



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: CULTURA, EDUCAÇÃO E  
LINGUAGENS - PPGCEL**

**EMANUELLE SOUSA NASCIMENTO**

***O ETHOS ERÓTICO DE ANAÏS NIN, EM HENRY & JUNE***

**VITÓRIA DA CONQUISTA – BAHIA  
2023**

**EMANUELLE SOUSA NASCIMENTO**

**O *ETHOS* ERÓTICO DE ANAÏS NIN, EM *HENRY & JUNE***

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens – PPGCEL da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB para defesa e obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Antônio Assis Lima

Coorientadora: Profa. Dra. Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque

**VITÓRIA DA CONQUISTA – BAHIA  
2023**

N195e Nascimento, Emanuelle Sousa.

O *ethos* erótico de Anaïs Nin, em *Henry & June* . / Emanuelle Sousa Nascimento, 2023.

110f.

Orientador (a): Dr. Marcus Antônio Assis Lima. Coorientador (a): Dra. Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste Bahia, Programa de Pós-graduação em Letras: cultura, educação e linguagens – PPGCEL, Vitória da Conquista, 2023.

Inclui referências: f. 107 – 110.

1. Diário - Erotismo. 2. *Ethos*. 3. Anaïs Nin. 4. Comunicação em *Henry & June*.  
I. Lima, Marcus Antônio Assis. II. Albuquerque, Iara Cerqueira Linhares de.  
III. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós -Graduação em Letras: cultura, educação e linguagens- PPGCEL. IV. T.

CDD: 401

**EMANUELLE SOUSA NASCIMENTO**

**O *ETHOS* ERÓTICO DE ANAÏS NIN, EM *HENRY & JUNE***

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens – PPGCEL da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB para defesa e obtenção do título de Mestre em Letras.

---

Prof. Dr. Marcus Antônio Assis Lima  
UESB/DFCH  
(Orientador)

---

Profa. Dra. Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque  
UESB/DCHL  
(Coorientadora)

---

Profa. Dra. Adriana Maria de Abreu Barbosa  
UESB/DELL  
(Membro interno)

---

Profa. Dra. Maira Guimarães  
UEMG  
(Membro externo)

Dedico este e/ou qualquer texto que eu  
venha escrever às estrelas, que, através da  
sua mecânica celeste e magnitude,  
justificam meu desejo de falar de amor e  
viver de amor.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio financeiro imprescindível em tempos de pandemia. Sou muito grata por isso.

Agradeço aos professores do PPGCEL-UESB, especialmente ao professor, meu orientador Dr. Marcus Antônio Assis Lima, por sua professoralidade íntegra, amorosa e apaixonante, por me proporcionar sempre um ENCONTRO.

Pela escuta, receptividade constante, zelo e inspiração agradeço à professora Dra. Iara Albuquerque, minha coorientadora.

Às professoras Dra Adriana Abreu e Dra. Maira Guimarães por serem luminares para mim, especialmente quando o assunto é: Feminismos. E nos papos de mulher para mulher, o desfecho é sempre sobre ouvir a intuição.

.Ao LALIDIS também minha gratidão, por encontros tão produtivos. A André Viana, grande parceiro. Com vocês aprendi infinitamente mais sobre as políticas e cartografias do desejo, sobre diversidade sexual e sobre liberdade.

Agradeço aos colegas da turma de 2019, especialmente ao grande amigo, parceiro, irmão, jogador pedra noventa, Wilken Figueredo, pelas incontáveis risadas de alegrias, (des)orientações, e desespero conjuntos, pela amizade e irmandade eterna.

Aos mestres (*in memoriam*) Roberto de Abreu e Valter Rodrigues que me acompanham no formato de “performatividades arquetípicas”.

Agradeço aos familiares, especialmente às mulheres da minha linhagem.

Ao Eros contido nessa escritura, na vida, em meus diários, em minha cama, pulsão de vida. A ele devo minhas asas.

À Astrologia, por ser uma tecnologia essencial que produziu efeitos incríveis em minha mente, como guia pessoal de sintonia “assim na Terra como no céu”.

NASCIMENTO, Emanuelle Sousa. *O ethos erótico de Anaïs Nin, em Henry & June*. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras: cultura, educação e linguagens). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista, 2023.

**RESUMO:** Anaïs Nin em seus diários eróticos, nos anos 30, permite-nos mergulhar em suas experiências e refletir sobre tensionamentos que atualmente ainda incomodam vozes unívocas. Nesta pesquisa bibliográfica, buscamos analisar o *ethos* erótico dessa autora em sua obra *Henry & June: diários não-expurgados de Anaïs Nin (1931-1932)* (2008). Partimos do pressuposto, assim como Philippe Lejeune, de que o diário e sua escrita autobiográfica confessional potencializa o caráter formador do sujeito, pois é nesse espaço que o diarista presentifica a si mesmo, constrói sua própria história ao narrar suas memórias, o que torna tal escrita, portanto, uma prática de cuidado de si. Reconhecemos também que o diário, enquanto um tipo de texto, passa a ser produto de um processo psicossociohistórico, de uma situação externa que comunica além das inquietações individuais. Utilizamos como metodologia analítico-discursiva, a Semiolinguística, cunhada por Patrick Charaudeau, através de conceitos pertinentes, especificamente: sujeitos da linguagem, contrato de comunicação e imaginários sóciodiscursivos. Além dessa teoria, utilizamos as noções de *ethos* a partir dos linguistas Dominique Maingueneau e Ruth Amossy, e apoiamos-nos no pensamento filosófico de Georges Bataille sobre erotismo, para compreendermos de que modo a autora compõe esse *ethos* cujo impulso primordial sugere o florescer sexual.

**Palavras-chave:** Diário; Erotismo; *Ethos*; Anaïs Nin.

NASCIMENTO, Emanuelle Sousa. *El ethos erotico de Anaïs Nin, en Henry & June*. 2023. 2023. Disertación (Máster en Letras: cultura, educación y lenguajes). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista, 2023.

**RESUMEN:** Anaïs Nin, en sus diarios eróticos, en la década de 1930, nos permite adentrarnos en sus vivencias y reflexionar sobre las tensiones que en la actualidad todavía inquietan a voces unívocas. En esta investigación bibliográfica buscamos analizar el *ethos* erótico de esta autora en su obra *Henry & June: diarios no expurgados de Anaïs Nin (1931-1932)* (2008). Partimos del supuesto, como Philippe Lejeune, de que el diario y su escritura autobiográfica confesional potencian el carácter formativo del sujeto, porque es en este espacio donde el cronista se hace presente, construye su propia historia narrando sus recuerdos, lo que hace tal escritura, por lo tanto, una práctica de autocuidado. Reconocemos también que el diario, como tipo de texto, se convierte en producto de un proceso psicosocial-histórico, de una situación externa que comunica más allá de las preocupaciones individuales. Utilizamos la Semiolingüística como metodología analítico-discursiva, acuñada por Patrick Charaudeau, a través de conceptos relevantes, específicamente: sujetos del lenguaje, contrato de comunicación e imaginarios sociodiscursivos. Además de esta teoría, utilizamos las nociones de *ethos* de los lingüistas Dominique Maingueneau y Ruth Amossy, y nos apoyamos en el pensamiento filosófico de Georges Bataille sobre el erotismo, para comprender cómo Anaïs Nin compone este *ethos* cuyo impulso primordial sugiere el florecimiento sexual.

**Palabras llave:** Diario; Erotismo; *Ethos*; Anaïs Nin.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - O ato de linguagem, de Patrick Charaudeau.....	65
<b>Figura 2</b> - Construção do <i>ethos</i> efetivo, de Dominique Maingueneau .....	72

## Sumário

<b>CARTA PARA ANAÏS NIN: UMA APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1. QUE MULHER INSURGENTE ESSA ANAÏS NIN! .....</b>	<b>16</b>
1.1 Anaïs Nin: breve jornada biográfica .....	16
1.2 Anaïs Nin, por ela mesma:.....	23
<b>2. O DIÁRIO: ESCRITA (OU ESCRITURA) DE SI, AUTOCUIDADO E EXPURGAÇÃO .....</b>	<b>29</b>
2.1 Breves considerações históricas sobre a escrita de si: uma prática de autocuidado.....	29
2.2 Diário-ritual: atividade memorialística como contrato de seguro de vida.....	36
2.3: O diário como escritura: contribuições derridianas .....	43
<b>3. PRELIMINARES DE <i>HENRY &amp; JUNE</i>: SEMIOLINGUÍSTICA, <i>ETHOS</i> E EROS .....</b>	<b>48</b>
3.1 Prolegômenos sobre a Teoria Semiológica: os imaginários sóciodiscursivos.....	49
3.2 A obra <i>Henry &amp; June</i> como contrato de comunicação.....	55
3.2.1 Entendendo a situação de comunicação em <i>Henry &amp; June</i> .....	57
3.2.2 Sujeitos da linguagem em Anaïs Nin.....	64
3.2.3 A obra .....	66
3.3 <i>Ethos</i> e Eros .....	71
<b>4. ANÁLISE DO <i>ETHOS</i> ERÓTICO DE ANAÏS NIN .....</b>	<b>82</b>
4.1 Anaïs & Hugo .....	82
4.2 Anaïs & June .....	88
4.3. Anaïs & Henry.....	97
<b>5. PARA ANAÏS NIN, COM AMOR: OU CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>102</b>
<b>6. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>107</b>

## CARTA PARA ANAÏS NIN: UMA APRESENTAÇÃO

Vitória da Conquista, maio de 2023

Ontem à noite me questionei como foi nosso primeiro encontro, como poderia retribuir a você toda minha admiração e tudo que fez por mim através das suas palavras e do seu apelo ao amor. Parafraseando seu amado Henry “sua escrita tem correspondido à sua vida, e graças à sua vitalidade animal você tem vivido com tanta intensidade...” (NIN, 2008a, p.47). As suas experiências assinaladas e lavradas em diários íntimos, quando as li, a conheci de verdade, permitiram-me sujar as mãos, molhar a boca, conhecer a mulher que poderia me tornar, a partir do seu erotismo e dessa vitalidade animal que te/nos impulsiona. Você é um mistério não só para os seus amantes e esposos, como também para quem a lê. Penso: quem é Anaïs Nin? Que mulher é essa? Ela fala de que época? O que ela tem para falar sobre ser mulher, escritora e fazer das suas experiências não-expurgadas, como ela diz, uma obra de arte, um produto estético, ou melhor, um grito de emancipação? O que ela tem a falar sobre esse Eros tanto no casamento, como em suas aventuras eróticas extraconjugais?

Permita-me utilizar como objeto, através dessa pesquisa bibliográfica, o livro publicado como *Henry & June: Diários não-expurgados de Anaïs Nin (1931-1932)* (2008a), que, inclusive serviu de inspiração para uma produção fílmica<sup>1</sup>. A adoção de uma escrita erótica, em você, Anaïs, sugere o autorretrato de uma mulher que, em meio às questões vivenciais acerca do desejo, do poder e dos sistemas de dominação no dado período das suas obras (1914-1976), mostrou-se corajosa, com um misto de transgressora, libertária (ou libertina), e agindo sob silêncio e discrição. Construiu para si modos de viver sua feminilidade que pudessem realizar desejos pessoais, atuando de forma rebelde sem perder a tão aclamada ternura pelas pessoas.

Por mais que estejamos aqui tratando de uma obra de literatura, o diário íntimo sugere questionarmos o factual, além de investigar a situação que perpassava o momento histórico da sua escrita. Por que você nos fascina tanto? Tudo começa pelo desejo que você manifesta em seus escritos, como você mesmo afirma que amor, paixão e criação

---

<sup>1</sup> *Henry & June*, (no Brasil: **Henry e June - Delírios Eróticos**), é um filme estadunidense de 1990, que se baseia nos diários de Anaïs Nin. É um filme dirigido por Philip Kaufman, com roteiro dele e Rose Kaufmann, baseado em textos que foram reunidos sob o título original de *Henry and June: From the Unexpurgated Diary of Anaïs Nin*. Para essa escrita utilizo a versão L&PM Pocket, 2008.

jorram de você em um único jato. Você é sua obra de arte, o que (des)construiu de si, suas imagens criadas para viver o florescer da sua sexualidade, e sempre buscando o diário, a confissão como oportunidade para manter a sensação de estar viva. Esse *ethos* erótico que performa um corpo de mulher, artista, casada, amante, e devir-bissexual, e, denuncia, em *Henry & June*, uma ânsia por prazer e lascívia é o que define o *corpus* dessa pesquisa.

Já que você imprime a imagem de uma mulher voluptuosa em suas confissões, o que nos interessa é apresentar seus sujeitos discursivos em sua própria narrativa autobiográfica confessional. Apesar do seu romantismo, deixamos ele com você. Utilizamos uma abordagem analítico-crítica, a Teoria Semiolinguística como metodologia que presta considerável assistência à literatura. Essa teoria, cunhada por Patrick Charaudeau (2008) é uma vertente da Análise do Discurso (AD), e além dessa perspectiva, isto é, a Semiolinguística, tomamos também como pilar teórico-metodológico o olhar de outros linguistas com suas noções de *ethos*, Ruth Amossy (2016) e Dominique Maingueneau (2016).

Permita-me fazer uma exposição sobre sua vida através dessa obra. A intenção, assim como o discurso erótico, implícito em suas falas, é dar “continuidade”, como veremos juntas em Georges Bataille (2004) – o erótico em nós existe para dar continuidade à vida. Não seria esse o mote principal para criar? O tesão que se revela em vício pela escrita e que comunga com a necessidade (minha, nossa) para agora levantar essas qualidades femininas em seu *ethos*. Novamente: permita-me fazer uma exposição sobre sua vida, pois seu trabalho dialoga não apenas com o universo das ciências da linguagem, mas também com a História, a Psicologia, a Psicanálise, com as Artes; vai além dos estudos literários.

Se pesquisarmos em bancos de dados de plataformas de pesquisadores no Brasil, sua obra parece ser pouco investigada. Até a busca por mais livros sobre você implicou em fazer, nós mesmos, a tradução das partes transcritas, portanto, há poucas traduções de obras suas e também de biografias. No Banco de Teses da CAPES, as dissertações sobre o erotismo em alguns contos seus (que não são muitas dissertações), são escritas por mulheres: parece que voltamos a ler você mais. Pude levar você também para as discussões sobre diversidade sexual e de gênero, no LALIDIS<sup>2</sup>, e neste tivemos muitos

---

<sup>2</sup> LALIDIS- Laboratório de Linguagens e Diversidade Sexual, vinculado ao Departamento de Filosofia e Ciências Humanas e Letras (UESB-Campus Vitória da Conquista), orientado pelo prof. Dr. Marcus Antônio Assis Lima, cuja atuação é ser Professor Titular, do curso de Jornalismo, e atual Coordenador do Programa

*insights* sobre o quanto você é “além” da sua época. A partir dessa investigação sobre publicações e escritos sobre você no Brasil, pensamos ser importante dar, mais uma vez, continuidade, e desenvolvimento a uma obra sua, visto que *Henry & June* não aparece como objeto de nenhuma pesquisa nessa plataforma supracitada.

Esta pesquisa inicia-se, no primeiro capítulo, com uma apresentação sobre a mulher, escritora, apaixonada, sensual Anaís Nin: uma breve jornada biográfica. Neste momento, escrevemos tanto sobre suas conquistas, quanto sobre suas dores. Apesar de reconhecermos que sua poética não é para qualquer leitor, e que existem tantas maneiras de interpretá-la, é preciso estar despido junto com você, e abraçar qualquer possibilidade de viver o prazer e o sonho. Assim, sem pudor. Você possui máscaras (e quem não as possui?) e nesse primeiro momento, trazemos outros personagens que fizeram parte da sua vida, pois assim é importante compreender melhor *Henry & June*, afinal de contas, você mesma diz mentir várias vezes para seu diário. E o leitor despe-se de moralidade, mas ao mesmo tempo tem desperto o senso investigativo; nunca se sabe até onde é loucura do escritor, ou lucidez.

Diários íntimos são produções languageiras, e analisá-los significa refletir sobre práticas sociais que fazem parte de um determinado espaço/tempo, e que por sua vez, nos promovem uma reflexão sobre a importância em construir memória, ter a consciência de que pode ser uma zona de desabafo, um lugar de refazer-se, de purificar. A leitura de *Henry & June*, mesmo que uma obra de 1930, incita a pensar a importância de um uso de um caderno que se desdobra em um *setting* pronto para lançar dados, deixar vestígios ou o fruir das experiências.

No segundo capítulo o objetivo é levantar material sobre a escrita de si e sua relevância, ou como prática de cuidado de si. Por que escrevemos nossas impressões? Há como entender essa prática desde os primórdios? Quem eram as primeiras pessoas que começaram essa empreitada de escrever suas confissões? Então, vamos desde pequenas considerações históricas, e para isto, rememoramos os estudos de Michel Foucault (2006), até o momento em que mulheres puderam ter acesso a escrita, e nesse

---

de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, nessa Universidade. É também Coordenador do GT Homocultura e Linguagens da ANPOLL (2021 - 2023). Tem pós-doutorados em Linguagens e Representações (PPGLLR/UESC, 2018) e em Media & Communications (Goldsmiths Colega/University of London, 2013/2014 - bolsista CAPES), concluiu o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais em 2008 (linha de pesquisa: Análise do Discurso) e o mestrado em Comunicação e Sociabilidade, pela mesma universidade, em 2000; graduou-se em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo em 1991. Possui interesses nas áreas de: jornalismo cívico, ativismo nas redes sociais, narrativa-de-si, análise de discurso, voz, homocultura e linguagens.

momento a historiadora que nos auxilia é Michelle Perrot (2008). Esta professora confirma o apagamento da nossa história (de nós mulheres) e de como é importante apresentar ao mundo as nossas versões. Já que agora nossa voz pode ser ouvida, escrita, que possa ressoar como melodia e outorgar novos saberes de experiência, mas sem perdemos de vista o reconhecimento do *status*, de onde estamos, a consciência do lugar e da nossa formação.

Em seguida, busca-se dar ênfase a um outro protagonista, o contrato que se instaura a proposta, as suas falas, Anaïs: o diário. O diário é um tipo de texto que abarca diversas funções, como veremos em Philippe Lejeune (2014): conservar memória; sobreviver; desabafar; deliberar; resistir; pensar e escrever. Nesse caderno, que é um espaço de contrato, apresentamos narrativas, cenários, ações, sensações, criamos casos, jogamos com o texto, tal qual uma arte de performance, que é uma arte da presença: o performer atua conforme as regras de um jogo cênico, testando, improvisando, trazendo memórias, editando e reeditando, mas sobretudo, criando: é o estado de poesia, que você, Anaïs explica bastante em *The Novel of the future* (1968). Esses movimentos autopoéticos são maneiras pelas quais você se desconstrói, enquanto mulher que seria submetida à vontade do homem, para em vez disso, viver sua feminilidade e erotismo da maneira que bem entender, uma desconstrução constante inscrita no corpo, e nos diários, que servem também como sua escritura cotidiana, ou sua doença, como costuma afirmar.

Será que essa necessidade autorreferencial não seria uma atividade também erótica? Esse foi o disparate para enxergarmos a riqueza e resistência em ti, Anaïs. Você nos assusta, por ser uma voz que está em muitas de nós, em um tom atemporal.

O último capítulo vai tratar do processo analítico. Já elencamos as suas falas, cujos sintomas denunciam impressões, pensamentos, saberes, imaginários. Para isso fazemos um trajeto tendo em vista a Semiolinguística, e nesse setor nossos instrumentos metodológicos são: a análise e a reflexão acerca dos sujeitos do discurso em sua obra *Henry & June*, afinal, você possui muitas versões de si, e dentre os sujeitos, abordamos o sujeito enunciador que se desdobra nessas identidades eróticas, o *ethos* erótico que é a própria confissão de suas experiências em forma de presença, corpo, impressões. Esse *ethos* resvala o fenômeno erótico à medida que você se envolve com um novo alguém, e esses alguéms que nos interessam aqui revelam como é deflagrado esse *ethos*, e estes são: 1. Você terna e apaixonada pelo seu esposo Hugh, portanto, Anaïs casada. 2. Você amante de Henry Miller. 3. Uma Anaïs que está em um devir-bissexual, posto que em sua época

não existia a pauta de discussão de categorias identitárias sexuais e de gênero, sua descoberta na relação amorosa com outra mulher, a June.

Esse caminho prescinde de uma apresentação tanto da situação, quanto o contrato de comunicação, ambos conceitos necessários desenvolvidos por Charaudeau (2008), pois para este professor, o sujeito é psicossociolinguageiro, então a análise de discursos, para essa metodologia, pressupõe a compreensão das práticas sociais, em um dado tempo histórico, dentro de uma situação em que se instaura um ato de comunicação. Escrever sobre você, mulher, é compreender todos elementos circundantes do sujeito *Anais Nin*.

Agora, nos despedimos, pois o momento é, como você diz sobre estar farta de inquietudes. Escolher você para apresentar mais uma faceta sua (e talvez nossa) pode ser um ato de coragem. Mulher não abandona outra mulher, cuida.

## 1. QUE MULHER INSURGENTE ESSA ANAÏS NIN!

Todos os dias vivo o horror de que meu diário possa ser descoberto. (NIN, 2008b, p.95).

São aproximadamente 35.000 páginas, escritas em diários, parte do legado de Anaïs Nin. Esta mulher, que consolidou um universo próprio ficcional teve reconhecimento na literatura devido a sua sensibilidade e seu desejo por revelar o oculto através da sua poética, do seu simbolismo e seu mundo místico. Sua marca é a originalidade por conduzir seus leitores a se confrontarem com valores éticos e morais, e, em uma mesma narrativa, fazê-los experimentar o clímax de sua escrita transversal, subjetiva e rebelde. É autora de dezessete volumes publicados como diários e seu caráter experimental permite o leitor embarcar em suas histórias, romances, poesias e contos de tal modo que o coloca em um lugar onde não se pode mais distinguir a realidade da ficção. A transversalidade de sua obra nos proporciona um estado de vertigem, e todo seu jogo narrativo permite que nós, enquanto leitores e espectadores das cenas tão delicadamente descritas, saímos das convenções e nos deparamos em diversos lugares.

Nin tem consciência de como orquestrar a seu favor suas histórias, seus casos, como bem menciona Damiana Pereira de Paula (2016) em uma investigação aprofundada sobre o simbolismo na poética dessa escritora francesa: “a leitura de sua obra é um convite à perdição, a percorrer todo céu e inferno contido nesta palavra. Aqui, céu e inferno não são realidades isoladas: quanto mais vertiginosa a queda mais intensa é a ascensão.” (2016, p.5). Esta qualidade de envolver o leitor em seu universo místico e fugidio é, contudo, reflexo de sua personalidade ondina, escapista e sedutora. Não tem como mergulhar em Anaïs Nin e sair ileso, posto que suas palavras soam como um canto de uma sereia, que magnetiza e mata.

