

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO - PRPG
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGEL

VANESSA SANTOS DE SOUZA

**CAVIDADES INSIDIOSAS DO FEMININO: VIOLAÇÃO E LUXÚRIA EM
PEQUENOS PÁSSAROS DE ANAÏS NIN**

TERESINA - PI

2017

VANESSA SANTOS DE SOUZA

**CAVIDADES INSIDIOSAS DO FEMININO: VIOLAÇÃO E LUXÚRIA EM
PEQUENOS PÁSSAROS DE ANAÍS NIN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí, como requisito para obtenção do título de mestre do Curso de Mestrado Acadêmico em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes.

Teresina – PI

2017

Universidade Federal do Piauí – UFPI

Centro de Ciências Humanas e Letras

Dissertação intitulada *Cavidades insidiosas do feminino: violação e luxúria dos contos de Anais Nin*, de autoria da mestranda Vanessa Santos de Souza, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Sebastião Teixeira Lopes – Orientador

Prof. Dr. Maria Suely de Oliveira Lopes (UESPI) – Examinadora Externa

Prof. Dr. Alcione Corrêa Alves (UFPI) – Examinador Interno

Teresina – PI, 21 de novembro de 2017

FICHA CATALOGRÁFICA

S729c Souza, Vanessa Santos de.

Cavidades insidiosas do feminino: violação e luxúria em pequenos pássaros de Anais Nin /Vanessa Santos de Souza. – Teresina, 2017.

104 f.

Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras) – Universidade Federal do Piauí - UFPI, 2017.

Orientação: Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes.

1. Anais Nin. 2. Erotismo. 3. Gênero. I. Título.

CDD 801.95

“Me nego a viver em um mundo ordinário como uma mulher ordinária. A estabelecer relações ordinárias. Necessito do êxtase. Não me adaptarei ao mundo. Me adaptarei a mim mesma”.

(Anaïs Nin)

AGRADECIMENTOS

Sou uma pessoa que, graças a Deus, não tenho muitos amigos, mas sinto-me querida por muita gente do bem. Então não ache estranho se eu destinar o primeiro agradecimento às pessoas que não estão diretamente no meu convívio, mas veja bem: uma coisa é você ajudar quem é da sua família ou seu amigo. Outra coisa é você ajudar alguém cujo contato é de terceiro ou quarto grau, vamos assim de dizer. E eu fui bastante ajudada dessa forma. Por professores como a Margareth Torres de Alencar, Jozivan Guedes e ao Sebastião Alves Teixeira Lopes; pelo Ailson da coordenação de pós-graduação em letras da UFPI; pelos meus colegas de turma e outras várias pessoas fora da universidade que contribuíram para esse processo sem nem perceberem. Sei que é clichê, mas vai: sem eles não teria conquistado meus objetivos, definitivamente.

A família tem um papel importante nesse aspecto: você deseja orgulhá-los, e mesmo que às vezes não se tenha o apoio desejado, ela sempre estará lá dando suporte, desde o café da manhã posto na mesa porque eu estava atrasada para a aula (como sempre) ao: “você não desistir, engole esse choro”. Se tem uma pessoa que merece receber esse título por mim é a minha mãe, meu maior tesouro na terra.

Aos professores que estiveram presentes na minha qualificação (Algemira de Macedo Mendes e Alcione Correa Alves) sou muito grata também, pois só consegui dá continuidade ao trabalho com a devida clareza após o duradouro debate acerca das minhas incisões críticas que estavam por engatinhar, mas após as contribuições dos referidos doutores pude começar a correr (literalmente), como era do meu anseio desde o princípio.

Por fim, agradeço ao meu companheiro, Waldy Neto, por ter me dado o acolhimento necessário para que eu jamais desanimasse; a minha amiga-irmã Isana Maria, também mestre por essa instituição; meu amigo Dyego Phablo, meu hermeneuta oficial e biblioteca viva; a Gisele Morais, minha conselheira acadêmica, e claro, a Deus, pois se antes eu desconfiava hoje tenho certeza: depois da provação que tive nesse período do Mestrado, vi que Alguém lá em cima gosta de mim.

“Essa procura de um conjunto coerente opõe meu esforço aos da ciência. Creio que o erotismo tem para os homens um sentido que a abordagem científica não pode atingir. O erotismo só pode ser considerado se, considerando-o, é o homem que é considerado”.

(Bataille)

RESUMO

A escritora francesa Anaïs Nin (1903-1977) é referência em Literatura erótica e também influenciou o feminismo do século XX, período em que se formulava enquanto movimento social e corrente teórica ao lado de outras áreas do conhecimento. Além de sua vasta produção nos Diários, a autora se dedicou integralmente a psicanálise e ao seu amadurecimento artístico. No entanto, a crítica ainda não se debruçou totalmente diante a sua ficção, gênero literário ao qual a escritora também se dedicou e é terreno fértil para os debates sobre o feminismo. Por esta razão, o presente trabalho objetiva estudar os contos do livro *Pequenos pássaros* (2013) da referida autora que apresentam mulheres como protagonistas: “Lina”, “Duas irmãs”, “O modelo”, “Mandra” e “A Rainha”. Estes contos foram produzidos sob uma circunstância incomum, devido ao fato de serem resultantes de encomendas de um patrocinador anônimo que pagava um dólar a página para ler narrativas empreguadas de sexo, sem nenhuma poesia. Apesar disso, os contos desvendam a sexualidade de uma autora que reconheceu, anos depois, muito do “eu mulher” neles, narrativas luxuriosas que incitam a pesquisa de questões relativas à sexualidade e noções de gênero, sobretudo mostrando estes dois quesitos como possíveis propulsores de libertação feminina. Para este fim, a pesquisa irá se embasar em Simone de Beauvoir (1980) para compreender a mulher à época da produção dos contos e Judith Butler (2016) na análise da manifestação das categorias do desejo subverso. No que diz respeito ao erotismo recorreremos primeiramente a Bataille (2014), para depois aprofundarmos a questão da sexualidade na perspectiva de sua repressão histórica. Para tanto, nos utilizaremos das referências de Ussel (1980), Foucault (1999), Chauí (1984) entre outros teóricos, para depois compreendermos o orgasmo em sua nuance funcional a partir de Reich (1972) e filosófica com Marcuse (1975). Como resultados, espera-se que a atuação da escritora na literatura erótica concorde com um dos objetivos de emancipação feminina postulado pelo movimento feminista, a qual por muito tempo negligenciou a autora.

PALAVRAS-CHAVE: Anaïs Nin. Erotismo. Gênero.

ABSTRACT

The French writer Anaïs Nin (1903-1977) is a reference in erotic literature and also influenced feminism of the twentieth century, when it was formulated as a social movement and theoretical current alongside other areas of knowledge. In addition to her vast production in the Diaries, the author devoted herself entirely to psychoanalysis and to her artistic maturity. However, the critique has not yet fully dealt with its fiction, literary genre to which the writer has also dedicated herself and is fertile ground for the debates on feminism. For this reason, the present work aims to study the short stories of the author's *Little Birds* (2013), which present women as protagonists: "Lina", "Two Sisters", "The Model", "Mandra" and "The Queen". These short stories were produced under an unusual circumstance because they were the result of orders from an anonymous sponsor who paid a dollar a page to read engaging sex narratives without any poetry. In spite of this, the stories unveil the sexuality of an author who recognized, years later, much of the "I woman" in them, lustful narratives that incite the investigation of questions related to sexuality and notions of gender, mainly showing these two questions as possible propellers of liberation. To this end, the research will be based on Simone de Beauvoir (1980) to understand the woman at the time of the production of the short stories and Judith Butler (2016) in the analysis of the manifestation of the categories of the subversive desire. With regard to eroticism, we will first resort to Bataille (2014), and then to deepen the question of sexuality in the perspective of its historical repression. To do so, we will use the references of Ussel (1980), Foucault (1999), Chauí (1984) among other theorists, to later understand orgasm in its functional nuance from Reich (1972) and philosophical with Marcuse (1975). As results, it is expected that the writer's performance in erotic literature agrees with one of the goals of feminist emancipation postulated by the feminist movement, which for a long time neglected the author.

KEY WORDS: Anaïs Nin. Eroticism. Genre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 ANAÏS NIN: MULHER E TRANSGRESSÃO	14
1.1 CASA DE PROSTITUIÇÃO LITERÁRIA	14
1.2 A ESCRITORA E A CRÍTICA	21
1.3 RUPTURA E CONSCIÊNCIA: EM BUSCA DE TORNAR-SE MULHER	32
2 O EROTISMO LÉSBICO DE ANAÏS NIN	42
2.1 QUEM É LÉSBICA NOS BINARISMOS SEXUAIS.....	42
2.2 A NEGAÇÃO DA SEXUALIDADE: RESISTÊNCIA EM ASSUMIR UMA IDENTIDADE “DESVIANTE”	51
2.3 FRIGIDEZ E OUTRAS FORMAS DE INTERDITO: OBSTÁCULOS DO PRAZER FEMININO	58
3 TENSÕES LUXURIOSAS DAS NARRATIVAS	68
3.1 PRELIMINARES: DESDE A “TONTURA” DOS BEIJOS ÀS PALPITAÇÕES ÍNTIMAS	68
3.2 O QUE É ORGASMO?.....	75
3.3 A VÁLVULA DE LIBERTAÇÃO: O ORGASMO COMO EMPODERAMENTO FEMINO ..	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	97
APÊNDICES	101

INTRODUÇÃO

Quando que se podia pensar, na história da literatura, que a mulher iria passar da posição de mera personagem (submissa e apática, na maioria dos romances¹) para a função de autora ativa, exercendo um papel influente nas gerações em que a questão do gênero ganha lugar de destaque? Isso já acontece há algum tempo, inegavelmente, mas vale lembrar que a produção da mulher era vista até o século passado como entretenimento de donas de casa entediadas com os afazeres domésticos – grifo meu. Entretanto, apesar dos resquícios do patriarcalismo, a canonização de muitas mulheres já se efetivou na literatura, como é o caso de Virginia Woolf, Elizabeth Bishop, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Margareth Durras, Doris Lessing, etc. Estas e outras escritoras atravessaram décadas e se tornaram referência quando o assunto é subversão: escrever, publicar e se firmar no meio literário deixou de ser privilégio somente dos homens.

O presente trabalho irá analisar a escritora Anaïs Nin, cujo nome nos reporta a um exemplo bastante cabível neste viés transgressor, principalmente porque ela conquistou crítica e público leitor através de um erotismo voltado quase sempre para a mulher, protagonizando seus desejos “proibidos”. Uma parte da crítica se limita em denominá-lo de literatura menor ou amoral², e por esta razão indigna de se perpetuar no universo do Cânone. Resistências e moralismos à parte, segundo Alexandrian Bair (1994), Anaïs Nin é a maior escritora de literatura erótica no ocidente do século XX.

Anaïs Nin (1903-1977) é uma escritora francesa que ficou mais conhecida pela compilação dos seus Diários que é um dos maiores da literatura universal. Além disso, produziu também outros gêneros, como poesia, conto, ensaio e romance, que descortinam a intimidade da mulher em sua vivência erótica. A escritora inspirou outras linguagens, pois os diários referentes à 1930 a 1931 foram adaptadas para o cinema: *Henry&June* é um filme de 1990 dirigido por Philip Kaufman que relata o momento em que Anaïs Nin se tornou amante do escritor Henry Miller e, paralelamente, também

¹ Em alguns romances, como *Lucíola* e *A Dama das Camélias*, surgem protagonistas prostitutas, ou seja, “desviantes” do ideário purificador da imagem feminina. No entanto, apesar da crítica moral burguesa, os autores as representam “valiosas porque puras, a prostituição aparecendo como um funesto acidente em suas vidas. São castas e poderiam ter sido esposas perfeitas, a renúncia de que se mostraram capazes provando seu respeito pela família honesta, honrada e sem mácula, que não puderam ter” (CHAUI, 1985, p. 83).

² “... a presença do considerado obsceno reduz o livro à condição de produto da indústria cultural, passando a ser visto como obra de pouco valor estético. Como resultado, essas produções continuam significativamente ignoradas pela crítica literária, tornando esse um campo de discussão marginal, obscuro e estéril” (ZUCHI, 2014, p. 2).

estabeleceu um envolvimento luxurioso com a esposa do mesmo, a dançarina June Mansfield.

Do livro *Pequenos pássaros* (2013), *corpus* desse trabalho, serão analisados os seguintes contos: “Lina”, “Duas irmãs”, “O modelo”, “Mandra” e “A Rainha”. Essas mulheres protagonizam experiências sexuais intercaladas entre o interdito de sua situação como mulher e a transgressão que propõem ao desfecho de cada enredo, ou seja, “violam” os comportamentos atribuídos ao gênero através da manifestação da luxúria. Embora a autora narre as perturbações psicológicas e os conflitos gerados a partir do confronto dessas personagens em relação à necessidade de subversão do próprio desejo, esses contos foram construídos através de uma circunstância incomum: são resultados de encomendas feitas por um velho patrocinador, interessado somente em se entreter com histórias que descrevessem o ato sexual em si, sem nenhuma poesia. Mesmo que decepcionasse o tal velho, Anaïs Nin não conseguia seguir à risca o contrato e produziu seus contos colocando muito do eu mulher neles (NIN, 2013, p. 15). O resultado fez com que anos mais tarde publicasse os contos antes mesmo da versão original dos seus Diários, por reconhecer que publicá-los era dar voz às mulheres que viviam num mundo dominado por homens.

Uma parte do movimento feminista, como pontua Rachel Thomaz de Andrade (2010)³ a qual nos aprofundaremos no decorrer do primeiro capítulo, por muito tempo negligenciou a autora por inicialmente ter publicado uma edição “subtraída” desses diários, tirando algumas partes e mudando alguns nomes, como também desconsiderava sua ausência de militância. Anaïs Nin tinha aversão a política e, conseqüentemente, aos movimentos sociais – inclusive o feminismo. Ela não estava interessada em agradar a um determinado grupo, seu engajamento se concentrava na esfera artística: entregava-se de maneira consciente a tudo o que dizia respeito ao seu labor literário, e fazia dele seu domínio de voz e estética no mundo. Conseqüentemente, a crítica se voltou demasiadamente para esse aspecto em sua literatura e pouco se tem falado a respeito da ficção da autora, principalmente dos contos produzidos durante o período da Casa de Produção Literária⁴.

³Ver mais sobre na dissertação: ANDRADE, R. T. A arte da memória: uma análise da escrita íntima de Anaïs Nin. 99 f. Dissertação (Mestrado em História) Unidade Acadêmica de história e geografia. Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2010.

⁴Casa onde não só Anaïs Nin como diversos jovens escritores se submetiam as encomendas do velho patrocinador anônimo para ganhar alguns trocados (NIN, 2013).

Teses e dissertações sobre Anaís Nin aqui no Brasil ainda são escassas, por vários motivos: os livros da autora não foram todos traduzidos para o português e no meio acadêmico encontramos poucos trabalhos sobre sua obra. Durante minha pesquisa, posso citar duas dissertações: *A arte da Memória: uma análise da escrita íntima de Anaís Nin*, de Raquel Thomaz de Andrade, defendida no Departamento de História da Universidade Federal de Campina Grande, no ano de 2010 e *A tessitura do desejo: corpo, sexualidade e erotismo nos contos de Anaís Nin*, da autoria de Vanessa Zuchi defendida em Porto Alegre, 2014. A primeira correlacionava os Diários com o feminismo, enquanto a segunda dissertava a respeito do erotismo e sexualidade presente nos contos do livro *Delta de Vênus* (2013) e *Pequenos Pássaros* (2013). Há ainda uma tese: *O processo criativo e a personalidade criadora: um estudo da poética de Anaís Nin no poema em prosa A casa do Incesto* de Damiana Pereira Paula, defendida em Brasília no ano de 2016, cujo objetivo do trabalho é afirmar que a vida e obra da referida autora são indissociáveis.

A partir da análise desses trabalhos e da leitura dos referidos contos, chegamos ao seguinte questionamento: não seria o erotismo feminino uma forma de transgressão da escrita feminista? Desvendar a vivência erótica dessas personagens num mundo que “fora de domínio dos homens” (NIN, 2013, p. 16) e perpetuá-lo na literacidade fictícia de uma escritora não é dar potencialidade a sua voz? Apesar da resistência de Nin em engajamento consciente, a autora o fez de maneira indireta, influenciando gerações de mulheres.

Essas ideias fazem sentido quando se pensa na relevância da obra de Nin no movimento feminista, que advoga justamente a inserção da mulher na vida pública. Afinal, uma obra de arte deixa de pertencer a seu criador no momento em que encontra o olhar do outro. E muito embora a literatura de Anaís Nin traga controvérsias no que concerne a ideologia da autora, não se pode ficar indiferente em relação aos temas abordados em seus escritos: a libertação física e psicológica da sexualidade feminina. (ANDRADE, 2010, p. 38).

Ora, as manifestações eróticas das personagens femininas do livro *Pequenos pássaros* (2013) mostram o quanto o erotismo da mulher na literatura é terreno fértil para o feminismo, visando-o como válvula de libertação das repressões sexuais que se construíram historicamente. Torna-se ainda relevante ressaltar que os referidos contos ainda não foram alvo de crítica literária aqui no Brasil de acordo com o banco de dados de dissertações da CAPES no viés aqui proposto, em que a análise feminista das

narrações eróticas intervêm como proposta de resolução para o problema das repressões eróticas de gênero, contribuindo assim para o seu acervo.

O critério da escolha de *Pequenos pássaros*(2013) como *corpus* de pesquisadessa trabalho se deve ao fato de que, para se discutir gênero, é recomendável fazê-lo a partir da leitura de textos produzidos por uma mulher, sobretudo se ela traz em suas obras protagonistas femininas⁵. Portanto, esse trabalho possui a seguinte especificidade para futuras pesquisas no estudo de gênero: as personagens que estão presentes nos contos “Lina”, “Duas irmãs” (Edna e Doroth), “A Rainha” (Bijou), “Mandra” e “O Modelo” (a esta personagem a narradora não atribuiu nenhum nome) conflituam a sexualidade e a libido de modo que ainda não foram analisadas sob a perspectiva do erotismo como válvula de libertação feminina.

Explorar o erotismo feminino nesse viés não propõe estabelecer uma oposição entre o erotismo feminino e masculino, mas sim de apropriar-se de um discurso fundamentado a partir do lugar de enunciação. Em outras palavras, o estudo dos gêneros em questão se submeteu a esse corte do *corpus*, optando por analisar somente os contos que apresentassem personagens femininas, a fim de compreender as efusões do erotismo se tratando especificamente da mulher, procurando desvelar a respeito de suas complexidades eróticas.

Sabe-se que o erotismo feminino é adverso àquele que se manifesta no homem, no sentido que a mulher sofreu privações de sua liberdade enquanto sujeito⁶. A crítica feminista originou-se a partir da necessidade em se discutir essa problemática e outras em torno da concepção de gênero e no que diz respeito a sua marginalização na literatura. Este trabalho, portanto, além de uma análise dos contos já mencionados, contribuirá para o acervo dessas discussões, principalmente as que visam compreender o fenômeno do erótico no feminino.

O objetivo geral dessa pesquisa é investigar as manifestações eróticas estabelecidas pelas personagens dos contos “Lina”, “Duas irmãs”, “Mandra”, “A

⁵Muitas feministas apóiam essa visão de autoria feminina sendo estudada por outras mulheres, dando ênfase às suas demandas, como afirma Gloria Stein (1997, p. 31) sobre a produção de uma revista *feminista*: “Embora o feminismo fosse (e às vezes ainda seja) um termo mal compreendido, muitas leitoras queriam uma revista que apoiasse aquilo que o termo realmente significa: a igualdade e a humanidade integral de homens e mulheres. Afinal de contas, até mesmo as revistas femininas eram completamente possuídas, controladas e, na maioria das vezes, editada por homens. Para que pudéssemos equilibrar um pouco as coisas, as mulheres necessitavam de um foro nacional – ou de muitos foros como este”.

⁶“O erotismo da mulher é muito mais complexo e reflete a complexidade da situação feminina” (BEAUVOIR, 1980, p. 110).

Rainha” e “O modelo” do livro *Pequenos pássaros* (2013) de Anaïs Nin, fazendo uma leitura a partir da ótica do estudo dos gêneros, referenciando o erotismo da autora como meio de libertação da sexualidade feminina.

Nos objetivos específicos, busca-se compreender a autora, a crítica literária (já mencionada) que se formulou no Brasil em torno da autora, e os elementos que suscitaram a produção de *Pequenos pássaros* (2013) desenvolvidas no período da *Casa de Prostituição Literária*, a fim de perscrutar os interditos sexuais das protagonistas e seus momentos de transgressão. Em seguida, analisar o erotismo empreendido entre personagens lésbicas na perspectiva de violação no que diz respeito à instituição da matriz heterossexual do desejo. E por último, desvelar sobre as tensões luxuriosas e o orgasmo feminino como força empoderadora de gênero.

Para alcançar o objetivo dessa pesquisa, primeiro realizamos a escolha do *corpus* mencionado anteriormente para somente após partir para as seguintes etapas: primeiro foram realizadas leituras dos referidos contos. Por conseguinte o fichamento do referencial teórico sobre os estudos das intersecções entre gênero e erotismo. Por último, se cumpriram as análises da formulação crítica literária desses contos para que fosse dado início a escritura da dissertação.

No referencial teórico, trabalhamos autores que discorrem sobre gênero e erotismo. Para tratar da questão da mulher, perceber-se-à que recorreremos principalmente a estas duas filósofas: Beauvoir (1980) e Butler (2016). A primeira, para se ter como referencial uma filósofa à época da escritora analisada, e a segunda com o objetivo de refletir sobre o conceito de gênero como discurso.

Compreender-se-à, através da Butler (2016), quem é a mulher, sobretudo a mulher lésbica, pois tal designação causa perturbações ontológicas para a matriz heterossexual. O corpo e a distinção entre homem e mulher são vistas por Butler como repressoras. Veremos que as lésbicas em Anaïs Nin (Lina e Mandra) reproduzem a angústia da normatividade sexual que tende a encerrar as manifestações do desejo pessoal nos limites da inscrição corpórea, porém combatem contra ela, ou seja, subvertem as categorias repressoras do desejo.

De maneira introdutória, iremos recorrer ao Bataille (2014) para entender os elementos nas quais se realizam o erotismo: o interdito e a transgressão. Já a repressão sexual será analisada por Foucault (1999), Chauí (1985) e Ussel (1980). De acordo com o último, os sujeitos estão condicionados a uma educação sexual imposta pela revolução científica que acredita nesse binarismo rebatido por Butler, e na qual o atendem no

intuito de disciplinar o próprio sexo. Para ele, a negação da sexualidade enquanto propulsora do prazer se deu por meio do aburguesamento e do Cristianismo em toda a sociedade, não apenas na mulher. Reconhece, no entanto, a necessidade de emancipação feminina nesse sentido e propõe a liberdade sexual do sujeito como proposta de luta política.

E para estudar o orgasmo, recorreremos principalmente a Reich (1975) para analisá-lo numa perspectiva biológica e a suas consequências psicológicas, que aliás, neste segundo entrave, há o imprescindível apoio de Marcuse (1972) e de artes milenares que já tratavam do assunto, como o *Kama Sutra: no prazer feminino* (2009) e *Tantrismo – Sexualidade Divina: descobrindo a alegria do Tantra* (2012), já que a própria autora revelou nos Diários sua pesquisa de tais conhecimentos para compor as narrativas, como veremos no desenvolvimento do trabalho.

Desenvolver uma pesquisa científica sobre o erotismo na mulher não é uma tarefa fácil. Por ser o erotismo uma *experiência interior*, corremos o risco de cair no campo da subjetividade. O próprio Bataille (2014, p.56), na construção de *O erotismo*, discorre sobre a temática de dentro dela, inserindo sua subjetividade: “insisto: se às vezes falo a linguagem de um homem de ciência, é sempre uma aparência. O erudito fala de fora, como um anatomista fala do cérebro”. E justifica que essa aparência se dá em virtude de haver um objeto: “Não sou um homem de ciência já que falo de experiência interior, não de objetos, mas quando falo de objetos, faço-o como os homens de ciência com o rigor inevitável” (BATAILLE, 2014, p.57).

Portanto, ver-se-à no trabalho o referido rigor científico a qual se torna necessário para a crítica acadêmica. Por outro lado, não se deve reconhecer nesta crítica literária como sendo outra obra de arte, tal é insistência de alguns pesquisadores: a crítica possui seu preciosismo, é complemento e tradição, mas “foi o artista que inventou a arte e o crítico que inventou a crítica, e não o contrário” (JAMES, 2011, p.46). Desse modo, esta crítica construída a partir de uma obra literária, nada tem de literária: é crítica acadêmica e reverencia a obra e a autora analisada.

No primeiro capítulo, “Anais Nin: Mulher e Transgressão”, começo dissertando a respeito da Casa de Prostituição Literária, levando em conta a época e a condição em que foram escritos (Paris, década de 40). Em seguida, encontrar-se-à um breve traçado em torno da biografia da autora, bem como de sua relação com a crítica literária; na secção haverá também uma análise de uma personagem em especial: “O modelo”, observando principalmente as expressões utilizadas nesse conto para referenciar-se a

perda de virgindade, e a partir dele compreender um pouco os perfis femininos adotados pela autora.

No segundo capítulo, “O erotismo lésbico em Anaïs Nin”, estudaremos especificamente as personagens “Mandra” e “Lina”, observando prioritariamente os seguintes aspectos: a negação do desejo e a frigidez como forma de calar os impulsos sexuais desviantes de acordo com a heterossexualidade compulsória. Discorrer-se-à, ainda, acerca da concepção de gênero no intuito de compreender quem é a lésbica e o seu papel político nos movimentos sexuais e na literatura.

Por fim, como todas as personagens sempre recaem na transgressão – muito embora se entreguem ou fujam após o momento de luxúria a qual se submetem – o terceiro capítulo se destinará a dissertar sobre o orgasmo feminino. “As tensões luxuriosas da narrativa” terá como foco: a complexidade psicológica anterior ao gozo em seu processo de resistência promovida pelos mais diversos interditos; a redenção e a entrega das personagens, observando aqui a riqueza literária da descrição do clímax; a análise do orgasmo feminino como a própria válvula de libertação, a permissividade do gozar que funde erotismo e gênero, como ferramenta que dá sentido à vida e viabiliza uma das lutas sociais mais consistentes do século XXI.

Nas considerações finais faremos uma discussão com base nos resultados apresentados dessa pesquisa, visando, entretanto, sua perpetuação: como referido anteriormente, Anaïs Nin ainda é uma escritora pouco estudada no Brasil, mas de extrema relevância no meio acadêmico e no que ainda pode ser discutido sobre gênero, erotismo e sexualidade.

“Cavidades insidiosas do feminino: violação e luxúria em contos de Anaïs Nin” é, sobretudo, um trabalho que se originou a partir com base na observância das sutilezas repressoras de gênero e sexo refletidas magistralmente nas páginas literárias de Anaïs Nin, muito embora a autora não tenha se submetido a elas. De uma mulher para outras, de Anaïs Nin para o mundo. As interlocuções aqui empreendidas entre leitor/autor, personagem/crítica correspondem à variedade de gêneros para as identidades possíveis (BUTLER, 2016), e não escapam a necessidade de compreensão na qual o desejo humano permanece em incógnitas.

1 ANAÏS NIN: MULHER E TRANSGRESSÃO

“Só conheço uma receita para a felicidade: Pegue o esperma de três homens (o quanto mais diferentes, melhor!) e misture-os em seu ventre. Se as transfusões operarem-se no mesmo dia, essa alquimia resultará em perfeição” (NIN, 2013, p. 373). Essas palavras possuem diversas particularidades. Foram escritas em um Diário, um dos maiores da Literatura Ocidental; por uma mulher que procurou viver nos extremos do lirismo; ora são tidas como verdades, ora como ficção; e apontam para a controvérsia dos papéis atribuídos a mulher no século XX, a qual lhe atribui um caráter de “libertinagem” no tocante à sexualidade.

Mesmo com a irreverência de sua escrita, Anaïs Nin não estava associada a nenhum movimento social, pois tudo relacionado a política lhe causava ojeriza, como veremos a seguir. Só a arte e o amor a interessava, extremos a qual dedicou-se a vida inteira.

Neste capítulo, iremos entender em que situação surgiram os contos eróticos e qual a relação da mulher que os protagonizam com o feminismo de Simone de Beauvoir. Compreender a peculiaridade da construção desses contos se torna essencial para as etapas seguintes, que remetem ao lesbianismo e por último ao orgasmo – este como fio condutor ao empoderamento feminino.

1.1 CASA DE PROSTITUIÇÃO LITERÁRIA

Em Abril de 1940, um colecionador de livros encomendou a Henry Miller, amante e parceiro literário de Anaïs Nin, histórias eróticas a troco de um dólar por página. Em conversa registrada nos diários, os dois falam do absurdo que seria controlar o processo criativo em virtude de dinheiro. No entanto, meses mais tarde, Henry Miller mergulhou no projeto, contanto que não incluísse nele o que realmente quisesse escrever, e tomou aquilo como uma brincadeira onde pudesse ganhar alguns trocados.

Esse colecionador era intermediado por um cliente velho e rico, na qual sua identidade foi mantida por muitos anos em segredo. Em alguns raros momentos, Anaïs Nin referiu-se a ele como Roy Johnson, mas não é possível afirmar a credibilidade dessa informação, já que pode se tratar de um atributo ficcítico para dar ainda mais mistério

àquela prática. Entre os gêneros e as modalidades literárias, sabe-se que a escrita de si⁷ não atende especificamente à realidade do autor, visto que o próprio processo de escrita, rasura e reescrita de uma obra que pretenda revelar aspectos da vida íntima é considerado hoje para a crítica literária como metaficção. Neste sentido, quando ele é citado na coleção de contos originários dessa época – não só de Anaïs Nin como de outros escritores eróticos como Roy Johnson – com pouquíssimas descrições relevantes sobre sua pessoa, acredita-se, com o crivo de Alexandrian Bair (1994), que se trata de “uma fabulação de Anaïs Nin, com o objetivo de exteriorizar algumas angústias e fantasmas sexuais e, ao mesmo tempo proteger-se dessa tarefa” (ZUCCHI, 2014, p.50).

Em todo caso, a tarefa foi cedida também a ela, pois Henry Miller precisava de capital para fazer uma viagem⁸. A princípio, ela não quis dar nada de “genuíno” e fez uma mistura de histórias que havia ouvido com invenções, “fingindo ser o diário de uma mulher” (NIN, 2013, p.9). A resposta, mesmo após árduo estudo de Kama Sutra e atenciosas escutas das histórias de amigos, foi a ordem de “cortar a poesia: “Menos poesia, disse a voz ao telefone. Seja específica. Mas alguém já sentiu prazer na leitura de uma descrição clínica? Será que o velho não sabia que as palavras trazem cores e sons para a carne?” (NIN, 2013, p.9). O tal anônimo preferia narrativas sem nenhuma análise ou filosofia, dando ênfase apenas ao sexo – a imperatividade sexual como mera copulação, digamos. Segundo Bataille (2014, p.54): “A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela só o é quando deixa de ser rudimentar, simplesmente animal”. Presume-se que com esse corte de poesia, o patrocinador quisesse extrair de sua leitura uma narração anti-erótica, isto é, a atividade sexual despreendida de sua *experiência interior*, na qual Anaïs Nin teve resistência em produzi-la. Ou, para alguns, meramente pornográfica. Segundo Amorim (2015, p.70) “O erótico vela, enquanto o

⁷Também conhecida como autoficção, a escrita de si causa desconfianças acerca da total veracidade daquilo que é registrado. No processo de escrita e reescrita, muitos trechos são alterados, omissos ou mesmo acrescentados em virtude da licença poética e do próprio estilo linguísticos. Sobre isto, pontua-se: ‘o escritor de autobiografia não estabelece, como o de ficção, uma continuidade com o "imaginário", tal continuidade, na verdade, é buscada em relação ao "vivido", à experiência de vida que o autor tenta reconstruir, procurando, sem sucesso, "*exprimer totalement la personne*". É como se os diversos jogos de localização e de voz, as mudanças constantes de perspectivas e a intrusão do narrador ao comentar ou analisar acontecimentos, bem como a utilização de diferentes pessoas gramaticais, fossem mecanismos que pudessem trazer, por divisões infinitesimais, a ilusão de restabelecimento da continuidade do vivido. E, como tal expressão do eu em sua "inteireza" é impossível, o mito construído pelo sujeito autobiográfico deixa sempre um resíduo que não se "encaixa" na estrutura concebida, de modo que, não fora sua construção para a leitura (sua narração), a flecha do tempo vivido não parava e se teria um "veto à comunicação" (ALBERTI, 1991, p. 14).

⁸“Recebi cem dólares por minha literatura erótica. Gonzalo precisava de dinheiro para ir ao dentista, Helba precisava de um espelho para dançar, e Henry, de dinheiro para sua viagem. Gonzalo contou-me a história do basco e Bijou, e eu a escrevi para o colecionador” (NIN, 2013, p.10).

pornográfico desvela”, o que pode ser considerada uma síntese apropriada nesse contexto⁹, já que quanto mais a escritora e seus amigos prostituídos literariamente imprimiam poesia em seus textos, mais o velho insistia em descrições cruas do ato sexual, sem a menor diligência. A autora defendia o erotismo, a beleza das palavras e do envolvimento dos personagens; para ela, que vivia constantemente apaixonada, escrever suprimindo a paixão era o mesmo que não escrever, pois não estaria sendo fiel aos seus princípios como artista.

