

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
FACULDADE DE LETRAS

VANESSA ZUCCHI

**A TESSITURA DO DESEJO:
CORPO, SEXUALIDADE E EROTISMO NOS CONTOS DE ANAÏS NIN**

PORTO ALEGRE

2014

VANESSA ZUCCHI

**A TESSITURA DO DESEJO:
CORPO, SEXUALIDADE E EROTISMO NOS CONTOS DE ANAÏS NIN**

Dissertação apresentada como requisito parcial e final para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre

2014

Z94t Zucchi, Vanessa

A tessitura do desejo: Corpo, sexualidade e erotismo nos contos de Anaïs Nin / Vanessa Zucchi. -- 2014.

111 f.

Orientador: Ricardo Araújo Barberena.

Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Teoria Literária. 2. Literatura Francesa. 3. Literatura Erótica. 4. Anaïs Nin - Crítica e Interpretação.

I. Barberena, Ricardo Araújo. II. Título.



“Untitled Diptych (back)”, da série *Artists and Models*, de Mary Ellen Bartley, criada a partir de uma cópia de *Delta de Vênus*.

Para Luís Roberto Amabile
(que, nos diálogos e nos silêncios, fez parte desse meu percurso)

"O estranho é que juntos somos tão humanos, tão suave e calorosamente humanos, e na nossa escrita turbulentos, túrgidos, espectrais, febris, monstruosos; encharcados em carnalidades homoeróticas. O meu estilo esmaltado, e o teu, muscular, pelejando, arrancando faíscas um ao outro."

Anaïs Nin para Henry Miller,
Louveciennes, 16 Outubro de 1932.

“O erotismo é uma das bases do conhecimento de nós próprios,
tão indispensável como a poesia.”

Anaïs Nin

"No nosso mundo, onde prevalece o plano bestial,
o sexo funciona no vácuo."

Henry Miller

RESUMO

O erotismo sempre esteve presente na cultura escrita, uma vez que, sendo um elemento essencial da condição humana, manifesta-se mesmo na sua ausência. Contudo, esse universo é construído a partir de elementos que geram um desconforto, não apenas pragmático, mas teórico. Nessa perspectiva, esta dissertação tenciona adentrar esse campo ainda tão obscuro e marginal. Considerando o erotismo tanto como parte da tessitura textual de uma obra literária, quanto como representação de um fenômeno social e pessoal, objetivou-se analisar a construção do erotismo na literatura erótica de Anaïs Nin. Para isso, o erotismo foi abordado através da concepção filosófica de Georges Bataille, em uma intersecção com os conceitos de corpo (David Le Breton) e sexualidade (Michel Foucault). No segundo momento, realizou-se uma breve introdução da presença do erotismo na literatura, com objetivo de legitimar e consolidar a existência de uma tradição literária erótica, na qual se insere a escritora Anaïs Nin. Por fim, o *corpus* literário, composto por contos selecionados das coletâneas *Delta de Vênus* e *Passarinhos*, foi analisado a partir do quadro teórico desenvolvido com os pensadores supracitados.

Palavras-chave: Erotismo. Sexualidade. Corpo. Literatura erótica. Anaïs Nin.

ABSTRACT

The eroticism always has been present in written culture once it is an essential element of the human condition and appears even when it is absent. However, this universe is composed from elements that cause discomfort, not just pragmatic, but theoretical. This dissertation aims to enter this obscure and marginal field. So, considering the eroticism as part of the text's structure and also a representation of a social and individual phenomenon, it was analyzed the Erotica of Anaïs Nin. For this, the approach was based on the philosophical conception of Bataille, with an intersection of the concepts of body (Le Breton) and sexuality (Foucault). After, it was made a brief introduction of the eroticism in literature, in order to legitimize and consolidate the erotic literary tradition, in which is inserted the writer Anaïs Nin. Finally, the literary *corpus* is compound by tales of the collections *Delta of Venus* and *Little birds*, and it was analyzed from the theoretical framework developed with the thinkers above cited.

Keywords: Eroticism. Sexuality. Body. Erotica. Anaïs Nin.

SUMÁRIO

PRELIMINARES	11
1 O EROTISMO NA SOCIEDADE	15
1.1 A PRÁTICA ERÓTICA	17
1.2 A SEXUALIDADE	26
1.3 O CORPO	32
2 O EROTISMO NA LITERATURA	38
2.1 A LITERATURA ERÓTICA	40
2.2 A TRADIÇÃO ERÓTICA	46
3 O EROTISMO EM ANAÏS NIN	52
3.1 O DESPERTAR ERÓTICO	54
3.2 O EROTISMO	67
3.3 O NÃO-EROTISMO	75
3.4 DESEJOS CLANDESTINOS	86
3.5 SEXUALIDADE ABAFADAS	98
FINALMENTES	103
REFERÊNCIAS	107
ÍNDICE DE CONTOS	111

PRELIMINARES

Na mitologia grega, a paixão, matriz propulsora das relações humanas, era tão incompreensível que sua gênese só podia ser atribuída a um deus: o deus do amor. A genealogia de Eros (ou Cupido no panteão romano) é incerta. Para Hesíodo (2005), Eros é filho de Caos, sendo portando um deus primordial. Para Platão (1991), Eros seria filho de Poros e Pênia, concebido em uma festa para comemorar o nascimento de Afrodite. Em outros mitos, Eros ainda é considerado um deus olímpico, filho ora de Afrodite e Hermes, ora de Iris e Zéfiro, ou ainda de Hermes e Ártemis.

Apesar das dissonâncias, a convicção de que Eros era o deus que unia e multiplicava as espécies vivas é uníssona. Seu poder assegurava a ordem e a coesão do Cosmos, além de dar continuidade à vida: com suas flechas, Eros difundia o impulso erótico, considerado a força visceral de perpetuação do mundo. Nesse sentido, ele está ligado não apenas ao amor espiritual, mas também ao amor carnal: Eros era o deus da paixão, do desejo e também do sexo. Da sua relação com Psiquê nasceu Hedonê, a personificação da luxúria e do prazer.

A origem etimológica do vocábulo ‘erotismo’ alude ao deus e sua acepção é carregada de inconsonâncias: os dicionários contemporâneos atribuem diferentes manifestações a esse conceito, oscilando entre o amor romântico e os desejos voluptuosos. Essa ambivalência denuncia o caráter instável do erotismo, evidenciando como o valor semântico do que é considerado (ou não) erótico sofreu alterações ao longo da história. Por isso, ao falar do erótico, mais adequado do que limitar-se a categorias estanques, parece ser considerá-lo como toda manifestação de desejo sensual e amoroso, cujo imaginário evoca elementos simbólicos, subjetivos e voláteis.

Como corolário dessa tessitura semântica, o erotismo está presente na cultura escrita desde a Antiguidade, retratando diferentes nuances da sexualidade humana e manipulando o prazer e o desejo. Tendo em vista seu caráter transgressor, inúmeras obras eróticas tornaram-se campo de batalha para contestar moralismos e reivindicar vivências do corpo. Várias outras obras utilizaram o discurso erótico para provocar o riso ou mesmo para ridicularizar a nobreza e o clero. Apesar de seu movimento ondular, a presença do erotismo na cultura escrita é incontestável, uma vez que, sendo um elemento essencial da condição humana, está presente mesmo na sua ausência. Por isso,

pode-se dizer que, embora não seja uma manifestação autônoma, o erotismo nasceu com a sociedade e fundiu-se a ela: nunca se deixou de (d)escrever o sexo.

Atualmente, embora a literatura erótica já tenha saído das alcovas e refúgios subterrâneos, sua ascensão aconteceu sob o rótulo de uma literatura menor e ignóbil. Na esteira dessas discussões, insere-se ainda a problemática mercadológica, quando, pela feição obscena, o livro é reduzido à condição de produto da indústria cultural e passa a ser visto como obra de pouco valor estético. Em decorrência disso, essas produções continuam significativamente ignoradas no contexto acadêmico, tornando esse um campo de discussão marginal e estéril. Ademais, a crítica especializada caminha a passos curtos, divergindo seja pelas abordagens conceituais, seja pelo lugar defendido para a literatura erótica. Entende-se então que esse universo é construído a partir de elementos que geram um desconforto, não apenas pragmático, mas teórico.

É nessa perspectiva que a essa dissertação desenvolve-se, tencionando adentrar esse campo ainda tão obscuro e contribuindo para acordar a crítica contemporânea do sonambulismo em que se encontra diante das produções literárias eróticas.

Nesse sentido, esse trabalho parte de uma inclinação tanto política quanto afetiva. Embora seja usual justificar uma escolha acadêmica evitando a imprecisão da preferência pessoal, prefiro, ao contrário, evitar todas as justificativas teóricas que fui colecionando no decorrer desses anos e reiterar que a definição do tema e do *corpus* foi primeiramente baseada no afeto. Minha trajetória nos estudos de literatura erótica começou na graduação, quando entrei em contato com os escritos de Marquês de Sade. Na mesma época fui apresentada à Anaïs Nin, por quem passei a nutrir leituras e afeição e a quem decidi dedicar esses dois últimos anos.

Conhecida, sobretudo pela publicação de seus diários íntimos, os quais abrangem várias décadas, Anaïs Nin foi uma das primeiras mulheres a explorar discursivamente o domínio da sexualidade feminina. *Delta of Venus* (1978) e *Little Birds* (1979), obras que reúnem os seus contos eróticos, foram traduzidos para todas as línguas ocidentais e muito bem recebidos pela crítica americana e europeia no período de publicação. Entretanto, embora ainda seja considerada uma das melhores escritoras de literatura erótica¹, Anaïs Nin vem sendo ignorada no ambiente acadêmico e sumindo de circulação. Por isso, o desejo de estudar academicamente sua produção contística

¹ Segundo Alexandrian (1993, p.311) ao propor uma história da literatura erótica.

implicou também a motivação de levantar uma bandeira – em favor do erotismo na literatura e da literatura erótica de Anaïs Nin.

Esse desaparecimento de que Anaïs Nin vem sendo vítima não é ocasional e afetou de modo mais incisivo vários outros escritores: vistas como manifestações nefastas, capazes de corromper seus leitores, inúmeras obras eróticas foram retiradas de circulação por autoridades e encontraram o esquecimento. Tantas outras, consideradas inferiores devido ao seu caráter obsceno, permaneceram no limbo. Entre o puro e o profano, a literatura erótica caminhou seguindo a idiosincrasia humana.

Isso pode ser explicado se considerarmos que a literatura erótica traz à tona o que deveria permanecer velado, confundindo as fronteiras entre o privado e público. Portanto, revela, não apenas o desejo, mas também normas e políticas sociais, tornando-se território plural para explorar os mecanismos reguladores do comportamento. Nesse sentido, a literatura erótica é capaz de revelar as tensões que permeiam a sexualidade, questionando os preceitos morais da sociedade.

A partir dessas considerações, o objetivo dessa dissertação é analisar a produção erótica de Anaïs Nin, contextualizando-a nessa tradição literária e investigando como se constrói o discurso erótico em suas narrativas. Para isso, levou-se em conta tanto as representações do erotismo (através de dois dos seus eixos interdependentes: o corpo e a sexualidade), quanto o gênero erótico.

O *corpus* de estudo foi composto por contos que fazem parte das duas coletâneas acima citadas, uma vez que, embora a publicação das obras date de anos diferentes, os contos foram escritos no mesmo período. São eles: “Linda”, “Artistas e modelos”, “Maiorca”, “Lilith”, “Manuel”, “A mulher velada” e o “O anel”, publicados na coletânea *Delta de Vênus*, e “Fuga”, “A rainha”, “A mulher nas dunas”, “A maja”, “Siroco”, “Passarinhos” e “Duas irmãs”, publicados em *Passarinhos*.

A dissertação é dividida em três partes. Inicialmente, será abordado o conceito de erotismo, desenvolvendo-o, como já foi mencionado, sob o eixo do corpo e da sexualidade. Para isso, partirei das considerações Georges Bataille (1987), entendendo o erotismo como uma desejo metafísico de continuidade. Para o pensador, o ser humano é por essência um ser descontínuo e, motivado pela ilusão de uma continuidade perdida, busca constantemente formas de completar-se no corpo do outro, no amor e na morte. Na concepção de Bataille, cada um dos três alvos instaura um erotismo diferente: o erotismo dos corpos, o do coração e o sagrado, respectivamente. Para os objetivos aqui

traçados, interessa apenas o primeiro erotismo, o qual atua no signo do corpo (LE BRETON, 2003) e se desenvolve dentro do dispositivo da sexualidade (FOUCAULT, 1988). A importância de percorrer uma trajetória analítica que problematiza o erotismo em uma intersecção com as representações do corpo e da sexualidade justifica-se tanto pela possibilidade de perceber o funcionamento dos mecanismos sociais que regulam as práticas eróticas, quanto para repensar as construções decorrentes dessa normatização.

O erotismo entendido dessa forma é um fenômeno social, filosófico e histórico. Todavia, ao ser inserido em uma narrativa, pode ser assim representado ou pode assumir novos contornos, transformando-se em um gênero literário. Tendo isso em vista, no segundo capítulo, pretende-se traçar algumas considerações sobre a presença do erotismo na literatura, ressaltando algumas características de obras da literatura considerada erótica. Sem a intenção de aprisioná-las, essa classificação permite direcionar o olhar a um elemento significativo nessas narrativas, inserindo-as em uma mesma tradição. Ou seja, ao tratar do gênero erótico, espera-se contextualizar a escritora Anaïs Nin nessa tradição literária, criando um diálogo com outras obras eróticas, do passado ou que ainda estão por vir. É interessante ponderar que a construção narrativa erótica é notadamente marcada por um *locus* específico de fala, culturalmente circunscrito na esfera do masculino. Ou seja, as marcas e os conflitos que esse tipo de produção figura, além das fissuras do texto e da forma de lidar com o erotismo, refletem vivências de gênero. Por isso, situar a obra Anaïs Nin nessa tradição literária implica, em última instância, uma desestabilização da passividade e do abafamento atribuído socialmente à sexualidade feminina.

Por fim, o terceiro capítulo contempla a análise de alguns contos da produção erótica de Anaïs Nin, realizada através do arcabouço teórico construído nos capítulos anteriores.

Espera-se com isso fomentar o debate sobre os estudos da literatura erótica, corroborando para a valorização dessa modalidade literária tão ignorada no contexto acadêmico e ampliando a fortuna crítica da escritora.

Capítulo 1

O erotismo na sociedade

(ou o erotismo como fenômeno social)

“Relembro de relance as mulheres que conheci. É como uma cadeia que eu tivesse forjado com minha própria miséria. Cada elo está preso ao outro. Um medo de viver separado, de permanecer nascido. (...) Medo e anseio.”

Henry Miller, *Trópico de câncer*

1.1 A PRÁTICA ERÓTICA

George Bataille foi quem melhor explorou a complexidade da prática erótica, considerando-a a chave para compreender as relações. Em sua obra *O Erotismo*, publicada em 1957, o filósofo resgata o âmago da experiência erótica, atravessando as tensões que permeiam esse fenômeno através da intersecção da antropologia à filosofia.

Assumindo que o erotismo se configura na relação com as múltiplas facetas sociais, esse fenômeno não pode ser abordado isoladamente. Bataille (1987) chama atenção para essa pluralidade e afirma que só é possível analisar o erotismo na mesma medida em que se aborda a história do homem, das religiões e do trabalho. Isso leva o filósofo a declarar que talvez seu livro seja, em um sentido, a “panorâmica da vida humana, retomada a partir de um ponto de vista diferente”. (BATAILLE, 1987, p.8).

Tendo por base essa constatação, não parece necessário conceituar o erotismo, mas sim buscar as relações de sentido dessa prática, explorando suas dimensões e suas implicações – e, à luz da teoria de Bataille, essa será minha pretensão desse capítulo.

A partir disso, o erotismo será abordado numa intersecção com os conceitos de sexualidade e de corpo, considerando-os como os dois eixos principais sob qual o erotismo opera. Através do conceito foucaultiano² de sexualidade, serão desenvolvidas as principais formas de articulação poder-saber que marcam a propagação desse dispositivo, a fim de delimitar o campo social sob o qual o erotismo funciona. Por fim, a abordagem sociológica dada ao corpo permite pensá-lo como lugar no qual o erotismo é instaurado e no qual o erotismo manifesta-se – ou seja, lugar primeiro e último dessa vivência.

* * *

² Como foi mencionado, a sexualidade será abordada à luz da teoria de Foucault. Entretanto, aproximar esses dois filósofos exige atenção, sobretudo terminológicas. Ao tratar do erotismo como superação da sexualidade instintiva e animal, Bataille utiliza o termo referindo-se à capacidade inata dos mamíferos de se reproduzirem sexuadamente – sexualidade é, para Bataille, o ato sexual. Diferentemente, Foucault entende por sexualidade um dispositivo histórico, arquitetado socialmente por uma complexa rede de relações. A prática sexual, erótica ou não, desenvolve-se no interior desse dispositivo. Nesse sentido, doravante, será utilizada a expressão ato sexual para referir-se ao que Bataille chama de sexualidade, ou seja, o coito, com fins reprodutivos ou não, diferenciando-se assim do conceito foucaultiano de sexualidade.

Nem toda prática sexual é erótica – e nem toda prática erótica é sexual. A sexualidade só é erótica quando representa uma busca que vai além do fim reprodutivo, transcendendo o prazer sexual, ou seja, quando não for puramente animal. Para Bataille (1987, p.11) “a atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuados e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica”. Além disso, o erotismo nasceu a partir do momento que o homem negou sua animalidade.

Bataille explora a passagem da animalidade à humanidade valendo-se da história da civilização. O filósofo chama atenção para o fato de que vestígios do trabalho humano foram encontrados no paleolítico superior e vestígios de sepultamento no paleolítico médio. Possivelmente, ao mesmo tempo, o homem passou a desenvolver regras de conduta que restringiam as práticas sexuais. Isso porque a vida de trabalho exigia que as forças fossem reguladas e não se perdessem em outras atividades, como a sexual. Os homens então passaram a se impor restrições, como forma de regular o comportamento. Através desses interditos, o mundo do trabalho controlava a violência e regravava a vida social do homem - os interditos tinham uma pretensão civilizatória. Entretanto, os utensílios de trabalho e sepultamento deixaram vestígios, a sexualidade contida não.

Esses três momentos corresponderiam aos comportamentos que afastaram o homem do animal: trabalho, consciência da morte e sexualidade contida (de onde nasceu o erotismo). Essa passagem é significativa uma vez que significa “que o homem se atribuiu no mundo da moral um valor que os animais não tinham e que se elevou bem acima deles.” (BATAILLE, 1987, p.128) – enquanto o homem é a imagem e semelhança de Deus, o diabo conserva a animalidade, simbolizada na cauda.

A partir dessas constatações, Bataille entende que o mundo humano, aquele que marca a saída do homem da animalidade, é o mundo do trabalho. As vivências eróticas (cuja prática não visa a reprodução, não tendo por isso um fim útil para o grupo) dependem energia, por isso afastam-se do mundo do trabalho. Entretanto, elas também não estão no mundo animal. O erótico edifica-se nesse limiar, no domínio da violência: ao mesmo tempo em que só existe atividade erótica quando há uma superação do instinto animal, o erótico se concretiza em um princípio de transgressão do *mundo*

humano. Há um jogo na libertinagem que faz o corpo oscilar entre o humano e o animal.

Para entender o erotismo sob o viés filosófico dado por Bataille, é preciso compreender dois movimentos fundamentais que transformam a prática sexual em erótica: o jogo entre interdito e transgressão e a busca por continuidade.

Limitar a vivência sexual implicou uma ressignificação dessa prática: o que era apenas um impulso animal livre transfigurou-se em uma atividade social regulada (e reguladora). Foi partir disso que a prática sexual tornou-se erótica: a essência do erotismo reside na sua relação com a normatização.

O interdito que põe em questão a liberdade sexual é recorrente na maioria das culturas, mas há aspectos variáveis histórica e socialmente, arquitetando os interditos particulares - seus contornos variam e são, muitas vezes, ilógicos. Entretanto, “o interdito não significa forçosamente a abstenção, mas a prática em forma de transgressão” (BATAILLE, 1987, p.69). Ou seja, todos os interditos podem ser transgredidos – muitas vezes essa transgressão é tanto aceita quanto estimulada. Entende-se então que o interdito não anula o desejo, mas o controla. Por isso, a própria transgressão está, muitas vezes, cercada por regras. Se, como já foi dito, o interdito marca o distanciamento da animalidade, a transgressão define a vida social do homem - isso porque a transgressão suspende temporariamente o interdito, sem que com isso o exclua.

Como exemplo dessa transgressão organizada pode-se citar a guerra: existe um interdito com relação ao homicídio, mas esse interdito é suspenso quando o sujeito está participando de uma atividade de guerra. A guerra é, portanto, uma infração organizada, responde a um projeto, tendo por isso um objetivo preciso e um caráter limitado – na guerra, o homicídio só é permitido nas condições estipuladas previamente. Nesse sentido, essa transgressão não é a volta à violência (ou à animalidade da violência), ela não exclui o limite, apenas o desloca temporariamente.

A partir disso, Bataille (1987) constata que o mundo dos homens é composto pelo profano e pelo sagrado; ou seja, o mundo do trabalho e dos interditos e o da festa e

da transgressão. Nas sociedades primitivas essa distinção é mais nítida, já que as festas destacavam-se pelo excesso e extravagância:

Eram necessários anos para reunir a quantidade de víveres e de riqueza que se veriam não só consumidos ou gastos com ostentação, senão também destruídos e desperdiçados pura e simplesmente, porque o desperdício e a destruição, formas de excesso, entram por direito próprio na essência da festa. (CAILLOIS, 1942, p 112).

Entretanto, esses excessos contribuía para marcar o período de festas como uma exceção. Através delas, evidencia-se o interdito ao mesmo tempo em que se reforça a ordem do mundo do trabalho. O mesmo acontecia nas orgias: “o movimento da festa adquire na orgia essa força transbordante que exige geralmente a negação de todo limite” (BATAILLE, 1987, p.105).

O interdito e a transgressão correspondem a esses dois movimentos – da negação e da permissão, que são, ao mesmo tempo, da intimidação e da atração. O objetivo do interdito é conter a violência, entretanto, permite transgressões que a liberta, mas a liberta de forma controlada. Assim, a transgressão coloca em pauta o interdito e instaura um acordo ainda mais profundo uma vez que o conserva. Nesse sentido, a transgressão transformou-se em uma ação prática.

A partir disso, pode-se compreender que

a guerra não é em seu princípio inicial uma empresa política, nem o sacrifício uma ação mágica. Da mesma forma, a origem da orgia não é o desejo de colheitas abundantes. A origem da orgia, da guerra e do sacrifício é a mesma: resultam da existência de interditos que se opunham à liberdade da violência assassina ou da violência sexual. Esses interditos determinaram inevitavelmente o movimento explosivo da transgressão. Isso não quer dizer que nunca se tenha recorrido à orgia – à guerra e ao sacrifício – objetivando efeitos que, com ou sem razão, lhes foram atribuídos. Mas tratava-se desde então, da admissão –secundário e inevitável – de uma violência desmedida nos mecanismos do mundo humano, que o trabalho organizava. (BATAILLE, 1987, p.108).

Os dois principais campos do interdito são a morte e a sexualidade (podemos lembrar os mandamentos bíblicos “não matarás” e “não pecarás contra a castidade”) – o homem primitivo via nessas duas esferas uma violência que precisava ser domesticada. O parentesco próximo é outro interdito muito comum, caracterizado na proibição do incesto.

Através dos eventos citados, percebe-se que na religiosidade pagã a transgressão era fundada na esfera do sagrado – ela a consolidava. Por isso, “a violência do erotismo era capaz de criar angústia, e até nojo, mas não era assimilada ao Mal profano, à violação das regras que garante razoavelmente, racionalmente, a conservação dos bens e das pessoas” (BATAILLE, 1987, p.116-117). Entretanto, a religiosidade cristã opõe-se a transgressão na medida em que nega sua importância e a condena – o anjo da transgressão foi expulso do campo divino (interessante salientar que se pode ver no diabo alguma reminiscência de Dionísio).

O cristianismo não mediu esforços para que as práticas pagãs desaparecessem. Nesse sentido, a atividade sexual fora do casamento passou a ser considerada impura, com isso, as orgias também foram negadas. Ademais, o sacrifício deveria ser feito segundo a vontade do sujeito; a continuidade do ser seria encontrada em Deus - o sagrado foi reduzido a um Deus e a transgressão foi chamada de pecado. A partir disso, o domínio do sagrado passou a abarcar apenas o puro, o bem e a luz. Com isso, o erotismo caiu no plano do profano, e foi condenado veementemente. Ou seja, o sagrado do erotismo desapareceu ao mesmo tempo em que a transgressão foi condenada – o interdito passou a ser absoluto. Segundo Bataille, “a evolução do erotismo é paralela à da impureza” (BATAILLE, 1987, p.116).

Apesar da divergência que a prática reprodutiva e a erótica assumem, é interessante perceber que “o sentido fundamental da reprodução não constitui menos a chave do erotismo” (BATAILLE, 1987, p. 12). Isso porque a reprodução é significativa no jogo erótico: ela marca a descontinuidade dos seres, mas coloca em pauta sua continuidade, instaurando o jogo no qual o erotismo se concretiza.

