tramas textuais afloram no leitor a expectativa de conhecer o que será revelado – como a aparência da mulher que George avista no bar, sob a trama têxtil, ou a surpresa que aguarda a personagem de *Cabaret Desire*, por trás dos tecidos. Para Barthes, o texto enreda, prende o leitor em sua teia e o seduz enquanto se mostra aos poucos, uma trama tecida por quem escreve, não como um produto todo acabado, como um véu, mas como uma teia na qual o próprio escritor está envolvido e ao mesmo tempo prende o leitor:

*Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha). (BARTHES, 2010, p.74).*

Esse entrelaçamento perpétuo torna o texto “*tagarela*” (IDEM, p.09), enfara o leitor. Cada reencontro meu com os contos de Anaïs Nin produz mais efeitos e sentidos. O mesmo se poderia dizer a respeito da minha relação com o cinema, como espectadora, *voyeuse*, tal como ocorre com o texto escrito por Anaïs Nin. Daí a necessidade de escrever a respeito das obras, enquanto não consigo me desvencilhar das tramas tecidas pelas autoras, tal como uma presa na teia de aranha.

3.3 CORPO, PERFORMANCE E ESCULTURA

Assim como nas seções anteriores, aqui, enquanto leitora da obra de Anaïs Nin, enamorada, ou presa na teia textual, debato-me entre as figuras no esporte louco do desenvolvimento deste discurso, tal como Barthes em *Fragments de um Discurso Amoroso*. Sigo ampliando o campo da minha crítica, acompanhando o movimento de expansão artística dos contos, encontro o tema da escultura, igualmente ampla e elástica, segundo Rosalind

Krauss. Contudo, antes de adentrar o campo artístico nesta seção, apresento um tema espinhoso, mordaz: o conteúdo sobre incesto e pedofilia apresentado em alguns dos escritos da autora de narrativas eróticas.

3.3.1 O OBSCENO EM “TWO SISTERS” E OUTROS ESCRITOS

Em “Two Sisters” (NIN, 1979), Anaïs Nin apresenta duas jovens aspirantes a artistas de áreas diferentes, bem especificadas: escultura e teatro. São as irmãs Dorothy e Edna. Elas também são apresentadas segundo suas diferenças físicas e traços comportamentais. Dorothy, a aspirante a escultora, tem cabelos negros, é forte e vivaz. Edna, que quer ser atriz, é delicada, graciosa e tem uma bela voz. Em comum, as irmãs dividem a experiência das relações incestuosas com o pai e os irmãos, em Maryland, nos Estados Unidos. Anaïs Nin traz um elemento metalinguístico da obscenidade no discurso: a queima dos livros de D.H. Lawrence pelo pai da família é uma encenação do horror ao conteúdo da obra. Contrário à reputação puritana que procura manter, ele é o primeiro personagem a introduzir as duas meninas à vida sexual, em uma alusão irônica ao romance *Filhos e amantes* de Lawrence (1913), sobre o sentimento incestuoso entre mãe e filho. Em “The Boarding School” (1977), Anaïs apresenta outra personagem que censura os menores, na tentativa de camuflar sua sexualidade perversa. Trata-se de um padre jesuíta, um sátiro que persegue os meninos do internato.

As brincadeiras de infância com os dois irmãos, também incestuosas, ilustram o contraste entre as duas irmãs na relação com seus pares. Dorothy relaciona-se com David, o irmão descrito como delicado; Edna é parceira de Jake, caracterizado como o irmão viril. As crianças crescem e essa dinâmica incestuosa com os irmãos é deixada para trás. O pai, contudo, apesar de parar de tocar nos corpos das meninas, continua obcecado em reprimir as irmãs, opondo-se a qualquer diversão das garotas, queimando seus livros como um inquisidor e afastando-as dos homens, tentando controlar a vida sexual/amorosa de suas filhas. Tanta perseguição não foi capaz de impedir que elas tivessem suas primeiras experiências sexuais com outros rapazes.

Então Dorothy e Edna, a partir do momento em que se dedicam à escultura e ao teatro, respectivamente, começam a se emancipar do núcleo familiar. Edna casa-se com Harry, frustra-se no casamento, adquirindo uma percepção negativa de si mesma e do marido, que não a valoriza, e passa a relacionar-se com Robert, que também inicia a carreira de ator.

Robert apaixonou-se pela voz de Edna, e ambos nutrem o amor pelo palco. O primeiro beijo do amante é dado na coxa, que evolui para o intercuro sexual. Quando Robert aparece e reconhece qualidades em Edna, ela redescobre sua própria atratividade e a opinião do marido perde a importância. Dorothy viaja para o Oeste do país a fim de estudar escultura. Ao retornar, instala-se no apartamento da irmã e também se envolve com Robert.

Os temas do incesto e da pedofilia presentes na primeira parte se manifestam em outros contos, como os que abrem os livros da coletânea, “The Hungarian Adventurer” (NIN, 1977) e “Little Birds” (NIN, 1979), assim como a necrofilia, a zoofilia, o estupro, que podem afastar leitoras e leitores mais sensíveis, como já ocorreu com colegas da universidade.²⁹ Em meu primeiro contato com essas narrativas, além do desconforto, fiquei surpresa, pois até então eu ouvia que a literatura erótica de mulheres era leve, ou, como costumavam dizer, “água com açúcar”. O impacto inicial não me impediu de seguir a leitura, ciente de que seria necessário um tempo para contemplação da obra, para reflexão, e eu não poderia jogar o livro na fogueira, como o pai de Dorothy e Edna.

O efeito de horror não seria motivo para descartar Edgar Allan Poe, por exemplo, cuja obra me formou como leitora, ou acreditar que ele fazia apologia aos maus tratos a animais e ao feminicídio em “O Gato Preto” (2013). Tampouco eu deveria acreditar nas cenas de *Um Cão Andaluz*, de Buñuel e Dalí (1929), como aquela em que um homem corta o olho de uma mulher, pois os vanguardistas exploravam a magia providenciada pela manipulação de imagens na técnica cinematográfica. No Brasil, a obra de Nelson Rodrigues é bastante difundida, não havendo acusações de apologia ao incesto na paixão entre irmãos apresentada em *O Asfalto Selvagem* (1994). Os mitos fundadores de nossa cultura, de raízes greco-romanas, estão repletos de cenas do que ainda hoje consideramos como violências e perversões, mas sequer fazemos interpretações literais a respeito. Além de todos esses exemplos, a história bíblica de Loth e a relação incestuosa com as filhas toma o espaço do palco no teatro, tema estudado por Artaud (JARDIM, 2018), amigo de Anaïs Nin e fundador do teatro da crueldade. Tendo em vista uma profusão de histórias que apresentam a violência e as condutas condenadas em nossa civilização, mas existentes no mundo, não apenas na

²⁹ Em uma disciplina do mestrado voltada para Estudos de Gênero e Autoria Feminina, após leitura prévia da tradução *Delta de Vênus* (2017) pelos colegas, realizei uma apresentação sobre o livro. Procurei introduzir a conversa a respeito da obra contando como se deu a escrita dos contos e quais as impressões de Anaïs Nin diante dos pedidos do cliente. Dentre os participantes daquela conversa, algumas colegas deram demonstrações de frustração, quase em protesto contra as passagens de abusos presentes nas narrativas, principalmente em “O aventureiro húngaro” – elas não conseguiram prosseguir com a leitura das histórias subsequentes, tamanha repulsa. Pelo que relataram em aula, havia entre elas uma idealização sobre os contos, como uma literatura prazerosa para mulheres em que se extinguiriam violências, o que ressoou por um tempo em minha memória como uma expectativa de encontrar algum tipo de didática sexual feminista.

imaginação dos autores, era necessário que eu continuasse a leitura e descobrisse como uma mulher teria escrito sobre esses temas.

O incesto na obra de Anaïs Nin é uma encenação de episódios vividos pela escritora, e não é descartada a hipótese de ter sido molestada sexualmente na infância. Estes e outros temas (por exemplo, a violência, zoofilia e necrofilia) que ainda escandalizam o público ao ler a obra, constituem questões sociais que necessitam de debates e políticas de educação sexual, até mesmo para prevenir práticas abusivas e promover acolhimento às vítimas. Em 1933, na França, Anaïs Nin reencontra seu pai, o músico Joaquín Nin, a quem ela não via desde a separação dos pais³⁰ e a subsequente viagem para os Estados Unidos em 1914, fugindo da Primeira Guerra Mundial com a mãe e os irmãos – motivação para escrever cartas ao pai, que se transformariam em diário. Nesse reencontro, já adulta, Anaïs Nin relata em um dos diários secretos que, em Joaquín Nin, ela encontra o que procura em outros homens, e que ambos confessam não sentirem-se como pai e filha, mas como homem e mulher atraídos sexualmente.

A escritora conta, em 23 de junho de 1933, os detalhes da primeira relação sexual com o progenitor desde o reencontro (NIN, 2008). Eles se afastam, mas depois de algum tempo ele retorna. Quando ela decide romper o caso, relata a dificuldade imposta pela preocupação com os sentimentos do músico espanhol. Em 12 de março de 1934, a autora conta que precisava assumir uma postura mais assertiva, “entrar em erupção” (NIN, 2008, não paginado) para se afastar de Joaquín Nin, mesmo que ele estivesse doente. Sua doença seria uma forma de manipular, despertar compaixão na filha e amante. No dia 16, ela escreve que, mesmo que o choro do pai a desagrade, ela acaba por ceder à busca de reconciliação. Considerando que, para Ravetti (2002), a escrita performática oferece a quem escreve a possibilidade de pôr o real em cena, trazer os traumas para o discurso, Anaïs Nin reproduz inúmeras vezes um trauma elaborado na mescla entre a ficção e a biografia. No prefácio a *Delta of Venus*, Anaïs Nin conta que escreveu sobre um aventureiro húngaro dotado de elegância, talentos,

³⁰ Joaquín abandonou a esposa e os três filhos para viver com outra mulher, após anos de brigas e agressões físicas do chefe da família, primeiramente à esposa, depois às crianças. Deirdre Bair (1995) conta que Joaquín também praticava violência psicológica contra Anaïs Nin, chamando-a de menininha feia, devido ao aspecto magro da menina em decorrência de dois episódios de adoecimento: febre tifoide, ainda aos dois anos de idade, que também causou queda de cabelo na menina, e apendicite, antes dos dez anos. Anaïs Nin e os irmãos também sofreram abusos quando ele adquiriu uma câmera fotográfica e passou a constrangê-los, fotografando-os nus, no banho, ao acordar ou antes de dormir. Bair traz ainda um relato de Anaïs Nin não confirmado, pois a autora não tinha certeza sobre sua natureza, se era uma lembrança da infância ou um devaneio: o pai levantaria sua saia, mas, ao invés de bater, abusa sexualmente da menina. Nin não tinha certeza, pois a lembrança, descrita em detalhes, era prazerosa, mas não lhe parecia possível que naquela idade ela pudesse sentir prazer ao invés de medo, desejando que a mãe a resgatasse daquele episódio de abuso. O fato constatado por Bair é que Joaquín maltratava esposa e filhos, o que certamente causou traumas na escritora, que buscava o amor da figura masculina de referência enviando correspondências.

habilidades, que criava intrigas e fugia das responsabilidades – características que me lembram Joaquín Nin através da biografia e do diário *Incesto* (2008). “The Hungarian adventurer” apresenta esses temas controversos.

