



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RAFAEL MACÁRIO DE LIMA

**CONSTELAÇÕES ERÓTICAS: MITO E IMAGEM NOS CONTOS DE ANAÏS NIN
OU O ATLAS ERÓTICO**

Recife

2020

RAFAEL MACÁRIO DE LIMA

**CONSTELAÇÕES ERÓTICAS: MITO E IMAGEM NOS CONTOS DE ANAÏS NIN,
OU O ATLAS ERÓTICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

L732c Lima, Rafael Macário de
Constelações eróticas: mito e imagem nos contos de Anais Nin ou o Atlas Erótico / Rafael Macário de Lima. – Recife, 2020.
149f.: il.

Sob orientação de Fábio Cavalcante de Andrade.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

Inclui referências e anexos.

1. Anais Nin. 2. Aby Warburg. 3. Atlas Erótico. 4. Delta de Vênus.
5. Pequenos Pássaros. 6. Erotismo. I. Andrade, Fábio Cavalcante de (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2023-22)

RAFAEL MACÁRIO DE LIMA

**CONSTELAÇÕES ERÓTICAS: MITO E IMAGEM NOS CONTOS DE ANAÏS NIN,
OU O ATLAS ERÓTICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Aprovada em: 19/05/2020

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Fabio Cavalcante de Andrade (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Alfredo Cordiviola (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Paulo Ricardo Braz (Examinador Externo)

Universidade Federal de Pernambuco

Dedico essa dissertação, a minha mãe Verônica
E ao meu avô José Sobrinho

AGRADECIMENTOS

É então necessário “abraçar e agradecer, aos senhores”, como diz minha querida Maria Bethânia. Não consigo fugir de uma ordem espiritual, uma ordem que nasce comigo e é perpetuada em tudo que faço, portanto, há amor e fé em Deus em mim. Dessa forma, eu agradeço ao Pai Celestial pelos dons e pela força e vitalidade na escrita dessa pesquisa.

Agradecer à minha família: Minha Mãe, Verônica Macário e minha Irmã Raquel Macário. São meus alicerces! Por vocês, para vocês. Sempre! A Sloan pelo afeto e companhia na escrita dessa dissertação. Agradecimento que se estende a minha avó Socorro Macário e minha Tia Edna de Lira, e minhas amadas Mariana e Vanuza obrigado pelo amor e orações.

Agradecer a minha família do Recife: José Sobrinho, meu amor, irrepreensível e bondoso. Minha Tia Elizabeth pela amizade e companheirismo, meu Tio Eduardo pelas gentilezas. A Célia que cuidou de mim durante minha estadia no Recife. A Gabriela por ser sempre doce e amorosa. Ao meu Pai Roberto Santos, por ser gentil, barulhento e sempre preocupado. Todos unidos, em amor e na memória da nossa Socorro dos Santos, que tanto amo (*in memoriam*).

Agradecer a minha família, que é Thiago Eustáquio: é bom ser amado, mas é profundo ser compreendido. Agradeço pela constância e pelo amor! Um laço que vai até minha amada Zilá Araújo e a querida Mel! Minha família: Joabe Nunes, meu irmão, companheiro e amigo, muitos caminhos das noites quentes de Petrolina para as chuvosas saídas do RU, te amo indo e voltando!

Agradecer a Fábio Andrade, meu orientador. Não faço ideia do que tu viu naquela entrevista de mestrado. Aquela em que eu me sentei na tua frente, eu estava de camisa branca e gaguejando – e prefiro não saber, estamos aqui. Você mudou minha vida, obrigado!

Ao PPGL/Universidade Federal de Pernambuco, um programa lindo, que amo muito e tenho tanto respeito. Espero que seja vasto. Agradeço e Jozaias, Claudyvanne e Adriel, o programa existe porque vocês se importam! Muito obrigado! Um afeto e

agradecimento que se estende aos professores: Karine Rocha, Anco Márcio, Lourival Holanda, Brenda Carlos e Yuri Caribé.

Agradecer ao Professor Alfredo Cordiviola, pela honestidade, pelas aulas e por compor a banca de avaliação. Quando estava no quinto período de Letras, em Petrolina eu sonhava em ser seu aluno. Muito obrigado! Agradecer ao Professor Paulo Braz, por uma caminhada que começou na qualificação, e pela presença agora na defesa, existe um antes e depois de você nesse trabalho. Muito obrigado!

Agradecer à Universidade de Pernambuco – Campus Petrolina, na figura de Clarissa Loureiro. Você mudou a minha vida e de diversas pessoas, seu exemplo me fez estar aqui. Muito obrigado!

Agradecer aos meus lindos amigos, amizades que fiz na sala 47 do CAC. Taciana, que estendeu essa grande e poderosa mão, desde a prova escrita da seleção, sentou-se ao meu lado por seis disciplinas, e me convidou pra sentar em sua mesa. Agradecer a Heloiza, por me ouvir na hora de maior necessidade, por cuidar de mim e ser uma cúmplice, me colocando em um hall lotado de pessoas com risadas lindas. Um agradecimento que vai até ao Bruno, pela gentileza, coragem e honestidade mostradas em diversos encontros e uma presença fundamental no fim desse processo de escrita. Ao Anderson, por uma postura irrepreensível, honesta que ao mesmo tempo é leve, delicada e risonha. Tu é a encarnação da boniteza que Paulo Freire tanto fala! Um agradecimento que vai também para: Camila, Dany, Vanessa e Carol, amigos da sala 47 e do “Toq Toq DJ”. Agradecer a Yago pelo design das pranchas, muito obrigado, amigo!

Agradecer a CAPES pela bolsa concedida, que foi essencial para esse trabalho. Espero que dias alegres voltem a cantar no Brasil! Por fim, agradecer a Anaïs Nin, minha ninfa, por ter existido, por ter escrito. Aqui, é um testemunho do que a sua literatura é capaz.

Esses agradecimentos são hiperbólicos, cheios de adjetivos, para alguns podem ser piegas, mas são meus *pathos*, minhas paixões, meus amores, uma linguagem que está presente nessa pesquisa. Eu não sei escrever de outra forma.

“Eu gosto do absurdo divino das imagens.” (BARROS, 2013, p.40)

“Poor is the man whose pleasures depend on the permission of another” (CICCONE, 1990)

“The secret ingredient to sex... is love.” (NINFOMANIACA, 2013)

RESUMO

A presente dissertação está pautada em uma investigação de duas obras da escritora franco-americana Anaïs Nin, os livros de contos: Delta de Vênus e Pequenos Pássaros. Obras que estão impressas dentro de uma linha temporal da escrita que nomeio de seu período contista, que é marcado pela figura de um Colecionador de arte erótica e uma publicação tardia. Esse estudo, portanto, está dividido em três momentos: o primeiro, uma investigação acerca da concepção, publicação e recepção dessas obras no cenário literário norte-americano, como também um confronto com a figura do Colecionador, na qual há o questionamento de sua suposta existência. O segundo momento é uma proposta para compreender o erotismo literário e sua espinhosa definição. Há, nesse capítulo, uma tentativa de realizar uma leitura desse movimento e tendência filosófica através da literatura do Marquês de Sade e do pensamento do Georges Bataille, como prismas para um século XX. O terceiro momento desse trabalho é o Atlas Erótico, um processo inspirado no Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg, um historiador da cultura, com uma perspectiva metodológica pautada no renascimento italiano, que propõe uma investigação de traços presentes na arte que são perpetuados pelo tempo, algo que é chamado de a “fórmula de pathos” ou “pathosformel”. O pensamento de Aby Warburg, nesse estudo é o ponto de partida para um processo de curadoria dos contos da Anaïs Nin, dos quais, feita uma seleção, são divididos em três blocos de imagens, ou pranchas: a da Ninfa, de Dionísio e a de Eros. Relicários de imagens que comportam o texto e imagem, proporcionando uma leitura muito particular dos contos de Nin. Feita essa curadoria dos contos de Nin, há, nesse estudo, uma leitura dos textos dessa escritora sob a égide dessas imagens e seus supostos laços que aqui venho a desenvolver. Dessa maneira, essa dissertação lança três propostas muito particulares acerca da arte erótica, com uma abordagem metodológica de análise de texto literária única: o Atlas Erótico. Três momentos que comungam e se tocam em diversos atos desse texto, como forma de perpetuar e provocar um novas leituras para o texto literário e suas imagens.

Palavras-chave: Anaïs Nin; Aby Warburg; Atlas Erótico; Delta de Vênus; Erotismo.

ABSTRACT

This dissertation is based on an investigation of two works by the Franco-American writer Anaïs Nin, the short story books: *Delta of Venus* and *Little Birds*. Works that are printed within a timeline of writing that I name from his short story, which is marked by the figure of a Collector of erotic art and a late publication. This study, therefore, is divided into three moments: the first an investigation about the conception, publication and reception of these works in the North American literary scene, as well as a confrontation with the figure of the collector, in which there is a questioning of his supposed existence. The second moment is a proposal to understand literary eroticism and its thorny definition. In this chapter, there is an attempt to read this movement and philosophical tendency through the literature of Sade and the thought of Georges Bataille, as prisms for a 20th century literature. The third moment of this work is the *Erotic Atlas*, a process inspired by the *Atlas Mnemosyne*, by Aby Warburg, a cultural historian, with a methodological perspective based on the Italian Renaissance, which proposes an investigation of features present in art that are perpetuated by time, something that is called the “pathos form” or “pathosformel”. The thought of Aby Warburg, in this study, is the starting point for a process of curating Anaïs Nin's tales, in which a selection is made, divided into three blocks of images, or boards: that of Nymph, Dionysus and that of Eros. Reliquaries of images that contain text and image, providing a very particular reading of Nin's tales. Having made this curation of Nin's tales, there is, in this study, a reading of the texts of this writer under the aegis of these images and her supposed ties that I have developed here. In this way, this dissertation launches three very particular proposals about erotic art, with a methodological approach to the analysis of unique literary text: the *Erotic Atlas*. Three moments that share and touch on different acts of this text, as a way of perpetuating and provoking new readings for the literary text and its images.

Keywords: Anaïs Nin; Aby Warburg; Eroticism; *Delta of Venus*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	ANAIS NIN: A ESTRELA, A MUSA, A BACANTE	18
2.1	A MORTE E A VIDA DA BACANTE	18
2.2	A ERÓTICA DE ANAIS NIN: A PRODUÇÃO DOS CONTOS NA DÉCADA DE 1940 E A FIGURA DO COLECIONADOR OU O DIÁRIO COMO FOMENTADOR DA LITERATURA DE NIN	23
2.2.1	Lançamentos e Recepção da Crítica e Público: Os Contos de Anais Nin, segundo a crítica literária, seguido de “Uma erótica do feminino”	34
3	EROTISMO: PARALELOS, CONCEITUAÇÕES E (RE)DEFINIÇÕES	42
3.1	THE PRELUDE PATHETIQUE OU UMA NECESSIDADE DE JUSTIFICAR	42
3.2	EROTISMO E PORNOGRAFIA: DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIA OU AS FACES DA MESMA MOEDA	45
3.2.1	Notas sobre o Erotismo, seguido de Sade como Prisma do Erótico Moderno	53
4	ATLAS ERÓTICO: AS IMAGENS DE ANAIS NIN EM MOVIMENTO	70
4.1	SOBREVIVÊNCIA DA IMAGEM E OS ECOS DE ABY WARBURG.....	70
4.2	MYNEMOSINE E EROS, OS DEUSES EM CONFLUÊNCIA OU, UM ESBOÇO DO ATLAS ERÓTICO	74
4.3	O ATLAS ERÓTICO: A PRANCHA DA NINFA.....	109
4.4	DIONÍSIO, UMA IMAGEM QUE ARDE.....	110
4.5	O ATLAS ERÓTICO: A PRANCHA DE DIONÍSIO	124
4.6	EROS: O AMOR E O EROTISMO	126
4.7	ATLAS ERÓTICO: A PRANCHA DE EROS	136
5	EPÍLOGO	138
	REFERÊNCIAS	143
	ANEXO A – ANAIS NYT	146
	ANEXO B – ANAIS DELTA	147
	ANEXO C – NOTAS	148

1 INTRODUÇÃO

A escritora Anaïs Nin nasceu na França no ano de 1903 e passou sua vida inteira transitando entre seu país natal e os Estados Unidos. Autora de ensaios, coletânea de contos e romances, tornou-se conhecida com a publicação de seus diários, nos quais narra sua vida sexualmente ativa, assim como seu caso com o também escritor Henry Miller. Nin estabelece-se como um dos nomes da literatura erótica do início dos anos trinta com a publicação de obras como: *D.H Lawrence: An Unprofessional Study* (1932) e *House of Incest* (1936). Apesar de ser inicialmente publicada na França, Anaïs Nin escolhe como língua literária o inglês. Em 1977, a escritora vem a óbito; nesse mesmo ano, há a publicação de *Delta de Vênus*, coletânea de contos eróticos que foram originalmente escritos nos anos 1940, trabalho de encomenda solicitado por um Colecionador.

Minha relação de pesquisador com a autora começou durante a graduação, com a leitura da obra *Delta de Vênus*, que, depois de um extenso estudo, resultou em um Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *O Erotismo e a construção das identidades de gênero em “Delta de Vênus” de Anaïs Nin*. Através desse primeiro trabalho com a obra, cultivou-se um desejo de aprofundar e realizar um recorte teórico mais preciso dentro da produção literária da escritora e criar possibilidades de leitura para a obra de Nin. Dessa maneira, buscar-se-á realizar uma leitura dos contos pela ótica do erotismo, do mito e da imagem, estabelecendo assim um diálogo teórico que irá reverberar nas análises dos contos e em suas estruturas narrativas, atravessando as personagens e os ambientes em que elas vivem, amam e transitam.

A escassez de produção acadêmica/crítica sobre a escritora se dá pela ausência de divulgação no mercado editorial, causando certo desconhecimento da obra de Anaïs Nin. O mercado editorial brasileiro atualmente dispõe apenas de traduções publicadas pela *L&PM Editores*, cujo corpo editorial ainda não publicou todo o extenso catálogo da autora. Portanto, através da pesquisa acadêmica, há a possibilidade de investigar uma autora que, carecendo ainda de traduções para a língua portuguesa, pode ter ampliada a sua recepção e sua

obra estudada crítica e teoricamente, com as questões que sua literatura erótica suscita.

Esta pesquisa nasce com um objetivo central: o de compreender, nos contos selecionados de Anaïs Nin, de que forma a construção da narrativa está atravessada pelo erotismo, como ferramenta polissêmica da arte. Tal força nos textos invoca diversas presenças estéticas que operam em comunhão com o erotismo literário, para que, assim, possa estabelecer uma discussão acerca do erotismo enquanto pulsão estética e filosófica. Para além dessa preocupação teórica inicial, há nessa pesquisa outras preocupações, como acerca das obras de Nin aqui selecionadas para estudo: “Delta de Vênus” e “Pequenos Pássaros” e as suas gênesis. Obras que nascem dentro de uma mitologia construída e perpetuada por Anaïs Nin: o Colecionador e a prostituição da escrita de Nin, e o nascimento dos contos. É fulcral compreender essa figura e seu peso para a concepção, lançamento e divulgação de seus contos. Preocupa-me, também, compreender as linhas tênues entre os limites de ficção e autoficção para o desenvolvimento da obra, através da presença de Anaïs Nin e seus registros em seu diário, como também uma presença fantasmagórica da escritora no conto “Marianne”, algo que será explorado em determinado momento desse texto.

A dissertação tem o seu desenrolar caminhando para uma apoteose de imagens, culminando em uma proposta de análise baseada na presença imagética dos mitos e a sua função erótica e de perversão dentro da narrativa, tendo como produto o *Atlas Erótico*. O atlas como um fruto do conceito de *phatosformel* de Aby Warburg, a relação imagética e patética entre as imagens evocadas nas narrativas e sua relação dentro de um imaginário erótico. Um objeto de análise materializado em um *Atlas Erótico* através de três pranchas, cujas imagens e seu espiralar serão os motes para as análises no capítulo final.

“A Estrela”: essa é a alcunha dada por Sarane Alexandrian (1993) à escritora franco-americana Anaïs Nin em sua obra *História da Literatura Erótica*. Uma alcunha que reflete a importância de Anaïs Nin dentro do cenário literário do século XX. Talvez a única voz feminina daquele século cuja produção imprimiu no tempo e na historiografia uma relevância para a literatura e os estudos do erótico. Diversos estudiosos e críticos literários comungam com o posicionamento do crítico. Eliane Robert Moraes, em *O que é pornografia?*

(1985), aponta Anaïs Nin ao lado de Henry Miller como “os dois nomes mais relevantes da literatura erótica do século XX”. Para além desses nomes existe toda uma fortuna crítica produzida fora do Brasil, que trabalha e discute a importância dessa mulher para a literatura erótica, como Harold Bloom, para nomear um crítico estadunidense que dedicou algum tempo para pesquisar a obra e vida de Nin.

O objeto de estudo a que me dediquei durante a produção e escrita da dissertação consiste nos contos escritos pela autora durante as décadas de 1930 e 1940. A escrita dessas histórias começa com um convite feito por um Colecionador francês de pornografia, que pagaria um dólar a página. Um convite que funda os contos de Nin, nesse momento como uma produção de encomenda, uma teoria que a escritora perpetuou em diversos escritos, como bem apresenta Alexandrian (1993):

“Em dezembro de 1940 Anaïs Nin, voltando de Nova York, sabe por Henry Miller que um colecionador lhe pede que escreva histórias eróticas só para ele, pagando um dólar por página. Miller não se dispôs a aceitar, Anaïs Nin decide aceitar, Anaïs Nin decide fazê-lo em seu lugar. Todos os dias após o café da manhã, ela escreve um pouco de literatura erótica inspirando-se no Kama Sutra e na Psychopathia sexualis de Krafft-Ebing.”¹

O próprio Alexandrian questiona a veracidade dessa informação, ou melhor, do caráter “encomendado” que há nesses contos, pois é uma informação dada pela própria Anaïs Nin em determinado trecho dos seus diários. O autor acredita que é pura performance, ou melhor, puro capricho e necessidade de construir uma situação inusitada, dando às obras um outro valor erótico. Trata-se de uma hipótese suscitada por Sarane Alexandrian, algo que aprofundarei neste estudo. Tendo em vista a existência dessas histórias, Anaïs Nin desengaveta algumas em 1977 – também ano de sua morte – em uma publicação que a tornou mundialmente conhecida: *Delta de Vênus*.

“Texto corajoso, sobretudo, se lembrarmos que foi criado no início dos anos 40 e, ainda mais, por uma mulher. Talvez isso explique sua edição tardia, uma vez que só veio a público em 1977, logo após a morte da escritora. Anaïs Nin não pode testemunhar, portanto, o estrondoso sucesso do volume, que, uma vez lançado, se manteve durante 36 semanas nas listas de best-sellers do país. Delta de Vênus foi um livro certo na hora certa.”²

¹ (ALEXANDRIAN, 1993, p.306)

² (MORAES, 2005, p.1)

A publicação e o sucesso comercial, como bem aponta Eliane Robert Moraes, projetam Anaís Nin e a obra *Delta de Vênus* para todo o mundo, tornando-se a obra mais conhecida da escritora. Um par de anos depois, em 1979, os detentores dos direitos da autora lançam uma segunda seleta de contos, também fruto da produção da década de 1940, chamada *Pequenos Pássaros*. Temos assim os objetos de estudo que esse trabalho propõe investigar. Os dois livros não terão todos os contos analisados, pois há um processo de curadoria³, que cuidou de selecionar e separar determinados contos dos dois livros, em prol da construção de uma análise que alcance os objetivos teóricos/metodológicos aqui propostos. Dessa maneira, realizada a curadoria desses contos, que serão separados em três blocos de contos/imagens, guiados através dessas pranchas – um compilado de imagens em um prancha de fundo preto –, para que haja a construção de um *Atlas Erótico*, uma forma de perpetuação e expansão do pensamento do Aby Warburg, que concebe o “Atlas Mnemosyne”, como uma aparelhagem da memória, que é composto por imagens que se tocam e partilham da mesma origem: a Antiguidade. Juntas nessa aparelhagem, apresentam as ressemantizações e expansões que determinados signos e imagens recebem com o tecer dos tempos:

“A Mnemosyne, com seu alicerce de imagens (caracterizadas no Atlas por meio de reproduções), a princípio pretende ser apenas um inventário das pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação da vida em movimento”⁴

A proposta de Aby Warburg é construir uma forma de comungar imagens e, assim, estabelecer diálogos entre suas formas e funções semânticas impressas no tempo. O Atlas Erótico, aqui proposto, tem como objetivo ser uma basílica profana de imagens eróticas, que construam uma comunhão com as personagens dos contos e as suas pulsões imagéticas. Dessa maneira, as pranchas e seus contos serão divididos da seguinte maneira. A primeira e principal prancha será a das *Ninfas*, composta pelos contos: *Mathilde*, *Lilith*, *Marianne*, *O basco e Bijou*, *Linnda*, *A Rainha e Artistas e Modelos*. A segunda

³ Utilizo o termo curadoria, como uma noção warburguiana de posicionamento e montagem dos textos, para que haja um processo de leitura. O que implica que não são montados ou selecionados de forma aleatória.

⁴ (WARBURG, 2015, p. 284)

prancha, chamada *Eros, do amor*, norteada pelos contos que comungam com as noções de amor e erotismo: *Mallorca, Siroca, A Mulher das Dunas, Hilda e Rango*. A terceira e última prancha, *Dioniso, uma imagem que arde*, unirá aqueles que flertam com a violência e o erotismo grotesco, e será composta pelos seguintes contos: *O Internato, Passarinho, Pierre, O Chanchiquito e O Anel*. Por meio da construção dessas pranchas, as análises serão realizadas e transformadas em um atlas em movimento, cujas imagens e contos comungarão e estabelecerão um intercâmbio entre narrativa, imagem e erotismo. Um voyeurismo metodológico, da imagem que lê o texto e do texto que vê a imagem.

As pranchas são uma maneira de estabelecer um diálogo entre os contos e suas características estéticas e temáticas para que, dessa forma, possa haver uma comunhão; uma cornucópia de imagens. Sendo assim, a sua montagem não foi realizada de forma aleatória, mas de uma maneira que os contos se toquem e criem imagens correlacionadas, ou até mesmo antagônicas, e que, dentro da leitura proposta de pensar os contos de Nin através do conceito de *pathosformel*, comunguem com o tema de cada prancha. Tendo em vista as propostas temáticas de cada prancha, haverá uma necessidade de compreender os aspectos temáticos e estéticos que cada uma demanda.

A prancha das Ninfas, como apresentada anteriormente, trará também uma reflexão acerca da presença da escritora Anaïs Nin e como sua literatura, seus diários e fabulações a projetam como parte das suas obras, um pequeno estilhaço. Para além disso, as narrativas concentram-se em uma reflexão acerca da cena literária erótica da época, que comunga com o que é relatado por Nin em seus escritos e no prefácio de *Delta de Vênus*, seus motivos e a estranha e contraditória *persona* do “Colecionador”.

Haverá, nesse trabalho, uma preocupação em compreender a figura da Ninfa *a priori* dentro da sua definição primeira: a de mito e força erótica, e posteriormente a reverberação dessa imagem dentro de um imaginário artístico e literário. Há, portanto, uma proposta de expandir essa imagem no texto, e tentar dar uma pequena contribuição sobre a imagem da Ninfa, em um texto chamado “Notas sobre a Ninfa”, um tópico do terceiro capítulo que é nomeado como uma homenagem a Susan Sontag, em seu famoso texto “Notes on Camp”, de 1964. É também de nosso interesse compreender como há uma apropriação

dos mitos e do seu poder e imaginário erótico, que é utilizado dentro das narrativas, não somente no que diz respeito à prancha das Ninfas, pois é também algo recorrente dentro das pranchas de Eros e de Dioniso. Em uma tentativa de estabelecer e construir uma leitura que comungue mito, linguagem e erotismo, as análises e investigações serão ancoradas nos estudos acerca do mito do imaginário com as contribuições de Didi-Huberman e sua postulação acerca da sobrevivência das imagens.

Para finalizar essa rede de propostas teóricas do que irá contribuir para o produto dessa pesquisa, trata-se da chave principal, a pedra angular que sustentará todos os argumentos: o erotismo. Esse fio condutor que atravessará toda a análise e suas nuances, uma postura teórica que está fundada no pensamento de Bataille (2013), e suas leituras e percepções do erotismo, que são feitas através de imagens e traços antropológicos da cultura, como também através da literatura do Marquês de Sade, que é a figura central no que diz respeito a pensar a literatura erótica moderna. O erotismo moderno em suas mais diversas modalidades, principalmente através de noções como as de violência, morte, continuidade, descontinuidade, o mal, o grotesco, o disforme e o maldito. Em contrapartida, ou melhor, a partir da outra face do erotismo, o amor terá sua argumentação apoiada nas contribuições de Octavio Paz (1993), em *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*, no qual discorre acerca da pulsão de eros e a comunhão que ele promove entre o amoroso e o erótico. Tendo em vista as necessidades teóricas que os objetivos exigem, essas são algumas propostas para a construção do produto da pesquisa.

A dissertação está dividida em três capítulos, que aqui gostaria de pensar como atos de uma peça, autônomos, independentes, o que não necessariamente significa que estão dispostos de forma aleatória, mas divididos em prol do objetivo da pesquisa: estabelecer uma leitura dos contos de Anaïs Nin através do Atlas Erótico. Um primeiro capítulo, no qual apresentarei e discutirei, através de uma revisão bibliográfica e historiográfica a figura de Anaïs Nin e sua importância para a literatura, como também para os estudos do erotismo, e o confronto com a figura do Colecionador. Ancorado em sua fortuna crítica, cuja maior parte é estadunidense, haverá, portanto, um trabalho de tradução de determinados textos e artigos (os trechos selecionados para compor

a argumentação) criando assim uma acessibilidade a textos e produções que não estão traduzidos ainda para a língua portuguesa, como o material publicado no *The New York Times*. Em um segundo capítulo, estabeleceremos um intercâmbio teórico, cujo propósito será problematizar o erotismo, ensaiar uma proposta de definição, como também pensar o erotismo moderno como um produto pós-Sadiano. O terceiro e último capítulo: um *Atlas Erótico*, composto por três pranchas, nas quais abarcarão os contos selecionados, criando assim, uma análise na qual possamos apresentar e expor a harmonia dessas teorias e do objeto literário dentro do seu espaço planejado. Essa é a minha elegia à Nin.

2 ANAÏS NIN: A ESTRELA, A MUSA, A BACANTE

2.1 A MORTE E A VIDA DA BACANTE

Anais Nin, Author Whose Diaries Depicted Intellectual Life, Dead

By C. GERALD FRASER

Anais Nin, the French-born novelist and diarist, died Friday night of cancer at Cedars-Sinai Hospital in Los Angeles. She would have been 74 years old next month.

Miss Nin began writing in the early 1930's and produced criticism, essays and fiction. But her literary reputation blossomed with the publication of the six volumes of her diaries.

The first, *The Dairy of Anais Nin, 1931-1934*, was published in 1966. Miss Nin had been working on the seventh volume at the time of her death.

Other prominent works included "Ladders to Fire," "Children in the House of

with Otto Rank, she herself became a psychoanalyst but gave it up, after five months. "I found that I wasn't good because I wasn't objective. I was haunted by my patients. I wanted to intercede."

After her return to Paris, she wrote, in 1936, the novel "House of Incest," which she has called "the seed of all my work." The book portrays several psychological torments. During the same period, she worked on "Winter of Artifice," on a relationship between a father and daughter.

At the start of World War II, she returned to the United States and more and more of her works were being read by an albeit small but influential number of



Anais Nin

Vissi d'arte, vissi d'amore, é o primeiro verso de uma grande ária de Puccini para a ópera *Tosca*. Um verso que exprime o que penso sobre a vida e a obra de Anais Nin: uma vida vivida pela arte, uma vida vivida pelo amor. Nin apareceu diante dos meus olhos como uma bacante, que nas mãos segurava uma cabeça sangrenta, masculina, a cabeça de um *pater familias*, que outrora desertou a sua família. Apareceu como uma surpresa, um nome oculto nas fendas da história da literatura, que me pareceu, naquele momento, negligenciado. Entretanto, ao observar com muito esmero, acredito que "negligência" não seja adjetivo apropriado sobre a obra e a pessoa de Nin. "Fantasmagórico". Um fantasma belo, que assombrava as páginas de uma literatura dura e potente.

Anais Nin é certamente um nome que não passa despercebido para quem conhece ou aprecia literatura erótica. Por diversas razões, a escritora franco-americana tornou-se conhecida mundialmente – muitas vezes não por sua literatura, mas sim por sua vida. A autora faleceu no dia 14 de janeiro de 1977, uma morte que a impede de ver seu maior êxito comercial: *Delta de Vênus*. O "The New York Times", na edição de domingo, comenta sobre o falecimento da escritora: "Anais Nin, the French-born novelist and diarist, died Friday night of cancer at Cedars-Sinai Hospital in Los Angeles"⁵ (FRASER, 1977, p.28).

⁵Anais Nin, a romancista e cultivadora de um diário francesa, morreu na noite de sexta-feira de câncer no Hospital Cedars-Sinai, em Los Angeles. (Tradução nossa)

Começo aqui pela sua morte, um evento que coloca finitude na materialidade de seu corpo humano, com o anúncio de morte feito pelo jornal pois, o agora, o posterior, o não tocado, o não mais escrito pela autora, o que é feito com sua obra, é um novo começo, um renascimento: sua continuidade.

Sendo assim, Anaïs Nin nasce no dia 21 de fevereiro de 1903, sobre o sol de Peixes, regida por Netuno, na cidade de Neuilly, França. Filha de imigrantes, do pianista cubano Joaquín Nin e da cantora franco-dinamarquesa Rosa Edelmira. Nin tem na França morada, até que uma repentina viagem para os Estados Unidos da América acontece, causada pelo abrupto abandono de seu pai à família. A autora retorna a França em 1923, agora casada com Ian Hugo, um bem-sucedido banqueiro, que posteriormente na década de 1940 torna-se cineasta experimental, tendo Nin como musa, atendendo pelo nome artístico de Hugh Partker. Em sua pátria, a França torna-se novamente sua morada durante boa parte de sua vida adulta, e cenário de suas obras e dos famosos diários, até sua segunda e definitiva mudança para os Estados Unidos da América, onde vem a falecer.

Joaquín Nin abandona a família quando Anaïs Nin tem somente dez anos de idade. Um acontecimento que assombrou a vida de Nin por muito tempo. Depois desse episódio, a então criança Nin, aos onze anos, começa a cultivar o hábito de escrever um diário, que mais tarde se tornaria seu companheiro fiel até sua morte. biógrafos e pesquisadores de Anaïs Nin, como Benjamin Franklin V e Gunther Stuhlmann apontam o abandono do pai da escritora como uma das causas fundamentais para o início do hábito da escrita, como é evidente no prefácio do romance *Ladders to Fire* de 1946, no qual Franklin V (2015) declara:

Joaquín Nin abandoned his wife and three children in Arcachon, France, in 1913, shortly after the tenth birthday (21 February) of the eldest child and only daughter, Anaïs (1903–1977). Feeling rejected, she sought his approval, initially by writing him a letter as she sailed with her mother and brothers the next year on the Montserrat from Barcelona to New York City. The letter constitutes the beginning of the diary that she wrote for most of the rest of her life and that, when published beginning in the mid-1960s, established her as a writer of significance.⁶

⁶Joaquín Nin abandonou sua esposa e três filhos em Arcachon, França, em 1913, pouco depois do décimo aniversário (21 de fevereiro) da filha mais velha e única, Anaïs (1903-1977). Sentindo-se rejeitada, ela buscou sua aprovação, inicialmente escrevendo-lhe uma carta enquanto navegava com a mãe e os irmãos no ano seguinte, na cidade de Montserrat, de Barcelona a

A informação de que Nin cultivava o diário depois de um evento traumático é interessante, pois percebo que, através desse dissabor em sua vida, a literatura, ou melhor, a escrita tornou-se uma companheira para todos os momentos, tornando-se uma parte intrínseca de seu ser. Argumento esse que corrobora a ideia de que sua ficção e seus diários são entrelaçados e compõem os lados da mesma moeda, algo que irei explorar mais adiante, com mais atenção. Sendo assim, acredito que esses dados biográficos de Nin são fundamentais para o início de uma escrita baseada em sua obra, e para começar uma argumentação acerca das relações de sua obra literária com o autobiografismo e a “escrita do eu”, pois é nítido como os percalços da vida de Nin estão comungando em sua literatura, direta ou indiretamente. O diário da escritora por muitas vezes tornou-se seu objeto-mor de ficção, no qual todos os seus impulsos, relações e experiências sexuais foram vividas e revividas em forma de escrita. O trauma e a violência, que no caso de Nin podem ser exemplificados através do abandono sofrido, são elementos modificadores em qualquer ambiente e em qualquer ser humano. São forças que obrigam e constroem novas possibilidades de posturas e abordagens para a vida, que certamente reverberam na forma como Nin enxergava o mundo e até a arte; tornando-se a literatura agora seu refúgio, e diria até mesmo que a figura do seu pai, uma materialização de um ser, de um abandono e de uma eterna presença e ausência nas páginas de seus diários⁷.

A incursão de Nin para a literatura, como autora publicada, não acontece com o lançamento de nenhum romance ou novela de literatura erótica. A escritora não estreia na cena francesa de literatura com ficção; há um percurso por diversos gêneros literários: ensaios, contos, novelas, romances. Sendo assim, a escritora tem seu primeiro livro lançado em 1932, um ensaio sobre o escritor inglês D.H. Lawrence: *D.H. Lawrence: An Unprofessional Study*.

Nova York. A carta constitui o início do diário que ela escreveu pela maior parte do resto de sua vida e que, quando publicado a partir de meados dos anos 1960, a estabeleceu como escritora de importância. (Tradução nossa) (FRANKLIN, 2015, p.10)

⁷A vida de Nin é permeada por figuras masculinas. Seu diário está repleto de entradas nas quais Nin fala sobre a importância de determinados homens em sua vida: Hugo, Henry Miller, Otto Rank, Artaud, Rupert e até mesmo o pai Joaquín. Nin reencontra seu pai em 1934, e engata um romance incestuoso, causando então uma gravidez e posteriormente um aborto. Essa situação chocante está narrada em *Incesto, os diários não expurgados de Anaïs Nin*. O lançamento do livro, e a história tornando-se pública, foi realizado em 1992, depois da morte de todas as partes envolvidas: Henry, Joaquín, Hugo e Nin.

Lawrence foi um romancista, o qual Nin sempre se referiu como uma das suas principais referências enquanto escritora de literatura erótica. A presença de Lawrence dentro da escrita e da vida de Nin é nítida e importante. Diversas entradas⁸ de diários apresentam a figura de Lawrence como fundamental para a construção do olhar literário de Nin, seja enquanto leitora e escritora, reverberando até em sua sensibilidade com o erótico. A influência de Lawrence no tratamento de suas personagens e na construção de um ambiente narrativo, onde o sexo impera, apreciado e defendido por Anaïs Nin. Como essa situação curiosa, na qual a escritora defende Lawrence das acusações da feminista e crítica literária Kate Millett, que julga a obra *O Amante de Lady Chatterley* como machista:

The feminist Kate Milletts unjust to Lawrence. Whatever he asserted ideologically, she was not subtle enough to see that in his work, which the true self is revealed, he was very concerned with the response of Woman. [...]⁹

A fala de Nin no ensaio *Eroticism in Women*, que trago acima como citação, é um texto extremamente necessário para compreender a postura de Nin enquanto escritora. A crítica de Anaïs para Kate Millett é interessante, pois apresenta uma postura extremamente ponderada e que não antagoniza ou marginaliza a obra de Lawrence. A escritora cria um contraponto no qual apresenta ao leitor que D.H Lawrence se preocupou com as suas personagens femininas e com a forma pela qual elas seriam apresentadas no texto, enquanto donas e senhoras de seus desejos. Trago essa informação, pois, dentro dos estudos de literatura, surgiu uma tendência de que todas as escritoras estariam ou deveriam estar engajadas com a causa feminista. Sendo assim, seria esperado que Nin assumisse uma postura belicosa para com Lawrence, tendo em vista que a autora viveu a *gênesis* do movimento feminista e suas principais ondas. Torna-se, então, um tópico delicado de se comentar acerca desse engajamento político, que as escritoras (de sexo feminino) sentem por parte dos seus leitores e da crítica, tópico este que pretendo discutir mais adiante nesse

⁸ Acredito que devo deixar claro o que quero dizer com “entradas”. São as vezes que determinados temas, pessoas, ou situações são abordados nos diários de Nin.

⁹A feminista Kate Millett é injusta com Lawrence. O que ele afirmava ideologicamente, ela não era sutil o suficiente para ver que em seu trabalho, que o verdadeiro eu é revelado, ele estava muito preocupado com a resposta da Mulher. [...] (Tradução nossa). (NIN, 2018, p.7)

trabalho, quando apresentarei Anaïs Nin sob uma ótica de uma “feminista por aclamação”.

As virtudes de Anaïs Nin, ao estabelecer essa relação entre o erotismo e os desejos e fantasias que cada um possui, são de fato interessantes para construir uma narrativa ou texto no qual o leitor também se conecte ou permita-se viver determinada situação sexual/erótica que não teria coragem de viver em plenitude. A antropóloga brasileira Betty Mindlin (2001) aponta esse elemento de Nin como um dos grandes diferenciais de sua escrita, e a põe em paralelo com outras escritoras modernas:

“Diferenciava-se de outras escritoras igualmente firmes e independentes, desbravadoras, como Simone de Beauvoir ou Doris Lessing, ou de figuras poéticas de grandes criadoras, como Virgínia Woolf, ou mais recentes que ela, como Natalia Ginzburg, pois era ousada na vida pessoal, símbolo dos arquétipos tradicionais da amorosa, mas também da amazona autônoma que não se dobra à vontade masculina e, no contrário, joga com os homens com grande habilidade.”¹⁰

A vida e a escrita de Nin foram regidas pela paixão: aqui, “paixão” no sentido grego de *páthos*, adoecimento e devoção. Uma devoção que pode ser traduzida em quão apaixonada era por Hugh, Henry, seu Pai, e a literatura. O amor era matéria-prima de sua obra e vida. Depois da publicação de seu ensaio sobre D.H. Lawrence, a escritora inicia sua escalada dentro da ficção, com a arrebatadora prosa poética surrealista *A Casa do Incesto*, lançado em 1936. Já em 1959, Nin constrói uma “saga de novelas eróticas” chamadas *Cities of the Interior*, contendo cinco novelas que foram escritas e publicadas com o propósito de construir narrativas que se costurassem, sendo elas: *Ladders to Fire*, *Children of the Albatross*, *The Four-Chambered Hearts*, *The Spy in the House of Love* e *Seduction of a Minotaur*. As cinco novelas estão publicadas separadamente, como também no volume concebido por Nin, no qual o leitor poderia ter uma apreciação por completo do projeto *Cities of the Interior*, que é uma reflexão proustiana sobre memória e vida, e no qual o leitor pode ver como essas forças estão forjadas dentro da literatura, como também o amor, o sexo e a paixão de Nin pela psicanálise.

Além dessas novelas, Nin também escreveu o romance surrealista *Collages* (1964). Sua escalada pela ficção continuou com a coletânea de contos

¹⁰ (MINDLIN, 2001, p.171)

Under a Glass Bell (1944) e os objetos de apreciação e análise deste trabalho, as coletâneas de contos *Delta de Vênus* (1977) e *Pequenos Pássaros* (1979), frutos de sua escrita para O Colecionador, obras que serão analisadas dentro desse trabalho. A escrita de Nin cambiou por diversas vertentes de gêneros da literatura, mas sempre com duas forças: o amor e o desejo de Nin pelas coisas, por diversas coisas, e por diversas pessoas.

2.2 A ERÓTICA DE ANAÏS NIN: A PRODUÇÃO DOS CONTOS NA DÉCADA DE 1940 E A FIGURA DO COLECIONADOR OU O DIÁRIO COMO FOMENTADOR DA LITERATURA DE NIN

Os contos que aqui me proponho a analisar, de autoria de Anaïs Nin, nascem e chegam às mãos de seus leitores com uma mitologia difícil de ignorar. Do prefácio à data de lançamento, a literatura erótica de Nin, agora em contos, evoca uma curiosidade em todos os seus leitores, sejam pesquisadores, críticos ou seu público regular. O ano era 1977 – ano cabalístico, ou uma irônica coincidência, pois 1977 também foi ano da morte de Anaïs Nin – quando a sua primeira coletânea de contos é lançada: *Delta of Venus*. Trata-se de um contato mais contundente e íntimo do leitor de Nin com sua veia contista, tendo a autora já lançado uma seleta de oito contos na coletânea *Under a Glass Bell* (1944), além dos romances *House of Incest* (1936) e *Winter of Artifice* (1939). Posteriormente, as cinco novelas que compõem *Cities of The Interior*, foram lançadas ¹¹durante boa parte da década de 1940/1950 e finalmente *Collages* (1964). A edição de *Delta of Venus* é acompanhada de um prefácio contendo recortes do terceiro volume de seus diários: *The Diary of Anaïs Nin, 1938-1944 (Book 3)*¹², no qual somos apresentados aos motivos e caminhos pelos quais Nin e seus contos traçaram, suas *gênesis* e a figura do Colecionador.

O Colecionador¹³ é primeiro apresentado nos diários por intermédio de Henry Miller, escritor que durante seu autoexílio na França nos anos 1930 torna-se próximo de Anaïs Nin, com quem nutria uma grande amizade. De acordo com

¹¹ As novelas que compõem *Cities of Interior* são: *Ladders of Fire*, *Children of Albatross*, *The Four-Chambered Heart*, *A Spy in the House of Love* e *Seduction of a Minotaur*.

¹² Cujas primeiras publicações são datadas de 1969, oito anos antes da primeira coletânea fruto dos escritos para o Colecionador serem publicadas.