Em alguns trechos do diário, ela explicita a defesa da não-separação entre sexo e envolvimento emocional, a defesa do sexo como “orquestração de todos os sentidos” e não apenas como uma reação mecânica ou instintiva. Ela recheia suas narrativas com uma linguagem poética que se tornaria o diferencial de sua obra erótica e toma a poesia como “o maior afrodisíaco” para a eficiência das narrativas. (BORGES, 2010).

Em pouco tempo, o velho causou ojeriza aos constituintes daquela Casa de Prostituição Literária, como ela costumava chamar. Os poetas Harvey Breit, Robert Duncan, George Barker, Caresse Crosby experimentaram e ficaram por algum tempo, junto com Anaïs Nin, a serviço das encomendas do velho, muitas vezes negadas. Todos eles precisavam de dinheiro, e abraçaram de certo modo a ideia. Porém sentiam em vários momentos sua integridade artística à deriva, como se a validade intelectual e estética daqueles escritos houvesse sido por eles mesmos questionada. A França possuía uma tradição em obras literárias eróticas¹⁰, em estilo belo e elegante, e aquele trabalho inicialmente não agradou a escritora, em que tomou posição crítica em relação a ele:

Quando comecei a escrever para o colecionador, pensei que havia uma tradição semelhante aqui, mas não encontrei absolutamente nada. Tudo o que vi era de má qualidade, escrito por autores de segunda classe. (NIN, 2013, p.12).

⁹No entanto, a distinção entre essas duas modalidades não é tão simples. O exemplo dado acima se deu somente para facilitar a compreensão contextual do que patrocinador requeria de Anaïs Nin e seus amigos. Segundo Moraes&Lapeiz (1985, p. 7): “A palavra pornografia provém do grego pornographos, que significa literalmente ‘escritos sobre prostitutas’ Assim, em seu sentido original a palavra refere-se à descrição da vida, dos costumes e dos hábitos das prostitutas e dos seus clientes (...) Já a palavra erotismo surgiu no século XIX, a partir do adjetivo erótico, este derivado do grego Eros, Deus do desejo sexual no sentido mais amplo. Amor enfermo, paixão sexual insistente, busca excessiva da sensualidade são algumas das definições que os dicionários correntes dão do erotismo. De forma geral, se não quisermos simplesmente reproduzir o chamado discurso do senso comum, é bastante difícil - senão impossível - traçar os limites entre o erótico e o pornográfico. Fiquemos por enquanto com a interessante sugestão de um escritor francês (Alain Robbe – Grillet): *Pornografia é o erotismo dos outros.*”

¹⁰“A França, por exemplo, produz uma vasta literatura que traz toda a sorte de temas sexuais. É o caso dos livros de Balzac, Baudelaire, Flaubert, Zola e tantos outros” (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 32).

Apesar de ter em alguns momentos se “decepcionado” com o que saía para o colecionador, Anaís Nin mostrou-se em outras situações empolgada, e ainda em outras indignada com o irredutível postulado do patrocinador em “cortar a poesia”. Isso porque um dos seus amigos, George Barker, teve uma de suas histórias consideradas pelo colecionador como “surrealista demais” (NIN, 2013), em que ela achou justamente o contrário: “As cenas de sexo eram desregradas e fantásticas. Amor em trapézios” (NIN, 2013, p.13). Aquilo foi o estopim: ao ver seus amigos pobres se esforçando para escrever histórias eróticas para um homem que aparentemente não sabia o que era erótico, a escritora redigiu-lhe uma missiva, demonstrando todo o seu asco em ter que produzir para ele.

Caro colecionador: Odiamos você. O sexo perde todo seu poder e magia quando se torna explícito, mecânico, exagerado, quando se torna uma obsessão mecanicista. Torna-se uma chatice. Você nos ensinou, mais do que qualquer pessoa que conheço, o quanto é errado não misturá-lo com emoção, ânisa, desejo, luxúria, lampejos de pensamento, caprichos, laços pessoais, relacionamentos mais profundos que mudam sua cor, sabor, ritmo, intensidade... (NIN, 2013, p.13).

O fragmento acima corresponde apenas a um trecho da longa carta escrita por ela ao encomendador para ilustrar sua repulsa e revolta contra ele, representando desta maneira todo o grupo que a acompanhava naquela empreitada. Nos diários não expurgados datados da década de 40, em que ela escrevia compulsivamente numa média de 10 páginas por dia – “os amigos e analistas julgavam uma doença essa obsessão” (MINDLIN, 2001-2002, p.174) – encontramos a epístola completa e outras revelações surpreendentes acerca dessa época.

Ora, “cortar a poesia” em prol da simples atividade sexual de certo modo provocou-os, desde a pulsão escritora à imaginação, dado que foram estimulados a reverter vozes narrativas. Contraditoriamente, apesar de na maioria das vezes sentirem asco pelo encomendador, aquilo os incitavam criações inesgotáveis: “Os homossexuais escreviam como se fossem mulheres. Os tímidos escreviam sobre orgias. As frígidas sobre consumações arrebatadoras. Os mais poéticos entregaram-se à bestialidade pura, e os mais puros as perversões” (NIN, 2013, p.13). Esgotados ou não, excitados ou não, daquela casa saíram contos de apreciação libidinosa para a literatura universal, e mesmo com questionáveis posicionamentos acerca de sua qualidade literária, alguns contos que foram oriundos do serviço incomum dessas encomendas anônimas resultaram em verdadeiras obras primas para repensar a sexualidade humana.

Porém, nem todos os pesquisadores de Anaïs Nin compartilham do mesmo pensamento. Alguns, ao se referirem a essa literatura erótica, chegam a afirmar que ela é “literatura menor”, tanto em relação ao que é convencionalmente aceito para a Crítica Literária como para o senso comum, mediante a vigilância e a repressão que sofremos ao falar sobre sexo (FOUCAULT, 1999). Vê-se essa “inclinação” ao colocar os Diários como “superiores” em relação à literatura erótica da escritora em citações como essa:

A obra erótica, feita para ganhar dinheiro, literariamente menor, fazia parte do encantamento provocado por Anaïs, por ser pioneira e corajosa, avançada como escrita feminina sobre sexo, mantendo porém um enredo romanesco e poético, por mais que os editores sempre lhe encomendassem mais pornografia. (MINDLIN, 2001-2002, p. 171).

Anaïs Nin, antes desse percurso na Casa de Prostituição Literária, era uma poeta muito procurada por escritores mais jovens, a fim de conversarem sobre seus progressos poéticos. Eram jovens famintos e talentosos, os quais Anaïs Nin os recebia de forma maternal: cozinhava, passava, cuidava deles quando adoeciam. Ela não tinha apego aos bens materiais, e o que tinha era advindo ou do marido Hugh ou do que passou a ganhar como psicanalista. Tudo isso dividia com os seus amigos, até que se oficializou que ela era, de fato, uma espécie de matrona da Casa de Prostituição Literária, pois de certo modo a liderava e repensava juntamente ao grupo formas de agradar ao cliente. Por mais que isso a tenha aborrecido e a feito deixar sua verdadeira poesia de lado por algum tempo, reconheceu, anos depois, a importância do que havia escrito. Os contos, feitos para entreter, receberam outra visão em 1976, em que decidiu publicá-los antes mesmo da versão integral de seus Diários, para mostrar o quanto existia do *eu mulher*¹¹ nestes contos, apesar da suposta castração poética que fora imposta na época de sua escrita – ao ler os contos, nos deparamos com uma linguagem enxuta, porém repleta de sensibilidade, o que nos permite inferir que de fato o velho não conseguiu omitir a voz poética da autora¹². Por outro lado, por meio das produções oriundas da Casa de Prostituição Literária, a história da literatura ganhava mais uma contista do gênero erótico, já que segundo a escritora só havia o modelo de escrita dos homens como referência para este gênero (NIN, 2013, p.16). Sabe-se, entretanto, que Anaïs Nin não

¹¹A escritora revela tal anseio de diversas maneiras, direta ou indiretamente, nos seus diários. Ver nas páginas preliminares de *Delta de Vênus* (2013) ou *Pequenos Pássaros* (2013).

¹²Tais informações podem ser encontradas integralmente no “The Diary of Anaïs Nin, volume three 1939-1944” (NIN, 1969). O mesmo ainda não foi traduzido para o português, mas trechos traduzidos constam na introdução de “Delta de Vênus” (2013).

foi inaugural nesse aspecto. Na Grécia Antiga, por volta do século VII a. C, Safo foi uma das representantes dessa literatura:

A lírica safiana, mais do que a manifestação dos amores da poetisa por suas pupilas, é um indicativo de um mundo em que às mulheres era permitido expressar-se fazendo uso da linguagem para compor seu mundo, inclusive erótico. (BORGES, 2010).

Foucault (1999) faz referência a esse período em que teríamos vivido anteriormente de maneira bem mais libertária, permissiva sexualmente. Por conta da burguesia e do catolicismo nos séculos seguintes, a família patriarcal ficou detentora do assunto sobre o sexo, mantendo as crianças no obscurantismo, perpetuando assim a ignorância. Anaïs Nin ainda pegou esta época do pacto linguístico em que dissertar, discutir e debater sobre sexo era considerado um pecado social (FOUCAULT, 1999, p. 14). Daí o escândalo e a polêmica em torno da Casa de Prostituição Literária, principalmente aquilo que se formulava a respeito da Anaïs Nin, uma mulher escrevendo eroticamente sobre outras mulheres. Em virtude de toda a repressão sexual, a literatura também se via atolada de puritanismo¹³. Os poucos que ainda ousavam escrever sobre o erotismo/pornografia eram os homens, mas “faltava escrever a experiência das mulheres, faltava a voz das mulheres sobre sua própria experiência erótica: “essa percepção de Anaïs é fundamental para a existência de uma linhagem de escritoras na tradição da literatura erótica” (BORGES, 2010). No trecho abaixo é possível perceber o contentamento de Anaïs Nin ao reler seus originais e saber que apesar de viver numa sociedade dominada por homens, até mesmo no mercado editorial, a literatura recebia, através do seu trabalho, o relance de uma voz autoral feminina:

Creio que meu estilo era derivado da leitura das obras de homens. Por esse motivo, durante muito tempo achei que eu havia comprometido meu eu feminino. Deixei a erótica de lado. Relendo-a muitos anos depois, vejo que minha voz não foi completamente suprimida. Em numerosas passagens usei intuitivamente uma linguagem de mulher. Finalmente decidi liberar a erótica para publicação, porque mostra os esforços iniciais de uma mulher em um mundo que fora de domínio dos homens. (NIN, 2013, p.16).

Por fim, as encomendas eróticas resultaram em duas obras de ficção da autora: *Pequenos pássaros* (2013) e *Delta de Vênus* (2012), que só foram publicados postumamente, mesmo em revelar sua vontade de publicá-los antes dos Diários. Este trabalho está centrado na análise de cinco contos do primeiro: “Lina, Duas Irmãs, O

¹³“Vários livros que hoje são considerados grandes clássicos da literatura, outrora foram acusados de obscenos e proibidos sumariamente” (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 10-11).

modelo, A rainha e Mandra”, mulheres que apresentam características em comum, apesar de serem diferentes enquanto personagens de ficção: todas elas passam por momentos de interdito para experienciar a transgressão. Essas e outras mulheres inspiraram, além dessa pesquisa acadêmica, a intertextualidade com o teatro: O escritor carioca Francisco Azevedo escreveu um espetáculo chamado “A Casa de Anaïs Nin”, com direção geral de Ticiania Stuardart, e já passou por três processos montagens¹⁴.

Para a época em que foi produzida sua obra, sua escrita é considerada subversiva, pois mesmo trazendo narrativas focadas no sexo por intermédio de encomendas, o fato de escrever sobre ele já é por si só uma ação transgressora. De maneira consciente ou não, a autora colocou o sexo, seus despudores, interdições e permissões, em discurso.

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura. (FOUCAULT, 1999, p. 14).

Os autores da Casa de Prostituição Literária acabaram investindo nesse viés, e uma brincadeira artística como modo de ganhar pão acabou se tornando uma postura política, no sentido que contribuíram para a tradição da literatura erótica, contos libidinosos que apesar das repressões históricas instauram um novo discurso a respeito da sexualidade humana, a partir de um regime que envolve as formas de poder e saber do prazer (FOUCAULT, 1999, p. 16), transgredindo assim as imposições do silêncio sexual.

¹⁴Em entrevista concedida especialmente para esse trabalho, o escritor Francisco Azevedo revelou que “Casa de prostituição de Anaïs Nin” é fruto de uma paixão por Henry Miller cujas leituras o levaram a conhecer a obra e biografia de Anaïs Nin, para ele igualmente apaixonante. Ticiania Stuardart propôs que adaptassem os contos para o teatro, porém Francisco Azevedo achou melhor dar continuidade ao filme *Henry & June*, já que faltavam aos contos “tensão dramática. Numa trama inspirada em fatos reais – período em que Anaïs Nin e Henry Miller se mudaram para Nova York e tiveram que vender literatura erótica para sobreviver – Francisco Azevedo acrescentou ao conflito a paixão entre os três personagens (Anaïs Nin, Henry Miller e Gonçalo, inspirado na sua própria experiência pessoal como escritor e alter ego) e os vários questionamentos que faziam da vida que levavam, que, segundo o autor, incluía: “o sonho de se tornarem grandes nomes da literatura e a realidade de estarem se prostituindo ao criar pornografia” (AZEVEDO, 2017). As duas primeiras montagens ocorreram em 1994 no Rio de Janeiro, e a última em 1997 em São Paulo. Hoje a peça não se encontra mais em cartaz, apesar dos muitos convites para remontagem. Foi um espetáculo muito bem recebido pelo público e pela crítica: chegou a ser indicação entre os dez melhores espetáculos da cidade na Bravo no ano de sua última montagem, além de ter tido vários patrocínios. A entrevista completa se encontra nos anexos desse trabalho.

1.2 A ESCRITORA E A CRÍTICA

Enquanto a biografia de Anaïs Nin é para alguns inspiradora, para outros é “demonizada”. Isso porque na vida pessoal foi ousada ao ponto de surgir a pergunta: “se estávamos diante de um monstro ou de um modelo” (MINDLIN, 2001-2002, p. 175). Quando se conhece um pouco a história da autora, compreende-se o motivo do questionamento, ainda que não haja unanimidade ou concordâncias.

Anaïs Nin nasceu em Neuilly, nos entornos de Paris, em 1903. Sua mãe, Rosa, era uma cubana com ascendência franco-dinamarquesa de família tradicional que apaixonou-se por um *Don Juan* bem mais jovem e pobre, tendo que lutar contra a sociedade para casar-se com ele (MINDLIN, 2001-2002). Joaquín Nin, o pai de Anaïs Nin, foi um pianista talentoso que fazia excursões para diversos concertos, tanto que aos onze anos (época em que ele as abandonou) Anaïs Nin já tinha mudado de cidade onze vezes¹⁵.

Data-se que a escritora tenha começado seus Diários aos doze anos porque mesmo tendo dado início essa prática aos onze, no começo sua escrita era mais uma longa carta ao seu pai, a fim de desabafar a dor do rompimento, o medo e a angústia de ter que recomeçar com a sua mãe sozinha e os irmãos em Nova York. Passado o ecstasy daquela ruptura, a autora começou a escrever essa longa carta para si mesma, o que durou até a sua morte.

Casou-se aos 20 anos com Hugh Guiller, um bancário promissor que a sustentou para que ela pudesse escrever. No início do casamento, mantiveram uma relação um tanto puritana, devido a ignorância sexual de ambos, apesar de serem muito apaixonados.

Anaïs conta nos diários inexpurgados que juntos queriam descobrir o que era a vida sexual possível e experimentada à sua volta, e vão um dia observar duas prostitutas transando. Ficam sabendo só então o que o clitóris, e qual o seu papel... e se beneficiam do aprendizado. É bem aos poucos, passo a passo, que uma Anaïs de fogo vai se revelando, instintiva, sensual, sem pudor de atrair todos os homens, solta e sem peias morais. (MINDLIN, 2001-2002, p. 175).

Mas foi com Henry Miller e June que Anaïs Nin “desabrochou” de vez. Quando conheceu o escritor e a sua esposa um trio amoroso se estabeleceu entre eles; a autora

¹⁵Esta informação foi obtida através do vídeo de uma entrevista que a autora deu a L&PM Web TV, no entanto sem data na descrição do exibidor. Acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=7SXVzJGA4mk>, 25/05/2017, às 08:54h.

enveredou para o caminho da duplidade e desde então passou a dedicar-se a diversos amantes, homens e mulheres. Por esta razão, de toda a obra da escritora os Diários são o que chamam mais atenção. Neles, encontramos figuras ilustres da arte (como Antonin Artaud¹⁶, Mayra Deren, Lawrence Durrell, etc) e da psicanálise – profissão a qual Anaïs Nin se dedicou por muito tempo, a qual ela mesma se beneficiou após conhecer Otto Frank. Os quatro primeiros volumes foram publicados entre 1966 e 1971. No entanto, sabe-se que a primeira versão deles sofreu omissões de fatos e permuta de nomes “Digo mais uma vez que a anonimidade é necessária para preservar Hugh, Papai, Mamãe, meus irmãos, amigos, amantes” (NIN, 2011, p.164). Descobriu-se, anos mais tarde, que a censura se dava por medo que as pessoas citadas pudessem processar as editoras – havia muito amor clandestino que pedia para ficar no silêncio.

Em 1976 publicou um ensaio intitulado *In Favour of the Sensitive Man and Other Essays*, “um raro manifesto sobre erotismo e sua expressão na escrita, arte difícil e relativamente nova para as mulheres” (MINDLIN, 2001-2002, p. 174), apesar de seu primeiro ensaio ter sido publicado em 1932 sobre D.H. Lawrence, escritor a quem Anaïs Nin tinha muita estima e admiração. Estas publicações nos remetem que a vida e a obra de Anaïs Nin voltou-se em demasia para o erotismo: “a partir dos 30 anos, a característica marcante de Anaïs é uma extraordinária força voltada para a escrita e para o sexo” (MINDLIN, 2001-2002, p. 174). E para seus inúmeros amantes, vale acrescentar.

Por mais que a maior contribuição biográfica da autora sejam os próprios diários, escritos com labuta, literacidade e paixão, existe uma biografia escrita por Deidre Bair cuja primeira edição é datada de 1995. Lá encontram-se as informações sintetizadas da compilação “das quase 20.000 páginas e dos 20 cadernos”¹⁷ dos Diários de uma vida inteira, que acompanham a evolução psíquica da autora. A biografia também descortina a intimidade de uma mulher sem eufemismos quando o assunto é amor e erotismo, fora as pesquisas exteriores que a biógrafa realizou para compor as 550 páginas desse livro. A referida obra é retomada no artigo “Revistando Anaïs Nin”

¹⁶Anaïs Nin relacionou-se com Antonin Artaud e outros escritores, músicos, intelectuais, etc. No caso de Artaud, no Brasil, há um espetáculo que retrata um pouco desse relacionamento. Em entrevista concedida especialmente para essa dissertação, o dramaturgo nos revela detalhes desse romance, em que ele se mostra demasiadamente apaixonado e ela atraída muito mesmo antes de conhecê-lo pessoalmente, apenas fascinada pelos seus escritos (COELHO, 2017). A entrevista completa você encontra nos anexos desse trabalho.

¹⁷Aos 00:43 segundos do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=7SXVzJGA4mk>, acesso 25/05/2017, as 09:56.

(2001-2002), da antropóloga Betty Mindlin, em que obtive muitas das referências compostas neste capítulo.

O artigo revela três fatos marcantes na vida da autora: o relacionamento amoroso com o pai, o aborto e a bigamia. Sobre o incesto, Anaïs Nin transcreve nos Diários o assédio sofrido quando criança, e a concretização do ato sexual (a qual ela descreve de maneira romantizada) na fase adulta, o reencontro tão esperado após tantos anos da separação.

EU E PAPAI NO JARDIM. Papai dizendo: “Depois do que nos aconteceu, de uma coisa tão intensa, tão fantástica e grandiosa, não consegui mais me envolver em relacionamentos comuns. Tudo me parecia estúpido e corriqueiro demais. Eu sabia que aquele tinha sido o ponto mais alto da minha trajetória”. (NIN, 2011, p.123).

Conforme com o que se depara ao estudar sua biografia e seus diários, seu pai não foi o único amante extraconjugal. Legalmente, Anaïs Nin chegou a ser bígama, pois um dos seus amantes, Rupert Pole, acreditando que ela tivesse se divorciado de Hugh, levou-a a um cartório no México e legalizou a relação (MINDLIN, 2001-2002, p. 174). Isso gerou uma cadeia de mentiras inimagináveis, esgotando-a emocionalmente.

Anaïs pagava um preço por mergulhar na paixão. Vivia dilacerada, numa imensa divisão, adoecia, tinha depressões, precisava ser internada e recorria aos psicanalistas, sentia-se culpada em relação a cada homem – o outro lado dos dias solares. (MINDLIN, 2001-2002, p. 174).

No meio de tantos relacionamentos, ao engravidar, arrastou a gestação até o sexto mês sem saber o que faria, até que decidiu abortar. Foi amparada por amigos e amantes até o hospital, e revelou depois disso ter cometido vários outros abortos. Anaïs Nin foi uma mulher de muitos amores, mas nenhum filho. Seus herdeiros foram os maridos. Ao falecer, Hugh, que havia falido, reagiu financeiramente graças ao dinheiro arrecadado pela literatura erótica da esposa, enquanto Rupert recebeu os proventos dos Diários e todo o restante da obra de Anaïs Nin.

Sem dúvida, a doação de Anaïs Nin para os seus inumeráveis amantes é o traço mais marcante de sua vida pessoal. Henry Miller foi o seu amante e companheiro literário durante toda a sua trajetória, porém nunca teve coragem de assumi-lo como marido, da mesma forma que fez com Rupert: “Hugh é meu norte, é o que me impede de enlouquecer. Se eu vivesse com Henry eu ficaria louca” (NIN, 2011, p. 172). Em todo caso, a certeza que seria perdoada lhe dava motivação para continuar, pois não poderia viver sem estar apaixonada. A monogamia era para Anaïs Nin tediosa. Em de

março de 1936, escreveu para Hugh: “Ah, querido, se você me ama, deve ser que essas coisas monstruosas que faço não sejam tão monstruosas” (NIN, 2011, p. 254). Anaïs Nin teve que diversas vezes ausentar-se do primeiro marido para dedicar-se à ficção e aos diários, além de ter que dar atenção também as outras pessoas que amava. A autora tinha uma capacidade de doar-se erótica e poeticamente à literatura, da mesma maneira que fazia com os amantes, de modo que a obra e personalidade criativa da escritora eram indissociáveis.

Outros detalhes importantes sobre sua biografia eram as demais atividades as quais se dedicava: a profissão como psicanalista – pois o reconhecimento como escritora não veio de imediato, apenas nas últimas duas décadas de vida, quando publicou a primeira versão dos Diários (com as supressões de identidades e fatos já mencionadas) e não chegava a imaginar que existiria a possibilidade da publicação do Volume II em diante, mas o fez, devido a recepção positiva dos leitores e da crítica. Conheceu a psicanálise por meio das terapias que fazia para aprender a lidar com a multiplicidade de suas paixões. Seu interesse pela prática de autoconhecimento fez com que ela desejasse também ajudar outras pessoas. Pelos Diários, supõe-se que a autora teria obtido êxito nesse aspecto:

Saí coroada de triunfos como mulher, como analista. Duas pacientes aparecem de última hora, buscando ajuda; mulheres por volta dos cinquenta anos, apegando-se a mim. Desenvolvi uma firmeza grandiosa e gentil. (NIN, 2011, p. 124).

Anaïs Nin lançava-se também à arte da dança espanhola – mais um meio de voltar atenção dos olhares de desejo para si – e à fotografia. Adorava posar, e na época em que começou a fazer isso, deixou registrado: “Foi quando descobri que eu não era feia – um momento de grande importância na vida de uma mulher” (NIN, 2011, p. 168). De fato, Anaïs Nin era uma mulher muito bonita, mas a consciência de sua sensualidade, bem como o poder de todas as transgressões, a tornam um ícone de luta e *beleza* feminina. O belo aqui pode ser entendido como aversão e ruptura das repressões sexuais e de gênero, característica que a transpõe de sua literatura.

Mas o que é, afinal, essa transgressão? Em que sentido afirmamos que a autora é transgressora e suas personagens também? Segundo Bataille (2014), a transgressão é produto do erotismo, juntamente com o interdito. São etapas necessárias e complementares do erotismo humano. O erotismo, por sua vez, surgiu geneticamente no homem atual devido as mudanças que sofreram seus antepassados: a passagem do

animal para o que os tornaram humanos, como conduta, trabalho, e religião (BATAILLE, 2014). Porém, após a virada linguística e dos filósofos pós-estruturalistas, essa afirmação se tornou insustentável. O desejo é uno, indivisível, assim como os sujeitos. A maior contribuição de Bataille, no entanto, é a poeticidade de algumas de suas concepções sobre erotismo, e a observância de como ele se manifesta através das interdições. Ainda segundo o teórico, o erotismo não é uma coisa, é uma experiência interior, assim como a religião, é o movimento do ser em nós mesmos (BATAILLE, 2014). Esse movimento configura-se dentro do interdito e da transgressão, isto é, a lei e a violação da lei. Porém, transgressão não é somente infringir regras, mas também um ato de violência, significa deturpar a ordem social. Na literatura erótica, sobretudo aquela produzida por uma mulher sobre mulheres, é transgressora na medida em que provoca, desestabiliza, tira do eixo uma diretriz imposta ao comportamento feminino, já que a delimitação de seu desejo é ensinado cotidianamente, por meio da instituição opressora dos binarismos sexuais e suas formas de desejo permitidas, por exemplo.

Por esta razão, alcunhar o termo *erótica* a literatura parece para alguns uma pretensão amoral. Classificar algum texto literário como pertencente ao erotismo foi para a Crítica Literária (e de certo modo continua sendo) subclassificá-lo, ou melhor, subjugar-lo. Poucos escritores se propuseram a aceitar tal classificação em suas obras – poucos são os ousados que pretendem ser intitulados como autores de uma literatura menor, corruptora da moral. Em suma, a literatura erótica foi ignorada pela crítica, é considerada marginal ou apenas produto de indústria cultural. Anaïs Nin recebe justamente essa classificação de gênero erótico, segundo Vanessa Zucchi:

Para pensar a Literatura Erótica como gênero literário é preciso analisar o erotismo como elemento estético, admitindo a presença de marcas estruturais. Nesse sentido, apesar da instabilidade hermenêutica e da flutuação das características substanciais que constituem o imaginário erótico, os elementos que inserem uma obra literária nessa tradição são relativamente estáveis. (ZUCCHI, 2014, p. 8-9).

Em outras palavras, isso quer dizer que mesmo sendo difícil definir o que seria gênero erótico, não se pode imaginar esse gênero como sendo subcategoria. Antes de mais nada, o erotismo é inerente ao homem, e na literatura age como movimento estético¹⁸. No entanto, a hipótese repressiva (FOUCAULT, 1999) visa pactuar o silêncio

¹⁸«A expressão artística se realiza em função de um mesmo impulso para a totalidade do ser, para sua permanência além de um instante fugaz e para sua união com o universo. A comunicação que se estabelece entre a obra de arte e o leitor/espectador é nitidamente erótica. O prazer diante de uma obra de

de diversas maneiras. Sabe-se que tanto a Academia quanto os prêmios Literários “repudiam” essa modalidade de escrita, tanto que muitos escritores preferem publicar possíveis livros eróticos postumamente, para não caírem no risco de serem rotulados de “obscenos”¹⁹. Em relação aos prêmios, são criados concursos à parte, e é muito difícil uma obra considerada erótica ou pornográfica estar entre as finalistas num prêmio de tema livre.

O acesso a essas leituras “proibidas” foi facilitado após a Revolução Cultural entre as décadas de 1960 e 1970, em que a contracultura entre tantas conquistas (rock, movimento hippie e feminista, pílula do dia seguinte, etc) conseguiu também expandir o universo leitor. Ainda assim, há resistência acadêmica em relação a essas obras. Na França, onde ocorreu grande parte das vivências eróticas de Anaïs Nin, já existem teses, dissertações ou artigos em maior demanda. Nos Estados Unidos, o diretor Philip Kaufman adaptou para o Cinema os Diários entre 1931 a 1932; o filme *Henry & June* lançado em 1990 foi um dos grandes responsáveis pelo crescente interesse do público em relação a transgressora Anaïs Nin.

Segundo Alexandrian (1994), Anaïs Nin é a principal referência da Literatura Erótica do século XX no Ocidente, em virtude de sua vasta produção que engloba de modo integral ou parcial o erotismo. Tangenciando ou não o tema, a autora se tornou um Cânone, apesar da ira de alguns moralistas – sobretudo por ser mulher. Isso norteia essa pesquisa para os seguintes questionamentos: De que modo o feminismo influenciou a obra de Anaïs Nin, ou teria sido o contrário? O feminismo se teve em algum momento influenciado por Anaïs Nin? E por que sua obra, apesar do firmamento Canônico, encontra ainda tanta resistência acadêmica?

No caso de Anaïs Nin, a crítica se manteve em sua maioria favorável. Mesmo com o suposto corrompimento da moral por meio de uma leitura tida como erótica ou pornográfica, o leitor de Anaïs Nin deve possuir o diferencial da transgressão.

O leitor de Nin é constantemente conduzido a um confronto com seus limites, principalmente de ordem moral. Por isso, naturezas rígidas não conseguem penetrar em seu universo. Aqueles que trazem consigo uma abertura espiritual para o novo e uma sede de conhecer novas

arte não é, em primeira instância, intelectual, racional, embora a razão possa interferir através de julgamentos de valor, apreciações críticas que todo leitor/espectador termina por fazer. O primeiro contato entre o espectador e o objeto artístico é sempre sensual: aquela obra nos agrada ou nos desagradar, nos ‘toca’ e nos ‘conecta’, ou nos é indiferente” (BRANCO, 2004, p. 12).

¹⁹Sobre o significado de obsceno, pontua-se: “... a palavra é uma corrupela ou modificação do vocábulo sena e que seu significado literal seria ‘fora de cena’, ou seja, aquilo que não apresenta normalmente na cena da vida cotidiana. Aquilo que se esconde (...) proferir uma obscenidade é colocar em cena algo que deveria estar nos bastidores” (MORAES;LAPEIZ, 1985, p. 8).

realidades irão compreender a maneira pela qual Nin se conecta com a vida e a arte. (PAULA, 2016, p.5-6).

No livro *A Casa do incesto* (1999) por exemplo, há uma constante dialógica com os diários, onde a autora menciona diversas vezes a relação dúbia com o pai. Esse livro é um poema narrativo que teve diversas versões manuscritas antes de chegar a versão final. A obra foi escrita durante terapia com Otto Frank, que encorajou Nin a expulsar sua necessidade criadora de si, e construir sua obra. Em sua abordagem terapêutica pesquisou através da mitologia e literatura psicanalítica diversos casos de Incesto, e descobriu que Nin era pioneira nessa temática, ou seja, a primeira mulher a tratar do assunto. O caso ainda pode ser visto em diversas passagens do diário, em que Anaïs Nin tinha devoção com o pai, e revela ter mantido relações com ele (PAULA, 2016). É claro que na história da literatura encontramos diversas obras capazes de “corromper” valores. *Madame Bovary* (2002) é uma prova disso, pois o livro foi proibido de circulação por anos.

Gustave Flaubert (1821-1880) foi um dos mestres absolutos do realismo francês. Seu romance mais conhecido é *Madame Bovary*, de 1857, a história de uma adúltera. O livro levou o autor aos tribunais acusado de ofender os bons costumes e a religião, uma obra ‘excecrável sob o ponto de vista moral’. Embora o processo tenha terminado com a absolvição do escritor, a pecha de escandaloso perseguiu Flaubert durante toda sua carreira. (SOARES, 2010, p. 63).

Ema, sua protagonista apática e verossímil, burla as normas do casamento e se torna infiel por três vezes, não resistindo afinal às pressões sociais e aos problemas financeiros a qual sucumbiu por conta da ganância e vida dupla. Como na época era crescente o público leitor feminino, ter uma heroína adúltera não seria tão promissor para a sociedade patriarcal, e assim a leitura dessa obra foi censurada – o que não impediu que muitos leitores clandestinos se aventurassem nas voluptuosas noites da distinta Sr. Bovary.

Em Anaïs Nin, o relacionamento entre pai e filha também resultou em escandalização, por razões “esperáveis” ao leitor despreparado. Todavia, em *A Casa do incesto* (1999), tem-se um título que sugere o que o leitor irá encontrar. Não demorou muito tempo para que o nome Anaïs Nin fosse igualmente sugestivo²⁰.

²⁰Ver mais sobre em: PAULA, P. D. *O processo criativo e a personalidade criadora: um estudo da poética de Anaïs Nin no poema em prosa A casa do Incesto*. 181 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) Instituto de Letras. Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

No entanto, mencionei *A Casa do incesto* (1999) à guisa de comparação para melhor visualizar o ponto que pretendo chegar, já que em relação aos contos extraídos de *Pequenos pássaros* (2013), *corpus* deste trabalho, a recepção pode não ter sido diferente. O leitor, além de saber o que irá encontrar em virtude das indicações encontradas nos subtítulos, é estimulado com o que a crítica construiu em torno do nome da escritora.

Contraditoriamente, mesmo ocorrendo a ordem de “cortar a poesia”, ler esses contos é se debruçar com a poeticidade na tangência dos corpos, sem o caráter repressivo de gênero ou as normatividades das instituições sociais. Nos contos, nos deparamos com o delírio dos impulsos sexuais do ser humano, a busca no outro pela sua completude efêmera; personagens impelidos pelo desejo que não comportam a distinção de binarismos sexuais regidos pela heterossexualidade compulsória.

A instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual” (BUTLER, 2016, p.53).

Quando Judith Butler classifica sexo, gênero e desejo como categorias compulsórias, é porque elas foram instauradas sob formas de submissão culturalmente construídas por binarismos biológicos tidos como biológicos. O sexo apresenta uma concepção estável, mas o gênero não, devido a sua pré-existência e o simulacro corporal a qual ele se submete. Em outras palavras, ao se falar em *sexo*, vem à mente a palavra homem; ocorre semelhante ao mencionarmos *gênero*, onde imediatamente o significante mulher vem à tona. Neste sentido, uma terceira denominação é ainda mais problemática: o desejo subverte os limites do corpo e impõem-se a dissonância do gênero, isto é, rebela-se contra a matriz heterossexual.

Na dissertação que analisa alguns contos de *Delta de Vênus*, Vanessa Zucchi (2014) insere notas críticas sobre a acepção da autora embasada nas teorias de Foucault e Marquês de Sade. Dois pontos imprescindíveis a se tratar, pois como “o erotismo é a atividade sexual do homem” (BATAILLE, 2014, p.60), evocar *História da sexualidade* de Foucault e *Filosofia na alcova* de Marquês de Sadeserviram como base para os gatilhos discursivos no entrave da questão em que se propôs tratar.

Para a estética da recepção, um dos aspectos a serem levantados na análise de uma obra é a relevância de sua temática e de sua estética, de que modo ela atinge pedaços da vida através da linguagem. Porém, como medir essa *importância* se ela

tratar de tabus, problemas mau resolvidos ou ignorados pelo bem da moral? Sobre isto, pontua-se:

Quem deseja enfrentar os desafios de uma análise literária que leve em conta as relações entre experiência social e forma literária sabe que, formalizadas no texto, estarão várias ordens de questões que precisam ser devolvidas às suas circunstâncias históricas. Começando pelos próprios objetos que o escritor escolhe tratar: antes mesmo de serem figurados literariamente, eles colocam problemas e fazem pensar, já que um texto nunca se desvincula da perspectiva do seu presente, que é simples e pouco complexa apenas para os ingênuos ou de má-fé. (CARA, 2011, p.75).

Tais designações são presumidas a partir de normatividades que dão ao homem interditos sexuais, isto é, priva o sujeito da concretização de seu erotismo. Não é possível, segundo Bataille (2014), falar de interdito sem compreender a esfera onde ele atua, que é no erotismo. Inicia-se com o interdito e recai inevitavelmente na transgressão, num movimento de busca pelo objeto de desejo entre a exterioridade e a interioridade. O interdito é a lei, e, a transgressão, a violação dessa lei. As personagens de Anaïs Nin experimentam esse interdito na medida em que, como mulheres, lhe são proibidas a execução dos desejos, isto é, exteriorizá-los. Todavia, ainda segundo o teórico, o interdito não é algo negativo para o ser humano, pois “Sem o interdito, sem o primado do interdito, o homem não teria podido chegar à consciência clara e distinta, sobre a qual a ciência está fundada” (2014, p.61). Se o erotismo é o que nos difere dos animais, é por conta que a atividade sexual do homem lida com esses dois elementos: interdito (lei) e transgressão (consciência e superação da lei). Anaïs Nin, no entanto, utiliza-se justamente desses elementos para compor suas personagens; são mulheres que carregam as interdições dos desejos para rompê-los. Ler Anaïs Nin é constatar o quanto a mulher está suprimida de sua experiência interior (BATAILLE, 2014). Suas obras são indispensáveis para entender o erotismo da mulher como chave de libertação feminina.

Entretanto, a crítica feminista não tem visto a obra de Anaïs Nin dessa forma. Para muitas teóricas dessa corrente, a obra da autora é controversa ao movimento feminista, no sentido em que sua ficção possui incontestável validade psíquica, mas por outro lado demonstra-se completamente alheia à política²¹. Além disso, argumenta-se

²¹“Mais do que uma rejeição ao comunismo, percebe-se em Nin uma rejeição a tudo que fosse material. Por isso, o constante dualismo entre arte e política na sua escrita íntima. Na verdade, a escritora não conseguia enxergar de que forma essas duas instâncias poderiam funcionar de forma simbiótica. Como se a partir do momento em que arte se misturasse à política, ela perdesse seu valor mítico. Pois, para ela, a resistência da arte consiste não numa tentativa de transformar a realidade, mas sim, na sua própria existência, enquanto criadora de um mundo alternativo” (ANDRADE, 2009, p. 63).

que seus diários possuem pouco fundamento histórico - apesar de exporem a vida privada feminina e através disso capacitar o leitor a reflexão da *condição* de *ser* mulher na sociedade, sobretudo a mulher artista. Hoje, no feminismo, sabe-se que não se usa mais o termo condição feminina ou condição da mulher, visto que a própria palavra muitas vezes subjulga ao invés de caracterizar. Contemporaneamente, utiliza-se o estudo da mulher ou estudo de gênero para tratar dessas questões, embora utilizemos esse termo aqui em algumas ocasiões na tentativa de mostrá-lo enquanto processo dessa mudança.

Um dos fatores que se acusam o referido alheamento da escritora em relação à política é que no período do nazismo, guerras e conturbações do partido comunista, Anaïs Nin estava mais preocupada em criar histórias e registrar fatos cotidianos em seu diário. As poucas menções que faz à política foi para descarregar seu desprezo por essa prática. No trecho abaixo constata-se que a escritora faz um visível separatismo entre poesia e política, e tem sobre a segunda uma visão irresoluta²².

A uma pessoa amiga: Não estou alheia ao drama político atual, como você pensa, mas ainda não assumi nenhuma posição porque, para mim, toda forma de política é uma coisa podre, uma podridão baseada na economia, não em ideais. Não há remédio para o sofrimento do mundo, exceto na esfera individual. Como me doo na esfera individual, não tenho necessidade de me engajar a um movimento. Mas agora o drama se desenrola. A Espanha sangra. Sinto-me tentada a lutar pela minha causa. Mas permaneço do lado de fora, à força, porque não encontro um líder em quem confiar nem por quem morrer; vejo apenas traição e horror, sem ideias, sem heroísmos, sem autosacrifício. Se eu visse um comunista que fosse um grande homem, um homem, um ser humano, eu poderia servir, lutar, morrer. Mas enquanto não o vejo, cumpro meus deveres em pequeno círculo e aguardo. As pessoas dariam cabo de mim por causa da minha posição (“matem todos que têm unhas limpas”, é o que dizem na Espanha) e do meu autossacrifício também. E junto com os perfumes, as unhas limpas, as catedrais, as peles e os castelos, a poesia desaparecerá. (NIN, 2013 p. 300).

Sabe-se ainda que ela chegou a se filiar ao partido comunista, mas confessou tê-lo feito somente por estar apaixonada por Gonzalo. Essas e outras informações obtidas através da escrita confessional de Anaïs Nin e o posicionamento do feminismo em relação a ela, motivou a pesquisa de Raquel Thomaz de Andrade (2010), onde se afirma que a grande conquista da escritora foi ter proposto uma arte feminina num mundo

²²É preciso ter em mente que Anaïs Nin, apesar de toda a sua resistência e ojeriza, o simples ato de escrever o que escrevia já tornava por si só sua atitude política. A luta pela poesia e a busca do reconhecimento pela voz autoral feminina são causas políticas autênticas e necessárias.

dominado por homens. Segundo ela, mesmo que a autora fosse “omissa” politicamente, sua postura em relação aos diários e seu fazer poético possuíam indiretamente, e talvez até involuntariamente, uma conjuntura política, uma vez que descortinar a intimidade feminina, ainda mais numa vivência libidinosa e até mesmo surreal como a de Anaïs Nin entre 1931 e 1937, seria impensável numa sociedade machista.

[...] Se em Nin, a luta contra a política está diretamente ligada à defesa da feminilidade, isso não significa que a autora desejasse que as mulheres continuassem trancadas em suas vidas privadas. Pelo contrário, ela propôs a criação de uma arte feminina. Uma arte feita de — sangue e carne, ou seja, uma obra que trouxesse ao olhar público as tragédias e lágrimas das mulheres. Para isso, era preciso se criar uma literatura que buscasse expor diversos graus da psique feminina. Logo, o fato de Nin silenciar as questões políticas, na maior parte do tempo, é uma escolha pessoal para que o mundo do sonhos seja evidenciado, como uma forma de empoderamento e/ou de resistência à realidade. Por outro lado, não se pode esquecer que a intenção de publicar seus diários, é uma forma de abrir o espaço público para as questões femininas. Ou seja, é uma tentativa de transformação do mundo público, conseqüentemente, do âmbito político. (ANDRADE, 2010, p. 93).

Tanto os diários como a ficção da escritora passeiam no horizonte do erotismo. Se por um lado tem-se a escrita de si, recheada de revelações voluptuosas e transgressoras, do outro observamos a conjuntura da escrita ficcional, que por mais que tenha sido gerada através de encomenda é registrada como sendo resultado da mistura de invenções, estudos, histórias de amigos e das próprias vivências. Portanto, podemos concluir que vida e obra de Anaïs Nin são indissociáveis, e assim, compreender somente o estilo ou seus elementos narrativos seria insuficiente para sua análise. É preciso mergulhar na personalidade criadora, ou seja, na mulher que se funde a própria obra e com ela se torna uma só força. Por isso que ler Anaïs Nin é considerado uma perdição segundo Damiana Paula:

Nin afirmava que o universo ficcional que havia criado era tão vasto que ela se perdia dentro dele. Para a autora, o mesmo iria acontecer com seus leitores e que estes se sentiriam imensamente gratos por isso. A leitura de sua obra é um convite à perdição, a percorrer todo céu e inferno contido nesta palavra. Aqui, céu e inferno não são realidades isoladas: quanto mais vertiginosa queda mais intensa é a ascensão. (PAULA, 2016, p.5).

Perguntar a relação de Anaïs Nin com o feminismo seria um tanto reducionista, melhor dizer: como a postura da autora influenciou gerações de mulheres? Sendo o erotismo seu ponto central, sobretudo aquele advindo da mulher, estudar a simples

relação com a literatura erótica é não atentar para outro detalhe mais importante: a relevância da literatura erótica vai além da pecha amoral que acompanha suas obras; trata-se de anunciação de desejos e fantasias, independente da transcrição de gênero. As personagens de Anaïs Nin, mesmo inseridas em diversos conflitos ao se confrontarem com a necessidade humana de subverterem os próprios desejos, são narradas com naturalidade, de forma a conduzir o leitor ao pensamento de que o separatismo erótico entre homem e mulher seria um equívoco.

A despeito destes questionamentos, é importante ressaltar o estudo dos gêneros e suas implicações para a obra e autora, pois apesar da proposta transgressora observada nos contos de Anaïs Nin, é inegável afirmar, de acordo com a conjuntura em que foram escritos, que os mesmos refletem a repressão do desejo feminino, ou seja, recebiam os interditos sexuais as quais se encaminharam à transgressão. Neste sentido, se revela a necessidade de compreender as formas em que tais repressões se manifestavam, conhecendo os “perfis femininos” adotados pela autora a partir da análise das expressões que ela utilizava em sua ficção.

1.3 RUPTURA E CONSCIÊNCIA: EM BUSCA DE TORNAR-SE MULHER

Percebe-se que mesmo com a abertura da participação da mulher em vários setores da vida social, a figura feminina ainda se encontra meio escassa no Cânone, e que sua inserção em maior quantidade nas Academias ainda está em processo. A exemplo, autoras como Jane Austen e Emily Brönte têm suas obras hoje conhecidas mundialmente, mas na época publicaram com pseudônimo masculino. Aqui no Brasil ocorreu algo semelhante com Maria Firmina dos Reis²³, que assinava como “uma maranhense”, atestando assim a autoria feminina, embora quisesse permanecer anônima. Quando Anaïs Nin iniciou sua carreira, a França vivia uma efervescência cultural num período conturbado entre guerras, enquanto o movimento feminista começava a granjear seus primeiros passos, o que possibilitou a escritora construir um percurso literário de modo menos pernicioso.

²³... ao assinar com o pseudônimo ‘Uma maranhense’, Maria Firmina dos Reis aponta para diversas questões envolvendo as mulheres, tanto históricas quanto sociais, que aliadas às críticas veladas em seu prólogo, fazem da escritora consciente do seu papel político” (CARVALHO, 2016, p. 11).

Em 1949, Simone de Beauvoir publicou *O segundo Sexo* (1980), o que por muito tempo foi considerada a Bíblia do feminismo²⁴. Apesar de essa obra ser referência no estudo introdutório sobre a mulher, muito já se refutou a respeito de suas teorias. Isso porque Beauvoir explica a “condição” de mulher através de um destino formulado nos primeiros anos de vida, em que a menina se compara com os meninos construindo uma conotação de diferença entre os sexos; constata que o falo possui o privilégio da reverência, o que não acontece com as meninas, ensinadas a envergonhar-se de sua genitália e esconder seus mistérios. A percepção, dada de maneira um tanto traumatizante, a orienta a um sentimento de rivalidade com os meninos, embora a disputa seja sempre impedida pela hierarquia dos pais, em que até por volta dos dez anos meninos e meninas já possuem funções “sociais” muito bem instituídas. Enquanto os meninos brincam de maneira mais agressiva, as meninas são “compensadas” com uma boneca, ao passo que a elas são atribuídos também afazeres domésticos.

Jogos e passividade orientam a menina para a passividade; mas ela é um ser humano antes de se tornar uma mulher; e já sabe que aceitar a si mesma como mulher é demitir-se e mutilar-se; e se a demissão é tentadora, a mutilação é odiosa. O Homem o amor encontram-se muito longe ainda nas brumas do futuro; no presente, a menina busca, como seus irmãos, atividade, autonomia. (BEAUVOIR, 1980, p. 35-36).

Por volta da adolescência é que ela começa a conscientizar-se de seu “destino” de mulher, ainda de acordo com Beauvoir (1980). O surgimento “das regras” e de desejos conflituosos a encaminha para uma fase de descobertas. Durante a longa e misteriosa iniciação sexual, desde a fase anal e oral até a vinda da menstruação, a menina se atém a um misto de repugnância e inveja dos meninos, dos privilégios sociais garantidos a eles em virtude do sexo, e do fato de que possuem o Falo representa um perigo a elas. No entanto, depois que se torna uma moça, a passividade que projetava para o futuro se conduz para o desejo de pertencer ao marido, ou seja, a subordinação é transferida do pai ao cônjuge:

No homem encarna-se a seus olhos o Outro, como este para o homem encarna nela; mas esse Outro apresenta-se a ele como o essencial e ela se apreende perante ele como o inessencial. Ela se libertará do lar paterno, do domínio materno e abrirá o futuro para si, não através de uma conquista ativa e sim entregando-se, passiva e dócil, nas mãos de um novo senhor. (BEAUVOIR, 1980, p. 67).

²⁴Femenías referiu-se ao *Segundo Sexo* (1949) como sendo “a obra mais significativa da teoria feminista do século XX” (FEMENÍAS, 2012, p. 310).

É nesse momento em que entende que a exigência de ser mulher implica na exigência da feminilidade e inicia uma busca incessante pela manutenção da beleza e intuitivamente uma desvalorização da intelectualidade, já que segundo Beauvoir (1980), os homens não gostam de mulheres cultas, ousadas, porque essas qualidades os assustam. A exemplo disso, a filósofa cita diversos clássicos da literatura em que as mulheres que “ganham” o coração dos protagonistas são submissas e apáticas, e não outras corajosas ou de “caráter duvidosos” (BEAUVOIR, 1980, p.73). Resta a menina acreditar que precisa anular sua espontaneidade e pulsões rebeldes para conquistar o lugar ao lado do *Outro* a que se destina.

São tantos os dilemas que a perturbam que enxerga o próprio corpo como um “fardo”: ao observar que a diferenciação sexual é demarcada pelo aspecto físico e psicológico – a perda de cálcio, flacidez, problemas nos nervos, etc., isso a leva a crer na inferioridade da *condição* feminina, resultando numa série de rebeldias e o desencadeamento de amores lésbicos (BEAUVOIR, 1980) como forma de protesto contra a violência que pressupõe em relação às núpcias com o futuro marido. No entanto, para Beauvoir, esse relacionamento durante a adolescência da menina é apenas uma etapa a qual ela reprime para buscar relacionar-se com um homem, preferencialmente mais velho. A transição do amor ideal para o amor real nem sempre se torna fácil, pois na sexualidade a mulher percebe que ela não é o sujeito ativo do prazer, e sim objeto. Depois de negar a sexualidade, escarnecer o corpo feminino, revoltar-se simbolicamente diversas vezes, ela acaba aceitando o destino e volta a pensar no amor, materializado no casamento.

Essas ponderações foram feitas com o seguinte propósito: compreender a mulher à época da produção dos contos que constiuem *corpus* desse trabalho. Pois essas mulheres se apresentam de diversas maneiras – sensuais e provocantes; curiosas e destemidas; temerosas ou frígidas – todas elas possuem algo em comum: a experiência interior do erotismo, o movimento do interdito à transgressão. Com exceção de Bijou, que é narrada por um pintor no conto “A rainha” como uma mulher que é a personificação do erotismo, as demais personagens passam pelo mesmo processo: se debruçam ao fascínio do sexo e pela forma como ele se manifesta como algo “proibido” para elas, seja com pessoas do mesmo sexo, seja com alguém fora do casamento, seja porque são virgens; lutam psicológica e socialmente contra tais barreiras para enfim encontrarem a saciedade almejada. “Lina” é uma personagem diferente das outras,

porque resiste até o último momento, e mesmo que acabe cedendo as investidas da outra, após consumir o sexo, foge.

Entretanto, podemos afirmar que as personagens são subversivas, porque tumultuam através das transgressões empreendidas pela busca do objeto de desejo. Elas nos levam às diversas reflexões concorrentes as repressões de gênero, e de que maneira elas podem romper com essas delimitações. O interdito e a transgressão observadas nessas personagens, se definem como um processo de ruptura através da consciência, o empenho em afirmar as próprias autonomias sexuais enquanto sujeitos.

Ora, é preciso atentar, porém, para o fato de que essas mulheres viviam uma constante pressão e vigília, em consequência do discurso formulado em torno do sexo como deturpador da moral. Em relação ao sexo da mulher – aqui me refiro não ao fator biológico, e sim ao ato de fazê-lo – a repressão recaía sobre ela mais ainda em virtude das sociedades patriarcais, regulando a perpetuação da ignorância e da moralidade. Não é de se estranhar, portanto, que Beauvoir (1980) afirmava que a mulher era sempre vista como de fato um *Segundo Sexo* por viver em constante anulação da supremacia masculina. Mas a filósofa afirmava também que a canonização da feminilidade como sua expectativa única precisava ser desmistificada, bem como a passividade de elementos categóricos da secundarização de sua existência deslocados para uma nova experiência: a transgressão. Um meio de conquistá-la seria a consciência erótica e o modo como a mulher se permitia em realizá-la.

De acordo com Bataille (1980), para transgredir é necessário primeiramente a consciência do interdito, mas não necessariamente anulá-lo, já que a transgressão o supera. Portanto, a transgressão é a superação, uma abertura para o que já existe no homem. Em relação as opressões históricas da mulher, a transgressão precisa ser aprendida, nesse processo de consciência e libertação. Como ter liberdade se não conhecemos o que seria essa liberdade? A personagem em “O modelo” pode até não saber do que isso se trata, mas a intui, já que adquire a consciência do interdito e pretende rompê-lo, isto é, se encaminha para a transgressão. Tal moça era muito protegida pela mãe; não havia se encontrado em uma vocação; suas habilidades consistiam em leituras e línguas, mas nada de serventia para a prática do *feminino*. Ela decidira que seria modelo após não conseguir emprego nenhum em Nova York. Ao comunicar a mãe que este seria seu modo de vida, ela se preocupa com o que a filha sabe sobre sexo, pois, segundo ela, o mundo artístico é demasiadamente permissivo. A resposta da modelo foi a seguinte:

Eu tinha sido beijada muitas vezes por Stephen, deitada na areia da praia. Ele se deitara em cima de mim, e eu tinha sentido uma coisa grande e dura me pressionando, mas não passara disso e, para minha grande surpresa, quando chegara em casa, descobrira que estava toda molhada entre as pernas. Não tinha contado isso à minha mãe. Minha impressão era de que eu era dotada de grande sensualidade, que aquela história de ficar molhada entre as pernas um sinal de tendências perigosas para o futuro. Na verdade, eu me sentia como uma puta. (NIN, 2013, p. 63).

As putas, como a qual a personagem se sentiu, ganham um sentido metafóricamente bastante negativo, tendo em vista que nesse contexto elas representam o suposto perigo que a mulher traz dentro de si e que pode ser “gatilhado” com a ajuda de um homem. Através dessa experiência a modelo sentiu o descarrego de libido no corpo, e a ignorância dessa sensação o fez temê-lo, embora o desejasse. Após a mãe explicar-lhe como ocorre o sexo, a jovem compreendeu “o mistério da noite dos beijos”, porém o conflito continuou. Mesmo a mãe esclarecendo a filha para o que estava por vir, diversos artistas se sentiam motivados a “iniciá-la” sexualmente, em torná-la mulher.

Tornar-se mulher é cumprir-se no ato sexual, cujo seu iniciador será o homem, segundo Beauvoir (1980). Isso muitas vezes gera a repulsa e o desencadeamento do homossexualismo ou a frigidez. De certo, sabe-se que os homens para procriarem precisam gozar; a mulher não. Isso eventualmente causou por muito tempo estranhamento em relação ao prazer feminino, e conseqüentemente sua “demonização” em algumas culturas. A vida sexual da mulher para Beauvoir podia ser classificada como “servilismo”, ou seja, a mulher contentava-se em servir e atender aos desejos sexuais do homem.

Em Anais Nin observamos diversas vezes a utilização desses termos, porém, no conto “O Modelo”, tais expressões para designarem a transição entre a virgindade e a maturidade sexual se sobressaem. A todo momento, a autora evoca para dentro do texto estes significantes, seja na fala dos personagens, seja na própria narração. Afirmar que Anais Nin concordava que a mulher só se tornaria uma se se envolvesse sexualmente com um homem por conta do uso excessivo dessas expressões seria no mínimo subjugar a sua obra ao desnecessário; essa análise cometeria o equívoco de trazer à tona uma dissonância teórica, uma vez que a assertiva de Beauvoir “ninguém nasce mulher, torna-se” já causou muita contradição entre algumas feministas. A exemplo, Butler (2016) categoriza a afirmação absurda e no mínimo contraditória.

Simone de Beauvoir escreveu, em *O segundo Sexo*, que ‘Ninguém nasce mulher: *torna-se* mulher’ A frase é curiosa, até mesmo um pouco absurda, pois como tornar-se mulher se não é mulher desde o começo? E quem se torna mulher? Há algum ser humano que se torne de seu gênero em algum ponto do tempo? É justo supor que esse ser humano não tenha sido de seu gênero antes de “tornar-se” de seu gênero? Como é que alguém ‘se torna’ de um gênero? Qual é o momento ou o mecanismo da construção do gênero? E talvez, mais pertinentemente, quando entra esse mecanismo no cenário cultural e transforma o sujeito humano num sujeito com características de gênero?. (BUTLER, 2016, p 193).

Butler é uma das precursoras do pós-feminismo como também é bastante referenciada na teoria queer. Sua principal contribuição foi a formulação construtiva de sexos-gêneros-paródicos, como também desconstrói a noção do caráter natural do dimorfismo sexual. Em relação ao texto de Beauvoir, a qual Butler recorre muitas vezes e até reconhece sua admiração pela filósofa francesa²⁵, atribuiu uma teoria voluntarista de gênero, isto é, o gênero, o seu conceito bem como seus desmembramentos, aparecem implicitamente. De acordo com Daniele Fernandes Reis, “Butler verifica que a questão da real liberdade de escolha do gênero não é tratada por Beauvoir” (2013, p. 365). De fato, quem desmembrou essas categorizações foi a Butler, após um longo desenvolvimento teórico do movimento e da corrente feminista: gênero agora engloba uma variedade identitária dos sujeitos, não referindo-se apenas a mulher. Se outrora se falava em *condição* feminina, hoje o termo é considerado falho, por confinar nele uma conjuntura imutável.

Ao meu ver, mesmo com as discrepâncias teóricas devido a longitude temporal e acadêmica das duas pesquisadoras, percebe-se que em muitos aspectos a obra de Beauvoir dialoga com Butler. Por exemplo, se para Beauvoir a passividade representa a espera e a conduta da mulher em relação ao seu destino, para Butler a passividade é o intermédio entre o corpo e a cultura, isto é, o corpo recebe a inscrição cultural, e é justamente ela que se tenta subverter em busca de uma identidade que não comporta o simples desígnio do sexo. Beauvoir, apesar das narrativas psicanalíticas e de ter como palavras chave para o *Segundo Sexo* a alteridade submissa, propõe também uma subversão de toda essa condição, o que também acontece com o sujeito político feminista de Butler: subverter para granjear autonomia, para se desfazer a reprodução da matriz heterossexual.

²⁵“Simone de Beauvoir foi muito importante para mim. Foi ela quem me deu, quem deu pra tantos de nós, a formulação ‘Não se nasce mulher, torna-se uma’” Fonte: <http://revistacult.uol.com.br/home/2015/09/temos-que-pensar-o-lugar-de-corpos-movendo-se-livremente-dentro-de-uma-democracia-diz-judith-butler/>. Acesso: 20/06/2017.

Por mais que Butler considere a máxima de Beauvoir absurda quando ela diz que “ninguém nasce mulher, torna-se”, percebe-se a filósofa pós-estruturalista não leva em conta o verbo de mudança de estado “tornar-se” quando questiona se é justo dizer que o ser humano ganha um gênero a partir de um determinado momento, levando em conta sua imagem corporal. A mulher, não era mulher desde o começo porque a mulher referida por Beauvoir é na verdade uma menina (criança, do sexo feminino), que se angustia com a constituição fálica do Outro sexo dos “homens” que lhe arroteiam e na qual é ensinada a respeitá-los como ser inferior. Torna-se mulher como simples transição da ignorância e da rebeldia a resignação de seu “destino”. Não há em Beauvoir a preocupação em deslindar sobre as questões concernentes as demais diretrizes de gênero, pois à sua época, gênero associava-se ao termo mulher, a qual Butler o considera problemático²⁶. Por outro lado, Butler foi quem desmembrou de diversas formas as acepções de gênero e instituiu a crítica Feminista novas perspectivas para o “Problema de gênero”, como veremos no próximo capítulo.

Femenías escreveu no artigo *A crítica de Judith Butler a Simone de Beauvoir* (2012) que Butler desconstrói Beauvoir para formular sua própria teoria. Neste trabalho, Femenías também cita outras teóricas que também discordam da leitura de Butler a Beauvoir, como Heinämaa (1998), López Pardina (1998) e Simons (1999); considera-se que Butler não situou Beauvoir na tradição fenomenológica em que estava inserida, nem o fato de ser filósofa essencialista que coloca referências biográficas em seu longo ensaio onde segue o subtítulo “experiência vivida”.

Em lugar de uma teoria de gênero, Beauvoir apresentou uma descrição fenomenológica da diferença sexual. Portanto, a conclusão butleriana de que Beauvoir propõe uma teoria performativa de gênero também é errônea”. (FEMENÍAS, 2012, p. 328).

A poeta portuguesa Ana Luíza Amaral sugere também uma nova leitura de Beauvoir²⁷, no sentido que a construção da identidade, sobretudo a de gênero, é um ato de aprendizagem social que cria simulacros de posturas aceitáveis e esperáveis a cultura corpórea, mas que podem se deslocar para a liberdade: a transgressão e a performance podem fazer parte desse processo. Por isso, a teoria queer e novas

²⁶Butler (2016) considera *mulher* o sujeito político do feminismo, mas aprofundaremos mais a questão no segundo capítulo.

²⁷AMARAL, Ana Luísa. <https://www.publico.pt/temas/jornal/simone-de-beauvoir-ninguem-nasce-mulher-tornase-mulher-244344>. Acesso 28.07.2017, às 17:00h.

correntes do feminismo devem revisitar a Simone de Beauvoir e sua célebre frase, já que para Amaral:

[...] Dentro de um quadro conceptual feminista, a questão proposta por Beauvoir é crucial, visto denunciar o caráter eminentemente artificial da categoria “mulher”: um ser humano do sexo feminino “não nasce mulher”, antes “se torna mulher”, através da aprendizagem e repetição de gestos, posturas e expressões que lhe são transmitidos ao longo da vida. (AMARAL, 2008).

Mesmo que novas teorias revisitem Beauvoir a sua célebre frase no âmbito acadêmico, seja para discussões cuja temática estejam centradas no gênero/política/identidade, o que dizer de Anaïs Nin? Qual contribuição para os estudos dos gêneros de uma obra que repete insistentemente as referidas expressões: “tornar-se mulher” e “iniciada”? Por que Anaïs Nin narrava *nessa* maneira para se referir à perda da virgindade? No conto “O Modelo” as expressões são reincidentes e utilizadas com muita naturalidade. Não faz parte do estilo da autora tecer divagações; a mesma narra o enredo de forma limpa, e a percepção sobre as atitudes transgressoras das personagens se dá justamente com a insubmissão diante as diversas castrações do desejo, como podemos ver no seguinte trecho:

- Stephen, possua-me, quero ser sua.

Ele ficou totalmente aturdido. Eu estava me jogando no refúgio dos seus grandes braços, queria acabar logo com aquilo, queria ser transformada numa mulher. Mas ele ficou completamente imóvel, assustado, e disse:

- Eu quero me casar com você, mas não posso fazê-lo agora.

- Eu não ligo pro casamento.

Mas, então, eu me dei conta da surpresa dele, e me calei. Fiquei imensamente desapontada com a sua atitude convencional. O momento passou. Ele pensou que eu tivesse cedido a um momento de paixão, que tivesse perdido minha cabeça. Estava até orgulhoso de ter me protegido contra meus próprios impulsos. Fui para a cama e chorei.

(NIN, 2013, p. 72).

Essa personagem possuía uma ânsia em perder a virgindade tanto por dilatação do próprio desejo como também por conta do seu trabalho, já que as modelos só se tornavam interessantes se elas já tivessem se *tornado mulher*, isto é, se desvirginado. A vontade se transformou em uma obstinação, e o fato de inicialmente pretender perdê-la apenas com alguém a quem amasse para em seguida casar deu lugar a uma conduta

subversiva, desviando-se assim do discurso de Beauvoir (1980), que presumia a mulher um destino apático, mas reencontrando-o quando a filósofa pondera a necessidade da transgressão. A personagem principal em “O Modelo” é transgressora na medida em que na época o sexo era permitido apenas após o casamento; o adultério e outras formas de práticas de desejo (BEAUVOIR,1980) eram consideradas ilícitas e inapropriadas.

A respeito das expressões, dentro dos contos escolhidos para constituir o *corpus* dessa pesquisa, somente “O Modelo” que reincide termos como “iniciada” e “tornar-se mulher”, de modo que se pode inferir, claramente, a associação dos mesmos à perda da virgindade. “Tornar-se mulher” não pode aqui, neste conto de Anaïs Nin, ser entendido no âmbito do gênero, mas sim em sua conotação sexual. Ao analisarmos o seguinte trecho “Quando vi você pela primeira vez, achei que seria maravilhoso iniciá-la” (NIN, 2013, p. 74) de conversa entre a modelo e um dos vários pintores que tentam seduzi-la com incitações e argumentos, é possível perceber que “iniciar” sexualmente trata-se da perda do hímen, ou seja, a mudança biológica do corpo da mulher que corresponde a esse momento de transição, enquanto que em “tornar-se mulher” se observa a conversão de postura e o amadurecimento, a aquisição de uma sensualidade que segundo a autora só é concebível em mulheres que já tenham sido “iniciadas”.

- Há dez anos trabalho como modelo. Não sei porque querem garotas novas. Jovens não tem experiência nem expressão. Na Europa, as moças de sua idade, abaixo de vinte anos, não interessam a ninguém. São deixadas na escola ou em casa. Só se tornam interessantes depois do casamento (...).

- Casada ou não você é virgem. Posso afirmar. Nunca me enganei. Se você é casada, o seu marido ainda não a transformou em uma mulher. Você não lamenta isso? Não acha que está perdendo tempo, que a vida real começa apenas com as sensações, com ser mulher?... (NIN, 2013, p.72-74).

Por fim, obverso neste conto que o erotismo ainda muito tem a ensinar ao feminismo. Que essa modalidade de escrita é libertadora para quem lê e a quem produz, pois transmite sem pudor as manifestações de desejo “oficiais e não oficiais”, e por conta disso não delimitam as concepções de gênero em categorias binaristas. No entanto, em se tratando de uma mulher, não se pode negar que essa produção desestabiliza, em virtude de toda a sua opressão histórica que inclui, sobretudo, a legitimidade de seu erotismo, uma das escalas que ainda precisam ser conquistadas com o feminismo.

No próximo capítulo, adentraremos na análise de duas personagens que não correspondem aos desejos “oficiais”, isto é, desviam-se da matriz heterossexual e desejam outras mulheres. Para tanto, agora aprofundaremos no estudo dos gêneros, a fim de discutir com mais propriedade a complexidade identitária dessas mulheres e isso infere em suas tendências eróticas.