Outro tema presente é o adultério, que, embora ainda seja uma questão problemática nos acordos monogâmicos, certamente não tem o mesmo efeito sobre nossa sociedade nesse começo de século XXI, quando comparado com o tempo de Anaïs Nin, por exemplo, ou de Flaubert, que marcou a Literatura Francesa por tratar deste que era um tabu do século XIX, em *Madame Bovary* (2011). O adultério também é conteúdo presente na obra de Lawrence: *O amante de Lady Chatterley* (1985)³¹. Embora não desperte tamanho furor no público, a infidelidade em relações monogâmicas é uma questão que continua gerando muitos debates no cotidiano, com peso maior para as mulheres em dinâmicas heterossexuais, apesar da descriminalização dessa prática, também vivenciada por Anaïs Nin. Aparentemente, vivemos sob regras conjugais que remontam à Antiguidade (cujas normas são apresentadas no primeiro capítulo), relativizando a violação da regra de ouro da monogamia, quando cometida por homens, e proibindo mulheres com mais veemência.

3.3.2 ARTES CÊNICAS E ESCULTURA, FEMININO E SUBVERSÃO

A construção da personagem de Edna, de “Two Sisters”, acompanha o campo artístico escolhido por ela: o teatro. A delicadeza remete à fluidez dos movimentos corporais, a flexibilidade necessária para trabalhar com o gestual. A voz encantadora, que enfeitiça Robert, também é sua ferramenta de trabalho, uma capacidade do corpo que pode ser exercitada e produzir diferentes efeitos conforme a entonação. O uso da voz pode produzir diferentes sentidos a um mesmo discurso, tanto que Paul Zumthor (2000) identifica na leitura em voz alta de poesia a força da performance. O texto teatral ganha vida e desperta emoções no público graças ao trabalho do ator, ao seu gestual e à fala. Entre Edna e Dorothy existe uma dualidade: a primeira é delicada, a segunda é forte, desde meninas, enquanto formavam casais com os irmãos.

Embora o comportamento de Dorothy possa aparentar uma mulher mais livre, pelas observações sobre a transgressão de mulheres em “Marianne” e “The Veiled Woman”, a delicadeza de Edna também é uma escolha, e não uma imposição, pois ela teve tantas

³¹ Romance sobre o arrebatamento apresentado pelo prazer da protagonista em seu relacionamento proibido com um homem que segue seus instintos. Censurado na Inglaterra, esse livro inspira Anaïs Nin a escrever “Elena” (1979a), sobre uma escritora que lê este romance e busca pelas sensações descritas em *O Amante de Lady Chatterley*. Em um ponto comum com Lawrence, a obra da escritora Elena é censurada.

oportunidades quanto a irmã de conhecer o próprio corpo e sexualidade, escapando das restrições impostas pelo chefe tirânico da família. Por escolha, ela manifesta seu erotismo com delicadeza, atua do modo feminino como lhe convém. Não se trata da mulher subjugada, a feminilidade presente em Edna burla regras patriarcais em busca de sensações. Apesar de serem anteriores aos estudos de gênero na academia, os contos de Anaís Nin intuitivamente apresentam as possibilidades de performar masculino e feminino, a escritora move-se por entre essas categorias tidas como estanques ao contar histórias, tal como artistas o fazem enquanto assumem diferentes papéis. Tomo a palavra performance pelo significado artístico, e é desse significado que, posteriormente, os estudos *queer* extraem o conceito de performance de gênero. A performance de gênero começa a ser difundida no meio acadêmico com Judith Butler, já no final do século passado, entendendo a diversidade de gêneros para além do sistema binário homem/mulher dado pelo sexo. O gênero, para Butler (2018), é um conjunto de práticas ritualísticas que conferem ao indivíduo características masculinas, femininas ou fora desses enquadramentos mais restritos. Portanto, desempenhamos papéis de gênero como em uma dramatização.

Na Modernidade, décadas antes, o meio artístico acolhe o feminino por vezes hiperbólico ou transgressor da norma, como nos espetáculos burlescos³². Na literatura, a lésbica³³ e a prostituta, mulheres vistas na boemia das cidades europeias, já se fazem presentes na obra de Baudelaire, no século XIX, como personagem à margem da sociedade observada pelo *flâneur* (BENJAMIN, 2004). Em “Artists and Models” (NIN, 1977), um dos narradores das histórias contadas por uma narradora principal, conhece Mafouka, que é intersexual – em outras palavras, sua constituição biológica se compõe da intersecção entre os

³² O termo “burlesco”, proveniente do latim, é associado ao ato da burla, da farsa, que questiona padrões sociais e estéticos vigentes em diferentes momentos históricos, inicialmente na literatura, passando para o teatro. Nos Estados Unidos, no final do século XIX, surge o *New Burlesque*, com uma proposta erótica e feminina, centrada no corpo, ou seja, performática. Conforme Conceição & Grebler: “A vocação da burla para o apontamento e crítica à convenção aparece em aspectos das comédias de Aristófanes, passando pelos contadores de história e menestréis medievais, a Commedia Dell’Arte, o Teatro de Revista, o Vaudeville, Music Hall, Cabaret, e mesmo, a meu ver, em boa parte da produção de arte contemporânea e performance.” (2011, p.04).

³³ Ainda sem distinções entre gênero e sexualidade, a definição de lésbica daquele período estaria associada à destituição do feminino. Eliane Robert Moraes (2002) apresenta essa visão sobre a lésbica como uma mulher correspondente ao homem dândi. Ainda no começo do século XX, as mulheres começam a assumir uma postura mais livre e a vestir roupas inspiradas na alfaiataria após a *belle époque*/Era Eduardiana, além de cortarem os cabelos. Essas mudanças são associadas a um visual considerado andrógino (LAVÉR, 1989). A mulher mais revolucionária da moda naquele período, Chanel, inspira-se em Claudine, personagem literária criada por Colette que se torna uma febre na cultura popular francesa, (cf. seção 2.1.3) e também na austeridade do ambiente dos conventos, tornando o vestuário feminino cada vez mais discreto, como sinônimo de elegância. (OUTEIRAL & MOURA, 2002). Se voltarmos ainda alguns séculos atrás, veremos que as cores e volumes se faziam presentes na indumentária dos homens europeus, que se tornaria mais sóbria de fato em decorrência da ascensão do dandismo (CALANCA, 2011). Essas transformações colocariam em jogo o que era feminino e masculino na Europa.

sexos. O conto apresenta esta personagem segundo o termo da época: hermafrodita, que hoje cai em desuso e possui cunho pejorativo, sendo aplicado em contextos formais somente a espécies não humanas. O estilo de vida de Mafouka gera dúvidas e especulações se a personagem é homem ou mulher. Quando o narrador lhe pergunta, Mafouka responde que é artista, e que, como artistas em geral, é bissexual. O termo bissexual hoje é relacionado à atração sexual e afetiva.

Cabe lembrar que essas nomenclaturas ainda estariam em desenvolvimento e não correspondem exatamente aos significados que aplicamos hoje. O termo *queer*, por exemplo, surgiu inicialmente para desqualificar os indivíduos que desviassem das normas sociais inglesas no século XVI, adaptando à língua local um termo alemão associado à perversão. Atravessando séculos, utilizado contra homossexuais, foi ressignificado ao final do século XX nos estudos de gênero e sexualidade para tratar de questões que tangem aos grupos excluídos da heteronormatividade, na esteira da proeminência acadêmica de Butler e dos estudos de gênero (ALÓS, ABRALIC, 2020).

A ficção de Anaïs Nin estabelece uma relação entre ser artista e criar formas de se expressar e a manifestação de aspectos coletivamente associados ao masculino ou ao feminino (aprendidos de acordo com o dispositivo de sexualidade) como uma linguagem corporal. A escritora nos oferece algumas experiências próprias, como as relações sexuais e afetivas entre mulheres, e também uma perspectiva externa sobre pessoas que de algum modo subvertem os papéis de homem e mulher, figuradas por Mafouka, as prostitutas, homens bi e homossexuais – Donald e Miguel no conto “Elena” (NIN, 1977) – e femininos – Fred em “Marianne” – observando-as como uma *flâneuse* “a fazer botânica no asfalto” (Benjamin, 2004, p.34), assim como Baudelaire costumava fazer no século XIX. Ser mulher e ocupar esses espaços, ou trabalhar como atriz, mesmo sendo delicada como Edna, já é uma transgressão, burla normas, como também o faz no casamento. Edna era, de certa forma, burlesca já na adolescência, aventurando-se junto à irmã com os rapazes, descobrindo prazeres sexuais, customizando calcinhas para facilitar o toque da genitália, a despeito da interdição imposta pelo pai das moças.

Edna, após um ensaio, com a saída de outros membros da companhia de teatro, descobre com Robert, no sofá do cenário, guardado na coxia, o prazer jamais experimentado com Harry, o marido, e utiliza o trabalho no teatro como álibi para estar sempre ausente do lar, junto a Robert o tempo inteiro. A coxia, espaço dos atores atrás do palco, é recôndita, guarda o segredo do início de uma relação proibida, diferente do palco, espaço do espetáculo,

que o artista quer mostrar ao público, como também se faz em uma cerimônia tradicional de casamento. Quando Harry viaja a trabalho, Edna passa meses com o colega de atuação em Nova York, então eles vivem secretamente como um casal. Edna também é afetada pelo Robert no nível do gesto: um simples toque é capaz de excitar a pele da atriz.

Os espaços do teatro, principalmente os mais reservados, constituem um cenário para as paixões em “The Hungarian Adventurer” (NIN, 1977), onde o protagonista conhece Anita, uma bailarina brasileira famosa na América do Sul³⁴, a única mulher por quem o húngaro abre mão de aventuras (por algum tempo). A apresentação no palco de um teatro peruano prepara a parcela masculina do público, com provocações, para um outro espetáculo, à parte, no camarote onde mulheres não entram, enquanto outros artistas dão continuidade às performances no palco. O aristocrata húngaro conhece a performer nos bastidores, enquanto ela veste o figurino e maquia os lábios genitais com batom vermelho, de modo a aparentar a vulva como uma flor, exibindo-se para os admiradores, sem permitir que eles a toquem.