¹³ Aqui utilizo Colecionador com C maiúsculo, pois o mesmo nunca foi nomeado e sua identidade permanece misteriosa e até é questionada se não passa de uma fabulação da autora.

a passagem do diário em abril de 1940, é pago a Henry Miller cem dólares para produzir material erótico para esse Colecionador, cujo encontro é mediado por um livreiro que também permanece anônimo. O contato físico entre o Colecionador e um dos escritores, é narrado por Nin em uma passagem na qual escritora relata um jantar entre Henry Miller e o Colecionador. Anaïs Nin, na passagem do diário, declara: “I never met the Collector. He was to read my pages and let me know what he thought” (NIN, 1969, p.58).¹⁴ Durante o desenrolar do ano de 1940 para Anaïs Nin, a escritora faz diversas entradas em seu diário no qual comenta como tem sido a relação de Henry Miller com o Colecionador e como isso havia afetado diretamente sua criatividade, já que, agora, há uma obrigação em escrever:

“A private collector offers him a hundred dollars a month to write erotic stories. It seems like a Dantesque punishment to condemn Henry to write erotic for a dollar a page. Henry rebels, because his mood of the moment it is the opposite of Rabelaisian¹⁵. Because writing to order is a castrating occupation, because to be writing with a voyeur at the keyhole takes all the spontaneity and pleasure out of his fanciful adventures.”¹⁶

A frustração de Henry Miller impressa por Nin nos diários apresenta um problema que posteriormente a escritora também sentiria: como o caráter de encomenda dos contos “incapacita o escritor”, acredito que seja uma reclamação pautada na limitação da experiência com a linguagem. Ora, se há uma ordem, um desejo pago a ser cumprido, não há espaço para que o escritor, tampouco sua escrita criem uma experiência satisfatória entre sexo e linguagem. A obrigação de escrever, de ter um pagamento, para a produção da arte, é uma interpretação da prostituição da escrita. O pagamento pelos contos coloca o escritor e seu trabalhos como produtos de uma pornografia. O contato de Nin com o escritor nasce de sua afeição por Miller. Quando o escritor precisou de mais dinheiro – mais do que a própria Anaïs Nin poderia arcar – ele então sugere que ela comece a escrever erótica por um dólar a página para o Colecionador,

¹⁴ Eu nunca conheci o Colecionador. Ele deveria ler minhas páginas e me falava aqui se gostou dos textos. (Tradução do autor)

¹⁶Um colecionador privado lhe oferece cem dólares por mês para escrever histórias eróticas. Parece um castigo dantesco condenar Henry a escrever erótico por um dólar a página. Henry é rebelde, porque seu humor do momento é o oposto de rabelaisiano. Porque escrever por encomenda é uma ocupação castradora, porque escrever com um voyeur no buraco da fechadura tira toda a espontaneidade e prazer de suas fantasiosas aventuras. (Tradução do autor)
(NIN, 1969, p.33)

iniciando assim o processo para a encomenda dos contos, que hoje são recepcionados nas coletâneas *Delta de Vênus* e *Pequenos Pássaros*.

Sempre que me deparo com a escrita de Nin imbricada nas experiências narradas em seus diários, mais me convenço de que o cultivo de um diário com tantos requintes de detalhes não foi somente por uma razão confessional, mas também por uma esperança de que houvesse um processo de leitura por terceiros, ou seja, um público leitor que viria a ler esse diário quando publicado. A primeira leitura foi feita, obviamente, por Nin, e as segundas leituras por Henry Miller. O diário de Nin é uma extensão da sua vida, como também uma forma de criação de sua literatura, como se sua escrita literária – e aqui chamo de “literária” contos, romances e novelas – fosse concebida no diário; como se, durante uma longa gestação, fosse amadurecida até que, de fato, possa ser expulsa, parida em forma de texto literário em uma publicação. Penso no diário de Anaïs Nin como uma forma de maturação do texto literário da autora, um prelúdio para aquilo que viria adiante, o que implica em uma necessidade de ser lido. Ao trazer ao leitor essa experiência de Nin com o Colecionador, que mais tarde reverberaria nos contos, apresenta-se uma necessidade de apresentar como nada para a escritora foi feito de forma primária ou casual: sua escrita foi regida com tons boêmios e tão incomuns como a vida que narra nesses mais de sete volumes de diários que hoje temos contato. A vida de Nin era como uma obra de arte, ou melhor, como uma pintura, cujos buracos e traços feios eram redesenhados com firulas.

Haja vista as postulações acerca da figura de Nin com o Colecionador, a escritora então torna-se uma das apadrinhadas por esse “mercenas às avessas”, que estava muito mais preocupado com sexo do que com a arte. Nin assume para si uma postura de pesquisadora, tomando o *Kama Sutra* e a obra médica de Richard von Krafft-Ebing como manual para escrita de literatura erótica e de seus comportamentos “repugnantes”.

A relação de Nin com o Colecionador é algo extremamente importante no que diz respeito à construção dos contos e, posteriormente, a formatação e curadoria que culminou no lançamento de *Delta de Vênus*. Durante toda a construção dos textos/contos, em suas entradas nos diários, a figura do Colecionador é apresentada com tons antagonistas, um vilão que está acabando com a experiência poética do texto, ao pagar e exigir sexo em abundância. Anaïs

utiliza a figura do Colecionador constantemente durante sua carreira para reafirmar e legitimar a construção dos contos. No pós-escrito presente na edição de *Delta de Vênus*, que é datado de dezembro de 1976, a autora declara que:

“Aqui na erótica eu estava escrevendo para entreter, sob a pressão de um cliente que desejava que eu “deixasse a poesia de fora”. Creio que meu estilo era derivado da leitura das obras de homens. Por esse motivo, durante muito tempo achei que havia comprometido meu eu feminino.”¹⁷

A retomada da figura do anônimo Colecionador, dada no trecho citado, ratifica a sua importância para aquilo que temos hoje em mãos. Não pelo conteúdo, ou pelas suas exigências de “menos poesia” mas, sim, por ser uma peça fundamental para a escrita desses textos, que agora o leitor tem ao alcance. Quase como um maestro, cuja função de organizar e comandar uma orquestra, é agora a de reger a prosa contista, dando motivo, meio e uma *gênesis* aos textos. As entradas do diário, em que esse processo de escrita é comentado, apresenta como determinados contos foram escritos; como, em que circunstâncias, ritmo e exigências dessa figura misteriosa. A presença do Colecionador, como mencionado anteriormente, conota uma sensação de motivo, ou melhor, de uma maneira de atrair e construir uma mitologia sobre a escrita desses contos.

A escrita de Anais Nin e os processos de construção dos textos foram documentados em seus diários: compêndios de situações vividas pela escritora, servindo também como um simulacro para a escrita em formação, ou daquilo que seria a literatura de Nin. Acredito que a escrita do diário de Nin e sua função não está somente atrelada a uma escrita confessional, mas também busca um propósito para além da perspectiva de confissão pessoal. Há, portanto, uma intenção, a *intenção*. E aqui acentuo que essa intenção é a possibilidade de leitura do diário para o público. Um objeto que sai do âmbito privado e é exposto para uma audiência. No momento da escrita ao longo dos anos, não posso inferir se havia uma vontade de publicá-lo, mas havia um desejo de que esse diário fosse lido, seja por Henry Miller ou outro amante, até mesmo seu marido Hugh. Pensamento esse que coaduna com a perspectiva da literatura de autoficção, no que diz respeito ao uso dos diários como elementos literários. Acerca disso, a pesquisadora brasileira Anna Faedrich Martins (2013), comenta:

¹⁷ (NIN, 2013, p.15)

“Quando o autor escreve consciente da possibilidade de publicação, falamos em uma escrita intencional, ou seja, o escritor escreve com a presença de um leitor implícito; a escrita é direcionada a alguém (interlocutor) que não vai precisar “procurar” esse diário escondido em algum lugar ou abrir o cadeado que o impossibilitaria de lê-lo. A escrita íntima intencional também exige do autor um compromisso estético, deixando de ser um livre fluxo de desabafo para tornar-se uma obra literária.”¹⁸

A experiência de ter uma construção literária, alinhada com a escrita de um diário, cujo papel não é somente ser um confessionário, mas também um local de experiências para aquilo que se tornará literatura¹⁹: “o diário íntimo de certos autores serve a obra literária a ponto de estes confundirem o questionamento existencial e o questionamento poético, mesmo nas suas considerações mais técnicas” (DUMAS, 1994, p. 126). Essa perspectiva muito me interessa enquanto pesquisador e acredito que contribui profundamente com a argumentação que aqui construo: de que o diário de Nin é uma das formas de literariedade que a escritora constrói, como também uma forma de elaborar uma performance, uma expectativa em sua obra de contos e romances.

Haja vista essa perspectiva do diário de Nin como uma testemunha de sua vida e carreira, uma espécie de antessala, cuja finalidade – entre outras – é a de ser lido, aliado à figura do Colecionador, enquanto um “provocador” da arte de Nin. A presença desses dois elementos na escrita de Nin é fulcral, mesmo que esteja dentro de um campo da imaginação e sejam somente fabulações da mente fértil de uma escritora. É importante acentuar que essas escolhas e figuras não aparecem por acaso. São necessárias para a construção dos textos, no que diz respeito à sua intencionalidade e construção. Dessa maneira, acredito que a figura do Colecionador, a quem Nin dedica tantas entradas em seu diário e faz parte da mitologia dos contos, é uma forma de plasmar uma realidade ou um cenário “poético” que a permita construir e fabular toda uma ópera para sua obra. Aproprio-me do argumento do crítico de arte francês Sarane Alexandrian (1993), quando apresenta essa conjectura de autoficção de Nin em seus contos:

“Estou convencido de que o colecionador não existiu. Era um mito inventado por Anaïs Nin a partir de um *mexerico* de Henry Miller, um mito que lhe serviu de álibi para assumir sem culpabilidade seus fantasmas textuais. Ela estava privada de analista, após ter sido psicanalisada por Otto Rank. Sentiu a necessidade de uma autoanálise que exteriorizasse a sua sexualidade latente. Esse jogo com um colecionador fictício, onde ela envolvia seus amigos, permitia-lhe ao mesmo tempo saciar sua curiosidade sobre as

¹⁸ (MARTINS, 2013, p.128)

¹⁹ Essa informação é constantemente dada por Nin em seus diários, de como o processo de escrita está alinhado à experiência do diário.

neuroses dos outros e suas pulsões libidinais. Elizabeth Hardwick, em *Partisan Review* (junho de 1948), assinalava em Anaïs Nin “um apetite patológico pela mistificação²⁰”.

A postulação de Alexandrian é extremamente necessária ao conjecturar a inexistência da figura do Colecionador. O autor traz informações valiosas da vida de Nin e de como elas corroboram para a hipótese de uma fabulação e criação desse personagem, oferecendo também uma outra leitura que é apresentada, sobre como a vida e a literatura de Nin estavam imbricadas: o diário, sua vida pessoal e a sua produção literária se misturam e tornam-se um palimpsesto, entre ficcionalidade e realidade, no qual devemos ler entre as camadas, raspando cautelosamente, para que, assim, possa-se submergir, decifrar, ou elaborar aqui o que de fato foram a literatura e a própria Anaïs Nin. A problemática textual, ou melhor, estética, que podemos encontrar ao lidar com a escrita do diário como um testamento da vida e da carreira de Anaïs Nin – ou de qualquer escritor – , como também parte da sua literatura, está nessa delimitação entre as linhas de ficcionalidade e o **eu** “verdadeiro”, e no perigo dessa fusão borrar essas frágeis linhas:

“Se é verdade que existe uma problemática literária do diário íntimo, ela torna-se ainda mais flagrante numa contemporaneidade em que o autor, ao escrever um diário, sabe à partida que este será publicado, assumindo a publicidade das suas ditas “confidências” e mesmo da sua publicação ainda em vida.”²¹

Esse é o caso de Anaïs Nin. O seu diário sempre foi lido. Seja sua versão editada ou mentirosa que era dada ao marido da escritora – Hugh Guiller – para não o magoar com suas aventuras sexuais, ou até mesmo sua entrega para Miller, que foi um leitor do diário de Nin antes de suas publicações. É notório que desde seus 11 anos teve o diário como companheiro. Durante sessenta e dois anos Nin cultivou a sua escrita, tendo-o, talvez, como seu amigo mais leal. O diário teve uma publicação inicial comandada por Nin, quando a mesma edita e lança em sete volumes *The Diary of Anaïs Nin*. Sendo seu primeiro volume publicado inicialmente em 1966, até o lançamento do último e sexto volume em 1976, *The Diary of Anaïs Nin* tornou-se uma obra mitológica acerca de uma mulher tão misteriosa, que somente a literatura poderia abarcar.

²⁰ (ALEXANDRIAN, 1993, p.307)

²¹ (DUMAS, 1994, p. 125-126).

So the journal-letter, one might say, became a journal-novel. In each of the volumes, along with character development and something like a plot, one finds a main character, Nin herself, who's surrounded by minor characters who helps to define her. She moves and progresses among these subordinate characters in a way unlike the hero or heroine in a picaresque novel. Through skilful editing, Nin produced an organic, well-wrought work of literature²².

A publicação dos diários até o volume seis foi feita através de um crivo, no qual o principal objetivo seriam ocultar alguns detalhes de certas aventuras sexuais. Eventualmente, depois de sua morte, seu marido e realizador do seu testamento, começa a editar e lançar versões dos diários com detalhes e elementos nunca publicados, os *unexpurgated diaries*, que lançam os emblemáticos volumes: *Henry and June* e *Incest*, obras nas quais Nin confessa suas relações com o escritor Henry Miller e a sua esposa June Miller, além da chocante relação incestuosa que teve com seu pai. As publicações tão tardiamente realizadas são justificadas pelo receio da editora receber processos judiciais, movidos pelos envolvidos nas situações descritas no diário, como bem comenta Betty Mindlin (2002):

“O brilho exemplar da descoberta dessa deusa escritora empanou-se muito quando surgiram, quase duas décadas depois, os primeiros diários sem censura, recriados e editados Henry e June e Incesto. Nós. Leitores, nos sentimos como maridos traídos ao descobrir os muitos namoros e transgressões. Os diários nos haviam introduzido a ver uma dança sem pecados, a expansão de uma mulher em flor. E ela, tão fiel a si mesma, havia omitido o melhor da festa, de maior impacto? Por que tanta censura? Depois soubemos, por exemplo através da biografia de Deidre Mair, que as editoras temiam processos por parte das pessoas envolvidas, este um motivo ainda mais importante para os cortes que o respeito ao marido e amantes, ou mais cruamente, que a penumbra necessária sobre as muitas maneiras de enganá-los.”²³

Torna-se, então, inegável o quão mitológico e apoteótico o diário de Nin se moldou e se estruturou como grande obra dentro do cenário literário. Somando-se a publicação dos diários às novelas, romances e coletâneas de contos, Nin possui um vasto catálogo de obras publicadas, escrevendo seu nome na história da literatura como uma das principais escritoras estadunidense do

²²Assim, a carta do diário, pode-se dizer, tornou-se um romance. Em cada um dos volumes, junto com o desenvolvimento do personagem e algo parecido com uma trama, encontra-se uma personagem principal, a própria Nin, que está rodeada de personagens secundários que ajudam a defini-la. Ela se move e progride entre esses personagens subordinados de uma maneira diferente do herói ou heroína de um romance picaresco. Durante toda a edição, Nin produziu uma obra de literatura orgânica e bem trabalhada.(Tradução nossa). (FRANKLIN, 1979, p.176)

²³ (MINDLIN, 2002, p.172)

século XX, como concordou Harold Bloom em uma coleção acerca das escritoras de ficção dos Estados Unidos, colocando-a como uma das figuras dentro desse grupo. Segundo a visão de Bloom: “Anaïs Nin unveiled the depths of feminine self – a surrealist landscape both dreamy and erotic” (2000, p.XV)²⁴.

Com a publicação dos diários, a carreira de Nin é elevada a um novo patamar, no qual o diário, agora, é visto como um elemento indissociável de sua escrita, sendo um elo fundamental para compreender não somente a vida de Anaïs, mas, também, sua obra. Tendo em vista essa argumentação, retomo a elucubração iniciada alguns parágrafos atrás, acerca do Colecionador e dos Contos Eróticos, que são atribuídos ao financiamento desse suposto homem. A figura imaginada ou expandida é a *gênese* dos contos que mais tarde se tornariam parte dos livros. Sua emblemática figura e idiosincrasias narradas ou criadas por Nin conquistaram um espaço dentro da história da literatura erótica, tornando-se indissociável da construção desses contos. Mesmo acreditando que não passa de uma invenção, a história do Colecionador – e o diário em si – e tudo aquilo que circunda essas obras foram fulcrais para a construção dos contos e das coletâneas. Como já apresentado, o prefácio das obras é uma seleção de recortes do diário, no qual Nin apresenta a figura do Colecionador, assim como o cenário francês, no qual outros escritores, rapidamente mencionados, também estavam escrevendo literatura erótica por um dólar a página. A famosa carta de rompimento com o Colecionador é apresentada no prefácio da edição de *Delta de Vênus*, tornando-se uma das marcas de Nin dentro da literatura. Na carta temos uma remetente aborrecida, que quebra os laços com o Colecionador:

“Dear Collector:

We hate you. Sex loses all its power and magic when it becomes explicit, mechanical, overdone, when it becomes a mechanistic obsession. It becomes a bore. You have taught us more than anyone I know how wrong it is not to mix it with emotion, hunger, desire, lust, whims, caprices, personal ties, deeper relationships which change its color, flavor, rhythms, intensities.

You do not know what you are missing by your microscopic examination of sexual activity to the exclusion of others, which are the fuel that ignites it. Intellectual, imaginative, romantic, emotional. This is what gives sex its surprising textures, its subtle transformations, its aphrodisiac elements. You are shrinking your world of sensations. You are withering it, starving it, draining its blood. If you nourished your sexual life with all the excitements and adventures which love injects into sensuality, you would be the most potent man in the world. The source of sexual power is curiosity, passion. You are watching its little flame die of asphyxiation. Sex does not thrive on monotony.

²⁴Anaïs Nin revelou as profundezas do eu feminino - uma paisagem surrealista, sonhadora e erótica. (Tradução Nossa)

Without feeling, inventions, moods, no surprises in bed. Sex must be mixed with tears, laughter, words, promises, scenes, jealousy, envy, all of the spices of fear, foreign travel, new faces, novels, stories, dreams, fantasies, music, dancing, opium, wine.

How much do you lose by this periscope at the tip of your sex, when you could enjoy a harem of discrete and never-repeated wonders? Not two hairs alike, but you will not let us waste words on a description of hair; not two odors, but if we expand on this, you cry "Cut the poetry." Not two skins with the same texture, and never the same light, temperature, shadows, never the same gesture; for a lover, when he is aroused by true love, can run the gamut of centuries of love lore, What a range, what changes of age, what variations of maturity and innocence, perversity and art, natural and graceful animals. We have sat around for hours and wondered how you look. If you have closed your senses around silk, light, color, odor, character, temperament, you must by now be completely shriveled up. There are so many minor senses, all running like tributaries into the mainstream of sex, nourishing it. Only the united beat of sex and heart together can create ecstasy."²⁵

A carta de rompimento com o suposto Colecionador é um excerto do diário de Anaïs Nin, extraído do primeiro volume do diário. É perceptível no texto a data na qual Nin escreve, dezembro de 1941. Não existe nenhum fac-símile, ou reprodução em outro livro de Nin que não esteja associada com a publicação da carta. A reprodução desta, presente no prefácio do livro *Delta de Vênus*, também aparece como uma referência ao diário. Acho esse dado muito curioso, a carta ser reeditada no diário, sem destinatário, somente com o já conhecido vocativo:

²⁵Caro 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 um chatice. Você nos ensinou: mais do que qualquer pessoa que conheço, o quanto é errado não misturá-lo com emoção, ânsia, desejo, luxúria, lampejos de pensamentos, caprichos, laços pessoais, relacionamentos mais profundos que mudam sua cor, sabor, ritmo, intensidade. Você não sabe o que está perdendo com o exame microscópico da atividade sexual e a exclusão dos aspectos que são o combustível que a inflama. O aspecto intelectual, romântico, emocional. É isso que dá ao sexo texturas surpreendentes, transformações sutis, elementos afrodisíacos. Você está reduzindo seu mundo de sensações. Você o está fazendo murchar, definhar, drenando o sangue dele. Se você nutrisse sua vida sexual com todas as excitações e aventuras que o amor injeta na sensualidade, seria o homem mais potente do mundo. A fonte do vigor sexual é a curiosidade, a paixão. Você está assistindo a essa pequena chama morrer por asfixia. O sexo deve ser misturado com lágrimas, risadas, palavras, promessas, cenas, ciúme, inveja, todos os condimentos do medo, viagens ao exterior, novos rostos, romances, histórias, sonhos, fantasias, música, dança, ópio, vinho. Quando você perde com esse periscópio na ponta de seu sexo, quando poderia desfrutar de um harém de maravilhas distintas e nunca repetidas? Não existem dois cabelos iguais, mas você não nos deixara gastar palavras na descrição do cabelo, não existem dois odores iguais, mas se nos estendermos nisso você gritará: corte a poesia. Não há duas peles com a mesma textura, e nunca a mesma luz, temperatura, sombras, nunca o mesmo gesto; porque um amante, quando estimulado por um amor verdadeiro, pode percorrer o conjunto de séculos de doutrina amorosa. Quanta amplitude, quantas mudanças de idade, quantas variações de maturidade e inocência, perversidade e arte ... Ficamos sentados durante horas e nos indagamos qual é a sua aparência. Se você bloqueou seus sentidos para a seda, luz, cor, odor, caráter, temperamento, a esta altura você deve estar completamente encarquilhado. Existem tantos sentidos menores, todos afluindo como tributários para o fluxo do sexo, nutrindo-o. Somente o pulsar unido do sexo e do coração pode criar o êxtase. (NIN, 2013, p.13-14) (Tradução de Lúcia Brito, para edição brasileira de "Delta de Vênus" da Editora L&PM) (NIN, 2010, p.117-118)

“*Dear Collector*”. Parece-me que foi escrita para o diário, e que ali seria seu destino final: o Colecionador nasce e morre no diário, como uma fantasia de uma mente literária: “Anaïs Nin era voltada para o que não existe, como diria Darcy Ribeiro, o que é construído com a fibra da fantasia, a ficção” (MINDLIN, 2002, p.172).

A ficção de Nin, aliada à sua vida e à escrita de um diário, desenha novos limites dentro das possibilidades de construção narrativa, questionando o leitor em diversas situações até onde pode determinado traço narrativo está embebido da vida o autor, ou melhor, até que ponto o texto está voltado para um eu real, não uma personagem da ficção. A sua escrita constrói uma personagem de ficção extremamente tangível: a própria Anaïs Nin é parte constituinte de suas narrativas. Ao delinear, dentro da sua historiografia e literatura, seu diário como um local de experimentação, em tom confessional e com um claro desejo de que seja publicado e lido, Nin legitima um discurso de ficcionalidade para esse objeto, que agora não é mais um elemento textual externo ou relegado ao segundo plano: ele é parte essencial da construção da escrita da autora, um ponto fulcral, misturando e borrando os limites entre ficção e realidade. Anaïs Nin, então, não conhece nenhuma realidade senão aquela criada por ela mesma, algo que irei expandir no momento de análise de conto “Marianne”, no qual explorarei de que forma a vida foi diluída em literatura, a mesma tornando-se uma personagem de sua obra, seus contos, sua vida – que seja verdade ou não – estão dispostas ao leitor, com um convite à excitação.

Sarane Alexandrian faz uma análise excessivamente autobiográfica dos contos de Nin, como podemos notar:

“As alusões autobiográficas são evidentes. *O aventureiro húngaro* é uma transposição vingativa de seu pai, o don-juan que abandonou a família; ela faz dele um sedutor belo, cosmopolita, tão distinto que o apelidam de Barão, e dotado de necessidades sexuais insaciáveis. A única mulher capaz de retê-lo por algum tempo é a dançarina brasileira Anita, que ele vai ver em seu camarim: “Ela estava, naquele momento exato, ocupada em passar batom em seu sexo”. Embora lhe aprecie a arte da felação, o Barão a abandonará para satisfazer em outro lugar sua satíriase tão exacerbada que o fará estuprar suas duas filhas e até o seu filho. Em *Artistas e Modelos*, a narradora posa nua para um escultor, Millard (visivelmente Henry Miller), que lhe conta como a ninfômana Louise conheceu o superorgasmo com o cubano Antonio; como ele próprio dormiu com a hermafrodita Mafouka. As relações sexuais da narradora e de Millard são contrariadas pela mulher deste, recordação clara do triângulo Anaïs-Henry-June Miller.”²⁶

²⁶ (ALEXANDRIAN, 1993, p.308)

Para Alexandrian (1993), a presença da autora nas narrativas dos contos é perceptível, apresentando os contos de Nin como um laboratório dos seus desejos, em uma tendência de procurar Anaïs nesses contos, como se cada personagem fosse uma metáfora explícita de sua vida. Uma linha que evito tomar como minha, pois não é o caminho que escolho. Há somente um conto, “Marianne”, no qual essa experiência de autor e personagem fica explícita, justamente por Nin descrever todo o processo de concepção desses contos; porém, não comungo com esse vaticínio de autobiografismo explícito, preferindo chamar esses traços de “duplos” da escritora. Retomarei essa linha de argumentação mais adiante, no momento de análise.

Somando as experiências com a cena erótica e sua vida libertina, aliada à leitura de *Psychopathia Sexualis* do psiquiatra alemão Krafft-Ebing, os contos estão repletos de um olhar não-normativo, uma pluralidade de sexualidades na qual o desejo e o pulso do erótico são as leis. Há uma pulsão da vida de Nin e de seus desejos dentro dos contos selecionados para compor as coletâneas. Anaïs Nin convoca a Vênus para o título da primeira seleta, utilizando a imagem da ninfa e sua presença mística/erótica; as ninfas e prostitutas das narrativas de *Delta de Vênus* e *Pequenos Pássaros* se confundem e são representações de desejos e mulheres, que podem ou não conter a presença da autora.

Essa proliferação de personas desestabiliza a noção tradicional de autor, sugerindo ainda um espaço limite entre vida e obra, misturadas de modo a impedir qualquer tipo de leitura apenas biográfica. Aqui aproximo a vida de Nin à sua obra, apresentando-as como uma nota uníssona, sem necessariamente contradizer o que pensa Roland Barthes: “uma vez afastado o Autor, a pretensão de ‘decifrar’ um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 2004, p. 63).

O reconhecimento comercial de Anaïs Nin, e uma calorosa recepção da crítica, acontece em dois momentos: inicialmente em 1966, com a publicação dos diários, e posteriormente, em 1977, com a publicação de *Delta de Vênus*. Seus contos alcançam novos públicos, principalmente feminino, ao apoiar-se na postura “feminista” que Nin transparece ao falar de uma “escrita feminina”. Sua obra-testamento torna-se um marco para a literatura erótica e para a própria

escritora, que não pode colher em vida os frutos do sucesso que seus contos teriam, nem tampouco o legado construído através dessas obras.

2.2.1 Lançamentos e Recepção da Crítica e Público: Os Contos de Anaïs Nin, segundo a crítica literária, seguido de “Uma erótica do feminino”



Collector's Item

DELTA OF VENUS
 Erotica.
 By Anaïs Nin.
 250 pp. New York: Harcourt Brace
 Jovanovich. \$10.

By **HARRIET ZINNES**

A NAIS NIN'S famous erotica (only brief excerpts of which appeared in *Diary III*), written in the early 1940's for a private collector, have now become public under the suggestive title of "Delta of Venus."
 At first, it seemed very simple for the diarist:

Anaïs Nin aprovou e selecionou os contos que fazem parte das duas coletâneas lançadas postumamente. As obras-testamento de Nin tornaram-se um sucesso comercial dentro dos Estados Unidos e, com o tempo, reivindicariam seu status de clássicos modernos da literatura erótica. Rapidamente, as coletâneas de Nin se tornariam suas obras principais e seu cartão de visita para novos leitores por todo o mundo. Entretanto, antes das publicações de seus maiores êxitos, Anaïs experimentou um rápido e leve sucesso comercial, com as publicações dos seus diários no final dos anos 1960 e início dos anos 1970,

sendo reconhecida também em premiações e listas de mais vendidos na França, como comenta Claudia Roth Pierpont (2000):

The publication of the Diary reserved Nin's literary fortunes and brought her international renown – she won France's Prix Sévigné for autobiography in 1971 – and, in the United States, a position that might be characterized as the forefront of the rearguard of the women's movement"²⁷

Os diários certamente escreveram o nome de Nin dentro do mercado literário, e sua postura vanguardista, no que diz respeito à sexualidade feminina, fez com que o público feminista estivesse do seu lado. Aos poucos, Anaïs Nin construía seus leitores-alvo, para além da universidade e suas leituras acadêmicas. Sua morte a privou de presenciar as conquistas de suas coletâneas, ao tornarem-se *best-sellers* e alcançarem o êxito de conquistar mais de trinta semanas na lista dos mais vendidos do *The New York Times*. O livro foi composto de capa a contracapa por Nin, tudo conforme pensado e aprovado junto com sua editora, a “Harcourt Brace Jovanovich”:



A fotografia de uma mulher com a cinta ligada revelada, por cima de um traje que remete às *coquettes* da década de 1920, posando em cima de uma poltrona, torna-se a capa da primeira edição estadunidense de *Delta de Vênus*, ao lado da capa da primeira edição de *Little Birds*, cujo apelo visual (de uma

27

A publicação do Diário resgatou a fortuna literária de Nin e trouxe sua reputação internacional - ela ganhou o Prêmio Prix Sévigné da França em 1971 - e, nos Estados Unidos, uma posição que pode ser caracterizada como a fachada da reavaliação do movimento das mulheres. (Tradução Nossa). (PIERPONT, 2000, p.52)

mulher vestida aos costumes da década de 1920) é mantido, agora apresentando uma jovem vestida no melhor visual da *lolita*. As imagens escolhidas para compor a capa do livro comungam com uma das propostas de Nin, a de apresentar a visão do erotismo por um olhar feminino: do que uma mulher pode gostar no sexo, assim como a possibilidade de se reconhecer em narrativas nas quais as protagonistas são senhoras de seus desejos. A composição das coletâneas foi pensada para que houvesse uma comunhão entre o conteúdo e sua edição, e a formatação visual para o público. Para além disso, o prefácio foi composto com excertos do terceiro volume do diário, seguido de um pós-escrito de Nin deixado a Rupert Pole – seu segundo marido e realizador do seu testamento – datado em setembro de 1976, durante o processo de edição do livro. Anaïs Nin declara, acerca de suas escolhas para a construção da obra:

“Aqui na erótica eu estava escrevendo para entreter, sob a pressão de um cliente que desejava que eu “deixasse a poesia de fora”. 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, vendo a experiência sexual do ponto de vista da mulher. Finalmente decidi liberar a erótica para publicação, porque mostra os esforços iniciais de uma mulher em um mundo de domínio dos homens.”²⁸

Retomo essa citação, aqui com outro objetivo: o de apresentar a concepção e necessidade de publicação, para Nin. Aqui estão desenhados seus desejos, suas vontades primeiras para com essa publicação. Acredito que Anaïs Nin, ao apresentar seus motivos para lançar uma coletânea na qual estão dispostos seus (supostos) primeiros esforços como ficcionista, seu leitor consiga compreender que há uma preocupação, em sua escrita e em suas personagens, de que o feminino seja retratado enquanto força erótica e que as representações daquilo que é ou possa ser lido enquanto feminino estejam presentes²⁹. Dessa maneira, trata-se então dos esforços literários para expor uma nova perspectiva de literatura erótica: o erotismo pela visão de uma mulher. Essa nomenclatura, utilizada por Anaïs para definir sua escrita, é curiosa e levanta diversas questões:

²⁸ (NIN, 2013. p, 15-16)

²⁹ Utilizo “representações daquilo que é feminino” no corpus do texto, pois, a feminilidade, em minha opinião, não está presente somente nas personagens femininas. O Rapaz Louro, do conto “O Internato” é uma representação do feminino, Mafouka de “Artistas e Modelos” também. O entre-lugar de tudo aquilo, que não está sob a égide da dominação masculina.

o que seria “olhar feminino”, ou “escrita feminina”, dentro do espaço literário? Faço essa pergunta de forma mais abrangente, pois a literatura de Nin não é a única que leva esse rótulo, ou carrega essa responsabilidade.

Acredito que são termos perigosos, escorregadios, que lidos de forma equivocada podem fugir daquilo que presumo ser a ideia de Anaïs Nin: a literatura erótica de autoria feminina, utilizada para construir uma emancipação, ou melhor, uma posição dentro do cenário literário, na qual a sua literatura estará em pé de igualdade com a escrita por um homem. Uma literatura em que as experiências sexuais do feminino serão retratadas como protagonistas, com mulheres que assumem suas lubricidades e estão a serviço do seu prazer. Um ideal que pode ser lido com bases na perspectiva feminista daquilo que uma escritora deve utilizar para construir seus textos. Entretanto, a postura combativa de Nin com críticas literárias feministas, como Kate Millett, depõem o contrário. Acredito que, ao tomar essa postura, Anaïs Nin está criando uma forma de literatura para os sentidos, na qual o desejo sexual feminino está presente e representado para instigar e excitar outras mulheres, não somente o público masculino. Uma erótica que toque os sentidos das mulheres, uma nova visão para além da canonizada literatura escrita por homens, uma literatura para satisfazer o desejo de uma mulher, como salienta a própria Nin: “One point is established, that the erotica writings of men do not satisfy women, that it is times we write our own, that there is a difference in erotica needs, fantasies, and attitudes”. (NIN, 1994, p.6-7).³⁰

Essa postulação de Anaïs Nin deve ser lida com muita parcimônia, pois acredito que colocar uma literatura em detrimento da outra, acaba por criar uma hierarquia dentro da literatura erótica, daquilo que é ou não excitante, algo que não é preciso. O erotismo apresenta um leque de leituras nas quais os personagens estão dentro das mais diversas lubricidades. Não ignoro o tratamento das mulheres enquanto objetos, dada a cultura patriarcal e de dominação masculina. Entretanto, apontar o que é ou não é excitante ao leitor torna-se arriscado de prever. Prefiro, então, apontar que os contos de Nin são

³⁰Um ponto é estabelecido, que os escritos eróticos dos homens não satisfazem as mulheres, que às vezes nós escrevemos os nossos, que há uma diferença nas necessidades eróticas, fantasias e atitudes. (Tradução nossa)

mais uma *possibilidade erótica*, da qual o público feminino é o alvo. Saliento a importância de uma obra como a do sueco Sacher-Masoch, e sua personagem *Wanda*, a ninfa protagonista do romance *A Vênus das Peles*: uma mulher protagonista, cujo desejo e prazer está alinhado ao desejo próprio em detrimento do seu parceiro, como também há situações cujo foco está no prazer masculino. Nin lança, então, uma nova possibilidade de texto erótico, cujos sentidos do feminino são fulcrais³¹.

Sendo assim, acredito essa argumentação alinhada ao pensamento de Nin é fundamental, para compreender como sua obra tornou-se o livro de cabeceira de diversas feministas e mulheres a favor da libertação sexual, já que se trata de um texto cujo objetivo é traçar um novo horizonte e desenhar novas linhas dentro da literatura erótica. Acerca disso, a professora do Departamento de Letras da Universidade de São Paulo (USP), Eliane Robert Moraes, comenta em uma coluna para o jornal “Folha de São Paulo”, em 2005, quando a nova edição de *Delta de Vênus* é lançada pela editora “L&PM”:

“Delta de Vênus” foi o livro certo na hora certa. Sua recepção se beneficiou da voga de publicações voltadas para a conquista da liberdade sexual que, na década de 70, rendeu títulos de enorme popularidade como “O Relatório Hite” ou “Os Prazeres do Sexo”. Some-se isso a fato de ter sido considerada a primeira ficção obscena de língua inglesa escrita por uma mulher, justamente num momento em que a sexualidade feminina se tornava objeto de grande atenção. Cultuados pelas feministas, os contos de Nin lançavam luz sobre a enigmática diferença das mulheres.”³²

Os contos tornaram-se um sucesso, ficando por 36 semanas nas listas de mais vendidos dos Estados Unidos, tornando-se um *best seller*, uma nomenclatura um tanto controversa dentro da comunidade acadêmica, uma vez

³¹ Faço um adendo a essa declaração. Quando Nin aponta a que a literatura erótica escrita por homens, está embebida de um discurso no qual a mulher é um objeto, cujo objetivo é o prazer masculino, é de fato uma observação verdadeira em determinadas obras, principalmente no que diz respeito a obras pré-modernas. Proponho então, que não haja uma hierarquização dessas literaturas, que possamos analisar de uma forma cética. Não nego a objetificação e nulidade da voz das personagens femininas, em diversas obras de literatura erótica. Principalmente a figura da prostituta/cortesã, da qual Bataille já nos advertira, que dentro do espectro do erótico “elas se propõem como objetos ao desejo agressivo dos homens” (BATAILLE, 2015, p.155), ou a postura de Aretino ao apresentar as personagens femininas em seus sonetos, como comenta José Paulo Paes: “A voz feminina soa tantas vezes não autônoma. É a voz da cortesã a serviço do prazer do homem” (PAES, 2011, p.43). O que coaduna com a visão de diversos escritores de erótica, mulheres como objetos. Haja vista essas prerrogativas, a escrita de Nin torna-se então fundamental para a construção de uma nova antologia do erótico, na qual a mulher e a prostituta são mais que objetos – como a prostituta Bijou, sobre quem iremos nos aprofundar mais adiante neste estudo.

³² (MORAES, 2005, p.2)

que um livro com apelo e sucesso comercial não é muito bem visto por parte dos críticos mais conservadores. Os quinze contos ganham leitores e suas narrativas trazem cenas eróticas das mais variadas situações: estupro, frigidez sexual, homens exibicionistas, ménages, sexo entre mulheres, hermafroditas, sexo com cadáver. Os fetiches e as parafilias sexuais se misturam em narrativas, tornando-se um registro da década de 1920 e das ruelas e casas de ópio da Europa, *Venus Erotica* faz assim o inventário de todos os absurdos do desejo. É Anaïs Nin no país das maravilhas do sexo” (ALEXANDRIAN, 1993, p.309. A linguagem erótica presente nos contos tornou-se um chamariz para o livro, colocando Nin no mapa dos Estados Unidos como “a mulher que escreve literatura erótica”, como é nítido nesse recorte do *The New York Times*, no qual Harriet Zinnes comenta sobre o lançamento e os êxitos de Anaïs Nin em 10 Julho de 1977, na época de lançamento da obra:

“Anaïs Nin became the inventor of such language: the language in “Delta of Venus” is delicate, sinuous, precise and sensual; it is a language that is astonishing as much for its “purity,” its freedom from prurience and from the usual “dirty” language of erotica written by men as for its spirited, unqueamish sexuality. Though Nin concentrated on “sex,” as her collector demanded (all the usual mandatory scenes of erotica are here: masochism, sadism, flagellation, incest, homosexuality, lesbianism, group sex, interracial sex, necrophilia, nymphomania, seduction by parents), what she emphasized in her best stories was not exploitative aggression (common to male erotica) but the pleasures of sexual surrender. The result is what Peter Michelson in his excellent book, “The Aesthetics of Pornography,” has called an “artistic or complex pornography” where “mythos of love . . . poetically complex” is created. Even as Nin, therefore, yielded to her collector’s demand to leave out the poetry, she was still able “concentrate on sex,” and write the characters in these stories, though occasionally caricatures, as Nin realized, are similar to the Parisian artists and Bohemians of the 1940’s that appear in her other fiction. But whereas in “House of Incest,” for example, she depicts these characters in a language that is elusive and dreamlike, in her erotica she writes more directly, using language that becomes more poetic for its very precision, even for its naturalism. Sex, as Nin describes it, is a creative human pleasure where nothing of mutual joy is “abnormal.” The only abnormality, as Nin has written in a recent essay, is the “incapacity to love.”³³

³³Anais Nin tornou-se a inventora dessa linguagem: a linguagem em “Delta de Vênus” é delicada, sinuosa, precisa e sensual; é uma linguagem que surpreende tanto pela sua “pureza”, pela sua ausência da lascívia e da habitual linguagem “suja” da literatura erótica escrita pelos homens, quanto pela sua sexualidade espirituosa e desimpedida. Embora Nin se concentrasse em “sexo”, como exigia seu colecionador (todas as cenas obrigatórias de literatura erótica estão aqui: masoquismo, sadismo, flagelação, incesto, homossexualismo, lesbianismo, sexo grupal, sexo interracial, necrofilia, ninfomania, sedução pelos pais), O que ela enfatizou em suas melhores histórias não foi a agressão exploradora (comum ao erotismo masculino), mas os prazeres da rendição sexual. O resultado é o que Peter Michelson, em seu excelente livro, “The Aesthetics of Pornography”, chamou de “pornografia artística ou complexa”, onde “mitos do amor. . . poeticamente complexo ”é criado. Mesmo que Nin, portanto, cedesse à exigência de seu colecionador de deixar de fora a poesia, ela ainda era capaz de “se concentrar em sexo” e escrever os personagens dessas histórias, embora ocasionalmente caricaturas, como Nin

A apreciação da parte da crítica para com a obra, revela a importância da linguagem e temática erótica dentro da literatura. E de como a polifonia de cenas eróticas, a variedade do conteúdo e as *personas* voltadas ao tema, revelam o refinamento e preocupação em seguir a estética erótica. A “agressão exploradora”, mencionada pela crítica Harriet Zinnes, coaduna com as perspectivas de violência associada ao erotismo, preconizadas por Georges Bataille, elementos que estão presentes dentro da genealogia do erótico, os quais irei explorar mais à frente neste estudo. Todavia, o “prazer sexual” que a crítica aponta, presente nas personagens e nas cenas é, certamente, um dos objetivos alcançados pela erótica de Nin. A escritora se propõe a realizar um estudo para os sentidos, e tem êxito, pois a violência é também, dentro do erotismo, uma forma de prazer. Sade, no preâmbulo de *Os 120 dias de Sodoma*, declara que:

“Sem dúvida, muitos desses desvios que você verá pintados lhe desagradarão, sabemos, mas haverá alguns que o inflamarão a ponto de lhe custar a porra (...) Cabe a você pegar o o que lhe agrada e deixar o resto; outro fará o mesmo.”³⁴

Uma prerrogativa que cabe dentro de toda a literatura erótica: de que aquilo que não é excitante para a mente, ou o corpo, de determinado leitor, deve ser deixado de lado pelo mesmo, e que este perceba que outro pode encontrar ali uma fonte de excitação sexual, um prazer na leitura do texto. Haja vista, com o lançamento da obra *Delta de Vênus*, uma forma de excitação com o texto que atingiu, de forma contundente, o público que aprecia o prazer do feminino, havendo assim uma maior identificação com os contos de Nin e suas personagens femininas. Ora, diversos críticos veem as mulheres de Nin como invólucros nos quais a autora se diluía, como se essas personagens fossem condutoras de seus desejos inconscientes. Isso explicaria a abundância de contos cujos títulos são prenomes: *Mathilde*, *Lilith*, *Marianne*, *Elena*, *Linda*, *O basco* e *Bijou*, são exemplos de como as personagens femininas têm o

percebeu, sejam semelhantes aos artistas parisienses. e boêmios da década de 1940 que aparecem em sua outra ficção. Mas enquanto em "House of Incest", por exemplo, ela retrata esses personagens em uma linguagem que é elusiva e onírica, em seu erótico ela escreve mais diretamente, usando Linguagem que se torna mais poética por sua própria precisão, mesmo por seu naturalismo. Sexo, como Nin descreve, é um prazer humano criativo, onde nada de alegria mútua é "anormal". A única anormalidade, como Nin escreveu em um ensaio recente, é a "incapacidade de amar". (Tradução nossa). (ZINNES, 1977, p.189

³⁴ (SADE, 2018, p.81).

protagonismo e foco literário voltados para suas ações dentro das narrativas. O que revela, do meu ponto de vista, mais uma vitória de Anaïs dentro do cenário literário e daquilo a que se propõe com os contos.