2 O EROTISMO LÉSBICO EM ANAÏS NIN

Quando vamos responder a algum documento para vias burocráticas uma das primeiras perguntas que surgem após o nome é qual o sexo. Tem-se lá: masculino ou feminino, encerrando-se por aí. Hoje já se encontra também outra forma de abordagem: gênero, com as opções supracitadas e, em alguns casos, uma terceira lacuna que recebe o nome de “outro” ou “x”. Ambas as situações, aparentemente simples, podem gerar conflitos em indivíduos cuja identificação de sua sexualidade ou orientação sexual não recaí apenas no binarismo homem e mulher. A designação do sexo é determinada por uma constituição corpórea? Corresponde a um simulacro discursivo? Se a pessoa não se identifica como homem ou mulher, o que ela seria? Só existem essas duas identidades de gênero? E o desejo, o amor, as pulsões eróticas, onde se encaixam nessas definições?

Estas questões de gênero foram desenvolvidas por Joan Scott, e mais à frente por Judith Buler, lançando-se a estes e outros questionamentos, a fim de tentar resolver os percalços que à época de Beauvoir ainda não eram alcançados. Por esta razão, destinarei o próximo tópico para analisar seus postulados, tanto para auxiliar-nos a compreender o que é a mulher além da noção de passividade apresentada, já que nos destinamos a estudar contos exclusivos sobre mulheres, como também para nos auxiliar na acepção do lesbianismo, particularidade em que se envolvem as personagens nos contos “Lina” e “Mandra”.

2.1 QUEM É A LÉSBICA NOS BINARISMOS SEXUAIS?

A obra de Beauvoir serviu como gatilho para fomentar os estudos no feminismo. Mas a concepção de gênero como categoria de análise das associações psicológicas ao sexo foram de interesse da historiadora Joan Scott, que observou a “organização social das relações entre os sexos” (SCOTT, 1989, p.2) se complicava com o uso da gramática e os termos que se figuravam a despeito dela.

Essa organização baseada nas distinções do sexo refletia um determinismo biológico que passou a ser rejeitado e combatido pelas feministas americanas, bem como as relações normativas acerca da feminilidade. Ora, se gênero estava relacionado a categoria mulher dentro do binarismo sexual, e que a ela eram dadas conjunturas comportamentais esperáveis no eixo social, logo, a maneira como o gênero era visto

carecia de reformulações conceituais, pois “o gênero já foi norteador de que a pesquisa sobre mulheres seria transformador” (SCOTT, 1989, p.3).

Os historiadores, por exemplo, costumavam fazer uma segregação: história das mulheres para cá, história dos homens para lá. Uma das grandes contribuições de Joan Scott é que a pesquisa sobre mulheres não só instaurava uma nova história das mulheres, mas uma nova história, simplesmente. O mérito é dado sobretudo a esse termo até então de tão escorregadia aceção, cujo uso buscou legitimidade acadêmica nos estudos feministas na década de 80. Mas para iniciar essa pesquisa Joan Scott se lança a dois questionamentos (1989, p.5): “Como é que o gênero funciona nas relações sociais humanas? Como é que o gênero dá um sentido à organização e à percepção do conhecimento histórico?”

A abordagem dos historiadores era descritiva e casual, e por muito tempo “gênero” foi sinônimo de mulheres. Porém, em termos de experiência, havia muito pouco ou nada em comum entre os sexos. Isso a permitia afirmar, (SCOTT, 1989, p.7) que o gênero poderia incluir o sexo, mas não era determinado por ele, muito menos a sexualidade. Era analisado em sua perspectiva mais como construto social, como pontua-se abaixo:

O gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar as “construções sociais” – a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e as mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. (SCOTT, 1989, p.7).

Ou seja, cada sexo deve corresponder as exigências culturais a partir dos parâmetros sociais as quais se inserem. Para analisá-las ou rebatê-las, as(os) historiadoras(es) feministas possuem três posições teóricas para abordar o gênero: as origens do patriarcado, em que se busca explicar as diferenças sociais entre o homem e a mulher sob a ótica da predominância machista nas sociedades patriarcais (SCOTT, 1989, p.9); a tradição marxista na crítica feminista, em que “o conceito de gênero foi por muito tempo tratado como subproduto de estruturas econômicas mutantes: o gênero não tem tido o seu próprio estatuto de análise” (SCOTT, 1989, p.13); o pós-estruturalismo francês e as teorias anglo-americanas que buscam a identidade do sujeito. Esta última abordagem está mais centrada na linguagem e nos seus efeitos e possui Lacan como sua principal referência. Fundamentam-se no estruturalismo e no pós-estruturalismo de Freud, interpretando a esfera familiar, a experiência doméstica, o

complexo de Édipo e a supervalorização da virilidade na cultura falocêntrica. Nesse viés, “linguagem não designa unicamente as palavras, mas o sistema de significação, as ordens simbólicas que antecedem o domínio da palavra propriamente dita, da leitura e da escrita” (SCOTT, 1989, p. 14).

As feministas da identidade do sujeito procuram desconstruir os discursos que se perpetuam acerca das crenças culturais sobre os sexos: “os homens são assim, as mulheres são assado...” acreditando que as categorias masculino e feminino são contextuais e subjetivas, inexistindo fixidez e inerência aos sexos. É aí que surge o conflito, tornando tais terminologias imprecisas.

O princípio de masculinidade baseia-se na repressão necessária dos aspectos femininos – do potencial bissexual do sujeito – e introduz o conflito na oposição entre o masculino e o feminino. Desejos reprimidos são presentes no inconsciente e constituem uma ameaça permanente para a estabilidade da identificação de gênero, negando sua unidade e subvertendo sua necessidade de segurança. (SCOTT, 1989, p. 16).

Mas até agora respondemos apenas a primeira pergunta, quando Scott já nos oferece a segunda resposta: as preocupações teóricas relativas ao gênero como categoria de análise só apareceram no final do século XX, após as analogias sobre as oposições entre masculino/feminino, lançando-se a eles a questão feminina. O gênero não havia aparecido como meio de relações sociais ou entre os sexos, portanto buscava-se a formação da identidade sexual subjetiva. É neste momento que Joan Scott oferece a sua definição de gênero: “... é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1989, p. 21).

Dentro dessa definição, Scott explora diversos elementos que se relacionam e que contribuem para explicar a compreensão de quanto o gênero é uma categoria de análise opositiva entre masculino e feminino (SCOTT, 1989, p. 27), como os símbolos representacionais contraditórios da mulher (Eva e Maria, que ressaltam a inocência e corrupção); os conceitos normativos que evidenciam as relações da oposição binária; a pesquisa que pretende descobrir a origem e a permanência dos binarismos nas instituições e organizações sociais; a inserção da mulher na vida pública/política, entendendo a diferenciação sexual como forma de controle.

Scott finaliza o célebre artigo “gênero como categoria útil na análise histórica” tecendo uma série de questionamentos cuja exploração dos mesmos oferecerá “novas perspectivas a velhas questões”, como a própria afirma. Redefinindo antigas questões

em termos novos, é possível a instauração de uma nova história, onde as mulheres se tornem visíveis como participantes ativas. Seu texto abre possibilidade para reflexão sobre as estratégias políticas feministas atuais e sugere a redefinição e reestruturação do gênero em visão de igualdade política e social, que inclui sexo, classe e raça.

Podemos perceber que Scott oferece uma visão um tanto reducionista de gênero, embora sua contribuição no âmbito do gênero enquanto análise histórica seja inegável. Reconhece-se a existência dos binarismos, a necessidade de desconstruí-los, mas ainda assim, ficamos com um conceito que os tange nas categorias de oposição e difensionista, cuja hierarquia masculina deva ser subvertida. Creio que a ideia de gênero construído subjetivamente desencadeou novas tendências como Scott sugere ao final do ensaio. A exemplo, com o livro *Problemas de Gênero: feminismo e subservão da identidade* (1990) de Judith Butler o debate ganha excelência²⁸. Nele a noção de gênero se expande para além do binarismo homem e mulher, e das concepções natural ou cultural; gênero aqui é entendido como formação discursiva a partir dos significantes que o compõem, como o sexo e desejo²⁹.

Ao estudar uma obra debruçando-se sobre o termo *mulheré* preciso questionar o que é, afinal, a mulher. Ora, a esta altura já se sabe que *ser* mulher vai além de sua constituição anatômica e dos postulados culturais. Mulher não seria mais uma delimitação de comportamento ou desejo, e sim um sujeito, autêntico, capaz de entranhar-se entre os discursos. De acordo com Butler (2016), a noção de sujeito é uma designação política. Neste sentido, a mulher atua como o sujeito no feminismo, pois ela

²⁸Vale acrescentar aqui, resumidamente, que as discussões sobre a identidade do sujeito político do feminismo desencadeou no queer, descentralizando a figura da mulher hegemônica e inserindo-a junto com outros *corpos abjetos* (BUTLER, 2016) que se levantam nas multidões queer: “Nos anos 1990, uma nova geração emanada dos próprios movimentos identitários começou a redefinir a luta e os limites do sujeito político ‘feminista’ e ‘homossexual’. No plano teórico, essa ruptura inicialmente assumiu a forma de uma revisão crítica sobre o feminismo, operada pelas lésbicas e pelas pós-feministas americanas, apoiando-se sobre Foucault, Derrida e Deleuze. Reivindicando um movimento pós-feminista ou queer, Teresa de Laurentis, Donna Haraway, Judith Butler, Judith Halberstam (nos Estados Unidos), Marie-Hélène Bourcier (na França), mas também as lésbicas chicanas como Gloria Andalzua ou das feministas negras como Barbara Smith e Audre Lorde, atacarão a naturalização da noção de feminilidade que havia sido, inicialmente, a fonte de coesão do sujeito do feminismo. A crítica radical do sujeito unitário do feminismo, colonial, branco, proveniente da classe média alta e dessexualizado foi posta em marcha. Se as multidões queer são pós-feministas não é porque desejam atuar sem o feminismo. Pelo contrário, elas são o resultado de um confronto reflexivo do feminismo com as diferenças que o feminismo apagou em proveito de um sujeito político “mulher” hegemônico e heterocêntrico” (PRECIADO, 2011, p. 17).

²⁹Deleuze acredita que desejo é processo, e o prazer encontra-se no meio desse processo: “Em vez de ser estrutura ou gênese, ele é, consequentemente, processo. Em vez de sentimento, ele é, contraditoriamente, afeto. Em vez de ser subjetividade, ele é, contraditoriamente, ‘heccidade’ (individualidade de uma jornada, de uma estação, de uma vida). Em vez de ser coisa ou pessoa, ele é contraditoriamente, acontecimento. O desejo implica, sobretudo a constituição de um campo de imanência ou de um ‘corpo sem órgãos’, que se define somente por zonas de intensidade, de limiares, de gradientes, de fluxos” (DELEUZE, 1994, p. 7).

está inserida em limitações de estruturas de poder da qual deseja se libertar. Mas tal proposição causa convencionalmente perturbações ontológicas. Porque o desígnio *mulher* pertence socialmente a uma categoria do sexo e o pluralismo do termo *mulheres* é considerado por Butler problemático, visto que ele reflete a institucionalização de opressões historicamente construídas. Diante disso, o feminismo não pode ser tido como uno, da mesma forma que a identidade também não. Existem feminismos³⁰ e identidades e, portanto, uma não estabilidade do sujeito feminista.

A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada de constituição de classe, raça, etnia e outroseixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade”. (BUTLER, 2014, p. 22).

Butler classifica também sexo, gênero e desejo como categorias compulsórias, porque elas foram instauradas sob formas de submissão culturalmente construídas por binarismos biológicos. O sexo apresenta uma concepção estável, mas o gênero não, devido a sua pré-existência e o simulacro corporal a qual ele se submete. Em outras palavras, ao se falar em *sexo*, vem à mente a palavra homem; ocorre semelhante ao mencionarmos *gênero*, onde imediatamente o significante mulher vem à tona. Neste sentido, uma terceira denominação é ainda mais problemática: o desejo subverte os limites do corpo e impõem-se a dissonância do gênero, isto é, rebela-se contra a matriz heterossexual.

A instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual. (BUTLER, 2014, p. 53).

A reflexão baseada no excerto “o sexo é natural, e o gênero cultural”, embora seja uma maneira de simplificar o problema, se torna redundante segundo Butler, pois é como se dissesse, indiretamente, que a natureza condiciona a cultura. O problema vai além, e existem estratégias em que o gênero (“feminino”) buscam burlar, através da (in)consciência da linguagem, tais condições pré-culturais. São as chamadas teorias

³⁰Podemos citar o Feminismo Liberal e o Radical, em que o primeiro esteve centrado outrora no sufrágio e direito e propriedade e hoje lutam por questões salariais e profissionais, e o segundo pela busca de uma essência feminina – independente das questões de classe e de raça, homogeneizando-as – numa sociedade dominada por homens. O Feminismo dos Estudos Culturais se distancia dos referidos feminismos em termos práticos para se referir a mulher como sujeito (ÁLVARES, Cláudia. Feminismo e Representação Discursiva do Feminismo: A presença do Outro na Teoria e na Prática. LIVRO DE ACTAS – 4ª SOPCOM, p. 947 – 956)

Lacanianas da mascarada. Resume-se em: Homem: ter o falo; mulher: ser o falo. A mulher deseja ter o falo para ocupar o lugar de poder do homem.

Essa teoria está diretamente relacionada com *a lei* referida ao patriarcalismo, ponto central onde começam as atividades da heterossexualidade compulsória, marcada também pelo incesto e desejo da mulher ocupar o lugar do pai. Por conta disso, o subconsciente feminino apresenta (ser supostamente carregado de feminilidade que por sua vez é tido como a negação do masculino) o desejo de “querer ser homem”³¹, o que Beauvoir havia também discorrido anos atrás com *o Segundo Sexo*, em que para ela, a descoberta de ser mulher no mundo parecia tão humilhante que a menina, já nos primeiros anos de vida, deseja ter nascido homem.

Como o homem é a referência hierárquica nas sociedades patriarcais e a mulher o “acessório” humano a que se destina dentro do contrato matrimonial, o gênero, ou as possibilidades de gênero dentro dessa heterossexualidade compulsória, acabam se tornando construtos melancólicos. Como a matriz é heterossexual, todo e qualquer desvínculo dessa referência se materializa num viés inapropriado em relação a ela e, portanto, reproduz a melancolia do ser.

Enquanto a bissexualidade é anterior a heterossexualidade, ou seja, psíquica, a homossexualidade é originária da “troca” das predisposições primárias: masculino e feminino. A retomada do Complexo de Édipo é usada para percorrer o desejo do(a) filho(a) pela mãe ou pelo pai, no sentido que a partir dela se desenvolvem os primeiros interditos sexuais. Diz-se que o tabu do incesto é a instância preliminar da construção do gênero: a identidade fecunda parte das relações próximas com a figura da maternidade (a qual Kristeva não enxerga de maneira positiva, visto que propõe a subversão do útero feminino) ou outros parentescos. Nesse contexto, a heterossexualidade “primária” é construída a partir da negação da bissexualidade “secundária”. Como vimos anteriormente, Beauvoir já falava também da “etapa” homossexual da moça, mas mesmo com tendências lésbicas, a mulher sabe a que se destina, e acaba reprimindo essa tendência para se entregar passivamente ao *Outro*.

Sendo o destino ou não, a própria cultura, que se diz produtora de “um gênero” é a que gerencia formas de produzir, além dele, a presunção de uma bissexualidade ou homossexualidade, já que segundo à psicanálise a heterossexualidade, apesar de ser o

³¹Riviere explica o medo da retaliação como consequência da fantasia da mulher de tomar o lugar do homem, mais precisamente, do pai (...) Uma interpretação possível é que a mulher na mascarada deseja a mascarada para entrar no discurso público com homens e, como homem, como parte de uma troca masculina homoerótica (BUTLER, 2014, p. 97; 90)

discurso normativo dominante, é resultado do recalçamento da libido homo ou bissexual.

O recalçamento, ou melhor, o tabu do incesto, é sancionado a partir da predição da lei: Foucault afirma em *A História da Sexualidade* que “a lei’ estruturalista (a) pode ser compreendida como uma formação de poder, uma configuração história específica, e (b) como produtora ou geradora do desejo que supostamente ele reprime”. (BUTLER, 2014, p. 135-136).

Se heterossexualidade é construção das investidas sociais em negar a homo ou bissexualidade primária, não seriam todos os “sexos” ou “gêneros” elementos de uma mesma composição substancial da libido? Isso seria reafirmar o que foi descartado a princípio, inclusive uma das premissas de Levy Strauss e Joan Scott, de que o sexo é natural e o gênero cultural. De fato, essas categorias são redundantes e excludentes, de modo que não abarca “o problema de gênero”, e as distinções biológicas não sustentam por muito tempo as “aparências corpóreas” do feminino ou masculino. Mas ao mesmo tempo, se a heterossexualidade é constituída a partir da negação de suas formas “secundárias”, então dizer que o gênero (ou gêneros) se formula culturalmente é se referir a esse percurso de recalçamento como possível resposta de identidade. Todavia, para Butler, o gênero ou identidade de gênero são entendidas como discurso sobre as formas corporais das quais tentam subverter.

Butler cita uma pesquisa realizada em 1987 sobre a imposição da ciência em querer determinar um gene dominante a partir do binário feminino e masculino. Nesta pesquisa algumas pessoas que apresentavam cromossomo XX foram designadas do sexo masculino, enquanto pessoas em constituição cromossômica XY receberam o desígnio do sexo feminino, sendo que a especulação em que esta pesquisa se baseava consistia justamente no contrário: XX-fêmea, XY macho. A resposta do Dr. Page para essa “curiosidade” é que as genitálias externas dessas pessoas apresentavam as características do sexo feminino e masculino respectivamente, porém a mulher não tinha gametas nos ovários e o homem possuía testículos pequenos e sem produção de esperma.

Outro dado da pesquisa a qual Butler se contrapõe: a feminilidade é tida sempre como a ausência de masculinidade, isto é, para a ciência, o sexo masculino é de fato o dominante.

Não seria a convenção puramente cultural que Page e outros se referem ao decidirem que um indivíduo XX anatomicamente ambíguo

é do sexo masculino, uma convenção que toma a genitália como “signo” definitivo do sexo? (BUTLER, 2014, p.191).

A partir de postulados de Monique Wittig, Butler afirma que o sexo é opressor, pois ele se dá através da percepção de traços físicos. Por conta disso é que supostamente a ciência e a cultura tenha sentido, mas não por muito tempo, pois começam a surgir os problemas: e a lésbica, é o quê? E os gays? Os travestis, drags, etc? Direcionar o termo *gênero* somente para a mulher como foi por muito tempo para os estudos culturais seria desprezar suas outras possibilidades. Ao Butler desmembrar as questões de gênero entre corpo/sexo e o próprio gênero, ela recomenda que o EU seja utilizado numa perspectiva de anular os binarismos sexuais. Para a teórica, é como se não existisse mais o sexo feminino e masculino, pois a noção de gênero se confunde com ele e supõe a existência de muitos sexos quando se pondera o “ser” embutido neles.

Se o número de sexos corresponde ao número de indivíduos existentes, o sexo não teria mais como termo, qualquer aplicação genérica: o sexo seria uma propriedade radicalmente singular e não poderia mais operar como generalização útil ou descritiva”. (BUTLER, 2014, p.206).

Como o corpo é aparentemente passivo, ele se torna submetido pelos valores culturais. No entanto, o corpo é uma superfície que apesar de receber o simulacro da dicotomia do sexo revida com transgressões, chamadas por Butler de “performatividade” ou “sexo fictício”. Entre o corpo e o gênero, Butler faz distinções entre a noção de interioridade dos performativos do gênero. É claro que há uma substância essencial de “dentro”, mas que se realiza no externo, isto é, no corpo. Nesse ínterim, Butler afirma que a verdade interna paira entre a noção de identidade e gênero, fazendo com que os próprios gêneros não sejam nem verdadeiros nem falsos, mas efeitos discursivos.

Ora, se a homossexualidade é tida como “antinatural” e “incivilizada” segundo os preceitos da heterossexualidade compulsória, o corpo homossexual “reinscreve efetivamente suas fronteiras em conformidade com novas linhas culturais”. (BUTLER, 2014, p. 229).

Categorizar um indivíduo a um desígnio de gênero somente pela presunção da fronteira anatômica do seu corpo é condená-lo a uma prisão que não permite dissociar o sexo (biológico e natural através das construções discursivas da matriz heterossexual) da interioridade substancial do eu. O sujeito, politicamente falando, é constituído pelo sexo, gênero e identidade, mas estas noções se confundem quando se deparam com “desvios” da normatividade. A subversão ocorre quando o discurso da performatividade

transcorre nas instâncias sociais, provocando a sensação de paródia. Sendo assim, os atos performativos dão permissão ao corpo, ao gênero, ao desejo se destituírem de sua colocação *uno* e partem para a variedade do *locus*. Portanto, não é a biologia, a psicanálise, a filosofia, ou a sociologia que separadamente vão explicar a noção de gênero, mas as propriedades discursivas que eles apresentam, e assim, todos eles, realizam sua contribuição – mesmo em prováveis equívocos – para esse estudo. Já que o EU tende a ser invisível, oprimido e recalcado, ele pode fazer-se performar, e nessa performance, subverter as imposições de corporiedade sexual.

Butler afirma que o gênero não é naturalizado, mas também não é cultural, e sim um discurso. Da mesma forma, não existe um gênero, e sim gêneros. O binarismo sexual homem e mulher é insuficiente, e se discutiu a existência de vários sexos para os vários gêneros, pois estas denominações possuem proximidades e fronteiras, no sentido em que o corpo, que apresenta características superficiais discursivamente aceitas como pertencentes a um determinado sexo, é passível ao “recebimento” de um gênero que constitui a sua gênese e substância interior. Em outras palavras, o gênero não é estável, tampouco “comportado” – grifo meu – como requer a matriz heterossexual. Por conta disso, a identidade que se formula nestes sujeitos subverte a repetição de práticas culturais para a sua própria “*inscrição* cultural” (BUTLER, 2014, p.251). E assim, Butler propõe a desconstrução da identidade, que não significa dizer a desconstrução da política (BUTLER, 2014, p.256), mas tal tarefa se demonstra árdua, visto que a identidade ontológica dos sujeitos não subscritos no discurso dominante do gênero sofrem restrições e são tidos ainda como inaturalizados.

Reconhecendo a Inegável a relevância de Anaïs Nin para a literatura ocidental e para os estudos culturais, analisar-se-à nos contos Lina e Mandra as identidades empreendidas pelas personagens, as quais a definição de gênero defendida por Butler norteará em busca do EU que transcende as barreiras do corpo (sexo) e do gênero (discurso). As protagonistas escolhidas para elencarem esse *corpus* são mulheres que ora apresentam interditos, ora rompem com eles. Os interditos são reconhecidos como parte constituinte da passividade postulada por Beauvoir, enquanto a transgressão que impõe a ruptura de seus comportamentos diante a própria sexualidade é tipicamente característica da subversão a qual Butler chama de performatividade de gênero ou atos corporais subversivos. Tais atos não se restringem somente aos transexuais, as drags, etc.; as lésbicas, quando realizam-se no erotismo também se utilizam da subversão,

incorporam objetos além dos limites do corpo, desconstruindo assim suas fronteiras e implementando a constituição de um sexo fictício.

As práticas sexuais que abrem ou fecham superfícies ou orifícios à significação erótica em ambos os contextos, homossexual e heterossexual, reinscrevem efetivamente as fronteiras do corpo em conformidade com novas linhas culturais. (BUTLER, 2010, p.229).

Todavia, não iremos nos ater a essas divergências, e sim aos pontos em comum entre elas. Como vimos, as personagens de Anaís Nin estão mais próximas do que proferiu Beauvoir do que Butler. Outro detalhe também a se destacar é que apesar da obra de Butler ter tido muitos avanços nos estudos de gênero, ainda se observa um discurso de inferioridade em relação aos sujeitos a quais ela procura destacar como subversivos das categorias opressivas do sexo, não por de fato eles realmente serem inferiores, mas pela necessidade de ainda terem que conquistar autonomia em relação as premissas culturais que os coloca como seres desviantes em virtude da heterossexualidade compulsória.

Nas próximas seções, analisaremos a partir da noção introdutória apresentada, as personagens “Lina” e “Mandra”, compreendendo-as enquanto *personas* que desenvolvem ação no decorrer do enredo no limite de suas permissões. Observe-se à que “Lina” sofre o recalçamento de sua libido, em consequência da institucionalização da norma heterossexual que não pretende romper, não assumindo sua identidade de gênero. Ao contrário de “Mandra”, uma mulher bissexual que se entrega à luxúria com fúria e dedicação às suas amantes, sem demonstrar menor culpa ou ressentimento por isso.

2.2 A NEGAÇÃO DA SEXUALIDADE: RESISTÊNCIA EM ASSUMIR UMA IDENTIDADE “DESVIANTE”

Desviar-se da heterossexualidade compulsória é uma atitude de resistência e transgressão, embora muitas vezes não se consiga fazê-lo quando o sujeito se encontra encarcerado na convicção de que desejo sexual e gênero estão intimamente ligados. A personagem que iremos analisar agora possui justamente essa característica: Lina é uma das mais peculiares dentro do *corpus* desse trabalho, devido ao fato que sua identidade se confrontar com os gêneros binários (masculino e feminino), e apesar de sentir desejo por outra mulher, no caso a narradora do conto, o reprime, envergonhada por senti-lo.

No conto há quatro personagens: Lina, a protagonista; a narradora (a quem Anaís Nin não atribui nome); Hans e Michel, amantes da narradora que pouco se envolvem no enredo, com exceção de uma breve participação de Michel no desfecho. A narradora inicia o conto descrevendo as características de Lina, dando-nos a impressão de que ela reprime sua sensualidade de maneira involuntária:

Lina é uma mentirosa que não pode suportar ver o próprio rosto refletido em um espelho. Ela tem um sorriso que proclama sua sensualidade, relâmpagos nos olhos, uma boca ávida, o olhar provocante. Mas, em vez de ceder ao seu erotismo e assumi-lo, ela se envergonha dele. Afoga-o. (NIN, 2013, p. 27).

Lina é descrita como uma mulher de beleza exuberante. Apaixonada pela narradora, vai passar uns dias com ela em Paris, na qual passeiam pelos cafés da cidade como duas namoradas, mas não passavam de carícias e beijos, porque Lina sempre interditava seu desejo antes do clímax. A personagem, por outro lado, parece bem confusa, o que instiga o leitor. Ela afirma que odeia os amantes de sua amiga, embora não saiba explicar a razão. Faz cenas ciúmes, alegando que se fosse um homem a mataria, já que via sua amiga elogiando outras mulheres. Quando os amantes a visitavam, ficava enfurecida. Neste trecho, as personagens começam a confabular o porquê de seu comportamento:

Quando Hans a viu, disse:

- O problema com Lina é que ela é um homem.

(...)

- O que é que você quer, Lina, o que é que você quer?

- Quero que você não tenha amantes. Odeio quando a vejo com homens.

- Por que é que você odeia tanto os homens?

- Eles têm uma coisa que eu não tenho. Eu queria ter um pênis para poder fazer amor com você.

- Há outros modos de se fazer amor entre duas mulheres.

- Mas eu não quero, eu não quero. (NIN, 2013, p. 27).

O trecho revela dois problemas: por que designar Lina como sendo homem ao manifestar desejo de posse por outra mulher? E por que a própria Lina gostaria de possuir o *Falo* como elemento possuidor de outra mulher, como se essa fosse a única forma existente de fazer sexo com ela?

Primeiramente, de forma técnica, precisamos delinear duas noções básicas: gênero e orientação sexual. Claramente que para os personagens, especialmente a Lina, só existem duas formas de gênero e suas respectivas orientações. Em relação ao gênero, existem as pessoas cisgênero e as pessoas transgênero. As pessoas cisgênero se

identificam com o gênero atribuído ao seu sexo desde o nascimento, incluindo o que diz respeito a sua orientação sexual (se nascido homem, seu comportamento deve ser masculino e sentir desejo por mulher, por exemplo). Mas como nem todos são desta maneira, os transgêneros são aquelas que não possuem tal identificação³², e buscam diversas formas de performar o corpo. Vale ressaltar que gênero e orientação sexual não são convergentes. Uma pessoa pode perfeitamente se identificar com o seu sexo biológico – no sentido dos atos corporais e culturais que são ensinados repetidamente para que se apreendam a masculinidade ou feminilidade – e sentir atração por pessoas do mesmo sexo, como é o caso da Lina.

Essa identidade de gênero heterossexual (cisgênero) é ensinada através de uma pedagogia da sexualidade, isto é, educando os corpos, intenta-se a possibilidade de construção de uma única identidade de gênero “normal”: a heterossexualidade. Para este fim, “um investimento significativo é posto em ação: família, escola, mídia, igreja, lei” (LOURO, 2010, p.16). Em diversas passagens do conto, percebe-se Lina como uma mulher cheia de feminilidade, que gostava de seduzir: “Era uma mulher arrebatadora, cheia de corpo, os seios aparecendo no decote da blusa branca” (NIN, 2013, p. 27). Sua descrição é voluptuosa e envolvente. Neste trecho, por exemplo, além de perceber a exaltação da beleza feminina, o decote utilizado pela personagem é um símbolo forte de feminilidade, principalmente quando é utilizado como instrumento de sedução, muito embora se saiba que este e outros elementos tipicamente naturalizados como femininos foram construídos como objeto de desejo sexual, e assim são recebidos de forma erotizada ou pornográfica³³.

Ainda assim, tanto Lina como Hans acreditam que somente um homem pode gostar e sentir desejo sexual por uma mulher. Com excessão da narradora, a única que demonstra um caráter transgressor no que diz respeito a instituição de uma heterossexualidade compulsória, os outros personagens coagunam na convicção de que

³²Ver mais em: JESUS, J. G. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. Publicação online: Brasília, 2012. 42 p. Disponível em: <http://www.diversidadensexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf>. Acesso: 31.07. 2017. Às 12:00h.

³³Segundo Moraes&Lapeiz, o discurso dos libertários (feministas grupos LGBT’s, por exemplo) apontam para o lado ruim da pornografia: “... a mulher é explorada no mundo da pornografia. Mostra igualmente que os textos pornográficos parecem ser sempre organizados do ponto de vista masculino. Mostra também que a pornografia veicula uma propaganda contra as mulheres e contra os homossexuais, seja hostilizando-os, seja ridicularizando-os. Mostra enfim que a pornografia é machista, permitindo a realização a nível do imaginário masculino, da necessidade de degradação da mulher. E mostra sobretudo que as imagens pornográficas muitas vezes insinuam a violência contra a mulher” (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 50-51). No entanto, vale lembrar que as mesmas autoras direcionam também o nosso olhar para o lado “bom” da pornografia, ou ao menos o seu mais problemático, já que colocar a culpa de toda a violência na pornografia é não entender, por exemplo, por que as pessoas recorrem a ela.

não é possível burlar essa matriz impositiva, o que nos leva a resposta do segundo questionamento: se Lina tivesse o falo, poderia fazer amor com ela. Mas como não o tinha, gostaria de *sê-lo*, pois para ela esta seria a única maneira (de acordo com o seu entendimento sobre gênero e orientação sexual) de tornar possível seu desejo. Judith Butler (2016) já dissertava sobre a pretensão do falo acerca da identidade de gênero, a qual reflete perfeitamente na postura de Lina:

Para as mulheres ‘ser’ o Falo significa refletir o poder do Falo, significar esse poder, ‘incorporar’ o Falo, prover o lugar em que ele penetra, e significar o Falo mediante a condição de ‘ser’ o seu Outro, sua ausência, sua falta, a confirmação dialética de sua identidade. (BUTLER, 2016, p. 85).

Devido a ausência do Falo e a negação da existência de sua substituição (“existem outras formas de se fazer amor com uma mulher”³⁴), Lina resiste ao máximo que pode, enquanto a narradora estava disposta a fazer com que Lina correspondesse a sua “aparência selvagem, inquieta e enérgica, como se tivesse sempre “saído segundos antes da cama onde estivera com um amante, ou de que estava prestes a se deitar com um” (NIN, 2013, p. 28). Faltava liberdade, desprendimento, fluidez ao desejo que certamente a sufocava. Por isso, a narradora a conduziu para a tenda de Michel, onde tinha incensos afrodisíacos e que ele utilizaria para hipnotizá-la. Lá, sob efeito da “atmosfera erótica”, Lina mostrou-se outra: permitiu-se – mesmo que a princípio ainda resistente – a ser acariciada e despida por ambos. Conforme transcreve o final do conto, foi “possuída” por Michel e em seguida rendeu-se ao lesbianismo, que percebemos no seguinte trecho “atirou-se sobre mim tomada por verdadeira fúria sexual, acariciando-me com a boca e as mãos” (NIN, 2013, p. 28).

No entanto, a postura transgressora e permissiva de Lina durou apenas aquele momento, pois, ao saírem na rua, ela finge que nada havia acontecido, e no dia seguinte vai embora de Paris. Esse comportamento da personagem gera um certo “desconforto”, apesar do processo de permissividade que ela envereda e que atribui ao conto seu caráter erótico. Lina está confinada no que a teoria *queer* chama de epistemologia do armário: a metáfora do processo entre a opressão e revelação gay.

³⁴Ao caracterizar a lésbica como sendo “uma categoria que problematiza radicalmente tanto o sexo quanto o gênero como categorias descritivas políticas estáveis” (BUTLER, 2016, p. 196), Judith Butler nos leva a um outro conceito que auxilia nas novas construções identitárias de gênero: a performance. A performance na esfera erótica reinscreve o corpo num ato além de sua fronteira, instalando-o um sexo fictício: “A construção de contornos corporais estáveis repousa sobre lugares fixos de permeabilidade e impermeabilidade corporais. As práticas sexuais que abrem ou fecham superfícies ou orifícios à significação erótica em ambos os contextos, homossexual e heterossexual, reinscrevem efetivamente as fronteiras do corpo em conformidade com novas linhas culturais” (BUTLER, 2016, p.229).