### 1.1 Anaïs Nin: breve jornada biográfica

Existem algumas biografias sobre Anaïs Nin, e dentre essas a que mais nos debruçamos são as narrativas e falas públicas contidas em um blog<sup>3</sup>, organizado por amigas editoras, e, sua fundação, a The Anaïs Nin Trust<sup>4</sup> em que demais editores cuidam

---

<sup>3</sup> Site History – Thinking of Anaïs Nin- Disponível em: <http://anaisnin.org/site-history/>

<sup>4</sup>The Anaïs Nin Foundation – Disponível em: <http://theanaisninfoundation.org>



das suas publicações e direitos. Até o final dos anos 60, Nin havia sido menosprezada pelos acadêmicos, mas foi em 1973 que a primeira tese foi publicada sobre sua poética: *The Mirror and The Garden: Realism and Reality in the Writings of Anais Nin*, pela professora de literatura, Evelyn J. Hinz (1973). Nos últimos anos, como mencionamos, algumas pesquisas acadêmicas e trabalhos artísticos sobre a vida e obra de Nin têm utilizado biografias aplaudidas pela crítica, como *Writing an Icon: Celebrity Culture and the invention of Anais Nin*, de Anita Jarczok (2017).

Em 21 de fevereiro de 1903 nasceu na cidade de Neuilly-sur-Seine, na França, Angela Anaïs Juana Antolina Rosa Edelmira Nin y Culmell, filha de pais artistas cubanos. Joaquín Nin, seu pai, era compositor e pianista, e sua mãe Rosa Culmell, cantora clássica, com ascendência francesa e dinamarquesa. Tendo convivido desde sempre em meios artísticos, e culturalmente diversos, a formação de Anaïs Nin não foi em ambientes austeros, convencionais, e sim, fazendo parte da transitoriedade da vida dos artistas. Herdou dos pais a arte, a valorização das experiências de fruição estética e pôde, dessa forma desenvolver diversas linguagens artísticas. Era autodidata devido ao forte impulso de independência desde cedo e estímulo da sua imaginação a partir do acesso ao mundo espetacular de músicos e dançarinos, o que sucedeu em seu notável potencial criativo.

Optou por usar o nome Anaïs Nin, e além de dançarina tornou-se escritora, com maior destaque e reconhecimento na literatura erótica. O contato constante com artistas em sua infância pela Europa a fez explorar a arte e ter acesso a diversas obras literárias, e, em seus romances e contos eróticos ela encontrou o júbilo de sua invenção. A sensibilidade de Nin para escrever forjou sua aclamada carreira.

Na biografia compilada pela editora Hourly History<sup>5</sup>, *Anais Nin: a life from beginning to end* (2019) identifica de modo conciso e não sensacionalista os eventos disparadores para a arte poética de Nin. Destarte, sua infância, por mais que tivesse uma influência positiva no estímulo da sua criatividade não foi saudável em outros aspectos; a pedra de tropeço que se transformou em pedra de toque para ela foi a relação com seu pai. Joaquín e Rosa tinham vários conflitos, violentos, e a jovem Anaïs presenciou anos

---

<sup>5</sup> Hourly History é uma editora de livros gratuitos, que visa apresentar biografias diversas de modo conciso, o objetivo é apresentar a leitura breve, no máximo uma hora, de vidas que fizeram história. A biografia de Anaïs Nin por essa editora corresponde às suas falas públicas, narrativas em diários, em entrevistas, e em outras biografias organizadas por pessoas do círculo de Nin.

de abuso e violência doméstica. Em seus diários ela atribui a insegurança que tinha sobre sua própria aparência física às constantes críticas de seu pai.

Em 1913 Joaquín abandona a família, e com a irrupção da Primeira Guerra Mundial, em 1914 Rosa então resolve partir para os Estados Unidos com seus filhos em busca de um novo tempo. É nesse momento que Nin inicia seus passos pelas narrativas confessionais, as escritas de si. Começa, então, a escrever uma carta para seu pai desabafando todo sofrimento, angústia, pensamentos e esperanças nesse trajeto, com a esperança de que Joaquín retornaria.

Tal carta dá origem ao diário, um catatau de mais de trinta e cinco mil páginas, que chega ao fim somente em 1977 ano de sua morte. Quando criança, o diário era tido como um confidente onde era possível registrar mil impressões de um novo mundo, novas pessoas, uma nova língua, anseios, angústias, alegrias, lembranças nostálgicas de um mundo que havia perdido e que se encontrava sob o jugo de uma terrível guerra. Com o passar dos anos, a escrita do diário ganha proporções bem maiores. (PAULA, 2016, p.15).

Ao chegar a América, Nin e sua família se estabeleceram por um tempo em Nova Iorque, onde fez novos amigos, mas ainda assim mantinha a esperança de que seu pai um dia retornaria. Quando completou 13 anos, começou a escrever para uma revista mensal, o que a tornou mais admirada pelos amigos e familiares. Aprendeu Inglês e se tornou leitora de muitos escritores americanos. Como a situação financeira da família era difícil, a jovem Nin optou por abandonar o ensino médio e trabalhar como modelo. A escrita em diário tornou-se um hábito nesse período de adaptação na América; escrevia sobre o que fazia parte do seu dia a dia, inquietações, poemas, contos, sempre com o intuito de amenizar o sofrimento causado pela ausência do pai, e assim continuou a ser diarista, confessando suas experiências regularmente, de 1914 a 1977.

O diário passou a ser cada vez mais um apoio e era como um espaço de ensaio para suas produções públicas: espaço íntimo, afetivo e emocional. A lembrança do abandono foi a ferida difícil de sanar que tanto causou desordem, e além de ser doloroso era também um necessário remédio, pois, ao confessar dores e dúvidas em seu diário, Nin encontrou nessa criação o veículo para a incessante busca por autoconhecimento, e portanto, além de escritora e artista, achou na psicanálise a força para não desistir da vida, nem de amar.

Aos 20 anos, Nin casou-se com Hugh Guiler, um banqueiro americano com quem ela viveu um formato tradicional de casamento inicialmente. Guiler, conforme os diários de Nin, tinha adoração por ela, inclusive estimulava sua escrita e não parecia se contrapor

que a mesma tivesse constante convívio com escritores e artistas homens, afinal, à parte o trabalho institucional, de aspirante a cineasta tornou-se produtor de filmes próprios, utilizando nome artístico de Ian Hugo. Poucos anos após casar-se com Hugh Guiler, ambos se mudam para Paris, e, é nesse retorno para a Europa que Nin floresce cada vez mais seu lugar como artista, escritora, construindo novos papéis sociais que alimentassem seus desejos, volúpia e ânsia por liberdade. Conhece Henry e June Miller, com quem ela teve uma história – extraconjugal - de amor confessada também nos escritos, cujos nomes se fazem presentes em todo este trabalho, já que são componentes do objeto em questão.

Essa mulher, então, fazia parte de um grupo de intelectuais com os quais trocava ideias sobre literatura, vida e arte, psicologia, e, que também atuavam de forma colaborativa em suas produções. Esses requisitavam seus dotes novelísticos, pois além de apaixonante, o olhar de Nin, como a mesma discorre em seus diários, era bem importante para os amigos escritores de sua época. Seu trabalho era tão admirado a ponto de ser convidada por esses para dar seu parecer, como por exemplo o próprio Henry Miller, que além de amante, se posicionava como um mentor diante das produções de Nin e também carecia do seu olhar de mulher escritora. Havia também Antonin Artaud<sup>6</sup>, dramaturgo francês que se tornou grande amigo confidente, e, seus analistas, com os quais ela tinha muito convívio. Foi através de Dr. Allendy<sup>7</sup>, que Nin teve contato com a psicanálise, mas sua lascívia a fez romper com a relação ética, moral e profissional ao se envolver sexualmente com seu próprio analista. Intensa, Anaïs Nin.

Nos diários compilados que estão na obra *Incesto- Diários não expurgados de Anaïs Nin (1932-1934)* (2008b), os quais dão continuidade a *Henry & June (1931-1932)* (2008a), Nin utiliza como fonte para sua produção, a sua relação com seu pai, que conforme a narrativa, há muitos elementos que sinalizam ambiguidade nas informações no que se refere ao real e ao ficcional, e que somente após compreendermos a linha dos fatos, é que pudemos concluir que alguns de seus contos e romances tinham essa temática incestuosa por revelar um desejo inconsciente de atenção e presença paterna.

Esse tempo de florescimento criativo e artístico na Europa em meio aos escritores, psicanalistas e filósofos foram essenciais para Nin, porém em 1939, com a Segunda Guerra Mundial, ela e Hugh Guiler retornaram aos Estados Unidos. De volta a

---

<sup>6</sup> Antonin Artaud foi um ator, poeta, dramaturgo e diretor de teatro francês que trouxe uma amplitude poética para o uso da fala, as projeções da voz, as ecolalias, como por exemplo, na cena.

<sup>7</sup> Dr. Allendy foi psicanalista e amante de Anaïs Nin.

Nova Iorque, ela passou por um novo momento em que sentia bastante dificuldade em publicar seu trabalho, mas ainda assim se manteve nos mesmos grupos com os quais já se afeiçoava, ali entre os colegas escritores homens. Esse tempo de frustração por falhar como autora de ficção foi uma porta de entrada para sua independência, pois foi aí que Nin, estimulada pelo seu esposo, adquire uma máquina de impressão, e assim, torna sua própria produtora/editora, até posteriormente encontrar novas editoras (JARCZOK, 2017). Dentre seus romances eróticos, os mais aclamados pela crítica são *Delta de Vênus: Histórias eróticas* (1977), *Uma Espiã na casa do Amor* (1954), *Pequenos pássaros: Histórias eróticas* (1979).

Em 1947, Nin conhece seu segundo esposo, Ruppert Pole, com quem viveu um segundo casamento, uma segunda vida matrimonial, ainda que inicialmente – ao longo de oito anos - era uma aventura secreta. Em 1955, conforme Stuhlmann, editor da fundação The Anais Nin Trust, casou-se com Pole, sem divorciar de Guiler, o que confirma o quanto era subversiva não apenas em sua narrativa amoral. Cogitou várias vezes a possibilidade de se separar de Guiler, mas este cumpria uma função paterna, conforme seus diários: a apoiava financeiramente, era seu porto seguro e muito dependente emocionalmente de Nin.

E assim teve sua vida dupla, Guiler ficava em Nova Iorque e Pole na Califórnia, e ambos sabiam da bigamia, assim como apoiavam seu trabalho. “Assim, mesmo quando a vida dupla de Anais Nin veio à tona, ela foi capaz de usufruir dos dois mundos – um homem que a oferecia segurança, e o outro que oferecia paixão.”<sup>8</sup> (HOURLY HISTORY, 2019, p.32). Este último, Pole, inclusive organizou seu material todo em forma de diários e publicou-os. Nin é uma mostra expressiva sobre driblar a tradição e alguns papéis de submissão feminina; ela parecia buscar brechas quando o assunto era imposição à ordem, à estrutura, tendo o combo amor-paixão-sexo como revolução. Parece-nos que ela encontrou motivação através de diversas mulheres, também na literatura, que pensavam como ela:

Em todas as épocas existiram mulheres que se dedicaram à escrita literária. Nin era admiradora de Lady Murasaki, uma japonesa nascida no ano 900, que escreveu diários poéticos-eróticos. As escritoras francesas de diversas épocas como Ninon de Lenclos (1620-1705), George Sand (1804-76) e Colette (1873-1954) também foram fontes de inspiração. O livro *Nightwood* (1936), da escritora americana Djuna Barnes, marcou profundamente a trajetória de Nin. O impacto dessa

---

<sup>8</sup> So, even when Anais Nin’s double life came to light, she was able to have the best of both worlds – one man who provided security, and another who provided passion.”. (Tradução nossa).

obra foi tão avassalador que ela criou uma personagem chamada Djuna, como uma espécie de tributo à escritora. (PAULA, 2016, p. 46).

Interessante perceber que vida, obra e poética se imbricam de tal maneira que a identidade do autor se torna borrada. Enveredar-se pela obra de Nin é descobrir segredos, não apenas suas verdades inventadas, mas a personalidade criadora que reconhecemos em nós, cada desejo disfarçado com sintomas, angústia. Todas essas informações, apesar de hoje ter a contribuição dos seus editores amigos e diversas biografias, sensacionalistas ou não, são informações que vieram a público só a partir da sua permissão, nos anos 60, com a ajuda de Pole. Nin arriscou-se ao se expor, mas optou por retirar os detalhes muito íntimos sobre suas relações extraconjugais.

O primeiro folheto, publicado em 1966, foi intitulado *O Diário de Anais Nin* e foi um sucesso imediato. Embora tenha sido profundamente um trabalho pessoal, atingiu uma veia universal de experiência – especialmente com as mulheres. Nin se encontrou, a partir desse momento, dos anos 60 e 70, no papel de um ícone internacional feminista.<sup>9</sup> (HOURLY HISTORY, 2019, p.32, tradução nossa).

Conforme Paula (2016) Nin recebeu muitas críticas da corrente feminista devido a esses cortes em seus diários íntimos, até porque estes não se tratam de ficções no formato de diários, são de fato confissões de sua vida privada, por mais que encontramos cruzamentos e ambiguidade se são fatos verdadeiros ou não, foi a partir dessa publicação de diários que Nin teve fama e celebração do seu trabalho.

É importante frisar isso: os diários que a colocaram em uma posição social diferenciada entre os escritores, uma espécie de pedestal. Os contos e romances não tiveram o mesmo destaque. As primeiras edições de *O Diário de Anais Nin* foram severamente editadas devido ao risco de colocar em exposição a carreiras daqueles os quais ela menciona.

Nin recebeu duras críticas da corrente feminista por ter apagado todas as referências de sua vida íntima do diário. Entretanto, não era a intenção de Nin expor sua vida e vidas de pessoas que lhe eram próximas. Todos os encontros importantes que marcaram a vida de Nin estão ali narrados, com a ressalva de que nada é dito explicitamente. E esse é o elemento que dá força e beleza literária a essa versão do diário. Tudo paira no ar, tudo é apenas sugestionado. Cabe ao leitor preencher os espaços vazios. Em uma entrevista, Nin revela que a prática da

---

<sup>9</sup> The first installment, published in 1966, was titled *The Diary of Anais Nin* and it was an immediate success. Though it was a profoundly personal work, it hit a universal vein of experience -- especially with women. Nin found herself, then in her sixties and seventies, playing the part of an international feminist icon.

escrita ficcional havia sido fundamental na reescrita dos diários. (PAULA, 2016, p. 14).

Nos anos 70 recebia bastante convite para palestrar em universidades, justamente por ser uma protagonista que inspirava os movimentos feministas, além de realizar várias viagens ao mundo para falar sobre os surtos das suas produções poéticas, sobre assumir a própria responsabilidade, o ônus de narrar sua intimidade e poder viver nesse entre-lugar, em que ancora seu discurso à sua vida, e vice-versa.

Em 1974 foi diagnosticada com câncer cervical, e durante o tratamento escreveu *O livro da Dor*, sobre a tormenta contra essa doença. Neste ano, foi introduzida ao American Academy and Institute of Arts and Letters (Academia e Instituto Americano de Artes e Letras) e veio a falecer em 1977, ao lado de Pole. Em 1976 o jornal Los Angeles Times a nomeou a Mulher do Ano, tendo apoio dos seus amigos escritores para a nomeação do prêmio Nobel de Literatura. A divulgação da sua produção não cessou mesmo após sua morte.

A partir de 1966, sete volumes que acompanham sua trajetória de 1931 a 1974 são lançados. Porém, nos últimos anos de vida, a autora expressou o desejo de que o diário viesse a ser publicado sem cortes, o que ocorreu em 1985, após a morte de seu primeiro marido, Hugh Guiler. Desde então, oito volumes foram lançados, sendo o último, *Mirages*, em 2013. Ainda há promessa por parte de sua editora Swallow Press de que um último diário, intitulado *Trapeze*, venha a ser publicado este ano. (PAULA, 2016, p. 14).

Mais uma vez, compreendemos que foi o diário de Nin que a introduziu a uma vasta plateia, que a proporcionou reconhecimento e destaque social. Jarczok (2017) problematiza a cultura estadunidense, promovendo a construção de Nin como uma celebridade e ícone inicialmente nos anos 60 e 70, como uma portadora da voz dessas gerações, mas que, dentro dessa mesma audiência, nos anos 90 é colocada/rebaixada a uma posição de “major minor writer” (JARCZOK, 2017, p.12), isto, pensamos que a melhor tradução para esse termo seria, ser qualificada como uma escritora mediana, ou que sabe aproveitar das colaborações de outrem em suas produções. Fato é que Nin se promoveu através da escrita privada e confessional quando notou, em 1955, que teria mais retorno financeiro. Jarczok (2017) defende que o diarista cria uma persona, constrói um outro eu, e muitas vezes, esse outro eu forjado passa a ocupar o lugar do real. Sobre isso, Nin afirma que se ela não fosse escritora, provavelmente ela teria sido uma boa esposa; optou portanto, pela transgressão que o próprio jorro de criação legitima ao artista.

Além dos vários volumes de diários, deixou muitas obras literárias, e entre estas, poema em forma de prosa, o *House of Incest* (1936), um livro de contos *Under the glass bell* (1944), romances autobiográficos, (personagens de seus romances eram pessoas da sua vida), *Ladders to fire* (1946), e alguns publicados pela L&PM na versão pocket, tais como *Uma espiã na casa do amor* (2006), mas publicado primeiramente em 1954, *Pequenos pássaros* (1959) (L&PM POCKET, 2005) e *Delta de Vênus*, 1969, (L&PM POCKET, 2005).

Não há como negar que o estilo da escrita de Nin é uma inspiração e condiz plenamente com o século XXI, com as inquietações atuais, com os ditames das relações, nossos papéis criados para nos comunicarmos. Sua percepção, digamos, mais preditiva, aponta novos modos de comunicação, pois sua crença era de que somos capazes de lidar com o que nos parece real, verdadeiro, sem abandonar o sentido onírico das experiências, e é sobre a construção de uma imagem que pretendemos refletir na próxima seção.

## 1.2 Anais Nin, por ela mesma

Meu livro e meu diário se esbarram o tempo inteiro. Não os posso separar nem reconciliar. Traio os dois. No entanto, sou mais fiel a meu diário. Coloco páginas do diário no livro, mas nunca páginas do livro no diário, demonstrando fidelidade humana à autenticidade humana do diário. (NIN, 2008b, p.5)

Em seu livro *The Novel of the Future* (1968) Nin defende que o processo criativo do escritor de romance é caracterizado como o trânsito entre inconsciente e consciente, e que, o veículo para isso é a coragem para narrar a intensidade de sensações, de imagens contidas em sonhos, devaneios, imaginação, fantasia. Em seus diários, Nin coloca-se como escritora, artista, poeta, e brinca com essa convergência de papéis. Ao viajarmos por suas aventuras eróticas, não se sabe mais onde começa a lucidez, onde termina a loucura, o que é verdade, o que ela inventa, característica esta própria dos poetas. “Os poetas andam por essa ponte facilmente, do consciente para o inconsciente, realidade física para a realidade psicológica<sup>10</sup>.” (NIN, 1968, p.5). É através desse produto estético que o leitor constrói a imagem do artista, assim como numa via de mão dupla, o artista,

---

<sup>10</sup> The poets walk this bridge with ease, from conscious to unconscious, physical reality to psychological reality. (Tradução nossa).

que também é um enunciador, revela-se à maneira que o convém, com o objetivo, talvez, de tocar a alma de quem, em seu pensamento, o lê.

Não é possível sair incólume ao conhecer Nin e não importa comprovar obstinadamente o que é real ou não, mas reconhecer sua coragem, o que nos inspira através de intensos sentimentos a nos redescobrir ao mesmo tempo. “Anaís Nin, por ela mesma” porque é sobre a construção da sua imagem de insurgência que mergulhamos nesta seção, o que nos dará base para realizar a análise, no último capítulo.

Para tanto, quando falamos repetidas vezes sobre a imagem de si, utilizamos a noção de *ethos*, conceito amplamente discutido nas ciências da linguagem, que tem como precursor Aristóteles em seus posicionamentos sobre a arte da retórica, na Antiguidade. Dentre os autores contemporâneos, destacamos Dominique Maingueneau (2016), Patrick Charaudeau (2008) e Ruth Amossy (2016), por serem referências nos estudos em Análise do Discurso, especialmente, por considerarem a complexidade em torno das noções de *ethos*, respeitando assim, as especificidades de suas contribuições teórico-metodológicas.

Quem primeiro teorizou sobre a arte de comunicar foi Aristóteles, em seu livro *A Retórica*, que é uma espécie de manual, um tratado de teorias sobre argumentação. Nessa obra, *ethos* é um dos pilares do jogo retórico persuasivo, e tem a ver com a imagem que o orador constrói de si, vestido de moralidade e, que devido a essa personalidade moral, alcança a credibilidade daquele que ouvirá/receberá a mensagem.

Não é, todavia, nosso desejo aqui realizar um trajeto histórico sobre a arte de persuadir, nem adentrar as conversações entre teorias das ciências da linguagem, mas por ora é válido ter como um norte teórico, o que Amossy, em seu texto *Da Noção Retórica de Ethos à Análise do Discurso* (2016) aponta sobre o lugar da enunciação, principalmente neste caso, em estudos sobre escrita de si, a maneira pela qual o autor parece se portar e o que ele diz. A noção de *ethos*, portanto, trazida dos antigos mas analisada atualmente pelas ciências da linguagem torna-se necessária:

Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Para tanto, não é necessário que o locutor faça seu auto-retrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências lingüísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa. Assim, deliberadamente ou não, o locutor efetua em seu discurso uma apresentação de si. Que a maneira de dizer induz a uma imagem que facilita, ou mesmo condiciona a boa realização do projeto, é algo que ninguém pode ignorar sem arcar com as consequências. (AMOSSY, 2016, p. 9)



Esse trajeto que Amossy (2016) propõe torna-se relevante para nós, neste trabalho, visto que investigaremos um diário, local onde se estabelece uma relação discursiva. Ao fazer esta análise nos vestimos com os olhos também do autor, e, nesse local, as estratégias persuasivas estão declaradas através do formato de confissão, não como um estatuto impositivo, mas sua fala, seus escritos são o suficiente para essa construção da imagem de si, como apontou acima Amossy (2016).