O ser humano é essencialmente um ser descontínuo e incompleto:

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade” (BATAILLE, 1987, p. 12).

Entretanto, no processo de reprodução, o espermatozoide e o óvulo unem-se gerando um ser, ou seja, esses seres descontínuos estabelecem uma continuidade para formar um novo ser. Bataille desenvolve essa análise, afirmando que:

da descontinuidade dos seres sexuados procede um mundo pesado, opaco, onde a separação individual tem por base a escuridão; a angústia da morte e da dor deram à parede dessa separação a solidez, a tristeza e a hostilidade de uma parede de prisão. Nos limites desse mundo triste, entretanto, a continuidade perdida se reencontra no caso privilegiado da fecundação: a fecundação –a fusão- seria inconcebível se a descontinuidade aparente dos seres animados mais simples não fosse uma mistificação. (BATAILLE, 1987, p.92).

Nesse sentido, em nossa trajetória, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Comandado por essa nostalgia da continuidade perdida, o erotismo é uma forma de buscar a continuidade e a completude. Nesse sentido, Bataille identifica no erotismo uma recusa ao isolamento essencial em que se encontram os seres humanos. Por isso, diz ele, “o erotismo é, na consciência do homem, o que o leva a colocar o seu ser em questão” (BATAILLE, 1987, p. 33).

Essa busca por continuidade foi metaforizada por Platão, em *O banquete*, através de uma reflexão sobre o mito do andrógino e a origem do amor. Aristófanes é quem conduz a narrativa contando que, no início da humanidade, aos gêneros eram três: o feminino, o masculino e o andrógino (constituído pela união dos dois gêneros: possuía duas cabeças, quatro braços e pernas e dois sexos). Os andróginos eram seres poderosos e ambiciosos, por isso, escalaram o Olimpo desafiando os deuses. Como punição, Zeus cortou-os ao meio, dessa forma, além de mais fracos, também seriam duplicados e serviriam melhor aos deuses.

Divididos, os andróginos buscavam constantemente sua outra metade e quando encontravam, abraçavam-se e deixavam-se ficar assim, acabando por morrer de fome. Zeus, piedoso com essas criaturas, decidiu virar seus sexos para frente, fazendo com que, ao invés de reproduzirem-se na terra, reproduzissem juntos. Assim, em um abraço, eles não morreriam, mas descansariam e poderiam continuar vivendo. Contudo, nossa existência seria ainda marcada pela incompletude e pelo desejo de nos completarmos no outro: "Cada um de nós portanto é uma tábua complementar de um homem, porque

cortado como os linguados, de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento." (PLATÃO, 1991, p.60).

O pensamento de Bataille sustenta um diálogo expressivo com o de Platão, incluindo a relação do erotismo com a morte. O filósofo francês acredita que o “erotismo é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1987, p.11), entendendo que as duas forças são análogas: o erotismo tem o valor da morte, o seu sentido primeiro. Ademais, o erotismo coloca em pauta a morte, mas uma morte metafórica - a morte de um estado para o surgimento de outro. Avançando um pouco mais, há de se considerar que vida e morte não são opostas, são complementares.

Se vemos nos interditos essenciais a recusa que opõe o ser à natureza encarada como um excesso de energia viva e como uma orgia da destruição, não podemos mais diferenciar a morte da sexualidade. A sexualidade e a morte são apenas momentos intensos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício ilimitado que a natureza executada contra o desejo de durar que é próprio de cada ser. (BATAILLE, 1987, p.58).

Além disso, a morte e a vida mantêm uma relação estreita e aparentemente, mas só aparentemente, paradoxal. Enquanto o erotismo objetiva tirar o homem da descontinuidade em que se encontra, a morte arranca o ser dessa condição, o impede de permanecer na sua descontinuidade. “Mas assim como a violência da morte derruba inteiramente – definitivamente – o edifício da vida, a violência sexual derruba em um ponto, por um tempo, a estrutura desse edifício” (BATAILLE, 1897, p.99).

Os momentos em que prevalece o desejo sexual são momentos de crise do isolamento, ou seja, quando a descontinuidade é desestabilizada. Entretanto, o erotismo não se limita à instância sexual - a atividade física é apenas uma faceta do erotismo, seu fundamento fisiológico. A partir da busca por completude, da necessidade de dar continuidade ao ser, desdobram-se as três formas de erotismo postuladas por Bataille: o erotismo dos corpos, o erotismo do coração e o erotismo sagrado.

No primeiro, o erotismo dos corpos, a descontinuidade é substituída pela fusão de dois corpos. Os seres perdem o isolamento de si, para fundirem-se com o outro.

Cada ser contribui para a negação que o outro faz de si mesmo, mas essa negação não chega de forma alguma ao reconhecimento do parceiro. É, parece, menos a similitude que age na aproximação que a *pletora do outro*. A violência de um se propõe a violência do outro: trata-se de cada lado, de um movimento interno que obriga a se

encontrar *fora de si* (fora da descontinuidade individual). Acontece o encontro de dois seres que, lentamente na mulher, mas às vezes de maneira fulminante no macho, a pleora sexual projeta fora de si. O casal animal no momento da conjunção não é formado de dois seres descontínuos que se aproximam, unindo-se por uma corrente de continuidade momentânea: não se pode falar propriamente de união, mas de dois seres sob o domínio da violência, associados pelos reflexos ordenados da união sexual, partilhando um estado de crise em que tanto um quanto outro estão fora de si. Os dois seres estão ao mesmo tempo abertos à continuidade. Mas nada subsiste disso nas consciências vagas: depois da crise, a descontinuidade de cada um dos seres está intacta. (BATAILLE, 1987, p.96).

Usualmente, o erotismo dos corpos é introduzido ou prolongado pelo erotismo dos corações. Nessa forma de erotismo, o ser humano busca completude e continuidade na imagem do outro.

O erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um ouço no sentido de um egoísmo cínico. O erotismo dos corações é mais livre. Ele se separa, na aparência, da materialidade do erotismo dos corpos, mas dele procede, não passando, com frequência, de um aspecto estabilizado pela afeição recíproca dos amantes. (BATAILLE, 1987, p.18).

Entretanto, a continuidade através do erotismo dos corações provoca desordem. Invoca o sofrimento, angústia, desejo de morte (sua e/ou do outro). Por fim, gera uma nova forma de descontinuidade: o egoísmo a dois. Nesse sentido, o erotismo do coração é talvez o mais violento.

Por fim, o erotismo sagrado, no qual o anseio da imortalidade representa uma tentativa de buscar a continuidade na nossa descontinuidade, por isso, o objeto está além do real imediato. No Ocidente, “o erotismo sagrado confunde-se com a busca exatamente com o *amor* de Deus, mas o Oriente dá continuidade a uma busca semelhante sem necessariamente colocar em jogo a representação de um Deus.” (BATAILLE, 1987, p.15). O erotismo sagrado consolida-se na transcendência – busca-se o êxtase da plenitude.

O estado erótico dissolve a forma regular do ser. Mas a descontinuidade não some, ela é apenas colocada em questão. Essa dissolução relativa prepara uma fusão, fazendo com que os dois seres cheguem ao mesmo ponto de dissolução. Por isso, “toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro de jogo” (BATAILLE, 1987, p.17).

Para os objetivos delimitados, interessa aqui adentrar apenas o domínio do erotismo dos corpos. Esse erotismo desenvolve-se, como já foi mencionado, sobretudo em dois eixos interdependentes, que serão desenvolvidos aqui: o corpo e a sexualidade.

1.2 A SEXUALIDADE

Michel Foucault analisa o funcionamento da sexualidade como um emaranhado de relações de poder³, associadas com a emergência de uma ciência da sexualidade (*scientia sexualis*). A sexualidade é, para o filósofo, um dispositivo histórico, uma construção social sob o qual o poder instaura-se.

O dispositivo da sexualidade engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são elementos do dispositivo (FOUCAULT, 1988, p.244).

Nesse sentido, as vivências eróticas acontecem no interior do dispositivo da sexualidade, sofrendo interferência de inúmeras instâncias sociais e mecanismos de dominação.

Incidindo sobre esses mecanismos, em sua *História da sexualidade* (1988), Foucault contrapõe-se à hipótese repressiva na medida em que elucida como a sociedade moderna vem implantando mecanismos capazes de gerar exaustivos discursos sobre o sexo. A partir dessas constatações, o filósofo circunscreve o sistema da sexualidade, fornecendo indícios para compreensão tanto desse domínio, quanto das práticas que acontecem em seu âmbito.

O denominado período de repressão teria iniciado a partir do século XVII, desenvolvendo-se concomitantemente à ascensão da burguesia e ao desenvolvimento do capitalismo - viveríamos, portanto, ainda sob as regras de um regime vitoriano. Seguindo esse pensamento, a sexualidade teria sido dominada através de censuras e silêncios que a expulsaram da vida cotidiana. O quarto dos pais passou a ser o único lugar em que a sexualidade era reconhecida, criando a partir disso, espaços legítimos onde a sexualidade ilegítima pudesse ser exercida: os bordéis e as casas de saúde.

Como consequência, ao falar de sexo, os sujeitos entram nessa rede: desculpamos-nos - mas, curiosamente, falamos. E falamos do nosso próprio silêncio, ou melhor, falamos do silenciamento que foi imposto a nossa sexualidade.

³ Segundo Foucault (1988, p.103), o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, “é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada”.

Foucault (1988) encontra uma explicação para insistirmos com tanto orgulho e vigor na hipótese repressiva da sexualidade: uma lógica falaciosa, chamada pelo filósofo de “benefício do locutor”, faz com que acreditemos que ao romper o silêncio imposto socialmente ao sexo, estaríamos fugindo do controle do poder. O filósofo explica:

se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura. (FOUCAULT, 1988, p.12).

Além disso, o discurso de uma sexualidade silenciada e reprimida é acompanhado com a promessa de subversão das normas e de mudanças de paradigma, sendo por isso, em certo sentido, promissor.

Entretanto, a história da sexualidade foucaultiana mostra que a mecânica do poder na nossa sociedade não é de ordem repressiva:

Houve, ao contrário, inventividade perpétua, produção constante de métodos e procedimentos, com dois momentos particularmente fecundos nessa história prolífica: por volta da metade do século XVI, o desenvolvimento dos processos de direção e de exame de consciência; no início do século XIX, o aparecimento das tecnologias do sexo (FOUCAULT, 1988, p.131).

Contra a hipótese repressiva pode-se ainda dizer que a sexualidade

está ligada a dispositivos recentes de poder; esteve em expansão crescente a partir do século XVII, a articulação que a tem sustentado, desde então, não se ordena em função da reprodução. Esta articulação, desde a origem, vinculou-se a uma intensificação do corpo, à sua valorização como objeto de saber e como elemento nas relações de poder (FOUCAULT, 1988, p.118).

De acordo com Foucault, nos últimos séculos, é possível perceber uma propagação de informações e discursos sobre o sexo, de formas tanto ilícitas, quanto admitidas e institucionais. As proporções desse fenômeno atestam sua importância na organização da sexualidade, influenciando e regulando comportamento. Nessa perspectiva,

o ponto essencial (pelo menos, em primeira instância) não é tanto o saber o que dizer ao sexo, sim ou não, se formular-lhe interdições ou permissões, afirmar sua importância ou negar seus efeitos, se policiar ou não as palavras empregadas para designá-lo; mas levar em consideração o fato de se falar de sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam a fazê-la, que armazenam e difundem o que dele se diz, em suma, o “fato discursivo” global, a “colocação do sexo em discurso” (FOUCAULT, 1988, p.18).

Foucault identifica dois procedimentos que transformam o sexo em objeto de verdade: o primeiro é *ars erótica*, adotada pelas sociedades orientais, em que o prazer, considerado uma experiência ressonante no corpo e na alma, é alvo de uma verdade que permite conhecê-lo e desenvolvê-lo. Esse saber é salvaguardado em segredo e transmitido de forma esotérica e doutrinária. O segundo procedimento, desenvolvido nas sociedades ocidentais, é a *scientia sexualis*, formada por um conjunto de processos rigorosos opostos à *ars erótica* e marcados, sobretudo, pela confissão e pela transformação da sexualidade em ciência. Uma das principais diferenças entre esses dois procedimentos reside no fato de que na *ars erótica*, a instância de dominação vem de quem detém a verdade, ou seja, de quem fala, enquanto na *scientia sexualis*, a dominação vem de quem escuta e interroga. É preciso notar que a *ars erótica* não ficou completamente ausente da cultura ocidental, ao contrário, existem sutis vestígios dessa arte nos procedimentos de confissão cristã.

Essa produção de verdade, mesmo intimidada pelo modelo científico, talvez tenha multiplicado, intensificado e até criado seus prazeres intrínsecos. (...) Pelo menos, inventamos um outro prazer: o prazer da verdade do prazer, prazer de sabê-la, exibi-la, descobri-la, de fascinar-se ao vê-la, dizê-la, cativar e capturar os outros através dela, de confiá-la secretamente, desalojá-la por meio de astúcia; prazer específico do discurso verdade sobre o prazer (FOUCAULT, 1988, p.81).

No século XVII, objetivando o controle e até mesmo modificações e deslocamentos sobre o desejo, a pastoral cristã, colocou o sexo em discurso. Logo, o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil transformaram-se nos maiores responsáveis pelo controle do corpo e de seus prazeres.

Inicialmente consolidada na prática religiosa, a confissão propagou-se para outras relações, como pais e filhos, doentes e médicos, alunos e professores. Com isso, o fundamento da confissão transfigurou-se também: cartas, narrativas autobiográficas, consultas médicas, interrogatórios, entre outros, são formas de confissão. Nesses

procedimentos, "não se trata somente de dizer o que foi feito - o ato sexual - e como; mas de reconstituir nele e a seu redor, os pensamentos e as obsessões que o acompanham, as imagens, os desejos, as modulações e a qualidade do prazer que o contém" (FOUCAULT, 1988, p.72)

Ainda em discurso, a partir do século XIX, a sexualidade desenvolve-se em duas grandes esferas: "uma biologia da reprodução desenvolvida continuamente segundo uma normatividade científica geral, e uma medicina do sexo obediente a regras de origens inteiramente diversas" (FOUCAULT, 1988, p.63). Nesse momento, a 'carne' é "transferida para o organismo". A partir de então, passou-se a contabilizar, classificar, organizar racionalmente esse domínio para assim administrá-lo – regulava-se o sexo não por proibição, mas pela disseminação de discursos públicos de regulação.

Cria-se um novo mundo das perversões: considerados doentes, viciosos e delinquentes, os sujeitos com a sexualidade desviante carregavam o estigma da "loucura moral". Inicia-se então uma caça às sexualidades periféricas, cuja medicina tratava de entomologizar e classificar exaustivamente. Com isso, não se buscou extinguir as sexualidades desviantes, mas incorporá-las à natureza do indivíduo.

Esses discursos podem ter resultado na inibição das formas de sexualidade consideradas improdutivas (e impuras), mas funcionaram, ao mesmo tempo, como mecanismo de incitação de prazer e de poder.⁴ Como resultado, desenvolveu-se um "despropósito sexual" (FOUCAULT, 1988, p.61) - de tanto falar sobre o sexo, mascaravam-no. Por isso, a segregação dos indivíduos cuja sexualidade é desviante não é resultado de uma pretensão moralizante, mas da interferência de um poder sobre os corpos.

Além disso, a sexualidade faz parte de uma política de regulamentação da vida, desenvolvida através de quatro principais conjuntos estratégicos que, segundo Foucault, foram responsáveis pela própria produção da sexualidade: a histerização do corpo da mulher; a pedagogização do sexo das crianças; a socialização das condutas de procriação; e por fim, a psiquiatrização do prazer perverso. Desses grupos, resultaram as

⁴ É importante salientar que prazer e poder não se anulam, completam-se, fazem parte da mesma rede de jogos: "O prazer se difunde através do poder cerceador e este fixa o prazer que acaba de desvendar (...). Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo. Poder que se deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou de resisitir" (FOUCAULT, 1988, p.52-53)

figuras alvo dos dispositivos de saber: a mulher histérica, a criança masturbadora, o casal malthusiano e o adulto perverso. Esse procedimento tratava, sobretudo, da preservação e do cuidado com a saúde das classes burguesas, pensando não apenas na longevidade de seus corpos, mas na hereditariedade. O que acontecia não era uma castração da sexualidade burguesa, mas uma autosssexualização de seu corpo: "O 'sangue' da burguesia [em contraste com o da aristocracia] foi o seu próprio sexo" (FOUCAULT, 1988, p.136).

As relações de poder sobre o discurso do sexo deram origem a dois dispositivos: inicialmente, o *dispositivo de aliança*, sistema de matrimônio com mecanismos que garantem a transmissão de nomes e de bens, além de desenvolver parentescos; e o segundo, desenvolvido quando o primeiro foi perdendo sua importância, denominado *dispositivo da sexualidade*, ligeiramente diferente do *dispositivo de aliança*:

o dispositivo da aliança se estrutura em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito; o dispositivo de sexualidade funciona de acordo com técnicas móveis, polimorfos e conjunturais de poder. (...) Para o primeiro, o que é pertinente é o vínculo entre parceiros com status definido; para o segundo, são as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões, por tênues ou imperceptíveis que sejam. Enfim, se o dispositivo de aliança se articula fortemente com a economia devido ao papel que pode desempenhar na transmissão ou na circulação das riquezas, o dispositivo de sexualidade se liga à economia através de articulações numerosas e sutis, sendo o corpo a principal - corpo que produz e consome. Numa palavra, o dispositivo de aliança está ordenado para uma homeostase do corpo social, a qual é sua função manter; daí, também, o fato de o momento decisivo, para ele, ser a "reprodução". O dispositivo de sexualidade tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global." (FOUCAULT, 1988, p.118).

Através dessas constatações, Foucault comprova que as sociedades industriais modernas não inauguraram um novo período de repressão, pois mesmo "que se apoie localmente em procedimentos de interdição, ela assegura, através de uma rede de

mecanismos entrecruzados, a sua existência” (FOUCAULT, 1988 p.48). Ou seja, embora tenha existido uma tentativa de reprimir o sexo, a hipótese repressiva não pode ser o centro de uma análise sobre a história da sexualidade já que a sua negação obrigou-a a uma existência discursiva. Por isso, a história da sexualidade é, antes de tudo, a história dos discursos do sexo.

Foucault constrói, portanto, uma nova alternativa para os estudos da sexualidade, colocando o poder como centro dessas relações e adentrando-as através dos discursos do sexo. Nesse sentido, percebe-se que a sexualidade foucaultiana afasta-se do ato físico e adquire um sentido simbólico.

Essa sexualidade, sendo um dispositivo histórico, refere-se à moldura *exterior* que as vivências sexuais adquirem social e culturalmente. O erotismo dos corpos, manifestado no ato sexual, está inserido no núcleo dessa rede e refere-se à vivência *interior* do prazer e do desejo – sendo, ao mesmo tempo, sua expressão máxima.

Enquanto o dispositivo da sexualidade organiza, classifica e regula as vivências do corpo, o erotismo instaura um conflito, uma vez que se opõe ao comportamento habitual, realizando-se apenas quando há uma superação desses limites. Por isso, pode-se dizer que o erotismo é a desordem em uma esfera dominada pela ordem.

Cabe, por fim, adentrar o domínio do corpo - o lugar alvo do controle e das regras do dispositivo da sexualidade, mas também o lugar que instaura e concretiza o erotismo.

1.3 O CORPO

Supervalorizado pelos gregos, subjugado pelo cristianismo, renunciado pela burguesia – cada sociedade delineou contornos, espessuras e saberes sobre o corpo, conferindo-lhe um caráter particular. Como resultado, oscilando entre extremos, o corpo foi ora objeto de mácula, ora de louvor.

Platão foi o primeiro pensador a adentrar esse domínio, através de reflexões que perpassam inúmeras de suas obras, entre as quais se destacam *A república* e *O banquete* (PLATÃO, 1991). Segundo o filósofo, o corpo é apenas a prisão da alma. Vazio por essência, é o lugar que abriga o ser em sua subjetividade, sendo por isso apenas um suporte – o ‘eu’ estaria enclausurado em seu corpo. Essa dicotomia permeou o pensamento filosófico ocidental, tendo sido potencializada por René Descartes ao tratar, em seu *Discurso do método* (2006), a mente (*res cogitans*) e o corpo (*res extensa*) como duas instâncias desconexas. Nesse momento, com a valorização da razão, o corpo foi então delegado a um lugar inferior.

Entretanto, importantes pensadores como Marx, Freud, Lacan, Bordieu, e tantos outros tornaram o corpo categoria analítica fundamental para seus estudos, relacionando-o com outras instâncias sociais. Posteriormente, com os movimentos feministas do século passado, o corpo torna-se instrumento de luta e resistência, ganhando novas leituras.

Contemporaneamente, destacam-se os estudos de Le Breton (2003) realizados através do entrelaçamento entre corpo, natureza e cultura. Segundo o pensador, o individualismo moderno inaugurou nas sociedades ocidentais uma nova relação do sujeito com seu corpo. Essa mudança implica três rupturas significativas (o que Le Breton denomina como a Tripla cisão do corpo): ruptura do sujeito com o cosmos, com o outro e com ele mesmo.

Nas sociedades tradicionais o corpo não se distingue da pessoa. As matérias-primas que compõem a espessura do corpo são as mesmas que dão consistência ao cosmo, à natureza. (...) O corpo moderno é de outra ordem. Ele implica o isolamento do sujeito em relação aos outros (uma estrutura social do tipo individualista), em relação ao cosmo (as matérias que compõem o corpo não tem qualquer correspondência em outra parte), e em relação a ele mesmo (ter um corpo, mais do que ser o seu corpo). (LE BRETON, 2011, p.9).

A partir disso, o corpo torna-se fronteira do eu - o limite entre um sujeito e outro. Ao mesmo tempo, passa a ser apenas um atributo do ser, um acessório que vai lentamente sendo ancorado, deixado de lado.

No último século, a utilização do corpo diminuiu significativamente: o consumo mental substituiu o físico. Além disso, sendo o lugar onde se manifestam as doenças - o lugar que se degenera, envelhece, apodrece – o corpo passou a ser visto também como uma doença que deve ser tratada, curada e, até, eliminada. Reprodução sem sexo, gestação sem corpo, mudança de gênero, triagens genéticas, internet: há uma tentativa de ausentar o corpo, ou, ao menos, substituí-lo. No lugar da sua utilização, está a luta contra ele.

Entretanto, percebe-se uma relação ambivalente com o corpo, já que ao mesmo tempo em que parece estar tornando-se obsoleto, o corpo tem sido uma obsessão contemporânea - um objeto de culto. Vivemos uma supervalorização corpo estético. A cultura dita padrões sobre o corpo, colocando à margem quem não se adapta a eles. Nesse sistema, o envelhecimento torna-se, antes de tudo, uma condição corpórea na qual o sujeito é reduzido à deteriorização da sua carne e, portanto, a ele só cabe a resignação e os cuidados alheios. A exigência que o sujeito responda a um modelo de corpo jovem e bonito, segundo estereótipos calcados no imaginário social, provoca um mal-estar coletivo, acometendo os que se adaptam ou não ao padrão. Nesse viés, o corpo é visto como “um rascunho a ser corrigido” (LE BRETON, 2003, p.16). Modela-se o corpo para que se alcance o entorno perfeito, orientando para um objetivo específico; manipula-se sua existência e sua relação no mundo.

O maciço crescimento de intervenções corporais, seja por fármacos ou cirurgias, é sintoma de uma sociedade cujos indivíduos buscam constantemente formas de modelar sua identidade pessoal através do corpo – a (re)elaboração da imagem corporal implica, muitas vezes, mudanças de identidade e de autoimagem. Pode-se perceber, então, o corpo como uma tela de projeção, passível de ser reinventada, com valor transitório, mas com inesgotáveis possibilidades de renovação. O resultado é uma decisão, e não mais um destino: produz-se um corpo novo, se faz dele um investimento, um bem.

Nesse sentido, o corpo também se tornou

a prótese de um eu eternamente em busca de uma encarnação provisória para garantir um vestígio significativo de si. Inúmeras

declinações de si pelo folhear diferencial do corpo, multiplicação de encenações para sobressignificar a presença no mundo, tarefa impossível que exige tornar a trabalhar o corpo o tempo todo em um percurso sem fim para aderir a si, a uma identidade efêmera, mas essencial para si e para um momento do ambiente social. Para aderir com força à existência, multiplicam-se os signos de sua existência de maneira visível sobre o corpo (LE BRETON, 2003, p.29).

O sujeito contemporâneo *é* e, ao mesmo tempo, *tem* um corpo.

Essas aparentes divergências e oscilações atestam a dimensão simbólica que o corpo orgânico suporta. Nesse sentido, pode-se dizer que existe um corpo biológico, no qual se instaura uma pluralidade de outros corpos. O corpo *é*, então, o encontro de vários corpos - um concreto e outros abstratos. Por isso, o corpo *é* muito mais que uma materialidade biológica.

Sendo um objeto construído histórica e socialmente, o corpo *é* efêmero e transitório. *É* lugar paradoxal (composto por vias plurais que convergem em diferentes trajetórias) e plural (objeto de variadas significações e representações). Podemos nos apropriar da metáfora de Zygmunt Bauman (2001) e dizer que esse corpo *é* líquido. Não *é* palpável, escorre entre as mãos, *é* fluido - modela-se ao seu entorno e adquire novas formas. Por isso, assim como outras construções sociais, o corpo *está* sendo constantemente ressignificado.