“O armário” e a “saída do armário”, ou “assumir-se”, agora expressões quase comuns para o potente cruzamento e recruzamento de quase todas as linhas de representação politicamente carregadas, têm sido as mais magnéticas e ameaçadoras dessas figuras. O armário é a estrutura definidora da opressão gay no século XX. (SEDGWICK, 2007, p. 26).

Em outras palavras, Lina se enclausura no “armário” devido ao medo da revelação e do conseqüente desdobramento de sua orientação sexual. Para ela, mulheres devem sentir desejo por homens, e homens por mulheres, e quaisquer “desvio” da heterossexualidade é inadmissível. Lina foi afetada por um dos processos repressivos em que os gays passaram a ser alvo de maior vigília³⁵, juntamente com a histerização do corpo da mulher (FOUCAULT, 1999). Tais repressões perduram de modo que a heterossexualidade é uma forma de administrar os corpos, de normalizá-los³⁶. A mulher lésbica estabelece uma ruptura a qual Lina não está disposta a ceder. Luta contra os próprios impulsos e, mesmo após seu momento de deleite sexual, retorna obediente ao aconchego do armário.

As convenções culturais para as dicotomias do sexo (masculino e feminino) não correspondem à multiplicidade dos gêneros. No entanto, conceituar gênero a partir da diferença na dicotomia pode incorrer ao erro, pois, entre outras objeções, “não poderíamos reconhecer o caráter do desejo lésbico ou homossexual em geral (baseado na similaridade de gênero)” (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 46). A dicotomia rígida é

³⁵Na história da sexualidade, (FOUCAULT, 1999) vemos diversas formas evolutivas da forma como o sexo foi recebido pela sociedade. No século XVII por exemplo, predominava o puritanismo instaurado pela igreja católica. Já no século XVIII houve uma abertura discursiva, motivadas pelas pesquisas científicas. O século passou a ser visto de forma racionalizada, e por conseguinte, a partir do século XIX começaram a se associar as manifestações libidinosas com doenças mentais. É nessa época que se instauram leis, com o crivo da ciência, em favor de uma sexualidade sã. Surgem aí sexualidades periféricas que eram silenciadas, como os homossexuais: “A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie” (FOUCAULT, 1999, p. 43-44). Não é difícil perceber que a homossexualidade era vista como sexualidade contrária, e até mesmo como uma doença. Por esta razão, ela foi incluída numa das estratégias de poder de dominação: “a ideia, por exemplo, de muitas vezes se haver tentado, por diferentes meios, reduzir todo o sexo à sua função reprodutiva, à sua forma heterossexual e adulta e à sua legitimidade matrimonial não explica, sem a menor dúvida, os múltiplos objetivos visados, os inúmeros meios postos em ação nas políticas sexuais concernentes aos dois sexos, às diferentes idades e às classes sociais” (FOUCAULT, 1999, p. 98).

³⁶Sobre isto, Preciado (2011) lança-nos outro conceito de gênero após revisitar Foucault, acrescentando à *História da Sexualidade* uma releitura construtiva e sequencial: “é, antes de tudo, uma noção sexopolítica, mesmo antes de se tornar uma ferramenta teórica do feminismo americano. Não é por acaso que, nos anos 1980, no debate entre feministas ‘construtivistas’ e feministas ‘essencialistas’, a noção de ‘gênero’ tornar-se-ia o instrumento teórico fundamental para conceitualizar a construção social, a fabricação histórica e cultural da diferença sexual, diante da reivindicação da ‘feminilidade’ como substrato natural, como forma de verdade ontológica” (PRECIADO, 2011, p. 13). Com essa citação, Preciado não só dá continuação ao pensamento de Foucault, mas também reelabora mais uma definição de gênero que os teóricos tanto destrincham para compreender os sujeitos em sua variedade ‘construcional’ e ‘existencial’.

problemática, e padroniza para além do sujeito. O gênero afinal é resultado da concepção do sexo (biológico e reprodutivo) que recai sobre os corpos. Para Butler (2016), o corpo é por si só opressor, mas não exclui a possibilidade de performances. Por exemplo, sabe-se que a lésbica ganha esse significante cultural por pertencer ao “sexo” feminino. Neste sentido, Butler complementa que “a categoria de ‘sexo’ é um nome que escraviza” (BUTLER, 2016, p.201), ou seja, o corpo é o elemento cultural que reproduz o sentido de sexo. Mesmo o corpo sendo assexuado (como diria Foucault), ele categoriza os seres sem levar em conta o EU. Todavia, Lina se confinava ao corpo em sua esfera sexual (fêmea) e cultural (as atribuições sociais destinadas ao sexo feminino), impedindo-se de performar a favor do próprio desejo, isentando-a de sua autonomia como sujeito.

Fez tudo o que podia para me seduzir. Gostava de nossos beijos. Prendia minha boca com seus lábios, se excitava e depois fugia. Tomávamos café juntas. Ela ficava deitada na cama e erguia a perna para que, de onde estivesse sentada, eu pudesse ver seu sexo. Quando se vestia, deixava-se ficar nua por um momento, fingindo não ter percebido que eu entrara no quarto. (NIN, 2013, p. 28).

Por essa razão, a narradora chama Lina de “mentirosa” logo no início do conto, pois ela não assume sua identidade lésbica, resistindo ao máximo para não “desviar-se” da presunçosa heterossexualidade, da mesma cuja normatividade prejudica seu erotismo. O conto transborda numa atmosfera de sedução, um jogo de provocar e fugir, e só consegue alcançar ao clímax devido ao fato da Lina deixar-se hipnotizar por Hans. É nesse breve instante em que “sair do armário” pode ser considerado quase performático, porque a personagem se utiliza da embriaguez do aroma africano como desculpa para se entregar ao desejo. Mas anteriormente a esse desfecho, vemos outros trechos em que ela interditava o próprio prazer:

Tudo nela lembrava a floresta africana, orgias, danças. Mas Lina não era uma pessoa livre, capaz de se deixar varrer pelas vibrações naturais do amor e do desejo (...) Fazia com que eu a beijasse na boca vezes sem conta, até que ambas fôssemos excitadas, e aí se detinha. Gostava daqueles beijos sem clímax. (NIN, 2013, p. 28; p.29).

Os beijos aí também podem ser considerados como breves saídas do armário, embora ela os limitasse. Por isso que a narradora não a considerava “uma pessoa livre”, pois a expressão do seu desejo estava sempre moritificada. O mesmo não acontece com Mandra, que está sempre a procura de um amante, e as mulheres com quem se envolve desfrutam de sua libertinagem – Mandra está permanentemente fora do armário. Essa

saída ou permanência nos leva a ponderações acerca do público e privado: ficar no armário é uma das estratégias de repressão sexual destinadas aos gays, lésbicas, trans, etc; ao *queer* de maneira geral, como forma de manter a ordem e assegurar a norma.

A ciência engajou-se nessa concepção a partir do século XVI, numa indissociável relação entre conhecimento e sexo para a difusão da hipótese repressiva. No entanto, observou-se recentemente que a sexualidade não é mais o alvo do conhecimento e segredos sexuais, e sim a homossexualidade, portadora dos segredos e da revelação, a qual a literatura fica na incumbência desse papel revelador. Lina não se revelou, mas o conto em que a protagoniza realiza tal feito, no sentido em que leitores e críticos travam discussões a respeito de sua homossexualidade a partir de suas ações no enredo.

Muito embora a metáfora da epistemologia do armário ter sido aplicável também a outras repressões sociais minoritárias, (pobres, negros, mulheres, etc) “a imagem do armário é indicativa da homofobia de uma maneira que não o pode ser para outras opressões” (SEDGWICK, 2007, p. 33). Ora, Lina é tão fugidia de sua própria identidade que esta não chega a existir, sufocada em seu medo de concretude. Para ela, preferia ter nascido homem do que lésbica, pois sendo homem não estaria se desviando da lei. Nesse ponto de vista, Mandra é subversiva ao ponto que Lina não conseguiu sê-lo, já que Mandra não necessita de entorpecentes ou desculpas para saciar-se com outra mulher conforme clama seu erotismo: ela o cumpre, sem ressentimentos. Seus interditos são outros, como a resistência de suas parceiras em atingir o orgasmo.

É importante ressaltar, no entanto, que o desejo erótico, principalmente o lésbico, alcança sua expressão máxima independente dos esforços em reprimi-los. Segundo Lucia Castelo Branco, “[...] onde houver vida humana, haverá sempre a ameaça da desordem erótica, a promessa de resgate da totalidade perdida, o silêncio hipnótico de deus” (2014, p.14). Ainda que Lina tenha se desviado temporariamente do seu pressuposto dispositivo heterossexual, é possível presumir que a personagem enfrentará sempre o desfastio de interdito-transgressão-interdito, movendo-se entre a transitoriedade cíclica entre a saciedade e a fuga.

Ricardo Piglia (2004) em “Formas Breves” afirma duas teses sobre o conto. A primeira é que “um conto sempre conta duas histórias” (2004, p.89) e a segunda é que “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (2004, p. 91). A primeira história, portanto, é sempre aquela óbvia, que salta as letras e narrada em evidência. A segunda é aquela que advém dessa primeira, surpreendendo e causando

epifanias no leitor, a verdadeira história a ser contada. Com base nessa reflexão, não podemos afirmar que Anaís Nin pretendia dar uma aula sobre pedagogias sexuais e “desvios” de gênero no que há por trás de sua narração primeira. Lina não é somente uma lésbica resistente em assumir sua homossexualidade, mas todo o contexto de opressão em que supostamente vive – embora Anaís Nin em nenhum momento se refira a ele diretamente, conjectura-se sobre a sua existência em virtude da época em que foi escrito – se traduz em sua postura omissa e temerosa, resultando numa série de eventos tipicamente eróticos. Ao longo do conto, observamos a progressão psicológica da personagem, que vai da hipocrisia à realização do desejo sempre negado e adormecido. A narradora nos leva a crer que após conseguir atingir a transgressão de Lina, ela assumirá sua homossexualidade. Porém, a fuga final pode ser interpretada como retorno ao interdito, de forma que Lina se torna a personagem que mais lida com erotismo em estado de sublimação erótica, num cíclico contraste entre obediência e desobediência à lei.

2.3 FRIGIDEZ E OUTRAS FORMAS DE INTERDITO: OBSTÁCULOS DO PRAZER FEMININO

Vimos na secção acima que a personagem anterior resiste em assumir a sua identidade de gênero, por mais que as manifestações do desejo subversivo estejam sempre latentes no enredo, ela os silencia motivada por uma série de fatores repressivos. Mandra já é completamente o oposto: vive como se não existisse repressão alguma. Ao ler este conto que leva como título o nome da protagonista, a impressão que se transmite é que nunca existiu *scientia sexualis* ou quaisquer estratégias de poder em busca de manter o sexo em segredo (FOUCAULT, 1999). Liberta dessas e de outras condições repressoras, põe seus desejos em prática, não demonstrando sentimento de culpa ou arrependimento. Em outras palavras, Mandra vive sob o domínio do *princípio de prazer*³⁷ isto é, em permissiva relação com seus instintos. Por esta razão, as repressões

³⁷Em Marcuse (1972), é possível ver de maneira esquemática o significado do princípio de prazer como sendo os princípios libidinais do homem em busca de um estado de liberdade. A transformação do “homem animal” em humano se dá através da transformação do princípio de prazer para o princípio de realidade: “satisfação imediata – satisfação adiada; prazer – restrição do prazer; júbilo (atividade lúdica) – esforço (trabalho); receptividade – produtividade; ausência de repressão – segurança” (MARCUSE, 1972, p. 34). O aparelho mental é constituído por estes dois princípios, na qual o princípio de prazer é “engolido” pelo princípio de realidade: o indivíduo se dá conta que não pode tangenciar seus anseios. O princípio de prazer é uma herança histórico-genética, de uma época em que apenas ele existia. Logo, o princípio de realidade é aprendido culturalmente para assegurar o bom desenvolvimento da civilização. O princípio de prazer, por ser considerado destrutivo ao homem e ao processo civilizatório, é interdito.

que interdita a concretização de seus desejos não se realizam por meio de fatores externos, como a homofobia (ou o medo dela), mas sim por fatores internos, manifestados mais precisamente pelas suas amantes, o que deslindaremos a seguir.

Segundo Marcuse (1972) numa leitura filosófica do pensamento de Freud, erotismo e civilização não coagem – o primeiro é refreado pelo segundo. É como se o progresso fosse resultado das renúncias dos indivíduos: considerando algumas sexualidades como anormais³⁸ e perigosas ao bem estar da civilização, diversas entidades cuidaram de colocá-las numa condição de silêncio e proibição, ou mandá-las para o *armário*. O sofrimento de casais homossexuais, ao vivenciar seu erotismo como um crime, é um exemplo disso, pois “diz-se frequentemente, que a sociedade moderna tentou reduzir a sexualidade ao casal – ao casal heterossexual e, se possível, legítimo” (FOUCAULT, 1999, p. 45). Neste sentido, pode-se afirmar que a matriz heterossexual do desejo é uma das variantes repressivas que atuam no sujeito, pois, segundo Freud (1972) o aparelho mental se dá em dois planos, em que atuam num contínuo e inevitável entrecruzamento:

- a) Ontogénico: a evolução do indivíduo reprimido, desde a mais remota infância até a sua existência social consciente;
- b) Filogenético: a evolução da civilização repressiva, desde a horda primordial até o estado civilizado plenamente constituído. (MARCUSE, 1972, p. 39).

A esfera filogenética recai sobre os sujeitos como interditos quase indissolúveis. Lina, por exemplo, não conseguiu se libertar deles, embora a repressão seja apenas mais uma forma de incitar a violação da lei³⁹. Lina e Mandra são personagens tão opostas que vão bem além dessas análises. Enquanto Lina se deixa vitimizar pelos efeitos repressivos que pretendem marginalizar sexualidades *errantes* como a sua, Mandra interage com seus instintos de forma a coincidir o princípio de prazer e o princípio de realidade. Freud já havia mencionado (MARCUSE, 1972) a impossibilidade de interação entre os dois princípios, e sugeria a reformulação dessa cultura repressiva,

³⁸“A implantação das perversões é um efeito-instrumento: é através do isolamento, da intensificação e da consolidação das sexualidades periféricas que as relações do poder com o sexo e o prazer se ramificam e multiplicam, medem o corpo e penetram nas condutas” (FOUCAULT, 1999, p. 48).

³⁹“O exame médico, a investigação psiquiátrica, o relatório pedagógico e os controles familiares podem, muito bem, ter como objetivo global e aparente dizer não a todas as sexualidades errantes ou improdutivas mas, na realidade, funcionam como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder” (FOUCAULT, 1999, p. 45).

pois “se a ausência de repressão é o arquétipo de liberdade, então a civilização é a luta contra essa liberdade” (MARCUSE, 1972, p. 36). Porém, apesar de Mandra não sofrer diretamente esses fatores externos, é inegável que existisse uma regulamentação das identidades sexuais como forma de controle, como pontua Preciado:

A sexopolítica é uma das formas dominantes de ação biopolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela, o sexo (os órgãos chamados “sexuais”, as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes entra no cálculo do poder, fazendo os discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida. (PRECIADO, 2011, p. 11).

É justo esse controle que age sobre os corpos, ditando as regras de comportamento e desejo para conviver dentro da civilização procriadora que pode ser uma das variantes da repressão filogenética. Mas para isso, os sujeitos que estão fora do binarismo homem/mulher e das orientações sexuais instituídas ao mesmo se revestem de políticas de desidentificação⁴⁰, no sentido de se apropriar de seus corpos com autonomia. Segundo Butler, o corpo é uma “fronteira variável”, que não admite as categorias estáveis da masculinidade ou da feminilidade, podendo, portanto, performar (2016, p. 240). A teoria *queer* reage fazendo “uma utilização máxima dos recursos políticos da produção performativa das identidades desviantes” (PRECIADO, 2011, p. 15). Em outras palavras, multidões *queer* são multidões de corpos que se levantam, reivindicando seu lugar no discurso dominante.

Todavia, por mais que o *queer* englobe o pós-feminismo e traga definições mais abrangentes sobre gênero, as personagens em “Mandra” não se aproximam tanto da política das multidões *queer*, já que elas não representam, por exemplo, o levante de “drag kings, as gouinen garous, mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientes-ciborgues...” (PRECIADO, 2011, p.16). Mais uma vez a mulher de Beauvoir pode ser aqui retomada: as personagens de Mandra são transgressoras porque não se destinaram à monogamia nem a maternidade, mas perpetuam atos culturais tido como tipicamente femininos à mulheres de sua época. Por exemplo, são bastante femininas, ou seja, correspondem às exigências ao sexo anatômico feminino: “Eu estava com o meu vestido espanhol de cretone, com babados, e usava uma flor no cabelo. Sentia-me linda, toda queimada de sol” (NIN, 2013, p. 122). O vestido é uma performance de gênero, atribuída ao sexo feminino e agora também àqueles que

⁴⁰... identificações estratégicas, desvios das tecnologias do corpo e desontologização do sujeito da política sexual são algumas das estratégias políticas das multidões *queer*” (PRECIADO, 2011, p15)

implantam em seu sexo anatômico um sexo fictício. A flor no cabelo também é um ato cultural destinado às mulheres, no intuito de embelezá-las e adornar a face. Através desses elementos e em outros trechos recorrentes no conto observamos que não há disparidade entre as dimensões do gênero trabalhadas por Butler (gênero, corpo e desejo); Mandra é o que podemos chamar de cisgênero, pois se identifica com a identidade de gênero que lhe foi pré-determinada ao seu nascimento. O único fator que destoa dentro das categorias referidas é o desejo, a qual ela manifesta tanto senti-lo por homens quando por mulheres, tornando-a assim bissexual.

Mandra é uma personagem da qual Anaís Nin não tece muitos comentários a respeito de sua conduta, mas através da narrativa em 1ª pessoa e das consequentes revelações psicológicas descobre-se que Mandra se trata de uma mulher liberta, que dedica-se aos seus amantes e ao próprio prazer. A princípio, menciona Lílian, a quem afirma não amá-la mais devido ao fato de ela ser empregada de carência. No conto, percebe-se que Mandra se entrega ao erotismo por sentir-se constantemente afetada por ele, mas não se deixa contaminar pela pessoa que lhe transmite essa atmosfera erótica. Observa-se isso quando realiza a seguinte distinção: "Há pessoas que dançam e há aquelas que se enrolam e se prendem em nós. Gosto das quem dançam e seguem" (NIN, 2013, p. 122). Tomando a metáfora do sexo como sendo uma dança, Mandra é daquelas que se envolvem e se entregam ao momento, buscando sempre atingir o ápice, mas depois segue para desfrutar da mesma magia com outra que lhe desperte igual interesse. Mandra não é condicionada pelas repressões, mas sim pelo princípio do prazer:

[...] a sexualidade conservou sempre o seu lugar predominante na estrutura instintiva. O papel predominante da sexualidade tem raízes na própria natureza do aparelho mental, tal como Freud o concebeu: se os processos mentais primários são governados pelo princípio de prazer, então aquêle instinto que, ao autar sob êsse princípio, sustenta a própria vida, deve ser o instinto de vida. (MARCUSE, 1972, p. 42).

Numa analogia desse pensamento, podemos dizer que Mandra é, portanto, instintiva pela vida. Sua entrega na esfera erótica em busca da sublimação do prazer com suas amantes exemplifica tal desprendimento. Essas amantes aparecem na narrativa em descrições repletas de feminilidade, como Míriam, que "é uma visão deliciosa, uma densa loura de seios grandes, cabelos luzídios, voz tentadora" (NIN, 2013, p.127). Já a Mary é descrita da seguinte forma: "Ela é só curvas, maciez. Seus olhos são grandes e líquidos; sua face, luminosa. A boca é cheia; o cabelo, louro, é abundante. Ela é lenta, passiva, letárgica" (NIN, 2013, p.123). Ambas loiras que exaltam suas formas corporais

femininas para intensificá-las enquanto objeto de desejo de Mandra, que se sente inflamada pela atmosfera erótica ao vê-las sem roupa: “sou de novo afetada pelo seu corpo” (NIN, 2013, p. 129).

No entanto, a beleza não é o único aspecto trabalhado por Anais Nin para delinear suas personagens. Indiretamente podemos perceber identidades de gênero que ou se performam ou se adequam as exigências do sexo anatômico, como vemos a respeito de Mary que “ela estava fugindo do marido. Casara-se apenas para ser protegida. Nunca, realmente, amara homens, e sim mulheres” (NIN, 2013, p.). Ora, podíamos a partir dessa afirmação a conclusão de que ela se trataria de uma homossexual, pois em suas conversas com Mandra estão constantemente a falar de outros homens:

Nunca vi uma mulher mais disposta a ceder. Diz que sempre espera encontra um homem que a excite. Tem que viver em uma atmosfera sensual mesmo quando não sente nada. É o clima dela. Sua declaração favorita é:

- Naquela época, eu estava dormindo com todo mundo.

Se falamos a respeito de Paris e das pessoas a quem conhecemos lá, ela sempre diz:

- Não o conheço. Não dormi com ele.

Ou então:

- Ah, sim, ele era maravilhoso na cama (NIN, 2013, p. 124).

Em confissões como essas, dizer que Mary é lésbica poderia incorrer ao erro. Todavia, as próprias nomenclaturas utilizadas pelo movimento LGBT podem ser tão prisionais quanto a matriz heterossexual: as instituições que regulam a orientação sexual e, conseqüentemente seu erotismo, são presunçosas no sentido que limitam a atividade sexual humana àquilo que lhe foi determinado. O fato de nunca ter amado homens não a impossibilitou de sentir prazer com eles, embora aqui venhamos a recair em outro problema revelado por sua fala: nunca tivera um orgasmo antes. Apesar de assumir que fulano “era maravilhoso na cama”, descobrir que nunca teve um orgasmo não a impedia de tentar senti-lo. Mandra a descrevia como se ela estivesse dormindo e tentasse despertar indo para a cama com qualquer um que a convidasse (NIN, 2013, p. 123). Para Mandra, aquele comportamento de “estar sempre disposta a ceder” era de fingimento, já que Mary era frígida⁴¹, virgem de orgasmos. Mandra, desde o início do

⁴¹De acordo com Ussel (1975, p. 192), a frigidez caracteriza-se como sendo a “perturbação sexual da mulher, que se traduz por uma falta de desejo e de excitabilidade sexuais. A frigidez acompanha

conto, está disposta a torná-la real, e se envolvem num corrente de atração mútua, em que estão sempre prontas a ir para a cama (NIN, 2013, p. 124). Na primeira página já visualizamos a primeira tentativa de Mandra em seduzi-la, mas ao vê-la toda coberta de creme, perde a vontade de beijá-la⁴². O fato, no entanto, abre espaço para uma conversa, onde começam as revelações intrigantes de Mary.

Jamais soube que ela tivesse resistido uma vez sequer – uma coisa dessas, associada à frigidez! Engana a todo mundo, inclusive a ela própria. Parece estar sempre tão úmida e disponível que os homens pensam que está continuamente perto de um orgasmo. O que não é verdade. A atriz que existe nela parece estar alegre e tranquila, mas por dentro, está frangalhos. (NIN, 2013, p. 123 -124).

Antes desse trecho, é difícil acreditar que a sensualidade da personagem se trata de um fingimento. Que a procura de tantos homens, a maneira como não resistia às investidas, representava a ausência do gozo, a necessidade dele. Mary cedia porque precisava da completude humana, vivendo sempre em busca de sua efemeridade perdida (BATAILLE, 2014). Apesar de Mandra rotulá-la de frígida, incapaz de sentir o real frenesi do sexo, o que lhe parece na verdade é que Mary não sentira orgasmo ainda porque não haviam o provocado, fazer com ele chegasse à tona. A narradora não deixa claro se Mary se envolvera eroticamente com outras mulheres, com excessão do caso da prima mais velha aos oito anos. Seus amantes deviam ser todos ou quase todos homens.

Isso de certa forma a impeliu a atender as investidas de Mary. Num dia em que falavam sobre meias e pernas, Mary foi tomar banho e deixou o quimono aberto, de forma com que Mandra não resistisse à sua nudez “quando se senta na beira da cama para vestir as meias, não posso mais me controlar” (NIN, 2013, p. 125). É neste momento, ao contemplar o sexo da outra e dizer que não acreditava que ele fosse

(impossibilidade, incapacidade de atingir o orgasmo) e está ligada à incapacidade de ser sexualmente satisfeita”.

⁴²No romance Zonas Úmidas de Charlotte Roche há um trecho semelhante, em que a personagem, apesar de se encantar pela beleza de outra mulher, se sente desmotivada em ao menos pensá-la eroticamente, pelo fato de ela ser muito “cuidada”: “Estou fascinada pelo seu rosto. Ela é incrivelmente bem-cuidada. É assim que se diz: uma mulher cuidada. Como se apenas isso já tivesse um valor especial. Na escola, chamamos essas alunas de filhinhas de médico, independente da profissão do pai. Não sei como elas fazem, mas estão sempre mais bem apresentáveis do que as outras. Tudo é limpo e parece ter sido tratado. Cada pedacinho do corpo recebeu alguma ação específica. Mas o que essas mulheres não sabem é que, quanto mais elas se ocupam desses pequenos lugarezinhos, mais imóveis elas se tornam. Sua postura fica frígida e nada sensual, pois não querem estragar todo o seu trabalho. Mulheres cuidadas investiram no cabelo, unha, lábios, pés, rosto, pele e mãos. Tingiram, encompridaram, pintaram, depilaram, puxaram, rasparam, hidrataram. Elas ficam sentadas duras como uma obra de arte coletiva, porque sabem que há muito trabalho envolvido e querem que ele dure o máximo possível. Ninguém ousa se meter com uma mulher dessas e fodê-la. Tudo o que é sexy, cabelos desgrehados, alças que escorrem no ombro, brilho de suor no rosto, não parece perfeito, mas pode ser tocado” (ROCHE, 2010, p.114-115).

incapaz de sentir prazer, que começa a tocá-la, no objetivo de que ela sentisse “um grande orgasmo”.

Suas pernas estão penduradas para fora da cama. O sexo está aberto; posso mordê-lo, beijá-lo, enfiar a língua. Ela não se move. O pequeno clitóris endurece como um mamilo. Minha cabeça entre suas pernas está presa na mais deliciosa das prisões, uma prisão de carne sedosa e salgada. (NIN, 2013, p. 126).

E foi através do sexo oral que Mandra consegue fazer com que Mary sentisse enfim o orgasmo. Mesmo que isso não esteja explícito na primeira história do conto (PIGLIA, 2012), é possível deduzir que o orgasmo veio por conta do sexo lésbico: algumas mulheres não conseguem sentir prazer com penetração – o que trataremos mais a fundo no próximo capítulo. Por mais que Mary gostasse de transar com homens, não se relacionava amorosamente com eles; além disso, numa “vida sexual que só poderia ser registrada por um perito contador” (NIN, 2013, p. 123) ficaria difícil imaginá-la de maneira frígida. Ainda assim, as formulações teóricas aqui são colocadas a nível de dedução, já que as várias informações sobre a personagem são contraditórias. Ainda assim, outros detalhes estão claros: Mary, tal como Mandra, é cisgênero; sua orientação sexual pode estar relacionada ao pansexualismo, embora não se possa afirmar em plena convicção; devido a sua vida sexual não ser afetada por fatores externos (filogenética), sua possível repressão mediante ao gozo sexual deve estar centrado na ontogênese, isto é, a repressão que leva em conta sua esfera individual, impedindo-a, talvez, de ter sentido o orgasmo anteriormente.

No mesmo conto, após o desfecho com Mary, a narradora dá continuidade à narrativa contando o seu primeiro contato com outra amante. Dá a entender que não se conheciam antes, mas se deu bem tanto com ela como com o seu esposo, cuja descrição é um tanto curiosa no que diz respeito a identidade de gênero: “Seu marido, Paul, é baixo, pequeno, não é um homem, e sim um fauno – um animal lírico, ágil, bem-humorado” (NIN, 2013, p. 127). A nossa ideia de sexo se formula a partir da percepção de características físicas, modelado epistemologicamente pelo “obscuro da linguagem”, em que não apenas o gênero é discursivo, mas o sexo também o é (BUTLER, 2016, p. 199). Quando Mandra denomina Paul como não homem, ela não deseja dar-lhe uma antítese (feminino, contrário de masculino), mas sim dizer que lhe falta atributos sexuais que lhe garantem masculinidade. Logo porque nosso corpo é estratificado, ou

seja, o sexo é determinado por órgãos genitais e outros elementos que o equivalem⁴³. De certa forma, eroticamente a figura de Paul reaparece diversas vezes no conto de modo que não desperta interesse em nenhuma das duas. Mas sabe-se que ele e a esposa são ricos, pois ao chegar na casa deles Mandra não observa apenas Míriam, mas toda a decoração esnobe que a circundava:

Em cada objeto, há um toque de aristocrática insolência e, através deles, eu posso sentir a vida fabulosa que os H's levaram em Roma e Florença; as frequentes aparições de Miriam nas páginas da *Vogue* usando vestidos Chanel; a pomposa importância de suas famílias; seus esforços para serem elegantemente boêmios, e sua obsessão com a palavra que é chave de tudo na sociedade – *divertido*. (NIN, 2013, p. 128).

Esse parágrafo nos dá um painel de como Paul e Míriam viviam, e que provavelmente Nin estivesse fazendo uma crítica ao estilo de vida burguês, mas que Mandra não estivesse se importando quanto a isso, já que era uma mulher liberta de amarras de qualquer espécie. Miriam assemelha-se com Mandra nesse sentido, embora mesmo que em diversas passagens a primeira diga o quanto ela é bonita, a protagonista sente-se retraída em relação a opulência de Miriam, pois “ela não é tão convidativa como Mary. Na verdade, é tão assexuada como as mulheres na praia, ou em banho turco quando nem pensam na própria nudez” (NIN, 2013, p. 129). A palavra “assexuada” no referido trecho nos causa perturbações. Assexuada no sentido de não ter sexo ou no sentido de não aparentar sensualidade? E por que não apresentaria sensualidade, se Mandra está a todo o momento atordoada pela sua beleza? Poder-se-ia afirmar que o excesso de adereços burgueses no ambiente e em si própria poderia torná-la, ao julgo da narradora, “assexuada”, porém, a mesma nos intriga com a seguinte contradição: “Ela é uma beleza natural, enquanto eu, beleza fabricada, preciso de cenário e calor para desabrochar” (NIN, 2013, p. 128).

O estilo de escrita de Anaïs Nin ao recorrer diversas vezes às contradições no discurso literário é resultante ou do excesso de produções de encomendas do patrocinador da Casa da Prostituição Literária, em que tanto ela quanto os outros escritores não poderiam fornecê-lo contos mais elaborados, ou porque “o erotismo abre um abismo” (BATAILLE, 2014, p.331). Dando profundidade dramática a uns personagens e outros não nos leva a crer que os contos estão sob a égide erótica mais do

⁴³“O fato de o pênis, de a vagina, de os seios e assim por diante serem *denominados* partes sexuais corresponde tanto a uma restrição do corpo erógeno a essas partes quanto a uma fragmentação do corpo como um todo” (BUTLER, 2016, p. 199).

que exigia a pornografia de sua escrita. Ainda assim, na parte do conto em que se narra sobre Mandra, mesmo que não haja discurso explícito acerca de homo ou bissexualidade, há outros trechos intrigantes que revelam não a negação da sexualidade, mas o desejo de mantê-la em segredo: “Ela devolve meu beijo, na boca, mas tomando cuidado para não estragar a pintura” (NIN, 2013, p. 129). Depois, Paul as leva para ouvir o Homer Corda, e durante o percurso, no banco detrás, Mandra masturba Miriam, e mesmo sem ter sido tocada também sente o seu orgasmo, o que a faz dizer que está tão molhada que *receia* que uma mancha no vestido a denuncie (NIN, 2013, p. 130). Por fim, o conto finaliza com um beijo, que dessa vez Miriam o faz “ousadamente”, pois não há cuidado em manchar a pintura do batom, já que elas o retocam antes de voltar para a mesa.

O medo de serem surpreendidas, no entanto, pode não ser por conta de estarem exercendo seu erotismo com uma pessoa do mesmo sexo, mas pelo fato de Miriam ser casada. No carro, a masturbação ocorre com Paul dirigindo, enquanto os beijos ocorrem em sua ausência, na possibilidade de ele se aproximar a qualquer momento. Não se sabe de outras experiências de Miriam; a narradora não nos revela nada sobre a personagem, mas pressupõe-se que ela vive pelo princípio do prazer, tal como Mandra. Anda nua pela casa e não resiste às investidas de Mandra, nem ao momento de prazer que ela lhe proporciona. Sobre sua orientação sexual, depois da vivência com estas personagens tão complexas, vimos que não há necessidade de determiná-la, visto que as nomenclaturas a respeito das sexualidades são também prisionais no sentido erótico:

Agora, resumo minha tese explicitamente. Claro que não estou dizendo novidade nenhuma, nada do que se diz é novidade, especialmente isto, muita gente já disse isto, sou apenas uma vulgarizadora veemente. Heterossexualismo exclusivo, limitação. Homossexualismo exclusivo, limitação. Bissexualismo, normal, tanto assim que na infância desperta em todos e todas, sem exceção. Pansexualismo, o futuro, se até não acabarmos como espécie por força de vícios de origem que só fizemos piorar e jogarmos fora a chance de universalizar a força agregadora do amor. (RIBEIRO, 1999, p. 159-160).