*Delta de Vênus*³⁵ e *Pequenos Pássaros* tornaram-se o cartão de apresentação de Nin, ao lado de seus diários, como obras populares e que alcançaram o maior número de leitores, em especial seus contos, como aponta Herbert Mitgang, em uma coluna para o *The New York Times* em agosto de 1977: “Anaïs would have been amused, that her erotica rather than her diaries put her on the best seller chart for the first time” (MITGANG, 1977, p. 254). Seus contos tornaram-se clássicos modernos da literatura erótica, lançando a autora – ao lado de Henry Miller – como um dos expoentes do erotismo do século XX. Mesmo tendo como terra natal e cenário constante a França, foram os Estados Unidos o lugar onde Nin estabeleceu-se como escritora e teve sua carreira consolidada. Considerada por diversos escritores como uma das mais proeminentes escritoras de ficção do século XX, como acentua Harold Bloom (2000), ao destacar Anaïs Nin em sua coletânea de crítica literária das escritoras estadunidenses mais proeminentes do século XX: *American Women Fiction Writers 1900-1960*.

Anaïs Nin, deixa então sua marca na história da literatura, seja como uma mulher cuja vida é um emaranhado de experiências duvidosas, quase ficcionais, ou melhor, uma ficção imbricada com a realidade, na qual são borrados os limites da realidade e da ficção. Certamente “de todas as romancistas modernas que praticaram o erotismo literário, a melhor foi Anaïs Nin” (ALEXANDRIAN, 1993, p.305). Tornando-se um nome difícil de esquecer, Anaïs Nin foi a bacante de Dionísio, bailando um flamenco sexual, tórrido e violento, sobre a vida de todos.³⁶

³⁵A fama e a vida de Nin tornaram-se filmes em dois momentos de sua vida. O primeiro é a adaptação do diário *Henry and June*, em filme em 1990, a segunda vem em 1994, com a adaptação fílmica de *Delta de Vênus*, para os cinemas, sob direção de Zalman King.

³⁶ Referência ao poema de Carlos Drummond de Andrade: Necrológio dos Desiludidos do amor.

3 EROTISMO: PARALELOS, CONCEITUAÇÕES E (RE)DEFINIÇÕES

3.1 THE PRELUDE PATHETIQUE OU UMA NECESSIDADE DE JUSTIFICAR

Há uma tendência dentro dos estudos literários de caminhar sobre terrenos sólidos e muito bem-conceituados. Acredito que seja uma escolha teórica, realizada para buscar compreender determinados fenômenos, criando assim linhas e fronteiras epistemológicas que estabeleçam chaves de leituras para determinadas situações e movimentos literários. Embora seja uma tarefa que nunca alcance um ponto final, ou que se encontre uma teoria que abarque todo o fenômeno literário, suponho que é mais interessante estar atento a esses catecismos teóricos. Realizar uma leitura rigorosa para compreendê-los e não se tornar escravo de um vício teórico. Sendo assim, como então estabelecer, ou melhor, incitar um debate acerca da obsessão de conceituação dentro das humanidades? Como não cair cegamente em remoinhos teóricos?

A preocupação de construir epistemologias para algo tão mutável torna-se espinhoso, pois definir literatura ou conceitos teóricos é quase que uma necessidade íntima e pessoal de certos autores (como também de pesquisadores e estudantes). Essas perguntas, aliadas a essa necessidade de encontrar conceitos prontos e reproduzíveis, que caíam como uma luva para a literatura escolhida, para o objeto de análise, desencadeiam uma série de noções teóricas, que tentam abarcar esse fenômeno da linguagem e fechá-lo. Todavia, como já nos alerta Julien Gracq, “todas as palavras que conduzem a categorias são armadilhas” (in COMPAGNON, 2014, p.23). Dessa maneira, essas perguntas que movem a teoria da literatura devem ser tomadas como provocações, e as respostas e os conceitos fechados ouvidos e analisados com muita parcimônia, como salienta Compagnon:

“Evidentemente, há teorias particulares, opostas, divergentes, conflitantes, mas não vamos aderir a esta ou àquela teoria; vamos refletir de maneira analítica e cética sobre a literatura, sobre o estudo literário, ou seja, sobre todo discurso a respeito da literatura.”³⁷

³⁷ (2014, p.23)

A advertência feita por Antoine Compagnon, nessa citação, é um convite aos estudiosos de literatura, para que a leitura desses conceitos e teorias sejam feitas como possibilidades teóricas e sem compromisso algum de encaixar as literaturas em moldes. Compreender o texto literário como um objeto de possibilidades, não como um meio de comprovar determinado conceito; o texto literário como a pedra angular “dessa estranha instituição chamada literatura”.

Início minha argumentação nesse capítulo criando essa discussão acerca da dificuldade, ou melhor, da porosidade que é trabalhar com literatura e seus conceitos, assumindo uma postura de ceticismo, e apropriando-me das palavras de Antonie Compagnon: “vamos refletir de maneira analítica e cética sobre a literatura” (2014, p.23). Para que, dessa forma, possa trabalhar com as linhas teóricas das quais esse texto necessita, havendo uma comunhão entre as necessidades teóricas que a obra literária carece, ou melhor, as teorias que o crítico literário supõe que a obra necessite, para que, assim, sejam borradas e (re)dimensionadas as fronteiras teóricas com as quais aqui trabalho, encontrando aquilo que seja fulcral para o texto. Assim, compreende-se que a obra de arte é o contrário de uma operação matemática, pois nesta há sempre um único resultado possível, enquanto a obra de arte e as interpretações realizadas sobre a mesma, são o contrário dessa equação, produzindo resultados diversos, alguns equivocados, mas nunca corretos e finais. A teoria e sua argumentação são necessárias para conduzir a leitura e sua perspectiva, como os ladrilhos do caminho, dando suporte até determinado momento, pois, ao se deparar com uma estrada de terra, que necessita de firmeza e de um refinamento, é o momento de construir uma nova possibilidade, de fomentar caminhos que, ainda que errôneos, são caminhos. Essa é a forma através da qual penso o caminho teórico escolhido para esse texto, a escolha de como trabalhar com o erotismo e sua pluralidade dentro das artes.

O objeto de análise e pesquisa trata-se de uma obra literária, cuja linguagem é calcada no erotismo e elementos da sexualidade humana, cujo *corpus* e tema flertam com diversas áreas das ciências humanas: psicanálise, artes visuais, sociologia, filosofia e antropologia. Tendo em vista essa pluralidade de possibilidades teóricas dentro do campo dos estudos eróticos, acredito ser de suma importância apresentar ao leitor as diversas possibilidades teóricas que

esse tema possa evocar, para que por meio dessas “possibilidades” se tenha uma visão panorâmica dos percalços teóricos que foram traçados até chegar a determinadas chaves de leitura que contribuem para esta pesquisa. Assim, pode-se estabelecer uma forma de diálogo teórico, uma polifonia uníssona e coerente. Proponho, então, uma exposição dos conceitos que fomentam o diálogo e a compreensão desse texto, para que essas escolhas sejam analisadas e debatidas de forma muito clara. Assim como, também, desenvolver a metodologia de análise escolhida para a pesquisa da obra *Delta de Vênus*, de Anaïs Nin, havendo uma uniformidade conceitual: um começo e meio, até o objeto final, o *Altas Erótico*.

3.2 EROTISMO E PORNOGRAFIA: DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS OU AS FACES DA MESMA MOEDA

Antes mesmo de ser lida ou apreciada, qualquer obra literária ou objeto de arte no qual a sexualidade humana é explorada e representada, o senso comum tem uma necessidade de rotular esse objeto entre duas categorias: ou é erótico ou pornográfico. Constantemente as duas palavras são apresentadas de formas distintas e com diferenças que fazem que cada uma seja adequada para determinado fenômeno. Sendo assim, foi criada uma distinção entre essas duas palavras. São apresentadas enquanto semelhantes e distintas pelas suas nuances. As imagens que produzem e o nível de “perversidade” são o termômetro para encaixá-las em um dos temas. Pensa-se, então, que a pornografia é uma prática visual cujo apelo está na sexualidade abundante e no sexo explícito, com uma linguagem mais vulgar. Em contrapartida, o erótico se estabelece como uma forma refinada e erudita da arte que contém um “apelo sexual” ou sugestões metafóricas do sexo em sua composição. De fato, essas palavras são utilitárias na descrição da representação visual/gráfica da sexualidade humana plasmada em linguagens artísticas ou de apelo visual. Entretanto, é extremamente ingênuo utilizar essas definições do senso comum como conceitos fechados para qualquer representação da sexualidade nas artes. Acredito que, para estabelecer uma argumentação honesta, é necessário iniciar com uma pesquisa hermenêutica dos termos, buscando as etimologias das palavras *erótico* e *pornográfico*.

O “erótico” tem origem no latim e grego clássico. Em latim, o termo “erótico” é derivado do *eroticus*, que significa “que tem amor, paixão ou desejo intenso” e do grego *erotikós*, que também denota a divindade grega *Eros* – deus do sexo, filho de *Afrodite*. A palavra “pornografia”, por sua vez, é derivada dos vocábulos gregos *pornos* (prostituta) + *graphia* (escrita), o que denota uma escrita acerca das prostitutas, uma escrita pautada na experiência da prostituição, de um baixo meretrício. As duas palavras dentro de suas raízes etimológicas apresentam as associações com a sexualidade e corroborando com suas definições semânticas utilizadas dentro do discurso do senso comum. Argumentação que coaduna com a perspectiva que a pesquisadora Eliane Robert Moraes, em seu livro de 1986, *O que é pornografia?* expõe:

“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 de 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.”³⁸

As definições em que as etimologias das palavras “erótico” e “pornográfico” estão baseadas contribuem para a construção de um discurso no qual essas palavras adquiriram os significados e uma hierarquia de estética, dentro do senso comum. Ao apontar que a pornografia trata-se do sexo ou de histórias de prostitutas, há a construção de uma conceito mediado por um tabu, que é o da prostituição e suas implicações dentro da sociedade, que rechaça essa profissão. Em contrapartida, o termo “erótico” flerta com o conceito de amor, e também pela sua associação com a mitologia, um tema que é apreciado dentro das artes, e sua utilização por diversos artistas como um requinte estético, torna o termo mais “requintado”. Acredito que essa hierarquização dentro do senso comum está pautada dentro do mercado do consumo do sexo e seu ar de “ilegalidade” e proibição.

A pornografia ganha essa definição de possuir uma apelo explícito, pois ela sai do campo da escrita ficcional e ganha as páginas de revistas e sites de sexo do mundo inteiro, tornando-se um sinônimo de sexo gratuito, com um ar de elemento cultural da vida sexual no mundo contemporâneo, no qual a pornografia está acessível e presente na palma da mão de qualquer indivíduo. A pornografia agora passa a ser uma prática majoritariamente visual de sexo para consumo rápido da população, com o objetivo de entreter e excitar. Em contrapartida, o que é chamado de “erotismo” está ligado ao cinema de arte e circuitos europeus, as artes plásticas e performances contemporâneas de teatro e dança. Separados e distinguidos, dentro desse senso comum não somente por questões estéticas, mas também de grupos de consumo, polarizando aquilo que é “sujo”, “rápido” e “explícito” – a pornografia – e aquilo que é “belo”, “conceitual” e “artístico”: o erotismo.

Tendo em vista esses apontamentos etimológicos, e as postulações acerca de como essas definições primeiras ainda persistem dentro do imaginário

³⁸ (MORAES, 1986, p.7)

social, é interessante compreender como esses termos cresceram e tiveram suas definições redimensionadas dentro da modernidade. Através do olhar de escritores e pensadores que se debruçaram sobre o estudo da linguagem do sexo. Se pornografia na antiguidade grega conotava “baixo meretrício” ou o “sexo das prostitutas”, na modernidade sua função semântica é expandida, recebendo assim novas possibilidades de compreensão desse fenômeno “estético” e linguístico. As possibilidades que esses dois termos (erótico e pornográfico) ganham dentro dos estudos das humanidades é vasto. Os estudos baseados tanto nessa pornografia cultural e comercial de sites e revistas, até a sua utilização dentro das belas artes tornam-se o tema de debates teóricos, onde sua definição está fundida dentro dos estudos da sexualidade e erotismo humano, uma nova faceta, ou um outro nome para a mesma coisa.

Essa argumentação acerca das modificações e recepções dos conceitos que expandem a sua raiz etimológica é necessária e frutífera, pois caminha para uma discussão extremamente importante dentro dos estudos da linguagem do sexo. A de como dentro das ciências humanas, e principalmente dentro da literatura, as definições postuladas dentro do senso comum, citadas anteriormente, não cabem e são extremamente rasas para definir o que é ou não uma obra erótica e pornográfica. Para além disso, é necessário romper a hierarquia do que é pornográfico e do que é erótico. É cada vez mais sintomático que se trata de faces da mesma moeda, cujas definições e potências são utilizadas de forma muito similares dentro desse campo de estudos, e cada autor/pesquisador utiliza a que mais lhe apetece ou está introjetada dentro da sua formação. E é exatamente esse sentimento polissêmico e várias que as duas palavras têm, que Susan Sontag apresenta sua escolha teórica, dentro da sua pesquisa acerca do fenômeno da linguagem a serviço da sexualidade.

A escritora estadunidense Susan Sontag, no ensaio “Imaginação Pornográfica” lançado em 1967, provoca o leitor acerca da produção e das motivações modernas da criação literária ou artística de pornografia, contribuindo para redimensionar as noções de pornografia e erotismo dentro da modernidade. Trata-se de um ensaio extremamente interessante no que se propõe: apresentar a pornografia como uma forma não prestigiada de arte literária pela crítica anglo-estadunidense, em contrapartida de como a mesma

possui uma força desconhecida e um grande apelo estético fomentado por escritores franceses como Georges Bataille, Marquês de Sade, Maurice Blanchot e Roland Barthes. Interessa-me esse recorte que Sontag realiza dentro da obra, ao falar sobre a crítica literária e apresentar Georges Bataille e Sade como estandartes do erotismo dentro da França, cujas obras tornaram-se referências do que a sexualidade é capaz dentro da literatura, contrapondo a importância dessas obras para a crítica francesa com a postura de um colégio de críticos literários anglo-americanos, que insistiam em instituições e termos falidos, e em uma justa com as forças e a relevância da literatura erótica/pornográfica³⁹. Como ratifica Susan Sontag no trecho abaixo:

“Há uma outra razão, à parte essa classificação da pornografia como um tópico de análise, que explica por que a questão de saber se as obras de pornografia podem ou não ser literatura foi genuinamente debatida. Trata-se da própria visão de literatura mantida pela maioria dos críticos literários ingleses e norte-americanos uma visão que, ao excluir os escritores pornográficos, por definição, dos recintos da literatura, exclui muito mais além disso.”⁴⁰

Diversos críticos apontam esse tipo de produção literária como uma forma menor de arte – ou até mesmo não a consideram arte. Há, portanto, segundo Sontag, uma postura de resistência por parte de determinados críticos dentro das academias. O que é de fato curioso, quando pensamos que a literatura erótica/pornográfica é de fato um exercício da linguagem, no qual a sexualidade e o amor são explorados e os sentidos expandidos. A literatura erótica/pornográfica é um exercício de experimentação sexual promovido pela linguagem. E não seria esse um dos propósitos da literatura, o de promover uma experiência a qual o indivíduo não se atreveria a realizar na sua vida? A possibilidade de viver o grotesco, ou o proibido, e de junto ao narrador amalgamar essa experiência em uma nova sensibilidade, um sentido não antes despertado. Esse é, certamente, um dos sentimentos que a literatura provoca.

Uma das escolhas feitas por Susan Sontag, que me chama muita atenção, está no fato da constante utilização do termo pornografia em detrimento do erotismo. Percebe-se uma escolha, uma preferência que a ensaísta possui.

³⁹ Aqui ainda insisto na utilização dos dois termos pois, acredito que é necessário criar uma genealogia teórica dos conceitos que estabeleceram dentro do cânone da crítica literária. Com o correr do texto, a pesquisa tomará uma postura teórico/metodológica assumindo, aquilo que corrobora e contribui mais abundantemente para a pesquisa.

⁴⁰ (SONTAG, 2015, p.47)

A utilização constante do termo “pornográfico” para rotular e apresentar obras canônicas, que diversos críticos consagram como erótico. É curiosa a preferência por esse termo, e como nesse momento do texto há uma proposta de debater os limites impostos entre esses dois termos, e como esses termos são construídos em diferentes perspectivas. Parece-me que, ao utilizar o termo “pornográfico”, além de tomar uma postura política de que toda literatura acerca da sexualidade é pornográfica, a autora também conduz o seu leitor a repensar essas hierarquias dentro das artes do sexo. Para além disso, Susan Sontag cria um conceito de que todo material visual ou linguístico que utilize a sexualidade como matriz está imbricado com a pornografia, ou melhor: é pornografia.

“Os materiais das obras pornográficas tidas como literatura são precisamente, uma das formas extremas de consciência humana. Sem dúvida, muitas pessoas concordariam que a consciência sexualmente obcecada pode, em princípio, ingressar na literatura como forma de arte. Literatura sobre luxúria? Por que não?”⁴¹

É possível que quando a autora se refere em seu texto a uma literatura “pornográfica”, tratava então de um estado físico da literatura: o livro e seu *corpus* linguístico, tangível. Pornografia pode então ser conceituada enquanto um gênero literário, como materialidade, produto final, e o erotismo como uma pulsão filosófica e estética que fomenta a construção linguística do texto e suas expectativas. Acredito que meu pensamento coaduna com a postura de Susan Sontag, através do trecho aqui citado: “A pornografia é um dos ramos da literatura – ao lado da ficção científica – voltados para a desorientação e o deslocamento psíquico.” (SONTAG, 2015, p.57) O que tomo como um vaticínio teórico da postura epistemológica da pesquisadora. Sendo assim, a pornografia enquanto uma possibilidade de tema para a literatura, que todos aqueles que escrevem sobre o sexo humano estão escrevendo pornografia.

As contribuições de Susan Sontag me são muito caras no que diz respeito às escolhas de um “termo chave” para definição dessa linha de estudos do sexo nas artes. Sendo assim, posso agora compreender que essas linhas conceituais e hierarquias criadas entre erotismo e pornografia tratam-se de uma preferência de nomenclatura do autor que se debruça sobre o tema, enquanto um leitor não especializado não vê essas linhas semânticas entre “o que é pornografia” e “o

⁴¹ (SONTAG, 2015, p.57-58)

que é erotismo”. Ao chamar de pornografia a produção de Bataille e Sade, Sontag borra a linha entre essas duas palavras (erótico e pornográfico). Aquilo que Bataille chamou de “o erotismo” pode, sob outro olhar, ser traduzido enquanto “pornografia”. Não somente dentro de uma perspectiva teórica, mas a leitura de *A História do Olho* feita por um leitor não especializado, pode levar a impressão do texto enquanto pornografia. Há a necessidade de tomar uma postura teórica, que traduza aquilo que você defende. Essa provocação acerca do uso desses temas como “definitivos” é o pontapé para apresentar o erotismo como termo-chave que comporta diversas nuances temáticas e estéticas, e a pornografia sendo uma dessas facetas do erótico. O erotismo como um rio, que possui afluentes, que por sua vez tornam-se ramificações autônomas, mas que bebem dessa mesma fonte. O erotismo como o corpo, cujos membros estariam incumbidos de desenvolver diversas atividades, ou melhor, operar atividades em conjunto com esse cérebro. A pornografia, o grotesco, o místico, o cômico, o insólito, como elementos que comungam dentro da aura erótica, partes desse corpo deformado.

O pensamento de Bataille pode ser lido e compreendido através de imagens. Em “O Erotismo”, Bataille costura através de imagens diversas elucubrações acerca de ritos e momentos da cultura, que estão associados com o erotismo. Penso essa disposição de imagens como pranchas warburgianas, uma leitura minha, que certamente não estava na mente de Bataille ao realizar a seleção das imagens. Todavia, à primeira vista podem servir como maneira de ilustrar determinados rituais, mas também convidar o leitor a pensar o erotismo por essas imagens, o que é uma prática warburgiana: imprimir o tempo através das imagens. A leitura que Eliane Robert Moraes faz em “Traços de Eros” é certa, ao comentar que o livro concede “à imagem um lugar de honra, convocando-a a presidir o que vem escrito nas páginas seguintes” (MORAES, 2015, p.305). A beleza que há, na postulação de Moraes, é a maneira com que ela pensa as imagens em Bataille: convites, chamamentos, evocações de algo primitivo. Uma postura que comungo, pois penso essas imagens como formas norteadoras da leitura; profundo, como um palimpsesto. As imagens para Bataille são, segundo Karl Erik Schollhammer (2016):

“No pensamento de George Bataille, as imagens visíveis e invisíveis, as metamorfoses do olhar e do papel do visível na experiência vão entretecendo através do labirinto de sua obra, o fio de Ariadne que estende sobre ela uma inquietante coerência interna.”⁴²

Em Bataille, as imagens cumprem a função semântica de proporcionar uma leitura ao lado do texto, cujo propósito é guiar o leitor pelos labirintos de seu pensamento. As imagens possuem também um forte traço de um discurso antropológico, que o escritor faz ao realizar mapeamento de rituais em determinadas regiões. Essa perspectiva antropológica, alinhada com o erotismo dentro da experiência humana e as relações exteriores: deus, o outro, a natureza. O texto então caminha para a proposta, ou melhor, a leitura que Bataille realiza do erotismo, propondo uma separação em três momentos: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Uma divisão que implicou, no texto do Bataille *O erotismo*, em divisões e apontamentos de quando e como essas formas podiam se manifestar na sociedade e na experiência humana. Três formas, três personagens, um só corpo: o erotismo. Georges Bataille afirma que “todo erotismo é sagrado, mas encontramos os corpos e os corações sem entrar na esfera sagrada propriamente” (2015, p.39), então, esse coração e esse corpo estão pautados nas experiências do homem com os seus similares, de como as reações podem ser afetadas através da necessidade humana de estar em continuidade, e sua relação com o outro.

Essa definição em subcategorias do erótico, enquanto força ou elemento inerente ao ser humano, feita por Bataille, me é muito importante, pois há uma afirmação de que o erotismo é um efeito plural, cujas possibilidades e resultados estão presentes em diversos aspectos da vida humana: casamento, assassinato, o ato de enterrar os mortos, amor, paixão. Essa pluralidade dentro da experiência humana também pode ser encontrada nesse produto da vida humana: a literatura. Portanto, proponho aqui a utilização do termo erotismo, como um tratado teórico que abarca diversas possibilidades do tratamento do sexo na literatura. O erotismo como uma categoria útil de análise de um texto e suas nuances com a experiência sexual. O erotismo com a sua exuberância do sexo, um capricho do homem em busca de deixar sua impressão no mundo e a

⁴² (SCHOLLHAMMER, 2016, p.72)

literatura do sexo um testamento. Como uma forma de perpetuar essa continuidade, imprimir no tempo, em papel, com tinta e brochura, que nada supera o erotismo.

3.2.1 Notas sobre o Erotismo, seguido de Sade como Prisma do Erótico Moderno

O erotismo nasce com a humanidade. Uma força inerente ao homem, o poder outorgado pelo divino, uma força que gera vida. O erotismo, como preconiza Bataille, é “a aprovação da vida até na morte” (2015, p.35). A presença do erótico dentro da humanidade é vista em todas as civilizações, o sexo e o seu poderio são um dos laços que amarram as vidas dos homens, do oriente ao ocidente. Civilizações que não existem mais deixaram, como testemunho de sua existência, tratados e símbolos de como o sexo era vivido dentro de suas sociedades. De pinturas rupestres presentes na Serra da Capivara, no estado brasileiro do Piauí, aos afrescos de Pompéia; o *Kama Sutra*, da Índia, e os papiros da antiga civilização chinesa, são testemunhos de como o sexo e a produção do erótico sempre estiveram dentro do homem. A necessidade de “crescer e multiplicar” não é somente uma prerrogativa cristã. Ela é o mandamento primordial que nasce com o homem, junto com sua única certeza: a da morte. O humano encontra no sexo e na reprodução uma possibilidade de se eternizar. Uma maneira de atenuar o sentimento de descontinuidade, de finitude humana. Essa presença do erotismo nas artes foi constante e, dentro desse estudo, gostaria de acentuar o momento no qual Anaïs Nin e sua literatura estão em foco, o século XX. O momento de mudanças, o ápice da modernidade em seus momentos mais duros, de uma realidade cruel, o século de Auschwitz, o genocídio que coloca a arte em cheque: haverá poesia depois de Auschwitz? Uma derrocada de todo o pensamento humanista, o fascismo assolando a Europa. Uma sociedade cheia de “pós”, violência como uma constante da vida humana.

A arte toma uma postura de apresentar mudanças e explorar o trauma desse momento. É então, no século XX, que os *120 dias de Sodoma*, a *magnum opus* do Marquês de Sade, é recepcionada em sua totalidade, causando uma comoção de como o erotismo e a violência atrelada a ele devem ser traduzidas. Dessa maneira, aqui aponto, a produção de uma arte erótica, mais especificamente, a de literatura erótica na modernidade, na qual, incluo Anaïs Nin, tem como o grande estandarte a produção literária do Marquês de Sade, cuja produção e subversão constrói um marco do que o erotismo seria depois de

sua existência. Anaïs Nin, aqui, faz parte do que chamo de um processo pós-Sadiano de literatura, que será explorado e apresentado nesse capítulo. O século XX, um momento delicado da cultura ocidental, que testemunhou um quase ruir da humanidade, é o século no qual Sade foi demonstrado, “em altos brados”, como sugeriu Philippe Sollers (2001, p.11). O vaticínio de Sollers diz respeito a como a produção sadiana foi deglutida e reverberada, como por exemplo na obra de Bataille, cuja inspiração em Sade é nítida e algo que iremos discutir com mais profundidade nesse capítulo.

A produção literária e ensaística acerca do erotismo no século XX é extensa e vária, possui diversas perspectivas e leituras que dissertam acerca dessa potência estética e existencial. Torna-se então necessário apresentar as principais vozes que regem o erótico dentro das artes. Como sua fundação está pautada nos sentidos humanos, e em seus mais nocivos desejos. Uma ordem baseada no sexo humano e de como a fusão de duas pessoas (ou mais de duas) em uma relação carnal desperta uma força arrebatadora de prazer. Que está latente e reprimida nessa modernidade majoritariamente ocidental, submersa em traumas dos “pós” guerras. Como também, sua associação e normatização enquanto poder atribuído a um casal heterossexual em matrimônio perante Deus. O cristianismo tornou-se então uma força de poder sobre o sexo e a sexualidade humana. Haja vista essa força e poder que há no sexo, foram estabelecidos interditos acerca do processo sexual, acerca de como, com quem e quando pode ser realizado. O interdito, aqui, como a chave para a transgressão sexual, uma lei ou norma tácita que interdita os corpos e está a serviço dos poderes, constrói sobre a sociedade uma noção de ordem e de estabilidade na qual o que é lícito e ilícito está desenhado, bem delimitado: o interdito “elimina a violência, e nossos movimentos de violência (entre eles os quais aqueles que correspondem à impulsão sexual)” (BATAILLE, 2015, p.61). Dessa maneira, os interditos são materializados em leis e normas que regem os corpos, mas que se tornam necessários para que o homem não caia em bestialidades.

Aqui, acentuo o poder da Igreja Católica e do Estado, e a família como faces ou “mandantes” dessas leis, pois são as principais estruturas de poder do século XX. Os interditos não são somente noções cristãs. As noções de ordem e de controle estão presentes em diversas religiões e sociedades, são

aparelhagens de contingência e concórdia, que evitam a barbárie. Essa repressão sexual e normativizante sobre os corpos sobre a qual comento, está sendo discutida como uma das formas de controle do sexo que reverberaram no século XX, mas que toma uma forma sólida no século XVII (e reverbera até os dias presentes), com a pastoral cristã – uma materialização da “missão cristã da igreja católica” – preconizando deveres e normas para as famílias para, como declara Michel Foucault, “maneiras de torná-la moralmente aceitável e tecnicamente útil” (2015, p.23). As normas, esses interditos presentes no século XX, são as molas que catapultam o erotismo como transgressão, são as ordens estremecidas e desdenhadas por Sade. Normas que as narrativas de Nin buscam romper para a criação de uma aura erótica ao estabelecer uma ordem profana, em resposta a uma ordem da moral nesse século XX, que é o momento, ou a “idade da multiplicação: uma dispersão de sexualidades, um reforço de suas formas absurdas, uma implantação múltipla das ‘perversões’” (FOUCAULT, 2015, p.41).

Desde o século XII, segundo Michel Foucault (2015), o matrimônio e o sexo do casal é uma forma de legalidade do sexo, que em contrapartida sofreu duras vigilâncias e recomendações. Delegar a sexualidade humana para as paredes de um quarto cristão, heterossexual e em matrimônio como forma de reprodução é negar a força que o sexo tem: a do prazer. Parece-me então que se o sexo voltado para reprodução é cristão, o sexo voltado para os prazeres certamente é herético, pernicioso. Se a divindade cristã, Jesus, nasce de uma virgem em uma gravidez sem corpo e sem sexo, em contrapartida as narrativas pagãs são calcadas no sexo e na libertinagem dos deuses daquele contexto, como por exemplo a divindade grega Zeus, cujas traições a Hera e seus filhos bastardos estão aos montes nas narrativas da antiguidade. A priori, então, a sexualidade e o erotismo são frutos de uma produção que subverte esses valores cristãos e subleva a uma nova, portanto outra concepção de sexo. Há, portanto, uma separação daquilo que é lícito do ilícito, o joio do trigo: tudo que não é legalizado, ou interditado é uma quebra dos interditos. O isolamento de uma sexualidade “não ordenada”, ou melhor, não legalizada, daquilo que é ilícito é o local no qual o sexo encontra o seu ápice. Onde o erotismo impera. A não-

vigilância sobre determinados corpos, os interditos enquanto leis operam para a construção do perverso – do erótico:

“A implantação das perversões é um efeito-instrumento: é através do isolamento, da intensificação e da consolidação das sexualidades periféricas que as relações de poder com o sexo e o prazer se ramificam e multiplicam, medem o corpo e penetram nas condutas.”⁴³

O espaço para o erótico está nas brechas do tempo, nas casas de ópio, em castelos e no isolamento. Tendo em vista essas postulações, penso que o corpo e o sexo são a base de qualquer religião. Em toda religião, o corpo é tratado como algo divino. No cristianismo, há obviamente uma concepção de que o corpo é um templo, que deve ser tratado com honra e parcimônia, criando-se então os conceitos de monogamia, casamento vitalício e salvação através da castidade. Os padres e freiras do Catolicismo são exemplos dessa premissa de “salvação através da castidade”. Ora, se o orgasmo e a erotização dos corpos libertinos alcançam a comunhão com algo não-natural, sobrenatural como disse Octavio Paz (1990), o celibato é uma comunhão tão transcendental qual o orgasmo com o divino da religião, uma morte casta cuja recompensa é a vida eterna. Cria-se então, na minha perspectiva uma dicotomia: o “santo” e o “libertino”, cujas forças e posturas, por mais divergentes que possam parecer, estão bebendo nas mesmas águas: o corpo como conduíte para o sagrado. Acerca disso, Octavio Paz preconiza:

“Cada uma das grandes religiões históricas engendrou, externa ou internamente, seitas, movimentos, ritos e liturgias nas quais a carne e o sexo são caminhos em direção a divindade.”⁴⁴

O corpo e a sexualidade são portais para à elevação espiritual. A abundância e a castidade como fins de meios semelhantes, mas, com propósitos igualmente espirituais. Considerando essas informações, é necessário estabelecer uma categorização primeira desse tema, ou melhor, uma divisão que traduza essas formas de elevação do erotismo, e que agasalhem a castidade e a lubricidade como representações do erotismo. A atividade sexual pode ser traduzida como um força entre a vida e a morte. Duas possibilidades, duas potências que comungam em unísono. O sexo como um gerador da vida

⁴³ (FOUCAULT, 2015, p.54)

⁴⁴ (PAZ, 1990, p.20)

humana, mas também como um elemento de destruição. O erotismo torna-se o elo dessa sinfonia dos gestos da experiência humana.

O erotismo, sobre o qual aqui disserto, está inserido nesse cenário como materialidade do sexo nas artes, uma sublimação. O erotismo “é sexualidade transfigurada: metáfora. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora.” (PAZ, 1993, p.12). A postulação de Octavio Paz corrobora com o meu pensamento de que o erotismo é uma forma corpórea, material, do sexo dentro das artes, um impulso da sexualidade humana. Uma representação daqueles que praticam em abundância, os libertinos, e que também torna-se uma representação dos castos e fiéis aos dogmas cristãos. Duas *personas* que transbordam a força do corpo, e o exploram como forma de conexão com o não-material, o espiritual desse divino soberano que, como diria Giorgio Agamben, “tem o poder de suspender as leis” (2005, p. 92). Essas categorias, se assim posso chamá-las, já que não são fixas, mas sim flutuantes, estão mais para “tipos sociais” do que identidades. Coloco-as, então, enquanto perfis de sexualidade que estão como partes do erotismo: são representações da vida e da morte que são fundamentais para a compreensão do erotismo e sua realização dentro das narrativas. O libertino e o casto como emblemas da vida e da morte no erotismo.

A morte é uma pulsão tão erótica quanto a vida. A morte é o ato final da vida, um *fatum*, um destino selado e a única promessa feita ao nascer. Ora, se a sexualidade está também pautada na vida, na criação de uma vida, a morte também torna-se um elemento presente. Ela é o vaticínio para qualquer ser vivente. Para Bataille, a concepção de uma vida, de um ponto de vista biológico e reprodutor, o encontro de um espermatozoide com um óvulo é uma ordem de morte, tanto quanto é de vida:

“O espermatozoide e o óvulo são, em seu estado elementar seres descontínuos, mas se unem e, em consequência, a partir da morte, da desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele próprio, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos.”⁴⁵

A pulsão de morte para Bataille está enraizada dentro dos ideais de erotismo dos quais o Marquês de Sade baseou sua obra, uma figura que também

⁴⁵ (BATAILLE, 2015, p.38)

nos interessa por demais neste trabalho. A perspectiva de morte apresentada por Bataille e Sade será explorada mais adiante neste estudo, e como ela é representada nas respectivas obras dos autores, que se veem impelidos a expandir os sentidos semânticos do sexo e do erotismo. Ao realizar uma apresentação de obras literárias e escritores malditos, na qual a linguagem do erotismo está pautada no excesso e violência, Italo Calvino (2002) comenta:

Esse princípio vale não apenas para os escritores que — por bons ou maus motivos — abordam os temas sexuais mais ou menos indiretamente, mas também para os que investem neles toda a força de seu discurso. Até aqueles escritores cuja imaginação erótica quer ultrapassar toda barreira, acontece de usarem uma linguagem que, partindo da máxima clareza, passa a uma misteriosa escuridão justamente nos momentos de maior tensão, como se seu ponto de chegada só pudesse ser o indizível. Esse movimento em espiral, que visa esquivar-se do indizível, roçá-lo, aproxima escritores do erotismo mais extremo, de Sade a Bataille.⁴⁶

O que Italo Calvino chama de “erotismo mais extremo” que Sade e Bataille constroem é a quebra, a ruptura com a linguagem, a elevação dela ao extremo dos sentidos, onde o indizível e o que é socialmente perverso estão pautados agora como lei. Uma quebra da ordem social aceitável. Os interditos externos, que comandam o sexo estão anulados, agora há uma ordem erótica e perversa. Elementos esses que são basilares para a tessitura do texto, que em suas camadas possuem os comandos de uma ordem libertina. Sendo assim, temos dentro dessa linguagem a morte como aliada no erotismo, apoiada nas fundações do pensamento erótico. O interdito da morte, associado à violência do assassinato, está nas bases da religião cristã, um dos dez mandamentos entregues a Moisés por Deus: “Não Matarás”⁴⁷. Entendemos o erotismo como um excesso do sexo, o ápice, uma violência contra os interditos e as instituições, o excesso. Segundo Bataille, o erotismo e a violência são rastros e amostras a partir da quebra do interdito. O interdito como lei para conter a violência e a natureza humana. Através da leitura dos escritos de Bataille, é perceptível que sua análise e pensamento estão baseados nos ideais de erotismo preconizados pelo Marquês de Sade em sua literatura:

“Sade – o que ele quis dizer – geralmente horroriza mesmo aqueles que afirmam admirá-lo, mas não reconheceram por si mesmos esse fato

⁴⁶ CALVINO, 2002, p.20)

⁴⁷ Livro do Êxodo, capítulo 20, versículo 17. Referência retirada da Bíblia Cristã tradução de João Ferreria de Almeida.

angustiante: que o movimento do amor, levado ao extremo é um movimento de morte.”⁴⁸

O pensamento sadiano enquanto um exemplo da força do erotismo, nesse flertar com o amor e morte. O que de fato coaduna com a perspectiva de outros pensadores como a de Octavio Paz (1990), quando aponta que o erotismo “é um caprichoso servidor da vida e da morte”. O projeto mais conhecido e audacioso de Sade é sem dúvidas, *Os 120 Dias de Sodoma, ou A Escola da Libertinagem*, uma obra cuja mitologia em si é tão grandiosa quanto o texto. Escrita durante a prisão de Sade na Bastilha⁴⁹ e perdida durante a evacuação da queda da prisão, um texto que é recepcionado em sua totalidade, mais de dois séculos depois. Um texto cujo conteúdo traduz o pensamento filosófico acerca do erotismo. A concepção dessa obra – *Os 120 dias de Sodoma* –, que retrata quatro libertinos e seus “convidados” trancados em um castelo por quatro meses para realizar todas as lubricidades. Marcados por uma agenda, regras e uma ritualística profana e anticristã é a *gênese* do erotismo na modernidade. Sade cria, dentro da ritualística de sua obra, seus próprios interditos, que agora comandam a ordem do castelo. A criação de um romance cujo propósito é ser um tormento e uma ode àquilo que não é moral. Sade e sua obra construíram uma forma de estender o erotismo a novas instâncias, e acredito que de certa forma construir uma *filosofia da alcova*, como declara Alfredo Cordiviola (2015):

“Sade, pode ser visto então como um visionário que soube imaginar um tempo por vir, mesmo que não fosse essa sua intenção, mesmo que se importasse apenas com o presente de uma sociedade que pretendia reinventar. Pode ser visto também como a sombra e o lado oculto das redensões sonhadas pela Ilustração. Como um profeta das paixões secretas dos desejos proibidos e apenas formulados, como heresiarca-mor das filosofias da alcova.”⁵⁰

Um profeta de um tempo por vir, Sade adentra o século XX, modificando a maneira como o erotismo é visto. Pois, em sua literatura a ausência de limites, as lubricidades justificadas pelo desejo e uma ausência de aprofundamento nas personagens, destoam de uma tradição erótica, como a de Nabokov, D.H. Lawrence, e o próprio Bataille. Sade, em *Os 120 dias de Sodoma*, não possui

⁴⁸ (BATAILLE, 2015, p.65)

⁵⁰ (CORDIVIOLA, 2015, p.5)

personagens, ou heroínas icônicas como seus célebres colegas, (com a exceção de Justine e Juliette, mas me atendo aos *120 dias de Sodoma*). Sade constrói um erotismo cruel, cuja única obrigação é a literatura, é acrescentar novas formas de literatura, cujo personagem central é o erotismo. Há também, em Sade, a construção de uma tradição libertina dentro das artes, que claramente tem contribuições de Sacher-Masoch e de Chardel de Laclos, para compor esse imaginário libertino. Como por exemplo, os personagens centrais do romance, os quatro libertinos de *Os 120 dias de Sodoma* são tipos sociais⁵¹ até hoje revisitados⁵², cuja logística para as orgias e os planos estão pautados na “aprovação da vida até na morte”.