Outra referência importante para os estudos sobre retórica em AD é a noção de *representação*, trazida pela Sociologia, especificamente por Erving Goffman, devido às suas perspectivas sobre a interação que existe na troca entre interlocutores. Na troca comunicativa, há o exercício da interação entre interlocutores, e nessa dinâmica de comunicação uma rede de influências se constrói, portanto, conforme as perspectivas de Goffman, “a função da imagem de si e do outro construída no discurso se manifesta plenamente nessa perspectiva interacional”. (AMOSSY, 2016, p.12). A noção de representação, como verificou Amossy (2016), Goffman traz do teatro - a representação teatral - como uma metáfora para sua análise conversacional: toda interação social, quando interlocutores estão em presença física, exige que os participantes (que são como atores, ou seja, nós sujeitos) atuem uns para os outros, de forma voluntária ou não, mas fornecendo impressões de si mesmos, o que contribui para influenciarem uns aos outros. Cumprimos certos papéis, performances sociais, comportamentos ritualizados socialmente que se desdobram nesse lugar do *ethos*.

Contudo, não se trata apenas sobre identificar esse *ethos*, em Nin, mas compreender o disparador, o que está sustentando esse desejo de forjá-lo; é sobre que imaginário promove esses papéis na autora, como Maingueneau (2008) defende: *ethos* não se encerra apenas numa representação, uma imagem de si; é uma dinâmica de interação de influência sobre o outro e é nesse processo que sua personalidade é revelada.

Para esse teórico, *ethos* “é uma noção fundamentalmente híbrida (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica” (MAINGUENEAU, 2008, p.17).

A personalidade do autor é revelada articulada à cena de enunciação. “Se cada tipo de discurso comporta uma distribuição preestabelecida de papéis, o locutor pode escolher mais ou menos livremente sua *cenografia*.” (AMOSSY, 2016, p.16). Então neste caso, Nin escreve sobre ser mulher em seus diários de forma íntima, e como abordamos, em um tom confessional, portanto suas sombras inscritas sob o tom de uma

rebeldia ou uma insatisfação revela o desejo de desconstruir um lugar cristalizado acerca da feminilidade em seu tempo e essa talvez tenha sido sua maior visada: construir um *ethos* erótico, pois cada uma das suas versões dá, legitimamente, lugar a uma identidade, uma persona<sup>11</sup> (JARCZOK, 2017):

Sempre fui atormentada pela imagem da multiplicidade de eus. Alguns dias eu chamo isso de riqueza, e outros dias eu vejo isso como uma doença, uma proliferação tão perigosa quanto o câncer. Meu primeiro conceito sobre as pessoas ao meu redor era que todas elas eram coordenadas em um TODO, enquanto eu era composta de múltiplos eus, de fragmentos. Sei que fiquei chateada quando criança por descobrir que tínhamos apenas uma vida. Parece-me que eu queria compensar isso multiplicando a experiência. Ou talvez sempre pareça assim quando você segue todos os seus impulsos e eles te levam para direções diferentes. De qualquer forma, quando eu estava feliz, sempre no início de um amor, eufórica, eu me sentia dotada por viver muitas vidas plenamente. Era somente quando eu estava em apuros, perdida em um labirinto, sufocada por complicações e paradoxos que me assombravam ou que eu falava da minha "loucura", mas eu queria dizer a loucura dos poetas. (NIN, 1966, p.47, tradução nossa)<sup>12</sup>.

A investigação dar-se-á através da análise, no último capítulo, desse *ethos* erótico que aponta um lugar de transgressão. Uma mulher que se rebela e se inscreve como quem sonha e vive fantasias, uma vez que a realidade parece morna e vazia, e encontra na possibilidade de fuga para a própria criação o caminho de uma escritura; uma mulher casada; uma amante de um outro homem, também de outra mulher, alimentando o desejo de viver livremente a sua sexualidade, o erotismo nas suas relações.

Jarczok (2017) retoma a biografia de Nin justamente com a finalidade de descrever como se forma um ícone, como um artista se promove em suas produções. Para essa professora, Nin não só constrói seu texto e mas também uma identidade própria, e esse outro eu, tão espontaneamente torna-se real, como uma pessoa que, ao

---

<sup>11</sup> Quando Jarczok usa o termo "persona", este remete ao simbolismo construído em torno dos arquétipos, segundo a Psicologia Analítica Junguiana. Não é nosso objetivo entrar nesse campo, e que poderia se encaixar com *ethos* e imaginários, visto que arquétipos são estereótipos, termos os quais Patrick Charaudeau também visita para compor sua Teoria Semiolinguística. Persona é um arquétipo de personalidade (JUNG, 2009), um conceito que muito se assemelha ao *ethos*, pois é uma máscara social que o indivíduo constrói para se comunicar, como um processo de identificação.

<sup>12</sup> I have always been tormented by the image of multiplicity of selves. Some days I call it richness, and other days I see it as a disease, a proliferation as dangerous as cancer. My first concept about people around me was that all of them were coordinated into a WHOLE, whereas I was made up of multiple selves, of fragments. I know that I was upset as a child to discover that we had only one life. It seems to me that I wanted to compensate for this by multiplying experience. Or perhaps it always seems like this when you follow all your impulses and they take you in different directions. In any case, when I was happy, always at the beginning of a love, euphoric, I felt I was gifted for living many lives fully. It was only when I was in trouble, lost in a maze, stifled by complications and paradoxes that I was haunted or that I spoke of my "madness," but I meant the madness of the poets.

ser afetada pelo processo de escrita de si passa a viver a própria obra, como podemos identificar:

Acredito realmente que, se não fosse escritora, nem criadora, nem experimentadora, talvez tivesse sido uma esposa muito fiel. Tenho a fidelidade em alta conta. Mas meu temperamento pertence à escritora, não à mulher. Tal separação pode parecer infantil, mas é possível. Subtraia a superintensidade, o chiado de idéias, e você tem uma mulher que ama a perfeição. E fidelidade é uma das perfeições. Parece-me estúpido e pouco inteligente agora porque tenho planos maiores em frente. A perfeição é estática, e estou em pleno progresso. A esposa fiel é apenas uma fase, um momento, uma metamorfose, uma condição. (NIN, 2008a, p.19).

Tal excerto, escrito em 1931, soou como uma profecia sobre sua vida, já que sabemos de sua dupla vida matrimonial anos depois. Suas palavras serviram como um mantra que escondia o desejo por experiências eróticas, para explorar a multiplicidade sensorial ao tocar outros corpos e ver o florescer sexual e a liberdade de gozar livremente.

Nin arrasta nosso olhar para sua aparente personalidade dissociativa, a imagem de ingênua e ao mesmo tempo libidinosa é brincada à medida que a mesma se apresenta e se envergonha do que vive. O escândalo incestuoso narrado nos diários publicados como Incesto(2008b) reforça o quanto sua obstinação, para se livrar do trauma do medo causado pelo abandono do pai a colocou em uma posição ainda mais imoral e doentia. Nin mostra-se extremamente sugestível, e ao conhecer a Psicanálise, tanto como paciente e também buscando se aprofundar sobre esse conhecimento, que estava bem disseminado pela Europa e América nesse período dos anos 30, apaixona-se por esse campo de investigação e permite ser um objeto de estudo de si e de seus analistas. Permita-nos fazer um adendo: o uso do diário torna-se um importante instrumento nesse processo de autoconhecimento, inclusive, a mesma reconhece esse lugar de libertação.

Vida e poética não se separam mais para Nin, e tanto o vício pela sensualidade desenfreada torna-se o foco para a escrita, como a escrita aciona seu vício por prazer, e então esse movimento de criar uma outra realidade para si é sustentada pelo desejo erótico; o próprio catalisador do seu florescimento. Ao iniciar em processo de análise, Nin passa a se sentir mais segura, tanto para narrar, quanto para manter a busca por prazer e até mesmo dar vida a papéis sociais distintos.

Ele chegara à conclusão banal de que na idade da puberdade eu talvez tenha testemunhado algum aspecto brutal de amor e ficado repugnada e me voltado para o amor etéreo. Mas agora ele se aproxima de uma verdade: falta de confiança. Meu pai não queria uma filha. Ele disse que eu era feia. Quando eu escrevia ou desenhava alguma coisa, ele não acreditava que fosse meu trabalho. Nunca me lembro de uma carícia ou

um cumprimento dele, exceto quando quase morri com nove anos. Havia cenas, surras, seus frios olhos azuis sobre mim. Lembro-me do prazer anormal que senti quando papai me escreveu um bilhete aqui em Paris que começava assim: “Majolie”. Não recebi amor dele. Sofri como minha mãe. (...) No entanto senti uma tristeza histórica quando ele nos abandonou. (...) O amor insuficiente de papai e o abandono permanecem indelévels. Por que não foram apagados por todos os amores que inspirei desde então? (...) Meu trabalho me estabiliza, utilizo meus sofrimentos, mas gostaria de confiar a um ser humano meu diário. (NIN, 2008a, p.112).

Em *Henry & June* (2008a), este trecho acima é um momento que seu analista, Dr. Allendy, intervém ao comentar que essa vida dupla, tripla, de realizações sexuais são resultado de falta de confiança. Sendo *ethos* uma noção discursiva, portanto atrelada à fala (MAINGUENEAU, 2008), isso nos propõe concluir que Nin o constrói, com objetivo de se sentir amada por todos em seu círculo: pelo amante Henry, pelo marido Hugh, e por June. Esse *ethos* esconde a dor da rejeição na infância, mas ao mesmo tempo, é o remédio para avançar.

Mais um vez, esta passagem “Anaís Nin, por ela mesma” objetivou contextualizar através de perspectivas teórico-metodológicas o olhar investigativo sobre o *corpus*. Assim sendo, propomos no próximo capítulo uma revisão sobre a escrita de diário, uma vez que é um protagonista nessa trajetória.

## 2. O DIÁRIO: ESCRITA (OU ESCRITURA) DE SI, AUTOCUIDADO E EXPURGAÇÃO

Quando narramos a nossa vida, damos forma a ela, damos sentido. Nesta primeira seção, toma-se como foco um breve percurso histórico sobre a escrita de si e sua característica primordial que é a prática do cuidado de si. Nada mais justo do que dar o lugar de destaque para o diário, esse tipo de texto, que nos atrai pelo seu caráter narrativo de apresentar a realidade encenada sobre a vida do autor, tempo e espaço onde esse se inscreve e denuncia a si mesmo ao expor crenças, pensamentos, ideologias, ações, e assim, por ser um tipo de texto que funciona como um mecanismo de se (des)construir. A fim de não nos confundirmos, por ora mencionar diário como escrita de si, diário como autobiografia, a escrita de si engloba relatos autobiográficos, memória coletiva, individual. Autobiografia, do Grego, αὐτός- autos eu + βίος- bios vida + γράφειν- graphhein escrita, ou seja, escrever sobre a própria vida.

### 2.1 Breves considerações históricas sobre a escrita de si: uma prática de autocuidado

Medo da fúria de minha febre e de meu desespero, da minha melancolia exagerada. Medo da loucura. Então me sento em frente à máquina de escrever dizendo para mim mesma: escreva, sua covarde; escreva, sua louca, escreva e liberte sua desgraça, liberte o que há de mais fundo em você, cuspa o que está lhe engasgando, grite obscenidades. (NIN, 2008b, p. 237).

A ação de proferir sobre si mesmo não é recente. Neste item buscamos, primeiramente, contextualizar a voz enunciada na escrita íntima e sua necessidade de autorreferenciar, a partir de um olhar histórico. A escrita de diários sugere uma linguagem que conecta autor e leitor de forma relacional, intuitiva e empática, mas muitas vezes o diarista nem cogita ser lido por outrem, ou, em um movimento dinâmico mais parecido como uma retroalimentação, o objetivo de falar de si é para também colocar-se como leitor de si.

Compreende-se como diário um caderno secreto em que o autor descreve suas impressões, reflexões sobre seu cotidiano, e, sobre esse ponto de vista, é possível entender o diário como um instrumento de autoanálise, uma forma de se afirmar no mundo, pois ali inexistem julgamentos – a não ser como autorreflexão sobre suas

posturas- nem uma estilística doura na escrita. O diário deixa o lugar fértil para o poético, para um campo de produção de si, é sobretudo um lugar de confissão, de desnudar-se.

As escritas do eu são práticas bastante remotas, e uma vez que nosso *corpus* decorre sobre a análise do *ethos* erótico em uma obra autobiográfica de uma escritora que se posiciona como mulher, artista, incompreendida, e que por sua vez narra sua vida privada, suas experiências eróticas, em confissões, sugere repensarmos o quanto o diário pode ter sido, historicamente, uma das poucas possibilidades de desabafo, ou diríamos até, uma “companhia” em um mundo dito feminino. Os diários privados não são, em sua origem, gêneros femininos, especificamente, mas, pelo seu caráter de narrar o universo íntimo, genericamente é associado ao público feminino.

Quem se dedica até os dias atuais aos estudos sobre a história da escrita feminina é Michelle Perrot, professora e historiadora. Sua maior inquietação, a qual é possível notar em seu trabalho historiográfico, é a consciência de que as mulheres nunca deixaram de fazer parte da história, mas o fato é que, elas não aparecem. A voz dessas mulheres, queremos frisar, enquanto sujeitos discursivos, na História, na Literatura, não aparecia; era unicamente uma atividade masculina, era a voz masculina que poderia narrar grandes feitos heroicos, elucubrar sobre experiências, construir tratados, monopolizar os saberes e refletir sobre a própria condição humana. À mulher, endereçavam-se trabalhos domésticos. Perrot, em *História das Mulheres*, expõe tal apagamento:

No século XVIII ainda se discutia se as mulheres eram seres humanos como os homens ou se estavam mais próximas dos animais irracionais. Elas tiveram que esperar até o final do século XIX para ver reconhecido seu direito à educação e muito mais tempo para ingressar nas universidades. No século XX, descobriu-se que as mulheres têm uma história e, algum tempo depois, que podem conscientemente tentar tomá-la nas mãos, com seus movimentos e reivindicações. Também ficou claro, finalmente, que a história das mulheres podia ser escrita. Hoje já é uma área acadêmica consolidada. (PERROT, 2008, p.11).

Em outra obra sua, *A História das Mulheres no Ocidente: a antiguidade* (1990), juntamente com Georges Duby, ambos discorrem que o ambiente privado oportunizou a escrita feminina, e apontam que produções femininas eram, até meados do século XIX, cartas, autobiografia e diário íntimo.

Com breve licença para discorrermos sobre o espaço doméstico em si, simbolicamente falando, a casa, elucida proteção, zelo, solidez, estrutura, e, sem nos adentrarmos em conotações fantásticas sobre tal simbologia, é possível associarmos esse espaço privado ao imaginário sobre a família, e portanto, se era esse o local de produção

de si, “apropriado” e na verdade, o que restava a mulher, é também “em casa”, na intimidade que nesse jogo entre público e privado, situações e eventos vinham à tona.

Conforme Perrot e Duby (1990) essas relações de oposição entre masculino e feminino, público e privado, indivíduo e sociedade, deixam nítido o lugar da produção feminina. O quarto, eles discorrem, como a própria marca do íntimo, onde mulheres podiam realizar suas escrituras de si, cartas, diários, romance e poesia, sendo estes últimos mais recentes ao longo da história. Os espaços masculinos eram as Ciência, as narrativas heroicas e épicas e a Filosofia. Sabemos ainda, segundo os supracitados, que como a escrita era proibida para as mulheres, só nos restavam os pseudônimos, nomes de homens, nosso anonimato, evidenciando desta forma, a casa como uma imagem que representa o feminino.

Tal fato, acerca do anonimato, poderia nos conduzir a questionar também historicamente o quanto o processo de alfabetização, isto é, uma formação foi necessária e libertadora para as mulheres, pois assim nos permite inclusive situarmo-nos e compreendermos a escrita de si como prática cultural, que pode ter sido ainda privilégio para poucas em determinado contexto.

Este tipo de diário que avaliamos, como o próprio título já sugere, íntimo, representa através do seu caráter confessional um contrato transitório que manifesta através da fala do sujeito que comunica, os acontecimentos públicos e privados. Se há um movimento de voltar para si, compreendemos que tal prática contribui para o reconhecimento dos aspectos mais recônditos da alma o que reverbera em um processo de cura. Como a própria Anais Nin (2008a; 2008b) em suas narrativas volta-se para o diário como uma prática terapêutica, catártica, é justamente devido à sua função sigilosa e sobretudo prazerosa, que ela conclui ser esta uma atividade compulsória, um aprisionamento.

Meu hábito de escrever no diário se quebra, porque era uma intimidade comigo mesma. (...) O diário é uma doença. Eu estava curada. Durante três dias não escrevera. (NIN, 2008a, p. 143).

Como a própria Perrot (2008) conclui, o diário tornou-se um instrumento de evasão para a mulher, uma vez que era tratada sob os ditames masculinos, e como uma expressão intimista e bastante subjetiva, foi subjugado pela sociedade, no entanto, ela reforça que se trata de um texto com conteúdo precioso porque legitima a formação de um “eu”, ou seja, autoriza a voz das mulheres que poderiam ter esse acesso: “O diário ocupa, por um momento limitado, mas intenso, na vida de uma mulher, interrompido pelo

casamento e pela perda do espaço íntimo. (...) Por um breve tempo permite a expressão pessoal.” (PERROT, 2008, p.30). Essa historiadora também menciona sobre a chegada dos diários no Ocidente, e rememora o uso desses cadernos como produto confessional estimulado pela igreja, mas ainda assim inicialmente como prática masculina. Outro teórico que, assim como Perrot, tem tal respaldo para apresentar tais práticas expurgatórias de escritas de si, desde a época imperial, é Michel Foucault.

Em *A Hermenêutica do Sujeito*, Foucault (2006) investiga determinadas práticas na Antiguidade Clássica referidas pelo mesmo como “técnicas de si”. Essas técnicas, para os gregos, englobavam estudos de procedimentos, exercícios que os conduziam à busca da verdade, do conhecimento, a autorreflexão sobre seu próprio papel na vida pública, também a noção de autogoverno, ou qualquer maneira de voltarem para sua própria identidade. Essas técnicas foram centrais para Foucault estruturar seu pensamento sobre a história da subjetividade.

A grande visada de Foucault, nesse dado momento de construir um tratado sobre a subjetividade, e sobre a verdade, percebemos no simples detalhe de voltar-se para a arte de viver. Inicialmente sentimos certo incômodo quando Foucault aborda insistentemente sobre o caráter de verdade, ou do discurso verdadeiro, em seu texto, portanto, compreender o que é verdade para o cuidado de si torna-se uma interessante agregação. Ainda que, de forma bastante rasa, justificamos esclarecer brevemente que verdade, em Filosofia, diz respeito aos princípios e valores éticos e morais. Culturalmente, cada civilização constrói esses princípios. Foucault vai de encontro a verdade porque para ele, esta deve ser livre, não-institucionalizada, (justifica todo seu trabalho arqueológico sobre as Histórias das prisões, da loucura, da sexualidade). Compreendemos a partir desse filósofo, que a verdade deve ser impulso particular para cada sujeito construir a sua própria.

O cuidado de si é sobretudo o cuidado da alma, nesse entrosar alma-corpo como constituintes do sujeito. “Portanto, é preciso ocupar-se com o próprio corpo.” (2006, p.517):

Com efeito, vemos que, ao longo dos textos de diferentes formas de filosofia, de diferentes formas de exercícios, práticas filosóficas ou espirituais, o princípio do cuidado de si foi formulado, convertido em uma série de fórmulas como "ocupar-se consigo mesmo", "ter cuidados consigo", "retirar-se em si mesmo", "recolher-se em si", "sentir prazer em si mesmo", "buscar deleite somente em si", "permanecer em companhia de si mesmo", "ser amigo de si mesmo", "estar em si como numa fortaleza", "cuidar-se" ou "prestar culto a si mesmo", "respeitar-se", etc. Ora, nós bem sabemos, existe uma certa tradição (ou talvez



várias) que nos dissuade (a nós, agora, hoje) de conceder a todas estas formulações, a todos estes preceitos e regras, um valor positivo e, sobretudo, de deles fazer o fundamento de uma moral. (FOUCAULT, 2006, p. 16).

O termo “cuidado de si” bastante utilizado na obra citada acima, aparece como a melhor tradução do grego, *Epimeléia heautou*, e encontrada no extenso bate-papo entre Sócrates e Alcibiades, mas, não é apenas nesse procedimento dialético entre ambos que Foucault se debruça sobre o cuidado de si, o próprio reconhece, como mencionado, as técnicas de si desenvolvidas através dos pitagóricos, dos epicuristas, do estoicismo, isto é, em toda história ocidental, desde a Antiguidade Clássica ao cristianismo, através de confabulações filosóficas em textos antigos.

Apesar de ter uma semelhança, a proposta do cuidado de si, em Foucault, com o conhecimento de si, das próprias virtudes, e exame de autoconsciência, de início, seu projeto em rever esse preceito antigo não foi validar como um movimento de autoconhecimento, foi no sentido de um despertar de si: ao olhar para mim, ocupar-me de mim, posso também ter uma atitude diferente para com o outro.

Foucault, ao incitar questionamentos em suas aulas sobre a questão citada, correlaciona as principais de técnicas de si, como especialidade de uma vida ascética, a *askesis*<sup>13</sup>. Objetiva-se, a partir da ascética, desenvolver-se espiritualmente. Esse filósofo compreende o desenvolvimento espiritual dos sujeitos como “uma certa mutação, uma certa transfiguração deles mesmos enquanto sujeitos de ação e enquanto sujeitos de conhecimentos verdadeiros” (2006, p.505), reforçando, dessa forma, o objetivo da ascética, a elevação espiritual a partir dos exercícios recomendados.

Quais seriam esses exercícios? “Poder-se-ia estabelecer um certo quadro que comportasse: as abstinências; a meditação, meditação sobre a morte, meditação sobre os males futuros; o exame de consciência, etc. (e temos assim todo um conjunto).” (FOUCAULT, 2006, p. 505). Diana Klinger (2006), ao investigar também a história da escrita do eu, recorre à *askesis* também a partir deste filósofo, e reflete sobre esses mesmos exercícios:

(abstinências, meditações, exames de consciência, memorizações, silêncio e escuta do outro) a escrita – para si e para o outro-

---

<sup>13</sup> *Áskesis*, no Português traduzido como ascese, refere-se “à constituição de uma relação plena, acabada e completa de si para consigo.” (FOUCAULT, 2006, p.386) e constitui-se como conjunto de exercícios sugeridos, e/ou obrigatórios, recomendados aos indivíduos que fazem parte de um mesmo sistema de princípios religiosos, morais, filosóficos.

desempenhou um papel considerável por muito tempo. A escrita como exercício pessoal, associada ao exercício do pensamento sobre si mesmo, constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a askêsis: a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. (KLINGER, 2006, p. 24).

Uma vida ascética, conforme Foucault, é o caminho de encontro com a verdade, o modo como cada sujeito poderá ocupar-se de si, e tal implicação, portanto coaduna à noção de espiritualidade na Antiguidade, que desembocará em seguida em novos modos de viver, em outros desdobramentos desse estilo de vida, como no ascetismo cristão, posteriormente.