A dimensão intangível do corpo também foi alvo dos estudos de Le Breton (2003) que desenvolveu as bases para uma sociologia do corpo. Essa modalidade de estudos teria por objetivo compreender a “corporeidade humana como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários”. (LE BRETON, 2003, p.7).

Essa estrutura simbólica *é* construída através de sua relação com o mundo, por isso, o corpo *é* um livro aberto, eternamente (re)escrito tanto pela vivência do sujeito quanto pela caligrafia do outro. Ele *é* consequência de complexos processos de significações, resultados da dinâmica social - somatização de experiências, projeções, normas, adestramentos, subjetividades, energias e desejos.

Além disso, o corpo produz a existência - o homem só existe porque seu corpo está no mundo. É através do corpo que acontece a relação com o outro, através dele sentimos e significamos o mundo. Todas as vivências do sujeito se manifestam e são registradas corporalmente: o fluxo cotidiano é mediado pelo corpo. Nesse sentido, o corpo é também dimensão do real: envelhece, adocece, fadiga-se, sente dor, prazer. O corpo é, por isso, o lugar primeiro de produção dos ecos do mundo.

Por isso,

como a língua, o corpo é uma medida do mundo, uma rede jogada sobre a multidão de estímulos que assaltam o indivíduo ao longo de sua vida cotidiana e que só retém em suas malhas os que lhe parecem mais significativos. (LE BRETON, 2003, p.190).

Mas essas vivências deixam marcas, vestígios no corpo. Pode-se então dizer que o mundo condensa-se no corpo, mas o corpo se dispersa no mundo. Nesse sentido, as simbologias inscritas no corpo atravessam tanto o seu uso como sua representação, e o corpo torna-se tanto “receptor” quanto “emissor” de significados.

O corpo é também território demarcado pela identidade, já que nele subscrevem-se marcas de raça, de gênero, etnia, grupo - o sujeito é comumente reduzido ao seu corpo, à imagem que projeta ao olhar alheio - essas marcas são exaladas pelo corpo e sinalizam o "eu".

Além disso, “a todo instante o sujeito simboliza por meio de seu corpo (seus gestuais, suas mímicas etc.) a tonalidade de sua relação com o mundo.” (LE BRETON, 2003, p.193). Ademais, as relações corpóreas que os sujeitos estabelecem em uma situação comunicativa, ou seja, a distância entre eles, a forma como se tocam ou se evitam, as expressões gestuais, enfim, a relação proxêmica entre os sujeitos, traduz informações latentes sobre o convívio social. Por isso, o corpo é uma forma de compreender a sociedade. Segundo Le Breton (2003, p.223) “pensar o corpo é uma outra maneira de pensar o mundo”

Entretanto, “infinitamente presente – porquanto, é o suporte inevitável, a carne do ser-no-mundo do homem -, ele está também infinitamente ausente de sua consciência” (LE BRETON, 2003, p.192). Isso porque, fluidificada no automatismo do cotidiano, muitas ações e usos do corpo são ritualizadas e, por isso, vivenciadas inconscientemente.

Nesse sentido, o corpo com que se pretende lidar aqui é mais inacessível do que pode parecer em um primeiro momento. Não é o corpo material, composto por carne, tecidos e vísceras, mas o corpo simbólico - não a uma realidade em si, mas os reflexos de uma realidade. Esse corpo é apreensível pela sua performance, pela sua humanização, pelos sentidos e valores que exala.

Como já foi dito, o corpo marca a presença do sujeito no mundo, por isso, a compreensão das imagens que o corpo emana fornece indícios para interpretar toda a sociedade. Todavia, essa possibilidade é ainda mais clara no erotismo já que todos os corpos são uma potência erótica – o corpo é o lugar sobre o qual a sexualidade é instaurada e somente através de sua matéria a dinâmica erótica se manifesta, ou seja, todas as práticas eróticas, assim como as manifestações de desejo, perpassam o corpo. Além disso, mais do que uma relação com o outro, o erotismo é, sobretudo, uma relação com o corpo do outro - no erotismo, o corpo não é autônomo, não opera sozinha. Entende-se então que a experiência da corporeidade interfere na experiência da sexualidade e somente através da interrelação dessas duas instâncias é possível compreender o erotismo em sua complexidade. Nesse sentido, seria possível, inclusive, delinear uma hermenêutica do erotismo, apenas valendo-se das manifestações do corpo.

Usualmente adestrado (e apagado) pelas normas sociais visando à expurgação, o corpo é excessivamente exposto nas práticas eróticas, restituindo uma animalidade primordial – os cheiros, os gemidos, os fluidos, as excreções, a agressividade. Além disso, segundo Le Breton, é apenas nos momentos de excesso, como dor ou prazer que há uma tomada de consciência da condição corpórea do sujeito. Por isso, o erotismo é um dos principais momentos em que o corpo é posto em evidência.

Ademais, objeto de sedução, alvo de uma estética do desejo: o corpo não apenas concretiza a relação erótica como é o potencializador dessa prática. Ao mesmo tempo, o culto ao corpo, as massagens, as saunas, entre outras atividades, fazem desse o lugar por excelência do prazer.

Interessa-me aqui pensar esse corpo, o corpo em sua completude, que é, ao mesmo tempo, concreto e abstrato, permanente e efêmero, coletivo e subjetivo. Mas

interessa esse corpo em sua dimensão erótica - poderíamos dizer o *corpo erótico*: o lugar onde se manifestam o desejo e o prazer; o lugar intrincado de relações de poder, de coerção, regulamentação e controle desenvolvido pelo dispositivo da sexualidade; o lugar que recebe inscrições identitárias e sociais que modelam a vivência erótica; o lugar fundamental sob o qual as práticas eróticas operam; o lugar composto polifonicamente por fantasias, fetiches e simbolizações; o lugar que é tanto fonte de culpa, vergonha, dor, como de gozo e prazer; o lugar que, mesmo silenciado, comunica exaustivamente as ressonâncias do erotismo e do dispositivo da sexualidade.

Em suma, interessa observar os modos de produção desse corpo erótico, assim como suas representações, os sentidos que esse corpo produz e o que ele comunica, enfim, o corpo erótico como uma potência de signos e uma possibilidade de discurso, através do qual é possível compreender mais profundamente o erotismo.

capítulo 2

O erotismo na literatura
(ou o erotismo como gênero literário)

“Tudo quanto peço da vida (...) é um punhado de livros,
um punhado de sonhos e um punhado de vulvas.”

Henry Miller, *Trópico de câncer*

2.1 A LITERATURA ERÓTICA

Através das ponderações do capítulo anterior ficou claro que, enquanto fenômeno social e filosófico, o erotismo é entendido como um conjunto de práticas advindas das relações sociais e discursivas, ou seja, uma construção simbólica que se configura nos meandros culturais. Portanto, o erotismo sempre esteve ligado a uma série de normas, condutas e hábitos situados histórica e socialmente. Práticas e imagens consideradas eróticas *aqui e agora* podem não ser vistas dessa forma em outra cultura ou época. Por isso, o valor transgressivo de um discurso erótico é cambiante: as definições do que é ou não erótico são tão fluídas, transitórias e vastas quanto as práticas consideradas proibidas ou lascivas. Essa concepção de erotismo permite apreender com nitidez e clareza o seu funcionamento na sociedade, contudo, não se mostra suficiente para compreender a dinâmica erótica que é instaurada quando ocorre a inserção desse elemento no texto literário.

Ao abordar a temática na obra *Literatura e erotismo* (1985), Jesus Antônio Durigan (1985, p. 31) afirma que “o texto erótico, se podemos especular, se constituiria em uma forma com a finalidade de montar textualmente o espetáculo erótico, tecendo de mil maneiras as relações significativas que o configuram”. Para o autor, o problema conceitual dessa literatura consiste no fato de que as práticas eróticas estão em constante processo de resignificação, já que subjazem ao contexto histórico social. Entretanto, ao adentrar a tessitura textual, o erotismo bifurca-se: Durigan refere-se apenas ao fenômeno erótico, aquele conceituado anteriormente, representado através de cenas que o contemplam. Essa acepção é apenas uma das características da literatura erótica: é fundamental distinguir a representação do fenômeno erótico do gênero literário, com elementos e marcas recorrentes. Essa distinção é semelhante à feita por Susan Sontag (1987) ao tratar de pornografia. Segundo a pensadora, há, pelo menos, três pornografias: a pornografia como item histórico e social, a pornografia como fenômeno psicológico e a pornografia como instrumento artístico. Da mesma forma, há pelo menos dois erotismo na literatura: o erotismo enquanto representação, e o erotismo enquanto gênero.

Sobre o primeiro, ele pode ser percebido em obras de diferentes gêneros literários (romance policial, histórico, literatura fantástica etc), acompanhando desde a Antiguidade os movimentos do pensamento humano (e, por isso, apresentando-se com

diferentes teores). Trata-se da representação da vivência erótica através de cenas de sexo, de amor ou mesmo da busca erótica de que fala Bataille. Essas encenações eróticas, explícita ou implicitamente, são onipresentes na história da literatura: Durigan, na obra mencionada acima, evidenciou que inúmeras produções literárias recorrem ao erotismo na construção de personagens ou cenas, como *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade e *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Entretanto, esses romances não costumam ser classificados como eróticos (embora eventualmente sejam rotulados como obscenos). Portanto, pode-se perceber que a presença de cenas eróticas não é suficiente para enquadrar uma obra na esfera da literatura erótica - podemos, no máximo, dizer que são obras que encenam o erotismo, ou que possuem na sua tessitura narrativa elementos eróticos.

O segundo caso mantém uma relação direta com o primeiro, mas não pode ser confundido com ele: a literatura que compõe o gênero erótico, embora traga no seu interior representações do fenômeno erótico, também utiliza o erotismo como elemento estético, através de características recorrentes que fazem as obras dialogarem e compartilharem a mesma tradição. Embora muitas vezes essa distinção pareça tênue, torna-se mais clara quando pensamos em gêneros já consagrados: apesar da característica principal de uma obra do gênero policial ser a presença de um crime na trama, nem toda narrativa que apresenta um crime fará parte desse gênero. Essa distinção, que parece elementar, não vem sendo feita, gerando dúvidas: os romances naturalistas, por exemplo, marcados pelo seu teor sexual, como o brasileiro *O Cortiço* (1890), podem ser considerados do gênero erótico? Ou eles apenas fazem uso de cenas eróticas?

Dentro dessa discussão, literatura erótica, pornográfica e obscena tornaram-se termos difíceis de serem dissociados, acrescentando outro problema terminológico – e fazendo desse um campo ainda mais obscuro.

Segundo Ceia

se atendermos ao fato de que até ao final do século XIX, por força da moral estabelecida canonicamente, toda a literatura que ofendesse os bons costumes, excitasse claramente o apetite sexual ou cuja linguagem incluísse termos licenciosos ou obscenos era considerada

“erótica”, com uma forte carga pejorativa, então não devemos ser nunca capazes de estabelecer um critério rigoroso para distinguir o que é erotismo do que é pornografia. Por exemplo, uma busca na Internet sobre literatura erótica levar-nos-á hoje a toda a espécie de sítios de pornografia comercial, o que pode ajudar a compreender como é fácil confundir erotismo com pornografia. Por outro lado, a literatura erótica remete para as descrições estéticas do amor sensual, rejeitando a exclusividade da procura do prazer explícito que resulta da exibição pública ou privada desse amor. (CEIA, 1991, s/p).

No século XX, a disseminação do discurso pornográfico deu um novo caráter a essas modalidades literárias, diluindo ainda mais as fronteiras que as mantinham em condição dicotômica. Como consequência, a utilização dos conceitos de Literatura erótica ou pornográfica passou a ser feito de forma predominantemente arbitrária.

É possível constatar que as duas tradições literárias dialogam, compartilham a mesma dinâmica e apresentam um grau de hibridismo resultado do objeto em comum (a sexualidade) que as fazem acompanhar um movimento similar: são literaturas de deslocamentos e rupturas, uma vez que não apenas trazem à luz cenas da considerada vida íntima, como também costumam romper com os códigos morais vigentes.

Branco, em um livro introdutório à temática erótica, afirma que

se o conceito de pornografia é variável de acordo com o contexto em que se insere, e se é impossível articular todas as variantes desse conceito numa única definição, torna-se ainda mais difícil e perigoso tentar demarcar rigidamente os territórios do erotismo e da pornografia. Entretanto, parece haver alguns traços específicos aos dois fenômenos que nos permite estabelecer uma diferenciação razoavelmente nítida entre eles. (BRANCO, 1985, p.18).

Todavia, não parece existir um consenso entre os teóricos sobre essa diferenciação. Usualmente, existem duas formas conceituais de distinguir literatura erótica e pornográfica. A primeira corrente defendida por escritores como Ceia (1991), já citado anteriormente, propõe que a Literatura erótica é um texto que se preocupa com cenas e peripécias amorosas, enquanto a pornográfica detém-se essencialmente ao sexo; ou seja, essa classificação é idealizada a partir da temática. Nessa perspectiva, também se destaca Alexandrian (1994, p.8) estabelecendo que “a pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnavais; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia de amor ou da vida social”.

A segunda corrente, da qual se destacam pensadores como Maingueneau (2010), propõe uma diferenciação através do grau de obscenidade das práticas sexuais representadas, colocando em jogo uma dicotomia entre uma construção narrativa nobre e velada contra uma construção explícita e, por isso, vulgar. Essa fronteira, embora pautada em uma polarização pouco precisa, é a mais aceita e difundida, inclusive no senso comum. Maingueneau (2010) ainda acrescenta outros binarismos que permeiam a oposição entre esses gêneros, constatando que o erotismo é percebido “às vezes como uma pornografia envergonhada, que não tem coragem de dizer seu nome, outras como aquilo em que a pornografia não conseguiria se transformar” (MAINGUENEAU, 2010, p.31). Seguindo um pensamento semelhante, Barthes (1984, p.89), a partir da observação de uma foto, afirma que a imagem o “induz a distinguir o desejo pesado, o da pornografia, do desejo leve, do desejo bom, o do erotismo”. Ou seja, o pensador, apesar de não referir-se à literatura, também utiliza uma oposição entre os conceitos para diferenciá-los.

No primeiro caso, volta-se ao problema de utilizar a temática para inserir uma obra na tradição de determinado gênero literário. Na segunda corrente o que está em jogo é muito mais a forma e as escolhas narrativas, do que o texto. O modo como a cena e o ato erótico serão narrados, de forma explícita, prosaica, direta ou não, é escolha do escritor, nesse sentido, refere-se a questões de estilo e de preferência. Além disso, essa distinção manifesta usualmente um julgamento de valores (a pornografia como algo baixo e inferior e o erotismo como algo nobre e erudito).

Portanto, essas características não são (ou não deveriam ser) suficientes para definir uma obra como de um ou de outro gênero. Além disso, ambas as propostas tornam-se problemáticas na medida em que se aplica a obras já canonizadas como *A história do olho* (2005), de Georges Bataille, que, apesar de ter a sexualidade como chave principal, retratada através de descrições explícitas, cruas e lascivas, é usualmente classificada como erótica.

Essa discussão torna-se mais complexa ao introduzir o obsceno como uma nova categoria, assim como faz Alexandrian (1994). Para o autor:

A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnis; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia de amor ou da vida social. Tudo que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. É muito mais importante estabelecer a diferença entre o erótico e o obsceno.

Nesse caso, considera-se que o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas. (ALEXANDRIAN, 1994, p.8).

Entretanto, a obscenidade pode estar presente em diferentes textos, eróticos, pornográficos ou de qualquer outro gênero literário, uma vez que se refere essencialmente a um elemento de composição literária: utilizar a obscenidade na criação é trazer em cena o que deveria estar oculto, sendo por isso algo que afeta a moral comum. A respeito da proibição de seu *Trópico de Câncer*, Henry Miller defende-se afirmando que não é possível encontrar a obscenidade em qualquer livro, pois ela é oriunda da subjetividade de quem lê. A partir dessa consideração, é possível pensar o obsceno também como o efeito que o texto provoca no leitor. Nesse sentido, seja como instrumento ou efeito textual, a classificação de uma produção como obscena passa por filtros culturais e sociais.

Diante de tantos problemas conceituais, parece óbvio questionar a necessidade da terminologia *literatura erótica*. Destaco duas razões que me parecem fundamentais: iluminar esse campo de estudos, tornando-o cada vez mais sólido e fértil, e possibilitar a inserção da obra em uma tradição específica, fazendo-a dialogar com outras obras do passado ou que ainda estão por vir.

Nesse trabalho, partirei da consideração de Maingueneau (2010) quanto ao objetivo de um texto pornográfico: desencadear diretamente uma excitação sexual. Essa opinião é compartilhada por Jean-Marie Goulemot em sua antologia *Esses livros que se leem com uma só mão* (2000), e por Susan Sontag, em *A imaginação pornográfica* (1987). Nessa perspectiva, embora os autores citados considerem a predominância de cenas explícitas em obras pornográficas como uma característica essencial do gênero, pode-se pensá-la como resultado do objetivo principal à que ele se propõe. A partir do objetivo pornográfico, outras características assomam do texto desse gênero: enredo simples, focalização na ação, predominância da linguagem direta e simples, ininterrupção de cenas etc. Sontag observa que essas marcas são resultados do princípio

econômico que rege o texto pornográfico, já que tudo que desvia o leitor de seu estado de excitação é suprimido.

A partir disso, levarei em conta que o gênero erótico é aquele que não é o pornográfico. Isso quer dizer muito mais do que pode parecer em um primeiro momento. Partindo da oposição com a literatura pornográfica, a literatura erótica é aquela concebida sem uma função externa à obra. Ou seja, quando a pretensão do autor é apenas em proporcionar um gozo estético ao leitor, resultado de uma ruptura com o ordinário e de um trabalho estético. Isso não quer dizer que o leitor de uma narrativa erótica não possa ficar excitado com a leitura desse texto, mas esse será apenas um resultado e não um objetivo. Tal concepção implica que o texto erótico, assim como outras produções artísticas, embora possa afetar o leitor, tem uma função que se esgota na própria produção. Assim, tomo como erótica qualquer obra literária que, sem ignorar a construção estética, coloca o erotismo como elemento perpendicular ou central, representando-o através de cenas explícitas ou veladas e refletindo sobre ele.

2.2 A TRADIÇÃO ERÓTICA

Em sua *História da Literatura Erótica* (1994), Alexandrian evidencia como textos ficcionais que visam a expressão da sexualidade são encontrados desde a Antiguidade. Um dos primeiros representantes pode ser considerado a peça *Lisístrata* (411 a.C.), na qual Aristófanes propõe uma reflexão sobre o poder do erotismo e da sexualidade, usado pelas personagens do texto como objeto de chantagem para que os homens parassem com a guerra que já durava vinte anos. Nessa obra, o erotismo é enaltecido em suas diferentes facetas e relacionado ao riso e ao ético. Os romanos tiveram Ovídio como seu representante na Idade Antiga que, além das poesias voluptuosas de *Amores* (16 a.C.), escreveu um tratado erótico-didático em forma de poema chamado *A arte de amar* (1 a.C.). Ambas as produções lhe conferiram fama e sucesso nos salões de Roma, e um lugar especial no nosso cânone tradicional.

Nesse período, sem a noção de pecado, o erotismo era considerado uma força vital que perpetuava as espécies e, portanto, algo que deveria ser celebrado. Como consequência, os textos que o representavam também eram exaltados e circulavam de forma relativamente aberta. Segundo Alexandrian, a repressão à literatura erótica só começou a ser efetiva com a Reforma Protestante, a partir do século XVI, quando luteranos passaram a acusar os católicos romanos de favorecedores do pecado da luxúria. Contudo, esse processo foi lento. Inicialmente, reservava-se a indignação apenas ao que era considerado o “erotismo perverso”. Nesse momento, o erotismo licencioso, tal como o dos poetas da época François de Malherbe e François Maynard ou mesmo os textos da antiguidade greco-latina, alvo de apego de eruditos católicos e protestantes, ainda eram admitidos.

De acordo com Alexandrian

a repressão à literatura erótica veio do fato de que a libertinagem misturou considerações anti-religiosas a descrições pornográficas⁵. Continuariam sendo publicados, com autorização do rei, os volumes coletivos de priapéias se não estivessem salpicadas de impiedades. Mas temia-se, ao tolerar as licenças de expressão sobre a sexualidade, parecer autorizar ao mesmo tempo as blasfêmias. (ALEXANDRIAN, 1993, p.129).

⁵ A partir do universo teórico-conceitual de Alexandrian, percebe-se (e há de se considerar) que a utilização do termo “descrições pornográficas” pelo autor não faz referência ao gênero pornográfico, mas a descrições explícitas e diretas.

Entretanto, a literatura erótica não apenas continuou sendo produzida, como nunca deixou de circular. Dessa forma, mesmo sob forte censura e penalidades severas, os séculos seguintes foram marcados pela celebração da libertinagem, resultando em obras permeadas de reflexões filosóficas somadas ao retrato literário da depravação nas alcovas e em instituições consideradas de bons costumes. Nesse período, surgiram obras que hoje permanecem vivas na tradição literária, como *Teresa filósofa* (1748), os sonetos de Giorgio Baffo e todo universo textual perverso de Marquês de Sade. Posteriormente, o movimento romântico também contou com nomes de prestígio como Sthendhal, Goethe e Hoffmann, integrantes do universo da literatura erótica com as obras *Les écrits érotiques* (publicados pela primeira vez apenas em 1928), *Erótica romana* (1795) e *Schwester Monika* (1815), respectivamente.

Embora esse levantamento histórico seja breve, a lista dos representantes da literatura erótica é extensa, e vários outros nomes, alguns menos conhecidos e aclamados, poderiam ser citados (o que não é o objetivo desse trabalho). O que convém destacar é que a literatura erótica foi onipresente na história literária, contudo, essa onipresença era predominantemente masculina. Os poemas de Safo⁶, velados embora indubitavelmente eróticos, são referência primordial, contudo, ademais, a produção erótica de mulheres é praticamente inexistente até século XX.

Ainda de acordo com Alexandrian, Mannoury d'Ector, é a primeira escritora significativa da literatura erótica, com suas *Mémoires secrets d'un tailleur pour dames*, de 1880. Além dessa, Ector publicou outras duas importantes obras no gênero: *Le Cousines de la colonelle* e *Le Roman de Violette*. No mesmo período ainda é possível citar Marié-Amélie Chartroule (*Les Vestales de l'église*, 1877) e Marguerite Airmery, que assinava como “Rachilde, homem de letras” (*Monsieur Vénus*, 1889, *Les Hors-nature*, 1897).

Já no início do século XX, Renée Dunan (1892 – 1936) merece destaque pelo volume de sua produção e pela ousadia de publicar clandestinamente romances eróticos de uma obscenidade até então não encontrada na literatura erótica feminina. Incluindo obras de crítica literária e de ficção científica, sua bibliografia é composta por quase cinquenta livros (nenhum traduzido no Brasil). Entre os romances eróticos destacam-se *Les caprices Du sexe* (1928), *Une heure de desir* (1929), *La confession cynique* (1929) e *Marchands de voluptés* (1934). Esses nomes nos permitem outra constatação: a França

⁶ Poeta grega nascida por volta de 640 a. C..

não só dispõe de uma das mais incisivas tradições literárias eróticas, como também é o berço do erotismo literário feminino.

É importante salientar que a entrada das mulheres nesse domínio implicou a superação de normas e regras sociais e uma desestabilização dos discursos que organizavam a vivência do erotismo. Com isso, as escritoras reivindicaram o controle de seus corpos e seu direito ao prazer, resultando na organização de uma nova consciência feminina e, dessa forma, de novas subjetividades.

É a partir disso que o universo erótico de Anaïs Nin começa a ser construído.

Anaïs Nin nasceu em 1903, na França, onde viveu por onze anos. Em 1914, após o abandono do pai, a escritora emigra para os Estados Unidos com sua mãe Rosa Cumel e seus irmãos. Abordo do navio para América, Anaïs Nin inicia uma carta para o pai, que depois iria transformar-se no primeiro dos sete volumes de seus diários, totalizando mais de quinze mil páginas. Os diários, que vão até 1974, três anos antes de sua morte, além do indiscutível valor literário, constituem um importante documento histórico, social e psicológico do século XX.

Em 1931, de volta a França, Anaïs publica um ensaio sobre D.H. Lawrence e passa a ter contato com o escritor Henry Miller – dois eventos que influenciariam significativamente sua escrita, imiscuindo-a de erotismo. Contudo, somente nove anos depois, ao retornar para Nova Iorque, Anaïs iniciará a escrita de contos efetivamente eróticos, publicados postumamente nas coletâneas *Delta de Vênus* (1977) e *Passarinhos* (1979). Seguindo a distinção que apresentei anteriormente, os contos da escritora resguardam algumas peculiaridades no que concerne ao gênero erótico.