Parece-me que o que Georges Bataille cria em sua obra *O Erotismo* é uma proposta, ou melhor, a deglutição em filosofia do pensamento sadiano, através de uma hermenêutica dos ritos e interditos da humanidade, um trabalho que flerta com a antropologia, teologia e filosofia certamente. A grandiosidade do que Sade produziu linguisticamente dentro de *Os 120 dias de Sodoma*, enquanto um projeto erótico de apresentar ao leitor uma narrativa que subleva os sentidos do que é dizível ou não. Um projeto da linguagem que está engajado na produção e promoção de uma sexualidade grotesca, em que os limites do que é prazeroso e aceitável são tensionados dentro do texto e, por sua vez, reconfigurados dentro do ambiente da narrativa. Sendo assim, Sade constrói uma narrativa cuja premissa está baseada no erotismo como uma forma de construir e destruir a vida. Não há somente prazer, mas também a dor reconfigurada como prazer para o libertino. Acerca do projeto do romance, Sade como narrador declara:

“E agora, amigo leitor, prepare seu coração e o seu espírito para o relato mais impuro que jamais foi feito desde que o mundo existe, pois livro semelhante não se encontra nem entre os antigos e nem entre os modernos. Imagine que todo prazer honesto ou aconselhado por essa besta de que você fala incessantemente sem conhecê-la, e a que você chama de natureza, imagine que esses prazeres, digo eu, serão rigorosamente excluídos desta coletânea

⁵¹ Sade cria uma sátira com os quatro libertinos, que são personagens baseados em tipos sociais da França do antigo regime: o clérigo, o aristocrata, o banqueiro e o militar adaptados por Pier Paolo Pasolini para o filme baseado em *Os 120 dias de Sodoma*.

⁵² Como é clara na adaptação fílmica de Pier Paolo Pasolini, no qual os quatro libertinos são quatro fascistas na Itália de Mussolini, uma recepção e atualização audaciosa da obra do marquês de Sade.

e que, quando porventura aqui estiverem, serão sempre acompanhados de algum crime ou coloridos com alguma infâmia.”⁵³

Acredito que, ao apresentar o plano estético que Sade cria para o romance *Os 120 dias de Sodoma*, o narrador/autor toma o foco narrativo e se dirige ao leitor, com um tom de autoridade, precaução e desafio, apresentando como toda narrativa estará baseada. A virada do foco narrativo, em um gesto anti-ilusionista⁵⁴, no qual distribui avisos e tece todos os detalhes do espaço, regras e participantes do castelo, como um escriba, cuja função é de documentar para a posteridade. É certamente um prelúdio de como a literatura erótica estaria voltada a experiência de certos indivíduos e seu olhar para determinadas situações “reais”, criando uma noção de proximidade com o leitor. O narrador/autor sadiano, então, torna-se um cicerone, que caminha com o leitor apresentando de forma singular as infâmias do castelo. Inegavelmente, o romance de Sade torna-se um marco para a forma que a literatura erótica procederia durante as décadas.

Sendo assim, o legado de Sade transformou suas obsessões pessoais em uma força literária, encapsulando os terrores e horrores do erotismo em linguagem, hoje é reverenciado e apreciado por toda uma esfera intelectual e filosófica. Através da figura do Marquês de Sade houve uma construção cognitiva do erotismo em pensamento: em filosofia. A literatura de Sade é apreciada e analisada de forma com que diversos escritores “filhos de Sade” transformaram as análises e construções textuais do autor em um discurso erótico filosófico, como comenta Octavio Paz: “Sade e os seus modernos discípulos, encarniçados em transformá-la num discurso filosófico” (1990, p.27).

Como o precursor de um movimento da literatura erótica moderna é extremamente necessário pensar a recepção de *Os 120 dias do Sodoma*, no século XX. O que chamo de movimento, é acerca dessa tradição que Bataille perpetua em *O Erotismo*, que é vindoura de Nietzsche e de Sade. Acredito não

⁵³ (SADE, 2018, p.81)

⁵⁴ Um conceito vindouro da teoria literária com foco em tradução, que segundo Robert Stam (1981): a arte anti-ilusionista procura ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo. Os modos de descontinuidade variam de era para era, de gênero para gênero. Mas a descontinuidade em si está sempre presente. (STAM, p.22)

há uma orientação do erotismo moderno sem o Marquês de Sade e *Os 120 dias de Sodoma*, pois uma obra escrita no século XVII e mais tarde recepcionada no século XX, que apresenta os limites linguísticos e semânticos do sexo, podem ser elevados a novos níveis de monstruosidade. A concepção do castelo e de seus soberanos é uma composição que afronta o antigo regime francês, e pode ser lida como uma instituição fascista – como fez Pasolini. Acredito que Sade é a figura central para toda a literatura erótica moderna, como sua obra causou e causa uma série de discussões acerca dos limites da sexualidade humana. Como a figura do libertino, um elemento que não está presente somente na literatura de Sade. Há toda uma escola que é contemporânea a Sade, como as obras de Chardel de Laclos, autor de *Ligações Perigosas*, Sacher-Masoch com *A Vênus das Peles*, que exploram a figura do libertino durante o século XIX, formando elementos fundamentais para a construção da literatura erótica, como bem aponta Octavio Paz (1990): “libertinagem se tornou filosófica. O libertino foi o intelectual crítico da religião, das leis e dos costumes” (PAZ, 1990, p.25). Acerca desse processo fundacional de um erotismo filosófico, e do libertino como peça central dessa aparelhagem teórica, a análise de Maurice Blanchot (2004) contribui para que pensemos a figura de Sade como um visionário daquilo que se trata de compreender os instintos sexuais e das parafilias do sexo.

“This is another one of Sade's most characteristic features. We can say that he performed his own therapy through writing a text in which he confines all his references to his obsessions and wherein he searches for the kind of coherence and the kind of logic that his obsessive remarks reveal. Yet, on the other hand, he was the first to prove, and to do so with pride, that from a certain personal and even monstrous way of behaving he might rightfully gain a rather significant view of the world, which even great thinkers of the day, scrambling solely to find the meaning of the human condition, were able to do nothing more than reaffirm in its main perspectives and back up its validity. Sade had been brazen enough to affirm that, while courageously accepting his peculiar tastes and assuming them to be the point of departure and the principle for all reason, he was giving philosophy the firmest foundation that he could fathom, and he began to interpret human destiny in its entirety in a profound way.”⁵⁵

⁵⁵ Este é outro dos recursos mais característicos de Sade. Podemos dizer que ele realizou sua própria terapia ao escrever um texto no qual ele confina todas as suas referências às suas obsessões e onde ele procura o tipo de coerência e o tipo de lógica que seus comentários obsessivos revelam. No entanto, por outro lado, ele foi o primeiro a provar, e com orgulho, que, a partir de um certo modo pessoal e até mesmo monstruoso de se comportar, poderia legitimamente obter uma visão bastante significativa do mundo, que até os grandes pensadores da No dia seguinte, lutando apenas para encontrar o significado da condição humana, não conseguiram fazer mais do que reafirmar em suas principais perspectivas e respaldar sua validade. Sade tinha sido ousado o suficiente para afirmar que, enquanto corajosamente aceitando seus gostos peculiares e assumindo que eles eram o ponto de partida e o princípio

A postulação que Maurice Blanchot constrói corrobora com o meu pensamento sobre Sade e sua obra literária que servem como fundação para construção epistemológica do erotismo no ocidente, como também apresentar uma face da sexualidade humana da qual não havia um registro tão completo e detalhado dos requintes de crueldade e “anomalias sexuais”. Assim, Sade proporcionou, ou melhor, catapultou o discurso erótico para diversas instâncias, como a filosofia e até mesmo o discurso médico, como bem aponta Blanchot: “he was giving philosophy the firmest foundation that he could fathom, and he began to interpret human destiny in its entirety in a profound way⁵⁶” (BLANCHOT, 2004, p.40).

A construção de um discurso filosófico baseado na literatura de Sade foi se desenvolvendo com as postulações de Georges Bataille, Maurice Blanchot, Simone de Beauvoir, Octavio Paz, Roland Barthes, intelectuais – em sua maioria franceses – cujas leituras aguçadas de Sade contribuiriam para a construção dessa fortuna crítica. Penso, então, que a literatura de Sade cumpre aqui sua função com a linguagem e a sociedade: expande de alguma forma a concepção acerca da natureza humana e sua sexualidade. Na obra do Marquês de Sade tudo é explícito e narrado com requintes de detalhes. Há, portanto, uma ruptura com o que antes se pressupunha, que era somente uma linguagem erótica sugestiva, na qual imaginava-se que o erotismo é uma sugestão estilística do sexo que deve ser lido nas entrelinhas. Há, na obra de Sade, uma quebra do silêncio da linguagem erótica em prosa. Gostaria de enfatizar que as elucubrações aqui postuladas acerca da literatura erótica são baseadas na literatura de prosa, como narrativas presentes em contos e romances. A poesia erótica caminha desde o século XVII com Pietro Aretino, sobre um terreno tão audacioso quando o que Sade traz, poemas extremamente explícitos no que diz respeito ao uso da linguagem para imprimir o sexo e as cenas eróticas.

por qualquer razão, ele estava dando à filosofia o fundamento mais firme que ele poderia entender e ele começou a interpretar o destino humano. em sua totalidade de uma maneira profunda. (Tradução NOSSA) (BLANCHOT, 2004, p.40)

⁵⁶ Ele estava dando à filosofia o fundamento mais firme que ele poderia compreender e começou a interpretar o destino humano em sua totalidade de uma maneira profunda. (Tradução nossa)

Sendo assim, a obra sadiana e sua linguagem “nociva” retratam o sexo de forma subversiva, onde agora tudo é explícito e com requintes de detalhes e de uma violência que pensava-se que não havia espaço dentro da literatura. Torna-se um espectro a assolar a literatura e tudo que viria a ser escrito. Durante toda a argumentação que trago, crio uma genealogia, uma linha de raciocínio do erotismo, a qual tomo a liberdade de chamar de: *A Genealogia do Imora*⁵⁷, que se estenderá até Anaïs Nin. Faço isso pois acredito que a obra de Nin está embebida em libertinagem, corpos estranhos e no erotismo fundado por Sade. Dessa forma, busca-se compreender como a literatura de Sade tornou-se um prisma para o erotismo moderno, cujos reflexos iluminaram e lançaram algumas sombras, para todo o fazer erótico dos séculos vindouros. Torna-se fundamental traçar Sade como princípio dessa genealogia, e Anaïs Nin como um dos produtos dessa tradição erótica, cuja obra atravessa o século XX com muita inteligência e sofisticação, dando continuidade a essa tradição erótica sadiana, tendo diversos vínculos teóricos e gestuais, como a leitura feita por Nin de tratados médicos sobre sexualidades, baseados na obra de Sade, quando seu nome e obra tornam-se um termo médico: o “sadismo”.

O feito foi realizado pelo psiquiatra alemão Richard von Krafft-Ebing, que em sua obra médica *Psychopathia Sexualis*, de 1886, cria um compêndio de “sexualidades e desvios morais”, uma forma de mostrar como a sexualidade pode ser patologizada e apresentada como uma aberração. Um exemplo dos discursos de interdição dos corpos. Uma obra que foi o livro de cabeceira de Anaïs Nin, e fomentou a pesquisa para a construção dos contos de *Delta de Vênus* e *Pequenos Pássaros*.

A figura de Richard von Krafft-Ebing muito me interessa como uma das formas na quais Nin e Sade se tocam. Explico. O psiquiatra, em sua obra *Psychopathia Sexualis*, cria um catálogo de parafilias sexuais, um tratado psiquiátrico no qual foram inclusos todos os comportamentos sexuais que estavam dentro de um espectro não normativo da sociedade. Um discurso baseado nos valores médicos e cristãos do século XVIII, algo que já havia sido mencionado neste capítulo, quando falamos das posturas e censuras para com

⁵⁷ Parodiando a “Genealogia da Moral” de Nietzsche

o sexo. O tratado de Krafft-Ebing incluía desde homossexualismo⁵⁸ até bestialidade e necrofilia. Tudo documentado a partir de experiências, como acrescenta Flavio Carvalho Ferraz: “tudo isso foi documentado um vasto material clínico, médico legal, ou ... literário” (2013, p.11). O material literário, utilizado como forma de produzir conhecimento clínico e médico, está baseado na leitura da obra do Marquês de Sade, e uma análise da narrativa e de seus acontecimentos. Krafft-Ebing produz o termo “sadismo”, colocando-o como uma forma de neurose cerebral, uma subcategoria que o psiquiatra chamou de “*Paraesthesia* perversion of the sexual instinct, i.e., excitability of the sexual functions to inadequate stimuli⁵⁹” (KRAFFT-EBING, 2011, p.104). A *Paraesthesia* como uma forma de neurose cerebral, que cria uma instabilidade e um comportamento não convencional do sexo, o que leva ao sadismo:

“(a) Sadism. It consists in this that the association of lust and cruelty, which is indicated in the physiological consciousness, becomes strongly marked on a psychically degenerated basis, and that this lustful impulse coupled with presentations of cruelty rises to the height of powerful affects. This generates a force that seeks to materialize these presentations of fancy, and which is accomplished when hyperaesthesia supervenes as a complication, or inhibitory moral counter-presentations fail to act. If the sadist is psychically or spinally impotent, as an equivalent of coitus, there will be noticed strangling, stabbing, flagellating (of women), or under circumstances ridiculously silly and mean, acts of violence on the other person (symbolical sadism), or also—for want of something better—on any living and feeling object (whipping of school children, recruits, apprentices, cruel acts on animals, etc.).”⁶⁰

A leitura que Krafft-Ebing realiza sobre a obra de Sade muito me interessa. Ele apresenta a literatura como uma forma de criação, como um produto, uma matéria para algo utilitário. Gilles Deleuze brinca com essa criação do psiquiatra alemão, quando comenta: “Para que serve a literatura? Os nomes de Sade e

⁵⁸ Escrevo o termo homossexualismo mesmo com sua conotação de patologia, pois o termo só foi retirado do catálogo de doenças da Organização Mundial de Saúde (OMS) em 1990. Para não cometer o erro de criar um anacronismo no texto, escolho o termo homossexualismo.

⁵⁹ Perversão de parestesia do instinto sexual, ou seja, excitabilidade das funções sexuais a estímulos inadequados. (Tradução nossa)

⁶⁰ (a) Sadismo. Consiste nisso que a associação de luxúria e crueldade, que é indicada na consciência fisiológica, se torna fortemente marcada em uma base psicologicamente degenerada, e que esse impulso luxurioso, juntamente com apresentações de crueldade, sobe ao auge de afetos poderosos. Isso gera uma força que procura materializar essas apresentações de fantasia, e que é realizada quando a hiperestesia sobrevém como complicação, ou contra-apresentações morais inibitórias deixam de atuar. Se o sádico é psicologicamente ou espinalmente impotente, como um equivalente de coito, será notado estrangulamento, esfaqueamento, flagelação (de mulheres), ou sob circunstâncias ridiculamente tolas e mesquinhas, atos de violência sobre a outra pessoa (sadismo simbólico), ou também - por falta de algo melhor - em qualquer objeto de vida e sentimento (chicotadas de crianças em idade escolar, recrutas, aprendizes, atos cruéis em animais, etc.). (Tradução nossa) (KRAFFT-EBING, 2011, p. 105)

Sacher-Masoch, pelo menos servem para designar duas perversões básicas. São prodigiosos exemplos da eficácia literária” (DELEUZE, 2009, p.17). Dessa maneira, Deleuze (2009) lança um olhar sobre a linguagem erótica baseando-se nas obras de Sacher-Masoch e do Marquês de Sade e os recursos que as constituíram dentro de um imaginário erótico/literário. Apresentar Sade e Sacher-Masoch⁶¹ dentro desse espectro médico, é uma forma de mostrar até onde a influência dessas figuras chegaram. Acredito que a construção de um discurso baseado em um ideal literário é extremamente importante para a fomentação dessa análise. As contribuições de Deleuze (2009) são de suma importância para estabelecer uma melhor chave de leitura entre a fala patologizante de Krafft-Ebing e aquilo que acredito ser um comportamento desviante apresentado dentro da literatura.

A figura do libertino é uma perversão da imagem de diversas instituições de poder social e status criados para manter a ordem e controle de uma sociedade. O sexo como uma força extremamente reprimida e vigiada por instituições legais e divinas – aqui mais uma vez trago a força da igreja cristã – que se tornam, portanto, formas preponderantes de ditar aquilo que é ou não aceitável. Ora, se o libertino é a perversão dessas instituições, ele não se torna somente o oposto do interdito: ele é parte do interdito, dessa força social que de dentro para fora consegue romper com as leis. Explico: uma das construções que Sade faz mais sabiamente é a dos seus quatro libertinos, que como havia sido mencionada anteriormente no texto, é uma sátira às forças sociais que controlam a sociedade: o capital, o clero, a nobreza e o militar.

Através da construção dos quatro soberanos de *Os 120 dias de Sodoma*, Sade cria tipos sociais que são basilares para a estrutura de um poder dentro da sociedade moderna. Assim possibilita que, através desse poder excessivo, haja uma possibilidade de realização das lubricidades desses personagens. Figuras de poder, rompendo com esse poder “moralista” em prol da edificação de um poder erótico. Acredito que essa perspectiva pode ser aliada à leitura patológica

⁶¹ A figura de Sacher-Masoch também é de suma importância para a construção de um imaginário erótico moderno. Krafft-Ebing, também utiliza o autor e sua obra para nomear um dos seus termos médicos: o masoquismo. Que consiste no prazer que determinado indivíduo sente em ser agredido, humilhando dentro de uma relação sexual/amorosa. A combinação dessas duas tendências – o sadismo e o masoquismo – são conhecidas também como Sadomasoquismo dentro das comunidades que praticam sexo como forma de dominação.

de Krafft-Ebing e à análise de Deleuze no que diz respeito à força da figura do libertino dentro da sociedade moderna. Sendo assim, o libertino não é somente um doente ou um sociopata, é um homem embebido de poder, cujas realizações são concretizadas ao fraturar a ordem de dentro para fora: uma perversão. O libertino em Sade precisa de instituições e de um ordem para quebrar, como salienta Gilles Deleuze: “o sádico precisa de instituições e o masoquista de relações contratuais” (2009, p.23).

Aquilo que Anaïs Nin leu e pesquisou dentro das páginas de *Psychopathia Sexualis* pode ser lido como um tratado médico da sexualidade monstruosa⁶², ou uma compêndio da sexualidade de um libertino e sua vítima – a vítima como parte essencial para a realização da lubricidade libertina. Uma relação baseada em poder, dominação e subjugação, como a escrita de Anaïs Nin. Sade, ao tecer suas narrativas, esclarece que o castelo e seus hóspedes são factíveis dentro daquela narrativa, pois os senhores libertinos são homens de grande influência social, cujo respeito e reputação – seja por admiração, mas acredito que uma reputação construída em medo – é essencial para a privacidade. O libertino e o crime que acometerá sobre sua vítima é um ideal de violência cujo predicado é baseado em um desejo íntimo que habita sua mente; a culminação não é o ápice do seu prazer, mas sim o desenrolar de um ideal violento e mau:

“Em Os 120 dias de Sodoma, o libertino se declara excitado não pelos “objetos que aqui estão”, mas pelo objeto que não está lá, isto é, a “ideia do mal”. Ora, essa ideia de algo que não está, a ideia do Não ou da Negação, que não é dada nem possível de ser dada na experiência, só pode ser objeto de demonstração.”⁶³

Nada supera o ideal libertino do prazer conquistado naquilo que é realizado, ou melhor, idealizado dentro de sua imaginação erótica. Presumo que, o que Deleuze chama de “negação da experiência” pode ser lido como a maneira pela qual o libertino se alimenta da violência imposta; em linhas gerais, a soberania do libertino não está na realização do ato, mas em fantasiar a lubricidade. A lubricidade do libertino é costurada em diversas camadas do sexo, uma ritualística envolvendo a maldade do prazer, no vislumbrar de sua vítima, que sofre e padece dos castigos e punições que lhes couberem. A experiência de ler e deglutir Sade é vislumbrar sua influência dentro da modernidade, é como

⁶² Com exceções dos casos que hoje não estão enquadrados como crimes ou doenças.

⁶³ (DELEUZE, 2009, p.29)

olhar para o caleidoscópio e enxergar a sobrevivência e manutenção dessa tradição erótica, em uma multiplicidade de imagens. De como sua presença é expressiva, suas criações tornaram-se incômodas, insuportáveis; o cheiro de estilhaço e sangue de sua escrita faz arderem as narinas do leitor. Um profeta das profundezas da alcova vem propagar os mistérios da carne e a lascividade da língua: Sade é “um teólogo negativo, um filósofo perverso, um mártir do escândalo absoluto (...). um fluxo tenebroso lançando-se na pureza definitiva do silêncio” (SOLLERS, 2001, p.14).

O que esse século XX fez então com Sade? Como todo esse erotismo será expandido? O que fazer quando uma literatura, um texto, alarga os sentidos da semântica e pare uma nova linguagem? Uma linguagem criminosa e elegante de uma sintaxe monstruosa que dá origem à uma “pornogramática”, como disse Barthes (2005, p.198). São perguntas que dançam sobre os textos do erotismo pós-sadianos. A leitura de Sade, feita por Georges Bataille, resulta em uma análise certa da soberania e da lascívia do erotismo: entretanto, Bataille constrói uma produção literária que dá continuidade a essa filosofia da alcova, e de certo modo se desvincula dessa tradição de Sade, construindo uma nova leitura do erotismo, uma perspectiva própria; *A História do Olho* é certamente uma novela que prova isso. Acentuo a *História do Olho* como forma de Bataille construir uma perspectiva própria ao passo que ela evoca outras imagens que não são sadianas: o acéfalo, o olho, a tauromaquia. Enquanto Sade fala das fezes como elemento erótico, Bataille acentua constantemente a urina. Para além de Bataille, a literatura erótica do século XX produziu dois escritores que se destacaram dentro dessa genealogia da imoralidade: Henry Miller e Anaïs Nin.

Miller, com sua trilogia da *Crucificação Encarnada: Sexus, Nexus e Plexus*. Três romances que estão dentro desse momento literário de autoficção, tendo Miller enquanto personagem dessas obras, os seus caminhos como escritor, uma escrita do “eu”; textos que se tornam em seus duplos. Um caminho parecido com o escolhido por Nin, o de um erotismo voltado às indagações dessa mulher moderna, mas também com todas essas inquietações que o século XX trouxe. Nin explora as sexualidades periféricas e de como suas realizações sexuais estão dentro de uma quebra da ordem dada pelos poderes. As noções

de interditos modernos, à crítica a uma sociedade monogâmica e traiçoeira. A escrita de Nin perpetua e atualiza uma tradição sadiana de erotismo. Uma ninfa rolando pelas camas de Paris, alimentando-se da tinta da escrita e do sêmen de homens.

A ficção erótica de Nin, nesse século XX, nasceu de forma despretensiosa, uma escrita de formação pessoal. Uma busca desesperada por preencher os vazios de sua alma. Um erotismo do coração, o seu diário como uma ode aos seus amores, à sua vida. Seus contos tornam-se brincadeiras, o Colecionador parecendo ser uma saída interessante para Nin expor o seu compêndio de lascividade, sobre como a imaginação erótica poderia estar a serviço de um prazer violento. As ninfas dos contos de Nin bailam pelas ruelas e camas; crianças são estupradas; o corpo de uma ninfa morta na praia é violado; o sangue que escorre da vagina de uma virgem violada. A violência, o sangue com que essas narrativas são escritas, é uma manutenção do erotismo perverso. A narrativa de Nin, como um cavalo de Dionísio, com o gestuário de conquistar e de destruir através do sexo. As ninfas, como sacerdotisas dessa narrativas: bacantes. São mulheres agora, mudam-se as personagens, Nin, **essa Nin-fa**, constrói seu erotismo dentro do triângulo sagrado da deusa; no delta da Vênus a gestação acontece, uma gestação de um erotismo amoroso e sangrento: o de uma herdeira de Sade.

4 ATLAS ERÓTICO: AS IMAGENS DE ANAÏS NIN EM MOVIMENTO

4.1 SOBREVIVÊNCIA DA IMAGEM E OS ECOS DE ABY WARBURG

Pensar a imagem e suas reverberações dentro da cultura ocidental, ou ocidentalizada, é um processo de revisitação, de uma constante simbiose na qual as fronteiras do passado e presentes são fundidas, em uma espiral que borra o conceito de vida e morte da imagem. Vida e morte, conceitos que dentro de uma vida orgânica e finita são dados com um *fatum*, um destino tecido pelos deuses a todo ser que é parido, expulso para além do véu. Mas, como apontar a finitude da arte dentro do tempo? Como conseguir vislumbrar a morte daquilo que é etéreo e insólito na arte? A arte, então, pode ser pensada como um fantasma que insiste em imprimir no tempo sua presença, como um sussurro que ecoa nas brechas do firmamento. “Fantasmagórico” é o adjetivo correto, para a imagem que insiste em sobreviver, e a alcunha para o homem cujo olhar sensível não permitiu que ela fosse ignorada: Aby Warburg.

Acredito que realizar uma apresentação formal de Warburg ao leitor é uma obrigação que me imponho, como também um desafio, pois a vida de Warburg me parece tão fascinante, e como diria Edgar Wind: “não se separa um homem de seu páthos – de suas empatias, suas patologias”⁶⁴. Penso que sua vida esteve a serviço de seus ideais “acadêmicos”⁶⁵ e que pagou certo preço por essas prioridades. Sobrepor a vida desse homem à sua obra não é o objetivo: acredito que criar uma certa “genealogia” desse homem é uma forma de estabelecer uma ordem de seus pensamentos e do imbricamento da paixão pela imagem e sua vida pessoal. Alemão de nascimento, Aby Warburg nasce no século XIX de uma família abastada de banqueiros, dedicou sua vida ao conhecimento, vivendo deste e realizando viagens, uma verdadeira vida de um dândi. Segundo Fábio Andrade (2018), sua pesquisa torna-se sua passagem para fora da clínica – ele que havia sido diagnosticado esquizofrênico⁶⁶:

⁶⁴ Menção feita por Georges Didi-Huberman, em a Sobrevivência da Imagem: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. DIDI-HUBERMAN *apud* WIND, 2013, p.28.

⁶⁵ Utilizo o termo acadêmicos entre aspas, como uma maneira de não pressupor a postura de Warburg, suas pesquisas parecem ter uma motivação de expansão de conhecimento, que a institucionalizar com o temo acadêmico, podem burocratizar aquilo que Warburg fazia por um prazer estético.

⁶⁶ Comentário sobre a biografia de Warburg

“Foi internado na mesma clínica em que Nietzsche padecia, porém, foi capaz, negando o destino do filósofo que muito o influenciaria, de conquistar seu retorno ao convívio social dando uma palestra sobre a arte e sua conexão ritualística com a religiosidade dos índios pueblos da América do Norte. A preleção convenceu seu médico – importante discípulo de Freud: Ludwig Binswanger – a permitir seu retorno ao mundo dos “sãos”.⁶⁷”

A pesquisa de Warburg devolve sua liberdade para o mundo “exterior”, seus ideais teóricos e sua pesquisa tornam-se sua alta médica. A vida de Aby Warburg é de fato curiosa, porém, não quero me estender em sua biografia, pois tomo aqui as palavras de Fábio Andrade: “mas é menos por sua biografia do que por suas ideias ousadas e pioneiras que Warburg foi marginalizado” (2018, p.54). Os ideais warburguianos estão calcados no que é chamado de “sobrevivência da imagem”, uma discussão que iniciei na apresentação deste subtópico.

Os questionamentos acerca da durabilidade, ou melhor, da longevidade da arte e de suas reatualizações dentro da modernidade, interessaram muito a Warburg. Sua pesquisa, conceitos e objetos tornaram-se hoje aclamados em diversas áreas do conhecimento, por apresentar uma fratura no cânone dos estudos da história da arte. Dessa maneira, acredito que é interessante estabelecer um contraponto, apresentando o modelo de historicizar a arte, da qual Warburg se opõe, ou melhor, apresentar uma outra possibilidade de pensar a imagem. O modelo de pensar a história da arte é uma disciplina conhecida, tendo como um dos principais estandartes da área Ernst Gombrich, historiador austríaco, cujo livro *História da Arte*, tornou-se um *best-seller* no qual o modelo temporal, linear e cartesiano da arte é apresentado como uma fórmula “crescente da arte”. Sem buscar um conceito-chave que abarque todo o movimento da arte, Gombrich (2006) procura analisar os movimentos artísticos e seus paladinos dentro de seu tempo. Há, portanto, para Gombrich, um marco do despertar de valores artísticos e uma espécie de “evolução”, “descobrimto” de novas técnicas e estilos de pinturas com o desenrolar do tempo. Atualizações baseadas em uma evolução e aprimoramento da arte e das técnicas disponíveis, criando assim uma hierarquia de técnicas: rupestre, xilogravuras, pintura a óleo, *chiaroscuro*, afresco, colagens etc. Um modelo teórico que é trabalhado em diversas instituições e que tornou-se canônico para diversos pesquisadores.

⁶⁷ (ANDRADE, 2018, p.54)

O conceito que Warburg constrói através do pensamento da “sobrevivência das imagens” é a *Nachleben*⁶⁸. Um tratamento para com a história da arte, não por um modelo linear, simétrico ou fluído – como o proposto por Gombrich – mas, por um embaraçado espiralar no tempo, no qual as imagens serão reatualizadas em uma sobrevivência constante. Seres sem mortalidade, anfíbios, em uma constante renovação palimpséstica em que, ao contrapor à luz, as camadas são denunciadas, apresentando o emboço temporal fundido. Uma assombração. O que corrobora com o pensamento do Georges Didi-Huberman:

“A história da arte segundo Warburg é justamente o contrário de um começo absoluto, de uma tábula rasa: é, antes, um turbilhão no rio da disciplina, um turbilhão – um momento-agitador – depois do qual o curso das coisas se haverá desviado profundamente, ou até transtornado.”⁶⁹

A partir dos estudos do Renascimento Italiano e do paganismo, Warburg constrói e amadurece sua disciplina. O momento artístico no qual a Europa estava embebida de “valores pagãos” torna-se um momento frutífero, para que o olhar do historiador apurasse o elemento que costurava essa tendência, da Itália à Alemanha; o paganismo no Renascimento ardia. O Renascimento tomou conta da Europa, durante o apogeu das navegações e acompanhando a queda do feudalismo. Sendo assim, o elemento paganista e sua retomada dos valores da antiguidade, tornaram-se marcas desse momento estético e de mudanças. Por meio de um estudo baseado nas observações das obras de Botticelli e Dürer, Warburg percebe as tensões e movimentações presentes nas obras que, feitas em espaços diferentes, pareciam bailar em uníssono. Imagens que se tocavam e vibravam, como velhas conhecidas, ardendo em uma fricção pagã, de outrora, mas também de agora. Acerca desse processo de assimilação de “apropriação de elementos da antiguidade” e seus diálogos, Leopoldo Waizbort entorpece o leitor com perguntas e o esboço de uma resposta:

“Quais foram os caminhos percorridos pelas imagens e pelos textos até chegar aos artistas, que os configuram segundo suas necessidades? Como eles tomaram contato com esses elementos vindos da Antiguidade? Quais foram os suportes desses conteúdos? Quais foram os mediadores? Como os transformaram? Com que finalidades? (...) É plenamente possível que um

⁶⁸ Leopoldo Waizbort apresenta e decifra no prefácio de apresentação da obra “História de Fantasmas para gente grande”, publicada pela Companhia das Letras (2015), o termo *Nachleben*: “Warburg cunhou a expressão “vida póstuma” (*Nachleben*, de difícil versão) da antiguidade, como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores”. (WAIZBORT, 2015, p.11)

⁶⁹ (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.27)

modelo pictórico – um gesto, por exemplo – tenha sido ressignificado pelo artista em sua apropriação. Em que medida essa ressignificação mantém elementos do sentido original? E em que medida se contrapõe aos sentidos antigos? (...) Estamos falando, então, de processos de apropriação que são na mesma medida processos de ressemantização”⁷⁰

A leitura atenta de Waizbort, ao construir as questões acerca desse prelúdio que antecipa a concatenação teórica de Warburg, no que diz respeito a uma teoria concreta e “racionalizada” da sobrevivência das imagens, chama atenção ao comentar dois processos: apropriação e ressemantização. Dois termos que tornam o conceito warburguiano de *pathosformeln*, ou fórmula de *páthos*, mais maleáveis. O processo de apropriação e ressemantização comunga com a sobrevivência das imagens, ao considerar que toda apropriação: gestual, icônica e simbólica, está carregada de significados, cheia de potência; cheia de *páthos*. A ressemantização é a expansão desse *páthos*. Construindo novos padrões, que em confluência com os anteriores, estabelece uma sobrevivência: o *pathosformeln* warburguiano. Uma chave de leitura acerca da memória, e de como pode haver um processo de armazenamento desses gestos e símbolos, uma memória plástica, feita de um barro que possa moldar novas possibilidades gestuais nas imagens. Assim, alargando as fronteiras e possibilidades de leituras que a imagem possui, decompondo o imposto e expandindo a semântica iconográfica, como comenta Georges Didi-Huberman:

“O conjunto das coordenadas positivas – autor, data, técnica, iconografia, etc. – não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a pensá-la como um momento energético ou dinâmico, ainda que ele seja específico em sua estrutura.”⁷¹

O dinamismo do qual Didi-Huberman comenta, sobre como a análise patética da imagem influencia e expande o horizonte, qual o momento histórico, ou se o pintor utiliza determinado tipo de tinta, a textura da tela, são colocadas de lado, e a vibração plástica da imagem e sua força simbólica são os elementos que ligam as sinapses, abrindo os portões para o possível. Esse é o contraponto da postura de Warburg com a história da arte, como mencionado anteriormente,

⁷⁰ . (WAIZBORT, 2013, p. 10-11)

⁷¹ (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33-34)

da qual Gombrich não está alinhado, uma nova possibilidade de leitura, no qual as “coordenadas anteriores” não bastam.

Analisar todos os percalços teóricos e contribuições que levaram Aby Warburg a tornar-se o grão-mestre de uma geração de estudiosos, seria demorada e imprecisa, estaria mergulhando em imprecisões. A disseminação de Warburg e sua popularização está acontecendo paulatinamente, graças a nomes como o de Giorgio Agamben, Carlo Ginzburg e Georges Didi-Huberman, “pupilos” e estudiosos do pensamento warburguiano, cujas contribuições teóricas comungam e expandem a área, e constroem interesses editoriais em traduzir os textos deixados por Warburg. Além dessa estranha e fascinante produção, a herança mais cobiçada e que causa uma grande estranheza, é a compilação e culminação do pensamento warburguiano: O *Atlas Mnemosine*, uma “abordagem antropológica das relações que torna essas singularidades operatórias, em termos históricos e culturais” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.39).

Um compêndio de imagens, no qual há estabelecido um diálogo entre as imagens e seus gestos, com seus páthos. Elaborado por um conjunto de pranchas, que nas palavras do próprio Warburg tratam-se de um “alicerce de imagens, a princípio pretende ser apenas um inventário das pré-formações de inspiração antiga que influenciaram a representação da vida em movimento” (WARBURG, 2013, p.366). Um atlas, uma grande enciclopédia, na qual as imagens em movimento traduziriam as formas patéticas em um domínio da imagem gestual. Um trabalho inacabado, que causa espanto e fascínio nos estudiosos. Tamanho fascínio que me sinto impelido a construir meu próprio Atlas, um no qual haverá uma fusão do texto escrito com a imagem: um anfíbio. Baseados nos conceitos de sobrevivência da imagem e *pathosformeln*, buscando no gestuário utilizado por Anaïs Nin, para construção dos seus contos: O *Atlas Erótico*. Warburg abriu um “novo reino” para o estudo da arte⁷².

4.2 MYNEMOSINE E EROS, OS DEUSES EM CONFLUÊNCIA OU, UM ESBOÇO DO ATLAS ERÓTICO

O atlas warburguiano é uma aparelhagem mnemônica, na qual as imagens tornam-se invólucros dos gestos patéticos. O atlas é, portanto, um

⁷² (WIND, 2019, p.281)

receptor e guardião da memória. Os rastros congregam em uma possibilidade de leituras de acordo com as posições das imagens e do do espectador. Suponho que esse seja o ideal por trás da sua criação: uma basílica de rastros mnemônicos. Herda, portanto, a força da filha de Urano e Geia, a mãe das musas: a deusa Mnemósine⁷³. Como canta a musa, para Hesíodo, na Teogonia:

“Na Piéra gerou-as, da união do Pai Cronida,
Memória⁷⁴ rainha das colinas de Eleutera,
Para alívio dos males e pausa das aflições.
(HESÍODO, *Teogonia*, vv:53-55. Trad. de Jaa Torrano)

Amou ainda Memória de belos cabelos,
Dela nasceram as Musas de áureos bandôs, Nove, a quem aprazem festas e
o prazer da canção.”⁷⁵

A memória não é somente um predicado da deusa Mnemósine; a deusa é a memória desse mundo. Ora, há, portanto, implicado no nome do Atlas Warburgiano o princípio de que essa aparelhagem visual é um relicário da imagem. “Imagem” em um sentido de pictórico, visual, contemplativo. Haja vista essas implicações, acredito que há uma necessidade de expansão semântica dessa conotação de imagem enquanto somente um “aspecto do visível e pictórico”: trato aqui a imagem como memória, “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.207). O que implica em tomar uma posição benjaminiana de memória, a reminiscência criada pelo registro escrito:

“A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades de forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que me última instância todas as histórias constituem entre si.”⁷⁶

A prerrogativa assumida por Walter Benjamin, de apontar a escrita como um dos processos fundamentais de preservação e propagação da memória, é

⁷³ Informação recolhida do Dicionário de Mitologia Grega e Romana, de Pierre Grimal.

⁷⁴ O tradutor da Teogonia da Editora Iluminuras (2015), Jaa Torrano, escolheu traduzir do grego: **Μνημοσύνη**, como Memória, mas trata-se da mesma deusa da qual me refiro no texto.

⁷⁵ (HESÍODO, *Teogonia*, vv: 915-917. Trad. de Jaa Torrano)

⁷⁶ (BENJAMIN, 1985, p.201)

fundamental para coser a argumentação da união de texto e imagem visual no Atlas, que aqui será construído. Benjamin propõe o pensamento da deusa da memória enquanto guardiã do rastro visual da narração, enquanto matéria escrita, herdada dos aedos gregos que posteriormente materializam a poesia épica em texto: “a memória é a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1985, p.210). Ora, se as Musas nascem dos cabelos da deusa, e essas por sua vez inspiram o poeta a cantar, a narrar as épicas aventuras vividas em diversos espaços da terra, ou da história: “quando o poeta é possuído pelas Musas, ele sorve diretamente da ciência da Mnemósine, isto é, sobretudo do conhecimento das “origens”, dos “primórdios”, das genealogias” (ELIADE, 2018, p.108). As Musas tornam-se guardiãs e propagadoras da memória. De toda memória, que é ameaçada a padecer pelo tempo, de toda memória sobrevivente e ressemantizada.

A reminiscência da qual fala Walter Benjamin, acerca do processo narrativo, o de contar histórias e transmitir pelos ecos do tempo através da narração, do texto escrito, comunga com o embaralhado gestual patético defendido por Aby Warburg. Há uma necessidade latente, de não limitar a imagem somente ao campo visual, explorar a versatilidade do texto, da escrita de evocar e construir imagem, assim como a capacidade do texto de sobrevivência, de guardião de uma memória, de crisálida do antigo, como salienta Georges Didi-Huberman:

“Portanto é absurdo, a partir de um ponto de vista antropológico, opor as imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros a seco. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva. sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. Assim, cada vez que abrimos um livro — pouco importa que seja o Gênesis ou Os Cento e Vinte Dias de Sodoma —, talvez devêssemos nos reservar uns minutos para pensar nas condições que tenham tornado possível o simples milagre de que esse texto esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós.”⁷⁷

As imagens e as palavras, uma comunhão que mais parece uma tumba da memória, não só podem como devem ter espaço dentro de uma aparelhagem como o Atlas concebido por Aby Warburg. Dessa maneira, utilizo essas

⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, 2012, p.210)

postulações para validar e ancorar a construção do Atlas Erótico: uma maneira de agregar os contos eróticos de Anaïs Nin com as imagens, construindo uma confluência dionisiaca entre texto e imagem. O que chamo de confluência entre o Eros e a Mnemósine (Memória) em um atlas, no qual as imagens que o texto de Nin evoca estarão em paralelo nas pranchas em um absurdo divino mnemônico. A escrita de Nin está tomada da presença do antigo e das reatualizações de mitos na modernidade: ninfas, sátiros, a deusa Vênus, Dioniso, emergem em labaredas do erótico, perpassando narrativas nas quais as memórias vertiginosas do passado são expandidas em uma França decadente e sexual do século XX. Os deuses e as deidades de outrora, agora abrigados na literatura, como sobreviventes, em busca de uma hecatombe sexual que os acordem de seu sono.

A presença dos deuses na arte, como tópos literário é recorrente: diversos poetas os utilizam como elementos de estética e argumentação da narrativa. A literatura e o gestuário mítico é atormentado pela presença dos deuses. Do título da coletânea *Delta de Vênus*, aos contos, a escrita de Nin está repleta do sussurrar dessas figuras, que despojadas do seu culto, procuram pelo derramar de uma libação erótica que os evoquem. Essa é a função do mito dentro da narrativa, uma nova casa: “os deuses são hóspedes fugidios da literatura. Deixam nela o rastro dos seus nomes” (CALASSO, 2004, p.9). As postulações realizadas por Roberto Calasso me são muito caras, pois dialogam com o objeto que pretendo construir, sua prerrogativa que preconiza acerca da materialidade dos deuses, ou mitos nas artes e de como essa “possessão” mítica na literatura e outras artes está carregada por uma ordem de simulacros, casulos de sua potência de outrora, de ressemantização. Que é por excelência uma retórica de sobrevivência das imagens:

“Há muito eufemizados e refreados nos textos literários, os deuses estão mais à vontade na pintura. (...), a imagem pintada pode restituir os deuses às suas aparições fascinantes e aterrorizantes desde que na condição de simulacros. [...], como se a passagem de um estilo a outro e de uma época a outra tivesse ocorrido secretamente, por intermédio dos próprios deuses e dos seus emissários, fossem eles as ninfas ou quaisquer outros mensageiros.”⁷⁸

Essa presença não estranha, mas simbólica, daquilo que os deuses são para as artes: uma bússola, um compasso, que leva a arte para o próximo

⁷⁸ (CALASSO, 2004, p.26)

estágio, para o mais além. Presenças de infinita inspiração. Simulacros de força e de gestos imortais; adormecidos, mas imortais. A literatura torna-se esse simulacro, esse novo templo para os deuses e mensageiros pagãos, essa é a perspectiva captada ao ler os contos de Anaïs Nin e suas Ninfas modernas, ou melhor, atualizadas e expandidas, com suas hermafroditas em casas de ópio e putas em bailes de gala, sátiros de batina. Apropriação e ressemantização do mito, essa é a chave de leitura para a presença do insólito e etéreo mítico dentro dos contos que seleciono para compor o Atlas. Mitos em forma de linguagem a serviço do erotismo, como chama para compor a cena erótica. O erotismo presente e latente, que conduz a narrativa através desses personagens e seus gestos eróticos, herdados de um paganismo adormecidos, são os cavalos e as Bacantes de Dionísio, em busca de uma plenitude erótica.