Neste conto, a performance da bailarina fora do palco é definida como “this high-class burlesque” (NIN, 1977, p.05), em alusão a elementos do gênero, embora não seja a burla habitual dos espetáculos públicos – é uma performance privativa, obscena. Passando-se nas Américas, o burlesco trazido da Europa incorpora elementos de outras culturas dos povos que habitam o continente, como as danças afro e latino-americanas e a dança do ventre, conferindo mais movimento aos quadris. Por burlesco, nesse sentido, pode ser entendido o *New Burlesque* e suas variantes, como o Vaudeville, ou o Teatro de Revista, popular no Brasil daquele período. (CONCEIÇÃO & GREBLER, 2011).

Os elementos pornográficos da cena de Anita fora do palco também remontam ao imaginário do cabaré que povoa a mentalidade dos mais conservadores, espaço para artes e entretenimento e também para encontros e prostituição. Reunindo arte e sexo no mesmo lugar, o imaginário do cabaré torna mulheres artistas e prostitutas em alvo de preconceitos. Mesmo o Teatro de Revista é algumas vezes apontado negativamente, devido à objetificação das vedetes enquanto artistas chefiadas por homens. Todos esses elementos evocam referências de mulheres com a reputação maculada por serem artistas, vistas como libertinas.

Em se tratando de Edna e Robert, em “Two Sisters”, a dinâmica sexual entre o casal de artistas é descrita com tanta suavidade que se estabelece uma relação harmônica entre seus gestos. Essa harmonia me lembra uma dança, a coreografia dos movimentos ou o simples acompanhamento de um ritmo que move ambos os corpos em interação. Recordo-me, então,

³⁴ Também Anaís Nin apresentava-se com o nome artístico Anita Aguilera, em suas performances de dança espanhola.

das experiências de Anaïs Nin com as linguagens do movimento. Sabemos que Anaïs Nin praticou dança espanhola por um breve período, celebrando sua ancestralidade, conforme comentei algumas vezes neste trabalho. Outra experiência artística da autora que reverbera em minha leitura é posterior à escritura dos contos: em 1946, a autora viria a atuar em *Ritual in Transfigured Time*, um filme de dança dirigido por Maya Deren e coreografado por Frank Westbrook, que também atuam. Tive a oportunidade de assistir ao trabalho desses artistas - e apreciar a leveza na expressão corporal de Anaïs Nin naquela coreografia - graças à preservação da memória audiovisual de Maya Deren.³⁵

As danças demandam tônus muscular, fôlego, mas também flexibilidade e equilíbrio para executar coreografias com uma aparente facilidade, como se os belos movimentos ensaiados fossem naturais. A descrição erótica da experiência de Edna e Robert produz esse efeito harmônico e espontâneo que os espetáculos intentam mostrar, os corpos se unem como em uma fusão dos amantes, a expressão metafórica “a melting together”, seguida pelo complemento: “a vanishing together into a soft, dark womb of warmth” (NIN, 1979, p.34), me traz a imagem de uma conexão cósmica pelo ato sexual, como apresenta Bataille (1987) e também Branco & Brandão (1989), propiciada pela união física, anatômica, e a troca de fluidos corporais. Também presentes nas celebrações e em rituais religiosos, as danças manifestam um estado de ânimo festivo.³⁶ O corpo de Edna é livre, movente. A voz poderosa que assombra e seduz ouvintes é sua própria música, a canção para Robert, participando na expressão deste mesmo corpo teatral e dançante, performático, como a voz que lê poesia para Zumthor. Para Jeudy (2002), a dança dá vida ao corpo e troça de sua objetualização, livre da idealização das formas enquanto se movimenta. Ele afirma que o poder do gesto de quem dança faz com que, mesmo na recusa ao movimento, apenas testemunhando, os olhos do espectador correspondam ao corpo dançante – tal como meus olhos percorrendo as linhas textuais que descrevem a união dos corpos de Edna e Robert.

³⁵ Maya Deren fez história no cinema nos Estados Unidos, tendo realizado filmes experimentais como o supracitado na década de 40, e também *Meshes of the Afternoon* (1943), que não posso deixar de citar por sua capacidade de entregar uma experiência onírica muito próxima de meus próprios sonhos, tendo um valor afetivo. Kaplan afirma que “os filmes de Deren são fortes, chocantes, violentos” (1995, p.129) – o mesmo impacto que esse filme exerceu sobre mim, e certamente Anaïs Nin já conhecia o trabalho de Deren quando participou de sua produção – e que ela, assim como sua contemporânea Germaine Dulac, lutou para que seus filmes fossem aceitos em um período de pouca adesão ao cinema de vanguarda, especialmente o de realizadoras mulheres.

³⁶ A dança em festividades aparece em outros contos de Anaïs Nin, como em “Marcel” (1977), no qual é explicitamente relacionada à lascívia dos corpos quando, no contato físico entre os pares de dança ao ritmo do jazz, uma festa em Saint-Tropez transforma-se quase em uma orgia. A repetição de tal fenômeno em bailes, nos contos de Anaïs Nin, evoca em minha leitura os bacanais, rituais de devoção a Baco (ou Dionísio), deus do vinho e do teatro. Um momento festivo de verão antes da Segunda Guerra arrasar com a Europa, recordado com nostalgia pelo protagonista e sua companheira, a narradora.

Após a aventura de Edna, a narrativa tem continuidade com o retorno do marido e também da irmã. Dorothy estava estudando escultura no Oeste dos Estados Unidos e, quando retorna, ela própria é descrita como uma escultura: “like a piece of highly polished wood, her features firm and chiseled, her voice earthy, her legs sturdy, her very nature hard and strong, like the work she did.” (NIN, 1979, p.34). Ao tomar conhecimento da relação extraconjugal de Edna com Robert, Dorothy entra em um embate com o amante da irmã, que se transformará mais adiante em um caso amoroso. A construção da personagem Dorothy é, de fato, como uma escultura, firme, difícil de manejar, de lidar. O ponto de vista apresentado pela narrativa indica que ela se comporta como um homem, falando abertamente sobre sexo, mas ao mesmo tempo como uma mulher difícil de seduzir e tocar, inatingível. Essa comparação com um homem é feita porque se espera das mulheres um comportamento delicado como o de Edna. Ao ler este conto, não me causa grandes surpresas que a escultora manifeste elementos que subvertem o feminino, performando-o em conjunto com elementos incorporados do arquétipo masculino, tais como o vocabulário, a força física e a assertividade. Lembro-me do mito da Medusa – também associado à figura de June, no primeiro capítulo – revisitado por Rita Terezinha Schmidt (2017):

Medusa, assim como algumas das figuras-monstros do mundo antigo (a Esfinge e o Minotauro, por exemplo) sobreviveu até nossos dias em narrativas de heróis, na história do outro e não em sua própria história, e sua imagem constitui uma metáfora-raiz da representação do feminino em nossa cultura, pois figura a mulher que deve pagar com a vida pelo fato de ser *autossuficiente e poderosa*, portanto monstruosa (sinônimo de feia), *muito distante do feminino belo e submisso* e, portanto, desejável pelos homens e pelos deuses tal como uma Penélope ou uma Perséfone. (SCHMIDT, 2017, p.300, grifos meus.)

Dorothy não figura um monstro como a Medusa da Antiguidade, ela não é apartada do círculo social, tampouco é punida por subverter o feminino belo e submisso, no entanto sua figura é intimidadora. Ela continua virgem não por puritanismo, como explica a narrativa, mas porque os homens, diante dela, permanecem petrificados. Uma vez que sua apresentação na mitologia grega nos é dada do ponto de vista do herói masculino, Perseu, Rita Schmidt afirma que novas Medusas têm sido ressignificadas pela autoria feminina. É esse investimento na ressignificação de uma mulher insubordinada que identifiquei no conto.

Trazendo os diários biográficos de Anaís Nin para esta leitura, se relacionarmos Medusa, Dorothy e June, também questionaremos até que ponto a última era realmente nociva para Henry Miller. Enquanto Medusa, punida por sua beleza com a transformação de seus cabelos em serpentes, petrifica pelo olhar, June paralisa pela presença, pela sedução, desde

sua primeira aparição para Anaís Nin em *Henry & June*. Dorothy, no sentido literal, faz esculturas, no metafórico, impede que alguém exerça o poder de agência sobre ela. Anaís Nin oferece uma percepção da Medusa como uma figura sedutora através da voz de um narrador masculino, o pintor em “The Queen”, por meio da comparação com a protagonista, uma prostituta:

Somehow or other even the hair of a whore seems impregnated with sex. This woman's hair... it was the most sensual hair I have ever seen. Medusa must have had hair like this and with it seduced the men who fell under her spell. It was full of life, heavy, and as pungent as if it had been bathed in sperm. To me it always felt as if it had been wrapped around a penis and soaked secretions. It was the kind of hair I wanted to wrap around my own sex. It was warm and musky, oily, strong. It was the hair of an animal. It bristled when it was touched. Merely to pass my fingers through it could give me an erection. I would have been content just touching her hair. (NIN, 1979, p.94).

A beleza da górgona é enfatizada em detrimento da monstruosidade. Os cabelos são recursos utilizados na sedução dos homens, assim como os da mulher misteriosa em “The Veiled Woman” sobre os quais George detém o olhar, no bar. Por outro lado, a transformação dos cabelos em serpentes é uma punição à beleza de Medusa, seu poder de sedução é uma ameaça. Quanto às prostitutas, estas são condenadas moralmente e punidas com a exclusão, tratadas de modo equivalente à górgona, como um tipo de monstro.

Rita Schmidt ressalta que Medusa não tem a intenção de petrificar as vítimas, é Perseu quem leva sua cabeça para o salão, utilizando o poder dos olhos de Medusa a seu bel-prazer, em um ato de vingança. Esse efeito petrificante em June e Dorothy nada mais é do que uma impressão que se tem delas por não se apresentarem como mulheres dóceis, domesticáveis.