A partir da ascensão do cristianismo esse ato sugeriria uma prática transcendental, a escrita de si passava a ter “valor de expurgação”, (como também vimos em Perrot (2008)) sobre a chegada de diários no Ocidente e o estímulo confessional religioso como prática de purificação), atenuaram-se os prazeres sensoriais em detrimento de um desapego transcendente às leis da natureza: a renúncia ao mundo, o desapego da carne e uma religião instituída como única verdade, enquanto no ascetismo clássico, o objetivo do cuidado de si não é de forma alguma a renúncia a si, muito pelo contrário, o sujeito trata de concentrar toda sua força e obstinação ao movimento de autofruição, como mencionado anteriormente, a arte de viver, a constituição de si, buscar no exílio atitudes meditativas, mas sobretudo criativas: “dotar-se de algo que não se tem, de algo que não se possui por natureza. Trata-se de constituir para si mesmo um equipamento, equipamento de defesa contra os acontecimentos possíveis da vida.” (FOUCAULT, 2006, p. 399).

“Equipamento de defesa” sugere um termo muito familiar no contrato do diário íntimo feminino, principalmente quando retornamos aos séculos XIX e XX, para buscar tais dados sobre a voz feminina na literatura. A (não)expurgação em Nin é uma prerrogativa em seus diários: um privilégio poder distanciar do mundo<sup>14</sup>, ter essa fuga pela escrita, o exame e a ocupação com suas próprias inquietações, seus eus.

Nunca percebi tão claramente quanto hoje à noite que meu hábito de escrever em diários é um vício, uma doença. (...)Deslizei para o meu quarto, tive a sensação de ser envolvida, de cair dentro de mim mesma. Peguei meu diário de seu último esconderijo debaixo da mesa-de-cabeceira e joguei-o sobre a cama. E tive a sensação de que esta é a maneira de um fumante de ópio preparar seu cachimbo. O diário, como um fragmento de mim mesma, partilha de minhas duplicidades. Para

<sup>14</sup> Entre outros termos apresentados por Foucault em A escrita de si (2006), *anakhóresis*, ou anacorese, constitui-se como a capacidade de ausentar-se. Há uma espécie de reclusa, um desligamento do mundo real.

onde foi minha enorme fadiga? Às vezes paro de escrever e sinto uma profunda letargia. E então um sentimento demoníaco me impele a continuar. (NIN, 2008a, p.138).

Não nos surpreende pensar que, por toda a história da humanidade o que nos mobiliza são nossas inquietações, nossos imaginários constituídos de crenças e tradições, são estes que apresentam a fonte de grande parte de textos confessionais. A escrita de si é uma prática solitária, e nesse movimento, há a purgação, o ressuscitar dos demônios internos, desempenha confissão e opera em uma transformação, destacada também por Foucault, como uma função etopoiética: “é um operador da transformação da verdade em ethos.” (FOUCAULT, 2006, p.130) e que sugere, portanto, uma formação de si.

A escrita de si mesmo aparece aqui claramente na sua relação de complementaridade com a anacorese: atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha; podemos pois propor uma primeira analogia: aquilo que os outros são para o asceta numa comunidade, sê-lo-á o caderno de notas para o solitário. Mas, simultaneamente, uma segunda analogia se coloca, referente à prática da ascese como trabalho não apenas sobre os actos mas, mais precisamente, sobre o pensamento: o constrangimento que a presença alheia exerce sobre a ordem da conduta, exercê-lo-á a escrita na ordem dos movimentos internos da alma; neste sentido, ela tem um papel muito próximo do da confissão ao director(...). Por fim, a escrita dos movimentos interiores surge também, segundo texto de Atanásio, como uma arma do combate espiritual: uma vez que o demónio é um poder que engana e que faz com que nos enganemos sobre nós mesmos. (FOUCAULT, 1992, p.129).

Aqui, encontramos mais uma chave para costurar com a proposta dessa escrita dissertativa; o diário potencializa esse carácter formador. Não se trata de sabotar as próprias elucubrações, de apenas falar por falar, sem compromisso com o que é verdade ou mentira; é sobre outra verdade que validamos a escrita de si no diário; a verdade como armamento, como expressão de descoberta de si, o precioso trajeto da *aletheia*<sup>15</sup> ao *ethos*. O tornar-se. Revelar-se em realidade.

Encontramos em Philippe Lejeune considerações importantes sobre o diário. Em seu livro *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet* (2014) existe um capítulo específico que concentra considerações pertinentes sobre o diário; este autor é, portanto um dos nomes mais citados quando se fala em autobiografia.

---

<sup>15</sup> *Aletheia*, do grego, significa verdade, porém, não no sentido de dogma, e sim, de descoberta da realidade perante como esta se apresenta, os fatos. *Aletheia*, portanto, vemos como um saber de experiência, um conhecimento pautado em como o indivíduo concebe sua própria realidade.

## 2.2 Diário-ritual: atividade memorialística como contrato de seguro de vida

Meu pobre diário, estou tão brava com você! Odeio você! O prazer de segredar me deixou preguiçosa como artista. Uma alegria tão fácil, escrever aqui- tão fácil. E hoje eu vi como o diário sufoca minhas histórias, como eu conto coisas para você de um modo despreocupado, descuidado e pouco artístico. Todo mundo odeia você. Você me limitou como artista, mas ao mesmo tempo me fez sobreviver como ser humano. Eu criei você porque precisava de um amigo. E falando com esse amigo eu desperdicei minha vida. (NIN, 2008b, p.251)

O diário como escritura e memória apresenta um novo problema o qual podemos suscitar: a reapropriação simbólica da presença, como nos alerta o conclamado filósofo, Jacques Derrida (1973), nesta presente escritura dissertativa, ao, assim como nós, debruçar sobre *Confissões*, de Rousseau e sua notável ênfase da escrita de si para perpetuar e/ou tomar consciência de um estado de vivente.

O ato de escrever seria essencialmente – e aqui de forma exemplar – o maior sacrifício visando à maior reapropriação simbólica da presença. Deste ponto de vista, Rousseau sabia que a morte não é simples fora da vida. A morte pela escritura também inaugura a vida. “Comecei a viver somente quando me olhei como um homem morto.”. (ROUSSEAU apud, Derrida, 1973, p. 175).

Nossa incrível capacidade cognitiva de evocar situações e eventos passados a partir de imagens em projeções mentais refere-se a uma dimensão da memória chamada memória eidética. O trabalho do diarista nos parece uma atividade de acesso constante a essa memória; descrevemos paisagens com detalhes, alimentamos nossos sentidos, pois revivemos os cheiros dos ambientes, das pessoas, sentimos novamente os olhares, o timbre de voz, colecionamos as lembranças dos momentos.

Todo esse manifesto para chegar a algum lugar: sentir que estamos vivos, criarmos história. Como um esporte, percebamos como essa atividade vai ficando mais sofisticada à medida que praticamos, pois refazemos a leitura de tudo, dos nossos mundos.

Nin, quando narra as ruas de Louveciennes<sup>16</sup>, as calçadas, os cafés, as vestimentas, as relações com seus personagens nos diários, essa exposição de tudo que

---

<sup>16</sup> Louveciennes é uma cidade no interior da França que é bastante retrata nos diários de Anaïs Nin, como por exemplo em *Henry & June*, Incesto, pois trata-se de um período em que a escritora viveu, antes de se mudar para a América.

ela viveu, nos abre um panorama sobre a época, fazemos essa viagem ao tempo, mas tudo isso porque memória e imaginação caminham lado a lado, e, na vida de um literata é mais do que essencial, é o ar que respira. Paul Ricoeur, um dos teóricos que apresenta uma perspectiva singular sobre os discursos mnemônicos, explica a diferença entre memória e imaginação:

É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação. (RICOEUR, 2007, p.25).

Este reitera também em suas obras sobre memória, a confusão existente entre os conceitos de memória e imaginação como um problema de herança grega, que a filosofia socrática nos assegura que memória refere-se ao passado, e que, por sua vez, distingue-se também de recordação, da lembrança. Se retornarmos ao pacto que o diarista faz com seu caderno, consideraríamos novas possibilidades de discussões para entrar no campo do factual, do verídico, já que imaginação, memória e lembrança são como algaravias em nós: como uma confusão de vozes.

Interessa-nos de modo mais assertivo partir para a relevância, como uma poética do diário, o reconhecimento de uma forma mais cartográfica de escrever, a escritura e os rituais que o diário sugere como ato memorialístico, narrativas essas que dignificam um compromisso sutil: a verdade de quem escreve. O sujeito presente nos acontecimentos, o sujeito aventurado por trás da escritura que se propõe a narrar sua própria ficção, o corpo inscrito nas palavras.

O professor Fábio Figueiredo Camargo, ao abdicar da necessidade de distinguir o real e a ficção, em seu texto *A presente ausência: autobiografia e ficção* (2020) volta-se para refletir, como o título nos sugere, o lugar da presente ausência nas escritas (auto)biográficas e (auto)ficcionais. Ao retomar a defesa de Platão de que a palavra é a representação presente de algo que é ausente, Camargo (2020) compreende a presente ausência como “memória de coisas vividas que insistem em se transformar em letra, sendo aquilo que está em ausência, mas que se presentifica a partir de sua inscrição nos corpos e depois se transforma em escrita.” (p.129). Nesse sentido, é muito possível concluirmos o quanto envolvente é a experiência de ler obras autobiográficas, pois, ao tratarmos de memórias escritas, damos margem à inventividade, imaginação, à fábula, o que Camargo aponta como os desvios da memória, e que são desvios necessários à criação, pois ocupam o lugar de seduzir o outro:

(...) não são meros desvios, mas elementos que geram a sedução do olhar do outro sobre nós, pois, desse modo, seduzimos e desviamos o outro através da narrativa escrita de nossas vidas inventadas. Os desvios da memória são mais comuns do que pensamos ou queremos, pois nem sempre o sujeito que escreve se dá conta de tudo o que se lembra, bem como, muitas vezes, ele edita o que foi sua memória de propósito, pois o uso que nossa cultura faz da memória não está diretamente associado àquilo que denominamos de verdade. (CAMARGO, 2020, p. 131).

Se pensarmos mais uma vez na função do diário, entendendo seu objetivo de guardar confissões, o autor pode adotar uma narrativa que outorga suas experiências e isso traz um sentido também de domínio de si, o que, se observarmos, na vida do diarista também existem os personagens principais, pessoas do convívio, amantes, amigos, professores, colegas de trabalho. Pensar se há garantia de que o processo de uma produção autobiográfica há verdade inventada, fabulações.

Interpomo-nos pela vasta contribuição de um renomado conhecedor e teórico do gênero autobiográfico, Philippe Lejeune. Este teórico norteia o leitor a compreender várias das suas reflexões sobre as formas de autorrepresentação, e como mencionamos, há uma indispensável pesquisa em sua obra que dá inteira atenção ao diário, pois esse professor, que também é ensaísta, tinha essa prática desde os quinze anos, fato esse que o impulsionou a considerar a especificidade da voz autorreferencial como o desejo de ser verdadeiro. É a natureza da verdade da vida do autor que se compreende o pacto autobiográfico, a identidade, suas memórias, seus engajamentos diretos com o leitor. (LEJEUNE, 2014).

Existem lugares de entrecruzamento quando se fala na escrita de si. Verificamos o trajeto ascético, e podemos refletir, por ora, de quando essa atividade torna-se um gênero. A elucidação do Eu na literatura, enquanto legitimação de uma escrita biográfica deu-se, conforme Leonor Arfuch (2010) a partir de *Confissões*, obra de Jean-Jacques Rousseau, do século XVIII. É neste período que teóricos se atentam para especificar gêneros autobiográficos:

A aparição de um “eu” como garantia de uma biografia é um fato que remonta a pouco mais de dois séculos somente, indissociável da consolidação do capitalismo e do mundo burguês. Efetivamente, é no século XVIII- e, segundo certo consenso, a partir de *Confissões* de Rousseau – que começa a se delinear nitidamente a especificidade dos gêneros literários autobiográficos, na tensão entre a indagação do mundo privado, à luz da incipiente consciência histórica moderna, vivida como inquietude da temporalidade, e sua relação com o novo espaço social. Assim, confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do

individualismo como um dos traços típicos do Ocidente. Esboçava-se, desse modo, a sensibilidade própria do mundo burguês, a vivência de um “eu” submetido à cisão dualista (público/privado, sentimento/razão, corpo/espírito, homem/mulher), que precisava definir os novos tons da afetividade, o decoro, os limites do permitido e do proibido e as incumbências dos sexos, que, no século XIX, se consolidaram sob o signo da desigualdade, com a simbolização do feminino como consubstancial ao reino doméstico. (ARFUCH, 2010, p.35).

É, portanto, a partir desse espaço construído para rememorar e contemplar a arte de viver, assim como em tempos antigos, que Lejeune ensaia sobre um estatuto da escrita do diário. O diário, como um “foro íntimo”, pressupõe o ato de reavaliarmos nossas ações, oferece conforto acerca da iminência de morte, pelo seu caráter de vida memorável. “O diário será ao mesmo tempo arquivo e ação, “disco rígido” e memória viva.” (LEJEUNE, 2014, p.302). O diário e seu estatuto tornam-se como um “seguro de vida”, interpelando sobre nossa condição humana.

“O que é um diário? A palavra nos diz, em primeiro lugar, que é uma escrita quotidiana: uma *série de vestígios datados*.” (LEJEUNE, 2014, p.299). São escritos do nosso cotidiano que tem como objetivo principal narrar, listar eventos, marcantes ou não, mas expurgar. Ele possui funções diversas, conforme o teórico acima: pode servir-nos como momento íntimo e desabafo, em seu tom confessional, como melhor amigo frente a uma crise, e, ter início, meio e fim já muito bem planejados. Pode ser um diário de bordo, associado a alguma atividade laboral ou de pesquisa, para registrar fenômenos, que por sua vez não deixa de ter o caráter de entressafra – ideal como *work in progress*<sup>17</sup> -entre dois projetos mais relevantes.

A escrita de diários abre possibilidades para começar e abandonar sempre que convém ao diarista. É uma atividade passageira, inconstante. Depende do desejo de expor questões pessoais, experiências, conflitos, como mencionamos, ou arroubos afetivos. Para Lejeune, diário é como um tratado sobre o suicídio. Pensar em seu fim é perturbador. Toda escrita diária pressupõe o intento de escrever no dia seguinte, é um instrumento para garantir seu futuro:

Por isso é reconfortante comprar, em janeiro, uma agenda: é um seguro de vida de um ano. O diarista se protege da morte através da ideia de continuação. A escrita de amanhã, por sua reduplicação indefinida, tem valor de eternidade. A intenção de escrever outra vez pressupõe a possibilidade de fazê-lo: entramos em um espaço fantasmático no qual

---

<sup>17</sup> Expressão utilizada para definir *trabalho em andamento*. Originalmente criada por empresas no entanto, este termo pudemos conhecer através de artistas da performance para designar produto estético ainda inacabado, em processo de criação.

a escrita se sobrepõe à morte – *postcritum* infinito... (LEJEUNE, 2014, p.313).

A relevância dessa prática, voltemos ao entendimento sobre o cuidado de si na Antiguidade, é o autoexame. É o tratado que se firma entre diarista e o papel para se avaliar e relatar um sentimento, um fato, um desejo. O diário encerra em si mesmo sua arte e seu jogo, como refúgio, aventura, e, sua função ritualística é tão interessante porque evoca uma espécie de engendramento de “eterno retorno”<sup>18</sup>. “O diário não é o registro de presentes sucessivos, aberto para um futuro indeterminado e fatalmente limitado pela morte. Desde o começo, ele programa sua releitura.” (LEJEUNE, 2014, p.315).

Mantemos um diário para fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também por apreensão diante de nosso esvanecimento futuro. Mesmo secreto, a menos que se tenha coragem suficiente para destruí-lo, ou para mandar encerrá-lo consigo, o diário é apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum alter ego perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva. Garrafa lançada ao mar. E também investimento: o valor de informação de um diário aumenta com o tempo. É como um seguro de vida que se alimenta tostão por tostão, dia após dia, com depósitos regulares. (LEJEUNE, 2014, p.303).

A releitura da produção de si, a qual o autor reforça acima, opera em caráter de reelaboração de si, de mim, de nós. “É também uma atividade passageira, ou irregular. Mantemos um diário durante uma crise, uma fase da vida, uma viagem. Começamos, largamos, reencontramos o diário. (LEJEUNE, 2014, p.297).”

A nossa relação com o tempo e com a solidão fica bastante evidenciada nesse afastamento, entre a vida cotidiana e o espaço bidimensional que se abre no ato de escrever as próprias meditações. É um exercício, como viemos sustentando, bastante autocentrado, mas os eventos não acontecem por si só; trazem informações de outrem, conteúdos particulares dos envolvidos, como uma rede, de pessoas que estão interligadas.

E, para retomar esse pensamento sobre nos alimentarmos de nossa própria intimidade e estabelecermos o diário um acordo de vida, cremos que, até se a escrita for uma atividade na solidão, em que nos vestimos simbolicamente como um ermitão, o papel torna-se a subida da montanha, e a escritura, a paisagem e o sobrevoo:

O diário é um vestígio: quase sempre uma escritura manuscrita, pela própria pessoa, com tudo o que a grafia tem de individualizante. (...) O diário é uma série de vestígios. Ele pressupõe a intenção de balizar o

---

<sup>18</sup> Lejeune não referencia esse termo, mas como se trata de uma teoria encontrada em diversos povos antigos sobre a tendência cíclica do tempo, no qual se compreende que eventos que passamos tendem a se repetir sucessivamente.



tempo através de uma sequência de referências. O vestígio único terá uma função diferente: não a de acompanhar o fluxo do tempo, mas a de fixá-lo em um momento-origem. (...) O diário é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas. (...) No início, os diários foram coletivos e públicos, antes de entrarem também na esfera privada, depois individual, e, enfim, na mais secreta intimidade. Digamos apenas que um diário serve sempre, no mínimo, para construir ou exercer a memória de seu autor (grupo ou indivíduo). (LEJEUNE, 2014, p.301).

Outro aspecto interessante levantado por Lejeune é sobre o momento da escrita como algo precioso e autêntico. A autenticidade em deixar tais vestígios deve-se ao evento presente, a essência do ato: “um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento.” (2014, p.300). Para Lejeune, os entrecruzamentos entre vida real e criação estão borrados, assim como compromisso com a verdade em suas obras: “Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia.” (LEJEUNE, 2014, p.300).

Não nos interessa realizar um levantamento teórico-conceitual sobre gêneros acerca das narrativas de si, o que acaba por ser uma temática polêmica e nunca findada mas como destacamos um específico – o diário – este abarca o questionamento da verdade na identidade descrita. Lejeune defende que “se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade.” (2014, p.121) e opta por apresentar o compêndio do pacto autobiográfico, ao conceituar a autobiografia, em um dos capítulos, como a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (2014, p.58). Escrever sobre si, com estrutura narratológica e seus elementos.

Arfuch (2010) afirma, a partir do pensamento hermenêutico-fenomenológico de Hans-Georg Gadamer que o que está em questão, em matéria de escrita de si é o viver, em particular: a inquietude existencial. A autorreferencialidade na escrita já representa em si uma totalidade do que foi vivido, porque viver encontra-se em um sentido total, uma perspectiva que transcende:

Cada vivência é um momento da vida infinita. Se a vivência está “pinçada” da continuidade da vida e ao mesmo tempo se refere ao todo dela, a vivência estética, por seu impacto peculiar nessa totalidade, “representa a forma essencial da vivência em geral.” (GADAMER [1975] 1977, apud ARFUCH. 2010, p. 39.)

Lejeune reforça as percepções de Foucault sobre o cuidado de si na Antiguidade, em que o exercício das meditações e do autoexame serviam como espécie “foro íntimo”, designado para tomar consciência dos próprios atos, como um tribunal interno no qual o indivíduo precisa administrar a si mesmo, (mais uma vez o cuidado de si), assim como reconhecer no diário um espaço vazio que dá margem à intuição, como uma dimensão sutil capaz de indicar prenúncios sobre tempos difíceis, uma maneira de lidar com imprevisto.

Obstinação. Sabe-se que o fim está próximo. Já mantínhamos um diário quando a doença ataca bruscamente (...) ou se instala progressivamente(...): o diário se transforma em campo de batalha contra a morte. Ou então nunca havíamos mantido um diário e a própria ideia de anotar todos os dias nosso combate. (...) Diante do extremo, o diário se transforma em instrumento de luta: poupamos aos outros o que escrevemos em segredo. Não devemos sobrecarrega-los para quem possam nos apoiar. Ao mesmo tempo, eles são convocados como testemunhas imaginárias desse combate a portas fechadas: um dia, depois, lerão o diário. Ao fim da vida individual se opõe a continuação da espécie, que a leitura conecta em minha agonia. Enquanto escrevo, ainda estou vivo. E depois, naquele momento em que meu corpo está sendo destruído, reconstruo-me através da escrita, anotando essa destruição, Eu, que sofro, torno-me novamente ativo, dou a volta por cima. Esse domínio não é imaginário, mesmo se não me poupa da morte. Lucidez. Humor negro. Imagem intacta de si. Talvez o diário, como antigamente a religião, ajude às vezes a ter uma “boa morte”. Resignação. Desistimos, abandonamos a pena. Não contamos com todas as nossas forças para enfrentar o cotidiano. (LEJEUNE, 2014, p.323).

O seguro de vida está aí, nesse momento autêntico de delongar um fim, de eternizar a presença. Essa é a especificidade do diário. Lejeune (2014b), em *Ensaio sobre a Autoficção*, em uma entrevista a Annie Pibarot, explica a especificidade da autobiografia, ao defender o compromisso com a verdade e a negação de um caminho ficcional, o foco é a própria existência: “Escrever o “eu” supõe então o desejo de ser verdadeiro, o que implica a exclusão, a recusa de toda e qualquer forma de ficção. Escrever o “eu” é se engajar em uma grande aventura.” (2014b, p.227).

Contudo, continuamos a jornada pelo diário, mas avançando para mais contribuições necessárias de teóricos que podem dar suporte referencial ao trajeto pelo diário que estamos fazendo: compreendemos o diário como formador de si, e por sua vez, um objeto que propicia, através da escrita autobiográfica, o cuidado de si. Mais adiante correlacionamos o escrever sobre si, como escritura.

### 2.3 O diário como escritura: contribuições derridianas

Hoje me dou conta de que o diário é uma tentativa de tocar a pessoa mais inatingível do mundo. Evito minhas próprias percepções. Não narro todas as minhas mentiras – levaria tempo demais. Não posso me escrever inteira. (NIN, 2008b, p. 135).

Anais Nin em seus diários apresenta em seu discurso apaixonado sua realidade nos anos 30, o que nos coloca em uma situação de engajamento, enquanto leitores, promovendo em nós um lugar de encontro, reconhecendo o espaço biográfico ao qual ela nos convida, fruindo e confabulando conjuntamente, e sob um contrato de interpretação de acontecimentos verdadeiros. Ler diários íntimos é uma aventura pelas verdades inventadas do autor, isso já sabemos. Deste modo, a escrita de Nin, quando ela menciona os múltiplos eus contempla um caráter desconstrutor que ela mesma criou para, como vimos no primeiro capítulo, inventariar um *ethos* para cada momento, alimentando dessa maneira o imaginário do erotismo.