A composição do *Atlas Erótico* será baseada em três pranchas que, por sua vez, serão comandadas por uma imagem norteadora, que conduzirá a leitura das imagens e contos. A primeira prancha estará regida pela *Ninfa*, uma entidade que assombrou Warburg, e toda uma geração de pensadores da imagem. Sua presença é contundente na obra de Anaïs Nin que começa no título e perpassa as narrativas. Os contos que compõem a prancha da Ninfa: “Mathilde”, “Marianne”, “O basco e Bijou”, “A rainha”, “Linda”, “Elena”, “Artistas e modelos” são exemplos de um erotismo latente e sagrado. O erotismo proveniente do delta sagrado das Ninfas, e como sua forma, constrói essa constelação de mulheres que dentro do erotismo se realizam e criam uma narrativa de perversão, negação ou construção de um erotismo. As deusas e ninfas bailam sob essa prancha.

A segunda prancha: de *Eros, do amor*. Está pautada nas relações do erotismo e o amor, preconizadas por Octavio Paz e sua celebração de corpos abençoados pelo deus da paixão. Compõem a prancha os contos: “Mallorca”, “Seroça”, “O anel”, “Hilda e Rango” e “Mulher das Dunas”. Uma comunhão do erotismo e amor, e as imagens que comungam com essas perspectivas. A terceira e última prancha: de *Dionísio, da destruição ou do grotesco*, agrega uma cornucópia de imagens e forças vindas do erotismo insólito e grotesco, que comungam com as potências de morte e violência das quais Georges Bataille discorre sobre. Regidas por Dionísio, os contos: “O internato”, “Passarinhos”, “Pierre”, “O chachiquito” fazem parte da prancha.

Trata-se da culminância do conceito desenvolvido no capítulo dois, no qual trato o erotismo como a categoria que deságua em subcategorias do erótico. Aqui construiremos três que irão se movimentar entre as pranchas: sublime/sagrado, amor e o grotesco/insólito, baseados em uma construção teórica do erotismo e na escrita de Anaïs Nin como um produto da modernidade pós-sadiana. O *Atlas Erótico* torna-se, então, uma congregação desses conceitos e de dos mitos presentes nos contos, sendo o meio de análise e comprovação de como a literatura erótica pode ser um relicário de diversas potências e linguagens, uma abordagem interdisciplinar.

Notes on Ninfa.

A epígrafe acima citada me causou um grande espanto e um fascínio singular. O uso dessa citação como epígrafe se trata de um roubo. Um roubo de um roubo, na verdade. O primeiro uso esse, feito por Giorgio Agamben em seu ensaio “Ninfas”, como ponto de partida para uma reflexão da imagem cintilante, que assombra aqueles que ousam escutar os sussurros repetidos da ninfa esquecida: o Eco, a voz despedaçada que vaza das entranhas do mundo. A citação me pareceu ser a síntese do *páthos* que essa imagem carrega, *páthos* de uma humanidade carregada de divindade em sua mortalidade. Uma mulher que não mijar. O que há de mais humano que sua finitude, do que seus traços de descontinuidade, seus fluidos: sêmen, sangue, urina. Traços de uma mortalidade, excremento, despojo, uma morte na vida. O sangue que é a vida, a urina que carrega as toxinas que o corpo elimina, o sêmen como uma célula: uma possibilidade. O cheiro da urina, o seu azedume, seu cheiro “metálico”, como já diria Bataille, é o simbolismo de uma mortalidade, de uma pequena putrefação, que é vazada pelos órgãos genitais. É o cheiro sentido em Simone e em outros adolescentes na *História do Olho*. Mortalmente humano, fatalmente erótico.

A Ninfa, portanto, para Boccaccio, é uma mulher em estado de divinização: uma mulher que não mijar – um entrelugar. Como uma Santa, que é mulher em uma gravidez sem sexo, a Ninfa é mulher sem urinar, sem se despedaçar, sem eliminar as toxinas acumuladas no corpo. Uma força da natureza, um acontecimento por assim dizer, algo que caminha pela terra com uma força

de algo bem maior. Acredito que, por isso, a Ninfa está sempre associada ao erotismo. Um invólucro humano, requintado de beleza, pureza e não-mortalidade. A invocação da Ninfa pode ser materializada em diversas formas: a deusa “Vênus”, a quem Agamben nomeia como “a grande ninfa”, é a representação maior do ideal da mulher despida que figura nas telas e afrescos da arte desde a Antiguidade. A Vênus, então, como unidade maior da ninfa. O nome que é o título da obra de Nin, a Vênus e sua “concha”, seu delta. A Grande Ninfa queima no título da obra, com a flor triangular que dá lugar para o berço da deusa: o delta da Vênus. A letra grega triangular Δ que aqui, pode ser lida como um símbolo vaginal, mas, também, como as ramificações de um rio, os desdobramentos, suas artérias, um rizoma. O delta e a Vênus que Nin escolhe como título para a sua seleta de contos, abrigam as narrativas de mulheres que não mijam: as ninfas, segundo Nin. As investigações e leituras dessas personagens, que aqui serão feitas sob a égide da imagem da Ninfa, parte primeiro da interpretação da Vênus e suas ninfas, a priori nas artes plásticas. E não há maior representação da Vênus, no imaginário humano, que a Vênus pintada por Botticelli.



O sangue do pênis de Urano, decepado por Cronos, cai no mar, misturado com a espuma e a madrepérola, tornando-se os meios para o nascimento de uma das divindades primordiais. Tal combinação resulta no nascimento da deusa, que por sua vez é carregada pela espuma do mar, onde é recebida pelas Horas em terra firme. A imagem que Botticelli magistralmente pintou, baseada nos Hinos Homéricos, representa o momento em que a deusa ascende das águas para a terra; na tela, há uma sensação de movimento que a técnica de

pintura possui. A obra de Botticelli promove uma festa visual, na qual os gestos estáticos, que são imóveis, mas ao mesmo tempo parecem estar em um bailado sobrenatural, dançando em uma tela em branco, que parece mover-se diante dos olhos do espectador. *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, foi de grande interesse para Aby Warburg, que por sua vez a compreendeu como um marco da estética renascentista, que unia a potência primordial do mito, e elevava sua iconografia como um modelo estético de como a Vênus e as ninfas deveriam ser retratadas, como salienta Sandra Szir (2019):

“En algunas obras del Renacimiento, Warburg identificó huellas formales de la Antigüedad clásica, cristalizadas en la figura de una mujer joven con sus ropas y cabellos ondulantes y en movimiento. Propuso entonces a la ninfa como imagen evocadora de una acción expresiva que representaba los modos con los cuales la Antigüedad había sido retomada por los artistas italianos del Quattrocento. Esto le permitió desarrollar una mirada sobre el Renacimiento como una época de tensiones y momento de transición cultural, al tiempo que, mediante estas cuestiones, manifestó su interés en una psicología de la historia plural e inestable”⁷⁹

A observação da Sandra Szir compreende e expande a leitura realizada por Warburg da imagem da Ninfa, no Renascimento italiano; este, por sua vez, busca não somente nas artes visuais, mas também na literatura os padrões que a Ninfa “demanda” dentro da sua iconografia. A Vênus, a deusa do amor, é também associada como uma Ninfa: a Rainha das Ninfas, a senhora do amor, a deusa pagã do sexo. O erotismo nasce na concha da Ninfa. Sendo assim, torna-se uma imagem poderosa, cheia de *páthos*. A retomada dos valores pagãos resgata poderosos elementos repletos de paixões dentro da arte renascentista. O que é notado por Warburg nas pinturas de Botticelli, são traços e escolhas realizados pelo pintor, como salienta Sandra Szir (2019):⁸⁰

“y reparó en representaciones de figuras femeninas de paños ondeantes y volátiles, cabellos sueltos movidos por el viento, gestos dinámicos y casi danzantes, asociados a otros elementos como flores, ramas y olas de mar que mostraban agitación y movimiento”⁸¹

Esse gestuário, que Sandra e Warburg observam na imagem da Ninfa, são notáveis não somente na pintura, mas também em outras formas de linguagem das artes. Para tomar como exemplo, temos a produção do poeta

⁷⁹ (SZIR, 2019, p.23)

⁸⁰ e notou representações de figuras femininas de panos esvoaçantes e voláteis, cabelos soltos movidos pelo vento, gestos dinâmicos e quase dançantes, associados a outros elementos como flores, galhos e ondas do mar que demonstravam agitação e movimento

⁸¹ (SZIR, 2019, p.23).

Claudiano, um escritor romano que foi ativo durando a antiguidade tardia, cuja poesia versava acerca da presença dessa ninfa, cujos cabelos esvoaçantes e poses tornam-se os padrões perceptíveis em seus versos. A imagem da Ninfa aqui é, portanto, uma condutora de um desejo humano, que é perpetuado por todo o tempo, avançando e se redesenhando, de acordo com os desejos. Essa não-mortalidade, portanto viva, nessa eterna sobrevivência, um chamamento, um avivamento erótico. A ninfa é a imagem espiralar warburguiana por excelência, seu uso é atualizado e expandido dentro do imaginário humano, como bem aponta Giorgio Agamben:

“A ninfa é a imagem da imagem, a cifra do pathosformeln que os homens transmitem uns aos outros de geração a geração e à qual ligam sua possibilidade de se encontrar e se perder, de pensar ou de não pensar. As imagens são, portanto, um elemento marcadamente histórico, mas, segundo o princípio benjaminiano pelo qual surge vida de tudo aquilo do que surge história (e que poderia ser reformulado no sentido que surge vida de tudo o que surge imagem), elas são, de algum modo, vivas.”⁸²

Essa constante vida dada à Ninfa, da qual Agamben menciona, é o vaticínio de que essa assombração perdura nos confins dos tempos. A imagem da Ninfa está presente nos túmulos mortuários romanos, em afrescos, sendo ressemantizada na modernidade e nas artes plásticas contemporâneas, com as imagens de ninfas gordas, negras, transsexuais; uma expansão do feminino, abarcando outras identidades e facetas da mulher. Por muitos é usada como elemento erótico da narrativa, ou da iconografia clássica, em que a ninfa é representada em situações de erotismo, como por exemplo as ninfas Dafne, Europa e a própria Calipso, cujos mitos e histórias míticas estão envoltos em uma aura erótica. Dafne é transfigurada em um loureiro para fugir das investidas sexuais de Apolo, Europa raptada para o prazer de Zeus; Calipso, por sua vez trancafiada em uma ilha, onde mantém Odisseu como convidado, entretendo-o sexualmente. Um dos usos máximos da imagem da Ninfa está em *As Bacantes*, de Eurípedes. As sacerdotisas de Dioniso fogem de seus lares e entram em um frenesi erótico, no qual cometem assassinatos, um rito de comunhão com o deus Dioniso. A ninfa foi um *topos* de erotismo e sexualidade da Antiguidade, e sua potência temática reverbera até hoje dentro das artes, com usos e reformulações

⁸² (AGAMBEN, 2007, p.61)

dessa potência de imagem. A deusa Afrodite/Vênus também é associada a diversas situações eróticas na mitologia greco-romana, como por exemplo seu caso com o deus Apolo, uma paixão que afronta seu casamento com Hefesto.

Essa utilização se dá por um dos predicados da deusa Vênus: como a divindade do amor e sexo, o que torna sua imagem essencialmente erótica. O Marquês de Sade, em *Os 120 dias de Sodoma* utiliza o termo “Vênus” e “ninfa” como adjetivo para nomear os atributos das moças presas no castelo dos quatro soberanos. Os gestos e características do corpo feminino, como as bundas torneadas e arredondadas, o corpo alvo e liso, são traços que são formas pré-concebidas desse *páthos*. Ao nomear essas moças de “pequenas vênus”, ou mencionando “a bunda da vênus”, Sade dá continuidade e reforça uma tradição das ideias e elementos que constituem uma mulher com a imagem da Ninfa, através de suas características físicas, assim como a óbvia associação sexual e erótica desses atributos, haja vista o motivo que essas moças estavam dentro do castelo dos soberanos. Giorgio Agamben (2007) elucida acerca dessa associação da Ninfa com o erotismo e o sexo, que, como havia mencionado anteriormente, é uma tradição que vem desde a Antiguidade, sobre essa associação indissolúvel das ninfas: “ao reino de Vênus e à paixão amorosa, (e que está na origem tanto do termo psiquiátrico “ninfomania” como, talvez na origem do termo anatômico *nymphae*, que designa os pequenos lábios da vagina)” (AGAMBEN, 2007,p.52) A associação da Ninfa com o erotismo é nítida, um ser não humano, mas também não divino, cuja função dentro das artes é a de ser um elemento erótico, sexual, quase que uma estátua grega, fria e estática.

Certamente, é uma perspectiva machista apontar uma figura feminina somente como um elemento sexual. Ora, sua construção é de fato perpetuada por homens, em que as mulheres aparentam ser somente meras ferramentas para um prazer masculino. Uma leitura, inclusive feita por Anaïs Nin no prefácio de *Delta de Vênus*, quando comenta acerca da escrita de Henry Miller e sua postura para com as mulheres, que era feita de forma sarcástica e irônica. A visão masculina dentro do erótico, e seu tratamento perturbador para com o feminino é vista em *Lolita*, de Vladimir Nabokov. O autor faz uso, ou melhor, reatualiza a ninfa na literatura moderna nessa obra, quando o termo *ninfeta* é

utilizado para sexualizar a jovem Lourdes, termo esse que é duramente criticado dentro do senso comum, como também por parte de certos críticos literários.

Minha intenção ao trazer essa discussão, não é moralizar ou desconstruir essa perspectiva machista, ou simplesmente reduzir a obra de Nabokov, ou de qualquer outro escritor a uma “obra de pedofilia”, ou “objetificadora”, mas, sim, expandir essa noção de que o erotismo é uma força que deve ser constantemente lida sob a égide de um discurso moralizador ou inquisidor: “a literatura não é inocente e, culpada, devia, no fim, confessar-se tal” (BATAILLE, 2015, p.11). Há, sim, uma necessidade de ponderar e perceber a monstruosidade desses textos e das situações ali descritas, mas não seria essa uma das funções da literatura: a de expandir a experiência humana, mesmo que seja uma experiência que retrate o horror?

Essa objetificação, sexualização e uma forte presença de parafilias sexuais são marcas do erotismo e de uma literatura ligada a sexualidade. É por demasiado romântico insistir nessa literatura que é um mundo extremamente idealizado, na qual haja uma proteção contra as injúrias e horrores do mundo; a literatura é também o mal, a literatura é uma extensão do ser humano, um espaço para a extensão da experiência humana, o que evoca a afirmação de Bataille, quando declara que “a literatura é o essencial, ou não é nada. O Mal – uma forma aguda do Mal – de que ela é a expressão tem para nós, acredito, o valor soberano” (2015, p.11). A negação dessa parte maldita, dessa vileza, dentro da literatura não é negada, ele é uma forma de experimentar e viver aquilo que não é moralmente aceito, como também construir um novo discurso, um discurso moralizante e patológico, como fez Krafft-Ebing em seu catálogo de patologias sexuais. Sendo assim, compreender os limites impostos pelos interditos e aceitar os excessos é uma maneira de equilibrar e aceitar a vileza e seus excessos:

“O ser não está destinado ao Mal, mas deve, se assim pode, não se deixar encerrar nos limites da razão. Deve inicialmente aceitar esses limites, precisa reconhecer a necessidade do cálculo do interesse. Mas dos limites, da necessidade que reconhece, deve saber que, nele, uma parte irreduzível, uma parte soberana, escapa.”⁸³

⁸³(BATAILLE, 2015, p.45)

O mal, então, para Bataille torna-se uma das partes do erotismo, cuja presença é fulcral para a concepção de um ideal erótico. Sade já havia ensinado isso, a lubricidade e o mal como ideais de gozo, “que custam a porra”, como diria o Conde de Blanches. Dessa maneira, constata-se que o erotismo é um espaço de possibilidades do sexo, onde os limites estão presentes para serem superados em prol de um gozo, dessa “pequena morte”. Todavia, tendo em vista esse pensamento, penso que o erotismo, dentro de sua vertente sagrada, primordial, o desejo não necessariamente está associado com uma objetivação heterossexual, e cujo patriarcado é a lei, até mesmo porque o erotismo sagrado, a sexualidade humana não é vista como dualidade: homo/hetero são jogadas por terra, o erotismo não vê os limites dos corpos pela ótica do seu gênero, nem tão pouco por suas genitálias, todos são potências e templos para o prazer.

O erotismo não vê a sexualidade como um limite, mas sim como mais uma forma de extrair prazer. As sexualidades como identidades fixas ou até mesmo fluidas que estão em vigor no contemporâneo, não há sentido em imprimi-las compulsoriamente em determinadas épocas da humanidade, é por demasiado anacrônico investir no tempo a sexualidade desse mundo, desse novo século, no passado. O uso dessas sexualidades, em prol do erotismo, é feita por Nin, em seus contos, para apresentar como esses sujeitos do prazer, podem construir narrativas nas quais seus corpos e seus desejos são partes desse mosaico erótico. A imagem da Ninfa é fundamental para analisar o erotismo costurado por Nin, e dado a suas personagens nos contos.

A ninfa, então, torna-se uma marca do uso de tudo aquilo que é feminino na escrita de Anaïs Nin: a ninfa como a senhora das paixões, a dona do dom do amor, cujo sexo é uma flor da qual escorre o mel da criação. A Ninfa é a criatura “pagã do exílio”, em uma incessante busca amorosa. É essa a observação central que é perceptível nos contos de Anaïs Nin. As ninfas em um bailado sexual, da construção de poderio do feminino, onde não são somente objetos do prazer alheio mas, sim, partes fundamentais da construção erótica do texto. Acentuo que dentro dos textos de Nin, essa erupção feminina não é somente apresentada naquilo que concebemos como uma mulher: aquele que possui uma vagina. O feminino em Nin são gestos da Ninfa aplicados em diversos personagens, nas mais diversas situações. O uso dessa imagem, dessa energia

erótica que, ao realizar em sua literatura o uso da experiência feminina como forma de construir um novo olhar para a sexualidade da mulher, cria uma tradição em que o erotismo pode e é um espaço para o prazer desta, o que coaduna com o pensamento da norte-americana Audre Lorde:

“When I speak of the erotic, then, I speak of it as an assertion of the life force of women; of that creative energy empowered, the knowledge and use of which we are now reclaiming in our language, our history, our dancing, our loving, our work, our lives⁸⁴.”

A postulação de Audre Lorde, presente no texto *Uses of the Erotic*, corrobora com a postura de construir um império do sexo, através da sexualidade e experiência erótica do feminino. O erotismo como uma forma de poder para as mulheres. Acredito que Nin realiza isso em seus contos, utilizando a imagem da Ninfa, por mais que seus contos não estejam necessariamente aliados em completude com o pensamento de Audre Lorde. Haja vista que a argumentação utilizada por Lorde, em determinados momentos do texto, verse em construir e revistar o erotismo, para que seja construído um erótico pró-feminista (o que de fato, faz sentido, haja vista que Audre Lorde foi uma das maiores teóricas estadunidenses do feminismo), o que considero algo pertinente, mas é realizado dessa forma por Nin. O poderio da mulher, segundo Anaïs Nin, acontece em um casamento do desejo feminino com o dos seus parceiros, a mulher como protagonista, mas não como uma postura peremptória. Por isso a utilização dessa figura, que repito incansavelmente: a Ninfa. A mulher em uma busca incessante pela experiência erótica e amorosa.

Nin utiliza a imagem da Ninfa e da própria deusa, como os elementos que estão associados a mulheres dentro de suas narrativas. Do nome de sua seleta de contos, a essa presença tácita e por muitas vezes não evocada pelo nome da deusa. A Vênus queima no título, mas sua presença se dá, de forma sutil e melindrosa, metamorfoseada na moda de cada época e na experiência que deve ser apresentada: como uma prostituta, como um corpo em putrefação no mar, como uma criança loura sofrendo um estupro, um mulher frígida com nome de uma deusa demoníaca. As experiências da mulher, dessa ninfa, são a extensão

⁸⁴ Quando falo do erótico, falo dele como uma afirmação da força vital das mulheres; dessa energia criativa capacitada, cujo conhecimento e uso estamos recuperando agora em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nosso amor, nosso trabalho, nossas vidas. (LORDE, 2006, p.89)

semântica da Vênus que Anaïs Nin utiliza no título. A autora não somente faz uso da deusa Vênus: há também a menção da divindade Lilith, que penso como um dos desdobramentos dessa imagem da ninfa – representações da mesma potência, com nomes diferentes, algo que irei explorar mais adiante.

A construção do *Atlas Erótico*, uma aparelhagem cujo alinhamento se dá entre o texto e a imagem, é gestado e concebido por meio dessa imagem, a da Ninfa como origem, meio e fim. A infinitude de significados que a Ninfa pode carregar é a força que rege o Atlas, a imagem norteadora, sua extensão profunda, como raízes que abraçam o solo e se perpetuam, construindo bifurcações e alimentando o solo, purificando a água. A Ninfa, essa imagem ardente, queima e se perpetua como uma fênix, em um eterno renascimento, uma renovação pagã. Essa história em sobrevivência e renovação, é a história da humanidade, que, como salienta Agamben (2007): “a história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens” (p.63). Essa imagem, que aqui discuto e trago para servir de horizonte, como um marco, qual uma bússola que sempre aponta para o norte, atraída por essa força magnética, evocadora e fantasmagórica, que suga e bebe a mente. Uma imagem polarizada, cujas metades e facetas são reconstituídas e apropriadas em Medeia, Lilith, Helena, Catarina, Osun, Madonna e em Maria:

“la imagen de la ninfa que contiene múltiples significados competidores entre sí. La ménade griega, la Salomé del Antiguo Testamento, la Victoria Romana, la criada de Ghirlandaio. La ninfa deviene metáfora, es literal y figurativamente una translatio, para Warburg y para nuestra conciencia histórica (Johnson, 2012, 104). La Translatio Studiorum fue el proceso de transferencia del conocimiento de los textos griegos antiguos a través del Próximo Oriente árabe, luego la España musulmana y cristiana medieval, hasta el momento en que los descubrió la Europa renacentista. La propuesta de Warburg se extendió al horizonte de las imágenes, cargadas y resignificadas merced a esos desplazamientos geográficos y temporales. Ellas (la ninfa, por ejemplo) también se polarizaron. Warburg no clausuraba las tensiones, sino que las entendía como impulsoras de nuevas interacciones, aunque temáticamente conflictivas. La ninfa era diosa pagana, guardiana, protectora, por otro lado, violenta, cortadora de cabezas, Judith o Salomé, pero podía a su vez ser perseguida y violentada.”⁸⁵

⁸⁵ a imagem da ninfa que contém múltiplos significados concorrentes entre si. A ménade grega, o Salomé do Antigo Testamento, a vitória romana, a criada de Ghirlandaio. A ninfa se torna uma metáfora, é literal e figurativamente uma tradução para Warburg e para a nossa consciência histórica (Johnson, 2012, 104). O Translatio Studiorum foi o processo de transferência de conhecimento de textos gregos antigos através do Oriente Médio árabe, depois da Espanha muçulmana e cristã medieval, até o momento em que a Europa renascentista os descobriu. A proposta de Warburg se estendeu ao horizonte das imagens, carregada e resignificada graças a esses deslocamentos geográficos e temporais. Eles (a ninfa, por exemplo) também se

As tensões das imagens e suas reverberações entram em uma comunhão pagã de sangue e carne, em uma basílica de memórias que é a aparelhagem mnemônica desenvolvida por Aby Warburg, de que me aproprio aqui para construir a minha. Esse palimpsesto imagético, rizomático, que reverbera uma fusão do erótico de Nin com as imagens, em um riso do sexo, que a ninfa carrega desenhado no rosto, o Atlas Erótico, é antes de tudo um refúgio para a imagem, para a Ninfa, esse ser vivido com um uso, para aquilo que fora concebido, o encontro da Ninfa com o mar, sua concha como um abrigo para o sexo, é lindo, é vasto, vai se perpetuar.

A Ninfa, segundo Anaïs Nin: Uma análise.

Os contos de Anaïs Nin, sobre os quais me proponho a comentar e construir uma nova possibilidade de leitura, estão localizados no final da vida de Nin, frutos de uma escrita primária da autora, como já mencionado no primeiro capítulo desse estudo. As obras estão nas seletas de contos *Delta de Vênus* e *Pequenos Pássaros*⁸⁶, ambas marcadas por uma sentença de morte e de vida: a morte da autora, e a nova vida que ganharão nas obras que ficaram nos pós-vida Anaïs e suas ninfas. Não foi de forma casual ou despreziosa que os contos de Nin, em sua maioria, recebam nomes próprios de mulheres, com gestos e atos eróticos dos mais variados. Há uma profunda presença do feminino, uma imersão dentro das vontades e variações que o desejo erótico pode proporcionar.

Chamo de Ninfa, ou melhor, evoco essa imagem, como maneira de apresentar as mulheres que Nin escreveu: ninfas francesas, que dançam e bailam entre as fumaças azuladas de ópio. A França é o palco principal de diversos contos, como também a nacionalidade de diversas personagens. Nin dá mais uma vez à capital francesa esse tom erótico: a cidade do erotismo, a casa de Sade, a de Bataille, onde o Conde de Lautréamont desabrocha. Os cenários de Nin são permeados por essa decadente cena erótica de um baixo

polarizaram. Warburg não fechou as tensões, mas as entendeu como motoras de novas interações, embora tematicamente conflitantes. A ninfa era uma deusa pagã, guardiã, protetora, por outro lado, violenta, cortadora de cabeças, Judith ou Salomé, mas, por sua vez, podia ser perseguida e violenta. (SZIR, 2019, p.25)

⁸⁶ Utilizo a tradução de *Delta de Vênus*, feita por Lucia Brito, para a L&PM Editora, em 2005, e a tradução de *Haroldo Netto*, também par L&PM Editora, lançada em 2019.

meretrício, no qual as casas de ópio e os camarotes de ópera são os cenários para a lubricidade de suas personagens. A escritora utiliza os gestos da Ninfa, com seus cabelos e roupas esvoaçantes e pele alva, em uma narrativa realizada em terceira pessoa, uma narração em camadas, onde os personagens, de forma palimpséstica, sobrepõem memórias aos atos narrados, a memória aqui como um ato erótico. O narrador como um *voyeur*, um mero expectador, que narra os acontecimentos de forma onisciente, penetrando na mente das personagens e arrancando a última gota refinada da memória, em prol do gozo erótico.

A Ninfa e a Prostituição

O conto *Mathilde*, traz a personagem homônima, uma francesa loura, se aventurando na América Latina, mais especificamente em Lima, Peru. Uma *coquette*, que vê em seus atributos físicos uma passagem para ter uma vida deliciosa. Uma caçadora de paixões, condenada a buscar o amor e o prazer em homens: uma ninfa. Narrado em terceira pessoa, *Mathilde* é o conto no qual Nin apresenta a garota francesa que, por excelência, é uma das servas de Vênus. A descrição da personagem, de seus gestos e corpo, é o desenho da ninfa, uma estátua que ganha vida:

“Seus olhos eram ardentes, de cor violeta. O cabelo era pintado de loiro, mas irradiava uma nuance acobreada em torno dela. A pele também tinha um tom acobreado, firme e absolutamente nada transparente. O corpo recheava os vestidos com firmeza e fartura. Ela não usava espartilho, mas seu corpo tinha aspecto das mulheres que usam. Ela arqueava-se de modo a projetar os seios para frente e empinar o traseiro⁸⁷.”

O retrato da personagem é desenhada pelo narrador, em detalhes, como a imagem de uma mulher cujos atributos sexuais são extremamente acentuados. A personagem Mathilde, então, torna-se uma figura no qual o sexo é um dos signos associados à sua fisionomia. A descrição da personagem comunga com o ideal dos gestos da Ninfa: os cabelos, o vestido em movimento, como também sua concepção textual para o erotismo, principalmente associada à prostituta, um ideal que Georges Bataille expressa em *O Erotismo*, de que a prostituta é um objeto que deve se exhibir – e o ato de enfeitar-se para os homens é um dos traços da alta prostituição. Dessa maneira, a narrativa do conto “Mathilde”, gira em torno da personagem que utiliza desses atributos como forma de sedução

⁸⁷ (NIN, 2013, p.27)

para com o público masculino, uma personagem que cuja metamorfose em prostituta é o auge da narrativa, sua progressão para um objeto catalisador e distribuidor de prazer. A prostituta é, nas palavras de Bataille: “A prostituição transformava-as em objetos do desejo masculino”. (BATAILLE, 2015, p.85)

Essa perspectiva da prostituição e a composição visual, como um objeto de prazer masculino da prostituta, também é explorada em outro conto de Anaïs Nin, no qual, ela introduz mais uma das ninfas: “Linda”, uma narrativa que comunga com a de Mathilde nesse aspecto. Todavia, a composição da personagem como prostituta não é feita por ela, mas sim por seu marido. Enquanto Mathilde age com empáfia e poderio sexual, Linda constrói isso por intermédio de seu marido, que a constitui e a transforma em um objeto de prazer, como prostituta: “Ele a treinou para ser um instrumento sexualmente perfeito, para vibrar a cada forma de carícia”. (NIN, 2013, p.261). A postulação do narrador acerca da relação de Linda e seu marido, é assertiva ao elemento da prostituição preconizado por Georges Bataille: um objeto de desejo, que está longe do ideal do tratamento esperado dentro de um casamento, como assevera o narrador: “ele nunca a tratou como um esposa” (NIN, 2013, p.262). Há, portanto, uma constante reafirmação de que o tratamento reservado pelo marido de Linda é a de tratar e moldar sua esposa enquanto prostituta, uma afirmação realizada pelo narrador:

“Fazia amor com ela em táxis, em uma barca ancorada em Notre Dame que alugava cabines para amantes. Em qualquer lugar menos em sua casa, no leito conjugal. Levava-a de carro para vilarejos afastados e permaneciam em pousadas românticas. Reservava um quarto para ela nas casas de prostituição luxuosas que conhecia. Então tratava-a como uma prostituta. Fazia com que ela se submetesse aos seus caprichos, que pedisse para ser chicoteada, mandava-a rastejar de quatro e não beijá-lo, mas passar a língua por todo o corpo dele como um animal.”⁸⁸

O conto é afirmativo acerca do tratamento do marido de Linda para com ela: há uma função da prostituta e o tratamento a serviço de um prazer masculino. A nítida forma de subserviência e de construção de um objeto sexual em sua esposa. Nessa apresentação das personagens é onde notamos para onde a narrativa leva o leitor – para uma “metamorfose”, a transformação da personagem em Ninfa. Trata-se de um dos contos mais “feministas” de Nin, no

⁸⁸ (NIN, 2013, p.263)

que diz respeito à virada do tratamento da personagem e do foco narrativo, que se concentrará na realização de Linda como um objeto de prazer para si mesma, se assim pode-se dizer. Linda se encontra como uma prostituta, uma ninfa do seu prazer, no qual a busca do seu prazer em diversos corpos é a prioridade da personagem. Uma procura pela violência pelo tratamento erótico do corpo, elevar aos limites dos sentidos, a violência de ser um objeto. A perspectiva que Linda toma para si, de tornar-se uma prostituta é um presente dado à personagem por Michel, um homem gay, mais velho, que havia de ser uma espécie de *stylist* das mulheres francesas: “ele achava que toda mulher deveria ser puta de vez em quando. Achava que no fundo todas as mulheres desejavam ser uma puta uma vez na vida e que isso era bom para elas” (NIN, 2013, p.271). Há, portanto, uma mudança no tratamento da personagem no conto, o que vejo como a personificação, a ascensão do ideal da Ninfa, a de “procurar” o prazer e não ser um “objeto” de prazer.

Essa mudança da personagem que assume o tratamento de prostituta, com sua postura e as marcações do tipo social, são perceptíveis em Mathilde. A personagem decide ser representante de uma modista no Peru pois, segundo lhe diz o Barão, “as mulheres parisienses eram altamente apreciadas na América do Sul devido a destreza nos assuntos amorosos” (NIN, 2013, p. 25). Sua chegada a Lima é onde o desenrolar da personagem e sua potência erótica tem seu ápice. Ora, Mathilde torna-se um objeto de desejo dos homens peruanos, uma ninfa em fumaça de ópio. Um objeto, cujo corpo, e os sentidos, estão e são formas de experimentar o prazer do sexo. A personagem e sua história não são muito explorados esteticamente ou tematicamente, e seu arco é pequeno e simples. A mudança que há, na história e arco da personagem, está na transformação para uma prostituta e sua relação com o outro, com os homens que compram seus serviços. A personagem explora e conhece os sentidos do seu corpo, onde reconhece que há uma violência, no sexo e na vida erótica, e que o ópio é a força motriz do sexo. É curioso como a escolha do ópio como elemento que expande os sentidos do corpo, um entorpecente, cuja função dentro do ato erótico, é tornar os corpos elásticos e mais lascivos, como acentua o narrador: “o ópio deixava-os mais voluptuosos do que sensuais” (NIN, 2013, p.29). Adornada como prostituta, vestida e sagrada como ninfa de Vênus, a

personagem agora explora seu corpo, sua vulva, como as chaves para o encantamento e comunhão com o sagrado:

“A pele era perfeita, a vulva, rosada e plena. Pensou na vulva como uma folha de grindélia, com seu leite secreto, que a pressão de um dedo podia trazer à superfície, a umidade odorosa que surge como a umidade das conchas do mar. Foi assim que Vênus nasceu do mar, com essa pequena amêndoa de mel salgado dentro dela as carícias podiam retirar dos recantos ocultos de seu corpo.”⁸⁹

A personagem se percebe como um ser não humano, como uma quase divindade, carregando a semente e o predicado da deusa do amor, a vulva sagrada, que emerge da mistura do leite com a espuma do mar, é salgada, é erótica: são os fluidos divinos. A postura da personagem, e de como sua transformação para prostituta está acompanhada de uma percepção mítica do feminino, que agora não é somente uma mulher, todavia é também parte da deusa Vênus. A função de Mathilde é a de excitar e construir uma narrativa na qual o seu corpo e seu desejo estão em prol de um ato erótico. Sua ida a Lima, Peru, é uma forma de apresentar a mulher francesa como um meio de extensão do erotismo, como ninfa, como prostituta. Consequentemente, agora como prostituta, a personagem está imbuída de um recurso narrativo típico de uma tradição erótica: a contadora de paixões. A personagem Mathilde conta as desventuras sexuais de seus clientes e as suas próprias, como forma de excitar e dar o tom de como a narrativa deverá se desenrolar. Uma função, construída por Sade, em *Os 120 dias de Sodoma*. As personagens Mathilde e Linda percorrem o caminho da prostituição, como forma de emancipação do corpo e expansão dos sentidos; há, também, uma postura de liberação sexual das mulheres, subversão dos valores esperados para uma mulher – ser puta, mesmo que seja para prazer e tornar-se um objeto masculino, há uma liberação sexual e uma caminhada, uma procura dos desejos da carne: são Ninfas, humanamente sexuais.

Um traço notado, na escrita de determinados contos em *Delta de Vênus* e *Pequenos Pássaros*, é uma expressiva presença das memórias dos libertinos dentro das narrativas. Quase que uma metanarrativa, na qual os personagens rememoram as lubricidades de determinados clientes, ou histórias que viveram, em prol da construção de uma nova narrativa. Os personagens assumem uma

⁸⁹ (NIN, 2013, p.31)

postura similar, ou igual, a da Contadora de Paixões de *Os 120 dias de Sodoma*, do Marquês de Sade. O compartilhar de atos e momentos eróticos, pra dar o tom e construir a aura erótica da narrativa e da situação da qual os personagens irão desenvolver. Um recurso narrativo que percebo dentro dos contos de Nin. É uma metaficção erótica, é em uma dessas reverberações em que somos apresentados à personagem Mafouka, de “Artistas e Modelos”.

Representações da Ninfa: a hermafrodita e a deusa do exílio.

A narrativa do conto “Artistas e Modelos” se desenvolve a partir da narração da personagem sem nome, uma mulher cuja profissão de modelo a leva a ser contratada pelo escultor francês Millard, que intercalava o trabalho com histórias de clientes e situações que passou na França. A narradora acerca disso relata: “Enquanto trabalhava, Millard falava sobre sua antiga vida em Montparnasse. Não sei se as histórias dele tinham como propósito afetar minha imaginação” (NIN, 2013, p.51). A narradora dá uma pista de um dos recursos utilizados por Nin, uma espécie de contação de histórias, das paixões dos personagens como forma de construir a aura erótica do conto, e dar o tom de como os libertinos e personagens tratam o erotismo em suas vidas. Uma das histórias contadas por Millard é de uma das ninfas de Nin: Mafouka, a hermafrodita. O retrato da personagem é uma clara descrição de um sujeito em um entrelugar de leitura de gênero, ou em um lugar de dualidades muito bem marcadas:

“Ninguém sabia exatamente o que ela era. Vestia-se como homem. Era miúda, esguia, de peito chato. Usava cabelo curto, liso. Tinha um rosto de garoto. Jogava bilhar como um homem. Bebia como um homem, com o pé na barra do bar. Contava histórias obscenas como um homem. Seus desenhos tinham uma força que não se encontrava no trabalho de uma mulher. Mas seu nome tinha um feminino, e diziam que tinha pênis. Os homens não sabiam exatamente como tratá-la. As vezes davam-lhe tapinhas nas costas com sentimentos fraternais⁹⁰.”

O retrato realizado de Mafouka, por Millard, está repleto de marcadores de gêneros clichês no que diz respeito a distinção do que é um homem e do que faz uma mulher. Prefiro pensar que essa descrição realizada pelo narrador é uma forma de Anaïs Nin, aqui como escritora, brincar com esses marcadores tolos, que justamente para uma pessoa como Mafouka – ou qualquer uma que

⁹⁰ (NIN, 2013, p.57)

não esteja dentro de um padrão cisgênero – são tolices que não desenham a identidade da personagem; pelo contrário, são formas de apresentar essas dualidades de feminino e masculino como traços identitários que podem ser subvertidos em interrogações do gênero. Suponho que não tenha sido a intenção de Nin levantar esse assunto, mas a leitura de um texto com uma presença como a de Mafouka, nesse momento de tensões de gênero do século XXI, não pode ser ignorada. Mafouka é um corpo plural, mais feminino do que masculino, é um corpo de Ninfa, um corpo divino cheio de mortalidade, “é mulher mas não mija”, é mulher, mas tem um pênis: uma Ninfa. Mafouka é uma Ninfa do exílio. Um exílio da solidão de não encontrar seus pares, da solidão de um corpo potente, mas adormecido, o que comunga com a hermafrodita de Lautréamont, em *Os Cantos de Maldoror*.