As informações a respeito de Miriam e Mandra são insuficientes para denominá-las de pansexuais (a primeira bem mais que a segunda), mas finalizo o segundo capítulo com essa citação de João Ubaldo Ribeiro no intuito de refleti-la junto com o que se propõe a teoria queer: o humanismo de Butler e a sexopolítica de Preciado são caminhos discursivos para a libertação da opressão gay, sobretudo da mulher lésbica se partindo do nosso ponto de interesse, mas ainda carecem de investigações eróticas, visto que o

campo do desejo permanece obscuro tanto para o gênero como para a orientação sexual. Por esta razão, o próximo capítulo se destinará a dissertar sobre o orgasmo, não apenas das personagens lésbicas, e sim das demais que ainda não foram analisadas no presente trabalho.

3TENSÕES LUXURIOSAS DAS NARRATIVAS

Comumente a luxúria causa tensão, mas, ao contrário do que sugere a etimologia da palavra, a tensão durante o sexo é agradável, como forma de aliviar os impulsos de Tanatos. Na verdade, essa eterna briga na tentativa de reconciliação entre Eros e Tanatos é o que nos move para um sentimento de sublimação perante a vida. A arte erótica é uma das tentativas humanas de ilustrar o nosso esforço em atingir e saciar o impulso de morte (ou, neste caso, de *pequena morte*).

Se o objetivo final do erotismo é o orgasmo, se as personagens que aqui estão se deleitam nele apesar de algumas resistências, não é exatamente o que iremos falar neste capítulo, embora tais proposições tenham suas porções de verdade. Mas sim, antes do elemento final do erotismo existem momentos de tensões luxuriosas, tensões estas experimentadas pelas personagens que compõem esse *corpus*, sempre desencadeadas no gozo, já que a tensão representa uma das suas etapas preliminares, e que recheiam a literatura com passagens deslumbrantes e ao mesmo tempo reprováveis no ponto de vista da moral. O orgasmo, por sua vez, terá aqui um olhar clínico por Reich (1972) e Ussel (1975), para depois discutirmos sua importância ao empoderamento feminino, a chave principal desse trabalho.

3.1 PRELIMINARES: DESDE A “TONTURA” DOS BEIJOS ÀS PALPITAÇÕES ÍNTIMAS

No primeiro capítulo, a personagem em “O modelo” afirma ter sentido uma espécie de “tontura” após um beijo roubado. A tontura nada mais era do que uma excitação preliminar, cujo caminho se não interrompido e vivenciado com entrega se expande a uma cadência explosiva que se descarrega no orgasmo, definido por ondulações, espasmos involuntários e perda de consciência (REICH, 1979, p. 57). Porém, antes de atingi-lo, há uma série de fatores que consistem na excitação sexual, que por sua vez “é um processo somático” (REICH, 1979, p. 60). Esse processo recheia a literatura erótica de tensão, numa espécie de voyerismo para quem gosta de se deleitar com excitações imagéticas por meio da palavra. Não é à toa que o encomendador dessa literatura erótica de Anaïs Nin fosse tão atraído por tais produções.

Essa tensão, no entanto, é caracterizada como excitação anterior ao clímax desejado; é agradável e esperançosa, ligada a nossa potência orgástica⁴⁴. São representadas pelos anseios, carícias, arquejos, beijos, apertos, etc., e pela perturbação – grifo meu – que levam as personagens a se embaciarem nestes comportamentos que buscam a saciedade erótica.

[...] A tensão gerada no anteprezer deveria ser sentida como desprazer se a satisfação não tivesse lugar. Entretanto, a antecipação mental do prazer da satisfação não apenas gera tensão – mas também descarrega pequena quantidade de excitação sexual. Essa pequena satisfação e a esperança do prazer maior no clímax obscurecem o desprazer da tensão anterior à completa descarga. (REICH, 1972, p. 31).

Portanto, a tensão não é um desprazer; muito pelo contrário, mesmo que anterior ao clímax, já é por si prazerosa. Todas as personagens apresentam momentos de tensão, porém, as que vamos falar agora são Edna e Dorothy, do conto “Duas irmãs”, cujo enredo, além de contar a saga do desenvolvimento erótico das protagonistas, é o conto que mais se aproxima desse processo somático, como se o próprio conto representasse as etapas de relaxação/tensão/convulsão/relaxação muscular. Isso se deve ao fato de ele ser o único presente *nocorpus* que apresenta informações sobre a atividade sexual das personagens durante a infância, adolescência e, por último, fase adulta, quando o sexo vem a se consumir junto com o orgasmo.

Inicialmente já se observa fatores que nos levam a crer na hipocrisia da família vitoriana: o pai faz cerimônia para queimar os livros de D. Lawrence, mas às escondidas acaricia as filhas por baixo do vestido ao colocá-las no colo (NIN, 2013, p. 32). Ora, sabe-se que o tabu do incesto e o complexo de Édipo são cruciais no arquétipo da repressão sexual⁴⁵, que por seu lado formula o erotismo humano no entrave cíclico do interdito/transgressão.

Ainda na infância, a narradora conta que os irmãos de Edna e Dorothy brincavam de fazer amor com elas em segredo, “acompanhada pela sensação que tinham cometido o maior dos crimes sexuais” (NIN, 2013, p. 32). Os irmãos cresceram, Edna e Dorothy também, e tanto os irmãos esqueceram dessas brincadeiras como o pai deixou de acariciar as filhas. No entanto, não se isentou de vigiá-las e até de expulsar os

⁴⁴“Convulsão bioenergética involuntária do organismo e a completa solução da excitação” (REICH, 1979, p. 58).

⁴⁵“entende-se por repressão sexual o sistema de normas, regras, leis e valores explícitos que uma sociedade estabelece no tocante a permissões e proibições nas práticas sexuais genitais (mesmo porque um dos aspectos profundos da repressão está justamente em não admitir a sexualidade infantil e não genital). Essas regras, normas, leis e valores são definidos explicitamente pela religião, pela moral, pelo direito e, no caso de nossa sociedade, pela ciência também” (CHIAUI, 1984, p. 77).

possíveis namorados das moças, não imaginando que elas faziam sexo oral neles e que “o banco do carro da família estava todo manchado de esperma” (NIN, 2013, p. 33).

Na fase adulta, Edna queria ser atriz e Dorothy estudava escultura. Duas artistas, revelando mais uma vez o gosto de Anais Nin em protagonizar figuras que perambulavam no mundo das artes. Edna conheceu um homem mais velho e se encantou. Harry era um diretor social de cruzeiros cheio de histórias das viagens que lhe pareceu muito atraente. Casaram-se, mas na noite em que tiveram sua primeira relação sexual, ele a decepcionou:

- Oh, você tem quadris tão largos... Você parecia ser tão esbelta, nunca imaginei que pudesse ter quadris tão largos.

Sentiu-se humilhada. Achou que não era desejável. E isso paralisou sua autoconfiança, o amor e o desejo que tinha por ele. (NIN, 2013, p. 34).

Dessa forma, ele a afastou dela, e seu desejo adormeceu. Olhando-o com frieza, nem chegou a perceber de imediato que estava apaixonada novamente por outra pessoa, ainda casada. Conheceu Robert, um rapaz de trinta anos que ensaiavam uma peça juntos. Inicialmente ficaram amigos, mas depois do ensaio de um beijo, ele acabou “a possuindo em cima do sofá do cenário, um tanto desajeitada e apressadamente, mas com tal intensidade que ela o sentiu como jamais sentira o marido” (NIN, 2013, p. 35). Por conta disso, Edna foi a primeira a experimentar a referida tensão que há pouco falávamos, pois a partir daquele momento em que iniciou um romance com Robert, viveu “um período de loucura, ou cegueira, de viver com as mãos, a boca e o corpo” (NIN, 2013, p. 35). Esse trecho nos leva a crer que a personagem estava emergida numa excitação intermitente, em que se direcionava para o genital e depois se refluía dele (REICH, 1972, p. 58) durante a consistência cíclica do anteprezer e prazer da tensão sexual.

Mais à frente, Dorothy experimenta a mesma tensão também com o Robert: a princípio, ela não aprovava o relacionamento, até porque a irmã estava casada com o Harry. Dorothy hostilizava Robert, e apesar de amar “o ardor e os demônios furiosos que havia dentro dele, rosnando, mostrando os dentes para ela” (NIN, 2013, p. 36), tentava tirá-lo da vida de Edna – mesmo que talvez isso fosse instinto pela própria paixão que já se mostrava.

Dormindo na mesma casa, tiveram sua primeira vez quando Edna saiu bem cedo e Dorothy foi tomar banho com a porta aberta, sem imaginar que ele ainda estivesse lá.

Ao vê-la nua no espelho, se penteando e se pintando, seu corpo “se incendiou” e logo “não pôde aguentar mais. Entrou no banheiro e parou” (NIN, 2013, p. 37). Dali, mesmo resistindo e simulando uma briga para não ceder a ele, permitiu que Robert “a possuísse”.

No trecho acima há detalhes importantes sobre o momento de tensão sexual de Robert, mesmo que o personagem não esteja no nosso centro de análise, mas através da revelação de que ele “não podia mais se aguentar”, sugere que o mesmo estava sob autocontrole, não dando vazão ao princípio de prazer em nome de alguma moralidade, ou melhor, do princípio de realidade. Na suposta briga entre Eros e Tanatos⁴⁶ – que não durou muito tempo ao se defrontar com a nudez⁴⁷ de Dorothy – a tensão do personagem é reprimida, recalcando a possibilidade de prazer. No entanto, esse autocontrole se desfaz e o Robert obedece aos seus impulsos.

De acordo com Reich (1972), o impulso e prazer se diferem, já que impulso é “uma qualidade psíquica” (p. 31). Os impulsos sexuais se originam no *id*, parte do nosso aparelho mental que é reformulado historicamente e socialmente por meio do *ego* e *superego* para manter a ordem civilizatória (MARCUSE, 1972). Impulso e prazer são categorias aparentemente similares; na verdade, uma é consequência da outra, pois de acordo com Winckler (1983, p.14) “os impulsos eróticos possuem como conteúdo básico a obtenção do prazer”, isto é, o impulso existe para saciar ele mesmo. As categorias instinto e sexualidade também podem parecer confusas, mas de acordo com Chauí (1984, p. 14) elas são opostas, pois instinto é característico da espécie, enquanto sexualidade é relativo a história pessoal de cada um. A definição abaixo parece ser a mais completa do que tentamos explicar do que seria o instinto sexual:

A sexualidade não se confunde com um instinto, nem com um objeto (parceiro), nem com um objetivo (união dos órgãos genitais no coito). Ela é polimorfa, polivalente, ultrapassa a necessidade fisiológica e tem a ver com a simbolização do desejo. Não se reduz a órgãos genitais (ainda que estes possam ser privilegiados na sexualidade adulta) porque qualquer região do corpo é susceptível de prazer sexual, desde que tenha sido investida de erotismo na vida de alguém, e porque a satisfação sexual pode ser alcançada sem a união genital. (CHAUI, 1984, p. 15).

⁴⁶“Segundo Marcuse a teoria dos instintos em Freud encontra sua formulação final na relação dual que se estabelece entre o instinto da vida (Eros) – onde se compreenderiam inclusive os instintos de autopreservação e o de morte (Thanatos), ou seja, uma compulsão à vida orgânica para recuperar um estado de inércia, que a entidade viva fora obrigada a abandonar sob pressão exterior” (WINCKLER, 1983, p. 13).

⁴⁷“A nudez, oposta ao estado normal, tem certamente o sentido de uma negação. A mulher nua está próxima do momento de fusão, que sua nudez anuncia” (BATAILLE, 2014, p. 155).

Robert enfrentou a repressão sexual e atendeu seus impulsos de “possuir” Edna. Depois desse momento, Robert não conseguia voltar para Edna, nem Dorothy repelir Robert. Os personagens iniciam aí uma jornada amorosa travada por ciúmes, insegurança, fuga e paixão. Dorothy tinha medo que ele continuasse com as duas, ao mesmo tempo que se sentia culpada por estar traindo a irmã, enquanto Robert, incapaz de terminar seu relacionamento com ela, inventou uma viagem. Mas Edna o seguiu, e Robert teve que inventar uma mentira para afastar Edna de vez. Só que ao encontrá-la em Paris, Dorothy já tentava esquecê-lo com Donald, e passou a ficar com os dois.

Estes são apenas alguns acontecimentos que nos levam a compreender melhor os momentos de tensão vividos pelos personagens: eles estavam submergidos numa relação “proibida”, e foram capazes de vencer seus obstáculos para vivenciar sensações tais como esta de Dorothy: “sentia a tonteira que se experimenta diante de um abismo, uma sensação de queda, de aniquilação” (NIN, 2013, p. 38), ou “só pra vê-la rolando naquela tortura de paixão, à beira de um orgasmo e precisando apenas que ele a tocasse com a ponta do pênis” (NIN, 2013, p. 39). Ou:

[...] Logo, colava ao lado dela, punha o pênis de encontro à sua bunda, tentava se esfregar, gozar apenas por tocá-la, sem conseguir, e aí ela acordava e começava a acariciá-lo e a chupá-lo. Faziam isso com tanta frequência que se tornou uma tortura. O rosto dela ficou inchado de tantos beijos, havia marcas dos dentes dele em todo o seu corpo e, ainda assim, não podiam se tocar em momento algum, mesmo quando caminhavam pela rua, sem se incendiarem novamente de desejo. (NIN, 2013, p. 40).

Nestas passagens é possível ver o quanto os personagens estão apaixonados e permitem tal sentimento comandá-los, sem nenhuma restrição. Para Bataille (2014, p. 43), requerer o objeto de desejo de forma egoísta pode ser resultado de uma das ações do erotismo dos corpos, enquanto o erotismo dos corações corresponde a uma afeição mútua entre os amantes, mas que pode ultrapassar o simples desejo de união dos corpos, de maneira a introduzir perturbação e desordem. Para Bataille, paixão é sinônimo de sofrimento e até mesmo de morte: é impossível e ilusória, e destrói à medida que avança a consciência de separação.

Se a união dos amantes é o efeito da paixão, ela evoca a morte, o desejo de assassinato ou suicídio. O que designa a paixão é um halo de morte. Abaixo dessa violência – a que corresponde o sentimento de contínua violação da individualidade descontínua – começa o domínio do hábito e do egoísmo a dois, o que quer dizer uma nova forma de descontinuidade. É somente na violação – à altura da morte – do isolamento individual que aparece essa imagem do ser amado que tem

para o amante o sentido de tudo o que existe. (BATAILLE, 2014, p. 44).

A proposição de Bataille, um tanto fatalista, nos remete ao sentido do erotismo no que diz respeito à incessante busca de sua “descontinuidade perdida”: a história mitológica em *O Banquete* de Platão, conta que a humanidade era composta por três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino. Os seres andróginos eram fortes, numerosos e desafiadores, e por isso, sobre a ira de Zeus, foram cortados ao meio. Desde então, segundo o mito, essas metades perdidas se procuram com o intuito de completude. Eros, por sua vez, é o deus do amor, cuja função é justamente unir, mesclar e multiplicar. Tal noção se repete na sexologia, no misiticismo e na poesia⁴⁸.

A propósito da mitologia, não é possível afirmar que os personagens representam as metades do andrógino que supostamente eram, até porque os mitos oferecem explicações apaixonantes para situações drásticas, o que também não é o caso. A força motriz do conto está centralizada no sentimento de culpa desenvolvido por Dorothy em relação à irmã, pois aquela decide se casar com Robert. Ao saber da notícia através de uma carta, Edna aparece na cerimônia totalmente transfigurada pelo sofrimento: “agora havia uma máscara por baixo. Não havia vida nem em seus cabelos. Seus olhos eram como os de uma pessoa agonizante” (NIN, 2013, p. 40). Donald, com quem Dorothy se relacionou em Paris na tentativa de esquecer Robert, também foi à festa e fez um escândalo. Neste momento, o conflito do conto se materializa no sentimento de culpa, pois Dorothy não consegue recuperar o prazer, pois tudo a faz lembrar de Edna:

Robert tentou acariciá-la, mas o corpo dela não vibrava sob os seus dedos. Até mesmo sua boca não respondia à dele. Era como se tivesse morrido. Após algum tempo, Dorothy começou a esconder isso de Robert. Ela fingia sentir prazer. Mas quando Robert não estava olhando para ela, sua aparência era exatamente igual à de Edna no dia do casamento. (NIN, 2013, p. 41).

Este sentimento de culpa é responsável pelo ego, quando o mesmo fica empregnando “a vida mental” (MARCUSE, 1979, p. 49). É onde o princípio de realidade se acusa, como também as repressões, inconscientes, se tornam automáticas e naturalizadas. Todavia, por conta da *repressão* e da *mais repressão*, os instintos sexuais

⁴⁸“A ideia de união não se restringe aqui apenas à noção corriqueira de união sexual ou amorosa, que se efetua entre dois seres, mas se estende à ideia de conexão, implícita na palavra *religare* (da qual deriva religião) e que atinge outras esferas: a conexão (ou re-união) com a origem da vida (e com o fim, a morte), a conexão com o cosmo (ou com Deus, para os religiosos), que produziram sensações fugazes, mas intensas, de completude e de totalidade” (BRANCO, 2004, p. 9).

são domesticáveis e se sujeitam à função procriadora⁴⁹. No conto “Duas irmãs”, relacionar-se com o namorado da irmã parece ser motivo de proibição suficiente, pois a partir do momento em que Dorothy se confrontou com o sofrimento dela o sentimento de culpa emergiu, calando seus impulsos eróticos.

A culpa transmuta-se em mal-estar, em aflições e ansiedades, onde mal se delineia a causa, que possui suas mais profundas raízes na contradição entre libertação potencial e repressão real administrada anonimamente. Tal processo, segundo Marcuse, pode conduzir a agressividade a culminâncias inimagináveis. (WINCLER, 1983, p. 22).

No entanto, Dorothy reagiu ao confinamento que ela mesma se entregou. Queria recuperar o que havia perdido, e procurou Donald novamente. Mesmo modificado, “um homem maduro, completamente objetivo, à procura de prazer” (NIN, 2013, p. 42), a recebeu. E depois de uma longa conversa, Dorothy revela a ele que já foi “punida”, pois desde que se casou com Robert tornara-se frígida. A frigidez aparece novamente nesse *corpus*, só que dessa vez como forma de punição ou castigo. As repressões sexuais internalizados pelo *ego* e *superego* se delineiam à todo momento nesta narrativa, mas agora representada por um novo interdito: se anteriormente o obstáculo para obtenção do prazer e concretização do erotismo dos corações era o relacionamento de Edna e Robert, agora o mesmo é manifestado pelo desejo de recuperar o erotismo dos corpos, a tensão sexual esmagada pelo sentimento de culpa.

Donald recebe a notícia com ironia, e afirma que a sua vida não tem mais nada a ver com o amor. Mas aos poucos percebe que esta não é a intenção de Dorothy, que se interessa pela forma que ele passou a viver – embora tenha tido o impulso de ir embora inicialmente, desistindo após ver que do banheiro, onde ele via tudo o que acontecia com os seus convidados, havia um espelho – semelhante ao mesmo de sua primeira vez com Robert, e lançou a proposta: “em vez de ir para a cozinha, quando nos deixar, você vai para o banheiro, por algum tempo, e olha no espelho?” (NIN, 2013, p. 43).

Donald consentiu e, ao seu amigo John chegar, fez como ela pediu. John gostou do que viu e encheu-a de elogios: “gosto de mulheres puro-sangue” e acrescentou: “Por favor, tire a roupa em outro quarto e volte aqui apenas usando as peles. Está bem? Vou lhe dizer porque peço isso. É que somente as mulheres puro-sangue ficam bonitas com casacos de pele, e é justamente esse o seu caso” (NIN, 2013, p. 44). De fato, a experiência conseguiu reacendê-la. Depois de Donald tê-los deixados a sós para assisti-

⁴⁹Ver em Marcuse, de forma ampliada, entre as páginas 49 a 55.

los do banheiro, John começou a beijá-la no corpo todo. No entanto, Donald não se limitou em apenas observá-los e se juntou a eles. Dorothy “livrou-se de John e atirou-se sobre Donald, pedindo a ele que a possuísse” (NIN, 2013, p. 45).

Daí então, Dorothy atingiu um nível tensão (chamada por Reich de “tensão mecânica”, o primeiro estágio dos quatro no andamento da excitação sexual) por ela tanto ansiada. O sentimento de culpa se dissolveu: a transgressão, promovida pelo adultério, garantiu à personagem a libertação do seu sofrimento, o retorno da busca pela continuidade através da união dos corpos. Tal como afirma Bataille (2014, p. 47), só se encontra a continuidade na morte, onde também se encontra o erotismo. Muito comum caracterizar ou denominar o erotismo dos corpos como força destrutiva (erotismo dos corpos), ao contrário do erotismo dos corações (amor, conciliação), ou em outras palavras, a disputa entre Eros e Tanatos na busca pela preservação vital, apesar desses intintos serem antagônicos.

O instinto de morte é destrutividade não pelo mero interesse destrutivo, mas pelo alívio de tensão. A descida para a morte é uma fuga inconsciente à dor e às carências vitais. É uma expressão da eterna luta contra o sofrimento e a repressão. (MARCUSE, 1979, p. 47).

Se para Bataille (2014, p. 42), o erotismo só é possível com a destruição, ou seja, com a transgressão; se as repressões discorridas por Marilena Chaui ou Marcuse de todo modo serão dissolvidas (ou não), elas se tornam necessárias para a construção de interditos, tais como estes apresentados no conto “Duas irmãs”, já que na ausência deles não há violação, e sem violação, não há erotismo. O principal intuito da saciedade erótica é aliviar a tensão sexual, cujo último estágio é o orgasmo. Na próxima secção estudaremos mais a fundo como o orgasmo se mostra nas narrativas, e por fim entendê-lo como força propulsora de liberdade feminina.

3.2 O QUE É ORGASMO?

Na secção anterior discorremos sobre a tensão, caracterizada por impulsos sexuais movidos pela total saciedade. Bataille, ao observá-la enquanto erotismo dos corações, caracteriza-lhe como sendo uma das manifestações da paixão, sentimento destrutivo e imparcial. Se advindo do erotismo dos corações ou não, o fato é que a tensão sexual foi descrita por Reich como um dos estágios antecessores ao orgasmo, impulso ou violação final da angústia humana.

Nos contos de Anaïs Nin o orgasmo sempre surge durante ou ao final das narrativas desse *corpus*, pelas seguintes razões: primeiro por se tratar de uma literatura erótica feita por encomenda, em que o patrocinador era bastante específico em suas preferências leitoras – na qual já fomos bem claros aqui – e assim, o desfecho com orgasmo seria imprescindível para agradá-lo. Segundo porque mediante todos os conflitos sofridos pelas personagens, os orgasmos parecem configurar uma espécie de libertação, ruptura necessária. Assim sendo, iremos estudá-lo neste subcapítulo sob a sua ótica funcional nos aspectos biológicos, para depois pensá-lo em sua viés sociológica.

No interím psicossomático, Reich (1979) tece sobre as fases e os estágios da excitação. No que diz respeito as fases, elas se dividem em fase de controle voluntário da excitação e fase de contrações musculares involuntárias. Na primeira, o “genital feminino torna-se hiperêmico e úmido de forma específica, pela profusa secreção das glândulas genitais” (REICH, 1979, p. 55). No conto “O modelo”, há uma mostra dessa excitação e resistência: “Sua mão continuava se movendo, explorando, mas tão vagarosa e lentamente que era uma tortura. Eu estava molhada e sabia que, se ele continuasse mais um pouco, iria descobrir” (NIN, 2013, p. 80). Além disso, nessa fase:

O corpo ainda está menos excitado que o genital. A consciência está inteiramente dirigida para a assimilação das sensações ondulantes do gozo. O ego participa ativamente, na medida em que tenta explorar todas as possíveis fontes de prazer e atingir o mais alto grau de tensão antes do momento do orgasmo. (REICH, 1979, p. 86).

Mesmo que a função do ego seja controlar os impulsos do *id*, em algumas situações ele busca reconciliação, (MARCUSE, 1979) de modo que na atividade sexual, pela satisfação do *id*, o *ego* participe deliberando-o, a fim de que a *destruição* almejada ocorra para dissolver os impulsos eróticos do orgasmo. Ainda sobre a afirmação de Reich, nessa fase, o genital encontra-se mais excitado que o restante do corpo porque ele irá equivaler-se somente na fase posterior: na fase de contrações musculares involuntárias, não é possível controlar o desenvolvimento da excitação. Por vários motivos: durante essa fase, as pessoas costumam experimentar contrações de forma ondulante em todo o corpo e no próprio genital: “na mulher é a musculatura lisa da vagina que se contrai” (REICHE, 1979, p. 57). Essas contrações são responsáveis por elevar de forma súbita e intensa a excitação ao clímax final, onde ocorre o alívio da tensão sexual.

De repente, Mary começa a reagir com intensidade, como se eu tivesse gerado uma centelha elétrica. Movimenta-se para abarcar um pedaço maior do que meu dedo. Empurro com mais força, sem deixar de mexer com a língua dentro do seu sexo. Ela começa a mexer, ondular.

Quando Mary se deixa cair, sente meu dedo atrás, quando sobe um pouco, vai de encontro à minha língua incansável. Em cada movimento, vai sentindo meu ritmo sempre mais rápido, até que tem um longo espasmo e começa a arrulhar como uma pomba. Com o dedo eu sinto a palpitação do prazer, uma, duas, três vezes, pulsando alucinadamente.

Ela desaba, arquejando. (NIN, 2013, p. 127).

Neste trecho de “Mandra” temos um exemplo perfeito do que discutíamos. Ele oferece palavras-chave como “ondular”, “espasmo”, “palpitação” e “intensidade” para descrever exatamente que se trata de um orgasmo, mas sem o preciosismo clínico de Reich: um orgasmo literário, tão insaciável quanto as fantasias do *id*. Aqui têm-se a mudança da fase de controle da excitação para a fase de contrações musculares involuntárias. Quando Mary começa a reagir, é porque saía de sua fase da excitação contida para adentrar na outra em que pode ser sentida por sua amante durante as palpitações do seu sexo.

Algumas descrições de Anaís Nin desse extase são mais sintetizadas e poéticas, como no conto “Duas irmãs”, quando se narra o sexo entre Edna e Robert: “era como se os dois se transformassem num só, desaparecendo juntos em um útero aquecido, suave e escuro” (NIN, 2013, p. 35). Ou “Aí então senti como se uma semente tivesse desbrochado dentro de mim, uma exaltação tão grande que me fez palpitar” (NIN, 2013, p. 81). Ou ainda: “depois ela fica tensa, estica-se e eu sei que está tendo sua dose de prazer. É contagioso. Eu também sinto meu orgasmo, mesmo sem ter sido tocada” (NIN, 2013, p. 130). São passagens que mesmo curtas representam aquilo que nos volta ao questionamento dessa secção: o que é então o orgasmo?

De acordo com Bataille (2014), essa é a máxima do erotismo dos corpos, onde a busca da descontinuidade para à continuidade só é possível se houver a *dissolução* dos seres, isto é, o halo da morte. A figura da morte é recorrente ao falarmos de erotismo: “Para Bataille, Eros e Tanatos são forças que se articulam e coexistem no ser humano, e têm sua manifestação plena no erotismo” (BRANCO, 2004, p. 36). A tentativa de religá-los, sobretudo na esfera mental é conflituosa, mas possível através das transgressões. A dissolução dos seres é superar a morte, sobrevivê-la, mesmo após seu arrebatamento e distanciamento. Sobre isto, Branco pontua:

Não é por acaso que os franceses denominam o orgasmo de “*petit mort*” (pequena morte). Como não é por acaso que toda paixão, todo ato extremo de amor é profundamente marcado por um sentimento, por um “gosto” de morte. O desejo de reafirmar a vida através da fusão com o outro implica um desejo de aniquilamento de si mesmo (e do outro), um impulso fatal. (BRANCO, 2004, p. 36).

Essa “pequena morte” ocorre de diversas formas nos contos apresentados – com excessão de “Lina”, em que supõe-se que a personagem desfrutou de seu prazer, mas não há indicativa linguística em sua narração que de fato tenha ocorrido, já que após um momento de hesitação na tenda de Michel, a narradora descreve apenas da seguinte forma: “atirou-se sobre mim tomada por verdadeira fúria sexual, acariaciando-me com a boca e as mãos. Michel a possuiu de novo, por trás” (NIN, 2013, p. 31). Logo em seguida, sabemos, como já discutimos no segundo capítulo dessa dissertação, a personagem saiu na rua fingindo de nada lembrar e ter ido embora de Paris. Portanto, esse conto não oferece uma descrição do clímax, ao contrário dos outros que já citamos nessa secção e ainda iremos citar.

Vista de maneira poética por filósofos como Bataille, o orgasmo – que vem do grego: *orgázo*, e ferver em ardor (SCHIAVAN; SPOSITO, 2009, p. 1) – possui uma fórmula que transparece esse conceito. Isso porque o corpo inteiro trabalha junto com a fluidez da excitação: os batimentos cardíacos acelerados, a respiração ofegante, murmúrios e contrações involuntárias dos músculos são alguns dos exemplos desse trabalho mútuo que entrega o corpo à sua pequena morte, ou ao seu ardor. Reich (1972) o classifica em quatro estágios para a realização da referida fórmula:

1. Os órgãos ficam cheios de fluido: ereção com tensão mecânica.
 2. Isso produz forte excitação que eu presumo que seja de natureza elétrica: carga elétrica.
 3. No orgasmo, a convulsão da musculatura descarrega a excitação sexual: descarga elétrica.
 4. Isso se transforma em uma relaxação dos genitais por meio de um refluir dos fluidos do corpo: relaxação mecânica.
- Chamei a esse processo em quatro tempos de fórmula do orgasmo: TENSÃO MECÂNICA => CARGA ELÉTRICA => DESCARGA ELÉTRICA => RELAXAÇÃO MECÂNICA. (REICH, 1972, p. 139).

Apesar da descrição científica de Reich em relação à fórmula do orgasmo, é importante frisar que ele não o tem de maneira simplória, como se fosse fácil de atingi-lo. Muitas pessoas, sobretudo as mulheres, sofrem de anorgasmia⁵⁰, que é caracterizado

⁵⁰Ver mais sobre em: DIAS, et all; Anorgasmia feminina. Revista Interfaces: Saúde, Humanas e Tecnologia, V. 2, Nº 6, 2014.

pela dificuldade de ter orgasmo, mesmo após sentir longa excitação sexual – e não deve ser confundida com frigidez. Por esta razão, Reich afirma também que a potência orgástica é uma forma de garantir o bem-estar do indivíduo, afastando-o ou curando-o de doenças psicossomáticas (SCHIAVAN; SPOSITO, 2009, p. 2).

A lista destas possíveis doenças é imensa, mas o que nos leva a elas? O erotismo não seria intrínseco ao homem? As causas, tanto para Reich como para Freud estão centradas na repressão sexual: ao reprimir o indivíduo sexualmente, calando a sua libido, ele pode estar destinado não só a disfunções sexuais (como a anorgasmia), mas a neuroses e problemas físicos⁵¹.

No entanto, a preocupação em relação ao orgasmo no sentido de não apenas dar vazão ao Tanatos mas também de dar mais qualidade de vida a quem o exercita extraído de tabus surgiu bem antes de Freud: O kama Sutra, por exemplo, escrito há aproximadamente 18 séculos, já afirmava que “a consciência do prazer em homens e mulheres é diferente” (SAILI, 2009, p. 92), e que por isso o prazer dela não deveria ser negligenciado, ou tratado da mesma forma como é o do homem. No entanto, o Kama Sutra não é somente um guia erótico de posições, como ficou erroneamente conhecido; trata-se de postulados filosóficos sobre o Dharma, Artha e Kama. O primeiro, refere-se à religião; o segundo, à riqueza, e o último ao amor, ao prazer a satisfação sexual (WEIDMAN; SHIGUNOV, 2010, p. 1). O equilíbrio entre essas três artes, bem como o devido entendimento que os prazeres não se limitam aos genitais, mas aos cinco sentidos, resultará na felicidade plena⁵².

Ainda assim, o Kama Sutra – especificamente os livros originais que retratam o Kama – fala de orgasmo, mesmo que esta não seja especificamente a finalidade dele, e sim na verdade a obtenção de felicidade mútua entre os parceiros. No entanto, as mulheres eram privilegiadas no Kama Sutra⁵³, de forma que em sociedades posteriores e

⁵¹“O risco do reforço à repressão sexual ou do conservadorismo aparece até mesmo num estudioso e terapeuta como Freud, que revolucionou tudo quanto se sabia e se dizia sobre a sexualidade. Não somente descobriu e demonstrou, para escândalo geral, a existência da sexualidade infantil, mas ainda inverteu a principal concepção existente sobre o sexo ao afirmar que a libido (energia ou pulsão sexual presente em todas as épocas de nossa vida, desde a infância, e em nossos sentimentos mais profundos determinando mesmo a linha de nosso destino pessoal) não é a causa de doenças e distúrbios físicos e psíquicos, mas, pelo contrário, a causa deles se encontra na repressão da libido” (CHAUÍ, 1984, p. 19).

⁵²“Uma pessoa conhecedora dos verdadeiros princípios dessa ciência, que preserva sua virtude (dharma), sua riqueza (artha) e seu prazer sexual (kama) e que tem respeito pelos costumes do povo, certamente obterá controle sobre seus sentidos. Resumindo, uma pessoa inteligente e conhecedora, atendendo ao dharma, artha e kama, sem se tornar um escravo de suas paixões, terá sucesso no que possa ele vir a fazer” (SAILI, 2009, p. 25).