Quando começou escrever essas narrativas, Anaïs Nin atendia ao pedido de um colecionador anônimo. O convite, recusado inicialmente por Henry Miller que passou a tarefa à autora, consistia na produção de textos de caráter sexual por 1 dólar a página. Contudo, seus primeiros contos foram recusados por aterem-se demais à poesia. Em seus diários, Nin escreve sobre essa experiência:

Quando Henry perguntou como o cliente reagia a seu trabalho, o colecionador respondeu:

— Oh, ele gosta muito. Tudo é maravilhoso. Entretanto, ele gosta mais quando é uma narrativa, só a história, sem análises, sem filosofia.

(...)

Jamais me encontrei com o colecionador. O trato era que ele lia meu trabalho e depois me dizia o que achava. Recebi hoje um telefonema. Uma voz disse:

— É bom. Mas deixe de fora a poesia e as descrições de qualquer coisa que não seja sexo. Concentre-se em sexo. (NIN, 2005, p.5-6).

Os contos de Anaïs são marcados pela subjetividade e pelo lirismo, características de perpassam toda sua escrita, e pelo interesse em expor a sexualidade feminina na dialética do discurso e da relação erótica. Pode-se dizer que são contos eróticos, em que a reflexão que o texto propõe é tão importante quanto as representações que são construídas. Todavia, o que o colecionador desejava eram textos que o excitassem sexualmente, ou seja, textos que se concentravam apenas no sexo, de forma direta e crua, cumprindo uma função pornográfica.

Apesar da recusa inicial, Anaïs Nin não apenas insiste na escrita desses contos, como também convida alguns amigos escritores para escreverem ficções eróticas. Fazendo isso, Anaïs acaba organizando o que ela chama de “uma casa de prostituição literária”:

Reuni poetas à minha volta e juntos escrevemos belas páginas eróticas. E como éramos condenados a nos concentrar apenas em sensualidade, tivemos violentas explosões de poesia. Escrever na linguagem sensual tornou-se mais uma estrada para a santidade que para o deboche. (NIN, 2005, p.9).

Entre esses poetas estão Greenwich Village, Harvey Breit, Robert Duncan, George Barker e Caresse Crosby. Juntos escreviam textos eróticos que eram encaminhados ao colecionador por Anaïs - e, na maior parte das vezes, recusados por ele, por não atenderem o seu interesse. No Brasil, esse evento peculiar transformou-se na peça *A casa de Anaïs Nin*, com texto de Francisco Azevedo e direção de Ticiane Studart. Alguns desses contos estão hoje reunidos na coletânea *White stains* (2010), ainda sem tradução para o português.

Quando Anaïs Nin optou por interromper essa produção por encomenda, enviou uma carta ao colecionador mostrando todo o rancor que sentia por ter sua escrita e seu erotismo castrados:

Caro Colecionador, nós odiamos você.

O sexo perde todo o seu poder e sua magia quando se torna explícito, mecânico, exagerado, quando se torna uma obsessão mecanizada. Fica enfadonho. Você nos ensinou mais do que qualquer outra pessoa que eu conheça como é errado não misturar sexo com emoção, fome, desejo, luxúria, caprichos, laços pessoais, relações mais profundas que modificam sua cor, seu gosto, seu ritmo e sua intensidade.

(...)

O sexo não viceja na monotonia. Sem sentimento, invenções ou surpresas na cama. O sexo deve ser misturado com lágrimas, risos, palavras, promessas, cenas, ciúme, inveja, todos os condimentos do medo, da viagem ao estrangeiro, novos rostos, romances, histórias, sonhos, fantasias, música, dança, ópio, vinho (NIN, 2005, p.10).

Esse colecionador é identificado como Roy Johnson na coletânea citada acima, entretanto, poucas informações sobre ele estão disponíveis. Diante disso, Alexandrian (1994) acredita que se trata de uma fabulação de Anaïs, com objetivo de exteriorizar algumas angústias e fantasmas sexuais e, ao mesmo tempo proteger-se dessa tarefa.

Invenção ou não, Anaïs Nin decidiu publicar seus contos eróticos somente três décadas depois de serem escritos. Em seus diários, ela conta que buscou escrever sobre a sexualidade através de uma perspectiva feminina, já que esse era um campo considerado essencialmente masculino. Contudo, devido às interferências do colecionador, por muito tempo achou que não havia conseguido, acreditava que seu estilo “era derivado da leitura das obras dos homens” (NIN, 2005, p. 13). Anos depois, ao relê-los, a escritora percebeu que sua voz de mulher não havia sido suprimida. No prefácio que preparou para a primeira edição, Anaïs Nin afirma:

Nestas histórias eróticas eu escrevia para distrair o leitor, sob a pressão de um cliente que queria que eu "cortasse a poesia". Achei que meu estilo se derivava da leitura de trabalhos escritos por homens, e por esse motivo sempre julguei que houvesse comprometido meu eu feminino. Pus o erotismo de lado. Relendo as histórias muitos anos depois, vi que minha própria voz não tinha sido silenciada de todo. Em numerosas passagens eu usara intuitivamente uma linguagem de mulher, vendo a experiência sexual de um ponto de vista feminino. E, finalmente, decidi liberar os textos para publicação porque eles mostram os primeiros esforços de uma mulher em um mundo que sempre fora dominado pelos homens. (NIN, 2005, p.12).

O próximo capítulo terá como objetivo analisar a produção erótica da escritora, analisando, tanto as representações do erotismo, quanto a forma como ele é construído textualmente. Para isso, partirei das considerações teóricas elaboradas no desenvolvimento dessa dissertação de modo a privilegiar tanto a tessitura narrativa que faz desses contos efetivamente eróticos, quanto as construções eróticas que são construídas ficcionalmente pela escritora.

Capítulo 3

O erotismo em Anais Nin
(ou o erotismo na literatura erótica)

“Que poder, então, poderia exercer sobre mim o corpo de outra mulher?
Quando muito, somente um poder débil, transitório.
Eu encontrara o corpo, nenhum outro me era necessário. Nenhum outro jamais me
satisfaria plenamente. Não, o tipo risonho não me satisfazia.
Penetrava-se neste tipo de corpo como uma faca que atravessa o papelão.
O que eu almejava era o ilusório. (Esse basilisco ilusório, como eu o definia).
Ilusório e insaciável ao mesmo tempo.
Um corpo como o de Mona, que, quanto mais se possuía, mais se ficava possuído.
Um corpo que trazia em si todas as desgraças do Egito - e seus milagres, suas
maravilhas.”

Nexus, Henry Miller.

3.1 O DESPERTAR ERÓTICO

De acordo com Bataille (1987), o desejo erótico é sintomático da descontinuidade a que os sujeitos estão condicionados, por isso, está no âmago da nossa existência, podendo assomar em qualquer momento da vida. O erotismo dos corpos procede dessa busca por continuidade e culmina com o ato sexual – que não é essencialmente erótico. Nessa perspectiva, as iniciações erótica e sexual podem acontecer em momentos díspares, com particularidades delimitáveis - resultando uma geografia do despertar libidinoso.

Entre os contos de Anais Nin que abordam a questão “Fuga” é um dos mais expressivos. O enredo apresenta como protagonistas Jeanette, uma jovem em busca da vivência livre da sua sexualidade, e Jean, um homem que encontra Jeanette fugindo de casa e oferece-lhe um quarto para passar a noite. Todavia, a relação de amizade que se forma entre os dois é logo desestabilizada:

(...) Deu a Jean um beijo inocente, mas aquela inexperiência excitou-o. Prolongou o beijo e insinuou a língua até ao fundo, naquela tenra boquinha. Começou então ensiná-la a beijar. Disse-lhe assim:

- Dá-me a tua língua, como eu te dei a minha. – Ela obedeceu. – Gostas? – Fez que sim com a cabeça (NIN, 1982, p.160).

A partir desse momento, Jean decide ensinar a personagem como proceder no que chama de “arte de amar”. Entretanto, ela já estava aberta ao erotismo: Jeanette fugiu de casa porque sua mãe não permitia que tivesse relacionamentos e ela já sentia a ânsia pelo outro – ou outros, como diz:

- (...) E a mim apetecia-me ter também homens só para mim.
- Homens! – exclamou Jean, a rir. – Então um só não te chega?
- Ainda não sei – respondeu ela com o mesmo ar sério. – O futuro o dirá (NIN, 1982, p.161).

Percebe-se na personagem uma força arrebatadora que ela ainda não compreende em sua totalidade, mas da qual não pode fugir. Assim, embora fosse virgem, Jeanette já havia despertado eroticamente e o ato que pratica é resultado disso: sua iniciação na prática sexual é, ao mesmo tempo, uma iniciação na prática erótica. O

despertar prematuro dessa personagem só é possível porque, somado ao desejo de completar-se no outro, existe o desvencilhamento das amarras sociais, permitindo-a seguir essa busca: Jeanette é uma mulher que tem consciência de seus desejos e reivindica o poder sobre eles.

Dentro do dispositivo da sexualidade, a personagem corresponde ao perfil denominado *ninfeta* termo tomado de empréstimo da literatura, especificadamente do romance *Lolita* (1955) do escritor Vladimir Nabokov. O enredo dessa obra centra-se na paixão do professor Humbert Humbert por sua enteada de doze anos, Dolores Haze. Mas esse não é um desejo pedófilo: a ninfeta está em um limiar, possui a sensualidade de uma mulher, com a inocência de uma criança. Humbert Humbert define-as da seguinte maneira:

Entre os limites de idade de nove e dos catorze anos, virgens há que revelam a certos viajores enfeitiçados, bastante mais velhos do que elas, sua verdadeira natureza – que não é humana, mas nínfica (isto é, diabólica). A essas criaturas singulares proponho dar o nome de ninfeta. (...) Será que todas as meninas entre esses limites de idade são ninfetas? Claro que não. Se assim fosse, nós que conhecemos o mapa do tesouro, que somos os viajantes solitários, os ninfoleptos, teríamos há muito enlouquecido. Tampouco a beleza serve como critério; e a vulgaridade, ou pelo menos aquilo que determinados grupos sociais entendem como tal, não é necessariamente incompatível com certas características misteriosas, a graça preternatural, o charme imponderável, volúvel, insidioso e perturbador que distingue a ninfeta das meninas de sua idade (...). (NABOKOV, 2003, p.18)

A personagem do conto de Anaïs Nin não pertence à faixa etária traçada pelo professor, entretanto, seus dois anos a mais não são significativos já que é efetivamente pela sua inocência que Jean é seduzido.

Esse tipo de desejo é eminentemente sexual, não sendo, *a priori*, erótico. Ele implica uma necessidade de suspensão do tempo, uma vez que a condição de uma ninfeta é transitória (embora se espera dela que nunca deixe de ser ninfeta). O caso de Jean é ainda mais complexo já que o seu desejo advinha da inocência de Jeanette e assim que esse desejo fosse concretizado, Jeanette deixaria de ser inocente – e seu objeto de desejo deixa de existir. Ou seja, ao possuir o objeto de seu desejo, ele é destruído - não é, portanto, o desejo que desaparece, e sim o objeto que desperta esse desejo. Sendo assim, do mesmo modo como o personagem de Nabokov questiona-se em quanto tempo deixará de sentir atração por sua Lolita, isto é, em quanto tempo ela deixará de ser uma ninfeta, Jean mostra sinais de descontentamento com sua amante

assim que ela perde a inocência inicial - e ao fim de nove dias, esse desejo já havia se esvaído.

De modo geral, a transgressão do limite moral traçado pelo desejo a uma ninfeta é sempre sombria e vertiginosa mas não afeta a essência de sua condição: somente o tempo altera sua índole. Contudo, tendo em vista que Jeanette só é identificada nessa categoria pela sua inexperiência e inocência virginal, com os ensinamentos de Jean, a personagem metamorfoseia-se de ninfeta virgem à libertina experiente. Com isso, constata-se que a transformação na forma como o erotismo é vivenciado pela personagem produz nela novas subjetividades, resultando em uma reorganização identitária e em novas representações corpóreas. Isso leva a conclusão de que não são os mecanismos sociais que regem o corpo de Jeanette, mas sim o (seu) erotismo. Enquanto todas as suas ações eram motivadas por uma busca erótica, Jean era guiado apenas pelo desejo sexual, ou melhor, pelo desejo de praticar sexo para realizar um impulso sexual. Assim, se em Jeanette o que predomina é o erotismo, em Jean impera o dispositivo da sexualidade. Nesse sentido, há um desencontro nessa relação.

O movimento da personagem em direção à vida erótica desestabiliza o culto à virgindade e ao modelo esperado socialmente da mulher como entrada na sexualidade adulta. As experiências são vividas com desejo e volúpia e sem a consolidação de um vínculo amoroso. Nesse sentido, a virgindade não é exaltada - não este relacionada à pureza e à castidade, nem em mesmo é dotada de seu valor social seja como “troca” pelo amor ou pela expectativa de um relacionamento duradouro. O ato sexual é vivenciado apenas pela sua possibilidade erótica e de comunhão a dois. Nesse sentido, o comportamento da personagem não corresponde à normatização difundida pelo dispositivo da sexualidade, desmistificando essa etapa.

Ao final da narrativa, embora abalada pela rejeição de Jean, Jeanette envolve-se sexualmente com Pierre, companheiro de quarto de seu antigo amante. Essa relação encerra o período de transição do despertar e da descoberta sexual da personagem, aniquilando os resquícios de sua inocência e finalizando a sua metamorfose. A partir desse momento, “fora-se a adolescente, nascia a mulher” (NIN, 2006, p.169).

De modo semelhante ao conto “Fuga”, em “Linda” o leitor acompanha a trajetória da personagem que dá nome à narrativa, marcada pelos ensinamentos eróticos de um homem mais experiente. O enredo desenvolve-se motivado pela memória da protagonista, constantemente acionada por sensações, cheiros e imagens, trazendo *flashbacks* que nos permitem conhecer o seu percurso da descoberta até o amadurecimento sexual. Apesar do ritmo fragmentado e acelerado, com imagens que se chocam e se atropelam, na medida em que avança a narrativa, o leitor vai elaborando linearmente esse percurso. Assim, ao contrário da narrativa anterior cujo tempo diegético era breve, nesse conto é possível perceber o desenvolvimento da autonomia sexual da personagem feminina.

Esse caminho, embora desenvolvido por uma mulher, representa a dialética basilar do erotismo: a busca pela continuidade através da relação com o outro. Nesse conto, é criado um distanciamento entre o erotismo dos corações e o erotismo dos corpos, ou melhor, entre o amor e o sexo, focalizando predominantemente o segundo. É por isso que Linda continua casada com seu marido, o homem que ama, mas busca a vivência erótica em corpos alheios.

Como é comum em contos desse gênero, a construção das personagens alça no erótico: poucas de suas características são informadas ao leitor, sendo a maior parte delas físicas e estéticas. As vivências dessas personagens acontecem, sobretudo, através de seu corpo-erótico, posto que buscam constantemente a satisfação do prazer, assim, características como raça, classe social e gênero, ficam em um plano secundário, subjugadas pelo erotismo.

Sendo o corpo o lugar primeiro onde os mecanismos de poder atuam para a manutenção da ordem dominante, é comum o exercício da sexualidade corroborar para esse objetivo. Entretanto, isso não acontece no conto analisado: o corpo de Linda acompanha os corpos masculinos - nos ritmos, no caminhar, nos orgasmos. A personagem não é inferiorizada por ser mulher: masculino e feminino tem a mesma valoração nessa narrativa. Além disso, Linda exerce livremente sua sexualidade, explorando seu corpo sem culpa, vergonha ou pudores, desejando o sexo tanto quanto seus parceiros. Por isso, seus relacionamentos sempre sugerem intimidade, gozo e avidez. Isso pode ser observado no seguinte fragmento:

Para o árabe, como Linda se referia a ele, era como se estivesse sempre pronta eroticamente, tanto que ficava excitada muito antes de

ele tocá-la, e Linda temia gozar ao primeiro toque do dedo dele em seu sexo. (NIN, 2006, p.275).

O percurso de descoberta sexual de Linda é também o de descoberta do outro e de si. Através dessas experiências, Linda conhece inúmeros homens e envolve-se profundamente com eles, descobrindo seus medos, desejos, fragilidades, ambições – o que lhes existe de mais humano. E nessas relações também descobre sua própria humanidade. Assim, a personagem avança na narrativa na medida em que vivencia sua sexualidade.

Sua primeira experiência sexual aconteceu na infância quando se acariciou e sentiu prazer com isso. Logo após, Linda confessava-se na igreja quando percebeu a borla da veste do padre tocar-lhe o sexo, manteve-se na mesma posição até que o prazer, pela borla, pela voz do padre e pelas palavras que ouvia, a fez ter um orgasmo.

A relação da personagem com seu marido também era libidinosa. O jogo sexual entre eles iniciava ainda no jantar, com brincadeiras e comentários - carícias com palavras. Faziam sexo em inúmeros lugares, como carros, motéis, óperas e teatros, mas não faziam em casa, no leito conjugal. Isso porque para André, Linda não era esposa – ser esposa é um papel social e Linda não o assumia, Linda era uma amante:

Ele nunca a tratou como uma esposa. Cortejava-a sem parar, com presentes, flores, novos prazeres. Levava-a para jantar nas *cabinets particuliers* de Paris, em grandes restaurantes, onde todos os garçons pensavam que ela era sua amante. (NIN, 2006, p.260)

Assim como se adentra animais, “ele a treinou para ser um instrumento sexualmente perfeito” (NIN, 2006, p.259). Linda era sua posse, um objeto cuja função era satisfazer-lhe. Mas não apenas Linda é reduzida por André à condição de objeto sexual: a personagem julga as mulheres com as quais cruza na rua pela boca – para ele, símbolo máximo da luxúria. Se a boca de uma mulher lhe despertasse desejo, não desistia até conseguir praticar sexo com ela. Foi pela boca de Linda que André se sentiu seduzido, e pela boca, ele devorava-a.

Percebe-se que em um primeiro momento, era o marido que detinha o poder sobre o desejo e o prazer de Linda. Ainda, logo a personagem assume a autonomia sobre seu corpo e sua sexualidade e passa a colecionar amantes. Nessas relações não há envolvimento sentimental, mas nem por isso são relações superficiais e menos intensas,

já que a personagem não é motivada apenas pela busca de satisfação imediata, mas por um desejo profundo de realização, de continuidade e de completude.

A primeira transgressão de Linda acontece quando André viaja e, levada, tanto pelo desejo quanto pela curiosidade, aceita participar de uma orgia. Contudo, a personagem somente permite-se essa liberdade transformando-se em outra: pintou os cabelos, tirou as jóias, colocou uma máscara e confundiu-se no anonimato dos outros corpos. Com isso, observam-se vestígios do discurso social no comportamento de Linda ilustrando as vivências paradoxais da mulher com relação ao seu desejo: a personagem sentia-se livre para buscar amantes e satisfazer-se sexualmente, desde que mantivesse uma boa imagem para a sociedade.

A orgia aconteceu em um bosque, uma das consideradas “zona de tolerância” (FOUCAULT), ou seja, afastada da ordem social. Nessa situação, todos experimentavam as mais diversas formas de prazer, afinal, as máscaras os reduziam a corpos, sem nome e sem rosto. Lá, Linda foi caçada como uma fêmea por predadores. Animalizada, descobria outro sexo, um sexo mais agressivo, bestial – e gostava. Essa animalização configura-se como um passo importante na sua libertação sexual e não esta ligada à inferiorização ou dominação de gênero. Sem sentir-se culpada, Linda manteve uma relação com esse amante por um ano, quando foi trocada por uma mulher solteira que podia assumir o papel de esposa: seu amante queria “uma mulher para si, uma mulher em casa, uma mulher que cuidasse dele” (NIN, 2006, p.266) e isso Linda não poderia/queria oferecer.

Linda conhece seu novo amante numa manhã de domingo, ao ser seduzida pelo seu perfume. Ele cheirava a madeira preciosa e isso fez Linda lembrar-se de um árabe por quem se sentiu atraída certa vez. Ao fazerem sexo, a personagem sentia estar com dois homens – o árabe e o francês. Sua sexualidade, já madura, era movida pela imaginação. Quando essa relação terminou, Linda conheceu outros homens: “pugilistas, artistas de circo, atletas” (NIN, 2006, p.265), mas nenhum a satisfazia. Então, decidiu dedicar-se à prostituição. Nesse universo erótico, embora os papéis sejam claramente delineados, há um jogo libertino que permite realizar as fantasias de todos os envolvidos. Por isso, para Linda, ser prostituta era excitante, era a oportunidade de ser possuída e desejada como sentia não ser mais. Entretanto, seu primeiro cliente não tinha interesse em tê-la sexualmente, pedia apenas que passasse um lenço por entre as pernas

e o entregasse. Decepcionada, a personagem satisfaz o fetiche de seu cliente, mas volta para casa e não retorna ao prostíbulo.

Essas experiências evidenciam que o desejo de Linda é aguçado pela transgressão do interdito cristão de fidelidade conjugal. Os interditos são, de acordo com Bataille, os responsáveis por ordenar o mundo do trabalho e a vivência erótica. Eles não apenas sustentam o desejo, como também os instigam. O filósofo entende que “derrubar uma barreira é, em si, algo de atraente; a ação proibida adquire um sentido que não tinha antes, quando um terror, ao nos afastar dela, cercava-a com um halo de glória” (BATAILLE, 1987, p.44-45). Por isso, embora transgredindo com frequência o interdito monogâmico, Linda não demonstra interesse em interromper seu casamento, ao contrário, essa atitude poderia até dizimar seu desejo.

Por meio de fluxos digressivos que ganham caráter ensaístico, algumas figuras são abordadas e esmiuçadas pelo narrador, reproduzindo o discurso social e diminuindo a tensão erótica do conto. Entre elas, convém destacar o cabeleireiro de Linda, representante da moral patriarcal. Além de confidente, é conselheiro: alerta Linda para ser generosa, gentil e doce com o marido e jamais ser ciumenta, afinal, havia mais mulheres no mundo do que homens. Através desse tipo de discurso prescritivo, “se opera uma construção sociocultural da feminilidade [...] feita de contenção e discrição, doçura, passividade, submissão (sempre dizer sim, jamais não), pudor e silêncio”. (PERROT, 2003 p.21).

A figuração da moral cristã acontece na figura do padre. Ao confessar que havia se masturbado, Linda é recriminada:

— Minha filha, minha filha — interrompeu o padre. — Você tem de parar com isso imediatamente.
— É impuro, é sujo. Você vai arruinar sua vida desse modo.
— Por que é impuro?
(...)
— Essas carícias serão permitidas apenas ao seu marido. Se você fizer isso agora e abusar, vai ficar cada vez mais fraca e ninguém vai gostar de você. (NIN, 2006, 247-248)

Embora a própria moral cristã não seja homogênea e estável, uma vez que sofreu alterações ao longo da história, alguns aspectos são marcantes, como a institucionalização do casamento - heterossexual e monogâmico. Ainda assim, a vida sexual do casal era alvo de inúmeras restrições com um modelo de cópula rígido, considerando carícias e relações desregradas pecados graves: o único prazer lícito era o

com intenção de procriação (LE GOFF, 2006). Considerando isso, através do discurso do padre na narrativa em questão, é evidenciada a influência da igreja no controle da vivência sexual, pregando a recusa do desejo e do prazer carnal. Além da pregação, a pastoral cristã estimulava meticulosas e detalhadas confissões, não apenas dos atos consumados, mas também de pensamentos, olhares e desejos, como forma de controle. Dessa forma, exerciam controle sobre a sexualidade, incitando a produção de uma “verdade do sexo”, e ao mesmo tempo puniam as transgressões (FOUCAULT, 1998).

A preocupação de Linda com a beleza física e com sua idade, evidente em vários momentos da narrativa também representa um resquício da moral patriarcal, uma vez que essa preocupação está diretamente ligada com a vivência plena da sexualidade, sendo mais uma dimensão onde operam os discursos opressores. Entretanto, o processo de ver-se no espelho também é positivamente significativo para sua sexualidade. Ao observar seu corpo, Linda descobre-se e assume-se, passando a experienciar seu corpo pela consciência. Nesse sentido, o espelho é uma forma de autoconhecimento, dando maiores condições para viver seu corpo com completude.

Essa trajetória de amadurecimento erótico e sexual de Linda, embora marcada por algumas particularidades, projeta a personagem no plano coletivo, causando efeito de generalização: metonimicamente, Linda é (ou pode ser) *qualquer* mulher. As influências reguladores e de ordem essencialmente opressiva sobre seu desejo refletem uma sociedade essencialmente patriarcal. Contudo, ao propor a representação de uma figura feminina que desvencilha-se das normas de dominação, o conto deixa escapar as contradições dos modelos essencialistas que regem esse discurso, colocando em jogo as vivências paradoxais do erotismo regidas pelo dispositivo da sexualidade.

Ainda sobre a iniciação sexual feminina, “Artistas e modelos” merece destaque por, diferentemente dos contos anteriores, enfatizar os movimentos que precedem a instauração do erotismo, focalizando menos a experiência do que o despertar erótico.

Através da narração da protagonista, a trama inicia-se no momento em que ela posa como modelo para um escultor. A partir disso, o artista assume a voz narrativa, contando diversas peripécias eróticas à personagem. A modelo não sabe o motivo

dessas histórias, mas opta não apenas por reproduzi-las na sua narrativa, como também por ceder à voz ao escultor para que ele mesmo as narre. Por isso, logo no terceiro parágrafo, é a voz dele que se faz ouvir:

Enquanto Millard trabalhava, falava sobre os tempos em que vivera em Montparnasse, e assim o tempo passava depressa. Eu não sabia se suas histórias visavam a excitar minha imaginação, mas ele não dava sinais de estar interessado em mim. Sentia prazer em recriar a atmosfera de Montparnasse. (NIN, 2006, p.42).