“Ali, num pequeno bosque rodeado de flores, o hermafrodita dorme, profundamente entorpecido sobre a relva, molhada por suas lágrimas. (...) Seus traços expressam a mais viril energia, ao mesmo tempo que a graça de uma virgem celeste. Nada, nele, parece natural, nem mesmo os músculos do corpo, que abrem seu caminho através dos contornos harmoniosos de formas femininas. Tem o braço curvado sobre a testa, a outra mão apoiada contra o peito como para comprimir as batidas de um coração fechado a todas as confidências, e oprimido pelo pesado fardo de um eterno segredo.”⁹¹

Não vou tecer uma argumentação que defenda a construção de Mafouka a partir da hermafrodita de *Os Cantos de Maldoror*, de Lautréamont. Prefiro tratar essa feliz coincidência como uma perpetuação da figura do hermafrodita, que vem de *O Banquete*, de Platão, um mito imbricado em uma dualidade divina. Um ser duplo, o hermafrodita, o andrógino como o portador do divino em seu corpo: um corpo divino em uma existência mortal. A solidão da qual o andrógino sofre é perceptível na personagem Mafouka, cuja nulidade, ou melhor, pluralidade corpórea a leva a uma solidão amorosa e sexual com o sexo para qual se sente atraída – nos contos, o feminino. O despir de Mafouka e a revelação de ser portadora de um corpo limite, de um corpo potente que carrega consigo os órgãos e traços pertencentes aos dois sexos:

“Ela tirou primeiro a camisa e mostrou o torso de um rapaz. Não tinha seios, apenas mamilos, marcados como os de um rapaz. Então baixou as calças. Estava usando calcinhas femininas, cor de pele, com renda. Tinha pernas e coxas de mulher. Eram lindamente torneadas, opulentas. (...). Deitou-se de

⁹¹ (LAUTRÉAMONT, 2015, p.109)

costas no sofá, abriu as pernas e mostrou-me uma abertura de vulva perfeita, rosada e tenra, por trás do pênis.”⁹²

A descrição do corpo desnudo de Mafouka e a constatação de ser uma portadora de duas genitálias, é a chave de leitura para essa parte do conto “Artistas e Modelos”. A solidão que há em um corpo hermafrodita, em um corpo não normativo. A nulidade de não ser nem um homem e nem uma mulher, deixa a personagem em uma situação de abandono afetivo, já que a mesma não procura o afeto no corpo masculino, mas sim no peito das mulheres: “Não gosto de homens. Sinto desejo apenas por mulheres, mas não posso tê-las como um homem faria” (NIN, 2005, p.59). A solidão da qual já cantava Lautréamont, em *Os Cantos de Maldoror*, sobre seu hermafrodita, é similar à Mafouka, o sofrimento de um duplo:

“Eu desejo as mulheres, mas sofro porque não posso tê-las como um homem e também porque, quando elas me tomam como lésbica, ainda sinto uma certa insatisfação. Mas não sou atraída pelos homens. Me apaixonei por Matilda, a modelo. Mas não consegui mantê-la. Ela encontrou uma lésbica de verdade. (...) Meu pênis sempre deu a ela a sensação de que não sou uma verdadeira lésbica.”⁹³

A solidão de Mafouka, a ausência de uma afetividade, cuja necessidade de continuidade está atrelada ao sexo com outra mulher, o afeto, a procura de um duplo pela sua metade. A negação dessa afetividade, por ter um corpo duplo. Um hermafrodita que possui, ou melhor, que é duplo, que não carrega a maldição dos deuses de caçar sua metade está, na narrativa de Nin, em estado de abandono e nulidade afetiva, pois, sua dualidade não basta. É interessante o uso da imagem do andrógino/hermafrodita, esse terceiro sexo, com uma potência Platônica, uma dualidade, duplo, feminino e masculino, revela uma elevação e expansão do mito, no qual Platão discorre em “O Banquete”:

“Outrora a nossa natureza era diferente da que é hoje. Havia três sexos humanos e não apenas, como hoje, dois: o masculino e o feminino, mas se acrescentava mais um, que era composto ao mesmo tempo dos dois primeiros, e que mais tarde veio a desaparecer, deixando apenas o nome: andrógino. (...) Foi então que Zeus, tocado de comiseração, imaginou outro expediente: colocou os órgãos da geração na frente. Até aí esses órgãos haviam sido colocados na parte posterior, motivo por que os homens não geravam e procriavam entre si, mas o faziam à maneira das cigarras, na terra.³⁹ Ora, colocando os órgãos genitais na frente, Zeus estabeleceu a procriação pelo homem na mulher: e quando, no amplexo, o homem encontrava uma mulher, havia concepção, e o gênero humano aumentava; quando, porém, no abraço, um homem encontrava outro homem, sobrevinha

⁹² (NIN, 2013, p.58-59)

⁹³ (NIN, 2013, p.60)

à saciedade e logo ela os enviava de novo ao trabalho e aos cuidados da vida. “É daí que se origina o amor que as criaturas sentem umas pelas outras; e esse amor tende a recompor a antiga natureza, procurando de dois fazer um só, e assim restaurar a antiga perfeição. “Cada um de nós é a metade da senha⁴⁰ de um homem, pois todos fomos divididos em dois, à semelhança do linguado:41 de um fizeram dois. E, por isso, cada uma busca a sua metade correspondente.⁹⁴”

O mito do andrógino é uma das passagens mais conhecidas de *O Banquete*, de Platão. Uma narração mítica que apresenta uma forma de criação baseada em três sexos, a construção das genitálias e suas separações para os gêneros masculino e feminino. A busca desses dois seres, primordialmente unidos em um só corpo, pela sua metade, cujo encontro culminaria na sua totalidade humana e espiritual. Uma busca humana por tornar-se divino, em minha leitura. Em “Artistas e Modelos”, a comunhão pela qual Mafouka anseia é sua união sexual e erótica com outros sujeitos, que são mulheres. A procura de um ser duplo por um terceiro elemento, se assim pode-se dizer, é curioso. A solidão de Mafouka, então, é o seu fardo de ser em totalidade. Não há necessidade de encontro ou união com sua parte separada anteriormente no firmamento. A solidão do andrógino/hermafrodita é a solidão de um ser completo, que não necessita de outro. A impossibilidade afetiva de Mafouka revela-se em sua condição humana de completude. Essa é uma leitura possível por meio do mito platônico. A leitura desse conto, e dessa personagem realizada à luz da *teoria queer*, seria de fato satisfatória e traria uma perspectiva contemporânea para à argumentação. Todavia, acredito que, ao utilizar o mito e apresentar essa expansão, essa ressemantização sobre a qual venho mencionando, tornam minhas chaves de análise mais coesas; entretanto, é uma possibilidade, haja vista a presença desse corpo “monstruoso”, “não-normativo” e performativo, cuja expressão e marcadores de gêneros estão dentro de vários espectros do gênero humano. Corpos monstruosos, como de uma deusa exilada.

A deusa exilada em um corpo de mulher frígida: Lilith. Anaïs Nin, constrói sua Lilith, que é expressivamente descrita como uma mulher fria sexualmente, desde a abertura da narrativa: “Lilith era sexualmente fria, e seu marido sabia disso parcialmente, apesar dos fingimentos dela”. (NIN, 2013, p.78). Como já havia mencionado anteriormente, acerca do uso dos deuses adormecidos na

⁹⁴ (PLATÃO, 2018, p. 534)

literatura, Nin evoca a figura da deusa/demônio Lilith: a primeira mulher, o duplo de Adão, a mãe do mal. Muito se fala da figura de Lilith; muitos a utilizam dentro da literatura, como o escritor italiano Primo Levi, que também possui um conto que evoca a figura da deusa. A sublevação do mito e sua expansão, ou melhor, a revisitação dessa deusa, que é acusada de ser uma mulher extremamente sexual, abriga-se na literatura de Nin como uma mulher sexualmente fria. Muito me interessa essa abordagem da autora em subverter um ideal mítico em algo novo, em uma nova possibilidade de leitura.

O pesquisador húngaro Raphael Patai, apresenta a deusa como um demônio destituído da presença do Deus de Abraão:

“No she-demon has never achieved as fantastic career as Lilith who started out from the lowliest of origins, was a failure as Adam’s intended wife, became the paramour of lascivious spirits, rose to be the bride of Samael the Demon King, who ruled as Queen of Zemargad and Sheba, and ended up as the consort of God Himself. The main features of Lilith’s mythical biography first appear in Sumerian culture about the middle of the 3rd Millennium B.C.E. What she meant for the Biblical Hebrews can only be surmised, but by the Talmudic period (2nd-5th Centuries C.E) she was a fully developed evil she-demon, and during the Kabbalistic age she rose to the high position of queenly consort at God’s side.”⁹⁵

Na tradição do mito de Lilith, apresentada por Patai (1990), o etnólogo ilustra a origem e alguns dos traços que a deusa/demônio possui, e determinados marcos que demonstram como o mito se comporta. Como a mulher que desertou Adão, Lilith falhou como mulher do primeiro homem; a *Lilith*, segundo Anaïs Nin, é introduzida ao leitor como uma mulher casada, uma mulher sexualmente fria, cujo marido, seu par, não a procura ou entende sua hostilidade primitiva. Acredito que, feito de forma intencional, Nin, mais uma vez, subverte e apresenta uma nova forma de leitura do mito para o leitor. Na narrativa oferecida por Nin, temos uma Lilith que nega sua função primordial, e seus desejos latentes da criação, uma Lilith que também possui um marido, que não comunga dos sentidos sagrados do sexo:

⁹⁵ Nenhuma demonia nunca alcançou uma carreira tão fantástica quanto Lilith, que começou da mais humilde das origens, foi um fracasso como a esposa pretendida de Adão, tornou-se a amante de espíritos lascivos, que se tornou a noiva de Samael, o Rei Demônio, que governou como Rainha de Zemargad e Sabá, e acabou como consorte do próprio Deus. As principais características da biografia mítica de Lilith aparecem pela primeira vez na cultura suméria, em meados do terceiro milênio a.C. O que ela quis dizer com os hebreus bíblicos só pode ser suposto, mas no período talmúdico (séculos 2 a 5), ela era uma demoníaca maligna totalmente desenvolvida e, durante a era cabalista, ela subiu para a alta posição de consorte rainha na igreja de Deus. (Tradução nossa). (PATAI, 1990, p.221)

“Mas o marido de Lilith não conhecia os prelúdios do desejo sensual, não conhecia nenhum dos estimulantes que certas naturezas selvagens requerem, e, por isso, em vez de responder tão logo via a esposa ficar elétrica, com o rosto mais lívido, os olhos relampejantes, o corpo inquieto e os trancos como um cavalo de corrida, ele recuava para trás daquela parede de compreensão objetiva, daquela troça a aceitação, exatamente como alguém que observa um animal no zoológico e sorri de seus trejeitos, mas não é induzido àquele estado de espírito. Era isso que deixava Lilith em estado de desolação - de fato, como um animal selvagem em um deserto total.”⁹⁶

Esse trecho do conto é uma das partes centrais para compreender como Nin desenvolve sua Lilith. Haja vista a postulação de Rapahel Patai (1990), que apresenta a Lilith como a esposa deposta de Adão, uma mulher que deu as costas para o casamento, e escolheu encontrar prazer em outros corpos, ao negar-se ser submissa e ficar abaixo de Adão no ato sexual. Em Nin, há uma “she-demon”, dentro de um casamento falido, onde a deusa dorme em um sono profundo, que somente uma libação sexual, o cair do tecido cru ao chão revelando uma nudez masculina a despertaria; o descortinar do véu, ou melhor, o rasgar do véu que a separa do prazer. A nulidade do corpo da personagem de Nin é uma forma de negar o mito fundador da personagem: não somente negar, mas também atualizá-lo em sua função semântica dentro da obra. Há, certamente, na obra de Nin, uma mulher que não passou pela epifania sexual, o acordar. Essa situação de nulidade sexual leva a personagem a tornar-se alvo de uma piada realizada pelo marido, que revela ter colocado um estimulante sexual dentro de sua bebida, levando a personagem a uma situação desconfortável, onde espera que a onda de prazer arrebatasse seu corpo com fúria, tornando-a um animal em descontrole, que avançaria sobre sua amiga, que a acompanhou para o cinema. A espera pela força da ação do estimulante é agonizante, a espera para a “she-demon” arrombar os portões do sono:

“Quando chegou em casa, o marido estava lendo. Olhou para ela e sorriu maliciosamente. Ela não quis confessar que não fora afetada. Estava imensamente desapontada consigo mesma. Que mulher fria era, a quem não conseguia afetar – nem mesmo aquilo que certa vez fizera um nobre no século XVIII fazer amor por três noites e três dias sem parar. Que monstro ela era. Nem mesmo o marido deveria saber daquilo. Ele riria dela”⁹⁷

⁹⁶ (NIN, 2013, p. 78-79)

⁹⁷ . (NIN, 2013, p.83)

Nota-se, portanto, a antecipação pelo efeito retumbante da cantárida⁹⁸ no corpo da personagem, que entra em um estado de desolação por perceber que seu corpo não entrou em estado de euforia sexual: a personagem “sentiu vergonha de estar tão morta dentro do corpo” (NIN, 2013, p.84). Há um sentimento de negação do *páthos* vigente do mito de Lilith. Ora, na narrativa escrita por Nin, há uma personificação da deusa que está dentro um casamento falido, onde não é estimulada sexualmente, uma mudança que Nin eleva a uma outra instância, que é a da ironia e da violência simbólica que o marido de Lilith comete ao finalmente confessar à esposa que não colocou nenhum tipo de estimulante em sua bebida: “foi uma peça que preguei em você. Não havia cantárida nenhuma” (NIN, 2013, p.84). A revelação da maldade que o marido de Lilith prega na esposa, que zomba da nulidade de sua não-satisfação sexual, da incapacidade da personagem de produzir e de ser um ser selvático é a inovação que Nin dá a deusa. Chamo, aqui, Lilith de “a ninfa do exílio”, como forma de nomear a situação na qual a “she-demon” está abrigada dentro dessa narrativa. Um exílio sem sexo, em um corpo seco, não adorado, cujas libações e hecatombes não a despertam do sono, um castigo, uma repetição, certamente o destino que a Lilith primordial teria sofrido, caso não houvesse desertado do Éden.

Bijou: A Ninfa por excelência.

A produção literária de Nin tem um traço que muito me interessa: diversos personagens e locais compartilham similaridades em diversas narrativas. Espaços são revisitados, cidades francesas – a França em si é o espaço físico mais mencionado nas narrativas – e, acima de tudo, os personagens dos contos estão presentes em outras narrativas, o que tornou-se uma das razões por que determinados personagens me afetaram enquanto pesquisador de forma mais intensa, e certamente Bijou é a personagem recorrente mais interessante que Nin traz nas narrativas.

⁹⁸ A cantárida é o nome da substância que o marido de Lilith diz à personagem que havia colocado em sua bebida: “Sabe, não foi açúcar que eu trouxe e que você tomou no jantar. Foi cantárida, um pó que deixa as pessoas excitadas”. (NIN, 2013, p.79). A cantárida de fato é uma substância real, trata-se um besouro: *Lytta Vesicatoria* que é utilizado para a produção desse afrodisíaco.

A personagem Bijou é apresentada no conto “Elena”⁹⁹, uma narrativa acerca da personagem de nome homônimo, em que suas experiências sexuais são narradas, e como sua mudança está atrelada as experiências com o erotismo. Há, na personagem Elena, um desejo de mudança, uma necessidade de expandir seus desejos e sexualidade: o erotismo é certamente o modo que a personagem encontra para conseguir isso, envolvendo-se em novas possibilidades de sexo. Torna-se então amante de Pierre¹⁰⁰, que por sua vez, é cliente da prostituta Bijou. A personagem Bijou é introduzida no ambiente de Nin como uma grande mulher de um desejo e poder sexual arrebatador, uma verdadeira ninfa. A primeira descrição de Bijou, feita por Elena:

“Bijou na plenitude da carne, a puta, o animal, a leoa; uma deusa luxuriante da abundância, sua carne um leito da sensualidade – em cada poro e curva. (...) Bijou estava sempre inclinada, inerte, despertando apenas para o momento do amor. Todos os fluídos do desejo gotejando ao longo das sombras prateadas de suas pernas, em torno dos quadris de violino, descendo e subindo com um som de seda molhada pelas concavidades dos seios.”¹⁰¹

Uma das descrições mais belas que Nin faz de suas personagens: Bijou como a deusa luxuriante. A dona do relicário de prazer, do delta de Bijou escorre a água que alimenta o desejo de Elena. Um dos signos associados a essa personagem certamente é o da prostituição, todavia, acredito que Bijou está para além da prostituta. Há, nessa personagem, uma empáfia e prepotência eróticas, que a tornam um sujeito que não foi desabrochado pela prostituição. A personagem não vê nesse signo sua forma de romper com interditos e construir uma nova narrativa erótica. Bijou é a encarnação da Grande Prostituta, é uma característica inerente que a personagem possui, não somente no conto “Elena”, mas também em outras narrativas, como irei abordar. Bijou torna-se, então, um elemento erótico que, ao lado de Leila (outra personagem do conto), levam Elena à experimentação erótica. Bijou é a sacerdotisa que acorda os sentidos de Elena

⁹⁹ O Conto “Elena” é o mais extenso das seletas de Nin, há diversos focos narrativos e uma porção de personagens que compõe esse quadro. Faço esse recorte da relação e o papel que Bijou desempenha na a narrativa, e como ela afeta a personagem Elena.

¹⁰⁰ Há um conto, da coletânea “Dela de Vênus”, chamado “Pierre”, que utilizarei mais adiante neste estudo como objeto de análise; todavia, faço menção a essa outra narrativa, pois acredito que Nin não tenha usado esses nomes de forma aleatória, pois há um senso de continuidade e de que esses personagens vivem outras situações nas narrativas.

¹⁰¹ (NIN, 2013, p.162)

para uma nova possibilidade de prazer, em um *ménage a trois*, no qual as personagens entram em um frenesi dionisíaco, uma orgia de Ninfas:

“E as três mulheres se encontraram, levadas para dentro do mesmo café em um dia de chuva forte, Leila perfumada e vistosa, de cabeça empinada, como uma estola de raposa prateada ondulando em torno dos ombros por cima do elegante terno negro; Elena de veludo cor de vinho; e Bijou no traje de prostituta de rua que ela jamais abandonava, vestido negro colante e sapatos de salto alto. O que Elena não esperava era ficar completamente intoxicada pelo charme voluptuoso de Bijou.”¹⁰²

A tensão sexual entre as personagens, os sentidos, os signos das roupas que cada uma veste. Elementos que vão compondo a imagem que a narração quer construir: a do encontro de Bacantes, em um pré-estado dionisíaco, no qual os sentidos ainda estão preocupados com a sedução, a construção do sentimento erótico. Como pássaros, mostrando suas plumas coloridas antes de se entregarem ao culto de Baco. Pois, uma vez entregues, as personagens se tornam as bacantes, lambendo os dentes:

“Incontrolável agora, como uma maníaca de primeira grandeza, Bijou atirou-se em cima do corpo de Elena, abriu as suas pernas, colocou-se entre elas, colou-se ao sexo de Elena e se mexeu, mexeu-se desesperadamente. Arremeteu contra Elena como um homem para sentir os dois sexos se encontrando, se soldando. (...) Bijou esfregou-se contra ela, e então deslizou para cima e para baixo, lentamente, sabendo que a fricção forçaria Elena a se virar para, desse modo, sentir aquele atrito nos seios e barriga. Mãos, mãos para todos os lados de uma vez só.”¹⁰³

Faíscas, entre mãos e sexos, línguas e garras. Animalesco, apoteótico, as bacantes comendo umas às outras, em um frenesi. Essa é a imagem que Nin constrói nessa narração, Ninfas devorando umas às outras, a espera da *pequena morte*, da Ascensão aos céus de Baco, não virgens, mas sim putas, ninfas, ascendendo aos céus:

“Mas não conseguiam manter as mãos longe uma das outras, e agora Elena e Leila atacaram Bijou juntas, decididas a arrancar dela a sensação máxima. Bijou foi cercada, envolvida, coberta, lambida, beijada, mordida, rolada novamente para cima do tapece de pele, atormentada por um milhão de mãos e línguas. (...) O orgasmo de Bijou veio como um tormento requintado. A cada espasmo ela se mexia como se estivesse levando uma facada. Quase gritou para que aquilo acabasse.”¹⁰⁴

Bijou é, então, a grande Ninfa, a Bancante sacrificada, que jaz em um orgasmo divino, elevando-se aos portões do firmamento, que se abrem para a

¹⁰² (NIN, 2013, p.162-163)

¹⁰³ (NIN, 2013, p.166-167)

¹⁰⁴ (NIN, 2013, p.167-168)

Ninfa. A orgia entre essas três mulheres dentro da narrativa tem o propósito de expandir os sentidos do que é sexo e do que é atraente para a personagem Elena, que anteriormente não havia estado em uma relação sexual com outra mulher, que dirá com mais de uma. A literatura de Nin traz uma relação sexual entre mulheres de forma extremamente factual, onde não há a presença de um homem, algo que acho interessante. Certamente, um homem que venha a ler esse conto pode encontrar o prazer na leitura, mas esse não é o foco do texto. Acredito que essa percepção do conto é o que dá a Nin sua fama entre as mulheres: ela de fato cria uma literatura erótica, na qual as mulheres sentem prazer, não somente com homens, mas também com outras mulheres. A orgia das personagens, a conexão entre mulheres que se devoram, está dentro de uma tradição que perpassa diversas comunidades femininas, como as bacantes, as bruxas em um Sabbath; há, portanto, esse signo sagrado, de uma comunhão com o divino entre essas mulheres. De fato, não fica explícito na narrativa, falo aqui do *páthos* que esse ato carrega, de algo que eleva os sentidos ao mais além: a orgia como uma forma de comunhão com o sagrado.

A segunda aparição da Ninfa Bijou é no conto que leva seu nome, ao lado de um estrangeiro vindo do País Basco: *O basco e Bijou*. A presença de Bijou é notada pelo homem, quando a vê dançando, seduzindo a todos e todas, em um bailado; como se uma estátua grega tivesse vindo a vida, Bijou dança cintilante:

“Uma mulher magnífica de pele cor de marfim, olhos verdes e cabelo negro comprido e espesso. Os seios eram empinados, a cintura afinava-se em adelgaçamento extremo e expandia-se de novo para uma farta exibição de quadris. Ela tinha um formato que parecia ter sido modelado em um espartilho. O corpo tinha a lisura firme do mármore. Não havia nada de flácido ou solto nela, mas um vigor escondido, como o vigor de um puma, e uma extravagância e veemência nos gestos que lembravam as espanholas. Aquela era Bijou.”¹⁰⁵

A progressão que Nin faz do retrato da personagem cada vez que a redesenha em um conto é fascinante. Há em Bijou um cuidado em desenhar uma das filhas de Vênus, a descrição de um corpo com uma “lisura firme do mármore”, o que leio como uma forma de Nin ornar a personagem com os dotes visuais de uma Ninfa. O conto “O Basco e Bijou” serve como forma de progredir e desenvolver a personagem de forma mais consciente: ela não aparece

¹⁰⁵ (NIN, 2013, p.195-196)

somente como um elemento para o desejo de outro – como elemento para desenvolver Elena, por exemplo; o crescimento semântico da personagem, cujo desenvolvimento vai elevando seus sentidos e aperfeiçoando essa figura. No conto “O basco e Bijou”, a personagem é levada pelo basco para tornar-se uma modelo do artista, uma espécie de entretenimento: para exibir Bijou a seus amigos, como uma estátua, cuja beleza proporciona um fascínio no espectador:

“Mas, ele gostava de exibi-la e deleitar os visitantes com a visão dela. Fazia-os assistir ao banho dela. Eles gostavam de observar o modo como os seios flutuavam na água, com a saliência da barriga ondulava a água, como ela se erguia para passar o sabonete entre as pernas. Gostavam de secar o corpo molhado. Mas se alguém tentava ver Bijou em particular ou possuí-la, aí o basco se tornava um demônio e um homem a ser temido.”¹⁰⁶

Note-se que a exibição da nudez e do corpo de marfim de Bijou, como uma composição da ninfa estática, a Vênus em um museu que deve ser somente contemplada, a distância, que não se deve tocar. Há, portanto, uma espécie de relação de posse entre esse artista e sua modelo. Bijou é, para o basco, um objeto de admiração. Um sentimento de posse no qual Bijou, agora não mais livre, padece como objeto de um homem, estando a seu serviço. Noto que, ao tratar Bijou como elemento visual e de admiração, o basco desenha uma fronteira na qual a personagem é limitada, enquanto somente uma prostituta comum. Nesse ponto da narrativa, percebo que a mão de Nin retrocede com a personagem, não há mais uma postura vanguardista; do prazer de Bijou primeiro para ele, e depois para os outros, há uma queda simbólica da personagem enquanto a Grande Prostituta. Acredito que Nin faz essa mudança na personagem como forma de estabelecer uma linha evolutiva, em que suas nuances vão sendo expandidas, de narrativa em narrativa, tornando-a um personagem redondo.

O conto “O basco e Bijou” comunga com o conto “Elena”: as duas narrativas estão enlaçadas temporalmente, partilham dos mesmos personagens – Pierre, Leila e a própria Elena fazem parte desse outro conto. Há um momento da narrativa, onde a violência para com Bijou fica acentuada, e percebo que não se trata somente de uma violência somente vinda do estrangeiro basco, mas de todos aqueles que querem usar do corpo da prostituta Bijou. Nota-se que na cena do piquenique estão presentes todos os sujeitos que se apropriam do corpo

¹⁰⁶ (NIN, 2013, p.204)

da Ninfa, e dentro desse corpo consomem o prazer e a vitalidade de Bijou, são esses: “planejaram ir juntos a um piquenique: Elena, seu amante, Pierre, Bijou e o basco, Leila e o africano” (NIN, 2013, p.223). Esses personagens veem em Bijou a fonte do erotismo e de um prazer que está a serviço deles. O erotismo, essa potência de violência, na qual o ato de violência, o crime, são os elementos que configuram o prazer, a ascensão, reduzir sua vítima a um animal, e é isso que fazem com Bijou:

“Enquanto Bijou estava deitada, um cachorro enorme apareceu por entre as árvores e foi até ela. Começou a farejá-la com evidente prazer. Bijou gritou e se esforçou para se levantar. Mas o cachorrão estava plantado em cima dela e tentava enfiar o focinho entre as pernas. Então o basco, com uma expressão cruel nos olhos, fez um sinal para o amante de Elena. Pierre entendeu. Eles seguraram os braços e as pernas de Bijou e deixaram o cachorro farejar até o local onde queria cheirar. Começou a lamber a camisa de cetim deleitado, no local exato em que um homem gostaria de lamber. O basco abriu a roupa de baixo dela e deixou o cachorro a lamber cuidadosa e caprichosamente. A língua era áspera, bem mais áspera que a de um homem, comprida e forte. Ele lambia sem parar, com grande vigor, e os três homens assistiam. (...) No começo ficou aterrorizada e debateu-se violentamente. Depois ficou exausta de se mexer inutilmente e machucar punhos e tornozelos, presos tão fortemente pelos homens.”¹⁰⁷

Todas as situações das quais a personagem Bijou participa, todo impropério e lubricidade cometida contra a ordem, todo interdito quebrado por Bijou foram suas escolhas. Até mesmo sua submissão ao estrangeiro basco; entretanto, o estupro feito pelo cachorro, fomentado por três homens, com mais duas mulheres de espectadoras, foi uma violência cometida contra o corpo e a independência da personagem. Entendo que, dentro de uma situação de erotismo, não cabe construir um juízo de valor, até mesmo para uma bestialidade que é o sexo entre humanos e animais, quando o erotismo é sórdido e violento. A lubricidade e a tortura aos quais Bijou foi submetida, remete-me às experiências e situações nas quais as virgens do castelo de *Os 120 dias de Sodoma* estavam à mercê dos quatro soberanos, a violência com que as ninfas foram submetidas para o prazer, pela lubricidade. A humilhação à qual Bijou é submetida, em que seu corpo é violado pela língua de um animal, é o vaticínio da queda de uma prostituta, a violação do corpo de uma ninfa pelas bestas. A tentativa de fuga em vão. Um descaso, uma queda, um deboche com o corpo sagrado da ninfa. Nin constrói a queda da personagem, que resistiu, se debateu, mas foi violada. Não houve pedido aos deuses para acontecer uma metamorfose

¹⁰⁷ (NIN, 2013, p.226)

e se transformar em uma árvore, Bijou não foi nenhuma Dafne. A queda da Ninfa, para a ascensão, para a apoteose em rainha.

Nas narrativas da coletânea *Delta de Vênus*, a presença de Bijou está somente nos contos “Elena” e “O basco e Bijou”, em que são apresentadas a personagem e sua violação. Todavia, na coletânea *Pequenos Pássaros*, há uma retomada da personagem no conto “A Rainha”, no qual Nin retoma essa figura emblemática em estado apoteótico. Como Ninfa, em “A Rainha”, a presença de Bijou é um fantasma, uma aparição, uma deusa que anda entre os mortais, cuja presença é luminosa, estrondosa. A narração de um pintor, que narra a personagem da forma mais bela, Bijou¹⁰⁸ em seu estado de Ninfa, como a joia central da coroa de Vênus.

“A única mulher que já me deu o mesmo prazer que uma prostituta foi uma que era incapaz de se apaixonar, que se entregava como uma puta, que desprezava os homens a quem se dava. Ela tinha sido prostituta e era mais fria que uma estátua. (...) A transparência de sua pele deixava que visse a trama azul-turquesa das pequenas veias que interligavam seu corpo, e eu sentia como se estivesse tocando não apenas cetim, mas também veias vivas. (...) Ela era a rainha das putas. Bijou. Sim, Bijou.”¹⁰⁹

A descrição que o narrador realiza de Bijou é primorosa, apresentada pelos olhos desse homem – o narrador é um pintor, essa é a única informação que é dada ao leitor – como Bijou está em um estado de plenitude. É acentuado, mais uma vez, os aspectos da beleza e as características de ninfa, a repetição da branquitude de sua pele, que assemelha-se ao marfim. A sensação de movimento que há na narração de Bijou, o movimento de seus cabelos, que é comparado a da ninfa Medusa – o narrador comenta, acerca do cabelo de Bijou: “deve ter tido um cabelo como o dela (Medusa) e com ele seduzia os homens que caíam sob o seu encanto. Era cheio de vida, pesado e acre como se tivesse sido banhado em esperma” (NIN, 2019, p.98). O movimento da Ninfa Florentina de Aby Warburg, aqui, na narrativa de Anaïs Nin, a personagem, embebida do *páthos*, da potência dessa imagem erótica: a ninfa, transmite o modelo, seus gestos estão presentes, a fórmula imagética da Ninfa é um cristal da memória, como comenta Sandra Szir (2019):

La ninfa coincide así con una idea de tiempo, cristalizada en una figura, pero a la vez con un origen que es indiscernible respecto de su devenir. Es un

¹⁰⁸ Bijou, vem do francês, que significa joia.

¹⁰⁹ (NIN, 2019, p.98-99)

cristal de memória histórica que Warburg identificó con el concepto de Pathosformel, fórmula patética o de emoción. A menudo, nuestra memoria se fija en imágenes, que pueden desvanecerse o quedar soterradas en alguna zona por algún tiempo, aunque la supervivencia suele traerlas nuevamente a su forma de imágenes visibles¹¹⁰.

A figura de Bijou carrega toda a memória das ninfas, uma imagem aberta, que se expande como metal aquecido, é limado, refinado e transformado: a ressemantização da figura da Ninfa. Aqui, em Bijou, a personagem central da obra contista dos anos 1940 de Anaïs Nin, há a nova leitura da ninfa em uma rainha: não qualquer rainha, mas, sim, a Rainha das Prostitutas. A fórmula de *páthos*, presente na narrativa, a transforma, através dos gestos do retrato da personagem e da potência erótica, se pode captar esses elementos. Se Nin, em “O basco e Bijou”, narra a derrocada da personagem, sua violação e seu abandono, em “A Rainha” há a coroação de Bijou como a grande Ninfa. Sendo assim, nessa “pequena trilogia” da Ninfa Bijou, há uma apresentação, queda e ascensão da puta, que deixa para trás uma trilha de sêmen, que cai do delta de Ninfa, a filha da Vênus, como forma de convite. É lindo, é vasto: perpetua-se.

NIN-FΔ: Anaïs e Marianne, ou Marianne é Anaïs (?)

No conto “Marianne” há uma retomada da figura de Anaïs Nin enquanto autora e produto da sua própria escrita, como também todo processo de escrita por um dólar a página, para o suposto Colecionador. Na narrativa “Marianne”, o leitor é apresentado a uma escritora, que entrega suas obras manuscritas para serem datilografadas para uma jovem de confiança: Marianne. A personagem datilografa os contos e elegias eróticas de todos os escritores do grupo. A narradora do conto se apresenta da seguinte forma:

“Posso me intitular cafetina de uma casa de prostituição literária, cafetina de um grupo de escritores famintos que produzem erótica para vender para um “coleccionador”. Fui a primeira a escrever, e todos os dias entregava meu trabalho para uma jovem datilografar de modo caprichado.”¹¹¹

¹¹⁰ A ninfa, portanto, coincide com uma ideia de tempo, cristalizada em uma figura, mas ao mesmo tempo com uma origem que é indiscernível em relação ao seu futuro. É um cristal da memória histórica que Warburg identificou com o conceito de Pathosformel, uma fórmula patética ou emocional. Frequentemente, nossa memória é fixada em imagens, que podem desaparecer ou ficarem enterradas em alguma área por algum tempo, embora a sobrevivência geralmente as leve de volta à sua forma de imagens visíveis. (Tradução nossa). (SZIR, 2019, p.25).

¹¹¹ (NIN, 2013, p.86)

Acredito que o trecho acima seja uma das partes mais importantes desse conto, breve, sucinto e que me provoca diversos pensamentos. O primeiro, é claro, é a impressão que há, ao realizar a leitura de que se trata da própria Anaïs Nin, dirigindo-se ao leitor. O trecho é construído em uma comunhão com outros diversos textos de Anaïs Nin, como por exemplo: os recortes do diário, o prefácio de *Delta de Vênus*, o prefácio de *Pequenos Pássaros*. Além da figura do Colecionador, que curiosamente está entre aspas, o que ratifico, trata-se de um recurso usado pela própria Anaïs Nin, e que é reproduzido pela tradutora da edição citada nesse trabalho, Lucia Brito. A tradutora reproduz as aspas que estão no texto original¹¹². Parece-me que a escritora quer brincar com os limites da ficção de sua obra e de sua vida. Dessa forma, continuo mantendo minha tese de que a figura do Colecionador é mais um dos dotes literários que Nin faz uso para compor sua obra. O uso dessa figura em um conto, que supostamente seria vendido, pode ser lido de suas formas: provocação ou ironia. E o conto, "Marianne", é mais um elemento que pode corroborar com essa leitura, acerca da pessoa do Colecionador.

Há, portanto, imbrincado nesse conto a figura de Nin, enquanto uma possível narradora. Quero apresentar também que a figura de Marianne pode se tratar do uso de um duplo. A narrativa parece ser desenvolvida através do olhar de duas Anaïs, ou melhor, de dois projetos de Anaïs, pretendendo lançar ao leitor uma constante dúvida acerca da voz da escritora. Determinadas nuances podem ser captadas para chegar a essa leitura, como os elementos descritos no trecho:

“Essa jovem, Marianne, era pintora, e datilografava à noite para ganhar um dinheiro. Tinha uma auréola de cabelos dourados, olhos azuis, rosto redondo, seios fartos e firmes, mas tinha a tendência de ocultar a opulência de seu corpo em vez de exibi-la, de disfarçá-la sob trajes boêmios disformes, jaquetas folgadas, saias de colegial, capas de chuva. Ela vinha de uma cidade pequena. Tinha lido Proust, Krafft-Ebing, Marx, Freud.”¹¹³

O retrato da personagem, Marianne, não comunga de fato com a pessoa física de Anaïs Nin, e acredito que não seja esse o objetivo dessa personagem. Todavia, ao discorrer acerca das leituras, a narradora menciona dois nomes que me chamam atenção, Krafft-Ebing e Freud. Os dois são autores importantes para

¹¹² Cotejei a tradução da Lucia Brito em diversos momentos da pesquisa, consultando o texto em original, publicado pela Editora Harcourt, detentora dos direitos de publicação de Anaïs Nin, nos Estados Unidos.

¹¹³ (NIN, 2013, p.86)

a formação de Nin: o primeiro, Krafft-Ebing foi sua leitura de cabeceira durante a construção dos contos na década de 1940; já Freud está associado a seu fascínio pela psicanálise¹¹⁴. Buscar pistas de uma possível vida do autor dentro de sua ficção é, de fato, uma tendência dos estudos literários, porém, não faço isso como forma de compreender a vida de Nin ou sua obra, mas a leitura desse conto por esse viés é compreensível, pois declara-se um projeto de autoficção da escritora. O que há no conto “Marianne”, é uma forma de diluir os limites entre essa ficção e Nin e o que de fato é verídico. O conto é uma forma irônica de borrar o que o leitor – e certamente o crítico – podem pensar da obra. A narradora e a própria Marianne são personificações da autora, em diferentes nuances de seu processo: a narradora/cafetina, como prostituta de uma literatura erótica, na prostituição do processo de escrita, o autor que se “obriga” a escrever para um mecenas; e Marianne, a moça que experimenta as sensações que a literatura erótica proporciona e escreve de forma confessional, puramente amadora, sem compromisso algum com ninguém, ou melhor, sem se preocupar se de fato essas memórias escritas são verossímeis. São duplos, faces da mesma mente. Duplos, maneiras de multiplicar, desempenhar todas as funções identitárias, como comenta Régine Robin (1997), em tradução de Eurídice Figueiredo (2010):

“Representar todos os outros que estão em mim, me transformar em outro, dar livre curso a todo processo de virar outro, virar seu próprio ser de ficção ou, mais exatamente, esforçar-se para experimentar no texto a ficção da identidade; tantas tentações fortes, quase a nosso alcance e que saem atualmente do domínio da ficção.”¹¹⁵

A autoficção é, então, essa modalidade de “escrita de si”, como forma de representação de diversas personas, dos duplos que vivem dentro de um escritor, ou duplos que são criando com o objetivo somente de estarem vivos para o processo literário, não havendo uma regra para legitimar, ou uma régua para traçar um limite de veracidade nesse processo. Os personagens dessa modalidade de literatura, que nessa análise são a narradora e Marianne, são personagens de uma ficção que desempenham o que Eurídice Figueiredo (2010) chama de “sujeitos da linguagem”, são criações que no momento em que deixam

¹¹⁴ Em nível de curiosidade, Anaïs Nin teve um caso extraconjugal com seu psicanalista, Otto Rank, um dos principais discípulos de Freud.

¹¹⁵ Tradução do Francês feita por Eurídice Figueiredo e publicada na revista: Figueiredo, E. (2010). Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*, (4), 91-102. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v3i4p91-102>. (ROBIN, 1997, p.16)

o espectro da realidade e são narrados, metamorfoseados em literatura, se tornam personagem da ficção, Eurídice Figueiredo complementa: “A narrativa contemporânea esforça-se em embaralhar as marcas e os sinais, em refinar os efeitos de polifonia através de vários procedimentos de escrita” (FIGUEIREDO, 2010, p. 93).

Esse é, certamente, um dos triunfos de Nin, enquanto escritora: a utilização desses elementos discursivos dentro de suas obras literárias, para construção de novas personagens de ficção, transpondo de sua vida exemplos e borrar os limites do que é real e ficcional, ou melhor, transformar tudo em ficção. Dessa maneira, o “hall” das Ninfas é findado, com a grande Ninfa, Anaïs Nin. Que se multiplicou, mentiu, mentiu muito bem, por sinal, e dissolveu-se em linguagem, construindo e destruindo sua vida, em uma eviterna decomposição do si. Renascimento.

4.3 O ATLAS ERÓTICO: A PRANCHA DA NINFA

Os contos analisados nesse tópico foram escolhidos como forma de agregar e estabelecer laços entre as imagens da prancha: são, esses contos e suas Ninfas, colunas que compõem essa basílica de memória. Como apresentado anteriormente, no momento de apresentação da proposta, os contos e as imagens estão em comunhão, não servem somente como ilustração, ou recortes para uma simples sugestão. As imagens e os textos aqui mencionados, são antes de tudo, uma tentativa de estabelecer uma leitura dos contos de Anaïs Nin, pela forma de *páthos* Warburgiana. Esse “posfácio” é uma forma de orientar a leitura da prancha, que está no meio do texto, com a intenção de que o leitor, volte a ela, durante o processo de leitura das notas sobre as Ninfas de Nin. Determinadas imagens da prancha foram recortadas para acentuar um detalhe, ou um gesto, para usar uma linguagem warburgiana. Esse recorte foi feito para que haja uma nova leitura, que esse gesto, detalhe, reflita e seja perceptível como um padrão da Ninfa. Abaixo, está disposta uma versão menor da prancha, onde estará, de cima para baixo, da esquerda para direita, o nome e autor da imagem.



4.4 DIONÍSIO, UMA IMAGEM QUE ARDE

Dionísio: morte e vida, monstro e deus.

A epígrafe escolhida para essa prancha é um poema da grandiosa poeta Hilda Hilst. Confesso que conheci esse poema, a priori, através do disco de Zeca Baleiro chamado: “Ode descontínua e remota para Flauta e Oboé”, que também é o nome do livro que abriga esse poema. Uma série de poemas que cantam sobre a imagem de Dionísio, de sua potência de paixão e erotismo. A música, aqui, é utilizada como uma forma de evocação, uma libação. A centralização de Dionísio, a fórmula de seu *páthos*, carregado de gestos, que reverberam como estilhaços dentro da cultura. A presença mais latente de Dionísio está certamente em *As Bacantes*, de Eurípedes. A festa, o sangue, o sacrifício, o horror, um constante excesso, a morte. Os adjetivos e elementos que podem estar associados a essa imagem, que tem uma origem cercada de desavenças, como a morte de sua mãe, Sémele, e o exílio que seu pai, Zeus, lhe impõe.

A violência do culto dionisíaco, sua fórmula de festa, erotismo e morte, são os elementos que acentuo, para construir essa argumentação. A violência

como signo marcado para essa imagem mitológica, como a cabeça decapitada de um filho sendo segurada por sua mãe, que ao sair do frenesi da festa de Dionísio, percebe que cometera um assassinato. Agave dilacerando um filho, destroçando-o com os dentes e as mãos. A peça, *As Bacantes*, corre como uma forma do deus Dionísio vingar sua mãe e reclamar seu lugar na família, seu assento à mesa. O mito de Dionísio está manchado pelo sangue, pelo vinho e pela violência, assim como também o culto de duas figuras que são muito simbólicas para esse trabalho, como também para o erotismo: as ninfas e os sátiros.

A imagem da Ninfa teve seu momento nesse trabalho, agora quero desvendar, ou melhor, retirar a poeira desse outro elemento erótico: o sátiro.