A escolha da escultura como expressão criativa também pode ser associada ao masculino. Camille Claudel, por exemplo, obteve apoio de seu pai, entretanto era desencorajada pela mãe no exercício de seu ofício. Sua atividade ainda era considerada um trabalho dos homens. No âmbito físico do trabalho, trata-se de um serviço braçal em que se lida com materiais densos, brutos, como o mármore e o bronze. Esses materiais são manuseados com cuidado, resultando em peças detalhadas, minuciosas, a exemplo de *La Valse*, em que a inclinação dos corpos indica o movimento de dança do casal.³⁷ Longas digressões já foram feitas acerca do conflito de Camille Claudel com sua mãe e a questão do feminino. Segundo La Chapelle (1997), bem como Outeiral e Moura (2002), a mãe desejava ter um menino quando concebeu Camille, justificativa oferecida por ambas as versões

³⁷ Ver anexo C.

biográficas para o primeiro nome da escultora, neutro na língua francesa. Políticas de inclusão a gêneros não binários são muito recentes, e a relação entre elas foi sempre difícil, mas independente de influências do nome ou das expectativas frustradas da mãe, Camille exerceu uma atividade na qual só os homens se destacavam, como em outros campos das artes visuais, não existindo, segundo Linda Nochlin (2017), nenhuma mulher cuja obra tenha adquirido uma aura grandiosa, de genialidade diante dos olhos da crítica tradicional. Metade do tempo de vida de Camille Claudel foi interdita, enquanto ela se encontrava internada em um manicômio, abandonada pela mãe e o irmão (o poeta Paul Claudel) com o falecimento do pai. Esta foi a medida tomada pela família após a artista reivindicar seu espaço – bem como a autoria de obras que teriam sido expropriadas por Rodin – e destruir inúmeras peças sob sua própria guarda, além de manifestar, nas aparições em público, a revolta e o desalento que a acometeram.

Assim como Edna manifesta o feminino performando, como nas artes cênicas, em outros setores fora do fazer teatral, incluindo as vivências eróticas, Dorothy manifesta sua assertividade, seu tônus, apresenta seu corpo escultórico e leva todos esses elementos para a esfera da sexualidade, quando finalmente a barreira monumental e intransponível entre Robert e a escultora se desmonta. A certa altura da narrativa, Dorothy está nua, preparando-se para o banho, e é vista por Robert assim que ele acorda do quarto de Edna, através de um espelho – o objeto que modifica espaços, é importante lembrar – na porta aberta do banheiro. A visão do corpo de Dorothy desperta o amante de sua irmã, então ele se dirige à mulher e enfrenta sua resistência inicial.

Ao contrário da cena de Robert com Edna, descrita como um deleite sem sobressaltos, sem selvageria, tão harmônico quanto uma coreografia, com Dorothy há um teor de violência, de luta, mas não exatamente como a violência do não consentimento, apenas como uma encenação dos embates cotidianos anteriores – como hoje sabemos que funcionam as cenas do BDSM, são, seguro e consensual (MARQUES DA SILVA, 2018). Ou ainda como ensinam algumas lições reunidas no *Kama Sutra*, que também foram objeto de estudo no processo criativo de Anaïs Nin. Na seção “Sobre a União Sexual” (VATSYAYANA, 2013, p.53-103), por exemplo, o compêndio reúne instruções sobre mordidas, arranhões, sobre mulheres desempenhando papel masculino e outras formas de se relacionar, separadas por capítulos. Posteriormente, Dorothy assume a função de mulher dominadora, tal como Vatsyayana instrui quando a mulher ainda não está satisfeita sexualmente e o homem está exausto. É um acontecimento inédito para Robert, e assim Dorothy conquista o adversário, com quem antes

travava discussões, enfraquecendo os sentimentos do ator por Edna. O embate corporal na cena erótica resolve definitivamente os conflitos entre eles.

Em “The Veiled Woman” e novamente em “Two Sisters”, mulheres dominando homens em relações sexuais configuram uma reviravolta no jogo erótico, iniciado com os homens conduzindo intercursos, ao contrário de “Marianne” e “Hilda and Rango”, em que as mulheres assumem o papel dominante desde o início das narrativas. No *Kama Sutra*, em contraposição à cultura ocidental, que traz uma percepção negativa sobre essa inversão de papéis, as mulheres a quem se dirigem as instruções em sânscrito poderão cumprir essa atividade quando julgarem necessário, tanto para a satisfação de seus amantes quanto do próprio prazer:

Há duas maneiras de proceder. A primeira é quando, durante ao ato, a mulher se vira e fica por cima do amante, mantendo a atividade sem interromper o prazer, e a outra é quando ela desempenha o papel do homem desde o começo. Nesse momento, com flores nos cabelos soltos e com o sorriso interrompido por uma respiração ofegante, ela pressiona o peito do amante com os próprios seios e, baixando a cabeça, deve fazer os mesmos movimentos que ele fazia antes, devolvendo seus tapas e zombando dele: “Eu estava embaixo de você, fatigada com a árdua união; vou fazer o mesmo com você”. Ela deve então manifestar novamente acanhamento, fadiga e o desejo de interromper a união. É dessa maneira que ela deve fazer o trabalho do homem [...]. (VATSYAYANA, 2013, p.90).

Instruções como a supracitada no *Kama Sutra* são naturalizadas na cultura local, definidas como *ars erotica*³⁸ do ponto de vista de Foucault, na academia francesa. O livro não apenas ensina práticas sexuais, como também recomenda o estudo de 64 ciências e habilidades artísticas e instrui sobre a harmonia do casamento – e sobre o comportamento das cortesãs. Não quero afirmar com isto que tal abordagem da sexualidade empodera as mulheres, contudo ela leva em consideração o prazer do público feminino, embora elas precisem do consentimento dos homens para aprenderem as artes do *Kama*. Já a *scientia sexualis*, que compõe o dispositivo regulatório dos corpos pelo viés científico, como a teoria de Krafft-Ebing e dos manuais psiquiátricos sobre as perversões, coloca essas práticas no campo das perversões, sendo que os fetiches tornam-se motivo de riso:

³⁸ Antes de tratar sobre o dispositivo, Foucault (1988) apresenta dois conceitos sobre os discursos da sexualidade em culturas distintas. O primeiro é a *ars erotica* – a exemplo de Roma e algumas sociedades asiáticas e árabes-muçulmanas – que guarda conhecimentos sobre o prazer a serem instruídos por uma figura detentora desse saber. O segundo é a *scientia sexualis*, produzida na Europa inicialmente pelas confissões a serem avaliadas por uma autoridade moral e, posteriormente, mais precisamente a partir do século XIX, por discursos igualmente confessionais estudados por psiquiatras, psicanalistas e pedagogos.

Nesse contexto, o sadismo, o masoquismo e o fetichismo vão ser descritos como uma espécie de comédia, na qual o sadismo e o masoquismo, por envolverem dor, encontram certa dignidade, mas o fetichismo é dado como ridículo. No entanto, outro reenquadramento ainda era possível: o dos bons e o dos maus perversos, sendo obviamente os primeiros membros de classes mais abastadas e intelectualizadas e o segundo grupo constituído por aqueles mal inseridos na sociedade. (MARQUES DA SILVA, 2018, p.28).

Dorothy deseja evitar o sofrimento de Edna, mas está apaixonada por Robert, que, por sua vez, não sente pela atriz o mesmo afeto de antes. Fugindo de Robert enquanto enfrenta um conflito moral, Dorothy encontra outro homem: Donald. O novo relacionamento não é capaz de dissipar os sentimentos da escultora pelo amante de sua irmã. Então o ator e Dorothy se casam. O *Kama Sutra* também prevê a incompatibilidade de casais cujas manifestações de sexualidade são muito distintas, reunindo um conjunto de regras que poderia funcionar para tornar as relações harmônicas de acordo com as dimensões genitais, a força do desejo e da paixão e o tempo das relações. Por essa linha de pensamento, o que move a troca de pares entre personagens é a constante busca pela compatibilidade. A relação dos recém-casados, contudo, torna-se apática. É como se a conveniência do casamento adormecesse a paixão anteriormente alimentada pela impossibilidade, pelos desafios e batalhas que eles precisariam enfrentar.

Dorothy retoma o contato com Donald, com a expectativa de dar novo fôlego à relação com o marido, pela adrenalina do encontro com um terceiro, burlando, transgredindo o contrato matrimonial. A essa altura da narrativa, os fetiches de exibicionismo e voyeurismo reaparecem. O conto traz a repetição de elementos presentes em “The Veiled Woman”: a referência à Vênus de Botticelli, que emerge do mar, e o posicionamento dos personagens no espaço, privilegiando o ângulo de exibição para um espectador. A relação entre Dorothy e o amante da irmã se inicia por causa de um espelho em uma porta. No apartamento de Donald, os ângulos das personagens em diferentes cômodos também propiciam a visão privilegiada de cenas sexuais por um espectador, prática de voyeurismo.

Com diferentes histórias sobre um mesmo tema, Anaïs Nin oferece diversos pontos de vista, projetando a luz ora a um ponto, ora a outro dos fetiches. Fragmentos dos textos apresentam apenas uma visão parcial, como os fragmentos de um espelho quebrado, ou do vitral pintado pela *madam* em sua catedral pagã.³⁹ A relação entre o espaço e os corpos de personagens, nas cenas protagonizadas por Dorothy, também pode ser entendida como uma

³⁹ Conforme a citação do prefácio apresentada no subcapítulo 3.1, no estúdio onde seu grupo escrevia histórias eróticas havia uma claraboia, à qual ela pintou “to look like pagan cathedral windows”. (NIN, 1979, p.10, prefácio).

escultura, assumindo o conceito de Rosalind Krauss acerca do campo ampliado. Se Dorothy, a artista, é ela mesma como a própria escultura, no momento em que reencontra a irmã após estudar essa arte, e se a posição dos *voyeurs* possibilita a apresentação em alguma perspectiva das cenas (o movimento), então o campo ampliado abarca a performance, engendram-se escultura e cena.

3.3.3 ESCULTURA E PERFORMANCE POR OUTRA PERSPECTIVA

Enquanto em “Two Sisters” a escultura e a performance estão relacionadas às escolhas das personagens sobre como manifestar diferentes configurações do feminino (e, por que não, transgredir os papéis de gênero?), em “Hilda and Rango” a protagonista não se encontra dotada da mesma autonomia. Assim é apresentada a personagem principal: “Hilda was a beautiful Parisian model who fell deeply in love with an American writer, whose work was so violent and sensual that it attracted women immediately.” (NIN, 1979, p.101) Na profissão de modelo, é preciso passar horas do seu dia posando para artistas, adotando as posturas que lhes solicitam – uma rotina familiar para Anaïs Nin, explorada principalmente em “A Model”, mas também presente em outros contos. Conforme demonstrei ao discorrer sobre “Marianne”, o tema de artistas trabalhando com figuras humanas é recorrente em seus escritos. A expressão artística dos contratantes é executada a partir da expressão corporal de Hilda, os artistas produzem obras a partir da imobilização do corpo tensionado da profissional (como as figuras de Barthes citadas no início deste capítulo, a exemplo das estátuas). Como uma bela modelo parisiense, a jovem seria a corporificação de uma mulher próxima a um ideal de perfeição, com a constituição corporal adequada aos parâmetros estéticos em voga.