⁵³“O Kama Sutra ensina as mulheres a não se contentarem em serem parceiras passivas, mas a explorarem e demandarem felicidade e satisfação sexual” (SAILI, 2009, p. 202).

mais próximas da nossa não o foram. As repressões sexuais em nome do casamento monogâmico e da lei patriarcal, onde sentir prazer resulta em sentimentos de culpa ou medo, privam o sujeito da livre execução dos seus desejos e, portanto, de sua potência orgástica. De certa forma, mesmo que Reich tenha reconhecido cientificamente a relação entre doenças e a vida sexual das pessoas após longo estudo de Freud, “Vatsyayana, já no século IV, falou de como as pessoas privadas de sexo se tornavam ansiosas e irritadiças” (WEIDMAN; SHIGUNOV, 2010, p. 3).

Outra ciência milenar que envolve a sexualidade é o tantrismo: acredita-se que no sexo tântrico é possível fundir o corpo e o espírito numa transcendência para outro tempo e espaço; trata-se de uma elevação espiritual através de suas práticas que se aprofundam nos ciclos sexuais e nas emoções. Acreditando nessa energia superior, o tantrismo também explora o orgasmo sobre outra perspectiva:

A natureza do orgasmo nos leva a um lugar para além do tempo e da mente. É um momento de dissolução absoluta do ego, quando somos surpreendidos por algo maior, mais vasto que nós mesmos. É um abandonar-se aos mistérios da existência, de caráter altamente espiritual. O Tantra reconhece a espiritualidade do orgasmo e acredita que ele encerre a chave do potencial humano, o orgasmo último com o Universo. (SARITA, 2012, p. 59).

No tantrismo é possível perceber a diferença entre a energia masculina (Yang) e da energia feminina (Yin), que segundo Sarita (2012, p. 60) a segunda “segue um caminho mais tortuoso”. Enquanto o homem apresenta o *Lingam* (pênis) ereto para representar a excitação, a mulher fica com a *Yoni* (vagina) úmida, mudando seu aspecto durante o curso da excitação, como por exemplo ficando com “o dobro do seu tamanho usual” (SARITA, 2012, p. 60). Porém, para que ela tenha tais características, a mulher carece de mais preparação, pois o orgasmo opera em cadeia gradativa. Seja por motivos emocionais ou físicos, muitas mulheres não conseguem relaxar durante ou antes a relação sexual, de modo que o corpo não responde à excitação.

Nas preliminares, o clitóris precisa ser acionado, pois ele é o responsável pelo prazer feminino, ainda que não seja necessário fazê-lo apenas com estímulo direto nessa região, pois “algumas mulheres podem alcançar o orgasmo apenas por ter seus seios massageados” (SARITA, 2012, p. 60). Isso ocorre devido às terminações nervosas do clitóris – umas das 3 mil – estarem vinculadas diretamente aos mamilos. Essa é uma das razões pelas quais o sexo tântrico investe em massagens no corpo todo; no caso das mulheres, é recomendável que o façam ou se permitam fazer essa massagem nos seios. Na literatura, mesmo que sem possível comprovação que Anaïs

Nin tenha feito estudo do sexo tântrico para a composição dos contos da Casa de Prostituição Literária⁵⁴ – durante a pesquisa visualizamos sua confissão de recorrer apenas ao Kama Sutra – a autora elabora bastante as imagens das preliminares:

Minhas mãos viajam para cima, até chegar aos seus seios pesados e acariciá-los. Ela começa a gemer um pouco. Agora são as mãos de Mary que acompanham as minhas e se juntam a elas para acariciar o próprio sexo. Ela gosta de ser tocada na boca, logo abaixo do clitóris. Toca no lugar comgo. É ali que gostaria de enfiar um pênis e movê-lo até fazer com que grite de prazer. Ponho minha língua na abertura e a enfio até onde ela consegue ir. Agarro sua bunda como uma fruta enorme, com ambas as mãos, e a empurro para cima, enquanto minha língua prossegue seu trabalho paciente. Enterro os dedos na carne de suas nádegas, sigo seu contorno firme, suas curvas. Meu dedo indicador passa de leve sobre o pequeno orifício de seu ânus e, com delicadeza, forma um pouco o caminho. (NIN, 2013, p. 126).

Esse trecho exemplifica perfeitamente tudo o que dizemos anteriormente, com uma observação ademais: A aceitação do clitóris como fundamental para esse processo do prazer feminino só se deu na década de 70, quando os médicos atentaram para a importância desse órgão, deixando um pouco mais de lado suas convicções a respeito do orgasmo vaginal. Anaís Nin se refere a ele, bem antes disso, não somente nesse conto, mas em vários outros. No jogo interminável de que a literatura imita ou antecipa a vida, aqui temos de maneira clara a imitação e a antecipação, já que as revistas femininas da década de 70 empregaram discursos acerca do clitóris, principalmente para empoderar a figura da nova mulher mais independente – e veja que a literatura erótica já o fazia, independentemente do feminismo, ainda que a intenção pudesse não ser exatamente essa.

O clitóris, no entanto, já era de conhecimento científico, porém sua propagação foi sumariamente reprimida. Sabe-se que “Freud é responsabilizado pelas confusões em torno do clímax feminino” (RAGO, 2002, p. 193), já que ele defendia a existência do orgasmo clitoriano e do orgasmo vaginal. O primeiro era imaturo e associado ao lesbianismo – e portanto mau visto e anormal – e o segundo seria o orgasmo “ideal” e aceitável, já que ele deveria ser proporcionado por meio da penetração, só sentido por

⁵⁴ Abro uma ressalva para essa afirmação, pois ao dizer que não há tal comprovação, me refiro aos diários, ou seja, o registro confessional da autora de que tenha recorrido também ao Tantra, como o fez com o Kama Sutra. Todavia, em alguns trechos de sua obra, inclusive do *corpus*, Anaís Nin se mostra conhecedora dessas artes de expansão do sexo, como no conto “O modelo”, em que numa conversa entre Reynolds e ela, ele diz: “Você sabia que os hindus só possuem as mulheres dez dias depois do casamento? Durante dez dias eles se limitam a carícias e beijos” (NIN, 2013, p. 81). Vale lembrar que o Tantra é uma corrente que oriunda do conhecimento hinduísta, logo a fala de Reynolds não está equivocada.

mulheres sãs e equilibradas (SARITA, 2012, p. 61). A descoberta do clitóris foi de suma importância para a variedade de estudos acerca do orgasmo. No tantrismo, o orgasmo vaginal e clitoriano são possíveis, mas dependem do estado físico e mental da mulher, e não é o mesmo para todas, pois possuem diferentes nuances e intensidades a partir da excitação corpórea e mental.

Fala-se também em outros tipos de orgasmo: abdominal, múltiplo e contínuo. O orgasmo abdominal é quando as contrações involuntárias da vagina, do clitóris e do ânus são tão fortes que toda a musculatura pélvica acaba trabalhando junto para suportá-las. Os orgasmos múltiplos e contínuos se diferenciam pelo fato de que os contínuos se caracterizam por serem mais duradouros, trabalhando em conjunto com as contraturas do corpo todo, incluindo os músculos da face, enquanto os múltiplos têm baixa contralidade em relação aos contínuos, mas possuem uma sequencialidade, podendo vir vários, um atrás do outro, em curtos intervalos de tempo (DIAS etc all; 2014, p. 2). No tantrismo, o orgasmo múltiplo é advindo de uma excitação do corpo inteiro, resultando em orgasmos em cadeia que “são individualizados, mas cada um ocasiona o seguinte em uma ligeira sucessão, lembrando os elos de uma corrente” (SARITA, 2012, p. 62). A mulher poderá também atingir o clímax orgástico mais profundo, em que:

Pode ou não incluir a liberação genital e ocorre quando as zonas erógenas de todo o corpo da mulher foram ativadas e ressoam como um instrumento bem afinado. Em vez de a energia erótica ser direcionada para o clitóris, é ele quem expande sua incrível sensibilidade para o corpo inteiro. O ser inteiro da mulher, corpo e alma, torna-se orgástico. Ela pode rir, chorar, gritar ou berrar em um estado de êxtase delirante. (SARITA, 2012, p. 64).

Dentro de tais experiências é que se torna possível perceber a relação do orgasmo no sexo tântrico com a espiritualidade, a fusão do corpo e da alma. Quando Sarita afirma, por exemplo, que a mulher pode fazer várias coisas inusitadas durante o seu momento de extase de forma inconsciente, é porque está sendo transportada para uma experiência além do tempo e espaço. No conto “O modelo” um dos vários pintores com quem a protagonista se encontra, diz algo semelhante: “Os anjos sexuais! São maravilhosos porque são surpreendentes, mudam” e completa: “Há vozes de mulheres que soam como poesia vindo de outro mundo” (NIN, 2013, p. 73). É possível que a poesia, a ciência e a espiritualidade se entrecruzem, dizendo as mesmas falácias, só que em linguagens completamente distintas.

Um dos contos que contém trecho com orgasmo bastante curioso é justamente “O modelo”. Lá, a personagem estava posando nua em cima de um cavalo de pau, e se

ajustou um pouco à frente de modo a ficar mais visível ao pintor, mas seu “sexo se atritou de encontro à saliência do couro” (NIN, 2013, p. 88). Ali mesmo ele diz a ela que o seu cavalo se move, simulando uma cavalgada. Ela confessou que gostava daquilo.

Notei que ele parara de pintar para me observar. O movimento do cavalo empurrava meu sexo com mais força sobre a saliência do couro e me dava grande prazer. Achei que ele ia notar isso e disse para que parasse. Mas ele sorriu e não me obedeceu.

- Você não está gostando? – perguntou.

Na verdade, eu estava gostando mesmo. Cada movimento trazia o couro de encontro ao meu clitóris, e eu senti que não poderia conter um orgasmo se continuasse com aquilo. Supliquei para que parasse. Meu rosto estava afogueado.

O pintor me observava detidamente, atento a cada expressão de um prazer que eu não podia controlar e que aumentava tanto que me abandonei ao movimento do cavalo, deixando-me esfregar no couro, até que gozei, bem na frente dele. (NIN, 2013, p. 88-89).

É notável a resistência inicial da personagem, que não se trata de anorgasmia ou qualquer outra disfunção sexual. Sua resistência se dá na esfera psíquica e social: seu instinto de autopreservação lutando contra seu instinto de morte, até que Tanatos (o princípio de prazer) toma de conta de si e ela desfruta da entrega e da dissolução. E esta não seria a verdadeira função do orgasmo? Dissolver, diluir, transcender e expandir. Se o segredo da vida está na junção dessas pequenas mortes, não cabe aqui afirmarmos, até porque este não é o intuito da pesquisa, mas há uma funcionalidade orgástica que vai além do bem estar físico, e isso diferentes pesquisadores sobre o tema concordam, tal como Schiavan; Sposito (2009):

A função do orgasmo para Reich e para nós indivíduos é longe de ser um tema esgotado, abre possibilidades de explorar diferentes experiências orgásticas: onde há fusão, expansão, sexualidade, amor, prazer, nutrição emocional, onde podemos chamar de experiência orgástica, ainda que não haja expressão do contato genital. (SCHIAVAN; SPOSITO, 2009, p. 5).

Essa afirmação nos remete ao início dessa pesquisa, ao citar Bataille de forma intróita para me referir (em consonância ao filósofo) o quanto é difícil falar de erotismo numa abordagem científica, pois sua vivência envolve outras questões que a ciência ainda não consegue inteiramente tanger ou dominar. E sobre a inesgotabilidade do tema, já que nos dissolvemos no ponto ápice do erótico em Anais Nin, iremos agora nos ater

no orgasmo numa ótica sociológica: quais são os seus efeitos e qual a personagem que melhor representa a libertação erótica feminina através do orgasmo?

3.3 A VÁLVULA DE LIBERTAÇÃO: O ORGASMO COMO EMPODERAMENTO FEMININO

“Ela era a rainha das putas. Bijou. Sim, Bijou (...) Ela era como um útero tornado visível” (NIN, 2013, p. 96). Até o momento, poder-se-ia pensar que “A rainha” foi colocada erroneamente dentro do *corpus* desse trabalho, pois até então ela não havia aparecido. Todavia, ela foi selecionada para tratarmos do assunto em questão deste subcapítulo, que trata-se justamente da libertação feminina através do orgasmo. Ainda que no referido conto não exista nenhuma menção ao clímax feminino, Bijou, a rainha das putas, é uma personagem que exala sensualidade e vive inteiramente pelo princípio de prazer; uma mulher empoderada bem antes do termo existir, pois ela possui autonomia em relação à própria sexualidade, decidindo o que deseja fazer e com quem. Além disso, Bijou é uma personagem recorrente para Anaïs Nin, já que também protagoniza outro conto em *Delta de Vênus* (2012): “Basco e Bijou”. No entanto, é em “A rainha” que Bijou ganha essa alcunha pela sua desenvoltura sexual.

O curioso em “A rainha” é que o narrador é homem, um pintor que vai conversando com sua modelo falando a respeito de suas preferências heterossexuais. Afirma que gostava das prostitutas porque não tinha que amá-las. A única que lhe deu o mesmo prazer foi uma que “era incapaz de se apaixonar, que se entregava como uma puta, que desprezava os homens a quem se dava” (NIN, 2013, p. 94). Essa era Bijou: neste conto, a personagem não é de fato uma prostituta (mesmo tendo o sido no passado) mas sua imagem é associada a uma devido à intensa volúpia que a envolve.

Os pintores a descobriram e a usavam como modelo. Era um modelo magnífico. A própria essência de uma prostituta. Nessas mulheres, o útero frio, constantemente submetido ao desejo, produz um fenômeno. Todo o erotismo sobe à superfície. Viver constantemente com um pênis dentro de si faz algo na mulher que é fascinante. O útero parece exposto, se faz presente em cada um dos seus aspectos. (NIN, 2013, p. 94).

Bijou é representativa de uma das conquistas das mulheres que ainda é tabu: a livre sexualidade feminina (aqui no sentido de ato sexual). Para tanto, é preciso conhecer o próprio corpo, e o clitóris por muito tempo foi negligenciado dele. Descoberto originalmente em 1559 por Readolus Colombus, o clitóris era tido como o

pênis feminino. Porém, de acordo com Margareth Rago (2002, p. 182), a descoberta do clitóris foi silenciada num longo período de retração e conservadorismo, o que se repetiu em diversos momentos da história. Isso se deu em virtude do corpo da mulher tomar como ponto de partida sempre o modelo masculino. Por exemplo, para alguns cientistas, os órgãos genitais estavam dentro, não fora, e até os ovários eram chamados de testículos no século XVII! Havia também uma tentativa de “higienizar” a sociedade, buscando sempre a figura da mulher associada somente à procriação. Já no século XVIII, os cientistas repensam o corpo e sexualidade feminina sob novos parâmetros, “o que levou a uma profunda dessexualização da mulher, ou para recorrer a Michel Foucault, a uma patologização do seu corpo” (RAGO, 2002, p. 183).

Em 1803 começa-se a reconhecer a diferenciação biológica dos órgãos genitais masculino e feminino e a influência deles. No entanto, essa diferenciação acarretou na especificidade negativa ao sexo feminino: a fraqueza e a predestinação à maternidade. As descobertas científicas do século das Luzes em relação às teorias de diferenciação dos sexos, prejudiciais às mulheres, justificavam-se principalmente pelo fato de elas serem supostamente fracas e sensíveis demais, afastando-as assim do mercado profissional e da vida pública (RAGO, 2002, p. 185). Dessa maneira, a proposta da ciência médica na época era de que a mulher estava destinada a ser “a rainha” do lar, ou seja: obtendo o papel da mãe na família higiênica, o clitóris era mais uma vez esquecido.

Quando Freud retoma o seu discurso, apesar de sua importância, foi para causar polêmicas e instaurar mitos – como que o orgasmo vaginal era o único aceitável. Aí é quando o feminismo encontra o seu lugar de resistência, já que os cientistas defendiam que a mulher era inferior ao homem física e intelectualmente, tendo que se contentar com as tarefas domésticas.

Avisaram que, por natureza, as mulheres haviam sido destinadas às tarefas da reprodução, e as que se recusavam a essa função deveriam ser percebidas como “desviantes” ou “associais”. Era o caso das feministas, consideradas mulheres que recusavam sua condição e seu espaço natural – a maternidade e o lar – e desejavam ser homens, ou quase como homens. Era o caso também das prostitutas e das lésbicas, mulheres dos excessos instintivos, degeneradas natas por heteridriedade. (RAGO, 2002, p. 186).

De acordo com esse pensamento, Bijou se encaixa nas mulheres “desviantes”, pois não era mãe e muito menos monogâmica. Zuchi (2014) atribui a ela um caráter animalesco, observando na personagem um dos movimentos do erotismo Batailliano,

que é justamente essa condição animal do homem, resgatada através do eterno ciclo entre os interditos e a transgressão⁵⁵. A figura da prostituta, no conto “A rainha” é empoderada porque ela não é objetificada – como acontece em “Basco e Bijou” e “Elena” – mas utiliza-se do desejo que desperta nos homens para agradar a si mesma: “Bijou usa esse desejo como forma de controle, provocando uma reorganização nas relações de poder – é a prostituta quem domina, impondo ordens e limites” (ZUCHI, 2014, p. 71).

Apesar de não citar o clitóris, o narrador faz menção frequente ao útero de Bijou, como se ele fosse o detentor de toda a sua força erótica: “Ela era como um útero tornado visível” (NIN, 2013, p. 96). Além disso, descreve o corpo e o comportamento de Bijou, admirando-a e exaltando-a em relação a outras mulheres: “As outras... nós temos que procurar o animal que existe nelas” (NIN, 2013, p. 97). Ele começa pelo cabelo, quando diz que é “cálido, almiscarado, forte. O cabelo de um animal” (NIN, 2013, p. 95). Depois fala sobre a sua pele, e o efeito que ela lhe causava: “eu sentia como se estivesse tocando não apenas em cetim, mas também em veias vivas” (NIN, 2013, p. 95). Em seguida, os olhos: “impossível descrevê-los, exceto se eu disser que eram os olhos de um orgasmo” (NIN, 2013, p. 95). O narrador fala também da boca: “era como a boca do próprio sexo de uma mulher” (NIN, 2013, p. 96). E finaliza da seguinte forma: “Fosse como fosse, todo o corpo de Bijou era guiado apenas pelo erotismo” (NIN, 2013, p. 96).

Bataille possui algumas ponderações acerca da prostituição como objeto de desejo, do modo que as mulheres estão numa posição privilegiada desse objeto (BATAILLE, 2014, p. 154). É preciso, no entanto, tomar cuidado com essa afirmação. Quando se diz que “o erotismo é significado pela posição de um objeto de desejo” subentende-se que só há desejo se houver algo a que se desejar, de preferência proibido, para manifestar “o sentido último do erotismo”, “a fusão, a supressão do limite”. A prostituta aqui, ou uma mulher como a rainha, dispõe dessas características em sua postura, fazendo sentido ao ressignificar o seu corpo como sendo todo ele guiado pelo erotismo. O corpo de Bijou suprime os limites, porque ele já se desvencilhou dos interditos, já que “a transgressão torna-se parte da da vivência sexual, erótica e social da personagem” (ZUCHI, 2014, p. 71). Há uma consonância entre estes três aspectos que a

⁵⁵“A revelação do proibido, e conseqüentemente do prazer, só se dá nos domínios dos mitérios, dos segredos, e a atividade erótica consiste nesse desvendar, nessa montagem que coloca em risco os limites entre a Natureza e a Cultura. Isso porque a proibição é uma tentativa cultural de controle do natural, a busca da humanidade em oposição à animalidade” (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 55).

tornam empoderada. O termo empoderamento, por sua vez, sugere transformação e mobilidade:

A ideia de empoderamento, assim entendida, distingue em “antes” de um “depois” nas narrativas que estrutura, gerando sujeitos e subjetividades, não necessariamente por um acontecimento em si, mas pela constatação de que as coisas não podem mais ser da mesma forma. (LEITE, 2012, p. 13).

Assim, Bijou instaura um movimento de transformação da figura feminina do século XX, época em que foi criada literariamente, como também no século XXI, período em que ainda estamos recebendo-a como leitores ou críticos. Enquanto se esperava que a mulher ficasse em casa, aguardando o marido e cuidando dos filhos, Bijou subvertia a ordem e fazia do seu corpo suas próprias regras de prazer.

É preciso lembrar, ainda, em que situação repressiva Bijou se enquadrava. No século passado, “o prazer era reprimido, pecaminoso e moralmente condenável” (BUCKSTAGGE; GOUVEIA, 2009, p. 4), e o clitóris era sempre associado à “anormalidade e ao lesbianismo”⁵⁶. Só depois da revolução sexual da década de 60 que as mulheres começaram a se mostrar enquanto sujeitos em relação à própria sexualidade⁵⁷, ainda que de forma tímida. Anteriormente, Bijou não reprimia o próprio prazer, nem precisou de uma revolução para sentir-se satisfeita: “Se Bijou ria, era como a risada sexual de uma mulher satisfeita, o riso de um corpo desfrutando a si próprio através de cada poro, de cada célula, sendo acariciado pelo mundo inteiro” (NIN, 2013, p. 97).

A subversão em Bijou também age sobre o seguinte aspecto já discutido nesse trabalho por meio da Butler (2016), que é o desejo da mulher em ter o falo para ocupar uma posição de poder. A cultura de diferenciação entre os sexos colocava a mulher, sobretudo no século passado, a se abster do mercado profissional para se contentar com o seu *destino* (BEAUVOIR, 1980) de rainha do lar. Segundo Chauí (1984, p. 25), a sociedade ocidental é falocrata “(*phalo* = pênis; *Krathós* = poder) e patriarcal (sob o poder do pai)”, cuja autoridade e conhecimento é aquilo que a mulher não tem, mas deseja ter. O objeto de desejo, aqui, não é pelo órgão em si, mas pelo o que ele simboliza, pois “é nessa simbolização que melhor transparece a sexualidade como

⁵⁶“É possível dizer que a vitória do modelo da família nuclear higienizada, entre os inícios do século e os anos 50, levou a um total abafamento da existência e da importância do pequeno órgão da mulher, cada vez mais associado à anormalidade e ao lesbianismo” (RAGO, ANO, p. 193).

⁵⁷“Depois da revolução sexual da década de 60, as mulheres passaram a exigir mais de seus parceiros, bem como houve uma dissolução de tabus” (BUCKSTAGGE; GOUVEIA, 2009, p. 4).

desejo, carência, plenitude e criação. Vida e morte” (CHAUÍ, 1984, p. 26). O empoderamento feminino busca justamente romper esse elo de ligação hierárquica da cultura patriarcal, pois segundo Sanderberg (2006, p. 2) “o empoderamento das mulheres implica, para nós, na libertação das amarras da opressão de gênero, da opressão patriarcal”. Observe que Bijou parece não estar incomodada com a ausência do falo; muito pelo contrário, demonstra-se satisfeita com a sua anatomia e possui autocontrole do próprio corpo, atendendo aos desejos que ele desperta, tanto para deleite pessoal como por se divertir com a sedução. O Kama Sutra há séculos já aclamava uma mulher que soubesse fazer uso de sua sexualidade privilegiando a si mesma:

Não existe nada mais deleitável do que uma mulher com autonomia, pronta a se divertir com seu corpo, pois ela tem papel primordial no ato de fazer amor, ajudando a si mesma e a seu parceiro a atingir os ápices do prazer. (SAILI, 2009, p. 14).

Bijou de certa forma materializou o erotismo. No entanto, há controvérsias no que diz respeito ao empoderamento através da sexualidade. Por exemplo, quando se discute o termo dentro dentro de uma perspectiva do movimento feminista, fala-se bastante de outras demandas (também importantes e urgentes), como “Delegacias, Conselhos, legalização do aborto, entre outras, que tratam do processo de empoderamento no plano de ação coletiva” (SANDENBERG, 2006, p. 9), mas pouco ainda se discute o empoderamento sexual da mulher, em virtude de sua imagem ser costumeiramente explorada pela pornografia. “Pornografia é a teoria, e o estupro é a prática” – denunciou uma feminista americana” (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 51). A afirmação é um tanto quanto perigosa, pois teríamos que nos perguntar o que é pornografia (termo de difícil definição, e que já discutimos aqui) e de qual tipo estamos nos referindo. Na verdade, erotismo e pornografia estão num emaranhado conceitual, onde são complementares⁵⁸, e sabe-se também que a segunda, principalmente aquela advinda do cinema, já sofreu inúmeras denúncias seríssimas, tal como o famoso caso de Linda Lovelace⁵⁹. Porém, é preciso ressaltar:

⁵⁸“Se o erotismo se define pelo segredo, a tentativa de desvendá-lo é sempre transgressora. E a transgressão, como vimos há pouco, é um ato cultural: só ela pode dar sentido à proibição. Se a pornografia é uma das formas organizadas de transgressão, ela ultrapassa sua própria ordenação ao anunciar algo que lhe escapa: o erotismo” (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 59)

⁵⁹O filme *Lovelace* (2013) dirigido por Rob Epstein e Jeffrey Friedman retrata exatamente estas situações de abuso. Amanda Seyfried interpreta Linda Boreman, estrela de *Garganta Profunda* (1972) que denuncia as explorações sofridas no cinema pornô em sua autobiografia. Fonte: <http://megafilmesonline.net/lovelace-dublado/> Acesso: 20.08.2017.

A oposição à violência contra a mulher é uma coisa óbvia. Já a oposição à pornografia é matéria bem mais complexa. Isso porque pornografia representa fantasia, e além disso é ela um fenômeno que ainda carece de definição satisfatória para nós. Por essa razão, algumas feministas, mais cuidadosas ao tratarem do tema, preferem levantar questões antes de levantar os dedos em riste... Com isso, evitam cair na armadilha de fórmulas fáceis que acabam por coincidir com os discursos mais conservadores de defesa da censura. (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 52).

A produção literária em “A rainha”, caso seja considerada pornográfica⁶⁰, é de autoria feminina, com destaque numa personagem empoderada no ponto de vista sexual, o que deveria ser visto como ponto positivo pelo público leitor feminino, em ter os seus desejos e pulsões protagonizadas pelo punho de uma mulher. O fato de ela ser narrada por um homem e ter sido encomendada no período da Casa de Prostituição Literária não suprime essa autoria. É notável a recorrente referência que ela faz ao útero como uma força vívida e sensual:

As mulheres que são totalmente sexuais, com o reflexo do útero em seus rostos, que despertam no homem o desejo de penetrá-las imediatamente; as mulheres cujas roupas são apenas um recurso para tornar mais proeminentes certos pedaços do seu corpo, como as mulheres que usavam anquinhos para exagerar o traseiro, ou as que usavam corpetes para lançar os seios para fora das roupas; as mulheres que atiram o seu sexo em cima de nós, a partir do cabelo, olhos, nariz, boca, o corpo todo – são essas as mulheres a quem amo. (NIN, 2013, p. 97).

Bijou, a rainha das prostitutas, é ainda comparada a Cleópatra⁶¹ – ou subentende tal comparação – quando o narrador afirma que ela “tinha toda uma aparência de uma rainha do deserto”, na qual Zuchi (2014, p. 71) encontra aí a justificativa para o título do conto. No entanto, tal afirmação pode estar equivocada, já que encontra-se em dois momentos as seguintes assertivas: “Ela era rainha das putas. Bijou. Sim, Bijou”; “Na verdade, era a rainha das prostitutas” (NIN, 2013, p. 96). A metáfora da prostituta parece ser bem mais inquisidora e efetiva enquanto narrativa de resistência, colocando a mulher numa posição contrária a passividade a ela atribuída.

Além disso, “Bijou era naturalmente infiel” (NIN, 2013, p. 97). O narrador começa a contar algo que lhe aconteceu entre ele e a protagonista, passando do caráter

⁶⁰Eliane R. Moraes e Sandra M. Rapeiz defendem uma existência negativa da pornografia, isto é, “veremos que a pornografia é sempre evocada para qualificar os outros, e nunca a gente”, como também ela está todo lugar (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 10).

⁶¹“As suas figuras mantêm em comum a posição de rainha, o poder e a volúpia. Entretanto, enquanto Cleópatra morre pela primazia animal, é exatamente por isso que Bijou vive. Ademais, o que resta é a insinuação de que esse poder será o veneno que aniquilará a personagem” (ZUCHI, 2014, p. 71).

descricionista do conto para de fato narrativo. Haveria um baile dos artistas, cujo tema da festa seria a selva africana. Ela procurou o pintor, para que pintasse o seu corpo. Durante o processo, o mesmo ficou bastante excitado, mas prosseguiu com a pintura até o fim. Ela pediu que não o tocasse, porque senão estragaria tudo. Prometeu que depois que secasse, ele seria o primeiro. Ela chegou ao baile coberta apenas por uma folha de figueira e a pintura sobre a pele. O pintor, ao encontrá-la no baile, viu que estava tudo borrado, que mais de um homem havia se esfregado nela.

Narrativas como essas opõem-se completamente a algumas assertivas de que a mulher busca a continuidade de uma relação duradoura, enquanto o homem não⁶². Bijou é representativa de uma nova mulher que, apesar das conquistas do feminismo - principalmente aquelas almejadas pelo termo empoderamento - ainda precisa ser destacada. Ao analisarmos as estatísticas (64% com disfunção de desejo; 35% de orgasmo; 31% de excitação; 26% de dispareunia⁶³) que denunciam o desprazer feminino e as amarras com o próprio corpo, por que não inserir o erotismo como uma das bandeiras do feminismo? Anaïs Nin, mesmo avessa ao movimento feminista, foi uma grande feminista enquanto a sua própria postura; Bijou, dentre todas as personagens do *corpus*, é a que mais se ajusta ao termo empoderamento, já que “para se “empoderar” alguém ter que ser antes “desempoderado” - ex. as mulheres enquanto um grupo” SARDENBERG, 2006, p. 3). Bijou já inicia o conto empoderada, sem passar pelo processo de interdito/transgressão que as outras passaram. A própria Bijou é transgressora, e o faz através do sexo. O seu poder está no útero, na evidência de sua anatomia, contrariando as expectativas de subalternidade ou qualquer coisa que o valha. E por que não acionar esse poder feminino por meio dele mesmo, sem a necessidade da

⁶²Segundo Alberoni (1988, p.38; 43), “a mulher aprecia os atos que significam a continuidade do interesse. Um telefonema, um elogio, flores. Em geral a mulher ama também as conversas amorosas, as carícias, os abraços, o interromper e o recomeçar. Está sempre à procura da compreensão amorosa, íntima, tranqüila, suave do idílio (...) Na vertente masculinista do erotismo, ao contrário, o que conta é a intensidade do encontro sexual. O encontro erótico é, para ele, um tempo luminoso, subtraído da vida comum. Tem, portanto, um princípio e um fim. Ele sabe que voltará para a vida rotineira”. Em outras palavras, a mulher é um ser contínuo, isto é, procura a continuidade da relação, enquanto o homem é descontínuo, não dando tanta relevância ao fato de permanecer com uma só parceira. No caso de Bijou, infiel e prostituta, não tem interesse em dar continuidade as suas relações; na ótica de Alberoni, Bijou se encaixa perfeitamente como uma mulher descontínua, apesar da definição recair normalmente sobre o homem. A partir da personagem Bijou, as delimitações comportamentais acerca da mulher são facilmente desconstruídas, mostrando-nos o quanto tais acepções podem ser equívocas se tratando de uma mulher *empoderada*.

⁶³(BUCKSTEGGE, 2009, p. 5)

“inveja falocêntrica”? O poder da mulher por meio do orgasmo. O poder clitoriano. O poder da literatura feita por mulheres. O poder das personagens femininas em suas infindas ousadias. O poder, simplesmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos, no decorrer desse trabalho, o esforço de Anaïs Nin em tornar sua ficção liberta das limitações impostas pelo colecionador à sua pulsão criadora como mulher. Vimos também o quanto sua ficção é propensora a debates vários, como aqueles que circundam a teoria *queer* e o feminismo. A princípio, foram feitos dois questionamentos para o problema a qual se propôs a pesquisa: primeiro, se o erotismo feminino não seria uma forma de transgressão da escrita feminista, e segundo, se desvendando a vivência erótica das personagens num mundo dominado por homens não era dar voz a elas. Creio que as duas perguntas encontraram direcionamentos positivos, muito embora não tenha como propósito encerrar a questão por aqui.

A ficção da autora, bem como sua relação com o feminismo, sempre foram deixadas um tanto de lado pela crítica; a primeira tida como literatura menor, a segunda vista como omissão, a qual pesquisadoras (inclusive aqui no Brasil) já tentam desmitificar tais formulações⁶⁴. No entanto, durante o desenvolvimento dessa pesquisa, pudemos perceber tanto que as objeções acerca de literatura menor são errôneas e ainda sofrem influências do conservadorismo vitoriano, como também Anaïs Nin foi intuitivamente feminista, transgressora na vida e na obra, fornecendo-nos personagens que por mais que refletissem em muitos às mulheres de sua época, deleitam os leitores no erotismo feminino e capazes de transmitir ideias de empoderamento.