A imagem de Dionísio é evocada como forma de associar o espírito do culto e seus elementos característicos, suas vontades e traços potentes como, por exemplo, a morte e seu lado monstruoso e divino, assim como utilizar a sua forma mítica, o Dionísio primordial, como deus e não como materialidade da filosofia. Dessa maneira, temos associado à figura de Dionísio o “sátiro”. Os sátiros são criaturas que estão a serviço dessa divindade, seres mitológicos associados e usados em seus cultos, cujas características exprimem os elementos eróticos, como o falo avantajado e um apetite sexual voraz. Existe toda uma iconografia que expressa e apresenta essa imagem do sátiro como um ser erótico, como por exemplo, os usos do sátiro também no culto de Priapo e de Pã, os deuses-bodes. No dicionário de mitologia greco-romana, de Pierre Grimal (2014), o verbete do sátiro apresenta um pouco dos elementos que constituem os mitos, baseados em documentos e textos da Antiguidade:

“Os Sátiros, também chamados Silenos, são gênios da natureza que foram incorporados no cortejo de Dioniso. Eram representados de diferentes maneiras: umas vezes, a parte inferior do corpo era a de um cavalo, e a superior, a partir da cintura, a de um homem; outras vezes, a sua parte animal era de bode. Num e noutro caso, eram dotados de uma grande cauda, abundando-te, semelhante à de um cavalo, e de um membro viril sempre erecto e de proporções sobre humanas. Eram imaginados a dançar no campo, bebendo com Dioniso, perseguindo as Mênades e as Ninfas, vítimas mais ou menos relutantes da lubricidade. Pouco a pouco, vai-se atenuando, nas representações, o caráter bestial do seu aspecto. Os seus membros

inferiores tornam-se humanos; têm pés em vez de cascos. Como testemunho da sua antiga forma, apenas permanece a cauda.¹¹⁶

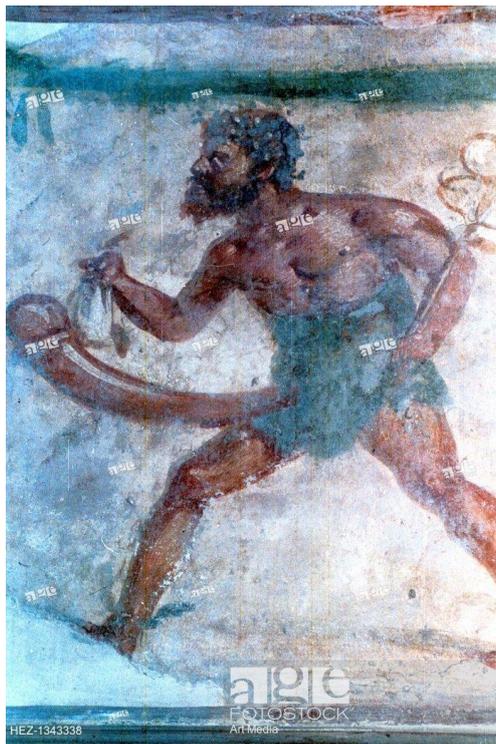
O membro ereto e o apetite para lubricidades, essas são duas das características que Pierre Grimal apresenta sobre o Sátiro, baseado em *As Metamorfoses*, de Ovídio. A sua utilização como elemento erótico tem, então, raízes na Antiguidade, como por exemplo o uso demasiado do símbolo do falo, nas cidades de Pompéia e Herculano. Nas cidades do império Romano, o sátiro era representado de diversas formas: uma das mais conhecidas está na metamorfose que sofre com a figura do deus Priapo, portador de um imenso falo, que para os romanos era um símbolo de proteção e prosperidade, e também para atividades laboriosas, como comenta Alexandre Cozer (2017):

“Uma primeira função do deus parece ser a de proteção, elemento que não é negado por qualquer comentador da Priapeia , ou estudioso de Priapo. Com efeito, o falo, em Roma, parece estar sempre vinculado à guarda de um território, sobretudo se em meio rural. Uma das palavras que mais são utilizadas pelo deus para descrever seu membro é *falx* , que significa foice em latim.”¹¹⁷

O falo, então como um símbolo de prosperidade e associado a colheita, ao trabalho do campo. A cidade de Pompéia, embebida em erotismo, tem como deus da vitalidade e da prosperidade aquele cujo falo é exacerbado. Há, portanto, um exemplo de como o falo está associado a um discurso de poder e fartura econômica, não somente um discurso de erotismo. Mostra-se que a força do falo é uma tradição vinda da Antiguidade, cujo poder sexual é encontrado sob sua égide. O uso do falo, e do sátiro com esse membro sempre ereto, ecoam dentro dos tempos, cristalizando, assim, no imaginário social, o poder do sátiro, e o poder do seu falo.

¹¹⁶ (GRIMAL, 2014, p. 413)

¹¹⁷ (COZER, 2017, p.86)



O sátiro e o seu falo são dois elementos presentes nas narrativas de Nin, no conto “O Internato”, no qual a escritora utiliza a imagem do sátiro encarnada em uma figura eclesiástica. Um personagem, com uma grande potência semântica, em quem seus significados brincam e expandem com as noções de diversas instâncias, brincam com dois elementos sagrados, o sátiro e o padre. O falo, no conto, é um dos elementos que estão associados a figura desse padre/sátiro, da descrição realizada pelo narrador, ao construir o retrato desse personagem. O conto consiste em uma narrativa na qual o leitor é apresentado a um internato no Brasil, que serve de refúgio para jovens bem abastados que serão orientados por padres jesuítas. A narrativa introduz o personagem, Padre Dodo, cujo retrato é uma descrição animalesca e com gestos pagãos de um sátiro, como evidencia-se no trecho:

“Entre os jesuítas, havia um com um pouco de sangue indígena, muito moreno, o rosto de um sátiro, orelhas enormes grudadas na cabeça, olhos penetrantes, boca de lábios moles sempre babando, cabelos grossos e cheiro de animal. Por baixo de sua batina castanha os meninos observavam com frequência uma protuberância que os mais moços não sabiam explicar e de que os mais velhos riam às escondidas. Essa protuberância aparecia inesperadamente e a qualquer instante: quando a classe lia o Dom Quixote ou Rabelais, ou às vezes quando ele meramente observava os meninos — e um deles em particular, o único louro da escola, com os olhos e a pele de uma garota.”¹¹⁸

¹¹⁸ (NIN, 2013, p. 39)

A referência à figura do sátiro no retrato do personagem é acentuada por uma descrição atenta a detalhes e partes do corpo desse personagem, que projeta uma imagem de um homem animalesco com toques de perversão e partes de um sátiro, acentuando como o padre está empregando os gestos desse ser mitológico. A figura desse padre/sátiro na narrativa é de pura perversão. Ao lado desse protagonista com gestos e traços de sátiros, o conto traz um segundo personagem, que recebe muita atenção do padre. Trata-se do personagem sem nome, que é marcado por suas características: um jovem louro afeminado.

Acho interessante a utilização desse personagem, principalmente por seus elementos serem descritos como formas opostas aos elementos do padre: uma criança louro, como elemento impúbere da narrativa, que é o alvo das investidas do personagem “antagonista”, que está associado a uma dualidade, ou melhor, uma dicotomia, na qual esse personagem – O Jovem Louro – representa a pureza, a delicadeza, enquanto o padre, de tez escura, é o elemento de perversão da narrativa. Trata-se de um uso baseado em um racismo estrutural: escolho falar dessa dualidade, não como forma de julgar o texto, ou a Anaïs Nin, mas como forma de apresentar que essas escolhas não foram feitas de formas ingênuas. Para além disso, Nin utiliza da imagem eclesiástica sempre associada à homossexualidade e pedofilia, a soma com a figura/imagem do sátiro para criar um personagem que irá desestabilizar os estudantes e o leitor. O foco na protuberância por debaixo das vestes do personagem, sempre acentuado pelo narrador e pelos personagens é outra referência ao mito do sátiro, como evidencia-se a seguir:

“Um dia, durante uma aula de anatomia, quando ele estava no tablado dos professores e o garoto louro que parecia uma menina se encontrava bem à sua frente, a protuberância que havia por baixo da batina se tornou evidente aos olhos de todos. Ele perguntou ao menino louro: — Quantos ossos o homem tem no corpo? O garoto respondeu meigamente: — Duzentos e oito. Outra voz infantil veio do fundo da sala: — Mas o padre Dobo tem duzentos e nove”¹¹⁹

No trecho citado é mais uma vez reforçado o tamanho do falo do personagem, através da brincadeira de que o padre teria “duzentos e nove”

¹¹⁹ (NIN, 2013, p.41)

ossos no corpo. O reforço no tamanho do falo invoca a força do mito presente na narrativa, no qual as imagens provocadoras de um padre com um falo ereto queimam para o leitor, estabelecendo assim uma leitura de como os gestos desse mito estão presos dentro do corpo do personagem, vibrando e cintilando todo o seu *pathos* e assim a força desse deus arrebatava a narrativa. O trecho da narrativa também reafirma como esse falo causa uma sensação de desconforto, de estranhamento, quase que de um desejo; a voz infantil, a brincadeira, ao se bradar “mas o padre Dobo tem duzentos e nove ossos”, é uma forma de mascarar, ou melhor, de apresentar uma forma de desejo recalcado, a percepção de que eles sabem que o falo do Padre é grande, como um osso humano.

Nota-se, então, que o Padre é um perturbador erótico, um mero agitador, que sua presença erótica e sagrada, que é pagã e cristã, perturba os estudantes. Outrossim, a percepção que há do seu falo, é um condutor e construtor de uma força erótica: uma imagem que causa perversão, uma imagem que constrói uma festa, uma festa a Dionísio. O Padre Dodo, constrói aqui então, o papel de servo do deus Dionísio, perturbando e excitando a todos, e apontando assim, quem deve ser o alvo, quem deve ser o sacrifício, quem deve cair em uma perturbação erótica, o jovem louro afeminado. O jovem louro torna-se um objeto de desejo e de um prazer sádico para o padre. Os outros jovens do internato, partilham do mesmo objeto de desejo, pois esses estão sobre a égide de prazer e excitação provocada pelo padre Dodo, como é nítido no trecho:

“Na confissão, esse padre atormentava os meninos com perguntas. Quanto mais inocentes parecessem ser, mais perguntas lhes fazia na escuridão do pequeno confessionário. Os meninos ajoelhados, não podiam vê-lo, pois, o padre estava sentado no escuro. Sua voz grave vinha através da tela de uma janelinha: — Você teve fantasias sensuais? Tentou imaginar uma mulher nua? Como se comporta à noite, na cama? Algum dia você já se apalpou? Já se acariciou? O que você faz de manhã, quando se levanta? Tem ereção? Já tentou olhar os outros meninos quando eles estão trocando de roupa? Ou na hora do banho? Orientado por essas perguntas, o menino que não sabia nada logo aprendia o que era esperado dele. Os que sabiam sentiam prazer em contar cada detalhe de suas emoções e seus sonhos. Certo menino sonhava todas as noites. Não sabia como eram as mulheres, como eram feitas.”¹²⁰

A confissão, que o Padre toma, é a forma de apreender quais os desejos que ardem nos corações dos jovens; por consequência, o confessionário torna-

¹²⁰ (NIN, 2013, p.40)

se o ambiente no qual os estudantes iam para confessar os pecados e encontrar novos. O interrogatório procurava saber quais lascividades custavam os desejos dos estudantes do internato. “Já tentou olhar os outros meninos quando eles estão trocando de roupa?”, as perguntas, como fica evidente nas narrações, orientam os rapazes, encaminham para os desejos da carne, direciona os olhares, acende o desejo pelo outro. O Padre Sátiro é, então, o elemento de perversão, um servo de Dionísio, que eleva os sentidos e os desejos, o condutor. O Padre Sátiro deu também, de forma tácita, o alvo: O Jovem Louro, ao tratar o rapaz com requinte e cuidado; mostrando como é feminino, o padre apresenta o objeto de desejo desses estudantes:

“Os meninos foram levados a uma excursão botânica. Dez deles se perderam. Entre eles se encontrava o garoto louro. Eles foram parar em uma floresta, bem longe dos professores e do resto dos colegas. Sentaram-se para descansar e decidir que linha de ação deveriam tomar. Começaram a comer amoras. Como iniciou, ninguém soube, mas depois de algum tempo o menino louro foi jogado ao chão, despido, virado de bruços e os outros nove meninos passaram por cima dele, tratando-o como o fariam com uma prostituta, brutalmente. Os garotos experimentados meteram em seu ânus afim de satisfazer seu desejo, enquanto os menos experientes se esfregaram em suas pernas, cuja pele era tão fina quanto a de uma mulher. Cuspiram nas mãos e esfregaram saliva nos pênis. O menino louro gritou, esperneou e chorou, mas os outros o seguraram e o usaram até que se saciaram.”¹²¹

O estupro coletivo sofrido pelo Jovem Louro por parte dos outros estudantes e os requintes de violência na procura de uma satisfação na destruição e na tortura daquele corpo desejado pelo Padre Dodo, ou melhor, do desejo que o Padre Sátiro constrói lentamente dentro do íntimo de cada estudante. O Padre Sátiro constrói então pequenos sátiros, que satisfazem o desejo, como pequenos servos do coro Dionisíaco, pequenos monstros. Há, portanto, um gozo coletivo. Dessa maneira, torna-se fulcral compreender o Padre e a utilização da imagem do sátiro como um elemento de perversão da narrativa. A reutilização do arsenal gestuário do sátiro, do seu *pathos*, de sua força, encarnada em uma narrativa, uma insurreição do mito com o intuito de gerar um/a te(n)são erótica nos estudantes. Um estupro, uma violência com o intuito de extrair prazer, quase que orquestrado pelo toque de uma flauta assoprada por um sátiro, um som erótico, um som divinamente dionisíaco.

¹²¹ (NIN, 2013, p.41-42)



O falo ereto é uma representação do homem e de sua sexualidade, uma imagem que está presente em todos os momentos da história, das cavernas da antiguidade, às pinturas contemporâneas. Como havia mencionado anteriormente, ao relatar o caso da cidade de Pompéia, o falo é um símbolo de poder, prosperidade e trabalho. Georges Bataille, em “As Lágrimas de Eros”, preconiza acerca dessa associação do falo com o poder do trabalho, de como um osso torna-se uma ferramenta de trabalho, o trabalho como forma de construir um intelecto, o que separa o homem dos animais. Outra associação que Georges Bataille faz do homem primitivo, trata-se da compreensão da morte, o ato do sepultamento como forma de compreensão da finitude da vida, assim como também a compreensão do sexo e da sexualidade como formadores da vida, e uma consciência do erotismo. Para Bataille, esse é o momento que há uma concepção de erotismo, no momento que é perceptível as pulsões de morte e vida e o ato de sepultar.

“Sem dúvida foi decisiva a passagem, ainda um pouco simiesca, do Homem de Neanderthal ao nosso semelhante; homem acabado cujo esqueleto não difere em nada do nosso e cujas pinturas ou gravuras dão-nos a saber que perdera o abundante sistema piloso do animal. O homem provavelmente peludo de Neanderthal tinha, como vimos, conhecimento da morte. E a partir de um tal conhecimento é que o erotismo surgiu, opondo a vida sexual do homem à do animal. Não se pôs o problema: em princípio o regime sexual do homem, que não é de estação como o da maior parte dos animais, parece

derivar do regime que existe no macaco. Mas o macaco difere essencialmente do homem por não saber da morte.”¹²²

A consciência de morte e o erotismo, são formas de concepção do homem, ao lado do trabalho, é claro. As ferramentas são como extensões fálicas do homem, a extensão do seu poder, de sua dominação. Além disso, a consciência de morte como uma promessa de vida e necessidade de constituir um sentimento de continuidade. Dessa maneira, essa é a consciência do erotismo, a consciência de uma morte e do poder do falo. A hegemonia do poder masculino vem do poder do falo, os objetos de trabalho são formas de falos. O pênis é, então, a forma de construção imagética do homem, sua necessidade de sempre apontar esse órgão para cima, como se o apontar para cima estabelecesse a confirmação de seu poder, um poder divino. Em “O Internato”, conto de Anaïs Nin, foi perceptível como a utilização do mito e sua associação com o falo foi utilizada para a construção dos elementos eróticos.

Há, na produção contista de Nin, um personagem cuja presença está em dois momentos, uma em *Delta de Vênus* e a outra em *Pequenos Pássaros*, cujo elemento central é o seu falo, que de forma quase patológica, o personagem o utiliza e exhibe. Trata-se de Manuel.

No conto homônimo, “Manuel”, são narradas as exigências eróticas de um homem adulto. Essas exigências eróticas giram em torno de uma obsessão em mostrar o seu pênis em ambientes públicos, um prazer único de que olhem para o seu membro ereto. Há, durante a narração, a informação de que seu pênis é vantajoso e formoso, o que entretanto não pode ser dito do rosto do personagem: certamente uma das respostas para sua necessidade compulsiva de exhibir seu membro esteja na sua falta de beleza. O personagem tem uma necessidade patológica de ser um exibicionista, frisando constantemente que seu desejo está em ser observado e nada mais. Não há no personagem um desejo de sexo a força, ou seja, de estuprar mulheres. Percebo que há na narração desse conto, uma forma de apresentar esse personagem com uma necessidade sexual, adoecida, como se ele fosse um animal exótico em exibição:

¹²² BATAILLE, 2012, p.25.

“Quanto mais gente, melhor. Quanto mais sofisticada a festa, melhor. Se estava no meio de artistas de modelos, esperava até todo mundo estar um pouco bêbado e licencioso, e então se despia completamente. O rosto ascético, os olhos sonhadores e poéticos, e o corpo descarnado de monge ficavam em tamanha dissonância com o comportamento que surpreendia todo o mundo. Se as pessoas se afastavam, ele não sentia prazer. Se olhavam para ele por qualquer período de tempo, o seu rosto ficava extasiado, ele logo estava rolando pelo chão em uma crise de orgasmo.”¹²³

Há na narração desse personagem um discurso de “exótico”, o que torna o conto até um certo momento jocoso. Um homem de má aparência que abaixa as calças para ser observado em plena ereção, e conseqüentemente ter um orgasmo é uma situação que implica a evocação de uma situação jocosa. Digo jocosa, pois o narrador deixa claro, de uma forma bem acentuada, que a condição de prazer do personagem Manuel está em um prazer “passivo”, já que o mesmo não deseja penetrar ou tomar uma mulher para o sexo com penetração. Para além dessa forma de narrar o personagem Manuel, apresentando-o de uma forma exótica e adoecida, um outro elemento que me chama a atenção, nesse conto, está no ato de exhibir constantemente o pênis em um estado ereto, e como isso é perdoado. Nin apresenta a parceira de Manuel, com quem vem a se casar: trata-se de uma prostituta, também com prazer em exhibir seu corpo, todavia, o foco narrativo está na lubricidade cometida por Manuel, está no ato masculino. Um homem arriar as calças e balançar o falo é jocoso, patológico, sexual e entendido, o poder e a satisfação de mostrar uma grande ereção, que representa a dominação de um dos seres primordiais da criação. Manuel, no conto, é quase como um sátiro, que corre assombrando mulheres com o falo apontando para os céus.

Esse Sátiro Moderno, Manuel, é reintroduzido ao leitor na coletânea *Pequenos Pássaros*, no conto que dá nome a seleta. As informações desse conto (“Pequenos Pássaros”), ao lado da narrativa anteriormente apresentada, no conto “Manuel”, são um tanto quanto conflitantes. Explico. O conto “Manuel” encerra-se com a informação de que o personagem se casou com uma prostituta, que também apreciava o exibicionismo: “Manuel casou com essa mulher, que jamais tentou possuí-lo como as outras” (NIN, 2005, p.260). Na narrativa “Pequenos Pássaros”, o leitor é introduzido a um casal chamado: Manuel e Thérèse, que procuram um apartamento em Paris. A informação que

¹²³ (NIN, 2005, p.257)

o narrador dá ao leitor, é de que Thérèse é uma pintora, uma artista. O único dado textual que tenho para construir essa relação, é o nome do personagem e sua parafilia sexual, os exibicionismos, para ligá-lo à narrativa “Manuel”, tendo em vista que, na narrativa anterior, não está disposto, para o leitor, o nome da esposa e tampouco outras informações. Todavia, acredito que se trata do mesmo personagem, pois é uma das características que a essa fase contista de Nin possui, sua constante revisitação a espaços físicos e personagens, como já visto, com os nomes de Bijou, Elena, Leila, Pierre, uma forma de costurar e criar um pequeno mundo, uma fenda no espaço, que abarca essas personagens e suas lubricidades.

O conto se desenrola, com sua obsessão por exhibir o seu órgão sexual, em público. O gatilho para a construção dessa narrativa, é certamente o apartamento com uma sacada para um colégio de moças, o que cria em Manuel um desejo de exhibir o seu pênis para essas crianças. Uma forma que o personagem encontra de atrair o olhar dessas meninas para sua varanda, é enfeitando-a e enchendo de gaiolas com diversos e exóticos pássaros:

“Durante três dias gastou o dinheiro da comida comprando pássaros de todos os tipos. O terraço ficou cheio de vida com as aves. (...) No quarto dia, Manuel foi para o terraço. Dez horas era a hora do recreio. O pátio da escola estava animado. Para Manuel, era uma orgia de pernas e saias muito curtas, que revelavam calcinhas brancas durante os folguedos. Ele estava ficando febril, ali, de pé, entre seus pássaros, mas, por fim, o plano deu resultado – as garotas olharam para cima.”¹²⁴

Nomeio o personagem Manuel como o Sátiro Moderno, por essa característica de “caçar” jovens moças, como um pequeno sátiro de falo aceso, em um bosque, correndo enamorado por uma ninfa. Há, mais uma vez, a necessidade de elucidar para o leitor que o falo do personagem é avantajado: “Manuel estava bem seguro de que havia sido premiado pela natureza no que dizia respeito a tamanho” (NIN, 2019, p.14). O ápice do conto é o despir-se de Manuel, para as meninas, e o uso de uma imagem, por Nin, que achei interessante:

Os pássaros estavam tendo um lindo desempenho bicando-se, beijando-se e brigando. Manuel ficou atrás das garotas. De repente, o quimono se abriu e, quando ele se viu acariciando o longo cabelo louro, perdeu a cabeça. Em vez de fechar o quimono, abriu-o mais ainda e, quando as meninas se viraram, o

¹²⁴ (NIN, 2019, p.13)

viram como que num transe, o enorme pênis ereto, apontando para elas. Todas se apavoraram, como pequenos pássaros, e fugiram.¹²⁵

A Ninfa que foge do Sátiro é um *topos* temático de diversas pinturas e estátuas: a fuga da ereção, de uma possível violência, do abuso. O conto causa uma náusea, por se tratar de crianças de em idade escolar; acredito que há, nessa narrativa, uma forma de apresentar o personagem Manuel como um adoecido, um pária sexual cuja doença o leva a assediar meninas. O aspecto que me chamou a atenção está na modificação realizada pelo narrador quanto à imagem dos pássaros, que são equiparados às meninas. O que pode ser lido como uma possibilidade de fuga, retratando as meninas como pássaros livres, não engaiolados. A “saga” de Manuel, nos contos de Nin, é findada com um abuso que o leva a um transe, um estado de erotismo que transcende o espaço físico: o Sátiro Moderno é sublevado, aos campos de Pã, pelo poder do falo ereto.

Pierre e a Morte

O conto homônimo “Pierre” é uma narrativa sobre a comunhão entre a vida e a morte. Trata-se, portanto, de uma comunhão sexual, uma tentativa de criar vida na morte. Na narrativa, o leitor é apresentado a Pierre – uma figura já conhecida das narrativas de Nin. Mais uma vez, suponho que se trate do mesmo personagem utilizado no conto “Elena”, haja vista a perpetuação de diversos personagens em outras narrativas. No conto, Pierre encontra um corpo feminino morto na praia, trazido pela maré e tem uma relação sexual com essa defunta:

“Pierre estava vagando pelo cais bem cedo. Havia caminhado ao longo do rio por algum tempo quando foi atraído pela visão de um homem tentando puxar um corpo nu do rio para o convés de uma barca. (...) O sol estava começando a surgir e tocou o corpo nu com um brilho rosado. Pierre viu que não apenas era uma mulher, como era uma mulher muito bonita. O cabelo comprido estava grudado nos ombros e nos seios fartos e redondos. A pele lisa e dourada cintilava. Ele jamais vira corpo mais bonito, limpo pela água, com adoráveis contornos expostos. Observou-a fascinado. O sol a estava secando. Ela a tocou. Ainda estava quente e devia ter morrido há pouco. Ele foi sentir o coração. Não estava batendo. (...) Ele tremeu, depois inclinou-se e beijou o seio. Era flexível e macio sob os lábios, como um seio vivo. Ele sentiu um ímpeto sexual repentino.”¹²⁶

¹²⁵ (NIN, 2019, p.16)

¹²⁶ (NIN, 2005, p. 231)

O encontro de Pierre com o cadáver pode ser lido de duas maneiras. A primeira, o fascínio natural que há do homem com a morte, um desejo construído de repulsa e nojo, o que no personagem se desenvolve como um prazer místico e curioso pelo corpo desanimado. E a segunda, uma leitura, ou melhor, uma percepção minha, feita através da imagem da Ninfa: o personagem Pierre vislumbra no corpo da defunta, o corpo de uma Ninfa, um corpo repleto de lascívia, quase como uma nereida adormecida. O encontro de Pierre com o cadáver é a apresentação do conto; a partir desse encontro, o desejo de Pierre se desenvolve em outras percepções do desejo. Concentro-me somente nesse aspecto da narrativa, a copulação com a morte, e suas reverberações. “Reverberações” é como nomeio a mudança que há no personagem depois do momento do gozo dentro do cadáver, como isso implica um medo e uma elevação do desejo sexual para outro nível. O que há de interessante no conto “Pierre” está na forma com que Nin aborda o ato sexual com a morte. Não há um senso de julgamento, no qual o personagem cai em desgraça – o que percebo é na verdade um estudo dos desejos humanos, e de como eles podem ser diversos e com requintes de vilezas. Há, certamente, nesse conto, um minucioso estudo dessa parafilia sexual, certamente bebendo no tratado médico do Krafft-Ebing.

Sendo assim, acredito que o conto “Pierre”, é uma das façanhas textuais mais interessantes de Nin, cuja narrativa tenta coser uma ligação entre a morte e a vida e suas implicações no erotismo. Uma possibilidade, na minha visão, de comungar a filosofia de Bataille com a potência gestual que há na construção de uma linguagem e de um ato erótico nocivo do conto. Esse ato erótico, que há em “Pierre”, pode ser lido pelo pensamento do Georges Bataille; de como ele vê a morte como um dos componentes da construção do conhecimento do erotismo no homem. Essa noção já foi mencionada nesse estudo, todavia, é necessário retomar esse conceito, para abranger o pensamento batailliano para outros conceitos do autor, como por exemplo o do interdito do cadáver e do sepultamento, sobre os quais Bataille discorre acerca do medo, e do processo de construção desse interdito para o homem:

A prática da sepultura é o testemunho de um interdito semelhante ao nosso que concerne aos mortos, e à morte. Pelo menos, de uma forma vaga, a origem desse interdito é logicamente anterior a essa prática. Trata-se essencialmente de uma diferença feita entre o cadáver do homem e os outros objetos, como as pedras. Hoje essa diferença caracteriza ainda um ser

humano em relação ao animal: o que chamamos de morte é em primeiro lugar a consciência que temos dela. Percebemos a passagem da vida à morte, isto é, ao objeto angustiante que é para o homem o cadáver de um outro homem. Para cada um daqueles que ele fascina, o cadáver é uma imagem de seu destino. Ele é testemunho de uma violência que não só destrói um homem, mas que destruirá todos os homens.¹²⁷

Há, na imagem do cadáver, o vislumbre da finitude humana, de sua incapacidade de se tornar um ser contínuo, de se tornar um ser de eras, é a evidência da violência final para com o homem. O que Bataille apresenta para o leitor, é a ameaça que há no cadáver: a ameaça da putrefação. Todavia, Bataille discorre que há uma ambiguidade na relação do homem vivo com a imagem do cadáver, o sentimento de fascínio, de “inquietação suprema”. Acredito que essa ambiguidade acerca do cadáver são os sentimentos que movem o personagem de Nin. Pois é um dos aspectos que acho fascinante em seu texto, a forma com que seu personagem subleva a admiração que há no cadáver, em uma necessidade de comunhão – como havia mencionado anteriormente, uma ambiguidade: enquanto o interdito repudia, o fascínio de copular com a morte o leva a cometer tal infâmia. O personagem Pierre, em um determinado momento da narrativa, tenta reviver o corpo com seu esperma, os fluidos da morte se misturando ao fluido da vida:

“O corpo tinha gosto de orvalho, de flores molhadas, de grama ao amanhecer. A pele era como cetim para os dedos. Ele adorou a passividade e o silêncio dela. Sentiu-se ardendo, tenso. Enfim caiu sobre ela e, ao começar a penetrá-la, escorreu água do meio de suas pernas, como se ele estivesse fazendo amor com uma náiade. Os movimentos dele faziam o corpo dela ondular. Continuou a meter, esperando sentir a reação dela a qualquer momento, mas o corpo apenas se mexia no ritmo dele. (...) A frieza e umidade do ventre, a passividade dela, o desfrute tão prolongado – contudo, não conseguia gozar. (...) Por fim, ergueu o corpo dela pela cintura, trazendo-a de encontro ao pênis e metendo violentamente dentro dela. Então ouviu gritos por toda a volta, e naquele momento sentiu-se explodir dentro dela. Retirou-se, soltou o corpo e fugiu.”¹²⁸

As sensações que o personagem experimenta ao penetrar o corpo da moça morta, e todos os predicados que estão imbuídos nesse corpo estático, tornam-se prazerosos para Pierre: a passividade e o silêncio, uma submissão constante de um ser inanimado, uma boneca. Os fluidos que saem da vagina, a umidade, uma sensação de fazer amor com uma Ninfa. Pierre, aqui, é quase um

¹²⁷ (BATAILLE, 2015, p.20)

¹²⁸ (NIN, 2005, p. 232)

dos lusitanos na Ilha dos Amores, ao cair no corpo de uma ninfa, como se alcançasse o patamar divino, ao penetrar um ser não mortal. O corpo encontrado à margem do rio não está somente ligado ao signo da morte: Pierre o conecta às águas, penetrar aquele corpo foi copular com um ser Elemental, com uma personificação de carne e vulva da água, essa é uma leitura que realizo: “não podia ouvir a chuva sem se lembrar de como a água saiu do meio das pernas e da boca, e do quanto ela era macia e lisa” (NIN, 2005, p. 232-233).

A noção de morte, na narrativa é sublevada a uma nova possibilidade de leitura dessa parafilia: o personagem encontra no corpo um estado de pureza, “uma pele macia, limpa”, não somente um encontro com a morte e sua faceta de decomposição. Suponho que o signo água e a morte pela água, tenha sido utilizado como signo de purificação do corpo; dessa maneira, o cadáver na narrativa de Nin está como um elemento que transita entre uma aura de horror e sublime: é etéreo, repele e encanta. É um corpo de Ninfa, um corpo desanimado, agora violado, em uma dupla violência: a do não sepultamento e a da profanação do seu sono eterno. O conto se constitui, então, como um dos grandes triunfos temáticos de Anaïs Nin, na sua busca de retratar e reconstruir um erotismo, pútrido e belo, com personagens polifônicos e que expandem a sintaxe dos signos que aqui coloco como representantes, é quebrar o vaso de barro e o remodelar.

4.5 O ATLAS ERÓTICO: A PRANCHA DE DIONÍSIO

A narrativa de Pierre está sob o signo da imagem de Dionísio, como forma de apresentar a violação do corpo feminino em seu sono eterno: violência e morte, miscelânea dos *pathos*, de gestos e atitudes que reverberam na narrativa de Nin e conseqüentemente nesse texto, uma basilica de memórias. A imagem que arde, ou Dionísio como uma imagem incandescente, que queima pelo desejo. Embora menor, se o equipararmos à Prancha da Ninfa, a imagem de Dionísio, aqui, abarca dois elementos visuais que muito interessaram – e interessam – a arte: o falo e a morte. Signos que Nin expande na figura de dois homens: Manuel e Pierre. Aqui, através desse estudo, percebo como invólucros de uma tradição que nasce com Dionísio, que recebem os predicados da divindade: é violento, fálico e o gozo é farto. Nietzsche, em “O Nascimento da

Tragédia”, busca construir dados filosóficos acerca do nascimento da tragédia grega, através dos cultos Apolíneo e Dionisíaco. Um dos constantes predicados com os quais Nietzsche se preocupa, está na imagem do bode, encarnada em um sátiro que é um elemento associado ao culto de Dionísio. Que tem como serviço, o bode de um grão-mestre, um regente do coro sexual:

“De todos os confins do mundo antigo – para deixar aqui o moderno -, de Roma até a Babilônia, podemos demonstrar a existência de festas dionisíacas, cujo tipo, na melhor das hipóteses, se apresenta em relação ao tipo de festa grega como o barbudo sátiro, cujo nome e atributos derivam do bode, em relação ao próprio Dionísio. Quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia em uma desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas veneradas convenções;”¹²⁹

O pensamento de Nietzsche não somente expande esse imaginário, no qual venho dissertando, como também corrobora com uma das funções semânticas do sátiro: o da luxúria e festa no culto dionisíaco. Uma festa que é conduzida pela embriaguez e descolamento da realidade, traços conseqüentemente eróticos, como acentua Bataille, em “Lágrimas de Eros”: “a embriaguez, a orgia, o erotismo são aspectos apreensíveis de um deus a quem uma vertigem em profundidade apaga as feições” (BATAILLE, 2015, p.75). Dessa maneira, a imagem do sátiro e do falo, aqui cumprem o papel de celerados de Dionísio, são suas extensões: suas imagens. O deus Dionísio como um poeta que expelle imagens, pois “o poeta só é poeta porque se vê cercado de figuras que vivem e atuam diante dele e em cujo ser mais íntimo seu olhar penetra” (NIETZSCHE, 2007, p.56). As imagens textuais, expelidas pela língua, estão escolhidas em um estado de êxtase mortal, capturadas em um rompante imagético, que aqui buscam somente comunicar e construir uma teia de gestos que reverberam até o sem fim, em um espaço que vive na fenda do esquecimento e de uma constante revisitação; por isso uma imagem que arde, são cinzas, mas podem arder. As cinzas são um estado de uma chama adormecida. Essa é a imagem de Dionísio, uma imagem em estado adormecido, que necessita da libação de sangue e sêmen. Pois, como diz Georges Didi-Huberman: “soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevava-se uma voz: “Não vêes que ardo?”.” (2012, p. 216).

¹²⁹ (NIETZSCHE, 2007, p.30)

A iconografia do mito e da imagem de Eros é que compõe essa cena polifônica das suas representações na antiguidade. Há, portanto, associada à figura de Eros, uma extensa iconografia erótica, que apresenta essa figura em diversas situações, como por exemplo: perseguições, raptos e acasalamentos. Claude Calame (2013) constrói na sua obra “Eros, na Grécia Antiga”, um mapeamento das fontes históricas da imagem de Eros e seus usos dentro da Antiguidade, um trabalho extenuante que nos revela os usos dessa imagem pela sociedade grega-arcaica, e de como a utilização da imagem de Eros está imbricada em uma perspectiva de amor, ou um simbolismo do amor na sexualização dos corpos. Há, certamente, segundo Calame (2013), um uso da imagem desse ser alado, como compositor de um sentimento erótico, na Grécia Antiga, cuja função está enraizada, não somente na poesia, mas também nas artes plásticas:

“Na Grécia antiga, outra manifestação do trabalho simbólico da cultura transmite-nos uma imagem do amor. Particularmente no final da época arcaica, a iconografia é rica de representações que aos olhos, ao menos, representam os signos muito concretos da abordagem, contato e das relações sexuais. (...) A frequente intervenção de uma figura alada de Eros nas cenas amorosas da cerâmica vai no sentido de uma resposta negativa. Entre cenas de amor divino, marcadas pela presença de Eros e relações no banquete, o corpus iconográfico arcaico e clássico.”¹³⁰



¹³⁰ (CALAME, 2013, p.65)

Claude Calame contribui para desanuviar a imagem de Eros, dessa minha necessidade de construir uma linha temporal, na qual apresente a origem e suas reverberações dentro da cultura. O pesquisador italiano apresenta que isso é certamente muito delicado de se afirmar, ou melhor, de construir uma linha temporal, de origem e com conceitos firmes, haja vista as diversas fontes e imprecisões e contradições. Sendo assim, o pesquisador admoesta para que haja um olhar treinado para os “traços de Eros”, os gestos dessa imagem, e suas repetições. Esses gestos são certamente as repetições e formas como essa imagem foi utilizada nas suas representações plásticas - e literárias, certamente. Acerca disso, Calame discorre: “Na ausência de uma chave que permita determinar índices provavelmente menos aparentes, a iconografia do amor revela-se, seja pelas marcas da excitação sexual, seja pela figuração do próprio Eros” (CALAME, 2013, p.64).

O que Calame chama de “marcas” e “figuração”, são elementos da imagem, ou do texto, que podem ser lidas pela fórmula de *pathos*, de Warburg. Elementos em espiral, um traçado, uma tradição perpetuada, que é assimilada e expandida: ressemantizada. E a literatura é também um espaço de composição imagética e expansão semântica. O mito de Eros é revisitado, na Roma Antiga, no período clássico, construindo e expandindo sua noção de amor através do texto de Apuleio, um texto que carrega um mito, que concede a Eros a experiência do amor de um casal.

Uma das obras clássicas que chegaram ao conhecimento do homem moderno, é a narrativa da paixão de Eros por Psiquê, que está registrada no *Asno de Ouro*, de Apuleio. A narrativa é estruturada na história de Eros, que se apaixona por uma mulher mortal, Psiquê, a quem deveria matar, por ter ofendido a deusa Vênus. Não conseguindo cumprir o desígnio da deusa, Eros se apaixona pela jovem mortal, ao se ferir de propósito por uma de suas flechas. A paixão de Eros por Psiquê é narrada com todos os requintes gregos, que somente a antiguidade poderia proporcionar, com diversas reviravoltas e finalmente o encontro dos dois amantes, em uníssono. Há, aqui, uma concepção de amor, como aquilo que tudo supera e aqui coloca sua amada acima de tudo, como também uma concepção de amor monogâmico: esse último detalhe é uma percepção minha, realizada pela leitura de Octavio Paz, algo que irei me

aprofundar nesse tópico. Construo esse pensamento através dessa concepção de um amor entre dois seres, não uma paixão, mas amor entre um casal¹³¹.

Octavio Paz (1990) salienta que o mito de Eros e Psiquê é uma “das primeiras aparições do amor, no sentido estrito da palavra” (p. 31). Paz utilizou o mito de Eros e Psiquê como forma de compreender o amor e suas diferenças entre o erotismo, no livro *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*, uma argumentação que propõe uma leitura do amor pelo mito. Octavio Paz compreende que, em Apuleio, está toda a concepção ocidental de amor, ilustrada na literatura: “a transgressão, o castigo e a redenção são elementos constitutivos da concepção ocidental de amor” (PAZ, 1990, p. 32). Essa postulação de Octavio Paz tem, como ponto de partida, o mito presente no texto de Apuleio, e outras representações de amor na literatura, como Molly e seu relacionamento com Bloom, ambos personagens de *Ulysses*, de James Joyce. Octavio Paz, então, compreende através da literatura de determinados exemplos de casais enamorados, como também da figura de Eros, o amor como uma concepção de atração e devoção entre dois seres. Dessa maneira, o amor monogâmico é, então, para Octavio Paz, a linha que marca uma fronteira entre o amor e o erotismo:

O amor é uma atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é uma escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos - não há amor, mas esse atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira. ¹³²

A postulação do Octavio Paz diz respeito a uma tradição perceptível na literatura entre casais apaixonados. Um ideal baseado em uma leitura realizada através dos padrões, que compõem diversos personagens em determinadas obras¹³³. Octavio Paz propõe um conceito que a priori pode ser interpretado como uma distinção paradoxal entre amor e erotismo, o que acredito não ser o

¹³¹ Acho importante salientar que essa leitura que faço, não é de juízo de valor em relações que se estruturam foram dessa norma de casal, como dois sujeitos em um relacionamento. Tampouco que somente essa estrutura de relacionamento é a que há amor. Não estou universalizando as experiências, parto da concepção do mito de Eros e Psiquê, munido da argumentação de Octavio Paz, para a construção de uma leitura de alguns contos de Anaïs Nin, nos quais o amor está presente em um casal, composto por dois sujeitos. Que majoritariamente aqui estão representadas por casais heterossexuais, o que não anula outros casais compostos por homens gays e mulheres lésbicas, mais uma vez saliento: me atento às representações de Nin, através dela busco confrontar o texto e construir uma possibilidade de leitura.

¹³² (PAZ, 1990, p.34)

¹³³ Paz chama a história de Eros e Psique de tema. E vê padrões desse tema reverberarem em outras obras, como: Fausto, Tristão e Isolda, Aurélia e Ulysses.

caso. Pois a postulação de Paz pode ser lida como uma proposta de que o amor seja um elemento que está a parte do erotismo, mas que, ao mesmo tempo, é também uma ramificação dessa potência. Portanto, Octavio Paz não tenta construir uma distinção, ou melhor, dar um vaticínio que conceitue a incongruência entre amor e o erotismo. Há na construção do texto de Paz uma proposta de traçar um limite entre o erotismo e amor. Colocando essas duas potências como caminhos bifurcados que levam ao mesmo destino, uma proposta com a qual comungo.

O amor e erotismo, como traços independentes e que, todavia, estão emaranhados nas relações sexuais. O amor e o erotismo possuem um grande simbolismo dentro do imaginário ocidental: o casamento cristão. O casamento como símbolo diante de Deus, no qual um casal se prostra em subserviência para cumprir o que foi dado aos filhos de Adão e Eva: crescer e multiplicar-se. No segundo capítulo dessa dissertação, falo rapidamente dessa instituição e de como a Igreja Católica a moldou como forma de “licitação do sexo”; acerca disso Bataille comenta: “o casamento é, antes de mais nada, a moldura da sexualidade lícita. ‘O ato da carne não consumarás – a não ser no casamento’. Mesmo nas sociedades mais puritanas, o casamento não é questionado” (BATAILLE, 2015, p.133). O casamento como rito não é tema de nenhum dos contos de Nin: há somente dados que indiquem casais unidos em matrimônio, ou unidos pela vontade de construir uma união. Trago os dados do casamento para compreender como uniões entre casais heterossexuais, nos contos, são simulacros de um sexo permitido: o amor justifica o erotismo, ele justifica o sexo. Há, portanto, em Nin simulacros de pequenas uniões, algumas sob a égide do matrimônio, como o casal presente no conto “O Anel”. A prancha, de Eros, é sobre um amor entre um casal, sobre o erotismo de um casal. As imagens e o texto caminham para apresentar esse imaginário.

Devo salientar, mais uma vez, que essa é uma argumentação construída a partir de um ideal monogâmico, majoritariamente heterossexual, pensado por Octavio Paz, através de uma reflexão do mito de Eros e Psiquê e seus ecos na literatura ocidental. É, portanto, uma argumentação da qual comungo, e na qual ancoreo meu pensamento na busca de compreender de que forma os ecos de Eros e Psiquê estão nos contos de Nin. Todavia, não me proponho a construir

uma genealogia do amor na literatura, apresentando ao lado de Octavio Paz, a fonte primordial da concepção de amor na literatura – e também nas artes plásticas, como ponto de partida para uma argumentação acerca de amor entre casais, o erotismo, e suas representações em determinados contos de Anaïs Nin.