Por ora, a abordagem vem tratar de colocar o diário como memória e escritura. Foi, contudo, a partir dos estudos das figuras pós-estruturalistas dentro-fora do LALIDIS, que pincelamos algumas implicações derridianas, isto é, reminiscências do pensamento sobre o conceito de *desconstrução*<sup>19</sup> de Jacques Derrida.

Derrida é uma prova de constatação de que há no século XX uma crise na linguagem, e assim, retorna às origens da formação do pensamento ocidental, para a partir disso postular sua grande sacada, a *desconstrução*, dentro do âmbito da filosofia, ao produzir um embate contra o logocentrismo e seus vestígios na linguagem:

(...) não há dúvida de que o problema da linguagem nunca foi apenas um problema entre outros. Mas nunca, tanto como hoje, invadira como tal o horizonte mundial das mais diversas pesquisas e dos discursos mais heterogêneos em intenção, método e ideologia. A própria desvalorização da palavra "linguagem", tudo o que - no crédito que lhe é dado - denuncia a indolência do vocabulário, a tentação da sedução barata, o abandono passivo à moda, a consciência de vanguarda, isto é, a ignorância, tudo isso testemunha. Esta inflação do signo "linguagem" é a inflação do próprio signo, a inflação absoluta, a inflação mesma.

<sup>19</sup> Jacques Derrida cria uma teoria, a *desconstrução*, que visa cavoucar todas as correntes binárias e hierárquicas de pressupostos filosóficos que sustentam o pensamento ocidental. A tradição da metafísica desde sua origem é construída por noções de oposição, como natureza/cultura, dentro/fora, homem/mulher, corpo/mente, presença/ausência, fala/escrita. Derrida, portanto, em suas principais obras Gramatologia de 1967, Margens da Filosofia, de 1979 e Escritura e Diferença, de 1972, reconhece os sintomas da crise da linguagem e esmiuça o pensamento ocidental, avançando, dessa forma, para além dos estudos estruturalistas.

Contudo, por uma face ou sombra sua, ela ainda faz signo: esta crise é também um sintoma. (DERRIDA, 1973, p.7).

Ao optar por rever a origem da construção da linguagem, o feitio do pensamento ocidental, ele depara-se com um paradigma enclausurado, centralizado, rígido, em que as produções discursivas sempre estiveram fundadas por pensamentos binários.

Desde a antiguidade, a estrutura da tradição metafísica baseia-se originariamente na relação de oposição entre o inteligível e o sensível, a alma e a matéria, e que, por sua vez, consolida, como apontam estudos linguistas estruturalistas, como a oposição entre significado e significante, sentido e palavra, como destaca também o linguista Kanavillil Rajagopalan:

Um dos pontos chaves da estratégia desconstrutivista tem sido a de interrogar sem piedade as oposições binárias com que nos acostumamos a raciocinar. Estamos nos referindo aos pares de termos como natureza/cultura, realidade/aparência, causa/efeito, língua/fala, fala/escrita, significante/significado, homem/mulher e por aí vai. (RAJAGOPALAN, 2000, p.121)

O trabalho de Derrida como desconstrutor não trata de destruir a linguagem, mas de denunciar e decompor as estruturas estanques que até então privilegiavam o lugar da razão, o logocentrismo, bem como o falocentrismo e o fonocentrismo<sup>20</sup>. Esse arranca um véu de ilusão que cobre a tradição metafísica, posto que a razão sempre fora instituinte responsável pela construção do pensamento ocidental, colocada como centro de qualquer texto, e tem em seu bojo a negação, como mencionamos, a concepção injusta das oposições na linguagem, e que portanto enclausura o próprio sujeito de permitir a si mesmo criar e vivenciar a linguagem como um jogo repleto de metáforas, refutável e passível de transgressão, eis que a razão, e as ideologias prevalecem.

A escritura aparece como uma das ênfases em sua crítica à linguagem, vista como secundária dentro dos estudos linguísticos, passa a ser novo paradigma. Derrida propõe um retorno e sua valorização, ao identificar que a linguagem escrita produziria uma espécie de tradução com convenções da linguagem falada. Ele atribui, portanto, outro valor a escrita.

(...) a escritura é o jogo na linguagem. (...) Este jogo, pensado como a ausência do significado transcendental, não é um jogo no mundo, como sempre o definiu para o conter, a tradição filosófica (...) É pois o jogo do mundo que é preciso pensar primeiramente: antes de tentar

---

<sup>20</sup> Derrida (1973) utiliza o termo “fonocentrismo”, para se referir ao privilégio da fala em relação à escrita.

compreender todas as formas de jogo no mundo. (DERRIDA,1973, p.61).

Escritura, como bem podemos de imediato presumir, vem de escrita, e como Derrida (1995) bem precipitou esse paradigma na linguagem, escritura deve seguir um curso como um jogo, deve ser dialético. As táticas as quais estamos habituados ao raciocinar estão rigidamente estruturadas pelo pensamento binário, como o mesmo afirma em suas entrevistas contidas na obra *Posições* (2001) “sem nunca constituir um terceiro termo, sem nunca dar lugar a uma solução na forma dialética especulativa” (DERRIDA, 2001, p.49). Outro aspecto relevante que o fez retornar à origem do pensamento ocidental é o historicismo, a racionalidade como os fenômenos históricos foram concebidos a partir de uma tradição logocêntrica, além de uma exaltação do passado enraizada no discurso científico. Interessa-nos o termo escritura, pois partimos do mesmo pressuposto derridiano, quando esse em seu trabalho engenhoso com a linguística parte para um caminho desviante, que:

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo. (DERRIDA, 1995, p.61.)

Escritura como experimentação, como o próprio jogo, que incita a criação, a invenção. A escritura do diário é em si um objeto estético e sobretudo autônomo. E está em um recinto de entre, como Waly Salomão bem explana poeticamente esse lugar de *in* e *outside*: Há jogo na escrita: “(...) Entre a espontaneidade coloquial e o estranhamento pensado. Entre a confissão e o jogo. Entre o vivenciado e o inventado. Entre o propósito e o instinto. Entre a demiúrgica lábia e as camadas, superpostas do refletido” (SALOMÃO, 1998, p.89), eis a escritura.

E é um lugar para além do desejo, é sobre um estado de querência afetiva, conforto e desconforto, mas também de sentir-se livre. O querer-escrever parte de um despertar voluntário: a liberdade e o dever. Não parte de um instinto primitivo, de um desejo, e sim de uma vontade de vontade de escrever, como defende Derrida: “liberdade, ruptura com o meio da história empírica tendo em vista um acordo com a essência oculta da empiria, com a pura historicidade.” (DERRIDA, 1995, p.27).

Também nos apoiamos nos estudos sobre escritura, de Cristiano Florentino, ao visitar a espetacularidade em Antonin Artaud<sup>21</sup> e o uso da palavra, em suas peças, como uma dimensão material; palavra é gesto, escrita é corpo. Destarte, a fala e a escrita asseguram uma presença, e, dentre as regras da linguagem, a escritura corrompe as estruturas. Em seu trajeto teórico-conceitual, Florentino (2005) recorre a Roland Barthes e seu olhar para a escritura, sendo esta uma terceira prática da linguagem; temos primeiro a fala, em segundo a escrita, e em terceiro, a escritura: “É a essa terceira prática da linguagem — a escritura —, que vai além da fala e da escrita, mas que comunga com ambas.” (FLORENTINO, 2005, ano, p.73). Nas palavras de Barthes:

A escritura não é a fala, e esta separação recebeu, nestes últimos anos, uma consagração teórica; mas ela não é também a escrita, a transcrição; escrever não é transcrever. Na escritura, o que está muito presente na fala (de uma maneira histórica) e muito ausente na transcrição (de uma maneira castradora), a saber, o corpo, retorna, mas por uma via indireta, moderada, e, por fim, justa, musical, pelo gozo, e não pelo imaginário (a imagem). É no fundo dessa viagem do corpo (do sujeito) através da linguagem que nossas três práticas (fala, escrita, escritura) articulam melodias através de variadas modulações (...): a fala, a escrita e a escritura engajam, a cada vez, um sujeito distinto, e o leitor e o ouvinte devem seguir este sujeito dividido, diferente de acordo com o que fala, transcreve ou manifesta. (BARTHES, apud Florentino, 2005, p.74)

Identificamos, assim como propõe Florentino que escritura também se encontra nesse espaço de cruzamento, entre a fala, em que o corpo manifesta todo seu excesso, sua histeria, e tudo o que mais o atravessa, e a escrita, o corpo confinado, castrado, obediente, disciplinado, para ir além, à escritura: a atividade devir.

Desse modo, à escritura é conferido o status de uma prática que possui seus próprios meios de assegurar a presença dos movimentos do corpo do escritor, como se por essa escrita pudéssemos visualizar e escutar a sua voz. A literatura — a escritura — seria, assim, uma “linguagem integral”, revolucionária, que não se submete a regras de estilo. (FLORENTINO, 2005, p.75).

Encontramos pontos de convergência entre os filósofos supracitados, Barthes e Derrida, quando a abordagem é a palavra e as letras que a constituem. O sentido vindo da materialidade, a letra, da sua grafia, a concretude do pensamento, isso é o que ocupa a poesia na escritura. A desconstrução está em justamente estranhar a origem e o formato da linguagem - o signo - e definir outras regras.

---

<sup>21</sup> A escritura, em Artaud, a partir de Florentino nos inspira quando percebemos que escrever e falar são movimentos que comungam a escritura, escrever é retornar ao corpo também, no entanto aqui não nos aprofundaremos na investigação sobre o trabalho desse encenador.

Essas estratégias, as quais mencionamos no início dessa seção, sobre a razão ser constituída por meio das oposições e do pensamento binário, nos evocam, assim como tais teóricos citados, à necessidade imediata de presença entre essas duas concepções: signo e significante. Aquilo que penso, já coloco como materialidade, há uma necessidade imediata de ter a presença do dito.

Sobre o caráter de construir memória, historicidade, aponta Peter Burke (1992) em seu compêndio sobre a Nova História, que os grandes feitos, os renomados guerreiros e ilustres cientistas ou eclesiásticos na história começam a perder o pódio, dando lugar para a vida comum, o privado. Novas perspectivas surgem a partir dos anos 70 que acabam rompendo com tais paradigmas tradicionais, como vimos em Derrida, tanto no campo dos estudos sobre a linguagem como na História e demais ciências humanas, o tradicional não dá mais conta, como nos rememora o termo “escritura” também utilizado por Donna Haraway (2000, p.248): “a escritura, o poder e a tecnologia são velhos parceiros nas histórias ocidentais sobre a origem da civilização”.

Os fenômenos não mais têm compromisso com a tradição e com a forma como se concebem os fatos históricos. Como identificado por Florentino (2005) a literatura como escritura parte de uma visão mais revolucionária que foge de estilos, métricas, pautas, de um confinamento na escrita. Essa valorização, ainda mencionando a crise na linguagem no século XX, influenciará diversas áreas de conhecimento, inclusive as convergências entre história, sociologia, literatura, arte, psicologia.

Que o diário seja, portanto, possibilidade de escritura, tecnologia de criação de si. Tudo que no corpo afeta, no campo social é material, servem, para nós, como legado, resistência e resignação. Os diários são como um manifesto artístico em estado de ruptura e desconexão, mas sobretudo documento, memória.

### 3. PRELIMINARES DE *HENRY & JUNE*: SEMIOLINGÜÍSTICA, *ETHOS* E *EROS*.

A Teoria Semiolingüística alcança uma perspectiva situacional, posto que compreende a relação entre indivíduos como construção intersubjetiva, isto é, em outras palavras, nos constituímos enquanto sujeitos através de linguagem, vivendo o cotidiano em sociedade. Nossas experiências de troca partem de um princípio de intencionalidade e a partir dos nossos atos, do que comunicamos, construímos fatos. Destarte, como o objeto de estudo dessa teoria é o enunciado e suas produções de sentido, Charaudeau (2005) bem soube escolher o termo “semio”, vem de *semiosis*:

Eis porque a posição que tomamos na análise do discurso pode ser chamada de semiolingüística. Semio-, de “semiosis”, evocando o fato de que a construção do sentido e sua configuração se fazem através de uma relação forma-sentido (em diferentes sistemas semiológicos), sob a responsabilidade de um sujeito intencional, com um projeto de influência social, num determinado quadro de ação; lingüística para destacar que a matéria principal da forma em questão - a das línguas naturais. Estas, por sua dupla articulação, pela particularidade combinatória de suas unidades (sintagmatico-paradigmática em vários níveis: palavra, frase, texto), impõem um procedimento de semiotização do mundo diferente das outras linguagens. (CHARAUDEAU, 2005, p.1-2).

Mais adiante aprofundamos nas seguintes questões pertinentes sobre a Semiolingüística para este trabalho: situação de comunicação, contrato de comunicação, imaginários sóciodiscursivos, e sujeitos da linguagem.

A Semiolingüística, portanto, torna-se aplicada a diversas circunstâncias, como neste caso, por exemplo, que também sugere um interessante subsídio metodológico a um estudo de literatura. Sabemos que no Brasil, essa teoria alcançou destaque a partir do amplo fomento à pesquisa dentro do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, a partir das consideráveis contribuições das professoras, Ida Lúcia Machado e Emília Mendes.

Já é sabido que a proposta de reflexão trabalha com a hipótese de que o *ethos* em Nin surge a partir do desejo de desconstruir o lugar estandardizado da mulher em seu tempo e viver conforme seus próprios anseios, o que revelam assim, através da sua fala, um imaginário erótico, e é através dessa identificação a qual propomos realizar neste momento, que articularemos com autores que dialogam com tal temática.



Além do imaginário erótico, a situação comunicativa em *Henry & June* serve também para considerarmos, ainda que pretensiosamente, que a sua postura diante desses anseios por liberdade sexual, isto é, esse *ethos* que vos apresentamos, sugere que a mesma apresenta estratégias discursivas que antecipam uma espécie de “borrão” acerca das categorias identitárias: bissexual, heterossexual, lésbica, pois quando falamos de sexualidade nos anos 30, lembramos do avanço dos estudos psicanalíticos, mas ainda não se falava sobre identidade sexual e de gênero. Do ponto de vista psicossocial e político, havia o borbulho em torno do inconsciente, do desejo, da psique, alguns primeiros passos diante das neurociências.

### 3.1 Prolegômenos sobre a Teoria Semiollingüística: os imaginários sóciolinguísticos

O sujeito, conforme Charaudeau (2017), é dialógico, isto é, não apenas é atravessado por ideologias, crenças, experiências, imagens e representações, como é também atuante e produtor de sentidos, assim produzimos discurso, engendramos conhecimento, construímos a “realidade”. Criamos nosso universo nos baseando na forma como aceitamos ou negamos aquilo que nos é apresentado, é uma mecânica na linguagem que contribui para a construção de um sujeito psicossociolinguístico, como esse professor defende. É claro que construímos nossa identidade à medida que nos relacionamos com o mundo, esse sendo o princípio da noção de alteridade. Como afirma Ida Lúcia Machado (2019), professora e seguidora fiel da teoria de Charaudeau, esta teoria concentra sua análise nesse sujeito; os *sujeitos da linguagem*.

Na vida existem pessoas, seres humanos ou indivíduos que trabalham, pensam, sonham, refletem, enfim: vivem. Cada um com sua identidade, seus problemas e suas alegrias, seus defeitos e suas qualidades. Quando um desses indivíduos toma a palavra – nem que seja para dar um simples bom-dia, dirigindo-a a um outro -, ele se torna um sujeito de palavra, sujeito linguístico ou simplesmente sujeito da comunicação. É desse sujeito ou é sobre esse sujeito e seus desdobramentos que trata a Semiollingüística, análise do discurso criada e colocada em cena por Charaudeau a partir de 1983. (MACHADO, 2019, p. 761).

Além de apontar instrumentos que tornam a vida do analista mais prática, no momento de coletar dados, descrever e argumentar, presta, como citamos, considerável contribuição aos estudos em literatura, e, neste caso a autobiografia. Fato é que, apesar de prático, apresenta um modo de operar de análise minucioso acerca das miudezas que constituem o discurso, mas que por ora, nos interessa um conceito que incorpora um

valeroso recurso de investigação para o *corpus* nesta escrita: o conceito de imaginários sóciodiscursivos, visto que partimos da hipótese de que Nin, enquanto sujeito falante, constrói um *ethos* que deflagra o imaginário erótico.

Contudo, para se chegar a este conceito, o caminho teórico-metodológico que Charaudeau realiza percorre todo um trajeto respectivo: identifica qual situação que se configura um ato de comunicação, quais são esses sujeitos do discurso, as identidades envolvidas, representações, estereótipos, *ethos*, os saberes explícitos nesse discurso, para alcançar, por fim, os imaginários.

Não é, todavia, nosso objetivo, nem é possível dar conta de levantar todos imaginários em *Henry & June*, mas quando falamos de erotismo, podemos afirmar ser este um imaginário social, coletivo. Em seu artigo *Os estereótipos, muito bem. Imaginários, ainda melhor*, Charaudeau (2017) nos presenteia com esse conceito-chave, “imaginários sóciodiscursivos”, partindo de problematizações diversas, frequentando linhas de pensamentos nas ciências humanas e sociais, como a Filosofia, a Psicanálise e a Antropologia. Emília Mendes (2012), também seguidora da Semiologia, comenta que esse teórico ao propor tal conceito realiza um “remix teórico: vale-se do conceito de imaginários emprestado do filósofo Castoriadis, (1975), coloca a ideia de representação, dispensando a questão da cristalização/efemeridade e, por fim, acrescenta a sua visão da semiologia no termo “sóciodiscursivo”.

Mendes (2012), quando diz que este teórico dispensa a questão da cristalização/efemeridade sobre a ideia de representação, está, primeiramente, contextualizando o que havia de estudos acerca de representações sociais, estereótipos, até então, e que, a partir de Charaudeau, a proposta passa a ser identificá-las e investir, como este sugere, no termo “imaginários sóciodiscursivos” por ser ainda mais condizente com o exercício da linguagem, isto é, as representações, os estereótipos, podem estar constantemente numa interrelação de efemeridade, assim como alguns estão cristalizados. Um exemplo simples dado por esse teórico é: “Dizer que os franceses são cartesianos não é, evidentemente, verdade em seu absoluto; contudo, parte disso pode ser verdadeira e, sobretudo, esta é uma declaração reveladora daquele que a pronuncia, que se considera não cartesiano ou toma distância frente a esta caracterização.” (CHARAUDEAU, 2017, p.573).

No texto-base para esta seção, sobre imaginários, Charaudeau estrutura sua proposta ao esboçar o lugar do real, diferenciando da realidade (real X realidade), e esse caminho que esse professor faz nos dá orientação também teórico-metodológica acerca

do nosso *corpus*, pois esse conclui que o discurso produz o real. Realidade dá-se no campo do fenômeno, como cada sujeito compreende seu mundo a partir de suas experiências, enquanto o real

refere-se ao mundo tal qual ele é construído e estruturado por atividade significativa do homem por meio do exercício da linguagem em suas diversas operações de nominação dos seres do mundo, de caracterização de suas propriedades, de descrição de suas ações inseridas no tempo e no espaço e de explicação da causalidade dessas ações. (CHARAUDEAU, 2017, p.574).

As representações sociais, portanto são a mecânica do real, e “o julgamento de verdade ou falsidade não tem lugar aqui; um determinado julgamento só pode ser um ato de linguagem, vindo se sobrepor ao ato de discurso construindo o real. O estereótipo aqui não tem razão de ser.” (CHARAUDEAU, 2017, P.574-575). O sentido de imaginário perpassa o *locus* da idealização, que existe na imaginação, no paradoxo entre facticidade e ficcionalidade, o imaginário entra no campo do que não é real, ou na simulação de mundo possível. (MENDES, 2012). Para exemplificar esse termo, Charaudeau faz analogia ao universo artístico e literário, em que o artista possui uma visão daquilo que poderia ser real. Imaginário no campo também da ilusão, e contudo, das produções arquetípicas<sup>22</sup>. Eles- os imaginários- podem ser qualificados como social ou pessoal, posto que, quando social corresponde a representações simbólicas dentro de um domínio de uma específica prática social, como por exemplo, práticas artísticas, políticas, religiosas, dentre outras. As práticas sociais são denúncias sobre saberes instituídos.

Conforme sua investigação acerca do imaginário, assim Charaudeau inicia sua defesa:

O imaginário é uma forma de apreensão do mundo que nasce na mecânica das representações sociais, a qual, conforme dito, constrói a significação sobre os objetos do mundo, os fenômenos que se produzem, os seres humanos e seus comportamentos, transformando a realidade em real significativo. Ele resulta de um processo de simbolização do mundo de ordem afetivo-racional através da intersubjetividade das relações humanas, e se deposita na memória coletiva. Assim, o imaginário possui uma dupla função de criação de valores e de justificação da ação. (CHARAUDEAU, 2017, p.578).

---

<sup>22</sup> Charaudeau, como mencionamos anteriormente, agrega outros saberes na construção da sua teoria, como por exemplo o estudo dos arquétipos de Carl Jung, em Psicologia Analítica, conceitos que fundamentam ainda mais sua teoria acerca dos imaginários. Os arquétipos são mais que estereótipos, são formas, modelos de representações coletivas.

Desta forma, este termo torna-se viável, até porque acessamos no mundo diversos conhecimentos, somos afetados por ideologias, crenças, regimes que ditam comportamentos, e todos esses saberes armazenam memórias. O sujeito que comunica, denuncia através do seu discurso o todo, a sociedade, e, a ligação que há entre ambos (sujeito e sociedade) é mediada por elementos psicossociolinguageiros. (MENDES, 2012) É através desses elementos, e entendemos aqui as representações sociais principalmente como uma forma de compreensão das ideias compartilhadas no mundo, os imaginários e os saberes, portanto, nascem dessa mecânica das representações. (CHARAUDEAU, 2017).