No primeiro capítulo, fizemos um esboço acerca do período ímpar da história da literatura erótica, que foi o surgimento atípico desses contos, além de observá-los atentamente sempre relacionados a sua criadora, de forma a reverenciá-la como artista e mulher. Sobre a sua biografia polêmica, embora ter como principal ponto de referência os próprios diários da autora, ainda falta muito que descobrir e discutir, já que as milhares de páginas que compõem sua literatura confessional precisam de muito mais que uma dissertação ou uma tese para debater temas afins. O fato é que tanto as revelações biográficas da escritora como as personagens estudadas confirmam que as

⁶⁴Quanto ao silêncio político, ela mesma o justificou diversas vezes quando demonstrava crer que no momento em que a arte se misturasse à política, ela perderia seu valor mítico. A maioria das críticas de Nin à política era relacionada à sua dimensão racional e impessoal. Assim, enxergando a política como uma invenção do mundo masculino, ela preferiu se deter aos sentimentos e à intimidade, os quais foram percebidos como espaços femininos. Pode-se concluir que o desprezo da autora pela dimensão política é uma reação à indiferença dos espaços públicos em relação às questões privadas. Dessa forma, ela considera o público e o privado como instâncias antagônicas” (ANDRADE, 2010, p. 92).

mulheres em seus contos são muito próximas daquilo que um dia Beauvoir (1980) descreveu, somadas a uma sede transgressora, ora irrevogável, ora temerosa.

O lesbianismo aqui foi discutido como uma dessas transgressões: as personagens “Lina” e “Mandra” renderam discussões passíveis à continuidade. Perambular nos estudos dos gêneros, feminismo e teoria *queer* foi estritamente necessário para tecer as considerações acerca dessas personagens, apesar de que outras áreas de conhecimento possam ser convidadas a participar de seu desenvolvimento crítico.

Ainda a respeito de transgressão, observamos que na ótica do erotismo, a finalidade última de romper os interditos é dissolver-se no orgasmo, este visto com muito mais tabu pelas mulheres que os homens. No entanto, as personagens aqui analisadas demonstraram desenvoltura ao se libertar desses interditos: Edna e Dorothy, enterradas na hipocrisia familiar e em tensões sexuais excruciantes, e Bijou, em sua magistralidade como rainha das putas, deusa sensual empoderada pelo próprio útero.

Tais personagens violam a lei, destroem interditos; violam, sobretudo, as perspectivas esperáveis às suas condutas femininas. Violam dentro da luxúria e a partir dela, fazendo com que o leitor se divirta e cresça nas *cavidades insidiosas do feminino*. A ficção de Anaïs Nin traduz o pensamento de Bataille (2014)⁶⁵, no sentido que não há erotismo sem a referida violação, dissolução. A literatura da escritora francesa é um substrato dessa destruição, onde as personagens desfrutam de sua sexualidade de maneira que alimenta novas verdades para a história das mulheres, libertando-as da masmorra do silêncio e da ignorância.

Desse modo, a escrita erótica de Anaïs Nin possui mesmo um quê de libertação feminina, o que pode vir a ensinar ao feminismo, apesar de uma parte do movimento ter suas conjecturas acerca do incansável jogo entre pornografia e erotismo, já que a escritora conseguiu democratizar⁶⁶ as fantasias sexuais femininas. Viu-se por meio dessa pesquisa a arte pornográfica, tida muitas vezes como chula, indecente e até mesmo criminosa, se salientando as vozes dos anseios femininos poderá, pelo contrário do que se apresenta moralmente, transmiti-las ao conhecimento público, de maneira que sua execução e o seu discurso desnude falácias conservadoras e desconstrua tabus.

⁶⁵“Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 2014, p. 40).

⁶⁶“Talvez o que se precise – pelo menos para começar – seja de uma pornografia mais democrática: que represente não só as fantasias masculinas, mas também as femininas e homossexuais. Que todos os desejos possam expressar-se, e *vive la difference!*” (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 52-53).

Vimos, por exemplo, o desejo de perder a virgindade por perdê-la, sem a necessidade de providenciar um casório para isso, como aconteceu com a modelo; vimos Lina e Mandra, o quanto foram opostas em suas ações no enredo, mas que podem inferir diversos questionamentos sobre identidade de gênero; vimos Edna e Dorothy, dividindo o amor pelo mesmo homem e a forma como isso poderia separá-las, mas o interdito de irmandade não foi o suficiente para calar o desejo de Dorothy; e a rainha de todas elas, Bijou, empoderada pela força do próprio útero.

Mediante tudo o que discutimos aqui, concluímos que suas personagens vivem para além de cada enredo, e transmitem a voz da livre sexualidade das mulheres, relegadas por diversas questões, sejam aquelas relacionadas ao seu sexo anatômico, sejam as que são dominadas pelo princípio de realidade, e, portanto, dominadas pela repressão unânime que se faz na civilização ocidental.

A escrita feminista tem muito a aprender com a literatura de Anaïs Nin, no sentido que esta fornece um dos caminhos de libertação da opressão feminina, materializada na expressão de sua sexualidade – e porque não – da sensualidade. As narrações libidinosas muitas delas acompanhadas do orgasmo são reflexos não apenas dos desejos das personagens, mas também possivelmente das leitoras, já que a ficção possui um pacto mais estreito com as nossas porções de verdade⁶⁷.

Colocar em público as questões femininas, mesmo que não fosse uma causa com bandeira conscientemente feminista, foi uma das conquistas de Anaïs Nin, capaz de auxiliar o movimento, principalmente aquele que investe no empoderamento de mulheres, já que personagens como Bijou mostram como é possível ser empoderada libertando-se através de sua potência orgástica. Anaïs Nin, como defende Andrade (2010), era alheia aos partidos e aos movimentos porque acreditava que só a arte e a criação eram capazes de salvar o íntimo, parte de si que considerava superior à natureza corruptível da política. Ora, mas ao fazer literatura, sobretudo uma com valor de resistência contra as opressões institucionalizadas, possui uma função de descortinar e provocar, desestabilizando tais repressões. É como uma máquina de guerra:

O texto literário como máquina de guerra é, em cada caso, dirigido contra a divisão hierárquica do gênero, a cisão entre o universal e o particular, em nome da recuperação da unidade anterior e essencial desses termos. Universalizar o ponto de vista das mulheres representa,

⁶⁷“As personagens, a situação que assustam alguém por sua realidade serão as que mais o tocarem e interessarem, mas a medida da realidade é difícil de fixar (...) A humanidade é imensa, e a realidade tem uma miríade de formas; o máximo que se pode afirmar é que algumas das flores da ficção têm o odor dela, outras não” (JAMES, 2011, p. 22)

simultaneamente, destruir a categoria das mulheres representa e estabelecer a possibilidade de um novo humanismo. Assim, a destruição sempre é restauração – isto é, a destruição de um conjunto de categorias que introduz divisões artificiais numa onotologia de outro modo unificada. (BUTLER, 2016, p. 207).

Anaís Nin, dessa forma, assumiu o lugar de sujeito falante, num discurso de libertação. Opôs-se ao silêncio e criou uma nova perspectiva feminina, onde o feminismo deve atentar com um olhar especial: a liberdade da sexualidade feminina é ainda um dos degraus a serem alcançados pelo movimento feminista! Na literatura, a revolução de sua autoria e de suas personagens deram um outro viés para a literatura feita por mulheres, influenciando novas autoras e, claro, deleitando leitoras.

Por fim, o estudo aqui proposto logrou seus objetivos, embora as conclusões aqui apresentadas não se deem por finalizadas, pois propõem a continuidade do debate, principalmente aquelas advindas de outras nuances. A fortuna crítica sobre Anaís Nin no Brasil ainda é escassa, portanto é preciso elaborar mais pesquisas sobre o tema, tanto para fomentar a crítica sobre a autora, como também para fortalecer as discussões sobre o estudo dos gêneros, feminismo e erotismo. Particularmente estes dois últimos, que oferecem pendências teóricas entre eles, cuja complementaridade poderá contribuir para o entendimento de que a violação é terreno de todas as minorias e marginalidades. O desejo erótico, embora contemple toda a humanidade, ainda se encontra à margem, principalmente se tratando das mulheres.

Contudo, é preciso lembrar que apesar desse trabalho de veicular no meio acadêmico, o seu intento gostaria de ir além, pois o conhecimento não deve se prender nas paredes da universidade. Fazendo jus ao nome, as universalidades dos temas aqui desenvolvidos necessitam serem discorridos para além das fronteiras que separam o academicismo e o meio público. E apesar de reconhecer que a crítica é sempre menor que a literatura⁶⁸, tratarei de verbalizar o andamento dessa pesquisa em toda mesa onde os nomes Anaís Nin, erotismo e mulher forem evocados.

⁶⁸“leia o mínimo possível textos críticos e estéticos – ou são considerações paciais, petrificadas, que se tornaram destituídas de sentido em sua rigidez em vida, ou são hábeis jogos de palavras, nos quais hoje uma visão sai vitoriosa, amanhã predomina a visão contrária. Obras de arte são de uma solidão infinita, e nada pode passar tao longe de alcançá-las quanto a crítica. Apenas o amor pode compreendê-las, conservá-las e ser justo em relação a elas” (RILKE, 2013, p. 35).

REFERÊNCIAS

- ALBERONI, F. *O erotismo*. Trad: Elia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. 234 p.
- ALBERT, V. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, 1991, p. 66-81.
- ALEXANDRIAN, B. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 440 p.
- ÁLVARES, C. *Feminismo e representação discursiva do feminismo: A presença do tatro na teoria e na prática*. Livro de Actas . 4ª SOPCOM, p. 947 – 956.
- AMARAL, A. L. Simone de Beauvoir Ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Disponível em: <<https://www.publico.pt/temas/jornal/simone-de-beauvoir-ninguem-nasce-mulher-tornase-mulher-244344>> Acesso: 28.07.2017, às 17:00h.
- AMORIM, W. L. O dispositivo pornográfico na modernidade sácida. In: *Revista Espaço Ético: Educação, Gestão e Consumo*. São Paulo, Ano II, N. 06, Set/Dez. de 2015, ps. 60-70 – ISSN: 2359-5795.
- ANDRADE, R. T. *A arte da memória: uma análise da escrita íntima de Anaïs Nin*. 99 f. Dissertação (Mestrado em História). Unidade Acadêmica de história e geografia. Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande. 2010.
- AZEVEDO, F. Anaïs Nin e o teatro brasileiro: entrevista. [julho de 2017] Teresina: e-mail. Entrevista concedida a Vanessa Santos de Souza.
- _____. *Casa de prostituição de Anaïs Nin*. Disponível em: <<http://franciscoazevedo.com/teatro-casa-de-anais-nin>>. Acesso em: 20.05.2017.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. 344 p.
- BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo*, 2. A experiência vivida. Trad. Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 500 p.
- BORGES, L. *Literatura de autoria feminina: questões de sexualidade e gênero*. I Congresso Internacional do Curso de História da UFG/ Jataí – GO e 7ª semana de Letras. 2010, ISSN: 2178-1281.
- BUCKSTEGGE, et all. Disfunções sexuais femininas: um estudo exploratório com um psicólogo que atua em âmbito clínico. Centro Científico Conhecer - ENCICLOPÉDIA BIOSFERA, Goiânia, vol.5, n.8, 2009.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. 287 p.
- CARVALHO, Jéssica Catharine Barbosa de. Maria Firmina dos Reis: literatura e subversão. In: NASCIMENTO, Francisco; SILVA, Jaison Castro; FERREIRA, Ronyere (orgs.). *História e arte: teatro, cinema, literatura*. Teresina: EDUFPI, 2016, p. 193-208
- CHAUÍ, M. *Repressão Sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: editora Brasiliense s.a., 1984. 234 p.

- COÊLHO, W. Anais Nin e Antonin Artaud, um platonismo literário: entrevista. [agosto de 2017] Teresina: *e-mail*. Entrevista concedida a Vanessa Santos de Souza.
- DIAS, et all; Anorgasmia feminina. *Revista Interfaces: Saúde, Humanas e Tecnologia*, V. 2, n. 6, 2014.
- CARA, S. A. O escritor e o crítico (lições de mediação). *Revista Brasileira de Literatura Contemporânea*, n. 18, 2011.
- CASTELLO B. L. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção primeiros passos, v. 136). 78 p.
- CONNELL, R.; PEARSE, R. *Gênero: uma perspectiva global*. Trad. Marília Moschkovich. São Paulo: Nversos, 2015, pág. 29-50.
- DELLEUZE, G. *Désir et plaisir*. Magazine Littéraire. Paris, n. 325, oct, 1994, pp. 57-65.
- FOUCAULT, M. *A História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 13ª ed: Rio de Janeiro, Edições Graal, 1999. 155 p.
- JAMES, H. *A arte da ficção*. Trad. Daniel Pizza. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2011. 132 p.
- LEITE, F. C. *Configurando o Eu-Mulher: A construção do sujeito no Processo de Empoderamento para as Mulheres*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Fortaleza, CE – 3 a 7/9/2012. Disponível em: <<http://megafilmesonline.net/lovelace-dublado/>>. Acesso: 20.08.2017.
- LOURO, G. L. Pedagogias da Sexualidade. In: *O corpo educado: Pedagogias da Sexualidade*. 3ª Ed. Editora Autêntica – Belo Horizonte, 2010. pág. 04-34.
- MARCUSE, H. *Eros e Civilização: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. 232 p.
- MINDLIN, B. Revisitando Anais Nin. *Revista USP*, São Paulo, n. 52. 171 – 175, dezembro/fevereiro 2001-2002.
- NIN, A. *Delta de Vênus*. Trad. Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013. 301 p.
- _____. *Diários não expurgados: fogo*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011. 470 p.
- _____. *Entrevista legendada*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7SXVzJGA4mk>>. Acesso em: 25.05.2017.
- _____. *Pequenos Pássaros*. Trad. Haroldo Neto. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013. 143 p.
- PAULA, P. D. *O processo criativo e a personalidade criadora: Um estudo da poética de Anais Nin no poema em prosa A casa do Incesto*. 181 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) Instituto de Letras. Universidade de Brasília, Brasília. 2016.

- PIGLIA, R. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 120 p.
- RAGO, M. *Os mistérios do corpo feminino, ou as muitas descobertas do “amor venéreo”*. Proj. História, São Paulo. (25) dez, 2002. 181-195p.
- RIBEIRO, J. U. *A casa dos budas ditosos*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999, 163.
- REICH, W. *A função do orgasmo: problemas econômico-sexuais da energia biológica*. Trad: Maria da Glória Novak. São Paulo: editora brasiliense s.a., 1975. 198 p.
- RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2013. 96 p.
- ROCHE, C. *Zonas úmidas*. Trad. Cláudia Abeling. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010. 237 p.
- SAILI, G. *Kama Sutra: no prazer feminino*. Trad: Suzana Freire de Mattos. São Paulo: Editora Escala, 2009. 207 p.
- SANDENBERG, C. M. B. Conceituando “empoderamento” na perspectiva feminista. O presente texto é uma transcrição revisada da comunicação oral apresentada ao I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO’, promovido pelo NEIM/UFBA, em Salvador, Bahia, de 5-10 de junho de 2006. As questões aqui levantadas foram mais amplamente desenvolvidas em Sardenberg (2009). Temos que pensar o lugar de corpos movendo-se livremente dentro de uma democracia. Entrevista com Judith Butler. Cult, 2015. Ed. 205. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2015/09/temos-que-pensar-o-lugar-de-corpos-movendo-se-livremente-dentro-de-uma-democracia-diz-judith-butler/>>. Acesso em: 20.09.2017.
- SARITA, M. Ma. A. *Sexualidade divina: descobrindo a alegria do tantra*. Trad: Giovanna Louise Libralon – São Paulo: Mandras, 2012.
- SCOTT, J. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Trad. Chirstine Rufino Dabat; Maria Betânia Ávila. New York, Columbia University Press, 1989. 35 p.
- SCHIAVAN, Marcos; SPOSITO, Fabiana Vissoto. A visão de Reich para o orgasmo: compreendendo o significado de uma terapia do orgasmo. In: *Encontro Paranaense: Congresso Brasileiro de Psicoterapias Corporais, XIV, IX, 2009*. Anais. Curitiba: Centro Reichiniano, 2009. CD-ROM. [ISBN: 979-85-87691-16-3]. Disponível em: <www.centroreichiano.com.br/artigos>. Acesso em: 15.09.2017.
- SEDGWICK, E. K. *A epistemologia do armário*. Cad. Pagu [online]. 2007, n.28, pp. 19-54. ISSN 1809-4449. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332001000100003>>. Acesso em: 10.06.2017.
- SOARES, M. A precisão da escrita. In: AGUIAR, J. (org). *7 clássicos franceses/ Honoré de Balzac et al*. São Paulo: Duetto, 2010. 128 p.
- STEIN, G. *Memórias da transgressão: momentos da história da mulher do século XX*. Trad: Cláudia Costa Guimarães. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1997.
- USSEL, J. V. *Repressão sexual*. Trad. Sonia Alberti. Rio de Janeiro: Editora Campos, 1980. 212 p.

WEIDMAN, Rafaela Fernanda Andrade. SHIGUNOV, Vanessa. O prazer além do orgasmo: o Kama Sutra e a psicologia corporal. In: *Encontro Paranaense: Congresso Brasileiro de Psicoterapias Corporais*, XV, X, 2010. Anais. Curitiba: Centro Reichiniano, 2010. CD-ROM. [ISBN: 979-85-876-91-18-7]. Disponível em: www.centroreichiniano.com.br/artigos. Acesso em: 15.09.2017.

WINCLER, C. R. *Pornografia e sexualidade brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. 112 p.

ZUCHI, V. Do prazer do texto ao prazer da crítica. *Revista Investigações*. Vol. 27, nº 1, Janeiro/2014.

ZUCCHI, V. *A tessitura do desejo: corpo, sexualidade e erotismo nos contos de Anais Nin*. 111 f. Dissertação (Mestrado em Teodria da Literatura) Faculdade de Letras. Pontífca Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2014.

APÉNDICES

Anaïs Nin e o teatro brasileiro

Entrevista com Francisco Azevedo, autor do espetáculo “Casa de Prostituição de Anaïs Nin”, concedida especialmente para essa dissertação.

01. Você descreve que “Casa de Prostituição de Anaïs Nin” é fruto de uma paixão, por uma época e escritores que certamente o inspiram. Quando começou essa paixão e o que você considera como insight decisivo para montar esse espetáculo?

R = Sim, “Casa de Prostituição de Anaïs Nin” é fruto de uma paixão. Paixão pelos livros de Henry Miller, que li ainda rapaz, na década de 60. Portanto, passei a me interessar também por sua biografia e essas leituras me levaram à Anaïs Nin. Da escritora francesa, li “Delta de Venus” e “Passarinhos”, mas me encantei mesmo foi pelos seus diários, a meu ver, bem mais impactantes que os livros de contos eróticos. A montagem do espetáculo veio por outros caminhos e apenas coincidiu com esta minha paixão pelos dois. Em 1994, a diretora Ticiania Studart me pediu para adaptar os contos da Anaïs para o palco. Fiz ver a ela que a ideia não funcionaria, porque faltava às histórias tensão dramática. Sugeri, então, que fizéssemos a continuação do filme “Henry e June”, que é quando Henry Miller e Anaïs Nin mudam-se para Nova York e, para sobreviverem, começam a escrever contos eróticos para um velho endinheirado. O resultado foi excelente.

02. Apesar desse espetáculo ter tido o apoio do Itaú Cultural, não consegui encontrar muitas informações sobre ele na internet. Observei que o mesmo passou por três montagens distintas, mas não dá pra saber em que ano se deu a estreia e quando ocorreram as outras montagens. Você poderia contar um pouco dessa trajetória e porque a peça teve que passar por tantas modificações na equipe?

R = A primeira montagem, que aconteceu em 1994, no Sótão do teatro João Caetano, obteve um pequeno patrocínio da GTEC. Eu e a diretora chegamos a pôr dinheiro do nosso próprio bolso para levantar o espetáculo. O sucesso foi tanto que conseguimos pauta no teatro Cândido Mendes. Tempos depois, em 1997, com o patrocínio da Embratel, fomos para uma bem-sucedida temporada em São Paulo, no teatro Hilton. A revista Bravo chegou a nos indicar como uma das dez melhores peças em cartaz na cidade. É claro que, como acontece frequentemente no teatro, os profissionais

envolvidos recebem outros convites e a produção é obrigada a fazer os ajustes necessários, com novas contratações de atores, inclusive. Mas tudo sempre funcionou muito bem.

03. A peça trata do percurso em que Anaïs e seus amigos tiveram que vender literatura erótica para um patrocinador anônimo, correto? Ou ela traz também alguns dos personagens marcantes dessa literatura, como por exemplo Bijou?

R = Como lhe disse, a peça foi inspirada em fato real: a necessidade de Henry Miller, Anaïs Nin e outros escritores escreverem contos eróticos para sobreviver. Na peça, além de Henry e Anaïs, incluí mais um escritor apenas (Gonçalo, que funcionava como meu *alter ego*). Outros cinco atores se revezavam nos papéis de personagens dos contos eróticos. E mais um ator que representava o velho comprador dos contos. Os conflitos que se estabelecem na trama resultam da relação afetiva entre os três escritores e dos muitos questionamentos sobre a vida que levam. Entre o sonho de se tornarem grandes nomes da literatura e a realidade de estarem se prostituindo ao criar pornografia.

04. Francisco, quais foram as fontes de pesquisa para escrever o texto “Casa de Prostituição de Anaïs Nin?” Os Diários tiveram influência única, ou você teve apoio de leituras privilegiadas?

R = As fontes que me serviram de base para criar a peça foram as muitas biografias de Henry e Anaïs, os diários dela e a obra de ambos. Com estes dados, pude dar força e consistência aos personagens. Para Gonçalo, o terceiro escrito, usei minha própria experiência pessoal, já que se tratava de meu *alter ego*.

05. O artista nunca consegue sair ileso de suas labutações, sempre se renovando e se reabastecendo. O que essa experiência de montar “A casa de Prostituição de Anaïs Nin” significou para você enquanto dramaturgo?

R = “Casa de Prostituição Literária de Anaïs Nin” foi minha estreia no teatro: este o maior impacto para mim. Primeiro, por constatar que eu havia conseguido escrever algo de fôlego. Segundo, por ver, no palco, personagens que viviam no papel. Terceiro, por ter participado da montagem, acompanhado a direção, a criação do cenário, da iluminação, dos figurinos, tudo muito mágico. E, por fim, ver a reação positiva do público diante de um texto tão transgressor.

06. A peça ainda se encontra em cartaz? Quais as cidades que ela já se apresentou?

R = Não, a peça não se encontra em cartaz. Teve apenas estas três montagens: duas no Rio de Janeiro e uma em São Paulo (os detalhes e as fichas técnicas estão no meu site). Recebo frequentes propostas para remontagem, mas agora estou mais envolvido com a literatura. É como romancista que tenho construído meu caminho.

07. Gostaria que você falasse um pouco sobre a recepção do público. Sabemos o quanto transgressora é Anaïs Nin, e muitas pessoas (infelizmente) não se sentem à vontade ainda quando se fala em liberdade sexual. Na literatura, o erotismo é tratado como algo menor, corruptível. Isso ocorre também no teatro?

R = Como já lhe disse, a recepção do público foi excelente. Por se tratar de trama inspirada na vida de Henry Miller e Anaïs Nin, as pessoas já sabiam o que iam ver, não havia surpresa nesse sentido. E meu texto sempre foi extremamente poético (não sei se você chegou a ver, mas há trechos da peça também no meu site). André Gide, o grande escritor francês, transgressor por excelência, afirmava que, no teatro, na literatura, e até na vida real, tudo pode ser dito, dependendo da maneira como você diz. Sempre segui este ensinamento. Além do mais, se você for ao dicionário, saberá que a primeira definição de “transgredir” é “ir além”, “avançar”. Só depois significa não cumprir uma regra, regulamento, lei ou o que seja. A meu ver, um texto transgressor é aquele que nos permite avançar, ir além no nosso contínuo processo de aprimoramento pessoal. É lançar um novo olhar sobre nós mesmos. Acredito que minhas plateias tenham visto assim o meu texto.

08. O que tem de ficção na peça e o que pode ser tido como tributo?

R = Todas as situações, os embates e conflitos criados na peça são ficção. O tributo é o fato de Henry Miller e Anais Nin terem realmente sobrevivido durante os tempos difíceis da Segunda Guerra Mundial usando seus talentos para escrever pornografia para um velho endinheirado. Um meio digno, no meu entender. No fim da peça, o prostíbulo se desfaz. E cada um toma o seu rumo.

09. Você escreveu a peça, mas ela foi dirigida por uma mulher. Como vocês observaram e avaliaram (em processo de laboratório) a participação de Anais Nin

na literatura e no feminismo? Qual a importância de uma mulher ter liderado esse prostíbulo literário em pleno século XX?

R = Como afirmei acima, a peça me foi encomendada por essa diretora. Escrevi o texto sabendo que ela o iria produzir e dirigir. Foi o casamento perfeito. Ticianá Studart e eu já nos conhecíamos e sempre houve bastante afinidade entre nós. Até hoje permanecemos grandes amigos. Volto a repetir que o que me estimulou a escrever a peça não foram os contos, foi a vida de Anaís Nin, sua postura corajosa, independente e transgressora. Ela, sim, “foi além” no seu tempo, naqueles odiosos e retrógrados anos da década de 30 e do início da década de 40, com atitudes que, sem dúvida alguma, inspiraram todos os movimentos feministas que vieram em seguida.

10. Você pretende fazer uma quarta montagem? Em caso afirmativo, o que irá acrescentar/mudar?

R = Não está em meus planos uma nova montagem. Desde 2008, com a publicação de “O arroz de Palma” e depois, com “Doce Gabito”, um tributo a Gabriel García Márquez, meu foco tem sido a literatura. Este mês, lancei meu terceiro romance, “Os novos moradores”. A história trata do incesto entre irmãos que gera, inclusive, uma criança. Tenho um público fiel e já fui traduzido para treze idiomas, o que me muito me felicita. No romance, tenho também muito mais liberdade para criar, sem ter que me preocupar com custos de produção, editais, patrocínios etc. Sou grato ao teatro, mas meu caminho agora é outro. Não sei se no futuro voltarei aos palcos, tudo é possível. Hoje, me sinto feliz e confortável como romancista.

Anaís Nin e Antonin Artaud, um platonismo literário

Entrevista feita com Wilson Coêlho, autor do espetáculo “Antonin Artaud – Atos de Crueldade”, concedida especialmente para essa dissertação.

01. A peça "Antonin Artaud - Atos de Crueldade" fala de quê, especificamente? podemos falar que se trata de uma biografia?

R = Como o título sugere, "Antonin Artaud - Atos de Crueldade" tem como tema central o ator de teatro e cinema, poeta, escritor, cenógrafo, figurinista, dramaturgo, roteirista e teórico francês Antonin Artaud e, obviamente, visa provocar uma reflexão sobre o "teatro da crueldade" que está na base de sua obra "O teatro e seu duplo". Mas não se trata de uma questão tão específica e, tampouco, reduzida a uma biografia, considerando que a pesquisa suscita diversas questões, inclusive, de conjuntura, numa Europa cortada por duas grandes guerras, o surgimento dos movimentos de vanguarda, em especial, o dadaísmo e o surrealismo. A questão biográfica, por exemplo, não passa de um pretexto ou pano de fundo para se discutir a política, a loucura e outros elementos que compõem a trama da obra, levando em conta também que se trata de uma dramaturgia. Por outro, ainda faz parte da proposta uma certa desmitificação de Artaud para que, trazendo-o para o humano, possa ser melhor compreendido também em suas contradições.

02. Qual foi o processo de laboratório para a construção dessa peça?

R = O processo de construção da peça passa por diversos momentos. Em especial, posso dividir em duas etapas, a saber: a pesquisa e escrita do texto e a montagem. A primeira etapa, ou seja, no que diz respeito à pesquisa e elaboração do texto, durou de 1981 a 1987. Consegui adquirir todas as obras de Artaud em português, editadas no Brasil e em Portugal, bem como as publicações em espanhol, com as edições na Espanha, Argentina e México. Além dessas leituras, também me submeti a um tratamento psiquiátrico durante 8 meses no Hospital das Clínicas da UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, representando um personagem para o Dr. Políbio Campos Souza. Acreditava como importante esta ação para colocar em xeque até que ponto a psiquiatria atual tinha a ver com a “Carta aos diretores de manicômio”, escrita em Artaud em 1925. De certa forma, esta carta de Artaud seria o primeiro movimento pela luta antimanicomial. O “tratamento” acabou quando eu e o psiquiatra nos encontramos durante uma passeata em prol da “Diretas Já”, em Belo Horizonte, e o meu personagem “louco” foi desmascarado, considerando que estávamos supostamente do mesmo lado. Todo esse processo foi auxiliado pelo diretor e dramaturgo baiano Roosevelt Loyola Raris, que na época morava em Belo Horizonte, e com o qual trabalhei no grupo teatral “Contra Vento e Maré”, tanto ministrando oficinas juntos quanto como ator na montagem do espetáculo “Um grito parado no ar”, de Gianfrancesco Guarnieri. Essa montagem ainda me gerou um processo de “injúria, calúnia e difamação” por eu ter denunciado as ações do SATED-MG – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão. A segunda etapa, o momento da escrita, foi o mais “doloroso”, considerando que havia muita coisa escrita, desde os elementos biográficos até as questões estéticas, passando pelas questões críticas que extrapolam o mero exercício de organizar uma dramaturgia,

ou seja, foi necessário um grande esforço para que a peça não fosse reduzida a um documentário, mas para que pudesse ser uma tentativa de garantir seu papel como a base para uma montagem teatral e, ao mesmo tempo, um espaço para propiciar a morte de Artaud como mito, para devolver-lhe a condição de homem, sem ser “demasiado humano”, como preconizava Nietzsche.

03. Entre as páginas 48 e 50 entra a participação de Anaïs Nin. Qual a relação dela com Antonin Artaud?

R = Num certo sentido, a princípio, a relação de Artaud com Anaïs Nin me parecia contraditória. Por parte de Artaud, talvez devido a sua carência, demonstra que ele estava demasiado apaixonado e lhe fazia conferências. Anaïs Nin encontra com Antonin Artaud aos 12 de março de 1933, na casa dos Allendy. Conforme em seus diários, por ter se sentido muito próxima de Artaud, a partir de seus escritos, Anaïs temia em conhecê-lo. Anaïs fica fascinada com o mundo de Artaud e, inclusive publicou no *Journal Inédit* que descobriu “a envergadura e a plenitude de sua escritura” e que jamais leu “algo tão elétrico, tão fluído, tão afiado”. Se pudermos dizer de uma espécie de natureza de relacionamento, são bem características as trocas que Artaud mantém com muitas mulheres jovens e belas. Em relação a Anaïs Nin, faz-se necessário uma pesquisa mais minuciosa, pois há uma série de desencontros desde as cartas entre ambos e endereçadas a outros. O que de imediato se pode afirmar é que o relacionamento deles passa primeiramente pelo prisma literário. Mas há uma série de indagações no plano amoroso. Ainda, sobre a relação entre os dois, de acordo com Florence de Mèredieu, em seu *Eis Antonin Artaud*, “... não é somente o corpo de Anaïs que entusiasma Artaud, porém bem mais a fineza, a inteligência e a sensibilidade da jovem. Também sua poesia e o imenso poder de dramatização dos acontecimentos mais cotidianos”. Por outro lado, ainda conforme Mèredieu, Anaïs afirma que entre ela e o poeta “não se trata de um ‘amor humano’! Ela acha que é o ciúme e o fato de ter sido possuída por outros homens que levam Artaud a desejá-la. Artaud sabe que ela tem amantes, inclusive Allendy” que diga-se de passagem, atuava como psicanalista de Anaïs e psiquiatra de Artaud.

04. Gostaria que falasse de suas fontes de pesquisa, sobretudo daquelas que o inspiraram a colocar Anaïs contracenando com Artaud.

R = Foi uma pesquisa muito intensa, desde o teatro mesmo do ponto de vista histórico, político e estético até chegar em Artaud, passando pelos movimentos de vanguarda da primeira metade do século XX, em especial, o surrealismo. No que diz respeito à Anaïs Nin, num primeiro momento, antes de escrever o texto, minha referência era o *Diário de Anaïs Nin*, obviamente por ter lido algumas citações em outros textos, como no livro *Artaud e o Teatro*, de Alain Virmaux. Na continuidade da pesquisa, acabei por encontrar algumas correspondências entre os dois além de textos avulsos.

05. Por quanto tempo a peça ficou em cartaz, ou ela ainda está? Se acaso pudesse, mudaria alguma coisa nela?

R = A peça ficou em cartaz do fim 1988 até meados de 1989 e fizemos apenas 13 apresentações. Coincidentemente, o mesmo número de apresentações da peça *Les Cenci*, escrita e dirigida por Antonin Artaud que, de certa maneira, foi a inspiração primeira para desenvolver *Antonin Artaud – Atos de Crueldade*, tendo em vista até que um de seus quadros são algumas cenas dessa obra. Tenho muita vontade de remontar a obra, mas é um projeto difícil, considerando que a primeira montagem foi de 1 ano e meio de pesquisas e ensaios. Um projeto caro hoje em dia em que parece impossível conseguir atores com essa disposição sem uma remuneração. Acredito que não mudaria nada na peça além das mudanças que “naturalmente” acontecem no processo de montagem, tendo em vista que uma obra teatral conta também com a criação dos atores e os técnicos que colaboram na montagem.

06. Por que você intitula o XIII Episódio de “Diários de Anaïs Nin ou sonhos de amor de Artaud?” E por que a conversa dos dois nessa parte é tão ácida, no sentido de que falam de amor e outras forças destrutivas?

R = O título do XIII Episódio nasce justamente por terem sido os Diários de Anaïs Nin a base da construção da cena e “os sonhos de amor de Artaud” como um contraponto do aspecto platônico desse relacionamento.