Segundo Andrade & Cerqueira Pinto (2018), na formação de artistas plásticos, o uso de modelo-vivo está associado à tradição, à busca por aprimorar a natureza e a um estágio avançado de estudo composto por muitas etapas, a começar pelas cópias de outras figuras. Trabalhar com um modelo-vivo, corpo humano presente no estúdio, significaria o alcance do último estágio de aprimoramento dos artistas. Contudo, o objeto de observação do artista nada mais é do que um conjunto de linhas, formas, volumes a serem utilizados para a produção artística – podendo ser até mesmo transfigurado na arte do século XX (JEUDY, 2002). Do modelo, só interessa a constituição física, obediente às necessidades do artista. Andrade & Cerqueira Pinto apontam os maus tratos a modelos no recorte espaço-temporal do Brasil no século XIX, nas Academias. No tratamento dirigido aos indivíduos ressoa uma frase de

Bataille trazida no primeiro capítulo deste trabalho: “O corpo é uma coisa, é vil, dominado, servil, como uma pedra ou pedaço de madeira.” (1987, p.99). “Artists and Models” (NIN, 1977) começa com o relato de quando a protagonista, modelo, dirige-se ao estúdio de um escultor. O artista encontra-se tão concentrado em seu trabalho que mostra-se apático à presença da moça, apenas ordenando-lhe o desnudamento para a execução da estátua. A proximidade gradual entre ambos é consequência do convívio. A princípio, a garota é nada mais que um material de observação.

O universo de modelos nas primeiras décadas do século XX é melhor explorado em contos protagonizados por essas profissionais – ou seja, o objeto de artes plásticas torna-se sujeito das obras narrativas. Ao mesmo tempo em que são observadas, elas apreendem histórias eróticas e transpõem para suas narrativas. Nestes e em outros contos em que mulheres posam para homens, os artistas sentem-se excitados sexualmente enquanto elas posam, ora lembrando de histórias, ora tocando a si mesmos ou nos corpos que se propõem a retratar. Quando se trata do trabalho de modelos-vivos em nus, Andrade & Cerqueira Pinto contam que o trabalho não constitui em si mesmo uma atividade erótica – há alguma coerência nessa constatação, considerando que o corpo imóvel de quem posa é como uma ferramenta, quase visto como um objeto inanimado, destituído de subjetividade no momento em que o artista concentra-se na própria atividade – mas a relação entre artistas e modelos fora do exercício e, dependendo do contexto em que são realizadas e da história contada nas imagens, as próprias obras são socialmente consideradas eróticas – ao encontro do que afirmava Miller quando dizia que o obsceno era atribuído pelo leitor. Andrade & Cerqueira Pinto apontam ainda o erotismo na relação do artista com sua própria obra, em alusão ao mito de Pigmalião e Galateia, que figura a idealização do artista enquanto busca aperfeiçoar a natureza e se encanta pela própria criação.

Ao transformar o fazer artístico em relações eróticas entre artistas e modelos, ou musas, ou ainda clientes, Anaís Nin revela os impulsos sexuais e violentos dos autores das obras diante da beleza dos corpos. Recordando que Marianne, a artista mulher, desejava cometer uma violência enquanto era atormentada pela beleza de Fred, rememoro também a associação que Judy faz entre desnudar o corpo e pôr o desejo à morte (2002). É interessante recordar que em “The Queen” um desenho tem como suporte a pele da mulher que posa, tornando-a na corporificação da obra do artista, enquanto ele se esforça para conter os impulsos sexuais ao tocá-la com as cerdas dos pincéis. A personagem feminina, uma prostituta, objeto de desejo sexual, é também objeto e, simultaneamente, obra de arte. Nua e

vestindo as tintas enquanto o pintor desenha, o completo conceito de erotismo segundo Anais Nin é apresentado no conto, no encontro da arte com o nu e os instintos libidinais.

Ao menos até o início do século XXI, a indústria publicitária e, principalmente, de moda também se mostraram extremamente restritas quanto aos padrões estéticos internacionais, o que levou muitos modelos a adotarem hábitos que punham a saúde em risco, como as dietas e os procedimentos clínicos ou cirúrgicos. Nessa área de trabalho, ao encontro da tese de Jeudy, o corpo é como um objeto. Pode ser considerado como a ferramenta de trabalho do profissional, do fotógrafo ou cinegrafista e de todo um mercado criativo voltado para o consumo. O bem-estar de modelos e a diversidade de corpos é uma mudança recente no campo, acompanhando transformações sociais oriundas dos movimentos feministas atuais. Em contraponto, novas técnicas de cirurgias plásticas, tratamentos em clínicas de estética e filtros de edição de imagens para plataformas virtuais alteram a percepção de jovens sobre a própria imagem, redefinindo novamente o que é a beleza, conceito sempre mutável socialmente, como se pode ver pelas transformações nos parâmetros estéticos através do tempo, em *História da Beleza* (ECO, 2004).

Tal como Edna em “Two Sisters”, ou Fred em “Marianne”, Hilda é apresentada como uma personagem dotada de uma delicadeza atribuída à feminilidade em sua essência. Assim como outras leitoras, ela acredita que o escritor com quem se envolve é tão violento, tão sensual quanto sua expressão literária, características atribuídas aos homens, então é surpreendida pela gentileza do estadunidense. Confundem-se, portanto, o autor e sua obra – e aqui, novamente, lembro-me da performance literária segundo Ravetti, que traz a voz do autor para dentro da escrita, mas ainda é encenação, conseqüentemente não reproduz fielmente a realidade, em compromisso com sua documentação, mas a recria e mescla as vozes do autor, narrador e personagem. Hilda apaixona-se por uma ideia projetada no escritor. Descobrimo que aquelas características não são próprias da personalidade do estadunidense, Hilda adapta-se a ele:

They lived together for several years, deeply attached to each other. She became accustomed to his sexual rhythm. He lay back waiting and enjoying himself. She learned to be active, bold, but she suffered, because she was by nature extraordinarily feminine. Deep down she had the belief that woman could easily control her desire, but that man could not, that it was even harmful for him to try to. She felt that woman was meant to respond to man's desire. She had always dreamed of having a man who would force her will, rule her sexually, lead. (NIN, 1979, p.102).

Sexualmente, ela precisa tomar a iniciativa para que eles se relacionem, assim como outras personagens em contos anteriormente abordados neste capítulo. Essa postura mais

ativa, para Hilda, ao contrário de Dorothy, por exemplo, configura uma violência para si mesma, pois sua performance de gênero se assemelha mais à de Edna, delicada. A feminilidade de Hilda à primeira vista não parece burlar normas, ela acredita que a natureza das mulheres é passiva e autocontrolada, enquanto os homens são movidos por impulsos. Salvo pelo fato de que ela não precisa se casar para consumir a relação, em um conto escrito há cerca de oitenta anos atrás, sua opinião sobre o comportamento de homens e mulheres condiz com estereótipos heteronormativos sobre relacionamentos. Tornar-se ativa para sustentar o relacionamento com o escritor estadunidense é um movimento paradoxal: ela precisa subverter a suposta natureza feminina e superar o paradigma da submissão, porém esse movimento é feito a contragosto, um esforço unilateral dentro de uma relação afetiva, o que significa que Hilda submete-se à demanda do parceiro por longos anos, em uma espécie de sacrifício (de ofício exercido por um bem maior, sagrado pela dedicação da mulher): “She gratified this man because she loved him.” (NIN, 1979, p.102).

A busca por atender aos desejos do parceiro também aparece no conto “The Maja”, pois o personagem artista reproduz a imagem da esposa, María, e busca o prazer sexual com a pintura, colocando a relação com a esposa em segundo plano. A *Maja Desnuda* de Goya figura uma mulher livre das convenções sociais, livre de pudores em uma Espanha católica controlada pela Inquisição, e ao mesmo tempo um corpo que simboliza o desejo masculino. O corpo de María se parece com o da *Maja* de Goya, mas a moralidade da personagem traz reminiscências da Espanha do século XVIII – contexto em que a tela é considerada obscena pelo Tribunal do Santo Ofício, censurada e confiscada – a ponto de seu corpo manter-se ocultado, coberto durante as relações sexuais com o marido. No caso de “The Maja”, assim como em “Hilda and Rango”, a personagem feminina abre mão de conceitos tradicionais sobre sexualidade, mas não se trata uma busca própria, é uma tentativa de corresponder à idealização criada pelo parceiro.

Escrevendo sobre o conto “The Maja” alguns anos atrás, encontrei elementos que remontam ao mito de Pigmalião e Galatéia, que hoje também se manifesta em minha leitura de “Hilda and Rango” e, segundo Andrade & Cerqueira Pinto, traduz as ambições dos artistas plásticos. Pigmalião é um escultor desiludido com as mulheres. Descontente com as mulheres, tendo desistido de encontrar uma parceira adequada aos seus critérios, esculpe uma figura feminina em marfim, à qual dá o nome Galatéia, tão bela que ele se apaixona pela própria obra. Então é agraciado com a benção de Afrodite, que dá vida à peça e a transforma em uma mulher. Galatéia é a mulher perfeita. Hilda, modelo, coloca seu corpo à disposição da arte, no

trabalho, e à disposição do parceiro, na esfera íntima. Ela é adaptável, flexível, moldável como a matéria-prima de uma escultura nas mãos do artista.

O corpo da jovem é atraente. Como boa parisiense, a bela Hilda sabe como seduzir um homem. A modelo utiliza algumas táticas para chamar atenção, como os relatos sexuais provocantes ou as poses no sofá. Em “Linda” (NIN, 1977), Anaïs Nin define o que uma típica parisiense saberia fazer, como se vestir, quais tecidos, cores e cortes de suas roupas, quais sapatos, acessórios e perfumes usar - das mulheres ricas até as vendedoras de lojas, as parisienses conheciam a moda, os rituais de beleza e os segredos para atrair olhares de admiração. Tudo em decorrência de séculos de *coquetismo* – termo que soa como um riso de si quando empregado por Anaïs Nin, um riso burlesco, por que não? Segundo James Laver (1989), com a inserção de elementos andróginos à moda feminina, as francesas encontraram mais dificuldade para adaptação às novas tendências de início do século XX, ao contrário das inglesas e estadunidenses. Ainda sobre moldar corpos, no mesmo conto um cabeleireiro, Michel, tem a habilidade de instruir mulheres nas artes da moda, perfumaria, cabelo e maquiagem, adequando-as à sociedade parisiense, em seu salão de beleza próximo à Champs Élysées. Caindo nas graças de Michel, Linda transforma-se na companheira ideal para um homem da sociedade.