Outro ponto nevrálgico acerca da conceituação dos imaginários está na afirmativa charaudeaudeana de que “o sintoma de um imaginário é a fala”. (CHARAUDEAU, 2017, p.579). É sobre essa proposição que delineamos nosso trajeto pela investigação do *ethos* erótico nos relatos autobiográficos no diário. O erotismo faz parte do imaginário humano, como veremos mais adiante em Bataille, mas compreendemos que formas vividas de erotismo não devem ser caracterizadas como um imaginário universal, visto que ao se fazer a análise desse imaginário, identificamos o sujeito como sóciohistórico. Contudo, o termo “sóciodiscursivo” torna-se pertinente para nossa pesquisa como vemos a seguir:

Enfim, esse imaginário pode ser qualificado de sócio-discursivo na medida em que se cria a hipótese de que o sintoma de um imaginário é a fala. De fato, ele resulta da atividade de representação que constrói os universos de pensamento, lugares de instituição de verdades, e essa construção se faz por meio da sedimentação de discursos narrativos e argumentativos, propondo uma descrição e uma explicação dos fenômenos do mundo e dos comportamentos humanos. Ele se constrói, assim, de sistemas de pensamento coerentes a partir de tipos de saber que são investidos, por vezes, de pathos (o saber como afeto), de ethos (o saber como imagem de si) ou de logos (o saber como argumento racional). (CHARAUDEAU, 2017, p.579).

Mendes coloca em outras palavras, mas endossando esta mesma linha de pensamento, que os três pilares da retórica, *ethos*, *pathos* e *logos*, devem ser vistos de maneira integrada, ao investigar o discurso. “O que pode ser uma boa imagem de si em uma dada comunidade, pode não ser em outra e gerar efeitos patêmicos e estruturas argumentativas por vezes imprevisíveis (...)” (2012, p. 21).

Como nosso propósito busca a análise do *ethos*, é válido lembrar que o olhar acerca do sujeito de linguagem, isto é, de Nin, perpassa o lugar de como ela se mostra, assim, Mendes (2012) traz contribuições acerca da problematização do *ethos*: “nem

sempre o *ethos* dito corresponde ao *ethos* mostrado. (MAINGUEANEAU, 2005, apud MENDES, 2012, p.22). “O *ethos* está sujeito a flutuações temporais – pode-se parecer ser várias coisas – e pode sofrer manipulações parciais (...)” (MENDES, 2012, p.22).

Outra reflexão importante sobre a diferenciação entre *ethos* e identidade, uma vez que, ao conceituar as noções de *ethos* já implica em diferenciar de identidade, é que conforme Catherine Kerbrat-Orecchioni (2010, apud MENDES, 2012) *ethos* está ligado ao corpo, é a imagem composta, a performance, a forma como se apresenta fisicamente, não reflete necessariamente a identidade real do sujeito; *ethos* é a da ordem do parecer, e identidade, do ser. Contudo, quando estudamos o sujeito conforme a Semiologia, nos debruçamos sobre esses demais conceitos que o próprio Charaudeau ajusta em sua teoria.

Para concluir esta primeira linha de pensamento sobre os imaginários, convidamos a, retroativamente, verificar o exemplo dado pelo mesmo para esboçar a relação de efemeridade e/ou cristalização acerca dos estereótipos, e porque o uso de imaginários torna-se mais pertinente. Quando Charaudeau dá o exemplo de que dizer que os franceses são cartesianos, para este teórico, essa fala configura em si um estereótipo, logo, esse teórico usa tal exemplo para dizer que isso é um julgamento de valor, e que justamente por esse um julgamento de valor e que não necessariamente corresponde a uma verdade ou a uma mentira, emite-se aí uma condição de conhecimento acerca do próprio enunciador. Se dizemos que todo francês é cartesiano, na verdade estamos emitindo um posicionamento sobre nós, que desejamos passar uma imagem de que não somos cartesianos, e aí justamente a partir disso, dizemos que ser cartesiano é ruim, e então caímos no estereótipo.

Ainda sobre o texto que serviu como referência primordial para esta parte da escrita, Charaudeau dá continuidade ao apontar como os imaginários são estruturados: saberes de conhecimento e saberes de crença:

Resumindo o conjunto de proposições anteriores, podemos dizer que a mecânica das representações sociais gera, através da produção de discursos, os saberes que se estruturam em saberes de conhecimento e saberes de crença, os quais se configuram, por sua vez, em tipos de saberes. É a partir desses tipos de saberes, e sempre por meio da produção discursiva, que se organizam os sistemas de pensamento conforme os princípios de coerência que criam teorias, doutrinas ou opiniões. (CHARAUDEAU, 2017, p.580)

Os saberes de conhecimento são aqueles saberes que dão veredicto sobre fenômenos no mundo, “Uma verdade que existe fora da subjetividade do sujeito, ou que ao menos foi instalada no exterior do homem.” (CHARAUDEAU, 2017, p.581). É indiscutível, posto que há uma verdade objetiva já imposta, são esses: o saber científico e o saber da experiência. Enquanto o científico já nos é apresentado como uma verdade absoluta e não contestamos, exemplo: a Terra gira em torno do Sol, o saber da experiência vale-se do aspecto vivencial do sujeito, o saber empírico, ou seja, o experimento, a contestação a partir da experiência individual e as conclusões tiradas a partir dessa própria relação com o mundo.

Os saberes de crença partem das nossas avaliações, dos nossos julgamentos, como aponta Charaudeau:

Os saberes de crença não se relacionam com o conhecimento do mundo no sentido que temos que atribuir a ele, mas com as avaliações, apreciações, julgamentos a respeito dos fenômenos, dos eventos e dos seres do mundo, seu pensamento e seu comportamento. O conhecimento, como acabamos de ver, procede de um modo de descrição ou de explicação centrado no mundo, independentemente do ponto de vista do sujeito: a crença procede do olhar que o sujeito tem sobre a legitimidade dos eventos e das ações do homem. Aqui, não é a questão de ter um ponto de vista sobre a Terra que gira, uma vez que essa é uma explicação que me foi dada por um saber científico indiscutível; é a questão de saber se, por exemplo, é preferível trabalhar ao nascer do sol ou ao por do sol, se é bom, mal, razoável ou louco dirigir sob uma tempestade, se é bom ou mal entrar em tal conflito. O saber, aqui, se encontra no sujeito, procede do sujeito (in-sujeito), e é portador de julgamento. (CHARAUDEAU, 2017. p.582),

Na esfera dos saberes de crenças, conforme este referencial, entramos no domínio do valor, e, possivelmente mais caracterizado como um sistema fechado, por exemplo quando pensamos no discurso religioso. Dentre esses saberes, encontramos o saber de revelação e o saber de opinião. Sobre o primeiro: “Não é, portanto, surpreendente que sejam as doutrinas que se atrelem a esse tipo de saber, doutrinas ditas religiosas ou profanas. As doutrinas se definem na referência a uma palavra fundadora, emanando, na maior parte das vezes, de uma figura carismática (...)” (CHARAUDEAU, 2017, p.583).

No saber de opinião, o julgamento do fenômeno fica a critério do sujeito; este que toma o partido de avaliar, e essa avaliação exprime saberes, conforme o supracitado, que fazem parte de grupos sociais. A esse tipo de saber também podem ser atrelados outros tipos de categorias de opinião: comum, relativa, coletiva. Como por exemplo, quando Nin apresenta o que ela acredita ser o relacionamento com outra mulher como:

“Duas mulheres não se julgam, não se violentam, nem encontram algo para ridicularizar. Elas se entregam ao sentimento, à compreensão mútua, ao romantismo” (NIN, 2008a, p.38), esse pensamento expresso está carregado de um imaginário de que relacionamento entre mulheres tende a ser leve, equilibrado, harmonioso. Desta forma, compreendemos que os imaginários se alimentam, em suma, desses saberes, principalmente quando um pensamento coletivo acaba ocasionando em uma reprodução de maneira indiscutível, fazendo, por exemplo, um saber de opinião ou de revelação tornar-se um saber de conhecimento.

A problematização acerca dos imaginários, como Charaudeau propõe, está em repensar a noção de estereótipo, por esta ser restrita e fixar em uma verdade que não pode ser provada nem como verdade nem como falsa. A função de um analista, não é denunciar o imaginário como falso ou verdadeiro; nosso papel consiste em observar como os imaginários aparecem, qual situação se estabelecem, e que tipo de contrato é feito no ato de comunicação:

O imaginário não é nem verdadeiro nem falso. Ele é uma proposição de visão do mundo que se baseia nos saberes que constroem os sistemas de pensamento, os quais podem se excluir ou se sobrepor uns aos outros. Isso permite ao analista não ter que denunciar este ou aquele imaginário como falso. Não é esse seu papel. Seu papel consiste em ver como aparecem os imaginários, em qual situação comunicativa eles se inscrevem e qual visão de mundo eles testemunham. (CHARAUDEAU, 2017, p.587).

Assim, a Semiologia torna-se uma interessante empreitada devido à sua própria disposição de analisar discursos sociais: a troca linguageira entre sujeitos, diante do mundo (o social, o cenário, a situação), ou seja, como se produz sentido nessa troca, quem comunica, em que situação, a quem se endereça, dentre outros pormenores. Mais adiante buscamos dedicar um momento para tratar dos sujeitos de linguagem.

### 3.2 A obra *Henry & June* como contrato de comunicação

*Henry & June: Diários não-expurgados de Anaïs Nin* foi publicado após a morte da autora, nos anos 80, e inclusive, se tornou inspiração para ser adaptado para o cinema<sup>23</sup>, em 1990. A edição a qual utilizamos, publicada pela L&PM (Versão pocket)

<sup>23</sup> *Henry & June – Delírios Eróticos*, (2horas e 16 min), título do filme lançado no Brasil, em 1990, adaptado do diário secreto de Anaïs Nin, de 1931 a 1932, que fora publicado pela editoria L&PM, na versão pocket. O filme, dirigido por Philip Kaufman, foca no florescimento sexual da autora, quando conheceu o casal Miller, sem abandonar elementos, cenários e personagens importantes do seu diário.

conta com a imagem das atrizes protagonistas na capa: Uma Thurman, que interpreta June Mansfield, e Maria de Medeiros, como Anais Nin.

Nesta seção (e nas subseções), o objetivo é apresentar brevemente a obra, com o olhar de analista, mas sem abandonar o quanto tal autobiografia nos afeta, sua atmosfera de desejo e sensualidade, sobretudo a poética. Se em seu universo ficcional<sup>24</sup> os personagens já servem como projeção das pessoas reais que costumavam rondá-la, a causavam exaltação, curiosidade, desejo, magnetismo, imagine a paixão contida nas narrativas sobre sua própria vida, seu drama social cotidiano, suas experiências; era um gêiser à espera do momento exato de erupção, um poeta que escreve em forma de prosa, como comenta em *The Novel Of The Future* (1968).

Acreditamos que a palavra-chave diante da obra analisada é, de fato, erotismo. O que nos faz manter um diário? Lejeune afirma que a necessidade pode partir do desejo de manter esse lugar do desabafo, durante uma crise, uma fase na vida, ou também exprimir sentimentos e experiências de viagens, e o mais interessante ele diz: muitos diários seguem “um tema, um episódio, um só fio de uma existência” (LEJEUNE, 2014, p.298). O grande “tema” do diário são os romances secretos que sucedem. As experiências sexuais são o foco, o alimento, o despertar da vida da autora, e, obviamente é possível analisar sob outro viés, por exemplo sua poética carregada de simbolismo, o que Suzanne Nalbantian<sup>25</sup> (apud PAULA, 2016) traduz sua escrita como: “Sua estética era a estética da transmutação que via a arte como um processo alquímico”, isso porque, ao nos enveredarmos pelo psicológico em Nin, passamos por esse momento de expurgação, pelo menos, se o leitor permite ser afetado por essa escrita, capta exatamente as experiências oníricas e não-oníricas dessa mulher.

### 3.2.1 Entendendo a situação de comunicação em *Henry & June*

---

<sup>24</sup> Nin, ao explicar como constrói seus romances, suas ficções, menciona que estrutura pensando em sua vida particular: “Seleciono partes do mundo exterior que revelam o mundo interno, partes que são necessárias no drama interior. Isso é o que está por trás dos meus personagens ou descrições de lugares aparentemente incompletos. A casa toda, o corpo todo ou o local todo podem não estar lá, mas nós sabemos da pintura moderna que uma coluna pode significar mais do que a casa toda e, como na escultura de Brancusi, a expressão do vôo de um pássaro foi alcançada pela eliminação das asas. ( NIN, 1968, p.24, tradução nossa). I write as a poet in the framework of prose. I select parts of the external world which reveal the internal, the parts which are necessary to the inner drama. That is what lies behind my seemingly incomplete characters or descriptions of places. The whole house or the whole body or the entire environment may not be there, but we know from modern painting that a column can signify more than a whole house, and as in Brancusi’s sculpture, the expression of the flight of a bird was achieved by eliminating the wings.

<sup>25</sup> Nalbantian, “Into the House of Myth”. In: STUHLMANN. Anais International Journal Volume 11, p. 12. Hers was an aesthetics of transmutation which saw art as alchemic. (apud, PAULA, 2016, p.47).



O erótico, em Nin, revela-se de modo efêmero; sugere em um momento uma impressão, e em outro momento vai de encontro ao anterior, sinalizando muitas vezes declarações dissociativas e reflexões de um tempo passado que pode ressoar com questionamentos atuais. Toda inquietação acerca do modo de organizar a análise parte de um ponto chave: Anaís Nin exprime suas ideias de forma etérea e, muitas vezes, leviana, cujo discurso pode afetar o leitor ao questionamento não se é real ou fantasia, mas: quem é essa mulher? De quantas mulheres estamos falando sobre o florescimento sexual?

Ao observarmos que Nin cria seu espaço de interação no diário, que é ao mesmo tempo objeto de comunicação, há ali uma espécie de jogo, pois criam-se condições para explanar suas confissões. Esse local criado para que ela aponte suas sombras e anseios é dotado de muitos sujeitos em Nin, várias vozes. Para Charaudeau, (2008), o sujeito é polifônico e dialógico, esta visão inclusive, que parte de um olhar psicossociológico é inspirada em Mikhail Bakhtin, dentre outros teóricos (sendo este pioneiro nos estudos que envolvem discurso além da linguística, pois preconizava a intersubjetividade, os aspectos psicossociais também) que apontam que nossas experiências com o outro, o que mencionamos acima sobre Charaudeau: nossas práticas sociais, nosso estado de vivente e atuante, estrutura nossa compreensão da realidade.

A partir da leitura de um dos trabalhos do professor Marcus Antônio Assis Lima (2008), acerca da sua lida com a Teoria Semiolinguística e com os demais teóricos, concluímos que Bakhtin (2002) este importante precursor dos estudos em discurso, defende basicamente que: o que enunciamos está dotado de várias vozes, múltiplas, em nós. Há multiplicidade no discurso, e, a imagem que percebemos de nós já pressupõe, junto ao discurso, a dinâmica de embate interacional: o que construo sobre mim vem carregado de possíveis avaliações do outro, isto é portanto dialógico também, uma vez que interfere nas estratégias discursivas as quais utilizarei.

Para compreender mais sobre o pensamento acima, correlacionamos à noção de contrato de comunicação, isto é, o acordo que interpõe a relação entre interlocutores, e que contribui de certa forma, para dar sentido ao ato de comunicação. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU). Para Lima,

O contrato rege e permitiria aos participantes da interação reconhecerem suas posições sociais em um ato específico, seja oral, escrito, massivo ou não, bem como identificarem sua finalidade, sua temática e as circunstâncias mesmas que determinam tal ato. O contrato define um conjunto de condições no âmbito de um “jogo psicossocio-

situacional”, que irá constituir, por sua vez, um arquivo social de conhecimento, os quais as pessoas fazem uso em suas interações cotidianas, como maneira de se poupar esforço no estabelecimento das situações de comunicação. (LIMA, 2008, p.26).

Uma situação que envolve a interação, por si, já apresenta estas condições pelas quais se dão as trocas linguageiras, e o contrato, neste caso, envolve também a parte tácita entre os envolvidos, e neste perpassam conjunto de restrições e liberdades (LIMA, 2008). Um exemplo de um cenário para entendermos o contrato muito bem exposto por Lima (2008) é: “não podemos chamar um juiz de direito num Tribunal de “colega” (...)”. Um contrato de comunicação existe porque atrás deste existem convenções linguísticas. Agora retornemos ao diário de Anaïs Nin, e, após tais discussões, que possamos rever este cenário onde acontece o ato de comunicação.

O intuito em desenvolver esta subseção nos serve para abordar um aspecto importante sobre nosso objeto de estudo, que parte de uma situação de comunicação que envolve o diário; *Henry & June* e seus elementos sóciohistóricos. Desta maneira, percebemos que estamos diante de um contrato de comunicação confessional que é determinado pela finalidade de expurgar, desabafar (quicá purificar, como vimos no capítulo anterior), demonstrar o próprio desenvolvimento pessoal, e sexual, a partir das circunstâncias ocorridas. Vamos à seguinte reflexão, portanto: Nin confia seus segredos ao caderno, e este, por sua vez, guarda a memória sua pessoal, mas também apresenta cenários sobre a maneira pela qual a escritora compreende seu mundo, o que também reflete em uma “memória coletiva”, como nos ajuda a sinalizar Lima (2008).

Existe em Nin um sujeito social, que comunica (o sujeito físico) e um sujeito discursivo, que organiza seu discurso, utilizando como vimos, a imagem de si – o *ethos* – a fim de influenciar o outro. Para ilustrar esse trajeto, algo sintomático que nos permitirá compreender melhor é o fato de que quando Nin se envolve com outra mulher e se apaixona, ela se retira de uma categoria identitária de mulher lésbica: “não sou lésbica, porque não odeio homens –pelo contrário.” (NIN, 2008a, p.28). Sobre essa fala, explanaremos melhor adiante, mas já podemos construir uma ideia de que: o sujeito falante, Anaïs Nin, ao dizer que não se vê lésbica, mesmo ao longo da obra trazendo circunstâncias que apresentam sua relação romântica e erótica com outra mulher, pode trazer em sua fala um discurso discriminatório, hoje lesbofóbico. Mas ao mesmo tempo, como sabemos, nos anos 30 não havia abertura para essa pauta de discussão sobre o que

hoje compreendemos como identidades sexuais e de gênero, embora as pesquisas atuais realizem um trajeto de refletir sobre as dissidências nas narrativas do passado.

Ao negar uma lesbianidade, Nin antes disso constrói toda uma imagem, uma aparência, um *ethos* com o objetivo de sair de uma categoria de lésbica. Um *ethos* de caráter inclusive, político, que foge de ser taxada como lésbica, pois é nítido que ela realiza essa construção desse *ethos* que funciona, segundo a mesma, como uma performance de que: ao não se reconhecer como lésbica, é como se reconhecesse heterossexual, mas ela não é inteiramente heterossexual, porque ela se envolve com mulher, que é uma característica da lesbianidade, então ela não é uma coisa, nem outra. Logo, ela está para além das categorias identitárias que existiam nessa época.

Deste modo é como se Nin transgredisse, tornando essas categorias “porosas”, passíveis de fluidez, em ser um sujeito desejante. A seguir, apresentamos a obra *Henry & June*, e já para contextualizar com a situação a qual nos debruçamos, pretendemos correlacionar o texto aos aspectos sóciohistóricos que constroem o discurso em Nin. Essa escrita de si, que é também do outro, nos fará olhar para seu tempo, observando, assim as práticas sociais, os códigos impostos acerca do ideal de feminilidade, que se desconstrói à medida que ela permite novas experiências afetivas.

Sua narrativa coloca-nos em um período histórico entre a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais. Paris e seus arredores são retratados por Nin com bastante sensibilidade, e em sua maioria os cenários giram em torno de sua casa, quartos de pensões, táxis, metrô, calçadas, prostíbulos, praças públicas, teatros, cafés e cinema. Descreve-os tão detalhada e nitidamente, mas o enfoque é sempre seus desejos, sobre a aparência dos amantes, os cheiros, as texturas das peles, o toque, o sentimento sobre o momento. Sobre esses sentimentos, Nin os intercala com autoanálise e agrega algum tipo de pensamento semelhante discorrido por algum escritor, pensador, filósofo, o que torna o texto mais atraente. O que vale, em suas falas, são as autodescobertas, o furor causado pela psicanálise em sua vida, a necessidade de mostrar intimamente suas angústias, sua escrita feminina – é, contudo, uma obra de relevância para as ciências humanas.

Já sabemos, conforme o trajeto pela biografia dessa mulher, que sua infância é marcada pelo abandono do pai, e depois, o abandono de sua terra natal, a saída de um continente para outro, devido à guerra. Tal acontecimento nos dá a impressão de que sua personalidade é forjada sob muitos medos. Medo da perda de quem ama; medo da perda do lugar a que pertence; sensação de que precisa fugir para obter paz, e, que mudanças trazem grandes ciclos de rupturas e resignação.

Na Europa, nos anos 30, as condições para uma mulher viver a liberdade sexual eram bem escassas. O casamento era formado sob a égide e o rigor de um contrato sexual, isto é, de modo tradicional e conservador, sob o domínio masculino. Algumas conquistas passaram a ter grande relevância, como por exemplo, quando compreendemos as lutas da primeira onda do movimento feminista<sup>26</sup>, desde a metade do século XIX, passando pelo ciclo bélico da primeira guerra, até início do século XX em que mulheres, em massa, lutaram pelo direito ao voto e igualdade de direitos. Não podemos nos esquecer de que havia uma crise na economia mundial devido à queda da bolsa de Nova Iorque, em 1929, e isso repercutiu em muitas transformações sociais, políticas, econômicas e filosóficas sucedentes, como por exemplo, o impacto na moda, nos movimentos artísticos, literários, científicos.

Percebemos, pela obra, o quanto o avanço da Psicanálise e seus desdobramentos da clínica analítico-terapêutica, dos demais estudos em Psicologia, assim como o movimento surrealista são grandes propulsores para aqueles que buscaram, e que poderiam gozar desse privilégio, um aprofundamento acerca do dinamismo da vida, a própria condição humana e a complexidade do sujeito. Anaïs Nin é inteiramente influenciada pelo surrealismo<sup>27</sup> e pelos estudos acerca do inconsciente, o que a despertou a gana de desvendar a alma humana ao levar em consideração suas experiências oníricas a partir de um olhar mais místico, mas sobretudo crítico. Tais influências viabilizaram como uma situação externa que produziu o tipo de texto; o diário.

Os debates sobre as teorias psicanalíticas, que também influenciavam outras áreas, como a Linguística, a Antropologia, a Biologia, dentre outras, representam para essa época um avanço no que se refere à atenção dada à sexualidade, novas políticas do desejo entram em pauta através desses saberes acima. Sigmund Freud foi essencial, devido à sua profundidade nos estudos sobre a psique, entendendo a relação

---

<sup>26</sup> Cabe lembrar, em função do nascimento de outras correntes do movimento feminista, que essa tendência da década de 30 aspirou aos desejos de mulheres brancas, burguesas, no entanto, ainda nesse período de primeira onda, sabemos que houve diversos outros grupos de mulheres com pautas distintas. Tais conquistas de votos, isonomia mostram o quanto temos um olhar reduzido acerca da pluralidade de pretensões de outros inúmeros grupos. Sabemos que foram três, as ondas do movimento feminismo. A primeira, como vimos, o foco era no exercício de poder optar publicamente por governantes, ter direito ao voto. A segunda, início dos anos 60, tomou como foco a sexualidade, o direito à liberdade sexual, autonomia no contexto familiar. A terceira onda compreendemos a importância de pensar gênero, raça, classe, e vemos debates sobre essas seções. O feminismo negro em ação nas pautas dentro das esferas políticas, acadêmicas, corporativas.