Apesar disso, a narração ainda ganha ares de terceira pessoa, uma vez que o escultor-narrador, conta histórias que não aconteceram com ele, mas sim com outros sujeitos. Essas narrações são interrompidas ao final de cada sessão, quando a protagonista assume o discurso outra vez. Percebe-se no conto, portanto, duas vozes narrativas em primeira pessoa e outra em terceira. Cada voz conduz um núcleo dramático, e cada núcleo vai lentamente incorporando-se ao outro – os discursos não se confundem, mas se mesclam e se afetam mutuamente. Assim, embora sempre partindo dos dois personagens principais, o conto desenvolve-se em diferentes camadas. Essa estrutura narrativa é significativa, uma vez que as histórias que ouve influenciarão a protagonista, conduzindo-a até seu despertar erótico. Ademais, o erotismo é introduzido na narrativa principal através dessas várias histórias, reproduzindo uma atmosfera erótica e criando as condições para que o conto seja efetivamente erótico. Com isso, assim como essas narrações afetam o leitor, também afetam a personagem, que se abre finalmente ao erotismo:

Sempre que saía do estúdio do escultor, eu parava em um café das proximidades e ponderava a respeito de tudo o que Millard me contara. Perguntava-me se algo parecido com aquilo tudo não estaria ocorrendo comigo, em Greenwich Village. Começava a gostar de posar, pelo aspecto de aventura que isso implicava. Assim, decidi comparecer a uma festa, em uma noite de sábado, a que fora convidada por um pintor chamado Brown. Sentia-me ansiosa e cheia de curiosidade por tudo. (NIN, 2006, p.50).

Entre as narrativas perpendiculares, conhecemos Louise e seu marido, um homem possessivo, ciumento e que tratava sua mulher como uma escrava sexual, fazendo-a usar um pesado cinturão que lembrava antigos cintos de castidade. Também conhecemos Mafouka, um sujeito hermafrodita e homossexual, que assume a identidade feminina mas sente desejo apenas por outras mulheres.

Além do estúdio onde a protagonista posa, o conto transita por poucos espaços, todos relacionados ao seu trabalho. Entre eles está um bar onde vários artistas se reuniam para beber e conversar. Nesse lugar, a modelo ouve colegas contarem experiências pessoais cujas histórias também são reproduzidas no conto, como se pode perceber no seguinte fragmento:

Ethel virou-se para mim e disse:

- Espero que você jamais venha a se casar com um homem a quem não ame sexualmente. Adoro tudo nele: seu jeito, seu rosto, seu corpo, o modo como trabalha e como me trata, suas ideias, seu jeito de sorrir, de falar, tudo, exceto sua sexualidade. (NIN, 2006, p.54).

Paralelamente à construção da estatueta, a modelo conhece John, por quem se apaixona e com quem perde a virgindade. John, apesar de casado com outra mulher, sentia ciúmes por ela trabalhar como modelo. Por isso, alugou um quarto para que a personagem ficasse sempre a sua espera, pronta para recebê-lo. A modelo submete-se aos caprichos de seu novo amor, mas continua posando secretamente para Millard. Ao final do conto, envolve-se sexualmente com o artista e passa a manter os dois amantes: John e Millard.

Podemos induzir, portanto, que todo conto serve de preparação para que a protagonista entre na vida erótica e sexual. O trabalho como modelo, as histórias de Millard, a noite no bar são elementos responsáveis por criar uma atmosfera erótica que influencia diretamente a personagem, resultando na sua primeira relação sexual e na sua posterior entrega a Millard. Assim, a erotização narrativa não apenas subverte o comportamento da personagem, como também subverte sua própria relação com o escultor – que até então era apenas profissional. Em suma, é somente através do desenrolar do conto que a personagem abre-se ao erotismo e decide viver essa experiência.

As histórias que a modelo ouve, sempre permeadas de sensualidade, criam uma atmosfera libidinosa, despertando-a eroticamente e fazendo-a descobrir uma nova pulsão, marcadamente erótica. Embora a personagem não tenha consciência de sua descontinuidade, esse sentimento é colocado em questão ao acompanhar a história de sujeitos que compartilham essa condição. Com isso, o desejo erótico, que já existia latente na modelo, assoma. A personagem expressa essa sensação sem compreender o que está acontecendo: “algo novo desperta dentro do corpo, uma sensação nova e indefinida, uma ansiedade e uma inquietude diferentes” (NIN, 2006, p.51). Somente a

partir desse momento ela está aberta ao erotismo, ou seja, somente a partir desse momento é que seu desejo pode ser aguçado. E uma vez que isso acontece, a personagem sente ânsia de entregar-se ao desejo:

Eu estava desesperada com a vontade que tinha de ser uma mulher integral, de começar a viver. Por que motivo haveria de ser uma escrava dessa necessidade de primeiro me apaixonar? Onde começaria minha vida? Eu entraria em cada estúdio esperando por um milagre que não ocorreria. (NIN, 2006, p.57).

Percebe-se que ao optar por viver sua sexualidade mesmo sem estar apaixonada a personagem suspende a dominação resultante da normatização. Dessa forma, o discurso social sucumbe ao discurso erótico. Por isso, tanto é o erotismo que conduzirá o desenvolvimento da narrativa, quanto é ele que permitirá a personagem a vivência de novas possibilidades. Há, por trás disso tudo, uma nova organização existencial, notadamente emancipatória. Sem os freios controladores da sociedade, a força erótica que já tinha irrompido na personagem, arrebatada e passa a ser a matriz que irá reger suas vivências.

Como já foi mencionado, nessa busca pela satisfação erótica, a modelo envolve-se com John, com quem perde a virgindade e mantém uma relação duradoura. Entretanto, curiosamente, sua iniciação sexual acontece efetivamente com Millard, personagem que a ensina novas formas de experienciar o ato e o prazer sexual: “Nas semanas que se seguiram, Millard me ensinou muitas coisas novas, e assim que eu as aprendia, experimentava com John.” (NIN, 2006, p.66)

A partir dessas etapas, nota-se que os movimentos do conto acompanham as etapas que desencadeiam a vivência erótica nos sujeitos. Nesse sentido, enquanto os outros contos analisados nessa seção centram-se no despertar e no amadurecimento sexual, ou seja, no movimento "desejo erótico >> prática erótica", "Artistas e modelos", traz a representação de um eixo anterior, seu movimento é: "despertar erótico >> desejo erótico >> prática erótica".

Na medida em que o conto vai progredindo, é possível perceber não apenas alterações no comportamento da personagem, mas também nas representações de seu corpo e na sua própria consciência corporal. Durante todo o conto, o corpo ganha destaque por ser o objeto de trabalho da personagem. É através da exposição dele que a personagem ganha dinheiro, e através dessa prática que se envolve no processo de erotização. Nessa atividade, o corpo é objetificado – é impessoal, apenas um

instrumento. Posteriormente, através da erotização da personagem, esse corpo transforma-se em um corpo-erótico. Ocorre então a intensificação de seu corpo, e das sensações vividas por meio dele, e a impregnação de uma nova linguagem e expressividade, já sem limitações normativas, afloradas de modo definitivo com a primeira relação sexual da modelo. Assim, embora a materialidade do corpo não sofra alterações, na medida em que a subjetividade da personagem é modificada, as significações e a própria condição simbólica do corpo também se alteram.

Apesar disso, aqui, não é a experiência do corpo que é relevante, mas sim a transcendência que essa experiência implica. Portanto, o corpo é significativo por ser o lugar que conduz a mudança da protagonista e onde essa mudança opera. Além disso, a única relação verdadeiramente erótica da personagem acontece com John, ou seja, o erotismo que ela vive através de seu corpo está profundamente relacionado com o erotismo dos corações.

Na relação desse casal, somam-se também constantes desentendimentos e rancores. A modelo se submete aos caprichos de John, parando de posar como modelo (exceto a Millard) e ficando a maior parte do tempo em casa, à espera dele. John, entretanto, costumava atrasar-se, podemos induzir que algumas vezes de forma proposital, fazendo a personagem esperá-lo por duas ou três horas – o que a deixava furiosa. Esse comportamento não causa estranhamento se levarmos em conta que, segundo Bataille, o erotismo dos corações pode desencadear manifestações mais violentas que qualquer outro erotismo. Essas desavenças tornam-se parte do jogo erótico entre eles: “acho que você me ama tanto que não pode resistir a mim. Vejo que você está molhada e gosto de sua resistência e também de sua derrota”. (NIN, 2006, p.62) Percebe-se a presença de um sentimento de disputa, oriundo do erotismo dos corações, mas que reflete no erotismo dos corpos.

Por fim, podemos resgatar o despertar erótico como mote do conto para salientar que, embora a personagem caminhe em direção a uma liberdade sexual, sobretudo por manter Millard como seu amante, aprisiona-se em outra amarra - a do amor que sente por John.

Esses três contos permitiram identificar as diferentes etapas da trajetória erótica-sexual, bem como as particularidades que permeiam cada uma dessas vivências, projetando-as no plano social. Convém agora adentrar erotismo em sua interioridade, ilustrando os movimentos que perpassam o que se pode chamar de “condição erótica”.

3.2 O EROTISMO

Retomando brevemente o pensamento de Bataille, dois momentos marcam a emergência do erotismo: o afastamento da animalidade, decorrendo na imposição de interditos (e conseqüentemente na sua transgressão), e a tentativa de sair da descontinuidade essencial através de uma entrega ao outro ou à morte. Ficcionalmente, dois contos de Anaïs Nin resgatam essas etapas: “A rainha” e “A mulher nas dunas”.

O conto “A rainha” corresponde ao primeiro movimento do erotismo, colocando em evidencia um dos seus eixos mais profundos: a tentativa de transgressão do interdito civilizatório que precederia a volta à animalidade. Nesse texto, o que ganha destaque são as ponderações do personagem-narrador sobre as particularidades da vivência erótica na prostituição e a dinâmica erótica que a prostituta do conto deixa transparecer. Ou seja, não são os fatos importantes, mas sim as reflexões que se estabelecem a partir deles.

Utilizando a metáfora de Barthes (1996) de que o texto é um corpo-erótico, aqui o erotismo está à flor da pele. Ele não é apenas exaltado textualmente, através do uso de vocabulários que criam uma atmosfera sensual e lasciva, mas sobretudo na construção da protagonista. E assim como essa personagem é toda é erotismo, apenas um corpo-erótico, o mesmo pode-se dizer da narrativa: ela é toda erotismo, apenas um corpo-erótico.

Outra particularidade do conto é a presença de um narrador heterodiegético na construção da cena inicial, introduzindo ao leitor a personagem e o contexto e que logo desaparece. Aparentemente desnecessário, esse narrador funciona de modo a criar uma distância entre os dois universos que serão apresentados – o mundo dos interditos, no qual está o pintor e seu interlocutor e o mundo animalizado, o da prostituta Bijou. Assim, na primeira cena, lemos a seguinte descrição:

O pintor sentou-se ao lado do modelo, misturando as cores e ao mesmo tempo falando das putas que mais o tinham excitado. A camisa aberta punha à mostra um pescoço forte e liso e um tufo de pelos negros; tinha o cinto desapertado para se sentir mais à vontade;

faltava-lhe um botão nas calças e arregaçara as mangas para ter as mãos mais livres. (NIN, 1982, p.113)

A partir disso, o pintor assume o discurso narrativo, tecendo algumas considerações sobre o que acredita ser parte da condição das prostitutas. Nesse momento, deixamos o mundo dos interditos e entramos no mundo da transgressão:

De certo modo, dá-se com as putas um fenómeno especial devido ao facto de o seu sexo ser um constante objecto de desejo. O erotismo vem todo à superfície. A constante permanência do pénis dentro dela confere à mulher uma certa fascinação. O sexo está sempre como que exposto, como que presente em todas as partes do seu corpo. (NIN, 1982, p.113)

O interesse do pintor volta-se então para a descrição de uma ex-prostituta com quem se envolveu: Bijou.

Bijou já é conhecida dos leitores da ficção erótica de Anaïs Nin, posto que aparece em outros dois contos, “O Basco e a Bijou” e “Elena”, publicados anteriormente a esse. Em “A rainha”, o pintor debruça-se sobre os pormenores do corpo de Bijou de modo quase ensaístico, evidenciando como todo ele é erótico. Assim, o cabelo da personagem é “tão excitante como se tivesse sido lavado em esperma”, sua pele era uma “pele erótica”, seus olhos “de orgasmo”, a boca era como “o próprio sexo” e até seu riso era “de um corpo que goza por todos os poros”. (NIN, 1982, p.114, p.115 e p.116). Bijou era toda erotismo e, assim como seu corpo era reduzido ao corpo-erótico, sua vida era movida apenas pelo desejo erótico: seu trabalho, suas relações pessoais, suas ambições e seus entretenimentos estavam sempre relacionados ao sexo.

Nessas descrições é notória a presença de adjetivos que aludem à condição animal de Bijou, em contraste com as outras mulheres em que se “leva tempo a descobrir nelas o lado animal” (NIN, 1982, p.116). O que a princípio parece ser a negação do pensamento batailliano (de que só existe erotismo quando há uma superação da animalidade) é um impulso para tentar resgatar a vitalidade do ato sexual que se acredita existir na condição animal. Assim, embora erotismo desenvolva-se no distanciamento da condição animal, ou seja, que “ele comece onde termina o animal, a animalidade não deixa de ser o seu fundamento” (BATAILLE, 1987, p.88). Nesse sentido, o erotismo sempre esteve relacionado a animalidade – ele opera no eixo do animalesco.

Segundo Bataille:

O erotismo é, de forma geral, infração à regra dos interditos: é uma atividade humana. Mas ainda que ele comece onde termina o animal, a animalidade não deixa de ser o seu fundamento. Desse fundamento a humanidade se desvia com horror, mas ao mesmo tempo o conserva. A animalidade é mesmo tão bem conservada no erotismo que o termo animalidade ou bestialidade não deixa de lhe estar ligado. (BATAILLE, 1987, p. 62)

Esse anseio não é o de uma volta à sexualidade animal, onde não haveria mais interditos, mas sim o desejo de outra transgressão – a transgressão do interdito primeiro que nos impomos no início da civilização ao nos distanciarmos da nossa animalidade. É, portanto, nessa tentativa de transgressão, nunca concretizada, que a força desse erotismo fundamenta-se.

Levando em conta o dispositivo da sexualidade, essa dinâmica implica um desprendimento das normas sociais e da dominação das relações de poder oriundas dessa normatização. É por isso que a busca pela animalidade primordial não existe apenas em Bijou, está latente em todos os personagens do conto que, ao contato com ela, sofrem uma metamorfose que os animaliza. Isso é perceptível de forma intrínseca no discurso do pintor, sobretudo no evento narrado por ele, quando, na festa de Belas-Artes ao ter seu corpo pintado pelo artista, Bijou deixou um rastro de homens marcados com as tintas de seu corpo.

Essa condição animalesca e animalizadora de Bijou faz parte de sua construção ficcional nos demais contos em que surge, sobretudo em “O basco e Bijou”, no qual, por ser um dos contos mais longos da coletânea, é possível acompanhar o passado da personagem, incluindo o período em que ainda trabalhava como prostituta. É com essa força que Bijou age sobre o basco - um pintor, que, após uma noite com a personagem, decide tirá-la do prostíbulo para que fosse sua modelo⁷. Embora levada sob o pretexto de usá-la como modelo para pinturas, o basco mantém Bijou como sua escrava sexual, exibindo e expondo-a a seus amigos. Sua animalidade, que até então lhe conferia poder, é substituída por uma objetificação de seu corpo. Isso acontece porque, embora não haja um regresso à animalidade, ao deixar predominar essa condição, a personagem tende a afastar-se de sua humanidade. Essa particularidade é realçada em um passeio, quando o basco imobiliza Bijou e permite que um cachorro lamba o seu sexo. Animalizada e

⁷ Apesar de não estar explícito, pelas características da personagem, podemos inferir que se trata do mesmo pintor do conto anterior.

posteriormente objetificada, a personagem não tem poder sobre seu corpo, nem força para reagir.

Sua índole infiel, destacada pelo pintor de “A rainha”, também surge nesse conto. Além do basco, Bijou envolvia-se com todos os homens pelos quais sentisse desejo. Nessas relações a personagem detém novamente o poder, animalizando seus amantes, como acontece com um deles que, certa vez: “em vez de beijá-la, passou a cheirá-la toda, como um animal.” (NIN, 2006, p.187).

É também com esse poder que Bijou é descrita no conto “Elena”, onde, mesmo antes de ser introduzida como personagem, aparece no imaginário da protagonista, perturbando-a:

Elena chegava a sonhar com Pierre e Bijou. Bijou, a prostituta, cheia de corpo, deusa luxuriante da abundância, uma louca cuja carne era um poço de sensualidade em cada poro e em cada curva. Nos sonhos, suas mãos eram ávidas, sua carne pulsava com violência, quente, úmida, desdobrada em muitas camadas voluptuosas. Bijou estava sempre deitada, inerte, e despertava apenas para o momento do amor. Todos os fluidos do desejo corriam por suas pernas, entre sombras prateadas, pelos quadris em forma de violão, descendo e subindo com o barulho da seda molhada em torno de seus seios.

(NIN, 2006, p.140)

Apesar disso, Bijou e Elena envolvem-se sexualmente, em uma *ménage à trois* com Leila. A relação das três mulheres também é descrita remetendo à animalidade, como no seguinte trecho:

Nuas, elas se jogaram no grande tapete branco e felpudo que tinham a seus pés. Passaram a ser um só corpo, composto apenas por bocas, dedos, línguas e sentidos (...). Do tapete de pele desprendia-se um cheiro de animal que se misturava com os odores do sexo. (NIN, 2006, p.144)

À vista disso, percebe-se que essa animalidade erótica, no que concerne ao poder, obedece a um movimento ondular. Ora a personagem influencia seus amantes, instaurando neles o desejo de transgredir o interdito civilizatório e retornar à animalidade, ora é dominada (como um animal) e, com isso, objetificada, perdendo até o poder sobre si.

O fato de Bijou ser prostituta é significativo nesse processo. Ainda de acordo com Bataille “na prostituição, a mulher se consagrava à transgressão. O aspecto sagrado, isto é, o aspecto interdito da atividade sexual, não deixava de aparecer: sua

vida inteira era dedicada à violação do interdito.” (BATAILLE, 1987, p. 146). Dessa forma, a transgressão torna-se parte da vivência sexual, erótica e social da personagem. A transgressão do interdito civilizatório, ou seja, de um dos mais antigos e importantes interditos, resgata o valor intrínseco às transgressões, que se desgasta na prostituição pela sua recorrência.

Para o filósofo, um dos aspectos da prostituição é a importância de se fazer *ser desejada*. Através de diferentes interferências estéticas, o corpo é modelado de modo a torná-lo mais atrativo, ou seja, ele é transformado em um objeto que será oferecido ao olhar alheio. Por isso, a prostituta admite “só os adornos que sublinham o valor erótico do objeto” (BATAILLE, 1987, p.87). Nesse sentido, o corpo na prostituição é mais do que nunca o resultado de uma escolha (LE BRETON, 2003). Contudo, a prostituição aqui transcende o caráter de transação comercial: ao mesmo tempo em que desperta intencionalmente o desejo masculino, Bijou usa esse desejo como forma de controle, provocando uma reorganização nas relações de poder – é a prostituta quem domina, impondo ordens e limites.

Voltando especificadamente para “A rainha”, ao final do conto, o pintor justifica o título afirmando que Bijou “tinha toda a aparência de uma rainha do deserto”. Essa comparação pode ser entendida como uma alusão a Cleópatra, figura notória historicamente por ter reinado o Egito e célebre no imaginário popular tanto pelo seu poder e sexualidade exacerbada, quanto pelo suposto suicídio através do veneno de uma serpente. As duas figuras mantêm em comum a posição de rainha, o poder e a volúpia. Entretanto, enquanto Cleópatra morre pela primazia animal, é exatamente por isso que Bijou vive. Ademais, o que resta é a insinuação de que esse poder será o veneno que aniquilará a personagem.

Em suma, podemos concluir que através da personagem Bijou, Anaïs Nin coloca em cena um dos mais importantes movimentos do erotismo, subvertendo e reiterando-o. Assim, ainda que a saída da animalidade seja a gênese do erotismo, esse conto desvela um desejo de resgatar a condição animal. Tal processo ocorre através de outro pilar da vivência erótica: a necessidade de transgressão dos interditos.

O segundo movimento do erotismo que ressaltar anteriormente pode ser evidenciado em "A mulher nas dunas", através de uma construção que privilegia um ponto de encontro entre o sexo e a morte.

O conto contempla duas histórias, contadas por um narrador heterodiegético, mas com diferentes focos narrativos. Inicialmente, a trama gira em torno de Loius, a partir do desejo sexual incontrolável que se sente em uma determinada noite. Como o foco narrativo está nessa personagem a trama desenvolve-se através de uma perspectiva masculina. A segunda história faz parte da diegese anterior: é um relato, também centrado no tema do desejo, mas dessa vez o desejo da parceira de Loius, nesse sentido, a narração adquire uma perspectiva feminina.

A narrativa inicia-se com a descrição do estado de excitação de Louis, que, por conta disso, decide sair para caminhar. Nesse trajeto o desejo da personagem vai sendo constantemente instigado: primeiro ao presenciar um casal fazendo sexo, posteriormente, ao encontrar-se com uma mulher nadando nua e por fim, ao dedicar-se a gracejos e brincadeiras com ela na água. Entretanto, no ápice de seu desejo, ao tentar fazer sexo com essa mulher, Louis fica impotente.

A partir disso, iniciam novas brincadeiras e carícias entre as personagens, até que Louis tenha outra ereção e concretize efetivamente a relação sexual. Entretanto, as personagens não atingem o orgasmo - continuam caminhando e parando repetidas vezes (e em cada parada fazem sexo por alguns minutos), prolongando assim o desejo e o prazer, até que, ao final do percurso, gozam juntos.

Ainda deitados, a mulher conta uma história a Louis, iniciando a segunda narrativa do conto. Embora se trate de um relato oral, essa história é narrada pelo mesmo narrador onisciente na terceira pessoa, como se pode perceber pelo fragmento abaixo:

Encontrava-se em Paris na altura em que havia sido enforcado um radical russo, que assassinara um diplomata. Vivia em Montmartre, frequentava os cafés da moda e acompanhara o processo com paixão, como todos os seus amigos, pois aquele fanático dera respostas dignas de Dostoievski às perguntas que lhe haviam sido feitas, e enfrentará o julgamento com uma coragem e uma fé notáveis. (NIN, 1982, p.27)

Nessa segunda narrativa, a personagem estava no meio da multidão que havia saído às ruas para presenciar a execução do assassino. Naquela confusão, sente uma mão agarrá-la pela cintura e logo acariciar-lhe os seios. Por fim, não oferecendo

resistência, a personagem tem sua saia aberta e é penetrada sexualmente. Nesse momento:

Continuava de olhos pregados no homem que subia para o cadafalso, e a cada pancada no coração sentia o penis ir ganhando terreno. (...) O condenado já se encontrava em cima do cadafalso, passavam-lhe agora a corda à volta do pescoço. Era um espetáculo de tal modo doloroso que a sensação daquela carne dentro de si era de certo modo um alívio, algo de consolador, algo de humano e reconfortante. Tinha a impressão de que aquele pénis que palpitava entre as suas nádegas era uma parcela de vida à qual se podia agarrar, algo de maravilhoso, de vivo, enquanto a morte por ali rondava... (NIN, 1982, p.29)

Pode-se perceber que o gozo da personagem não é com o sujeito com quem prática o ato sexual, mas com o assassino, o homem que a personagem acompanha até a morte. Por isso, seu gozo é sádico. Assim, embora seja unilateral, a relação que a ela cria com o condenado é profunda.

O prazer sentido pela personagem ganha respaldo nas considerações de Bataille:

A angústia elementar ligada à desordem sexual é significativa da morte. A violência dessa desordem, quando o ser que a experimenta tem o conhecimento da morte, reabre nele o abismo que a morte lhe revelou. A associação da violência da morte e da violência sexual tem esse duplo sentido. De um lado, a convulsão da carne é tanto mais precipitada quanto mais ela está próxima da debilitação, e de outro, a debilitação, contanto que o tempo passe, favorece a volúpia. A angústia mortal não leva necessariamente à volúpia, mas a volúpia, na angústia mortal, é mais profunda (BATAILLE, 1987, p.69).

Embora o erotismo seja uma busca por continuidade na fusão com o outro, esse estado é apenas uma promessa que não se concretiza - a continuidade nunca é efetivamente alcançada. Já a morte, embora não recupere a continuidade do sujeito, tira-o de sua descontinuidade. Nesse sentido:

Em primeiro lugar, a desordem erótica imediata nos dá um sentimento que ultrapassa tudo, de forma que as sombrias perspectivas ligadas à situação do ser descontínuo caem no esquecimento. E para além da embriaguez que se abre à vida juvenil, é-nos dado o poder de abordar a morte de frente, e de aí ver, enfim, a abertura à continuidade ininteligível, desconhecível, que é o segredo do erotismo e *cujos segredo* só o erotismo desvenda. (BATAILLE, 1987, p.18)

Por isso, a experiência que a personagem vivencia, encarando a morte ao mesmo tempo em que consome o gozo erótico-sexual, eleva ao máximo a promessa de

continuidade erótica. Assim, o momento, que a princípio parece regido duas forças antagônicas, pode ser entendido como uma potencialização do erotismo.