Desde os parágrafos introdutórios, o conto supracitado pontua a preocupação de mulheres com a imagem, trazendo também o tema da passagem do tempo. Após os trinta anos, Linda examina seu reflexo no espelho e constata sua atratividade. A personagem pertence à mesma faixa etária de Anaïs Nin no período da escrita do conto. Em várias passagens da biografia da autora, Bair (1995) traz a preocupação de Anaïs Nin com a imagem, ora constatando o envelhecimento das mãos, ora pintando os cabelos, ora utilizando o dinheiro recebido por seus trabalhos para comprar cosméticos. Como retorno por tamanho investimento na aparência, Anaïs Nin sempre aparenta menos idade. Mais uma estratégia da escritora para transformar-se em arte: tornar sua fisionomia em uma obra de arte, apreciada por si mesma e pelo público.

A relação de uma mulher com sua imagem e o tempo é um tema presente também em *O Amante*, de Marguerite Duras (2007), embora a personagem seja ainda muito jovem no momento em que surge a preocupação com o envelhecimento. Nas primeiras páginas do livro, a narradora-protagonista discorre sobre os traços de envelhecimento adquiridos entre os dezoito e vinte e cinco anos, analisando minúcias, como as rugas, os contornos e a textura da pele. Ela define tal processo como um envelhecimento brutal e afirma que seu rosto foi

destruído. Após aquele período, as mudanças em seu rosto acontecem de modo mais sutil e vagaroso do que poderiam caso ela tivesse traços finos, segundo sua própria constatação. Descubro o fantasma do envelhecimento naquele romance, um fantasma que jamais encontrei entre os homens escritores que li até então. O corpo do sujeito do discurso, a mulher narradora-protagonista, é apresentado como matéria desgastada.

Afora o âmbito físico, o corpo tópico, quantas vezes nós fazemos esforços para agradar o outro por meio de ações? Quantas mulheres ainda mudam a si mesmas involuntariamente, buscam táticas de sedução, calam-se para evitar conflitos? Hilda moldava-se ao comportamento sexual de cada parceiro. Anaïs Nin, por sua vez, mostra-se amorosa e compreensiva e ajusta sua linguagem literária, quando não a um cliente, a Henry Miller: “Percebendo o fervor com que me perco em quem amo, batalho para distinguir entre mim e Henry, para separar os fios de nossos trabalhos, que estão emaranhados. Preciso resguardar minha individualidade. Em mim, o amor engole até a artista. Será que é um bom sinal?” (NIN, 2008, não paginado). Como demonstra esse relato no diário, em 14 de fevereiro de 1934, torna-se exaustivo tentar se adequar perfeitamente, então a autora continua:

Revolta da mulher artista, que por compreender o trabalho do homem e exigir menos que todo mundo, não é tratada como mulher. A mulher primitiva, que exige toda a vida do homem e que odeia seu trabalho, obtém tudo o que deseja. Recebo o amor dos egoístas porque me encaixo no plano de suas criações. Mas estou cansada do amor egoísta. Cansada. Morta de cansada. Não peço que um homem abandone o trabalho por mim. Entro no trabalho, nutro-o, sustenho-o, mas quanto menos peço, mais sou tratada como uma colega. E já estou farta disso. Represento meu papel com muito talento. Sou sempre a mulher que os homens buscam quando se cansam da mulher primitiva. Mas essa mulher primitiva que gritou e se enfureceu e exaltou o que lhe era devido arruinou o trabalho, desprezou-o. Essa mulher sempre fica com a melhor parte da vida do homem. Eu os recebo quando eles desejam criar, quando eles buscam paz e compreensão, e já estou cansada do meu belo papel. Eles me bajulam e me elogiam porque não sou *encambrante*, porque me encaixo em seus novos esquemas. E deixam a mulher em mim passar fome. (NIN, 2008, não paginado, grifo do editor).⁴⁰

June seria a mulher primitiva. Não à toa, alguns anos antes, no começo da amizade entre as duas mulheres, Anaïs Nin, admiradora da atriz e esposa de Miller, desejava despertar em si mesma uma *femme fatale*, um desejo revelado para seu primeiro psicanalista, René Allendy, e para o companheiro inseparável, o diário, em maio de 1932:

Conto-lhe sobre June, de meu desejo de ser uma *femme fatale*, de minha crueldade em relação a Hugo e Eduardo, de minha surpresa por eles me amarem tanto ou mais depois disso. Também discutimos minha conversa franca e arrojada sobre sexo,

⁴⁰ Em nota, o editor explica que *encambrante* é um termo francês para dizer que ela não dá trabalho.

como eu inverte minha modéstia nata e verdadeira e exibo uma obscenidade forçada. (Henry diz que não gosta que eu conte histórias obscenas, porque isso não condiz comigo.) (NIN, 2014, p.165).⁴¹

Do ponto de vista dos homens que conheceram Anaïs Nin naquele período, ela deveria continuar terna, não mudar, pois assim era amada, enquanto June, segundo Allendy, despertava paixões atravessadas por instintos de violência. June e Anaïs, seriam, dentro dessa percepção, um duplo, como Edna e Dorothy. Anaïs Nin percebe um conflito entre continuar cumprindo seu papel ou assumir a postura das *femmes fatales*: “Mas estou cheia de dissonâncias – digo, sentindo aquela estranha angústia que Allendy cria -, metade alívio, por causa de sua exatidão, metade tristeza por nenhuma razão específica, o sentimento de ter sido descoberta.” (NIN, 2014, p.165) No entanto, haveria um aprisionamento em não experimentar a mudança, uma nova *persona*. Seria preciso desobedecer, conhecer o outro lado do feminino, a monstruosidade da Medusa, para decidir como performar o gênero, e, talvez, retornar a um ponto anterior, como fará a protagonista de “Hilda and Rango”, adiante.

A passividade de Hilda há muito tempo é deixada para trás quando ela conhece um pintor mexicano, em Montparnasse. Em contraponto ao escritor estadunidense, ele possui um aspecto mais bruto: constantemente alcoolizado, cabelo e roupa descompostos, unhas impregnadas de tinta, um homem robusto que a encara, como um animal selvagem a olhar para uma adestradora. Hilda encontra, finalmente, o que antes procurava no parceiro, mas existia apenas em sua escrita: “this image of a demon, the demon she had imagined to exist behind the work of the American writer.” (NIN, 1979, p.103). Um aventureiro sem apego a coisas ou pessoas, vivendo junto a ciganos nos arredores de Paris e trabalhando em estúdios de amigos. Rango, a nova paixão de Hilda, já moldada ao gosto do escritor.

Na primeira tentativa de intercuro sexual entre Hilda e Rango, uma reviravolta põe em xeque a estabilidade de Hilda, uma vez adaptada ao antigo companheiro:

Suddenly he pushed her away as if she had wounded him. He stood up, reeling a little, and lit another candle. She could not understand what had happened. She saw that he was angry. His eyes had grown fierce. His high cheeks, which seemed always to be smiling, no longer smiled. His mouth was compressed.

“What have I done?” she asked.

He looked like some wild, timid animal that one had done violence to. He looked humiliated, offended, proud, untouchable. She repeated, “What have I done?” She knew that she had done something she ought not to have done. She wanted him to understand that she was innocent.

He smiled now, ironically, at her blindness. He said, “You made the gesture of a whore.” A deep shame, a sense of great injury overwhelmed her. The woman in her

⁴¹ Eduardo é um primo de Anaïs Nin e seu primeiro parceiro amoroso, um cubano a quem ela reencontra na França.

that had suffered from being forced to act as she did with her real nature so often that it had become a habit, this woman wept now, uncontrollably. The tears did not touch him. (NIN, 1979, p.105).

O sentimento de humilhação leva Hilda a justificar o ato frente à reação de Rango, de repulsa e reprovação moral direcionada à jovem. Esse trecho expõe a fragilidade da personagem feminina sujeita às opiniões dos homens com quem se relaciona, o domínio destes homens sobre ela, bem como a degradação moral a que as prostitutas se veem condenadas por normas sociais, sendo lembradas como exemplos negativos de comparação quando se insulta uma mulher. Hilda defende-se explicando a Rango que aquela não era sua natureza, mas a consequência de um relacionamento com outro homem. A modelo não questiona a acusação feita, pois ela pensa como ele: o homem deveria conduzir. A escultura frágil criada pelo parceiro anterior agora precisa ser desfeita para que Rango sintasse satisfeito, impondo sua masculinidade dominante. Neste processo, Hilda novamente submete-se à vontade de um homem. A modelo está disposta a atender às expectativas do novo *affair*, mas é com muito custo que ele induz a mulher a retornar ao estado anterior, a uma feminilidade passiva, docilizada.

É irônico que à primeira vista Hilda tenha simbolizado uma adestradora aos olhos do selvagem pintor mexicano, uma vez que é ela, novamente, quem se adapta ao parceiro. Ao mesmo tempo, Hilda encontra um homem que ama sua feminilidade passiva, que a domina como ela sempre desejou. Rango resgata a idiossincrasia de origem presente na mulher francesa desfazendo a imagem de dominadora, revelando sua delicadeza. Novamente ocorre a pesquisa de Anais Nin sobre as fantasias sexuais relatadas por Krafft-Ebing e as cenas de sadomasoquismo, hoje sadismo e masoquismo, porém nos papéis inversos a Dorothy, a dominadora, e Robert, o submisso. Vivenciar a submissão ao homem em uma dinâmica que reproduz a animalidade no erotismo, pelo que a narrativa dá a ver, é a autêntica manifestação sexual de Hilda, uma submissão voluntária. Somente quando ela se rende completamente, ele a possui, assim como a um pertence.⁴²

Hilda deseja render-se aos comandos do companheiro, enquanto seu trabalho serve à arte. A modelo parisiense é ao mesmo tempo objeto e sujeito do desejo. Ao disciplinar a mulher, é preciso que Rango controle a si mesmo, abrindo mão da própria satisfação sexual para conter também a parceira até que ela se torne dócil, como na técnica de *tease and denial*,

⁴² As práticas denominadas por sadomasoquistas na época são do conhecimento da autora não somente pela teoria, como também pela experiência, segundo o relato no diário *Incesto*. René Allendy açoitava a paciente e amante em um de seus encontros. Ela constata que não sente prazer na dor, ao contrário, tal prática desperta na escritora o sentimento de desprezo pelo psicanalista.

em que o sujeito dominador provoca excitação sexual no participante submisso e recusa a satisfação do desejo. Quanto às práticas ditas perversas naquela época, sadomasoquistas, hoje sabemos que nada mais são do que uma encenação, tornando possível que uma mulher seja independente, tenha uma profissão e mesmo assim deseje ser dominada dentro de um jogo erótico, como no caso da protagonista. Se, aparentemente, Hilda era aprisionada pelos comandos de homens, agora, refletindo sobre seus desejos, escolhas, sua performance, entendo que ela também é livre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

The sexual life is usually enveloped in many layers, for all of us – poets, writers, artists. It is a veiled woman, half-dreamed.
Anaïs Nin, Little Birds

Segundo o prefácio a *Little Birds*, em sua *maison* de prostituição literária, muito artística, Anaïs Nin e o grupo de escritores escreveram a maior parte dos contos de estômago vazio. Ela afirma que a fome é boa para estimular a imaginação. Quanto maior a fome, mais criativos e motivados para escreverem as aventuras eróticas – desde que esse anseio do corpo não seja demasiado até que se torne improdutivo. Dou andamento à maior parte desta dissertação com o corpo saudável, porém recluso, confinado. Estas páginas foram em grande parte escritas no contexto de uma pandemia. Frente a tal conjuntura, de fome de presença, de contato visual, do toque, abraços e beijos das pessoas que amo, das conversas vis-à-vis, tudo a que tenho de recusar para que meu corpo se mantenha vivo, saudável, chega o momento de concluir meu trabalho.