<sup>27</sup> O surrealismo foi um movimento artístico e também literário que nasceu em Paris, em 1920, e tinha como objetivo centralizar nas experiências com os sonhos, abdicar de uma visão racional, lógica, e apostar na imaginação, no conteúdo do inconsciente como ferramenta de criação.

família/sociedade/indivíduo, e portanto, seu papel foi um divisor de águas para que se estabelecessem novos modos de tratamento em saúde mental em seu tempo.

Por ter sido, Freud, expoente nas pesquisas acerca da sexualidade, é sabido que a literatura erótica também bebeu dessa fonte, até porque a forma pela qual a Psicanálise promoveu conhecimento e ciência partiu também de um convite à ruptura das tradições do pensamento ocidental, cartesiano, como vemos em sua vasta obra. Uma destas, o artigo intitulado *Além do princípio de prazer*, publicado em 1920, no qual Freud (2016) avança em sua teoria sobre as pulsões<sup>28</sup> (vida, com seus impulsos sexuais, ou Eros, e Tânatos, pulsões de morte, impulsos autodestrutivos), e oportuniza a emergência de um novo léxico o qual passa a fazer parte dos livros sobre erotismo, pois conceitos como libido, desejo, dentre outras são noções que inspiraram os escritores desse tempo a desenvolverem suas narrativas, abdicando de um passado de uma escrita libertina, misógina, agressiva, e adotando um refinamento, uma estética sutil erótica, uma douda e elitista escrita.

Não é, por ora, nosso objetivo levantar dados históricos sobre literatura erótica no Ocidente, visto que seria um trabalho em extensão e demandaria novos rumos, como por exemplo, explorar o mito que origina o termo *erotismo*, mencionar os rituais, cultos e magia na Antiguidade, e demais elementos também encontrados na tradição literária helenística sobre narrativas fronteiriças sobre amor-sexo-Eros. Mas também pincelar sobre o seguimento dessa linha cronológica é interessante, visto que, começamos entender o “vale-tudo” sobre a prática sexual desde os egípcios, gregos e romanos.

Após a Era clássica, deparamos com os aspectos repressivos sobre o sexo a partir das políticas de dominação tramadas pela Igreja Cristã. Esta passou três séculos cumprindo à risca os códigos do Velho Testamento, como encontramos em Johnatan Margolis (2006) em *A história íntima do orgasmo*, “tornando os códigos judaicos triplamente mais duros, especialmente com o sexo e o prazer orgástico, sempre alvos principais do novo mundo grave e moralmente “limpo””. (MARGOLIS, 2006, p.193). Não só Margolis, mas além deste, a referência básica sobre a História da sexualidade que

---

<sup>28</sup> Paulo Endo e Edson Sousa (2016) prefaciam o livro *Além do princípio de prazer*, publicado pela L&PM introduzindo sobre o caminho pelas pesquisas e desenvolvimento das teorias psicanalíticas de Freud, e esboçando sinteticamente sobre a teoria das pulsões da seguinte maneira: “a primeira teoria das pulsões apresentava duas energias psíquicas como sendo a base da dinâmica do psiquismo: as pulsões do eu e as pulsões de objeto. As pulsões do eu ocupam-se em dar ao eu proteção, guarida e satisfação das necessidades elementares (fome, sede, sobrevivência, proteção contra intempéries etc.), e as pulsões de objeto buscam a associação erótica e sexual com outrem.” (ENDO & SOUSA, 2016, p.9).

é Foucault, dentre outros historiadores, que evidenciaram o quanto o período marcado pela religiosidade ortodoxa cristã na Idade Média e um pouco na Moderna, psiquiatrizava o sexo, construindo tecnologias de repressão, como vimos seu estudo sobre o Marquês de Sade, que é um nome histórico de destaque para se entender o “andar da carruagem” na literatura erótica. Após séculos tornando o sexo algo sujo, impuro e imoral, percebemos, ainda conforme Foucault, um afrouxamento em termos de tecnologias de repressão mais a partir do século XIX, prova disso são os estudos progressistas do visionário Dr. Jean-Martin Charcot, por volta de 1880, que em busca da cura da “histeria”, testou a masturbação através da vibração (aparelhos elétricos, máquinas, balanços) (MARGOLIS, 2006).

Quando falamos em literatura erótica, especificamos um dado período. O termo *erotismo* passa a agregar a literatura no século XIX, conforme Jorge Leite Júnior (2006). O erótico reporta ao desejo carnal, à paixão, e lida com um vocabulário mais sutil para abordar o desejo sexual, diferindo, portanto, da explícita voz da narrativa pornográfica, que intenciona claramente excitar o leitor. O erótico passa a diferir sobre tudo o que se escrevia de práticas sexuais até então, nesse século que mencionamos, como é possível identificar também nos estudos sobre a literatura pornográfica, em Maingueneau (2010).

Por ironia, quando se pesquisa nomes de escritores de literatura erótica no início do século XX os primeiros que surgem são homens, mas tal estatística já era de se esperar, levando em conta o que compreendemos sobre as raras oportunidades dadas às mulheres para atividades literárias, científicas, filosóficas. Dentre esses, destacam-se os dois homens –D. H. Lawrence e Henry Miller – que, inclusive, são os que mais inspiraram Nin, principalmente em um paralelo levantado por ela em *Henry & June*: escrever como mulher X escrever como homem. Essas figuras masculinas a ajudaram, como vimos no capítulo primeiro, a projetar seu lugar no mundo em uma escrita feminina erótica e bem legítima: mulher falando de mulher. Daremos continuidade sobre esse, o Eros, quando adentrarmos nos dados coletados sobre o *ethos*, correlacionando a importantes teóricos que discutem sexualidade e discurso erótico.

Sobre as pautas de categorias identitárias acerca da sexualidade, o que entendemos sobre os anos 30 é que a política do contrato sexual era rígida, e qualquer comportamento não-heterossexual que desviasse do formato da oposição de feminino/masculino, homem/ mulher, compreendidos como características de macho e fêmea, sugeriria uma enfermidade, estaria à margem de um comportamento “normal”, e que o próprio Freud, ao estruturar suas teorias, as constrói em bases patriarcais, como

vemos em autores contemporâneos que versam ao contextualizar as bases teóricas que dão movimento às novas pautas sobre relações de gênero, biopolítica e sexualidade.

Dentre esses autores, destacamos Carole Pateman (1993) em sua tese que virou livro *O Contrato Sexual*, ao final dos anos 80. Essa década de 30 é bastante marcada pelas estruturas paternalistas, e que, conforme Pateman (1993) ao discorrer sobre a teoria clássica do contrato social, aponta que a base do patriarcalismo é um contrato tácito de troca: a dominação masculina em relação à sujeição feminina dá-se pelo sustento econômico em detrimento da subordinação em todos os aspectos. Assim, esta professora nos alerta sobre a liberdade civil dentro da esfera matrimonial, e isso nos realoca em contato com a biografia de Nin, ao termos conhecimento sobre esta como viveu sob o domínio masculino, e que esta subordinação, que a excitava (ela menciona várias vezes o desejo de servir seu homem), é um elemento importante nos processos de autoanálise nos diários.

Reconhecer o desejo do domínio masculino é libertador, para Nin, e este momento acontece quando ela inicia seu processo analítico em um *setting* terapêutico, com Dr. Allendy. Deste modo, este pensamento parece corroborar com os estudos de Freud, nesse tempo, principalmente porque este insistiu na proposição de que “a mulher inveja o pênis”, teoria esta que alimentou o imaginário social a ponto de, até os dias de hoje, ser motivo de reflexão, tensão e debate nas pesquisas de gênero e de identidade sexual, no sentido de contestá-la.

Para que avancemos, imaginemos, nos anos 30, ler a seguinte frase: “O único critério de frigidez é a ausência do orgasmo vaginal.” Freud (2006), em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) discorreu também sobre a masturbação, sobre o prazer orgástico. Porém, ele continuou sua pesquisa sobre a sexualidade e afirmou que o orgasmo clitoriano era imaturo, infantil, e poderia caracterizar uma espécie de distúrbio mental. Aí, por ora refletimos: há uma passagem em *Henry & June*, que Nin menciona sobre os hiatos de períodos que se masturbou, e conclui que evitava por vergonha em se tocar, a vergonha após o gozo, como se fosse uma sensação de autoabuso.

Se associarmos esse saber, que tinha o respaldo científico, ao momento histórico, às novas pautas em ascensão, compreendemos que a situação de comunicação acerca de *Henry & June*, apresentava muitos tabus sobre o sexo (se atualmente temáticas em torno das sexualidades ainda são bastante debatidas, vemos isso em material como

*O manifesto contrassexual*(2017), *Texto Junkie*(2018), de Paul B. Preciado<sup>29</sup>. imagina em um momento em que as possibilidades de viver a liberdade sexual estavam, talvez, em um estágio embrionário ou antes disso. Então, nosso olhar para essa escritora, dos anos 30, é de compreensão e sobretudo de respeito. Fechamos esse ciclo sobre a situação de comunicação em Nin compreendendo as críticas que foram direcionadas a ela, mas escolhendo que, se ali havia novas discussões emergentes sobre o lugar da mulher, ela é uma das mulheres que utilizou do seu potencial e privilégios, sua paixão à escrita erótica, para se refazer enquanto mulher, e sobre sua sexualidade, também pôde apostar em uma desconstrução ao longo da vida.

### 3.2.2 Sujeitos da linguagem em Anais Nin

Como vimos em seções anteriores, interessa à Semiolinguística o enunciado e tudo que está circundante: cenários, falas, impressões, identidades envolvidas, ou seja, mais uma vez observamos que nesta teoria, conforme Charaudeau (2005), vislumbramos compreender o fenômeno da construção psicossociolinguageira. O ato de linguagem pressupõe o postulado de intencionalidade, que o referido tanto pontua acerca da troca linguageira entre sujeitos parceiros:

Os *parceiros*, que são os interlocutores, sujeitos de ação, seres sociais que têm intenções – que chamamos de *sujeito comunicante* e *sujeito interpretante*.; e os *protagonistas*, que são os intra-locutores, os sujeitos de fala, responsáveis pelo ato de enunciação – os quais chamamos de (*sujeito*) *enunciador* e (*sujeito*) *destinatário*. E embora haja uma relação de condição entre esses dois tipos de sujeitos, não há entre eles uma relação de transparência absoluta. (CHARAUDEAU, 2005, p. 4).

Torna-se necessário, portanto, trazer o quadro/diagrama proposto por Charaudeau (2009) o qual exemplifica o ato de linguagem, a situação de comunicação e os sujeitos de linguagem, para assim, identificarmos nosso trajeto pela obra em destaque nessa pesquisa. O ato de linguagem compõe-se por quatro sujeitos: EUc, EUe, TUD, TUi em dois discursos distintos, como apresenta abaixo o quadro:

---

<sup>29</sup> Paul B. Preciado é um filósofo, pesquisador feminista transgênero, com amplos estudos desenvolvidos sobre Teoria Queer, filosofia de gênero, identidades, pornografia, biopolítica. Em *Manifesto contrassexual*, inspirado pelo pensamento desconstrutivista, ele apresenta a *contrassexualidade* como uma teoria (do corpo) que resiste às hegemonias, às iniquidades. (2017). Em *Texto Junkie* (2018), como introduz: “não é um autobiografia, mas um protocolo de intoxicação voluntária à base de testosterona a respeito do corpo e dos afetos de B. P. Um ensaio corporal” (p.13). Nesse exemplar, Preciado permite-nos acompanhar, como um ensaio performativo, experimentos de afetos, experimentos com drogas, com sexo, cruzando com amplas referências nas áreas supracitada.



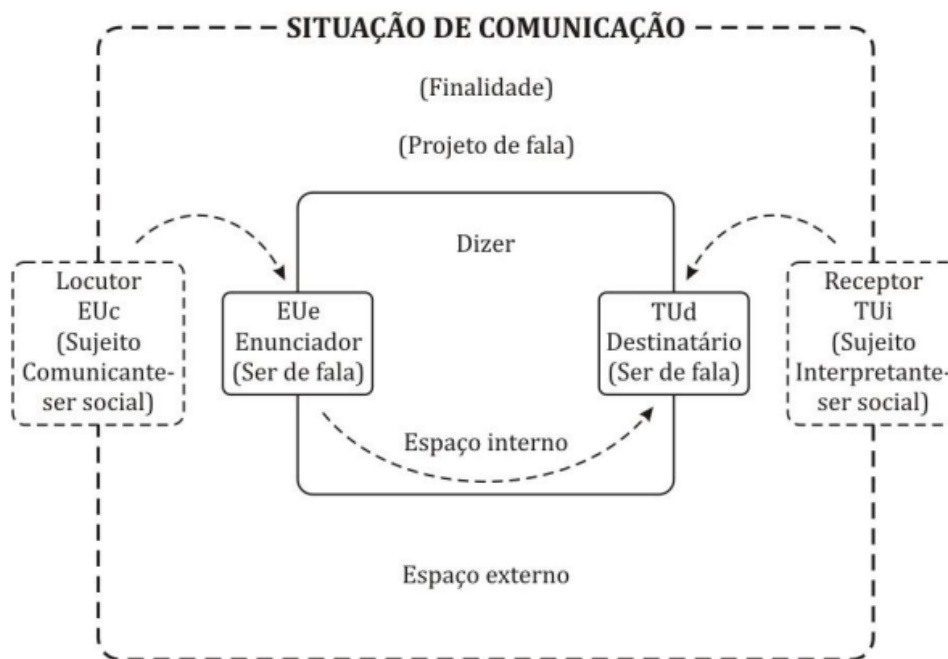


Figura 1: Ato de linguagem (Charaudeau, 2008, p.52)

Sobre os sujeitos da linguagem em Anaís Nin, dentro do contrato confessional, compreendemos que:

**a.** O sujeito comunicante, como já dito, é a própria Anaís Nin: mulher branca, artista, dançarina, escritora de diários e contos eróticos, romances e poesia em prosa, europeia.

**b.** Sujeito enunciador: Anaís narradora/diarista. Sobre este sujeito, a partir das suas declarações nas confissões, nós podemos identificar algumas impressões, e dentre essas, uma mulher que se desconstrói com vistas a viver o florescer da sua sexualidade, a experimentação, o gozo, por isso, o *ethos* erótico. Esse sujeito discursivo, para Charaudeau (2008) dispõe de um caráter de impressionar, influenciar, por isso, ao escolhermos os estudos sobre a retórica, elencamos as noções de *ethos* em Amossy (2016) e Maingueneau (2016), que nos servem em suma nessa investigação.

**c.** O sujeito destinatário, cumpre um lugar de “público-alvo”, idealmente é o leitor que se identifica com as temáticas que Nin desenvolve, tais como: erotismo/pornografia, romance, poesia, sonho, mulheres que buscam desenvolver suas potências, autobiografia, diários, confissões, simbolismo, psicanálise, identidades sexuais e de gênero. Como se trata de um diário, há um aspecto muito pertinente que Lejeune (2014) enfatiza, sobre o diarista escrever para si, para recordar, desabafar, perceber seu estado de vivente. Anaís Nin almeja ser sua própria leitora. Possivelmente essa

característica um pouco egocêntrica seja bem percebida em textos autobiográficos, já que são escritas do eu, de si.

**d.** O sujeito interpretante é a identidade social do leitor. Qualquer leitor, que pode ter acesso a esse texto e obter uma interpretação própria, fora do domínio do sujeito enunciador. (CHARAUDEAU, 2008).

### 3.2.3 A obra

Por se tratar de um diário, *Henry & June* (2008a) está organizado não através de contos ou capítulos, mas de uma narrativa ordenada por meses. É escrito entre outubro de 1931 a outubro de 1932, e portanto, a fim de condensar as informações mais relevantes e apresentar ao leitor condições mínimas para compreensão desse texto, vamos expor gradualmente, através de três trimestres e um quadrimestre.

No trimestre compreendido entre outubro e dezembro de 1931, Anaïs (mencionamos nesta seção seu primeiro nome, assim como aparece na obra; apenas Anaïs) dá início às confidências sobre sua ânsia por viver intensamente relações. Dá indícios logo no início dos diários, que mantém uma relação extraconjugal, ou que, alimenta o amor de um primo, chamado Eduardo, por ela. Hugh Guiler, ou Hugo, é o esposo de Anaïs, e esta narra sobre como seu marido é bem sucedido e tem uma mente livre para muitos desejos que ela gostaria de viver. Suas discussões, carregadas de jogos patológicos de repulsa e atração mostram o desespero pelo ato de brigar e ter a recompensa de uma reconciliação. Apego. Monotonia. Transbordamento de sentimentos, brigas violentas que misturam choro e orgasmo ao mesmo tempo. Ciúmes.

Em Dezembro é apresentada a Henry Miller, através de um conhecido, e a partir desse acaso, uma simpatia surge, uma amizade, conversas sobre o universo que os une - a literatura - sobre a visão de mundo de cada um. Transa com ele, mas de início só pelo impulso. Ele lê seu livro finalizado sobre um escritor bem conhecido na época, o D.H. Lawrence, e admira sua escrita. Esse primeiro momento Henry parece assediá-la, mas para ela não pode ser sem amor, então responde: “-existem duas maneiras de chegar a mim: por meio de beijos ou por meio da imaginação. Mas há uma hierarquia: só os beijos não funcionam.” (2008a, p.15).

Aponta reflexões sobre ser escritora e esposa ao mesmo tempo. Analisa Henry, psicologicamente e como escritora, colocando-o em um imaginário de uma escrita masculina, isto é, voraz, agressiva, febril, mas admirando-o. É o momento em que esse

escreve seu livro *Trópico de Câncer*, livro que deu a ele destaque na literatura. Inicialmente não há o despertar para um desejo físico, ela se apaixona pela sua inteligência.

Conhece June Mansfield, esposa de Henry. Apaixona de imediato por sua beleza e seu charme, e no desenrolar dos eventos, tornam-se amigas. Percebe que a obsessão de Henry por June, que inclusive é uma constante inspiração para sua criação, é o que fascina Anaïs. A relação desse casal é instigante para ela: há um ar de superioridade em June e isto provoca ódio em Henry, desejo de vingança, competitividade. Não nos esqueçamos de mencionar que nesse trimestre Anaïs e Henry já iniciam um *affair*.

Já no período de janeiro a março de 1932, Anaïs sente-se muito atraída pela personalidade um pouco limítrofe de June, e isso desperta nela um desejo de proteção, de cuidar de June, pois esta é claramente uma mulher que vive momentos, e intensamente. Concomitantemente os encontros com sua nova amiga, Anaïs vê-se aprisionada em um passado marcado por abuso e violência doméstica; rememora, ao encontrar Eduardo, as dores causadas pelo pai, e neste momento, o leitor percebe que há entre esses primos uma relação também terapêutica, sendo Anaïs a analisada. Ela menciona o quanto é uma mulher insegura, ao lembrar que seu pai disse, em sua infância, que se tornou feia após a febre tifoide. Então, June emerge como uma musa, uma deusa Vênus, vem para representar esse lugar idealizado sobre a sensualidade feminina sonhada por Anaïs. June, é seu oposto, mostra-se o inverso de Anaïs e o que ela almeja: June experimenta drogas, já amou uma outra mulher, é uma mulher livre e tem todos homens aos seus pés.

Questiona Eduardo sobre sua lesbianidade, mas crê que não se encontra nesse lugar, pois ama os homens, o que inicialmente, apresenta já de antemão um imaginário de que ser lésbica é ser inimiga de homens, e se tem algo que Anaïs ama e admira, são os homens. Sai com June para um restaurante, para admirá-la. June e Henry vivem com dificuldades financeiras, e Anaïs os apoia. Ao nosso ver, pelas confissões, Anaïs aproxima-se cada vez mais do seu amante Henry com a gana de sentir exatamente o que ele sente: a paixão, a vertigem desse casamento doentio, mas que ela vê como fonte criadora. Estão ambos apaixonados pelo mesmo objeto de desejo: June. Há uma convergência de desejos e sentimentos de inveja, tanto do que Anaïs pensa Henry sentir por June, quanto o que June também a desperta.

Intercala as confissões sobre seu caso extraconjugal, com o amor por Hugo, sempre comparando toda experiência exterior que venha a ter, a ela e Hugo a Henry e June. Em uma ida ao restaurante com June, aproveitam e compram as passagens desta para Nova York. E então logo após alguns dias June parte para os EUA. A despedida é bastante dolorida para Anaïs, e beijos acontecem.

Sem contentar com sua vida pacata em Louvenciennes, e na busca por emoção, ela retorna a encontrar Henry, e ora sente culpa por isso, ora acha que seu amor por Hugo é inabalável e que liberdade é para ser vivida. Passeia com ele, relembra sonhos. (Em todo o livro, Anaïs dá bastante atenção às experiências oníricas, até mesmo antes de se enveredar pela psicanálise.) Ela tem segurança do amor e da proteção de Hugo. De fato, parecem viver moldes diferentes de casamento, porque continuamente menciona noites em hotéis, solidão à noite, parece vagar pelas cidades circunvizinhas. (Mais adiante, narra que Hugo viaja bastante a trabalho).

Sobre a intimidade dos diários, Anaïs guarda seu caderno, mas vez ou outra pede alguém para ler. Hugo lê seus diários relacionados a um grande amor do passado, porque ela permite. Dentro das confissões, há sempre transcrição de cartas, telegramas, trocados com Henry, com June.

Ainda nesse ínterim, dá a ele uma máquina de escrever, o que torna um fato tão importante e simbólico que acaba sendo adaptado ao filme ao qual mencionamos como uma cena importante do encontro de ambos, pois fica claro o quanto ela foi um importante apoio para Henry. (Mais adiante, na análise, ela reforça o sonho de ser esposa de um gênio e apenas servi-lo. Tal projeção coube a Henry). Percebe que está aprisionada aos dois amores. Henry dá vida, June a morte. Nos encontros com Henry, aprofunda mais sua relação, fala sobre o prazer de viver a feminilidade com ele. Apega-se mais.

Adiante, leva Hugo, seu esposo, a um *show*, uma casa atrizes que fazem performances eróticas. Essa cena é também emblemática no filme. Ambos assistem a duas atrizes, e uma dessas usa um dildo<sup>30</sup>, tal cena incita Anaïs a vislumbrar June. Continua a questionar sua sexualidade, comparando seu desejo sexual pelos parceiros e como cada experiência é distinta: um oferece amor-ternura, o outro, paixão avassaladora. Há, por fim, um desejo muito forte de ser homem o que a impulsiona buscar uma massagista para se testar.

---

<sup>30</sup> Dildo refere-se a brinquedos sexuais, especificamente ao formato de pênis.