As duas narrativas desse conto mantêm um paralelo: o gozo. Nos dois casos, a atividade sexual é marcada pela transgressão (do interdito que coíbe o sexo em lugar público), mas, mais que isso, é marcada pela embriaguez de prazer, pela ânsia e pela angústia, projetando o gozo como o único elemento capaz de apaziguar esses corpos – em ambas as histórias, existe uma tensão que acompanha o desejo e só diminui com a satisfação física. As vivências ainda se assemelham pelas suas fugacidades – o que as personagens vivem são relações efêmeras que se desconstroem com a mesma rapidez com que foram construídas, acentuando a solidão e o desamparo em que esses indivíduos se encontram.

As duas histórias também dialogam pelos seus contrastes, confrontando-se em seu princípio erótico. Na primeira história todos os estímulos que Louis encontra convergem para a celebração da vida através do erotismo. Há uma predominância de elementos bucólicos, em um espaço em contato com a natureza e com poucas pessoas por perto, criando uma matriz imagética que remete à calma e à paz. Em contraponto, a, segunda narrativa se passa em um espaço urbano, marcado pela violência, pela presença excessiva de pessoas e de barulho e, mais que isso, a personagem depara-se com presença da morte – celebra, portanto, o erotismo na possibilidade da morte.

Como se pode perceber, há uma inversão, através no foco narrativo do conto, no que se refere aos estereótipos de gênero: em “A mulher nas dunas” o feminino está ligado à violência e ao urbano, enquanto o masculino à natureza, ao sagrado e ao puro. Essas novas representações encenam um desejo de subversão das experiências e da superação de paradigmas tradicionais. Disso decorre que o anseio feminista não implicaria apenas na liberação sexual da mulher, mas na organização de novas subjetividades e na revisão do imaginário social. Assim, se usualmente à mulher era destinado o lar (o interno e o privado) enquanto ao homem o trabalho (o externo e o público), o conto propõe uma nova ordem, em que, tanto o feminino quanto o masculino circulam por novos espaços, alterando a dinâmica social. Essa mudança não implica uma inversão da ordem de dominação, mas uma maleabilidade no paradigma social de gênero, colocando em evidência a fragilidade dessas construções identitárias, principalmente quando relacionadas às vivências eróticas.

3.3 O NÃO-EROTISMO

No segundo capítulo, frisei brevemente a distinção entre erotismo e literatura erótica. Disse que nem toda narrativa que traz no seu interior cenas eróticas, pertence ao *gênero erótico*, todavia, faltou dizer o oposto também acontece: no universo ficcional de Anaïs Nin existem contos que, apesar de serem eróticos, não trazem a concretização de nenhuma cena erótica em sua trama.

O conto “Lilith” é o que melhor ilustra essa perspectiva, permitindo avançar um pouco essas considerações.

“Lilith” opera no avesso - o avesso da linguagem, o avesso do desejo, o avesso dos padrões. Narrado em terceira pessoa por um narrador heterodiegético, o conto desenvolve as minúcias do universo erótico, sem que em nenhum momento haja concretização dessa experiência. É na elaboração discursiva dessa não-vivência que o conto torna-se erótico.

O erotismo do texto é construído na *possibilidade* – na possibilidade da excitação acontecer, na possibilidade da personagem tomar uma atitude, na possibilidade de concretização de uma cena erótica. Essa construção funciona quase como uma promessa, fazendo com que tanto as expectativas da personagem cresçam, quanto as do leitor – Lilith (e nós, leitores) esperamos que essas possibilidades se concretizem. Mas o gozo reprimido da personagem só é vivenciado pelo leitor através do prazer estético que o texto proporciona.

Essa escolha narrativa de Anaïs Nin resguarda outra peculiaridade: cada cena erótica, iniciada na imaginação da personagem, é abruptamente interrompida pela consciência da realidade, em movimentos que oscilam entre o mostrar e o esconder.

Sobre esse jogo Barthes (2006) afirma:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas

bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento (BARTHES, 2006, p.15).

Podemos expandir a consideração de Barthes para a estratégia narrativa da autora, uma vez que, embora a cena erótica não se concretize, o erotismo aparece nessas fendas, no limiar da alternância entre a vivência e a não-vivência. Mas assim como não há não há clímax sexual, não há clímax narrativo: através desse jogo, Anaïs Nin seduz constantemente o leitor, sem oferecer-lhe subterfúgio.

Contudo, enquanto o leitor é seduzido pela narrativa, a personagem mantém-se à margem dessa experiência, já que “Lilith é sexualmente frígida”. O conto é alicerçado nessa afirmação que, tanto justifica a peripécia narrada, quanto direciona o olhar do leitor, induzindo-o a um posicionamento axiológico. A partir dessa assertiva, há uma digressão, focalizando um evento específico da vida da personagem.

A trama desenvolve-se no dia em que o marido de Lilith decide aplicar-lhe uma peça, afirmando ter lhe dado um estimulando chamado cantárida no lugar das pílulas adoçantes que a personagem tomava para não engordar e que estava encarregado de comprar. Como Lilith havia prometido a uma amiga acompanhá-la ao cinema, deixa o marido em casa, que fica à sua espera. No cinema, a personagem vive momentos de tensão e angústia, esperando que a qualquer momento a droga aja sobre ela. Quando o filme termina, Lilith volta para casa, ainda sem sentir o efeito da droga. Decepcionada, decide tomar outras dez pílulas, desejando que dessa vez funcionem. À noite, o marido a procura, mas Lilith ainda não sente a excitação que supostamente deveria estar sentido. No dia seguinte, o marido confessa a brincadeira, admitindo que nunca lhe dera cantárida - o que a personagem tomou era seu adoçante costumeiro.

Esse evento faz com que a personagem reflita sobre seus desejos e sobre sua experiência sexual, compartilhando sua subjetividade com o leitor. A trama, aparentemente simples, esconde a ambivalência da sexualidade feminina, oscilante entre o desejo e a norma, cuidadosamente problematizada por Anaïs Nin nesse conto.

A história se desenrola em uma mistura de sensações, que representam o universo empírico erótico da personagem: excitação, medo, angústia, desejo, culpa. Mas, como foi dito, não existem *ações* eróticas nessa narrativa - a única consumação do ato sexual descrita, não é erótica. O erotismo, nesse conto, não é vivido corporalmente:

o narrador mergulha no interior da personagem, e é esse o lugar onde o erotismo se desenrola – ele existe apenas no plano onírico.

O desencontro na relação afetiva entre a personagem e seu marido é consequência das normas e valores cristalizados na nossa sociedade, que preconizam a sublimação do desejo feminino. A moral social apresenta uma vivência erótica legítima, na qual a personagem não se adapta e por essa razão é considerada frígida. Com isso, fica desapontada consigo mesmo, acha-se um monstro e teme que o marido procure outra mulher, uma mais sensível do que ela.

Alienada de seu desejo e sem domínio sobre o corpo, as práticas sexuais de Lilith se restringem à satisfação dos desejos do marido. Como o narrador nos conta, o sexo representa um sacrifício que a personagem precisa fazer para responder ao papel que lhe foi imposto como seu:

Não sentia nenhum prazer com o ato sexual. Era algo que tinha que ser feito o mais rápido possível apenas por causa dele. Para ela era um sacrifício. A excitação e o prazer que não compartilhava lhe eram repulsivos. Sentia-se como uma prostituta paga para aquilo. Era uma prostituta sem sentimentos, que em troca de seu amor e de sua devoção lhe dava o corpo totalmente frígido. (NIN, 2006, p.72)

No conto, o casamento é representado como o lugar de anulação do desejo feminino, já que os desejos de Lilith se chocam com as possibilidades que aquele casamento oferece. De modo geral, é possível perceber no casamento dois movimentos a princípios contraditórios, mas que se completam: primeiro, a ausência de intensidade libidínica como sintoma do hábito; e segundo, o hábito como responsável pelo conhecimento do corpo e de seus prazeres. Por isso, embora seu funcionamento servisse à organização da vida do trabalho, Bataille (1987) observa que o erotismo não está, *a priori*, fora dessas regras de conformação matrimonial.

Levando em conta a sexualidade feminina, para Araújo (1997), a institucionalização do casamento foi um forte instrumento de silenciamento. Esse processo incluía o desvio de comportamento para, sobretudo, o respeito ao pai e posteriormente ao marido, com uma educação dirigida exclusivamente a aspectos relacionados ao âmbito doméstico, além de mecanismos informais de coerção, como a importância em manter uma boa imagem para aceitação na sociedade. Ser mulher, ou seja, ser mãe e esposa, era sinônimo de ser pura, casada, obediente e submissa.

Nesse sentido, embora assim como muitas mulheres, Lilith sinta desejos eróticos, não consegue vivenciar sua sexualidade, e mesmo infeliz com a vida que leva, abafa qualquer manifestação do que sente. Reclusa, a personagem não vê saída, por isso tenta encaixar-se no que é considerado seu papel, depositando toda sua subjetividade no 'ser esposa'. Contudo, nesse processo, rejeita seu desejo, sua sexualidade e acaba por renunciar a si própria. Pode-se observar através dessa relação que há uma tensão entre a vivência erótica e moral social – ou o dispositivo da sexualidade.

Entretanto, a construção narrativa do conto foge de relações binárias e superficiais entre mulher reprimida *versus* marido dominador, através de uma ambivalência que traduz a complexidade das relações humanas. Embora o marido não compreenda a pulsão sexual de Lilith e ignore seus desejos, ele igualmente reproduz um papel social. Além disso, o marido não é completamente alheio a sua mulher, já que a todas as crises agressivas de Lilith “ele reagia com inabalável bom humor e paciência” (NIN, 2006, p.67), demonstrando carinho por ela.

Por sua vez, Lilith não se deixa mergulhar no descontrole, na dissolução, que a vivência erótica reivindica. O que a personagem almeja alcançar não é o desejo – disso suas próprias fantasias dão conta – o que ela almeja é *perder o controle*, e com isso criar coragem para buscar seu prazer. Isso fica claro no cinema quando, diante de seu tédio sexual, a personagem chega a pensar eroticamente na amiga, mas mesmo a desejando, não se sente com coragem para tomar uma atitude.

Fechando os olhos imaginou o corpo de Mabel em traje de banho. Os seios redondos eram tão grandes que pareciam querer pular para fora do maiô a qualquer instante. Ela estava sempre sorrindo, e sua boca de lábios grossos prometia ser suave. Como deveria ser maravilhoso! Mas até então Lilith não sentia nenhum calor entre as pernas que a pudesse fazê-la perder o controle e esticar a mão na direção de Mabel. (NIN, 2006, p.70)

Essa espera acentua a descontinuidade da personagem, gerando um sentimento de angústia, apontado por Bataille como motivador do erotismo. É na ausência que surge seu desejo - o desejo erótico da continuidade, da completude e do outro em si. O corpo da personagem também é marcado por essa falta: ele está em busca de uma fusão, e, por isso, está aguçado para viver o erotismo. Sendo assim, o corpo de Lilith é, ao mesmo tempo aberto e fechado ao erotismo, ou melhor, aberto ao erotismo, mas fechado para o erotismo com o seu marido. O corpo reclama seu direito ao gozo, pois há desejo – o que não há é prazer.

Bataille (1987) afirma que, embora o erotismo seja uma vivência interior é despertado pelo desejo. Este, por sua vez é provocado por estímulos, que podem ser tanto externos quanto internos. No conto analisado, há presença desses dois estímulos, porém, o estímulo externo que o marido oferece se limita ao que aparenta ser uma pílula excitante. O estímulo interno, ou seja, o autoestímulo, é representado através da imaginação. Entende-se então que a personagem não é frígida como o narrador afirma. Segundo a Classificação Internacional de Doenças, a frigidez é entendida como uma disfunção sexual e definida como "ausência ou perda do desejo sexual" (OMS, 1993). Embora não reconheça, a personagem sente desejo: sua insatisfação sexual é apenas um reflexo de sua insatisfação com o relacionamento que vive.

Como já foi mencionado, a única cena de sexo do conto não é erótica. O erotismo é sempre um jogo dialógico, uma ruptura no estado descontínuo e fechado do ser, através da tentativa de continuidade no outro. Portanto, implica uma duplicidade – que não existe na relação entre o casal do conto. O ato sexual é sempre motivado pelo desejo do marido, que negligencia o prazer da sua mulher. Além disso, os personagens fazem sexo vestidos. Considerando que as roupas representam a prisão do desejo erótico e da libido, na concepção batailleiana de erotismo, o desnudamento é uma ação decisiva:

a nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. (Bataille, 1987, p.14).

Nem mesmo o amor, que tem sentido de continuidade para os amantes, parece permear a relação desse casal.

É oportuno destacar que o evento narrado só acontece porque Lilith tomava pílulas adoçantes, não preocupada com a saúde, mas sim com a beleza, pois não queria engordar. Com essa prática, Lilith se assujeita ao arquétipo feminino, uma vez que, além de se submeter a um casamento infeliz, ainda se submete a um padrão de beleza feminina homogeneizante. Nesse sentido, o conto não desafia a ordem vigente, mas aguça uma reflexão. A prevalência de um estereótipo de beleza homogeneiza a feminilidade, e, através da sujeição e do disciplinamento dos corpos, cria o que Foucault chama de "corpos dóceis".

Segundo Bordô, os discursos sobre o corpo geram não apenas opressão social, como também uma espécie de auto-opressão:

Vistos historicamente, o disciplinamento e a normatização do corpo feminino - talvez as únicas opressões de gênero que se exercem por si mesmas, embora em graus e formas diferentes dependendo da idade, da raça, da classe e da orientação sexual- têm de ser reconhecidos como uma estratégia espantosamente durável e flexível de controle social. (BORDÔ, 1997, p.20) .

Além disso, a insatisfação e a excessiva preocupação com a aparência geram frustrações, que podem ser desencadeadas em outras situações da vida. Sendo assim, o corpo-estético não só influencia as vivências do corpo-erótico, como também pode se sobrepor a ele.

Assim como as pílulas adoçantes representavam uma preocupação da personagem em modificar e controlar sua corporeidade, o uso da cantárida tem função semelhante. A indústria farmacológica oferece essa ilusão de controle e domínio do corpo, por isso, o uso de antidepressivos, ansiolíticos, ou mesmo de uma droga capaz de causar excitação, carregam o mesmo propósito: mudar os efeitos do mundo sobre o corpo e ao mesmo tempo a sua relação com o mundo. Com isso, “em vez de o nosso humor ser um efeito da ressonância do mundo em nós, queremos tornar o mundo uma consequência de nossa intenção” (LE BRETON, 2003, p.65).

Através dessas considerações pode-se afirmar que, nessa narrativa, a não concretização do erotismo é consequência do predomínio do dispositivo da sexualidade sobre o desejo erótico. Contudo, apesar de não existir erotismo nas relações eróticas o erotismo irrompe textualmente na expectativa de subversão dessa ordem, ou seja, na possibilidade do erotismo predominar sobre o dispositivo da sexualidade.

O segundo conto em que não há concretização erótica (e tampouco desejo erótico), mas no qual o erotismo é construído textualmente, dando-nos a possibilidade de classificá-lo nesse gênero, é "A maja".

O título faz referência a uma das mais conhecidas obras do pintor Francisco de Goya, "La maja desnuda". O personagem Novalis, também pintor, casa-se com Maria

devido a sua semelhança com a mulher retratada na pintura de Goya. Essa observação já dá pistas de que muito mais do que desejo sexual, Novalis sentia por Maria um desejo estético - queria observar seu corpo, explorá-lo e admirá-lo: "aquilo por que ele ansiava não era um simples capricho de amante, mas um desejo de pintor, de artista. Os seus olhos estavam sedentos da beleza dela." (NIN,1982, p.70). Maria, porém, vinha de uma família conservadora: cheia de pudores, vergonhas e culpas, não se sentia confortável ao ficar nua na frente do marido. Deixou-se pintar algumas vezes, mas não tantas quantas Novalis gostaria. Ao mesmo tempo, proibia o marido de contratar modelos. Foi somente quando Maria começou a tomar remédios para dormir que Novalis pode pintá-la livremente: enquanto a personagem encontrava-se em um sono profundo, Novalis despi-a e assim trabalhava por horas até o primeiro sinal de que ela estava despertando; depois voltava para o *atelier* e pintava com base nesses esboços. Esse ritual foi estendendo-se até o fastígio de Novalis sentir apenas desejo pela sua mulher quando ela estivesse dormindo.

Maria, sentindo o desamor do Marido, vai passar uma semana no campo e quando volta, depara-se com a seguinte cena:

estendida no chão, uma tela com a sua figura pintada; e em cima, esfregando-se nela, o marido nu, cabelo desgrelhado, sexo erecto, como nunca antes o vira. Roçava lascivamente o corpo pela pintura, beijava-a, acariciava-a entre as pernas. (...) Era uma verdadeira orgia com uma mulher que nunca tivera o ensejo de conhecer na realidade. (NIN,1982, p.73).

Como já mencionei, o desejo de Novalis não é erótico, é estético. O personagem não busca a continuidade de que fala Bataille, mas apenas a posse do corpo da esposa - como pintor, almeja o belo, que aqui é materializado no corpo de Maria. Nesse sentido, sem que haja desejo erótico e tampouco concretização erótica, o erotismo da narrativa é construído pelas insinuações e pelo flerte com a sensualidade.

Na pintura "La maja desnuda", o erotismo assoma nos detalhes - o nu feminino era motivo constante na arte, entretanto, o diferencial da composição de Goya está na presença dos pelos púbicos, usualmente ignorados pelos pintores por constituírem-se como um dos elementos mais sensuais do corpo da mulher. Da mesma forma, Anaís Nin reconstrói a aura erótica nesse conto através de sutilezas, sem que com isso precise criar cenas efetivamente eróticas. Assim, ao ser pintada pelo marido o recato que perpassa as descrições de Maria dá lugar à lascívia, criando uma atmosfera sensual que

irá corroborar para a instauração do erotismo no conto: "o seu corpo, liberto dos véus, tinha o brilho e a alvura de uma pérola. Maria fechava os olhos, como que para fugir à vergonha de sua nudez. Sobre o lençol delicado, as suas graciosas formas enfeitiçavam os olhos do artista" (NIN, 1987, p.70).

O título é outra referência erótica. "La maja desnuda" retrata uma mulher nua, deitada e oferecendo-se sem constrangimento ao olhar do observador. Essa referência também alude à posição de Maria ao dormir sob o olhar de Novalis (e do leitor), sendo esse o único momento que o artista a desejava. Assim como a pintura de Goya tem seu correspondendo antagônico ("La maja vestida"), Maria também é duas: a mulher adormecida e sensual, que é pintada nua pelo marido, e a mulher desperta e recatada cheia de pudores, que se esconde em roupas. A oscilação do conto entre o erótico e o não-erótico é paralela à oscilação de Maria entre a moral social e a vivência erótica. Dessa forma, os momentos que o conto apresenta descrições que beiram o erotismo são momentos em que Maria está aberta a essa vivência - deitada como a Maja.

Ao final, Maria entrega-se ao marido, abafando todos os seus pudores e vergonhas, rendendo-se à vivência erótica e ratificando o erotismo do texto.

Se nos dois contos anteriores o erotismo assoma textualmente apesar da inexistência de práticas eróticas, em "Siroco" o desenrolar é ainda mais singular: embora existam cenas que possam ser consideradas eróticas, o erotismo não ascende através delas, mas sim por meio de uma vereda insólita, reforçando a distinção entre o gênero erótico e as representações eróticas.

O conto possui dois níveis narrativos que mantêm uma singular relação entre si. O primeiro desenvolve-se espacialmente em Deya, nas Ilhas Baleares e é narrado em primeira pessoa por uma personagem feminina. Esse plano não possui célula dramática e desenvolve-se em um curto período de tempo.

O segundo nível narrativo é um relato que faz parte de diegese anterior e se desenvolve quando, por conta de um forte vento recém iniciado, a personagem é convidada por duas mulheres a refugiar-se momentaneamente em sua casa. A partir

disso, uma delas começa a contar sobre sua vivência na China, assumindo a voz narrativa:

Falava como se estivesse num confessionário, um escuro confessionário de igreja católica, de olhos baixos para não ver a cara do padre, procurando dizer a verdade e não se esquecer de nada (NIN, 1982, p.60)

Em seu relato, essa segunda personagem-narradora conta que se casou com um chinês esperando com isso deixar a cidade onde vivia nos Estados Unidos. Após o casamento, como desejava, a personagem foi viver com o marido na China. Entretanto, o casal dormia em quartos separados e não demorou para que ela descobrisse o motivo: o marido passava as noites com as criadas da casa. Ele justificou as traições afirmando que a amava, mas que ela tinha o sexo mais largo do que as chinesas, característica que comprometia o seu prazer. Depois do evento, o casal ainda tentou reconciliar-se, experimentando um consolo de borracha que permanecia envolto ao pênis para resolver o problema. A solução, que pareceu funcionar para o marido, teve efeito contrário em sua esposa, deixando-a cada vez mais angustiada, até que, com ciúmes, medo e receio, entra em um estado profundo de insegurança e fuge.

Durante a fuga, a personagem abriga-se em um hotel em Xangai, onde passa a viver com outra pessoa até o dia em que recebe uma ligação do marido pedindo que volte para casa. Ainda rancorosa, ela não apenas o rejeita, como faz questão de afirmar já estar envolvida com outro. Após insultos, ele desliga o telefone e a personagem parte em viagem com seu novo amante.

Nesse momento, o relato é interrompido pelo vento e jamais é terminado:

A mulher voltou a sentar-se. Julguei que iria continuar a história. (...). Mas ela emudeceu. Daí a pouco fui-me embora. Quando, no dia seguinte, a encontrei no correio, não pareceu reconhecer-me. (NIN, 1982, p.65).

Ao contrário da maior parte dos contos de Anaïs Nin em que a força erótica guia o texto, aqui é a força do vento que tem controle sobre a narrativa. Ela é responsável por criar as condições necessárias para que exista a segunda história - tanto por ser o vento o motivo que leva a personagem abrigar-se na casa das duas desconhecidas, tanto por ser o incentivador para que uma delas conte a sua história de vida. Nas palavras da

personagem: "Julgava eu que viria encontrar a paz aqui, mas desde que se levantou este vento é como se tivesse despertado em mim tudo quanto eu desejava esquecer" (NIN, 1982, p.61). Além disso, o vento também encerra a narrativa, uma vez que a personagem só cessa seu relato porque o vento a interrompeu.

O vento é mais do que uma força, ele é personificado - e personificado em alguém invasivo, alguém que se tenta afastar, repelir, manter longe – como o marido de quem a personagem foge:

Levantou-se várias vezes para ir fechar a porta. Dava a impressão que um intruso tentava entrar na sala e que de todas as vezes era repellido, para tornar, justamente, a abrir a porta. (NIN, 1982, p.60).

O vento é o único personagem da narrativa que tem nome: é Siroco, um vento quente que sopra com violência do deserto do Saara e eventualmente cruza o Mediterrâneo. O Siroco "não é só seco e quente, como se desloca em imprevistos remoinhos que nos apanham, nos fustigam, fazem bater as portas, quebram os guarda-ventos e enchem-nos os olhos e a garganta de uma poeira fina" (NIN, 1982, p.59). É, portanto, ainda mais arrasador do que outros ventos, deixando vestígios por onde se desloca. Por isso, ao contrário do imaginário popular, ele não é equilíbrio, é instabilidade e desarmonia.

Na Lusitânia, o vento Zéfiro fecundava as éguas por onde passava e nas sagas alemãs, o Vento caçava e perseguia donzelas. Nesse conto, retomando a lascívia mítica atribuída ao vento, ele movimentava-se "carregado de todos os perfumes da África, cheiros fortes, selvagens e sensuais, que atuam sobre os nevos e os abalam, como a febre" (NIN, 1982, p.60). É por isso que a força erótica está presente na força do vento - elas fundem-se.

Nesse sentido, se não existe erotismo na narrativa, talvez seja porque o erotismo encontra-se no vento - um erotismo violento, que machuca. E talvez erótica não seja as únicas duas cenas de encontros sexuais descritas no conto (ambas dolorosas e conturbadas), talvez erótica seja apenas a passagem do vento que propõe um encontro do eu consigo – pois é o vento que cria a atmosfera de reflexão e faz a personagem (re)pensar sua vivência.

Por isso, se em um primeiro momento a narrativa inicial parece existir apenas para dar suporte à outra, justificando sua ocorrência (já que na primeira narrativa nada acontece e o núcleo dramático está apenas na segunda), com um pouco mais de atenção

essa convicção é desfeita: as duas narrativas funcionam como um par acasalando-se, é somente através da intersecção dos dois momentos que o vento se torna significativo e que o erotismo funciona. As cenas iniciais, que poderíamos julgar como irrelevantes, tornam-se então fundamentais – o relato posterior perderia todo seu erotismo sem elas.