Precisei abrir mão das idas a bibliotecas e cafés, das caminhadas pelos campi da universidade e arredores, de transitar pela cidade. A princípio, senti fome da movimentação e ocupação desses espaços. Mudaram os meus rituais de pesquisa: agora, o café é tranquilo no ambiente doméstico. Os ruídos das casas vizinhas substituem os sons da cidade; das janelas, a vista é voltada para o quintal da casa; uma pequena estante de livros e algumas pastas são minha única biblioteca física, na sala de estar, o que me leva a recorrer com maior frequência aos acervos virtuais do que em outros tempos. As reuniões e outras atividades acadêmicas também são virtuais, feições humanas são imagens em meios eletrônicos. Alguma esperança, mínima que seja, de poder voltar a ocupar os espaços urbanos e encontrar as pessoas ainda me mantem, me sustenta como um alimento. É neste contexto, com o corpo no espaço limitado, finito, da casa, que concluo minha escrita.

No primeiro capítulo, procurei apresentar algumas abordagens teóricas sobre o erotismo no campo da cultura e das linguagens. Foi possível constatar que as dificuldades em tratar desse tema remontam à Antiguidade. Herdamos daquele tempo algumas tendências, como a separação entre corpo e mente, relegando ao primeiro, como um objeto, a condição de inferioridade moral, a normatização sobre o que pode ou não ser dito a respeito do sexo e quais práticas são permitidas – normas sempre mutáveis. Herdamos, também, regras que

impossibilitaram mulheres, em momentos históricos distintos, de governarem os próprios corpos e expressar as vontades, mesmo na arte, sendo mais aceitas como objetos do que como produtoras de discurso e sujeitos do desejo.

Quando se produz um discurso erótico, não se pode mais ignorar o corpo, ainda que a Filosofia ocidental tenha tentado suprimir sua importância. O erotismo evidencia sua existência. A partir das normas impostas através de dispositivos reguladores, surgem algumas classificações discursivas dentro do tema. A transgressão está em manifestar o que deveria estar fora de cena segundo certas regras, sendo proibido ou considerado impróprio, portanto obsceno, seja um discurso erótico, em que predominam elementos afetivos, estéticos, seja pornográfico, o mais explícito, objetivo. No momento da união dos corpos, da consumação do desejo erótico, prazer e morte conectam indivíduos ao cosmos. O corpo é um lugar, ao mesmo tempo em que produz utopias. Com ele é possível realizar obras de arte. Pode ser também objeto do próprio sujeito.

As artes da performance, abordadas no segundo capítulo, asseguram ao corpo a possibilidade de ser e produzir arte. A presença, a materialidade do corpo e as suas ações são produtoras de linguagens múltiplas, experimentadas e inseridas no vasto campo da performance, em um movimento que atravessa os limites disciplinares e a própria vida dos artistas. A aspiração dos artistas a habitar, corporificar, transpor a si mesmo, ser a própria obra, é confessada por Anaïs Nin e alcançada em sua arte literária. É possível escrever como performer ao se colocar na obra literária, como aponta Ravetti (2002), e transgredir os conceitos estabelecidos por uma longa tradição literária. Anaïs Nin toma a própria vida, o corpo, as artes e a poesia em prosa, que, para a autora, são os componentes principais do erotismo, para desenvolver sua escritura, apesar das tentativas de violação de sua liberdade poética por um interlocutor.

Ao escrever sobre uma performance literária, a atividade da crítica também induz quem escreve a percorrer novos caminhos, portanto, enquanto pesquiso Anaïs Nin, discorro sobre sua obra, acabo por falar de mim mesma, de minha subjetividade. O exercício da crítica é também uma performance. Para Zumthor (2000), o leitor significa o texto a partir de seu próprio mundo, da experiência sensível, perceptual. Revelo meu afeto pelos contos e pelas linguagens, aquilo que mais me instiga, incita a escrever. Umberto Eco revela, no *Pós-Escrito a O Nome da Rosa* (1985), que antes de começar a escrever seu romance, já havia delineado alguns elementos de seu projeto literário. Entretanto, ao inserir algumas linhas em seu texto, elas seguiriam um curso próprio, ao qual o autor deveria obedecer. Esse processo descrito

pelo autor assemelha-se ao processo de escritura segundo a teoria de Roland Barthes (2010). O texto produz sentidos que conduzem até mesmo a leitura de seu autor, do mesmo modo como esta dissertação foi tomando corpo. Por outro lado, incorporando ao exercício da crítica literária os estudos de Ravetti sobre narrativas performáticas, em contraponto a Barthes, é possível trazer o autor de volta à obra, como *performer*.

No terceiro capítulo, percorri os caminhos de leitura que me levariam ao uso do corpo em arte, passando por diversas linguagens. Conforme as figuras se apresentavam para mim, eu entrava em contato com outras linguagens, expandindo o campo da crítica literária para teorias e críticas sobre outras artes. Um texto me apresentava outro, que me apresentava outra arte e me trazia de volta ao objeto primeiro, fragmentando minha própria escrita composta por figuras. No processo de escritura, tenho vertigem, enquanto vou adentrando as camadas, abrindo espaços por entre os véus. A escritura de Anaïs Nin exerce um poder sobre esta leitora enamorada, enreda-me infinitamente na busca por novas formas de tornar a vida mais artística, da maneira como a autora respirava arte e tornou-se presente, entrelaçada ao corpo do texto.

A performance literária de Anaïs Nin apresenta as experiências estéticas como o centro da estimulação sensorial – imagens, movimentos, ondas sonoras, texturas e aromas, tudo desperta os corpos de personagens sensíveis aos estímulos externos. O corpo serve às artes como um instrumento, a pintura e a escrita, é apropriado por elas e replicado ou transfigurado. É situado no espaço artístico, colocado em cena, captado por lentes, ou então performa enquanto faz-se presente. Sua materialidade pode, ainda, interagir com o espaço em volta de si, reproduzindo-se em espelhos, ou envolver-se pela plasticidade dos tecidos e pigmentos. Seu movimento produz arte. O corpo é elástico, maleável, adquire formas, cores, adornos, poses. É alvo de desejo, ocultado, sugerido, exposto, coloca-se em jogo e faz-se espetacular. É o suporte material, o objeto e também a obra de arte.

REFERÊNCIAS

AGUADO, Txetxu. Otra política visual de la representación sexual: el porno feminista de Erika Lust. **Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos**, Madri, vol. 06, n.01, p.43-60, 2018. Disponível em:

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6318850&orden=0&info=link>>. Acesso em 12 de dezembro de 2020.

ANDRADE, M.P.M.; CERQUEIRA PINTO, D.S. Erotismo nas representações de academias. *In: XXXVIII Colóquio do CBHA: Arte e erotismo: prazer e transgressão na história da arte*, 2018, Florianópolis. Anais eletrônicos, P.1042-1051. Disponível em:

<<http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/pdfs/07%20Andrade%20e%20Cerqueira%20Pinto.pdf>>. Acesso em 26 de janeiro de 2021.

BAIR, Deirdre. **Anais Nin: a biography**. Nova York: Penguin Books, 1996.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Tradução de Júlio Castañon Guimarães.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981. Tradução de Hortênsia dos Santos.

_____. O efeito de real. *In: BARTHES, Roland (et al). Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972. P.35-44.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2010. Tradução de J. Guinsburg.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987. Tradução de Antonio Carlos Viana.

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. **Aletria**, Belo Horizonte, vol. 21, n.01, p.27-36, jan-abr. 2011. Disponível em:

<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1564/1661>>. Acesso em 16 de setembro de 2020.

BELLS of Atlantis. Dirigido por Ian Hugo. Estados Unidos, 1952. 12min., son., color.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Tradução de Sergio Paulo Rouanet.

_____. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004. Tradução de José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista.

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1989.

BRASSAÏ, George. Anais Nin de véu. [fotografia] França, 1934. 338 x 450 pixels. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/411657222164314923/>>. Acesso em 03 de março de 2021.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Ware: Wordsworth, 1999.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista. In: **Caderno de leituras**, Belo Horizonte, n.78, jun. 2018. 16p. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf>. Acesso em 20 de agosto de 2019.

CABARET desire. Dirigido por Erika Lust. Filme. Espanha: 2011. Produzido por Lust Films. 80 min., son., color.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011. Tradução de Renato Ambrosio.

CARDOZO, C.N.; BITTENCOURT, R. L. F. O corpo nas artes de Anais Nin e Goya. In: III Jornada UFRGS de Estudos Literários, 2016, Porto Alegre. Anais eletrônicos. **III Jornada UFRGS de Estudos Literários**, Porto Alegre: Editora do Instituto de Letras UFRGS, 2018. Disponível em: <<http://https://www.ufrgs.br/ppgletras/IIIjornadaestlit/artigos/08.pdf>>. Acesso em 31 de agosto de 2018.

CESAR, Ana Cristina. Samba-canção. In: **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. P.113.

COLETTE. Dirigido por Wash Westmoreland. Filme. Estados Unidos; Reino Unido, 2018. Produzido por Number 9 Films, Killer Films, Bold Films. 111 min., son., color.