Os Casais Enamorados de Anaïs Nin

Em Nin, há pequenos esboços, pontuados em determinados contos, que expressam o amor entre casais de forma erótica, através do desejo e do sexo. A principal formatação desse eco de Eros e Psiquê, está no conto “Maiorca”. Uma narrativa que gira em torno de uma personagem, chamada Maria, que é uma moça virgem, residente da praia de Maiorca, na Espanha (acredito que o uso do nome “Maria” para uma virgem não fora feita de forma aleatória por Anaïs Nin – há, certamente, uma alusão ao nome da Virgem Maria, uma figura bíblica conhecida como: a Mãe Virgem do Filho de Deus). O conto é construído de forma crescente através de uma fórmula conhecida: apresentação da moça, encontro com o rapaz, seguido do ponto de epifania do desejo ou amor (ou ambos) e uma necessidade retumbante de reviver constantemente esse desejo. A estrutura narrativa do conto “Maiorca” é exatamente essa, claro que enfeitada com determinados requintes de erotismo. Um dos traços interessantes nesse conto, está na descrição das mulheres dessa região - a praia de Maiorca, na Espanha – que são apresentadas ao leitor da seguinte maneira:

“Uma estranha história sobre o local era contada pelos pescadores. As mulheres de Maiorca eram muito inacessíveis, puritanas e religiosas. Quando nadavam, usavam antiquados trajes de banho compridos com enormes saíotes e meias pretas. A maioria não confiava absolutamente em nadar e deixava isso para as desavergonhadas mulheres europeias que passavam verões por lá. Os pescadores também condenavam os trajes de banho modernos e o comportamento obsceno dos europeus. Viam os europeus como nudistas, que esperavam apenas a menor oportunidade para ficarem completamente despidos e deitarem-se nus ao sol como pagãos¹³⁴.”

O cenário do conto é um ambiente conservador, recheado de religiões e vigilantes do sexo. O narrador apresenta essas mulheres e afirma como os corpos e a sexualidade estão sob um constante recato. O ápice da narrativa está

¹³⁴ (NIN, 2005, p.47)

na personagem Maria, que é atraída à noite para a praia, por uma voz. Essa voz é a de uma moça chamada Evelyn, que convida Maria para tomar um banho sob a luz lunar. O narrador apresenta que as personagens começam a brincar e nadar na água do mar, agora despidas, até o momento em que a personagem Evelyn abraça Maria e a penetra com o pênis, revelando então, que se tratava do irmão da moça, que a enganou, para ter esse momento de intimidade:

“De repente, o que ela sentiu entre as pernas não foi uma mão, mas outra coisa, algo inesperado, tão perturbador, que ela gritou. Aquela não era Evelyn coisa nenhuma, mas um jovem, o irmão mais moço de Evelyn, e ele havia enfiado o pênis ereto por entre as pernas dela. (...) A água, o pênis e as mãos conspiravam para inflamar o corpo dela¹³⁵.”

Um encontro não consentido, que é iniciado de uma forma jocosa, na qual o personagem Evelyn/Irmão de Evelyn, engana Maria, é certamente um elemento clichê de romances eróticos. Um estupro que é transformado em prazer. Trata-se de uma prática que justifica a violência, transformando-a em algo prazeroso. A personagem Maria é tomada por uma sensação de desejo, e se entrega sem resistência para o rapaz, que a desvirgina, como o narrador deixa claro, ao apontar que o mar lambeu o sangue da virgem. O conto é encerrado, com a informação de que os personagens investem em um relacionamento, e que repetem o encontro todas as noites. Nesse conto, percebo um dos simulacros de matrimônio que Nin fomenta. Considero esse texto como o mais “limpo”, no sentido da linguagem que é impressa para construir o “enlace amoroso” desses dois personagens. É, portanto, uma concepção de sexo lícito, um casamento tácito, se assim posso dizer. Outro aspecto interessante a ser mencionado está no ato de desvirginar a personagem Maria. A perda da virgindade é imposta como um interdito que deve ser rompido no casamento, o sexo como galardão do matrimônio, o sangue como sinal dessa violência, como resultado da quebra de comunhão com a natureza.

Há, na narração desse “narrador espectador”, que essa história culminou na concepção de uma relação amorosa. O ato sexual desses personagens não é, em momento algum, narrado com requintes de detalhes, ou com palavras chulas: há na narração uma necessidade de afirmar que entre esses dois jovens,

¹³⁵ (NIN, 2005, p.49)

havia uma construção amorosa. O amor do jovem com Maria, e essa constante noção de proibição, de encontro às escondidas, é algo que vem desde o teatro de Shakespeare, como por exemplo o caso de Romeu e Julieta. O encontro às escondidas está pautado na necessidade de repetição do ato, como Bataille fala acerca desse processo pós-casamento. Ora, o casamento é um ato único, uma unidade que deve acontecer somente uma vez na vida dos seres. Todo o sexo pós união é um desejo de repetição, que é onde está o caráter erótico dessa transgressão que, de acordo com Georges Bataille, está no prazer que há no conhecer dos corpos, no desenvolvimento da intimidade que desabrocha em prazer: “esse acordo não deve ser negligenciado: ele remete à própria essência do erotismo. Mas o florescimento da vida sexual também não deve sê-lo. Sem uma secreta compreensão dos corpos.” (BATAILLE, 2015, p. 135)

No conto “Maiorca”, Nin dá o conto mais delicado ao leitor, uma narrativa comprometida em construir uma noção de amor no erotismo, perpetuar um ideal monogâmico que, como havia mencionado Octavio Paz, é construído através das imagens de Cupido e Psiquê. Outro aspecto interessante das narrativas erótico-amorosas de Nin, está no cenário das praias. Acredito que haja uma tentativa de construir um cenário tropical, no qual os desejos eclodem sob o corpo, transformando as praias em um ambiente favorável para a construção dessas narrativas. No conto “A mulher das dunas”, é constatada essa construção temática do erotismo por Nin, preocupada, então, em construir narrativas nas quais haja um enlace amoroso/erótico entre um casal. Na narrativa “A mulher das dunas”, o leitor é apresentado a Louis, um homem em estado de insônia, que vaga pelos bangalôs de uma praia na Normandia, e encontra uma mulher desnuda entre as dunas de areias da praia, que entra no mar:

“Viu a figura de uma mulher andando de capa, que o vento enfunava como uma cela e que parecia carregá-la. (...) Ela estava se dirigindo ao mar. Louis seguia-a. Na beira do mar, ela se liberou das roupas e ficou nua na noite de verão. Correu até a arrebentação. Imitando-a, Louis também se despiu e entrou correndo na água. (...) Nadava com o seu sexo duro, aproximaram-se um do outro como se quisessem se esmagar em uma luta. Ele puxou o corpo dela para junto do seu e ela sentiu como estava duro seu pênis.”¹³⁶

Há, nesse conto, um dos elementos do Eros que acho muito interessante: a caçada. A procura pelo alvo do desejo, uma caminhada de desespero e de

¹³⁶ (NIN, 2019, p. 19-20)

tesão, refletida no pênis ereto de Louis. Calame (2013) já havia mencionado esse traço do mito de Eros, como um elemento presente na iconografia do mito. A caminhada do personagem Louis, de encontro à mulher, assemelha-se ao caçar de Apolo por Dafne: a procura de saciar o desejo da carne, na carne da Ninfa. A personagem, que não é nomeada, é apresentada como uma mulher extremamente bela, cuja performance sexual é esplendorosa, uma ninfa. Nin constrói uma narrativa de sexo e paixão entre um casal, no qual o desejo fica nítido: “Louis podia ver, na abertura do sexo dela, o líquido do desejo aparecendo, brilhando ao luar. Ela continuou a esfregar. Os dois corpos, igualmente bonitos, se misturavam” (NIN, 2019, p. 21).

A concepção de sexo e erotismo, presente no conto e nos personagens, corrobora com essa perspectiva de um erotismo permeado por paixão de um casal, de um corpo. Não há nesse conto, um: “felizes para sempre”, o clichê que persegue diversas dessas narrativas. O que há, então, é o personagem Louis, acordando e percebendo que fora abandonado pela mulher misteriosa. O personagem Louis “seguiu suas pegadas na areia por uma boa distância, mas elas desapareceram no bosque que dava para os bangalôs e ele a perdeu” (NIN, 2019, p. 27). Em “A mulher das Dunas, Nin invoca uma aparição de uma mulher que constrói uma relação sexual e se aparta, não havendo uma construção de amor. Um prazer feminino, dos corpos que se usaram, mas não veem necessidade de caminharem juntos. O que, de fato, comunga com a perspectiva de “construir um erotismo pelo olhar feminino”, que Nin menciona no prefácio de seus textos.

A perspectiva de um erotismo entre casais é apresentada em mais dois contos de Nin: “O anel” e “Hilda e Rango”. Em “O Anel”, Nin constrói uma narrativa que se passa, no Peru, narrando a paixão entre um índio e uma descendente de colonizadores espanhóis e sua tentativa de construir um noivado. A narrativa brinca com a figura do anel, como aliança e símbolo da união de um casal, como também o costume da tribo peruana: “no Peru, é costume entre os índios a troca de anéis no noivado, anéis que lhes pertencem há bastante tempo” (NIN, 2005, p.43). Conta, então, essa tradição, que no ato do noivado, um objeto de forma anelar, deverá ser dado para firmar o compromisso. O rapaz então, decide brincar com sua amada, colocando o anel

no pênis, para que haja uma surpresa por parte da moça. Todavia, essa brincadeira, torna-se uma situação extremamente jocosa, e excitante para a moça, como é narrado:

Não entendo – disse a mulher. - Onde está o anel? Ele então pegou a mão dela, conduziu-a até certa parte entre as pernas. Os dedos da mulher sentiram o pênis primeiro, e, a seguir, ele guiou os dedos, e ela sentiu o anel ali na base. Ao toque da mão dela, entretanto, o pênis endureceu e ele gritou porque o anel apertava-o e provocava uma dor excruciante. (...) Ao mesmo tempo, a ideia do pênis preso e cingido pelo anel dela inflamou-a sexualmente, de modo que seu corpo ficou quente e sensível a todos os tipos de fantasias eróticas.¹³⁷

É curioso a maneira que o anel é utilizado na narrativa. Essa dupla funcionalidade do anel: como forma de construir um enlace amoroso e, também, como elemento de construção do erotismo na narrativa. Nin brinca com os valores semânticos do objeto, em prol de um erotismo jocoso. Os significados que o anel possui no imaginário são vários, o campo semântico perpassa diversas obras literárias, nas quais ao anel é atribuído diversos usos, como por exemplo o uso mágico em uma fábula italiana, na qual Italo Calvino menciona um anel com o poder de realizar desejos. Essa temática vai além e se multiplica em diversas outras formas em obras literárias. Todavia um dos usos do anel no ocidente está na união matrimonial, como fica evidente o uso pelo índio peruano.

Trata-se de uma narrativa curta, que se encerra com o anel sendo limado do pênis do rapaz, que ganha uma sensibilidade dolorida no membro sexual, encerrando a narrativa com o enlace erótico/romântico com sua amada, que vê, no pênis do índio, o anel: está no órgão genital o compromisso de um amor. O casal, então, constrói seu sentimento pelo sexo, atravessado por um novo significado dado ao sexo, um constante lembrete da forma que fora ali, que eles encontraram a chave para o seu relacionamento. O anel, então, como forma de simbolizar a união, a fidelidade do casal, que na narrativa é profanado em prol de um artifício erótico. Uma ressemantização, uma expansão da sua semântica em uma união.

O conto “Hilda e Rango”, é também a construção de um casal por intermédio do erotismo. Hilda é uma modelo parisiense, que se está em um relacionamento com um escritor estadunidense, com quem construiu um

¹³⁷ (NIN, 2005, p.44)

relacionamento amoroso, e por quem nutre uma profunda admiração por ele, e há também amor. Todavia, a personagem necessita que seja subjugada sexualmente, como afirma: “sempre sonhara em ter um homem que impusesse sua vontade sobre a dela, que a governasse sexualmente, a conduzisse” (NIN, 2019, p.104). Há, na relação com o escritor estadunidense, a ausência desse ímpeto sexual, que Hilda encontra no pintor mexicano Rango, “um homem moreno, imenso, com os cabelos, olhos, e grossas sobrancelhas pretos como carvão” (NIN, 2019, p.104). O relacionamento de Hilda com Rango é um desbunde erótico, no qual a personagem encontra vazão para seus desejos. Torna-se a mulher que seu corpo estava se negando a ser. Hilda alcança a totalidade do erotismo, desejando tornar-se uma mulher submissa sexualmente, e que é punida caso tome a liderança da relação sexual:

Hilda sentiu que a fêmea existente dentro dela estava aprendendo a se submeter ao macho, a obedecer a seus caprichos. Viu também que ela ainda a estava punindo pelo gesto que fizera, por sua impaciência, pelo ato de liderança. Ele a excitaria e lhe negaria o prazer final até que tivesse quebrado sua vontade. ¹³⁸

Hilda e Rango, enquanto o casal que perpetua o ideal de Eros e Psiquê, está presente na comunhão de desejos e no encontro, na completude de seus desejos. Um casal, como cúmplices, amantes: uma comunhão erótica. A narrativa não oferece informações acerca do marido de Hilda, se ela constrói com Rango um caso extraconjugal; todavia, suponho que a escrita desse conto é baseada na necessidade de encontrar alguém cujos desejos estejam consoantes, sejam um eterno aprendiz. O triunfo do erotismo está no gozo: na plenitude, na morte que é alcançada por intermédio do erotismo, uma morte que é metamorfoseada em uma pequena eternidade, em uma perpetuação do desejo, no renascimento, como de Psiquê para o Eros.

4.7 ATLAS ERÓTICO: A PRANCHA DE EROS

Eliane Robert Morais, no texto “Traços de Eros”, reflete acerca de *O Erotismo*, de Bataille, como uma imagem. Há, no texto de Bataille, uma seleção de imagens que ilustram e evocam o sentimento que o escritor deseja que o leitor faça de sua obra. Há uma necessidade então de ler *O Erotismo* pelas

¹³⁸ (NIN, 2019, p.110)

5 EPÍLOGO

O momento de escrever as últimas palavras de um trabalho acadêmico é o mais satisfatório e o mais espinhoso. Satisfatório porque marca de uma certa maneira, o fim de um ciclo. São as últimas marcas linguísticas da pesquisa e as palavras finais do autor antes do texto chegar nas mãos de um possível leitor. São as impressões finais, os últimos momentos para explicar o não dito e explicar o dito, por isso é espinhoso. Antes de me voltar para traçar e explicar as escolhas para essa dissertação, me pego pensando acerca do ofício de crítico de literatura. Certa vez, em uma entrevista para o Canal Saúde, o Prof. Luiz Costa Lima, disse que a literatura é ao avesso de uma operação matemática, pois esta última tem somente um resultado correto, os resultados variantes estão incorretos e certamente o cálculo se perdeu em algum momento. Essa ação matemática é para o Costa Lima, o oposto para do que a crítica literária é, pois, para ele não existe uma crítica correta, todavia, existem críticas errôneas. O processo de escrita acerca de uma obra, é, portanto, construir uma expansão do texto, algo que o autor não pensou, algo que o leitor não especializado não imaginou, o crítico vai no mais além e expande a semântica da obra literária. É o que eu gosto de pensar que fiz na minha pesquisa, com a obra de Anaïs Nin.

Penso essa dissertação como uma peça, dividida em três atos. Atos esses que tem uma procedência de uma obsessão, e uma paixão minha enquanto pesquisador. O primeiro ato é a procura por Anaïs Nin, uma procura que vá além do texto literário, a procurar de compreender alguém que era até um certo momento um fantasma, uma aparição na estante de uma livraria. O primeiro capítulo dessa dissertação, é uma busca minha em desvendar algo que não estava nítido na pessoa de Anaïs Nin e no nascimento das obras “Delta de Vênus” e “Pequenos Pássaros”. São perguntas muito primárias, que todavia, tornaram-se até o certo momento complexas, pois percebi que Nin não estava imprimida em um cânone editorial brasileiro. O catálogo publicado no Brasil, é parco e mal divulgado, dada a magnitude e pluralidade de obras que a escritora possui.

Há uma ausência de uma obra norteadora e de uma divulgação da obra de Anaïs Nin, portanto, esse foi o impulso primitivo que me impulsionou em pesquisá-la: um desejo de conhecer a escritora. Portanto, nesse que chamo de

primeiro ato, estão alguns esforços em conhecer a escritora. Como os registros que a crítica literária estadunidense fez dela, e de como está impressa dentro desse cânone dos Estados Unidos. A saída então, foi buscá-la naquele que foi o porta voz do cânone dos Estados Unidos: Harold Bloom, que para minha surpresa inicial havia falado de Nin em uma coletânea de crítica literária na qual buscava divulgar escritoras estadunidenses. O segundo passo foi investigar o processo de concepção, divulgação e lançamento das obras que mergulharia em processo de escrita. Uma investigação que começou em jornais e resenhas, tanto nacionais como estrangeiros, nos anexos dessa pesquisa estão os fac-símiles do anúncio de morte de Anaïs Nin, como também artigos escritos sobre o lançamento de *Delta de Vênus* e um terceiro acerca do seu sucesso. São fac-símiles de edições da década de 1970, do *The New York Times*, conseguidos com muita paciência e certamente pagando alguma coisa para o mercado editorial do Tio Sam, pelos direitos de tê-los. Bom, aqui compartilho com o meu possível leitor essas descobertas.

O terceiro e último momento desse primeiro ato, consiste em uma grande dúvida acerca de toda mitologia que Nin construiu, no que diz respeito a “veracidade” da figura do Colecionador e da origem dos contos que acabam em uma coletânea. Como está nítido na pesquisa, essa dúvida surge após uma leitura de Sarane Alexandrian, em “A História da Literatura Erótica”. Nesse momento, adentramos esse caminho das ciências humanas, onde ficamos em uma espécie de limbo, pois, minha proposta ao oferecer esse leitura que descaracteriza o Colecionador é de que o leitor aprecie uma nova possibilidade de leitura para esse momento da ficção de Nin, e que leve em consideração, que o Colecionador possa vir também uma elemento fundamental dessa ficção. Há, portanto, nenhum vaticínio, somente um redirecionamento do olhar para que o texto seja confrontado.

O segundo capítulo, ou melhor, o segundo ato dessa pesquisa é também fruto de uma obsessão minha: o Marquês de Sade. Depois de uma leitura tardia de “os 120 dias de Sodoma”, percebi que aquela estrutura de obra, seus personagens e aquela “filosofia da alcova”, me faziam compreender o pensamento do Georges Bataille. O que me levou a tomar uma máxima. A máxima de que Sade era o antes e o depois para o pensamento moderno do

erotismo. Não há erotismo moderno sem o Marquês de Sade. Esse foi o meu vaticínio mais ousado e o momento que compreendi que pesquisar é tomar e fazer algumas máximas. O segundo ato dessa pesquisa vai então, como uma forma de justificar esse meu vaticínio, para mim mesmo e também para o meu leitor, buscando me no pensamento do Bataille, do Sollers, do Octavio Paz como a estrutura textual e a semântica mortal de Sade são formas preponderantes do erotismo moderno. Fico muito contente em conseguir ensaiar alguma resposta e traçar uma “genealogia da imoral”, todavia compreendo que é um tópico inacabado para mim e que renderá discussões mais complexas em um breve futuro.

O terceiro e último ato, que decidi dividir em três complexas cenas: O Atlas Erótico, uma composição de imagens e texto em três pranchas. Uma maneira única e muito particular de tentar compreender os contos da Anaïs Nin. O Atlas, como já descrevi incansavelmente em diversos momentos desse texto, nasce de uma leitura do pensamento de “Aby Warburg”, esse colecionador de imagens que captou a fórmula phatos como uma forma espiralar de comunhão entre os tempos. Eu mesmo me vejo como um colecionador, um Colecionador de arte erótica, que viu no Atlas uma forma de explorar os sentidos do erotismo ocidental e ocidentalizado. As três pranchas: Ninfa, Dionísio e Eros, são os relicários nos quais encontrei o espaço para que houvesse o processo de comunhão entre o texto e essas imagens. Gostaria que as pranchas fossem lidas como complementos dos textos, que fique mais uma vez registrado o papel delas não é o de ilustrar essas páginas, mas o de convidar o leitor a realizar uma leitura dessas três figuras mitológicas e suas ressemantizações em diversas obras. Para que assim, consiga compreender a fórmula de phatos e seus toques na cultura.

O terceiro ato é certamente o mais, se é que posso dizer isso “*avant-garde*” e aqui faço uso desse termo como adjetivo, não como conceito de uma escola de arte. Não imprimo o Atlas de Warburg como uma aparelhagem vanguardista no sentido que a pintura e arte do século XX caminhou, mas nessa conotação de adjetivo que a palavra tem: é novo e é pioneiro. E certamente muito intimidador, espero que tenha conseguido arranhar a superfície da discussão que o Warburg sucinta. Esse seria um dos meus triunfos pessoais.

Essa estrutura, que aqui nesse epílogo eu evoco a imagem de uma peça de teatro, ao dizer que essa pesquisa está dividida em três atos, é uma forma de explicar ao leitor que busca uma espécie de linearidade de conteúdo e de estrutura nessa pesquisa. As ideias aqui não estão divididas de forma dispersa ou sem um senso de organização. Chamo de atos justamente para compreender a ideia que gostaria de passar o meu leitor: três momentos independentes que se tocam em diversos momentos, mas possuem seu valor teórico e uma individualidade. Essa é uma das escolhas centrais da minha pesquisa, são tópicos da mesma natureza, que nascem e aqui estão dispostos de uma maneira que minhas ideias do que é o erotismo e de como vejo a obra de Nin fiquem perceptíveis. Quero que meu phatos nessa pesquisa seja perceptível, quase que tangível pelas hipérboles empregadas.

Uma das coisas que quero me deter aqui nessas últimas linhas da pesquisa, está nas minhas escolhas metodológicas para essa dissertação. A primeira é sem dúvidas a escolha da primeira pessoa do singular: o Eu. A primeira vez que li Augusto dos Anjos e sua coletânea “Eu e outros Poemas”, achei absurdo alguém colocar um título desses, todavia, não me colocando no mesmo lugar de prestígio de Augusto dos Anjos, me senti extremamente dono que que eu escrevi, o uso do eu foi na verdade uma ferramenta linguística para que finalmente me visse como dono, ou melhor como diretor desse processo. A escrita em primeira pessoa, foi certamente um desafio. Em alguns momentos achava que estava tentando desconstruir todo o discurso científico, todavia, tinha total consciência que o uso do “eu” em detrimento do pronome “nós”, me ajudou a compreender essa pesquisa não somente como um processo científico, mas também um processo autoral de arte.

Gostaria também de esclarecer, que todas as traduções – com exceção da citação de Regine Robin, que foi feita pela Eurídice Figueiredo – são de minha autoria, seus problemas e seus êxitos são meus. Quero também deixar registrado, que em nenhum momento me coloco como “tradutor”. Nessa pesquisa as traduções realizadas são frutos de um pequeno domínio da língua inglesa o que não coloca me coloca como um tradutor juramentado, por exemplo. São esforços para acessar um texto que não está em minha língua materna.

As palavras são mais breves do que pensei, quem sabe não é uma pequena fadiga. Meu último aviso, ao possível leitor dessa pesquisa é de que nesse texto não procurei esgotar ou realizar uma leitura totalizante dos contos de Nin. Pelo contrário, acredito que há muito mais que possa ser feito. Meu ofício foi somente o de assoprar a poeira dessas imagens e convidá-las a uma nova perspectiva. Sendo assim, convido esse possível leitor a analisar de forma cética o texto literário, entretanto, descobri que as paixões são denunciadas na linguagem. A minha certamente foi.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIAN, Sarane. **História da Literatura Erótica**, 1ª Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1993
- ANDRADE, Fabio. **Aby Warburg, Arte e Sobrevivência**, In: Revista Continente, n^o 207, março, 2018, p. 54-57
- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Editora Hedra, 2012
- BATAILLE, Georges. **A Literatura e o mal**, 2ª Edição. São Paulo: Editora Autêntica, 2015
- BATAILLE, Georges. **As Lágrimas de Eros**. 2ª Edição. Portugal: Sistema Solar, 2015
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 1ª Edição. São Paulo: Editora Autêntica, 2014
- BARROS, Manoel de. **Menino do Mato**. São Paulo: Editora Alfaguara, 2013
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Tradução Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. Sade, Fourier, Loyola. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. 2ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. **Lautréamont and Sade**. 1ª Edição. Los Angeles, California: Stanford University Press, 2004.
- BLOOM, Harold. **American Women Fiction Writers 1900-1960 Volume Two**. USA/Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2000.
- CALAME, Claude. **Eros na Grécia Antiga**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013
- CALASSO, Roberto. **Literatura e os Deuses**. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CALVINO, Italo. **Assunto Encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade**. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CICCONE, Madonna. **Justify My Love**. Nova York. Warner Music: 1990
- LAUTRÉAMONT, Conde. **Os Cantos de Maldoror**. Campinas: Editora da Unicamp, 2015
- COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**. 2ª Edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

- CORDIVIOLA, Alfredo. "Sade memórias do grande escritor cativo", In: **Pernambuco** – Suplemento Cultural do Diário Oficial do estado de Pernambuco, nº 108, fev, 2015, p. 04-05
- COZER, Alexandre. **O Divino falo de Príapo**: Debates em torno da Sexualidade Romana a partir de Pompeia e da Priapeia, in: Revista Veredas da História, v10, P: 47-103, 207
- DELEUZE, Gilles. Sacher-Masoch: o frio e o cruel. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009
- DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**: Histórias da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg: 1,ed. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013
- DIDI-HUBERMAN, G. (2012). Quando as imagens tocam o real. Pós: Revista Do Programa de Pós-Graduação Em Artes da EBA/UFMG, 2(4), 206-219. Recuperado de: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>
- DUMAS, Catherine. **Diário íntimo e ficção**. Contribuição para o estudo do diário íntimo a partir de um 'corpus' português. Colóquio/Letras. 131, Janeiro-Março, p.125-133, 1994.
- ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. 6ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.
- FERRAZ, Flávio Carvalho. Introdução. In: SACHER-MASOCH, Leopold von. A Vênus das Peles. 1ª Edição. São Paulo: Editora Hedra, 2013.
- FIGUEIREDO, E. (2010). Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*, (4), 91-102. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v3i4p91-102>
- FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade: A Vontade de Saber. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2015.
- FRANKLIN, Benjamin. **Anais Nin: An Introduction**, 1ª Edição. EUA: Ohio University Press, 1979
- FRANKLIN V, Benjamin. Introduction. In: NIN. ANAÏS. **Ladders to Fire** 3ª Edição. USA/Nova York: Swallow Press, 2015
- FRASER, C. GERALD. **Anais Nin author whose diaries depicted intellectual life, Dead**, p. 28, The New York Times, 1977
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**, 2ª Edição. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1993
- HESÍODO. Teogonia: origem dos deuses. 2ª Edição. São Paulo: Iluminuras, 2015.

KRAFFT-EBING, Richard von. *Psycopathia Sexualis*. 1ª Edição. EUA/Nova York: Arcade Publishing, 2011

LORDE, AUDRE. Use of the Erotic: The Erotic as Power, in: LORDE, Audre. *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 53-59.

MARTINS, A. F. (2013). **Os Perfis Da Literatura De Introspecção**: O Diário Em Virgílio Ferreira E A Autoria Na Autoficção. *Revista Desassossego*, 5(9), 125-139. <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v5i9p125-139>

MINDLIN, B. (2002). **Revisitando Anais Nin**. *Revista USP*, (52), 171-175. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i52p171-175>

MITGANG, Herbert. Behind the Best seller. EUA: The New York Times, 1977.

MORAES, Eliane R. Tempo não é cruel com Anais Nin. *Jornal Folha de São Paulo*, 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1902200514.htm> Acesso em: 09/07/2018

MORAES, Eliane R; LAPEIZ, Sandra M. **O que é pornografia**. São Paulo: Abril Cultural: Editora Brasiliense, 1985

MORAES, Eliane R. **Traços de Eros**, in: *O Erotismo*, de Bataille, São Paulo: Autêntica, 2015

NIETZSCHE, FRIEDRICH. **O nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

NIN, Anais. *In Favor of the Sensitive Man and Other essays*. 8ª Edição. Nova York, USA: Harcourt Brace & Company, 2018.

NIN, Anais. *Delta de Vênus*. 2ª Edição. Porto Alegre: L&PM, 2013.

NIN, Anais. **The Diary of Anais Nin Vol 2**, 1969 Harcourt Trade Publishers

NIN, ANAÍS. **Delta of Venus**. 6ª Edição. EUA/Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 2010

NIN, Anais. **Pequenos Pássaros**. 2ª Edição. Porto Alegre: L&PM Editores, 2019

NINFOMANIACA. **Direção: Lars Von Trier**. Dinamarca. *Les Films du Losange*, 2013

PAES, José Paulo. Uma retórica do orgasmo. In: ARETINO, Pietro. *Sonetos Luxuosos*. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PATAI, Raphael. *The Hebrew Goddess*. 3ª Edição. EUA, Wayne State University Press, 1990

ANEXO A – ANAÏS NYT

Behind the Best Sellers: Anais Nin

By HERBERT MITGANG



Nin.

The patron who paid her a dollar a page for writing erotica told Anais Nin in 1940: "Leave out the poetry. Concentrate on the sex." Nevertheless, she created a literary aphrodisiac. Almost by accident, 37 years later her collection of 15 stories appears as "Delta of Venus" and gains the immediate public that her more famous diaries achieved only after a long time.

Her editor, John Ferrone of Harcourt Brace Jovanovich, told how it happened:

"I became her hardcover editor after Hiram Haydn's death in 1973. We had already become good friends because I was in charge of the paperback editions of her diaries. I first heard about the erotica during a visit with her in Los Angeles in 1975. It wasn't until last year that I got to read the material. By that time Anais was considering giving it to another publisher because she thought Harcourt wouldn't touch erotica.

"I convinced her she was wrong and carried off 800 pages of manuscript, with her approval to cut and edit. By that time she was extremely ill and needed to conserve her strength to complete work on the final volume of her diary—the seventh—that will come out in the fall of 1978. I was struck by

the sensitive descriptions of women's sexual feelings—unlike anything I had ever read before.

"Anais tended to dismiss the erotica as imitative and a betrayal of her true feminine self, but I was able to persuade her that it contained superb writing and that she had not obliterated her own identity. She conceded this only to a degree in the postscript to her preface, where she said that, upon rereading, she found that she intuitively used a woman's language and, also, she showed the beginning efforts of a woman in a world that had been the domain of men."

The author died of cancer in January at age 74. She did see the galleys but not the finished book. She approved the elegant jacket design and photograph of an anonymous young woman on the front cover, dress raised and leg folded provocatively. Some readers have assumed that it is a picture of the author; it is not.

The jacket photo is from the Richard Merkin Collection of erotic art; Mr. Merkin is a painter and adjunct professor at the Rhode Island School of Design. Harris Lewine, Harcourt's respected art director, placed the photograph on a brown paper jacket, making "Delta of Venus" look like forbidden goods right off the boat from Paris. The combination of class and sex and Miss Nin's reputation as a pioneer feminist gave the book its momentum.

"Anais would have been amused," Mr. Ferrone said, "that her erotica rather than the diaries put her on the best seller chart for the first time." ■

The New York Times

Published: August 28, 1977

Copyright © The New York Times

ANEXO B - ANAÏS DELTA

Anais Nin, Author Whose Diaries Depicted Intellectual Life, Dead

By C. GERALD FRASER

Anais Nin, the French-born novelist and diarist, died Friday night of cancer at Cedars-Sinai Hospital in Los Angeles. She would have been 74 years old next month.

Miss Nin began writing in the early 1930's and produced criticism, essays and fiction. But her literary reputation blossomed with the publication of the six volumes of her diaries.

The first, "The Diary of Anais Nin, 1931-1934," was published in 1966. Miss Nin had been working on the seventh volume at the time of her death.

Other prominent works included "Ladders to Fire," "Children in the House of Love," "Under a Glass Bell," "The Novel of the Future" and "Collages."

She began writing her diaries when she was 11 years old as letters to her father, from whom her mother was estranged. In addition to the diaries' pictures of the Bohemian and intellectual life of Paris in the 1930's and of New York during and after World War II, her journals became widely known for their view of the perspective of a Western woman and artist struggling to fulfill herself.

Influence of Errors on History

In the two last paragraphs of her sixth diary, "The Diary of Anais Nin, 1955-1966," she wrote:

"At the end of this diary I feel I have accomplished what I hoped to accomplish: to reveal how personal errors influence the whole of history and that our real objective is to create a human being who will not go to war."

Her life, she said, "covers all the obscure routes of the soul and body seeking truth, seeking the antiserum against hate and war, never receiving medals for its courage. It is my thousand years of womanhood I am recording, a thousand women. It would be simple, shorter, swifter not to seek this deepening perspective of my life and lose myself in the simple world of war, hunger, death."

She was a 5-foot 4-inch woman with large, round, light blue eyes that she framed with sooty black circles. For a short while, she danced and modeled.

She received adverse criticism for "self-advertising." But she said: "The 'self' in my work is merely an instrument of awareness, the center of consciousness and experience, but it is like the self in Freud, a mirror of many personalities, it is the core from which spring all kinds of relationships to others, studies of these relationships or their failures."

Born in Neuilly

Miss Nin was born in Neuilly, a Paris suburb, on Feb. 21, 1903. Her father was Joaquin Nin, a Spanish composer, and her mother was Rosa Culmel, a singer of French-Danish descent.

On her way to the United States with her mother, Miss Nin began writing the letters she hoped to send to her father, enticing him to return to the family. Her mother dissuaded her from ever sending them.

In New York, she attended public school, dropped out after a teacher told her to make her writing less literary and more colloquial, and she began to read constantly.

At the age of 20, she married Ian Hugo. After her marriage, she moved to Louveciennes, near Paris, into a 200-year-old house. "I was in my 20's," she said later, "and I didn't know anyone at the time, so I turned to my love of writers. I wrote a book and I suddenly found myself in a Bohemian, artistic, literary writer's world."

That book was "D. H. Lawrence: An Unprofessional Study." It was published in a limited edition by the Black Manikin Press in 1932 and led indirectly to her meeting Henry Miller, the writer.

Mr. Miller became a major influence on her life. They discussed with each other their writings and he wrote an homage to her, "A Luminous Being," in "The Cosmological Eye," in 1939, and this was the first occasion for many American readers to become aware of Miss Nin.

Undergoing psychoanalysis, she became somewhat entranced by it. Training

with Otto Rank, she herself became a psychoanalyst but gave it up, after five months. "I found that I wasn't good because I wasn't objective. I was haunted by my patients. I wanted to intercede."

After her return to Paris, she wrote, in 1936, the novel "House of Incest," which she has called "the seed of all my work." The book portrays several psychological torments. During the same period, she worked on "Winter of Artifice," on a relationship between a father and daughter.

At the start of World War II, she returned to the United States and more and more of her works were being read by an albeit small but influential number of persons.

Rejected by Publishers

She had written "Winter of Artifice" in Paris—encouraged by Mr. Miller and the Surrealist French poet Antonin Artaud, but she could not get the novel published here upon her return. Publishers rejected it.

However, money lent by Frances Sheloff of the Gotham Book Mart, and with the aid of Gonzalo More, a Peruvian friend from her Paris days, enabled her to buy a printing press, and she worked daily for a month to learn to work it. Operating as the Gemore Press, she published "Winter of Artifice" in 1942 and a second version in 1945.

She also printed her collection of short stories, "Under a Glass Bell," and these were reviewed by Edmund Wilson, who liked her at first sight and praised her work in The New Yorker magazine. Later, in the 50's, Allan Swallow published five of her novels in an omnibus volume, "Cities of the Interior."

Influenced by Surrealism

She was influenced by Surrealism and was in the forefront of literary innovation. Prof. Anna Balakian of New York University, an authority on literary Surrealism, said that Miss Nin's writing had a "unique power to transcend the personal to reach the universal. She wrote of the intimate experience with a power that went beyond personal data."

In her later years, in addition to her work on her diaries, she held seminars in her home for young writers.

Miss Nin also lectured often in her last decade at colleges and universities. "The young recognize me as a precursor," she said. "They identify me with my struggles, with my self-liberation, with the kind of writing I do."

She had no children, but she wrote in her diary: "Nature connived me to be a man's woman. Not a mother to children, but to men."

And in an interview in 1975, she said: "My maternal feelings were never an un-lived part of me. I placed them instead on helping young artists."

Some of the artists and nonartists she encountered included Marguerite Young, Timothy Leary, Lawrence Durrell, Jack Kerouac, Allen Ginsberg and James Leo Herlihy.

Received Prix Sevigne

A member of the National Institute of Arts and Letters, she received France's Prix Sevigne in 1971 and was proposed last year by a group of writers and scholars for a Nobel Prize in Literature. Her endorsers included Mr. Miller, Mr. Durrell, Christopher Isherwood, Miss Young, Wallace Folie, Professor Balakian, William Goyen, Daisy Alden, Louise Varese and Robert Kirsch.

They said her works "have had and continue to have a conspicuous influence on Western literary style, gravating a path for the revivification of the word. At the same time, through her explorations of the inner experience and the nature of human communication and relationship, her writing has helped to transform consciousness (particularly of women) and lead the self onto its path toward individual freedom."

She is survived by her husband, Ian Hugo, a film maker, who is also known as Hugh P. Guiler, a stockbroker, and a brother, Joaquin Nin-Culmel, a professor of music at the University of California in Berkeley.



Anais Nin

The New York Times

Published: January 16, 1977

Copyright © The New York Times

ANEXO C - NOTAS

Collector's Item

DELTA OF VENUS

Erotica.

By Anaïs Nin.

250 pp. New York: Harcourt Brace Jovanovich. \$10.

By HARRIET ZINNES

ANAIS NIN'S famous erotica (only brief excerpts of which appeared in *Diary III*), written in the early 1940's for a private collector, have now become public under the suggestive title of "Delta of Venus."

At first, it seemed very simple for the diarist: erotica for much needed money. Henry Miller, who discovered the book collector, the man who supposedly purchased the stories for a "friend," was the first to pull out. Erotica interfered with his more serious writing. Nin continued, became what she jokingly called "the madam of this literary, snobbish house of prostitution . . ." a "house" that included such friends as poets Harvey Breit, Robert Duncan, George Barker. Soon, however, Nin began to hate the collector who wanted her to "Concentrate on sex," and to "Leave out the poetry." At one point, Nin wrote him an angry letter, denouncing sex without love. Suddenly, however, she had an illumination: focusing "only on sensuality, we had violent explosions of poetry. Writing erotica became a road to sainthood rather than to debauchery."

What is the impact of these erotica today? Are the stories obscene? Do they divorce sex from feeling? Begun, as Nin writes in *Diary III*, "tongue-in-cheek," the stories that Nin then thought were "exaggerated" and "caricaturing sexuality" can be read as original contributions to a slowly emerging American tradition of literary erotic writing. They are, furthermore, the first American stories by a woman to celebrate sexuality with complete and open abandonment.

In a postscript to "Delta of Venus," written in September 1976, a few months before her death, Nin noted that in the erotica she was "intuitively using a woman's language, seeing sexual experience from a woman's point of view." She had already noted in *Diary III* that the "language of sex has yet to be

Harriet Zinnes is a poet, short-story writer and critic of modern literature.



Anaïs Nin, 1947.

invented, the language of the senses has yet to be explored." Anaïs Nin became the inventor of such a language: the language in "Delta of Venus" is delicate, sinuous, precise and sensual; it is a language that is astonishing as much for its "purity," its freedom from prurience and from the usual "dirty" language of erotica written by men as for its spirited, unqueamish sexuality. Though Nin concentrated on "sex," as her collector demanded (all the usual mandatory scenes of erotica are here: masochism, sadism, flagellation, incest, homosexuality, lesbianism, group sex, interracial sex, necrophilia, nymphomania, seduction by parents), what she emphasized in her best stories was not exploitative aggression (common to male erotica) but the pleasures of sexual surrender. The result is what Peter Michelson in his excellent book, "The Aesthetics of Pornography," has called an "artistic or complex pornography" where a "mythos of love . . . poetically complex" is created. Even as Nin, therefore, yielded to her collector's demand to leave out the poetry, she was still able to "concentrate on sex," and write the poem!

The characters in these stories, though occasionally caricatures, as Nin realized, are similar to the Parisian artists and Bohemians of the 1940's that appear in her other fiction. But whereas in "House of Incest," for example, she depicts these characters in a language that is elusive and dreamlike, in her

Continued on Page 26

The New York Times

Published: July 10, 1977

Copyright © The New York Times

"Pleasure," therefore, is a word that occurs frequently in these stories. The young girl who lives among the ragpickers of Paris has her "pleasure" as she fantasizes on a canopied bed with a meticulous floor-walker in a department store. Leila, the lesbian, has her pleasure; the heterosexual or homosexual his; or Leila, Elena and Bijou find themselves enjoying a kind of double pleasure when as women they suddenly understand a male's desire for them. The brothel or the opium den, the studio or the Swiss chalet become *mythic* settings in "Delta of Venus," not only for the fulfillment of love or its failure but for a quest for knowledge through the body. When the young homosexual Donald cries out because Manuel wants to take him as a woman not as a man, his humiliation is more than sexual. Elena, a central character, is symbolically woman in love, who, because of her biology, her all-over bodily hungers, is different from man seeking sexual pleasure.

"Delta of Venus" is a joyous display of the erotic imagination. ■

Items

Continued from Page 11

erotica she writes more directly, using language that becomes more poetic for its very precision, even for its naturalism.

Sex, as Nin describes it, is a creative human pleasure where nothing of mutual joy is "abnormal." The only abnormality, as Nin has written in a recent essay, is the "incapacity to love."

The New York Times

Published: July 10, 1977

Copyright © The New York Times