Ao final do conto, não sabemos o que aconteceu com a personagem depois da viagem com seu novo amante (não sabemos por exemplo como eles separaram-se, por que ela estava residindo em Deya e quem era a mulher que a acompanhava), entretanto, já não importa mais porque o vento parou.

3.4 DESEJOS CLANDESTINOS

Que o desejo é condição essencial da literatura (e poder-se-ia dizer condição essencial da vida) não há dúvidas – o desejo da escrita, o desejo da leitura, o desejo do diálogo e da permanência. Mas na literatura erótica essa relação é mais profunda: ela não apenas nasce do desejo, mas também o busca e o reafirma em cada linha. A existência contínua do desejo nesses textos pressupõe uma resistência do desejo a tudo que lhe é externo (sobretudo às normas de controle sociais). Esse desejo é, portanto, sempre uma vitória – em uma batalha em que todo libertino entra. Talvez por isso nos textos de Anaïs Nin (e de tantos outros escritores do gênero) a diversidade de comportamentos sexuais, sobretudo das sexualidades consideradas desviantes e dos fetiches, salte aos olhos: porque o êxito desses desejos é uma vitória ainda maior.

Na psicanálise freudiana, esses desvios sexuais são chamados de perversão e distinguidos em dois tipos: os de objeto e os de alvo. No primeiro caso, encontram-se práticas que diferem da norma, como o incesto, a homossexualidade, a pedofilia e a zoofilia. No segundo caso, encontram-se três tipos de comportamento: o exibicionismo, o sadismo e masoquismo e o prazer exclusivo em uma zona erógena. (FREUD, 2002).

Entretanto, como se nota pelo percurso teórico que essa pesquisa desenvolveu, não se tenciona aqui analisar os comportamentos sexuais por um viés psicanalítico, mas sim propor uma reflexão sobre esses comportamentos enquanto vivências eróticas (BATAILLE, 1987) que se desenvolvem dentro de um dispositivo normativo (FOUCAULT, 1988). Assim, não me preocuparei em pensar as causas que geram essas sexualidades, mas sim em compreender como elas se configuram no campo do erotismo.

Nessa diretriz, ao analisar o processo de classificação que as sexualidades foram alvos no século XX, Foucault afirma:

A implantação das perversões é um efeito-instrumento: é através das sexualidades periféricas que as relações do poder com o sexo e o prazer se ramificam e multiplicam, medem o corpo e penetram nas condutas. E nesse avanço dos poderes, fixam-se sexualidades

disseminadas, rotuladas segundo uma idade, um lugar, um gosto, um tipo de prática (Foucault, 2003, p. 48).

Ou seja, a preocupação exacerbada com a catalogação de comportamentos sexuais é resultado da dinâmica de poder e do controle dos corpos.

De forma bem acentuada, esse movimento pode ser percebido na publicação em 1886 de *Psychopathia Sexualis*, uma das mais conhecidas obras de classificação clínica de desvios sexuais. Utilizando adjetivos como "monstros" e "dementes", o psiquiatra Krafft-Ebing abordava casos de homossexualidade, necrofilia, zoofilia, entre outros comportamentos, não apenas diagnosticando-os, mas prescrevendo um tratamento e alertando para o perigo que esses sujeitos representavam à sociedade (EBING apud LEITE, 2006).

Por meio de catalogações como essa, nem sempre tão radicais mas nem por isso menos segregadoras, estabelecia-se um padrão de normatividade que era imposto aos sujeitos, excluindo tacitamente outras vivências - patologizadas e criminalizadas, essas sexualidades deveriam ser corrigidas. É nesse sentido que Gayle Rubin (1989) utiliza a expressão "sexualidades dissidentes" para designar as sexualidades que estão à margem na normatividade social e que, como consequência, foram obrigadas a realizarem-se às sombras, clandestinamente.

As representações que tratam dessas sexualidades colocam em cena corpos descentralizados, insurgindo como resistência à normatização. Ao afastarem-se das normas de conduta social, esses corpos exalam novas configurações – movimentam-se por espaços inusitados, produzem outras subjetividades e deslocam o prazer da exclusividade genital. Do mesmo modo, as sexualidades ou fetiches representam uma vivência erótica muito singular. Assim como o erotismo heterossexual, tratado por Bataille, o que está em jogo nesses casos também é o desejo de completar-se, mas não mais no outro, e sim através de alguma prática que irá substituí-lo.

A partir disso, tenciona-se nesse momento abordar os comportamentos sexuais considerados como desviantes que fazem parte do universo ficcional erótico de Anaïs Nin, para, como já foi mencionado, compreender como o erotismo se expressa nessas sexualidades.

3.5.1 Exibicionismo e voyeurismo

Definido como o ato de obter prazer através da exibição do próprio corpo, na psiquiatria o exibicionismo é classificado como parafilia (KAPLAN & SANDOCK, 1999, p.1446), ou seja, quando o sujeito não sente prazer no ato sexual, mas em outra atividade que o substitui. Esse comportamento é considerado problemático para Freud somente quando deixa de ser parte do conjunto de atos preliminares e torna-se mais importante que o prazer genital.

É nessa condição que se encontra Manuel, personagem presente em dois contos diferentes de Anaïs Nin: “Passarinhos”, inserido na coletânea homônima, e “Manuel” de *Delta de Vênus*.

Manuel sente um desejo incontrolável de exibir seus órgãos genitais a outros, e, quando o faz, experimenta um imenso prazer. A personagem não corresponde à expectativa social atribuída ao papel sexual masculino, uma vez que é incapaz de efetivar um ato sexual com qualquer mulher. Todavia, ele não se sente frustrado com isso: sua única preocupação é a satisfação de seu desejo, exibindo-se para quantas mulheres conseguir e obtendo o olhar delas – tarefa em que nem sempre tem êxito. Nesses momentos, portanto, ocorre um conflito que impede a plena vivência erótica de Manuel.

Como já foi exposto, o erotismo sempre nasce de uma transgressão, pois “o desejo do erotismo [já] é o desejo que triunfa do interdito.” (BATAILLE, 1987, p. 165). No entanto, a transgressão de Manuel é uma transgressão da própria transgressão erótica, pois extrapola o ato sexual. Além disso, se em um primeiro momento, existe a transgressão do coito para outra prática que o substituí, ainda podemos perceber a conjuntura de uma segunda transgressão: o dismantelamento da barreira do mundo privado que ocorre quando Manuel expõe a nudez de seu órgão genital em um espaço público.

Embora não haja longas descrições, o signo do corpo ganha destaque em ambos os contos, uma vez que o corpo de Manuel não é apenas o canalizador da sua vivência erótica, mas também o lugar a partir do qual o desejo se origina. De modo geral, o desejo é suscitado pelo corpo do outro e reverbera em nosso corpo. Contudo, o desejo de Manuel projeta-se em seu próprio corpo e tem como propósito a resposta do corpo alheio (o olhar). Outra peculiaridade se estabelece no corpo erótico de Manuel (e peço licença para usar o termo sem invocar questões psicanalíticas): como seu alvo sexual

não está direcionado ao órgão genital (seu ou de outrem), mas sim ao olhar, o olho torna-se o órgão erógeno.

No conto da coletânea *Delta de Vênus*, após fracassar em várias tentativas que o permitissem explorar seu desejo, Manuel encontra alguém que compartilha do mesmo prazer [e finalmente envolve-se em uma relação efetivamente erótica]:

Através dos olhos semicerrados, Manuel a observava. Ela deu uma olhada em suas calças parcialmente abertas, e depois olhou de novo. Ela também recostou-se no banco e fingiu adormecer. Quando o trem deu a partida, levantou a saia por completo. Estava nua por baixo. Depois abriu bem as pernas e se expôs, ao mesmo tempo em que continuava olhando para o pênis de Manuel, que estava intumescendo e acabou por ficar totalmente de fora. E assim os dois ficaram sentados um à frente do outro, se observando. (NIN, 2006, p.229).

A nudez que Manuel impõe revela a intenção de ceder-se à continuidade da experiência erótica. Por isso, quando há reciprocidade, mesmo que não haja contato físico, o isolamento desse sujeito é substituído por um sentimento (mesmo que ilusório) de continuidade. De modo geral, nas relações de Manuel, desejo e prazer bifurcam-se, uma vez que a complementaridade inata ao ato sexual não é possível. É só com a personagem desse conto que Manuel se satisfaz plenamente, através da completude que a relação *voyeur/exibicionista* possibilita.

Embora o que Manuel viva com essa personagem seja uma prática sexual (sem penetração), na acepção batailleana, essa vivência não se configura como erotismo dos corpos, mas sim como erotismo dos corações. Isso porque a continuidade que a personagem almeja não está na fusão com o corpo da parceira: a relação é muito menos carnal (no sentido de material) do que espiritual. Segundo Bataille (2004, p.32) o que está em jogo no erotismo dos corações “é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado”, e é isso que Manuel sente pela prostituta. Todavia, não há nenhuma manifestação de paixão entre o casal – sentimento que usualmente conduz ao erotismo dos corações – e sim uma tentativa de encontrar o êxtase da plenitude na relação quase mística com o outro.

Essa configuração implica outras mudanças no paradigma erótico, sobretudo no que se refere aos papéis. É comum no jogo erótico a predominância de um sujeito passivo que se submete a um sujeito ativo. Esse binarismo, embora usualmente esteja relacionado a questões de gênero (masculino/ativo e feminino/passivo), não é *a priori* definido por essas categorias, podendo ser deslocado por elementos comportamentais. A

questão é que, embora a dinâmica ativo/passivo seja recorrente no erotismo, em uma relação pautada no exibicionismo e *voyeurismo* isso não ocorre. Ou melhor, os dois sujeitos envolvidos assumem ambos os papéis, sendo ativos e passivos concomitantemente, assim, obtém e dão prazer.

Resgatando brevemente a abordagem psicanalítica, essa peculiaridade também chama a atenção de Freud, que constata que a presença de uma dessas perversões não exclui seu correspondente oposto e está muitas vezes está indissociável dele. De acordo com o pensador:

sempre que se descobre no inconsciente uma pulsão desse tipo, passível de ser pareada com um oposto, em geral pode-se demonstrar que este último também é eficaz. Toda perversão ativa, portanto, é acompanhada por sua contrapartida passiva: quem é exibicionista no inconsciente é também, ao mesmo tempo, *voyeur*; quem sofre as conseqüências das moções sádicas recalcadas encontra outro reforço para seu sintoma nas fontes da tendência masoquista (FREUD, 2002, p.45).

No segundo conto, Manuel está casado e busca um apartamento para morar com sua mulher. Nessa procura, o casal visita um apartamento próximo a uma escola, motivo pelo qual Manuel decide alugá-lo. Já no apartamento novo, o personagem dá desenvolvimento a um plano, cujo objetivo até o final da narrativa não é compartilhado com o leitor: com o pouco dinheiro que tem, passa a comprar pássaros exóticos e colocá-los em gaiolas em sua varanda, esperando com isso chamar a atenção das garotas da escola. O leitor que ainda não conhece o personagem imagina tratar-se de um caso de desejo pedófilo, como o seguinte fragmento parece insinuar:

Havia uma escola do outro lado da rua, e as alunas brincavam num pátio, mesmo por baixo do terraço. Manuel ficou uns momentos a observar as crianças: o rosto iluminou-se-lhe num radioso sorriso. Percorreu-lhe o corpo um leve tremor, como o de um homem que presente o prazer. (NIN, 1982, p.13).

Entretanto, quando finalmente atrai as garotas para sua casa, ao invés de tentar relacionar-se sexualmente com elas, Manuel vai ao banheiro e urina com a porta aberta para exibir-se, rompendo a expectativa do leitor.

Diferentemente do conto anterior, em “Passarinhos” a linguagem não é erotizada - o uso de palavras e frases que remetem a sexualidade é quase nulo. Além disso, pode-se destacar o ritmo lento com que a narrativa se desenrola em contraste com a brevidade

da narração do ápice do conto (ou do ápice erótico), privilegiando o ritual erótico da personagem em detrimento da sua vivência efetivamente sexual/erótica.

Esse ritual é iniciado com o despertar do desejo de Manuel, ao ouvir as garotas na escola, e é contínuo, estendendo-se por todos os dias em que a narrativa se desenvolve. O primeiro movimento é a reforma do apartamento, realizada por Manuel, a fim de convencer sua esposa a viver nele. Feito isso, começa a comprar pássaros exóticos que ficariam em gaiolas penduradas no seu terraço, com objetivo de atrair as garotas da escola. Na primeira oportunidade, conforma-se em deixá-las observando os pássaros. Na segunda vez, vai ao banheiro e deixa a porta aberta, para que possam olhá-lo. É somente na terceira visita que Manuel não se contém e abre seu roupão e exhibe-se para elas. O percurso longo fomenta o desejo de Manuel, contudo, uma vez alcançada sua fonte de satisfação, a tensão decorrente do desejo diminui e o conto termina.

A partir dessas considerações, percebe-se que a narração é marcada pela progressão, mantendo em sua textualidade as etapas e o percurso da instauração do desejo até sua concretização. A força do desejo erótico torna-se o fio condutor da narrativa, atuando em toda sua construção: Manuel está sempre *em busca* - inicialmente a busca pelo apartamento, posteriormente a busca pelos pássaros e, por fim, a busca por continuidade erótica. Dessa forma, os movimentos do desejo são responsáveis por construir textualmente o erotismo. O conto caracteriza-se como erótico, portanto, muito mais pela força erótica do desejo do que por suas efetivas concretizações.

Diferentemente do exibicionismo, em que o olhar é um meio para obter prazer, no *voyeurismo* o olhar é o objeto de prazer. O sujeito *voyeurista* sente prazer em observar outras pessoas nuas, fazendo sexo, ou em outras situações apelativas, sem que sinta desejo de interagir com elas. Existe, portanto uma sacralização do olhar. Nesse tipo de comportamento, o alvo sexual continua sendo o outro (ou a nudez do outro) mas o órgão erógeno é deslocado – são os olhos que desejam, que querem possuir, que querem se deleitar. Não são raras situações em que o desejo sexual é despertado pelo olhar, entretanto, para o *voyeurista* esses limites são extrapolados: há uma

potencialização do desejo de ver o outro em situações sexuais, e quando o contato visual acontece, há a necessidade de prolongá-lo até o gozo final.

Essa inclinação ganha ênfase no conto “A mulher velada”, deixando transparecer a disparidade que pode existir entre um sujeito *voyeur* e um exibicionista.

O conto narra um episódio peculiar da vida de George, quando, em um bar, recebeu a proposta de fazer sexo com uma mulher que sentia desejo por desconhecidos em troca de 50 francos. George aceita a proposta, todavia, motivado pela vaidade, decide conquistá-la, mesmo que só sexualmente. As personagens fazem sexo intensamente e gostam, mas, decorrido o momento, não voltam a se encontram. Ao final do conto, já se passaram meses desde esse evento. George está novamente em um bar onde encontra um amigo que lhe conta uma curiosa peripécia que viveu: pagou cem dólares para assistir dois amantes tendo relações sexuais - tratava-se, e George ainda não sabia, dele e da mulher misteriosa.

A partir do desenvolvimento do conto, podemos induzir que a mulher sabia que estava sendo observada, e provavelmente fazia isso por dinheiro. Existe, portanto, uma ambivalência narrativa: ao mesmo tempo em que a personagem é nomeada como “a mulher velada”, ela pratica uma atividade sexual exibicionista. Na mesma atividade, é possível perceber a presença de duas relações sexuais paralelas: a primeira entre a mulher velada e George, e a segunda entre o *voyeur* e a mulher velada. Essa constatação acentua a violência que permeia o ato *voyeur* representado nesse conto, posto que não há o consentimento de George – a personagem não sabe que está sendo observada e é, portanto, excluída da segunda relação. Todavia, embora não haja reciprocidade nessa relação, também não há desencontro – o *voyeur* alcança efetivamente o que cobiça.

No universo da arte erótica o leitor também assume um papel de *voyeur*. Poderíamos bem dizer que o leitor (ou espectador) de qualquer narrativa encontra-se em uma situação de *voyeur*, uma vez que acompanha uma história alheia a sua, com personagens que lhe são igualmente alheios. Entretanto, nas literaturas erótica e pornográfica essa relação é mais perversa, pois o leitor não está apenas contemplando a cena sexual, ele também faz parte dela: considerando que a excitação, assim como bocejo, é contagiosa, isto é, ao sermos expostos a uma situação erótica, possivelmente responderemos ficando excitados, o leitor é arrastado e envolvido na narrativa. Dessa forma, ao iniciar a leitura de um texto desse gênero, o leitor entrega-se ao narrador e às

personagens, aceitando o pacto de *voyeur*, em uma cumplicidade característica da vivência erótica.

3.5.2 Sadismo e masoquismo

Com um funcionamento análogo à relação exibicionista/*voyeur* há ainda o sadismo/masoquismo. Definindo brevemente, pode-se dizer que sadismo é o comportamento do sujeito que sente prazer sexual pelo sofrimento do seu parceiro, enquanto o correspondente masoquismo refere-se ao indivíduo que sente prazer pela dor ou pela humilhação. É conveniente destacar que nem toda relação de um masoquista é acompanhada por um parceiro sádico, ou vice-versa - quando essa dualidade está presente, a relação é denominada sadomasoquista (FEDOROFF, 2008).

Esses termos foram introduzidos na medicina institucional em 1890, pelo já mencionado psiquiatra alemão Richard von Krafft-Ebing e alvo dos estudos de Freud em 1905 em *Três ensaios sobre a sexualidade*. Todavia, a presença desse comportamento na literatura é mais antiga que isso. Marquês de Sade, de quem a medicina toma de empréstimo o nome para a definição da tendência sádica, é um dos mais significativos representantes dessa literatura. Em *A filosofia na alcova* (publicado em 1795), na voz de uma de suas personagens, o escritor desenvolve algumas considerações interessantes sobre assunto:

Os prazeres da crueldade são os terceiros que prometemos analisar. Muito comuns entre os homens de hoje, eis os argumentos dos quais se servem para legitimá-los: o alvo das pessoas que se entregam à volúpia é ficarem excitadas; queremos nos excitar por meios mais ativos; assim sendo, pouco nos importa se nossos procedimentos agradarão ou não ao objetivo que serve; só se trata de pôr em movimento a massa dos nossos nervos pelo choque mais violento possível. Ora, como a dor afeta mais vivamente que o prazer, o choque resultante dessa sensação produzida sobre o parceiro será de vibração mais vigorosa e repercutirá mais energicamente em nós; o espírito animal entrará em circulação e inflamará os órgãos da volúpia predispondo-os ao mais intenso prazer. Ora, os efeitos do prazer são mais difíceis na mulher, um homem feio ou velho jamais logrará produzi-los; por isso preferem a dor, cujas vibrações são mais ativas. Objeterão certamente: os homens que têm essa mania não refletem que é falta de caridade fazer sofrer o próximo, sobretudo para obter maior gozo? É que, nesse ato, os canalhas só pensam em si próprios, seguem o impulso da natureza e desde que gozem bastante o resto não lhes importa, nunca sentimos as dores alheias. Pelo contrário, ver sofrer, é uma grande sensação. Para que poupar um indivíduo com o

qual não nos importamos? Essa dor não nos custará uma só lágrima e nos ocasionará um prazer. Haverá na natureza um só impulso que nos aconselhe preferir o próximo a nós mesmo? (SADE, 2008, p.30)

É importante destacar que nos textos de Marquês de Sade, as personagens femininas são, em sua maioria, sequestradas e obrigadas a fazerem parte do jogo libertino - o que interessa é apenas o deleite dos dominadores, que advém do sofrimento de suas vítimas. Nesses casos, não existe reciprocidade e, portanto, uma relação erótica – trata-se efetivamente de um crime. Publicado quase um século depois, em 1879, *Vênus das peles*, de Leopold von Sacher-Masoch, rendeu à medicina a terminologia masoquismo. Diferentemente das personagens criadas por Sade, Severin, um dos protagonistas do romance de Masoch, escolhe ser um escravo sexual de sua companheira Wanda e afirma sentir prazer nessa prática.

É indiscutível que essas vivências são permeadas pela dominação. Entretanto, só existirá uma relação efetivamente erótica quando houver reciprocidade – o desejo de ser dominado *versus* o desejo de dominar. Em uma entrevista à revista canadense *Body Politic*, ao discorrer sobre o assunto, Foucault (2004) afirma que prática sadomasoquista ocorre uma erotização do poder. O filósofo ainda compara o poder desenvolvido na sociedade com o poder presente nessas atividades:

No seio das relações de poder, a mobilidade é o que limita, e certas fortalezas são muito difíceis de derrubar por terem sido institucionalizadas, porque sua influência é sensível no curso da justiça, nos códigos. Isso significa que as relações estratégicas entre os indivíduos se caracterizam pela rigidez. Dessa maneira, o jogo do S/M é muito interessante porque, enquanto relação estratégica, é sempre fluida. Há papéis, é claro, mas qualquer um sabe bem que esses papéis podem ser invertidos. Às vezes, quando o jogo começa, um é o mestre e, no fim, este que é escravo pode tornar-se mestre. Ou mesmo quando os papéis são estáveis, os protagonistas sabem muito bem que isso se trata de um jogo: ou as regras são transgredidas ou há um acordo, explícito ou tácito, que definem certas fronteiras. Este jogo é muito interessante enquanto fonte de prazer físico. Mas eu não diria que ele reproduz, no interior de uma relação erótica, a estrutura de uma relação de poder. É uma encenação de estruturas do poder em um jogo estratégico, capaz de procurar um prazer sexual ou físico. (FOUCAULT, 2004, p.270-271).

Percebe-se, que nesse tipo de prática, as relações estratégicas e de poder fazem parte do ato erótico e existem para cumprir o objetivo de dar e obter prazer – reiterando a importância de consentimento e de um acordo anterior.

Nessas relações, adentra-se às zonas mais obscuras e proibidas do desejo, no ponto mais profundo do erotismo: quando morte e prazer somam-se e confundem-se. Trata-se do encadeamento entre o erotismo sagrado e o erotismo dos corpos. Todavia, essa articulação só acontece pela presença de um novo elemento no comportamento erótico: a crueldade.

Crueldade e erotismo desenvolvem-se em campos muito próximos, como potências latentes no ser humano. No campo do erotismo, cuja vivência decorre de uma violação essencial, a presença da crueldade não é contingente. Segundo Bataille:

A crueldade é uma das formas da violência organizada. Ela não é forçosamente erótica, mas pode derivar para outras formas da violência que a transgressão organiza. Como a crueldade, o erotismo é meditado. A crueldade e o erotismo se ordenam no espírito que é possuído pela resolução de ir além dos limites do interdito. Essa resolução não é geral, mas sempre é possível passar de um campo a outro: trata-se de campos vizinhos, fundados um e outro na vontade de escapar resolutamente ao poder do interdito. (BATAILLE, 1987, p.53).

Embora a relação entre erotismo e morte já tenha sido abordada, cabe ainda destacar que a transcendência que não ocorre na morte, acontece, finalmente, no ato sadomasoquista. Isso porque, mesmo que o sujeito também não seja devolvido à sua continuidade, ele excede todos os limites, chegando ao mais alto grau de consciência de sua corporeidade - todas as potencialidades do corpo são despertadas. Fluidificada no automatismo do cotidiano, muitas ações e usos do corpo são ritualizadas e, por isso, vivenciadas inconscientemente. Entretanto, em momentos de excesso, como dor e prazer (sobretudo no cruzamento desses dois elementos), o corpo é posto em evidência e presentificado – há uma tomada de consciência da própria condição corpórea. Além disso, nessas práticas, o corpo todo é considerado erógeno, e portanto, significativo em sua totalidade - não estamos mais diante de uma corpo dilacerado em partes, mas enfim diante de um corpo que é uno.

A iniciação dos sujeitos em relações sadomasoquistas é plural – diverge significativamente no que diz respeito ao modo, à idade e à motivação, sobretudo quando comparada à iniciação erótica no paradigma heterossexual. O livro *Armarios de Cuero* (2007), de Olga Viñuales y Fernando Sáez, reúne a trajetória pessoal de doze pessoas iniciadas no sadomasoquismo e evidencia essa discrepância. No universo

ficcional de Anaïs Nin, o conto “O anel” permite tecer algumas considerações sobre esse processo.

O conto se passa no Peru e conta a história de um casal que, a despeito da vontade da família, havia noivado em uma cerimônia com os amigos. A narrativa pode ser dividida em três momentos fundamentais para a construção de uma atmosfera marcada pela dor, pelo sofrimento e pela tortura, culminando com a iniciação do casal para práticas sadomasoquistas.

O primeiro momento compreende o noivado e a troca de anéis entre o casal e já desenvolve a atmosfera de perversidade: o pai da moça, não aprovando a relação, pede ao noivo para tirar o anel e avisa que, caso não o fizesse, iria arrancá-lo, mesmo que para isso precisasse cortar o seu dedo. Depois desse evento, o jovem vai encontrar sua mulher e revela estar usando o anel, mas em outro lugar. Conduz então a mão dela até a base do seu pênis para que ela sinta e descubra o anel. Todavia, com o contato, o pênis enrije-se, causando-lhe grande dor. A partir disso, todas as atividades sexuais do rapaz eram acompanhadas de desconforto.