COLETIVA “Gostem ou não” aborda artistas mulheres no Acervo Artístico do MARGS. **MARGS**, Porto Alegre, [s.d., s.n.]. Disponível em: <<http://www.margs.rs.gov.br/midia/margs-apresenta-exposicao-dedicada-as-artistas-mulheres-presentes-no-acervo-do-museu/>>. Acesso em 23 de fevereiro de 2021.

COMPARATIVAMENTE queer. Anselmo Peres Alós, [s.l.]. 1 vídeo (30 min). Publicado em 20 de julho de 2020 por Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Disponível em: <<https://youtu.be/8D-RObpTwNo>>. Acesso em 17 de janeiro de 2021.

CONCEIÇÃO, Giorgia; GREBLER, Betti. Reflexões sobre o New Burlesque e suas reverberações na performance. In: VI Reunião Científica da ABRACE, 2011, Porto Alegre. Anais eletrônicos. **VI Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Campinas: UNICAMP, 2011. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3153>>. Acesso em 28 de janeiro de 2021.

DURAS, Marguerite. **O Amante**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Tradução de Denise Bottmann.

DZI Croquettes. Dirigido por Tatiana Issa, Raphael Alvarez. Filme. Documentário. Brasil, 2009. 110min., son., color. Produzido por Canal Brasil, TRIA Productions.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004. Tradução de Eliana Aguiar.

_____. **Pós-escrito a o nome da rosa**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1985. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini.

FERREIRA, C.; CARDOZO, C. N. O texto como tecido narrativo e o imaginário das roupas na obra de Anais Nin. **Organon: Revista do Instituto de Letras da UFRGS**, Porto Alegre, vol.34, n.67, 17p., jul-dez 2019. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/97033/55706>>. Acesso em 13 de janeiro de 2020.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Tradução de Mário Laranjeira.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. Tradução de Maria Thereza da costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque.

_____. **História da sexualidade III: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985. Tradução de Maria Thereza da costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque.

_____. O corpo utópico. In: _____. **O corpo utópico; as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013. Posfácio de Daniel Defert. Tradução de Salma Tannus Muchail. P.07-18.

FOTOS: veja imagens da exposição "Queermuseu", cancelada após críticas nas redes. **Gaúcha ZH**, Porto Alegre, 14 de agosto de 2017. Seção de Artes. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/08/fotos-veja-imagens-da-exposicao-queermuseu-cancelada-apos-criticas-nas-redes-9869624.html>>. Acesso em 04 de março de 2020.

GERBASE, Carlos. **Cinema: primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando**. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010. Tradução de Ana Isabel Soares.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

HENRY & June. Dirigido por Philip Kaufman. Filme. Estados Unidos; Reino Unido, 1990. Produzido por Walrus & Associates. 136 min., son., color.

IT'S time for porn to change. Erika Lust, Viena, 1 vídeo (13min). Publicado em 03 de dezembro de 2014, pelo canal TEDx Talks. Disponível em: <https://m.youtube.com/watch?v=Z9LaQtfpP_8>. Acesso em 06 de dezembro de 2020.

JARDIM, Luciana Abreu. Fragmentos do teatro de Antonin Artaud e costuras de telas de H.B. In: **Conexão Letras. Poéticas do presente: escritura, política, imagem**, Porto Alegre, vol. 13, n. 20, 2018. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018. P.103-124.

JEUDY, Henri Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Arte e ensaios**, Rio de Janeiro, vol.17, 2008. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf>. Acesso em 11 de janeiro de 2021.

LA CHAPELLE, Reine-Marie Paris de. **Camille Claudel 1864-1943: esculturas, desenhos e pinturas**. São Paulo: Pinacoteca, 1997.

LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Tradução: Glória Maria de Mello Carvalho.

LAWRENCE, D. H. **Filhos e amantes**. Rio de Janeiro: Record, 1913. Tradução de Cabral do Nascimento.

_____. **O amante de Lady Chatterley**. São Paulo: Nacional, 1985. Tradução de Rodrigo Richter.

LEAL, Juliana Helena Gomes. Literatura e performance. **Em tese**, Belo Horizonte, v.18, n.02, p.58-69, 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3808/3754>>. Acesso em 24 de agosto de 2020.

LEIA mulheres: sobre nós. **Leia mulheres**. [s.l., s.n.] C2015. Disponível em: <<https://leiamulheres.com.br/sobre-nos>>. Acesso em 02 de março de 2021.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola Editoria, 2010. Tradução de Marcos Marcionilo.

MARQUES DA SILVA, V. L. A psiquiatrização do sexo não normativo: BDSM e a 5ª revisão do Manual Diagnóstico e Estatístico de Doenças Mentais. **Vivência: Revista de Antropologia**, Natal, v.01, n. 48 p.25-37, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/vivencia/article/view/11754>>. Acesso em 30 de setembro de 2020.

MESHES of the afternoon. Dirigido por Maya Deren e Alexander Hammid. Filme. Estados Unidos, 1943. 14min., mudo, p&b.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: FAPESP, 2002.

_____. O efeito obsceno. **Cadernos Pagu**, Campinas, n.20, p.121-130, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644597>>. Acesso em 17 de junho de 2019.

NIN, Anais. **Delta de Vênus: histórias eróticas**. Porto Alegre: L&PM, 2017. Tradução de Lúcia Brito.

- _____. **Delta of Venus: erótica.** Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.
- _____. **Henry & June: diários não expurgados de Anaïs Nin (1931-1932).** Porto Alegre: L&PM, 2014. Tradução de Rosane Pinho.
- _____. **Incesto: diários não expurgados de Anaïs Nin (1932-1934).** Porto Alegre: L&PM. E-book. Publicado em 01 de agosto de 2008. Disponível em: <https://play.google.com/store/books/details?id=ssTTDgAAQBAJ&pcampaignid=books_web_aboutlink>. Acesso em 21 de outubro de 2020. Tradução de Guilherme da Silva Braga.
- _____. **Little birds: erótica.** Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.
- NOCHLIN, Linda. Por que não existiram grandes artistas mulheres? In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (orgs.) **Histórias da sexualidade: antologia.** São Paulo: MASP, 2017. P.16-37. Tradução de Julia Pereira Lima.
- OUTEIRAL, José; MOURA, Luiza. **Paixão e criatividade: estudos psicanalíticos sobre Frida Kahlo, Camille Claudel e Coco Chanel.** Rio de Janeiro: Revinter, 2002.
- PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história.** Bauru: EDUSC, 2005. Tradução de Viviane Ribeiro.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: **Formas breves.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo.
- POE, Edgar Allan. O gato preto. In: **Assassinatos na Rua Morgue e outras histórias.** Porto Alegre: L&PM, 2013. Tradução de William Lagos.
- PULP fiction. Dirigido por Quentin Tarantino. Filme. Estados Unidos, 1994. Produzido por Jersey Films, Miramax Films. 154min., son., color.
- RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais.** Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. P.47-68.
- RITUAL in transfigured time. Dirigido por Maya Deren. Filme. Estados Unidos, 1946. 5min., mudo, p&b.
- RODRIGUES, Nelson. **O Asfalto Selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. **Revista Ohun**, Salvador, vol. 04, n. 04, 32p. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf>. Acesso em 24 de agosto de 2020.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. O fim da inocência: das Medusas de ontem e de hoje. In: _____. **Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017. P. 295-318.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Da representação para a apresentação. *In: Revista Cult*. São Paulo, (s.d.). Disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/da-representacao-para-a-apresentacao/>>. Acesso em 13 de outubro de 2020.

STEINER, George. ¿Qué es la literatura comparada? In: _____. **Pasión intacta: ensayos 1978-1995**. Madrid: Siruela, 1997. Tradução de Menchu Gutiérrez e Encarna Castejón.

STOKER, Bram. **Drácula**. Porto Alegre: L&PM, 2017. Tradução de Theobaldo de Souza.

TAHAN, Malba (org.). **As mil e uma noites**. Tradução para francês de Antonie Galland. Tradução para português de Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

UM cão andaluz. Dirigido por Luis Buñuel. Filme. França, 1929. 16min., mudo, p&b.

VATSYAYANA. **Kama Sutra**. Porto Alegre: L&PM, 2013. Tradução do sânscrito por Sir Richard Burton. Tradução do inglês por Luciane Aquino.

ZANINI, Claudio Vescia. **The myth of vampire and blood imagery in Bram Stoker's Dracula**. (Dissertação - Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras). Porto Alegre: Instituto de Letras UFRGS, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich.

ANEXOS

Anexo A - Recorte de notícia sobre o cancelamento da exposição *Queermuseu* em Porto Alegre

14/08/2017 - 18h00min
Atualizada em 11/09/2017 - 12h17min



Amnésia, 2015 (à direita) Flávio Cerqueira
Tadeu Vilani / Agência RBS

Após reações contrárias às obras com manifestações nas redes sociais de grupos como o Movimento Brasil Livre (MBL) e constrangimentos presenciais dirigidos aos visitantes, o Santander Cultural anunciou o cancelamento da exposição nesse domingo (10). Pessoas e entidades contrárias às obras avaliaram a mostra como ofensiva por razões que vão de "blasfêmia" no uso de símbolos católicos à difusão de "pedofilia" e "zoofilia" em alguns dos trabalhos expostos. Assim que foi anunciado o cancelamento, entidades ligadas ao movimento LGBT divulgaram nas redes sociais a realização de um ato público na próxima terça-feira, a partir das 15h30min, em frente ao Santander Cultural.

FOTOS: veja imagens da exposição "Queermuseu", cancelada após críticas nas redes. **Gaúcha ZH**, Porto Alegre, 14 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/08/fotos-veja-imagens-da-exposicao-queermuseu-cancelada-apos-criticas-nas-redes-9869624.html>>. Acesso em 04 de março de 2020.

Anexo B – Terceira parte do filme *Cabaret Desire*, de Erika Lust



Foto: The Store by Erika Lust. 1200 x 800 pixels.

CABARET desire. **The Store by Erika Lust**, c2005-2021. Barcelona, Lust Productions. Disponível em: <<https://store.erikalust.com/en/erika-lust-downloads/cabaret-desire-download>>. Acesso em 12 de outubro de 2020.

Anexo C – Escultura *La Valse*, de Camille Claudel (1900), em bronze, 47cm.



Foto: Rouillac/Divulgação. 600x900 pixels.

SOBRINHA-NETA de Camille Claudel compra “La valse” por 1,18 milhão de euros. **G1**, [s.l.], 11 de junho de 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/sobrinha-neta-de-camille-claudel-compra-la-valse-por-118-milhao-de-euros.ghtml>>. Acesso em 02 de março de 2021.