No segundo momento do conto, como resultado das represálias da família, o casal foge e passa a viver escondidos em uma aldeia. Há uma mudança no espaço da narrativa, entretanto, a atmosfera de perversidade é reiterada através da história de um índio da aldeia que havia retalhado as partes íntimas de uma *fogem* e, como punição, foi açoitado até a morte.

Na última parte do conto, ao chegar em casa e encontrar a mulher conversando com o vigia, o marido é tomado por ódio e ciúmes, imaginado que, dada a pouca frequência com que realizavam atos sexuais desde o incidente com o anel, a mulher estivesse satisfazendo-se com outro. Decide torturá-la, amarrando-a com uma corda e erguendo-a, de modo que o corpo ficasse sustentado no ar (lembrando os jogos sexuais das narrativas de Sade). Com isso, a mulher desmaia, e o marido, arrependido, abraça-a até acordá-la. Nesse momento, inicia violentamente um ato sexual com sua esposa, mas logo percebe que ela estava úmida entre as pernas – ela estava gostando.

Conforme foi evidenciado, a narrativa em questão é toda desenvolvida em uma atmosfera de violência e dor, integrando esse discurso ao leitor (como uma matriz interpretativa para o conto) e também à própria personagem, que de tão corriqueiro, passa a considerá-la natural. Em uma leitura sob o viés da crítica feminista, o fato dessa mulher ter prazer ao ser dominada e humilhada pode ser considerado sintomático da

sociedade patriarcal e, por isso, negativo. Todavia, uma análise que coloca o desejo erótico no centro não pode fazer opor-se a nenhuma relação consensual que gere prazer ao envolvidos. O que é discutível na prática representada nesse conto é a forma como acontece a iniciação: agressiva e invasivamente, sem o consentimento da personagem. Nesse sentido, não é o sadomasoquismo que deve ser questionado, mas a maneira como essa prática foi iniciada. Embora ao final descubramos que a mulher está sentindo prazer, a forma como essa relação inicia-se deixa escapar a submissão feminina frente ao masculino que, não apenas parece ser natural, mas também prazerosa.

Destacado apenas a prática, percebe-se que ocorre o aniquilamento da ordem anterior e o casal constrói sua própria ordem de prazer, intensificada pela ausência de limites tradicionais. Expondo o corpo até o extremo, nega-se o limite, esperando com isso o contato com o ilimitado. Ao experienciar essa transgressão, existe uma reinvenção do corpo e do prazer, que atingem um espaço até então desconhecido. A dilaceração dos corpos é a dilaceração dos limites da sexualidade. Os corpos passam então por uma metamorfose. O marido assume a condição de corpo dominador, controla seu gozo e o de sua companheira. Enquanto ela tem seu corpo transfigurado em instrumento, submetido à vontade do outro. Os corpos são jogados às suas origens, à violência da animalidade primordial e ao êxtase do triunfo sobre as interdições - o desejo é finalmente absoluto e soberano.

3.5 SEXUALIDADE ABAFADAS

A vivência de prazeres chamados desviantes representa o êxito do desejo erótico sobre o dispositivo da sexualidade. Esse movimento pode ser considerado a característica principal dos contos de Anais Nin. Contudo, há dois contos em que o oposto acontece, resultando no que se pode chamar de “sexualidades abafadas”: “Lilith”, já mencionado anteriormente, e “Duas Irmãs”.

Em “Duas irmãs”, através da voz de um narrador heterodiegético, conhecemos a história de cinco personagens envolvidas em conflituosos triângulos amorosos. As duas irmãs, Edna e Dorothy são responsáveis por guiar o conto e constroem-se antagonicamente na narrativa - juntas representam uma completude que nunca será alcançada. Esse contraste estende-se do físico ao emocional: “Uma morena, baixa e forte, viva. A outra magra e delicada.” (NIN, 1982, p.41). De comum, as personagens compartilham a vivência livre da sexualidade. Entretanto, após uma situação traumática, Dorothy não consegue mais sentir prazer sexual com o marido, entrando em um estado de frigidez temporário. Para compreender esse processo é preciso elucidar a trajetória das personagens, até o choque do cruzamento dos caminhos de Edna e Dorothy, resultando nesse abafamento do seu prazer.

O conto pode ser dividido em duas partes. Na primeira, Edna configura-se como protagonista – todas as ações giram em torno dela e Dorothy é quase inexistente. Nesse momento, desenrola-se o primeiro triângulo amoroso.

Edna casa-se com um homem mais velho, mas que jamais a excitou sexualmente – por ciúmes de seu passado e por sentir-se insultada tornava-se cada vez mais distante dele. Ainda casada, envolve-se com Robert, personagem que a desperta para a vivência plena da sexualidade. Nesse relacionamento, Edna parece encontrar a completude que lhe faltava: “era uma fusão perfeita: mergulhavam ambos juntos no doce, no obscuro calor das entranhas”. (NIN, 1982, p.44). O antagonismo que permeava as duas irmãs é agora transferido para os dois amantes de Edna – um calmo e enfadonho e outro agressivo e passional.

Nesse período, Dorothy volta de uma viagem e passa a viver na casa da irmã. A partir desse momento, é ela quem assume o protagonismo da narrativa e com isso o leitor, que até então acompanhava a história pela perspectiva de Edna, passa a compartilhar da focalização em Dorothy.

Culpando Robert por atrapalhar o casamento da irmã, Dorothy revolta-se com o personagem, nutrindo por ele raiva e rancor. Entretanto, essa tensão culmina (e dissolve-se) em um ato sexual, iniciando um novo triângulo amoroso na narrativa:

Dorothy, ao vê-lo encaminhar-se na sua direção, foi tomada de um estranho tremor. Sentia um desejo incontrolável de se aproximar dele. Caíram um sobre o outro. Ele puxou-a para a cama, meio agarrada, meio arrastada pelo chão. Dir-se-ia que a luta entre eles continuava, porque ela se debatia, mas quanto mais se mexia, mais pressão fazia ele com os joelhos, com as mãos, com a boca. Robert tinha uma vontade louca de lhe fazer mal, de a submeter à sua vontade, e a resistência de Dorothy só o que fazia era atíçar-lhe os músculos, reanimar-lhe a raiva. (NIN, 1987, p.47).

Através desse trecho, percebe-se que enquanto a relação de Robert com Edna era caracterizada pela devoção e pelo carinho, com Dorothy o comportamento do personagem é o oposto: bestial e cruel.

Depois desse evento, tomada por um misto de receio, ciúmes e medo, Dorothy foge para Paris. Essa fuga é permeada de um valor simbólico - deslocando-se, a personagem desloca o eixo de suas próprias experiências, transpõe barreiras e deixa (ou tenta deixar) para traz algumas memórias. Portanto, embora o deslocamento das personagens seja físico, esse ato vai além do material. Nesse sentido, compreende-se o porquê de outras personagens do conto estarem em constante movimento – seja viajando, fugindo ou mudando-se.

Pouco tempo decorrido, a relação entre Edna e Robert vai perdendo a intensidade, até que ele a abandona para encontrar-se com Dorothy. O primeiro triângulo amoroso é desfeito para dar lugar ao terceiro – Dorothy mantinha relações com Robert e um segundo amante, Donald, sem que um desconfiasse de outro.

Percebe-se, portanto a presença de três triângulos amorosos: o primeiro desenvolve-se a partir de Edna, o último, a partir de Dorothy e o segundo envolve as duas irmãs (a saber: Edna, Harry e Robert; Edna, Robert e Dorothy; e Dorothy, Robert e Donald).

Finalmente todos os triângulos são desfeitos e Robert e Dorothy casam-se. Na cerimônia, os antigos amantes estão presentes, fato que deixa Dorothy tão conturbada que a deixa frígida temporariamente:

Robert tentava acariciá-la, mas o corpo dela já não vibrava com os seus dedos. Nem a sua boca correspondia à dele. Era como se estivesse morta. Ao cabo de algum tempo, Dorothy começou a ocultar-lhe o seu estado. Fingia que sentia prazer. Mas quando Robert não estava a olhar para ela era tal e qual como Edna no dia do casamento. (NIN, 1987, p.50).

Esse estado é resultante da situação traumática que a personagem enfrenta. Provavelmente marcada pela culpa de ter interferido na relação da irmã, o relacionamento de Dorothy com Robert passa a ser marcada por angústia e tensão.

Com o objetivo de descobrir se ainda poderia sentir prazer com outro homem, Dorothy decide procurar Donald. A personagem envolve-se sexualmente com ele e com seu amigo e finalmente acredita ter se libertado: “A cena lembrava tanto aquela em que Robert a possuía pela primeira vez, que Dorothy gemeu de prazer e, libertando-se de John virou-se para Donald, pedindo: ‘Possui-me, possui-me’” (NIN, 1982, p.54).

Ao final do conto, Dorothy volta para casa e, ainda excitada, sem lavar-se (como costumava fazer em Paris quando mantinha os dois amantes) entrega-se ao desejo de Robert. Entretanto, mais uma vez, é incapaz de atingir o orgasmo e volta a fingir prazer.

Com o desfecho, fica claro que a frigidez de Dorothy está relacionada com Robert. Se o casamento configurou-se como uma situação traumática para a personagem, as relações sexuais com seu marido presentificam esse momento e reavivam o sentimento de culpa. Nesse sentido, existe uma influência moral no desencadear dessa frigidez, entretanto, não mais pelo controle dos corpos e da sexualidade, mas pelo paradigma comportamental das relações familiares.

Quanto à moral conjugal, as personagens parecem ter se libertado. Dentro desses códigos de conduta, o adultério é considerado um grave desvio. Entretanto, apesar das relações deturpadas que mantêm, a traição não é um problema para essas personagens - o que está em jogo é o ciúmes de dividir a pessoa amada com outro e não questões morais como fidelidade e monogamia. Embora tenham sido criadas em um ambiente conservador, as duas irmãs são regidas apenas por forças eróticas. Assim, procuram constantemente formas de encontrar a completude no outro - a falta de unidade das

personagens impele-as ao contato com o outro, o que está em jogo é o movimento da força erótica de corpos que almejam a completude.

O primeiro relacionamento em que se envolvem acontece na infância, com seus irmãos e representa, mais uma vez, uma tentativa dessa busca: “David e Dorothy eram inseparáveis, assim como Edna e Jake. O frágil David apreciava a força de sua irmã, tal como Jake, o mais virial, era seduzido pela fragilidade de Edna.” (NIN, 1982, p.41). A necessidade de outro, mesmo quando as personagens já se encontram em um relacionamento, reitera esse profundo e contínuo sentimento de falta. Com isso, embora sejam personagens marcadas por uma situação tão específica encenam um universal.

Em uma entrevista para Philip Roth, a respeito de seu romance *O livro do riso e do esquecimento*, Milan Kundera afirma:

Você tem razão quando diz que em mim tudo termina numa grande cena erótica. Tenho a impressão de que uma cena de amor físico gera uma luz extremamente nítida, que revela de súbito a essência dos personagens e resume a situação de vida deles (KUNDERA, 2008, p.109).

Essa impressão também nos fica ao ler "Duas irmãs". As relações que as personagens traçam no decorrer da narrativa sempre terminam em um ato sexual, figurando, inevitavelmente, a ânsia por completude. Além disso, através da descrição desses momentos, adentramos no mais íntimo do seu ser, conhecendo valores, indagações, conflitos – sua humanidade!

Dessa forma, compreendemos o impulso talvez autodestrutivo que leva Dorothy envolver-se sexualmente com Robert (por quem, até então, nutria um sentimento de raiva). E o comportamento de Robert ao afastar-se cada vez mais de Edna, ressaltando o quanto ela lembrava sua mãe. E Donald, fechando-se para todos e desenvolvendo uma tendência *voyeur*.

Por fim, é interessante destacar que, assim como a protagonista de “Lilith”, as personagens femininas de “Duas irmãs” não sentem prazer na relação sexual com o marido, entretanto, não abandonam o casamento. Dorothy e Edna inserem-se, ao lado de Emma Bovary, Anna Karenina e outras tantas, em uma tradição de figuras literárias femininas que buscam no adultério a satisfação que lhes falta no matrimônio. Como acontece tradicionalmente, as personagens aqui são punidas por seu comportamento (embora de forma menos acentuada) – Edna é abandonada pelo amante e Dorothy torna-se frígida com o marido.

Apesar disso, o que fica é a angústia dessas personagens e a ansiedade com que se entregam ao outro buscando a inalcançável completude do ser.

FINALMENTES

O percurso dessa dissertação tencionou traçar as relações de sentido entre a prática erótica e sua representação literária. Através da abordagem filosófica de Bataille, percebeu-se que o erotismo é uma condição intrínseca ao ser humano e sua vivência acontece em eixos interdependentes, como o corpo e a sexualidade. Ao ser inscrito na literatura, o erotismo pode tanto ser encenado dessa forma, através de representações textuais, como pode também se transformar em um gênero literário, com marcas estruturais e elementos recorrentes. Partindo dessas considerações, objetivou-se analisar o erotismo na poética-erótica de Anaïs Nin, levando em conta tanto o gênero, quanto as representações que emanam do texto.

Assumindo a condição efêmera e perecível do ser, pode-se dizer que o ato de escrita é por si só uma prática erótica: uma manifestação do desejo e uma busca por continuidade e pelo encontro com o outro. Podemos avançar e afirmar que, para Anaïs Nin, esse foi um ato de prostituição, uma troca do erotismo por dinheiro, posto que a autora escreveu esses contos por encomenda. Entretanto, mais significativo que isso, as obras que compõe o *corpus* dessa pesquisa, *Passarinhos* e *Delta de Vênus* escritas no início do século XX, nos servem como um grito de desabafo e uma reivindicação: o depoimento de uma mulher que decidiu viver o erotismo e escrever sobre ele.

Os escritos de Anaïs Nin, ocupam um lugar significativo na tradição da literatura erótica tanto por seu valor literário, quanto por configurarem-se como uma das primeiras tentativas femininas de adentrar esse domínio. No período de produção dos contos, Nin ressalta em seus diários a relevância de uma mulher representar a própria sexualidade feminina, o que até então era feito predominantemente por escritores homens. Embora leitora e admiradora de D. H. Lawrence, a escritora acreditava que existe qualquer coisa na vivência erótica das mulheres que os homens não podiam apreender em sua totalidade⁸, uma sensualidade “para qual a linguagem do homem era inadequada” (NIN, 2006, p.6). Tendo isso em vista, não surpreende que as mulheres

⁸ Partindo do argumento de Anaïs Nin, podemos dizer que o oposto também é verdade: sempre há alguma coisa na vivência sexual masculina que escapa à compreensão feminina. Entretanto, há de se levar em conta que esses contos foram escritos no início do século XX, um momento sócio histórico em que as mulheres eram minorias no mundo das Letras, e os homens representavam não apenas sua própria sexualidade, como também a sexualidade da mulher. Por isso a importância em uma escritora dedicar sua atenção a esse aspecto.

sejam maioria em sua literatura e concentrem algumas das inquietações que perturbavam a própria escritora.

Partindo desse posicionamento, a vivência erótica adquire uma dimensão política: nesses contos, a mulher representada não é objeto, é sujeito. E é sujeito desejante: reivindica suas vivências, impõe seu próprio desejo e assume o controle sobre sua sexualidade – sem que com isso haja confronto com o masculino. O que está em jogo nas relações que as personagens travam é sempre a busca por continuidade, encenada em sujeitos que se desejam e que se entregam, em uma autofagia erótica. Através do erotismo, as personagens abrem e fecham seus corpos, fundindo um ao outro. Abrem-se ao desejo e ao desejo do outro. Fecham-se ao mundo, ao passado, às culpas e à normatização social. Por isso, o erotismo é retratado sempre como uma experiência profunda de comunhão, vivida no corpo e estendida ao metafísico: o erotismo, em Anaïs Nin, habita o carne e o espírito.

Através de experiências eróticas marcadas predominantemente pelo gozo, pela placidez e pelo desejo, ao desnudar esses sujeitos, o que a escritora revela é sempre um corpo autônomo, liberto de padrões e que conclama o não convencional - um corpo inquieto, desviante da 'normalidade' e condizente com a sexualidade transgressora que a autora representa. Mesmo os corpos castos ainda são uma potência erótica, e findam, muitas vezes, tomados por torrentes de luxúria e libertinagem. Nesse sentido, o corpo é um signo expressivo nesses contos: através da corporeidade, as personagens reivindicam e expressam seu desejo, apropriam-se de sua sexualidade e buscam vivê-la. Além disso, o dispositivo da sexualidade instaura-se em corpos já gendrados socialmente, uma vez que o processo de construção de uma identidade de gênero está centrado no corpo e precede a definição do objeto de desejo – ou seja, a identidade sexual. Por isso, ao construir suas personagens, mesmo sem reproduzir a inferioridade que é atribuída socialmente ao feminino, Anaïs Nin cria corpos marcados pelo gênero e influenciados por essa condição, sobretudo nas suas vivências eróticas. Dessas relações decorre que é inexequível separar o dispositivo da sexualidade, o signo “corpo” e o erotismo. Eles não apenas coexistem como também se desenvolvem isocronicamente, uma vez que um está subordinado ao outro.

No que concerne à semântica da experiência erótica dos contos, foi possível perceber a recorrência de movimentos (do despertar à prática erótica), comportamentos (sobretudo das sexualidades consideradas desviantes, desdobrando-se em diversas

categorias como homossexualidade, *voyeurismo*, exibicionismo, sadomasoquismo, pedofilia etc) e representações (com ênfase nas femininas). No último caso, embora não sejam predominantes, optou-se por destacar também as sexualidades abafadas, seja pelo dispositivo da sexualidade ou por outros mecanismos de coerção, representando o fracasso do desejo em face à normatização e criando um contraste com as sexualidades desviantes (que representam o êxito do desejo sobre a normatização). Ainda sobre as representações, constatou-se que algumas figuras são recorrentes, como a prostituta, o artista e a modelo - personagens demasiadamente erotizadas no imaginário coletivo nas primeiras décadas do século XX na França.

Contudo, apesar dessas ressonâncias, Anaïs Nin ambienta seus contos em diferentes lugares (como Peru, Brasil, Nova Iorque, Cuba, Paris etc), explorando as especificidades de cada cultura (mesmo que por vezes através de estereótipos) e ressaltando o que todas têm em comum: a sexualidade.

A encenação textual do erotismo acontece por elementos que transcendem a vivência erótica – extrapolando também o gênero erótico tradicional. Nesse sentido, surge tanto nas descrições dos atos efetivamente eróticos, quanto na busca metafísica que essas práticas representam, muitas vezes metaforizada em imagens peculiares. Isso decorre do fato de que se "o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite" (BATAILLE, 1987, p.85), o objetivo primeiro da narrativa erótica da escritora parece ser o mesmo: a unidade e a supressão de limites convencionais na busca dessa unidade. Portanto, o discurso que perpassa o corpo da obra, assim como o corpo das personagens, é o da transgressão.

Da mesma forma, o erotismo é conduzido tanto no interior das personagens, quanto na tessitura narrativa – sendo assim, suas manifestações são desencadeadores da trama e geradoras da estrutura textual. À vista disso, pode-se perceber que as configurações de sexualidade mantêm uma relação com os discursos utilizados pela escritora para representá-las. Através de uma apropriação perversa do sexo pela linguagem, percebe-se que a estética dos contos se assemelha (ou talvez dê suporte) às representações eróticas que irrompem das narrativas, como se as imagens e a forma fossem análogas. Assim, há um contágio na tessitura do texto entre a letra e a carne, confundindo o prazer do texto e o prazer do sexo, a experiência sexual e experiência estética.

Além disso, há algo no erotismo que foge à descrição textual, algo que precisa ser construído com a cena - e não representado sintaticamente. Se como postula Barthes (1997, p.53) o texto é um anagrama do corpo erótico, os contos de Anaïs Nin transcendem essa condição e tornam-se um corpo-texto erótico desgenitalizado, já que o todo é que será erógeno. Nesse sentido, a narrativa é erótica, mesmo quando o sexo não é. Talvez por isso em nenhum dos contos tenha sido possível encontrar cenas de sexo oral: para que a exploração erógena do corpo seja feita apenas pela língua textual, e não anatômica.

Outra característica significativa da poética erótica de Anaïs Nin é a presença de relatos que compõem a diegese. Os contos da escritora são, em sua maioria, construídos nesse formato, contemplando várias histórias secundárias dentro da trama principal. Esse encadeamento gera uma sucessão de cenas evidenciando que não há fechamento no que concerne ao erotismo humano: existe um sem fim de momentos eróticos que conduzem a outros desejos e vivências, já que a continuidade é sempre uma ilusão de continuidade e o ser humano nunca deixa efetivamente de ser descontínuo. Pode-se apontar também que o excesso que essas cenas estabelecem é próprio do erotismo. Os sujeitos e o próprio texto são movidos por uma intensidade erótica e libidinal, em um fluxo dinâmico e contínuo.

Através da conjuntura entre o concreto e o impalpável, os contos aqui analisados nos permitem percorrer os espaços do desejo, transitando pela interioridade do sujeito e pela sua exterioridade (o contexto histórico e social). O erotismo torna-se então o elo entre o privado e o público, revelando tanto as tensões sociais que permeiam a prática erótica, quanto as individuais.

Encenando a tentativa de atingir o inalcançável, nossa busca eterna pelo outro, os contos de Anaïs são um elogio ao desejo e ao prazer. Porém, mais que isso, o erotismo que a escritora propõe é um exercício de resistência. Por isso, a transgressão das personagens é a transgressão da própria escritora. Anaïs Nin subverte o discurso dominante pela palavra: ao estetizar essas vivências, cria a possibilidade de reflexão sobre os padrões normativos da nossa sociedade, abrindo rupturas no imaginário hegemônico social.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- BAIR, Deirdre. *Anaïs Nin, a biography*. Nova York: Penguin, 1996.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2001.
- BORDO, Susan R. O corpo e a produção da feminilidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (ed.) *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CEIA, Carlos.. s.v. "Literatura Erótica", *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 20-02-2013>
- DESCARTES, René. *Discurso do Método*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2006.
- DURIGAN, Antônio Jesus. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1986.

FEDOROFF, J. Paul. 2008. "Sadism, sadomasochism, sex, and violence". *The Canadian Journal of Psychiatry*. Vol. 53, n. 10, p. 637-646.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2003.

_____. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. São Paulo: Graal, 2007.

_____. Sexo, poder e a política da identidade. *Entrevista*. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/viewFile/4995/3537> 5: 260-277, 2004. Acesso em: 16 de junho de 2013.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Trad. Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades*. 2 ed. São Paulo: Ed. da UNESP, 1993.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão – leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

HESIODO. *Teogonia: trabalhos e dias*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

HUNT, Lynn (Org.). *A invenção da Pornografia: obscenidade e as origens da Modernidade*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

KAPLAN, I. H; SADOCK, B. J. *Tratado de psiquiatria*. Volume 2. Porto Alegre: Artmed, 1999.

KUNDURA, Milan. Entrevista. In: ROTH, Philip. *Entre nós - um escritor e seus colegas falam de trabalho*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Trad. Sonia M. S. Fuhrmann. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

_____. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2003.

_____. *Antropologia do corpo e modernidade*. Trad. Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis: Vozes, 2011.

LE GOFF, Jacques. A Recusa do Prazer. In: DUBY, Georges (Org.). *Amor e sexualidade no ocidente*. trad. Anna Maria Capovila, Horácio Goulart e Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1992.

LEITE, Jorge Jr. *A pornografia "bizarra" como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010

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

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Trad. Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha De S. Paulo, 2003.

NIN, Anais. *Delta de Vênus: histórias eróticas*. Trad. Lúcia de Brito. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. *Delta de Vênus*. Lisboa: Bico de Pena, 2006.

_____. *Passarinhos*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1982.

_____. *Pequenos pássaros: histórias eróticas*. Trad. Haroldo Netto. Porto Alegre: L&PM, 2005.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. *Classificação de Transtornos Mentais e de Comportamento da CID-10*. Descrições Clínicas e Diretrizes Diagnósticas. Porto Alegre: Artmed, 1993.

PAZ, Octavio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano, 2001.

PERROT, Michellet. *Os silêncios do corpo da mulher*. In: MATOS, Maria Izilda S. de, SOHIET, Rachel (orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PLATÃO. O banquete. In: *Diálogos - Platão*; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5. ed. São Paulo : Nova Cultural, 1991.

RUBIN, Gayle. Reflexionando sobre el sexo: notas para uma teoría radical de la sexualidad. In: VANCE, Carole (org.). *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Revolución Madrid, 1989, p.157-209.

SADE, Marquês de. *Filosofia na Alcova*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SAEZ, Fernando y Olga Viñuales. *Armarios de Cuero*. Editorial Bellaterra, 2007.

SONTAG, Susan. *A Vontade Radical*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

VAINFAS, Ronaldo. *História e sexualidade no Brasil* (org). Rio de Janeiro: Graal, 1986.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

ÍNDICE DE CONTOS

A maja	83
A mulher nas dunas	73
A mulher velada.....	94
A rainha	68
Artistas e modelos	62
Duas irmãs	100
Elena	69
Fuga	55
Lilith	77
Linda.....	58
Maiorca.....	67
Manuel.....	90
O anel.....	98
O Basco e a Bijou	69
Passarinhos	90
Siroco.....	85