Entre Abril e Junho, há o pico das paixões. Cada vez mais Anaïs percebe o quanto está aprisionada ao vício de se sentir amada, desejada, mas em contrapartida vem o sentimento de culpa pela traição. Acha-se hipócrita, endemoniada, invejosa, mas não cogita a possibilidade de abdicar de uma dessas relações, e logo se convence, pelas confissões, que tem a vida que almejou: um marido que consente sua liberdade, que sente ciúmes mas não a controla. No entanto, refletimos, ao longo do livro, que a estratégia de controle perpassa o poder de recompensa: Hugo é bem estável financeiramente e dá oportunidade a Anaïs de usufruir de uma vida sofisticada e com muito conforto, inclusive assim ela até apoia financeiramente seus amantes.

Questiona Henry se é sobre amor ou apenas sexo. Anaïs oscila entre achar que é traição ou não. Fidelidade, para ela, é vazia de significado. Fala sobre as mentiras que conta, e a sensação de que omite para o diário alguns acontecimentos e reflexões.

Finalmente tem um primeiro encontro com a psicanálise. Após tantas referências de Dr. Allendy, vai ao seu consultório, devido a tanta insistência de Eduardo, seu primo, para que ela trate esses anseios e a angústia pela vida dupla. Ela fala sobre seu amante a Allendy: Henry. Na análise ela entra em contradição sobre o ideal de amor: “amor romântico versus amor carnal”. Narra sobre os traumas de infância, sua insegurança, a frieza do pai. Neste momento, Allendy faz uma interessante intervenção: Anaïs, em vez de se entregar completamente ao amor, procura muitos amores, porque na verdade, busca a admiração do pai em um amante mais velho. (Ela descreve a aparência de Henry, parece relacionar-se com um homem bem mais experiente e maduro do que ela). As características são semelhantes entre Henry e Joaquín Nin: olhos azuis, temperamento agressivo, até fato de elogiar mais seu intelecto do que sua aparência física. Conclui, portanto, que precisa de um amor mais velho, além de Hugo. A análise a deixa encantada.

Henry menciona que ama Anaïs de verdade porque há amizade à parte a volúpia. Outra viagem de seu marido, Hugo e ela permite aventurar-se mais uma vez nos braços de Henry. Trabalham juntos, cada um em sua escrita e isso fortalece o vínculo e potencializa o magnetismo sexual. Ambos partilham o amor de June, em conversas. June o inspira as paixões, e agora Anaïs a enxerga com ternura.

Faz novas descobertas na análise: que por amor à mãe, procura o castigo, gosta do sofrimento, possui instinto masoquista e também gostaria de possuir outras mulheres. Allendy a questiona se há a aspiração de ultrapassar os homens através de seu trabalho, humilhá-los com seu sucesso, tocando em um mito para fazer uma analogia à sua

narrativa na clínica: o complexo de Diana, a mulher que inveja o homem por sua força sexual. Anaïs posiciona-se, ao afirmar que os encoraja, os admira, os aplaude. É amiga dos homens. Seu sonho era casar-se com um gênio e servi-lo. Allendy toca em sua ferida: falta de autoconfiança e ela se aborrece. Faz confidências sobre sua infância. Ainda neste ciclo, começa a ajudá-lo em um trabalho, escrevendo artigos, e essa nova atividade promete aprofundá-la nos estudos em psicanálise. A ida ao concerto do seu irmão, também chamado de Joaquín, é um teste interessante após as sessões de análise, pois seu pai é convidado e comparece. Já era de se esperar que ela seduzisse os homens de sua vida neste concerto (todos assistiram ao concerto: Henry, Allendy, Eduardo).

June, mais adiante, aparece como uma rival, em sua mente. Allendy crê que Anaïs criou uma personalidade completamente artificial, como um escudo. O amor por Henry a faz manter a escrita de diário, só para mantê-lo junto a ela, a sua memória viva cada dia, mais aquecida. Sente-se ameaçada só de imaginar June retornando, pois o ciclo de obsessão agora está por Henry. Por falar em obsessão, Anaïs e Eduardo têm uma conversa determinante, na qual o liberta de uma vez, pois já descobriu que tipo de amor/relação ela busca, e com seu primo, o aspecto fraterno é mais forte.

Em análise, a tônica volta-se às experiências sexuais. Confidencia a Allendy que não sente sempre orgasmo, e raramente se masturba. Narra que a masturbação a deixa triste, moral e fisicamente, pois o sentimento de culpa a consome após o ato. Expõe o medo da maternidade, o medo de engravidar do amante, mas ao mesmo tempo dá informações que parecem confirmar uma infertilidade. Também medo de ser muito ativa no sexo. Gosta da submissão, de ser dominada. Interessante que o fato de colocar valor a uma performance sexual também nos aponta um imaginário dessa feminilidade associada à figura submissa, a mulher dominada; ela abstém, por exemplo, da prática oral, mas faz só para agradar seu par. Descobre-se frígida, mas ainda aspira inúmeros ensaios eróticos em sua vida.

Então, assim conclui o trimestre, com revelações sobre si através da análise, dos experimentos e sobretudo da escrita do diário. Reflete sobre como floresceu sexualmente, sobre como passou a exprimir o desejo, e dar mais prazer a um homem, isso é uma espécie de troféu, uma grande conquista: sentir-se amada e satisfazer completamente outro homem.

De julho a outubro, montanhas-russas emocionais: Henry está mais apegado, planeja uma vida a dois, ou seja, abandonar June e ficar com Anaïs. Esta sabe que seu amante irá perde-la, já que não existe possibilidade de separar de Hugo. Sente que

conseguiu tudo que queria de Henry, chegou ao clímax. O relacionamento com Henry a fez mais experiente, ela só pensa em prazer, no entanto, largar a vida confortável que tem em seu casamento é cair na realidade e perceber que não pode ir tão longe. Faz procedimentos estéticos; uma cirurgia de correção no nariz. Seus sonhos são com o retorno de June e a crítica a sua aparência. Sente que não terá amantes tão interessantes quanto Henry. As cartas de Henry não a sensibilizam mais. Não fica mais impaciente para ir a seu encontro. Deseja ser apenas uma mulher, ela diz. “Não escrever livros, encarar o mundo diretamente, mas viver por transfusão de sangue literária.”(NIN, 2008a, p.203).

Este quadrimestre é marcado por uma inconstância de afetos: ora quer possuir Henry, ora sente apenas ternura. Conclui que não fugirá com ele, e cada vez mais apega-se a Hugo, porque este dá liberdade e é sereno. Mais uma vez ela afirma que seu diário é uma doença, um vício.

Hugo também está em análise com Allendy. A imoralidade de Anaïs assusta a si mesma e ao mesmo tempo a faz agir de modo mais impetuoso: começa a ter um caso com o próprio analista. Sente-se dependente dele. Afirma que a análise resolveu seu caos. Após muitos meses, June retorna dos EUA e tal acontecimento deixa Anaïs ansiosa. Sente que todos lutam por ela. Allendy a salvou do masoquismo, ela diz. Beija June e começa perceber que está caindo o véu de ilusão.

### 3.3 Ethos e Eros

Sobre as imagens discursivas na escritora em questão, destacamos três nuances sobre esse *ethos* erótico; a mulher casada, a amante e a devir-bissexual<sup>31</sup> as quais serão apresentadas no próximo capítulo, e a partir destas, é possível identificar como o imaginário erótico se revela através do seu discurso. Mesclamos com demais referências à medida que são elencados, dando ênfase, principalmente, à questão do discurso erótico.

Mainqueneau (2016), ao estabelecer seu próprio trajeto em torno do *ethos*, afirma que este permite refletir sobre o processo em que se aderem sujeitos a uma posição discursiva, o que fica nítido principalmente ao avaliar a persuasão por argumentos em discursos como publicidade, discursos filosóficos, políticos, dentre outros. *Ethos* está

---

<sup>31</sup> Mais uma vez, não dá para afirmar que Nin, por ter um comportamento bissexual, que se autodenomine ou que a denominemos bissexual, posto que neste momento não havia ainda as nomenclaturas para as identidade sexuais e de gênero como temos atualmente.

ligado à enunciação, e aqui pressupõe-se que o discurso, a fala é o que torna o orador digno de fé; há um depósito de confiança no orador, que deve ser verificado no ato da oração, em vez de uma suposição prévia sobre o caráter desse. E, então, a partir dessa apresentação, “dir-se-ia que o *ethos* se desdobra no registro do “mostrado” e, eventualmente, no do “dito”. Sua eficácia decorre do fato de que envolve de alguma forma a enunciação sem ser explicitado no enunciado.” (MAINGUENEAU, 2016, p.70).

Esse teórico avança suas noções de *ethos* quando coloca em evidência um aspecto relevante: se o *ethos* está ligado ao ato de enunciar, é possível que, o público construa suas próprias representações sobre o enunciador antes mesmo que haja a enunciação, antes mesmo do discurso. Em seu texto *Ethos, cenografia, incorporação* (2016), que é nossa referência desde o início dessa seção, Maingueneau propõe o seguinte quadro: o *ethos* é o resultado da interrelação do *ethos* pré-discursivo (imagens produzidas por estereótipos em determinados grupos/práticas sociais) e do *ethos* discursivo (resultado da interrelação entre *ethos* dito e *ethos* mostrado).

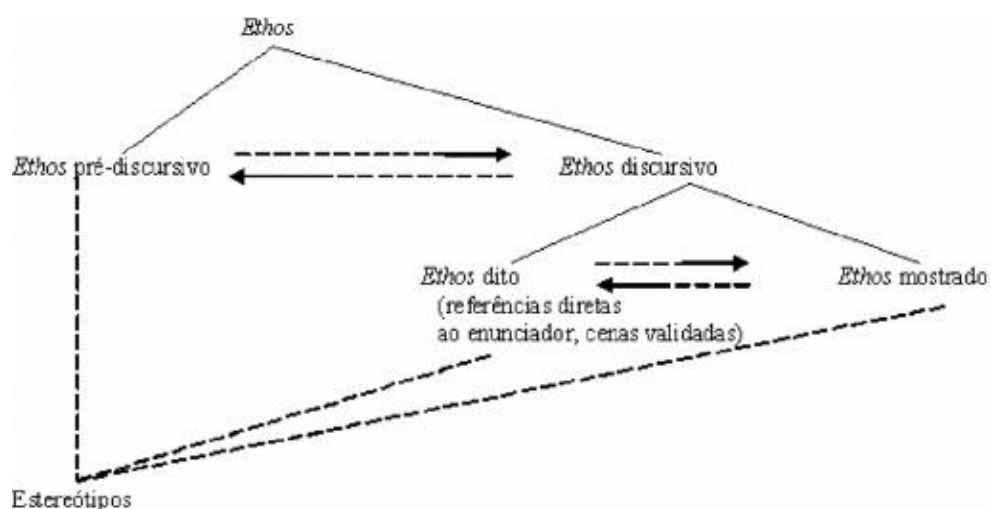


Figura 2: A construção do *ethos* efetivo. (MAINGUENEAU, 2016, p.83)

Como podemos identificar, no que tange à construção de um *ethos* efetivo (no topo do quadro), há uma relação entre o *ethos* pré-discursivo e o *ethos* discursivo, na qual o primeiro entrega pistas, direciona a construção do segundo. Não são fixos, cristalizados, pode inclusive produzir efeitos que modificam esses postos. O destinatário constituirá o *ethos* efetivo a partir dessa interação.

A distinção entre *ethos* dito e *ethos* mostrado inscreve-se nos extremos de uma linha contínua, já que é impossível definir uma fronteira clara entre o “dito” sugerido e o “mostrado” não explícito. As metáforas, por exemplo, podem ser consideradas como tendo a ver ao mesmo tempo



com o dito e com o mostrado, segundo a maneira pela qual são geridas no texto. (MAINGUENEAU, 2016, p.82).

No caso do romance, Maingueneau (2016), afirma que não é possível haver essa representação prévia. No discurso literário, o *ethos* vai desempenhar um papel em primeiro plano. Como leitores de um diário, é possível dispor de imagens prévias, caso já tenhamos tido acesso a alguma entrevista, informação sobre a escritora ou sua imagem, mas, em se tratando de identificar qual tipo de texto, ou o gênero de discurso e seus elementos vistos anteriormente por exemplo, o contrato de comunicação, a formação discursiva, isto é como um trilhar de pistas que propiciam ao destinatário características do *ethos*. Então observamos como este é denunciado no discurso literário:

No discurso literário o *ethos* desempenha um papel de primeiro plano, dado que, por natureza, visa a instaurar mundos que ele torna sensíveis por seu próprio processo de enunciação. Também nesse caso nos distanciamos de uma concepção propriamente argumentativa do *ethos*, para colocar em primeiro plano a participação, por meio de um imaginário do corpo enunciante, em uma experiência global do mundo. (MAINGUENEAU, 2016, p.89).

Tal proposição expande nossa visão para observarmos um detalhe muito interessante quando nos posicionamos como sujeitos leitores de Nin. O sujeito enunciador dota-se também de uma entonação, um tom que visa levar confiança, e desta maneira, o destinatário, que é neste momento captado pelo *ethos*, participa também “físicamente” do mesmo universo.

Ao adentrarmos em sua dinâmica confessional, fazemos nossas próprias suposições do que é erótico, vestimos da sua fala, projetamos experiências individuais no texto, afinal de contas, o imaginário erótico não é universal, e experimentar esse tipo de leitura compreende que: o que permitirá uma conexão desse destinatário com o conteúdo, (seus impulsos, gatilhos) deve-se a essa oportunidade de drenar os próprios desejos, de vivenciar junto. É o conceito de *incorporação*, também em Maingueneau (2016) que dá lugar a esse sentido, pois esta atua em três formas indissociáveis: conferindo corporalidade ao fiador (leitor figurando a avaliação da cena enunciativa); a assimilação dos elementos do mundo no qual o destinatário incorpora na enunciação; a constituição de um corpo por parte daqueles que aderem ao mesmo discurso. “O *ethos* implica assim um controle tácito do corpo, apreendido por meio de um comportamento global.” (MAINGUENEAU, 2016, p.72).

É sobre a visão de mundo particular, mas dentro de um imaginário coletivo (não universal), que se revela o *ethos* efetivo. Ao levantar o *ethos* erótico da autora, estamos nos travestindo com suas experiências, estamos passivos (e também ativos) a ela. Quando Nin repreende suas atitudes de traição, e em seguida convence a si mesma dessas, aciona um imaginário de traição, nossas crenças e experiências de traição (o que é traição para o sujeito que interpreta). E isso serve para as demais situações em confissão, nós incorporamos essas impressões, nas representações e imagens.

O *ethos* possibilita uma espécie de espelhamento, pois o sujeito falante performa um papel ao permitir que possamos ver com nossos próprios olhos outras realidades, então, também parece um corpo emprestado ao destinatário. E assim, entendemos que *Henry & June* pode até ter sido um diário construído para ser contemplado, mas seu caráter enunciativo destina-se a mobilizar, a sensibilizar e, usando as palavras de Maingueneau (2016, p.73), “aderir “fisicamente” a um certo universo de sentido”.

Desta maneira, compreender as especificidades, como vimos, sobre as noções de *ethos*, nos ensina a refletir que na enunciação, a dinâmica nas interlocuções resultam não apenas produção de sentidos, captadas pelo sujeito destinatário, mas evoca sua atuação, sua participação “física”.

Quando se fala em erotismo, a referência primordial é Georges Bataille, que através de um ensaio filosófico trouxe à tona o conhecimento desse fenômeno. O erotismo, como identificamos na literatura e nas artes, tem em seu bojo a sexualidade, tema inerente, e que por muitos séculos foi um tabu (ou ainda é), como mostra Foucault em *História da sexualidade* (2010). As fronteiras entre amor, desejo sexual e paixão parecem resvalar no tom erótico na narrativa de Nin, mas não devemos confundir amor com erotismo, até porque para a tradição ocidental existem quatro espécies de amor<sup>32</sup>. Interessa-nos, portanto o Eros.

O que pensamos quando lemos ou escutamos a palavra “erotismo”? Sensualidade, paixão, sedução, aquele desejo desperto a partir de um estímulo específico, uma vontade de ir além, de expandir, fundir-se no objetivo/objeto, um tesão. “Erotismo”,

---

<sup>32</sup> Rollo May (1973) em seu livro *Eros e repressão: amor e vontade*, apresenta em uma seção (*Paradoxos do sexo e do amor*), as quatro espécies de amor conforme a tradição ocidental: “Uma é *sexual*, ou o que chamamos sensualidade, libido. A segunda é *eros*, o impulso de amar para procriar ou criar – o ímpeto, segundo os gregos, em direção a formas mais elevadas de ser e relacionar-se. A terceira é *philia*, ou amizade, o amor fraterno. A quarta é *agapé*, ou *caritas*, como a chamavam os latinos, o amor dedicado ao bem do próximo, do qual o protótipo é o amor de Deus pelo homem. Toda experiência humana de amor autêntico é uma mistura, em proporções variáveis, das quatro espécies de amor.” (MAY, 1973, p. 39).

o termo, vem de Eros, que é um deus da mitologia grega. Eros, ou Cupido, na mitologia romana, é um deus alado que está associado ao sentimento amoroso, à sensualidade, ao desejo e prazer sexual.

Baby Siqueira Abrão, em *Mitologia dos Heróis*, ao listar os deuses primordiais da mitologia grega apresenta Eros como: “Deus do amor erótico, o mais belo de todos. Carrega numa aljava o arco e as flechas do amor. Quem levar uma flechada de Eros será dominado por uma grande paixão e por um desejo incontível.” (ABRÃO, 2016, p.44).

Rollo May em sua investigação sobre o Eros (à luz da Psicanálise), afirma que “nos dias de hoje, eros é considerado sinônimo de “erotismo”, ou excitação sexual. (...) Eros criou a vida na terra, é o que nos conta a antiga mitologia grega. (...) Eros é o desejo, a ânsia, e a eterna procura de expansão.” (MAY, 1973, p.79-80).

O erotismo é o que divide a sexualidade dos seres humanos da sexualidade dos animais, porque para nós, há um componente essencial: a fantasia, a imaginação. Eliane Robert Moraes, professora da Universidade de São Paulo, cujas pesquisas têm ênfase em literatura erótica, afirma que nossas fantasias variam de acordo com a época, com o grupo social, com os costumes, e se pensarmos que somos frutos do nosso tempo, esta professora aconselha a refletirmos que, ao lermos uma narrativa erótica de uma determinada época, é válido pensar que as narrativas contenham muito mais as fantasias desse período, do que de fato os detalhes sobre como se fazia sexo. (MORAES, 2016). Por isso, apesar de colocarmos o desejo sexual, a paixão e o amor em um “combo” erótico, é importante compreender certas fronteiras. O erotismo é bem mais amplo. O que pode ser considerado erótico em 1930 pode não ser agora.

Já o dicionário MICHAELIS (2023) aponta as seguintes definições para “erotismo”: “1. Tendência ao amor sensual; 2. Indução ou tentativa de sentimentos sexuais em obra de arte, mediante sugestão, simbolismo ou alusão; 3. Interesse em ou busca de sensações sexuais; 4. Estado de desejo amoroso.”

A professora e psicanalista Lúcia Castello Branco, um dos nomes referentes no Brasil nos estudos sobre o erotismo, afirma que este “deve ser compreendido, pois, como fenômeno cultural, impulso consciente em que nos lançamos na tentativa de transcender os limites da existência” (BRANCO, 1985, p. 17). Interessante pensar que, também para essa pesquisadora, erotismo vai além dos quesitos sexuais, pois denuncia o sujeito e seu meio social; erotismo é também da ordem do ser, do social, por isso trabalhamos com a noção de imaginário para abordar esse tema-chave, pois se situamos esse sujeito histórico

e suas interações, estamos falando de linguagem. Trazendo para o campo das discussões sobre texto:

As obras (literárias que), a partir do sexo, abordam outros motivos e, por fim, transcendem o caráter exclusivamente sexual são consideradas eróticas, literárias. Isso nos remete mais uma vez a Georges Bataille com sua definição da experiência erótica como transcendência da experiência sexual rudimentar, animal. (BRANCO, 1985, p. 18)

O poeta Octavio Paz, parte do princípio de que é a imaginação o principal agente do discurso erótico:

A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. (1994, p.12).

Bataille em 1957 lançou uma obra prima, *O erotismo*, e esta é claramente necessária até os dias atuais para os estudos de gênero e sexualidade, para as artes literárias, plásticas, visuais, dentre outros estudos, pois esse filósofo explicita muitos dos tabus da sociedade. A primeira proposta a refletir, segundo esse autor, é sobre o erotismo como uma experiência interior, isso confirma primeiramente que: a sexualidade dos homens é distinta da sexualidade dos animais, posto que para nós, humanos, estamos sempre à procura de um objeto de desejo. E há nesse gosto pessoal, a complexidade típica do que alimenta o desejo humano e o faz escolher, suas fantasias, imaginação, pois como o mesmo afirma, “o erotismo está na consciência do homem, o que faz com que ele seja um ser em questão.” (BATAILLE, 2004, p.46). Nessa obra, compreendemos dois paralelos que se complementam e que são necessários ao erotismo: a interdição e a transgressão. A interdição, explicamos mais adiante, mas desde entende-se por: restrições, proibições, como por exemplo, o interdito religioso. O erotismo, para Bataille, está tão ligado ao divino, ao sagrado, quanto à transgressiva atitude de licenciosidade e lascívia: interdito e transgressão são como forças conjuntas atuantes em nós no exercício da sexualidade; são complementares.

Bataille discorre, ao longo da obra, temáticas que, para ele, ressoam diretamente com sua perspectiva sobre o erótico: sacrifício, vida e morte, êxtase, violência, interdito, transgressão. A transgressão tem a relação direta, para este filósofo, com o mito, o divino, e também com a vida e a morte, portanto, falar de erotismo, compreender esses lugares do interdito, e do transgressivo, como correlatos, é identificar que “a morte de alguém é correlativa ao nascimento de outro alguém”. (BATAILLE,

2004, p.79). Vida e morte são atributos do erotismo, para Bataille, e isso nos rememora o estudo sobre as pulsões, em seções anteriores.

As pulsões de vida e de morte, como as interações entre Eros e Tânatos<sup>33</sup>, para Freud, são, como percebemos em Bataille (2004) e Branco (1985) apresentadas como o amor que se transforma em ódio, porém Bataille não utiliza dessa analogia dos mitos às pulsões, vista na psicanálise. Neste movimento, um revela-se como a sombra do outro, Tânatos a outra face de Eros. Essa concepção, para Branco (1985) evidencia a morte como esse atributo próprio do imaginário erótico, já que “vida e morte estariam, portanto, na origem da existência erótica, e seria através da busca da continuidade versus o caráter descontínuo dos indivíduos que esses dois impulsos se concretizam.” (BRANCO, 1985, p. 60).

Uma outra edição de *O erotismo* (1987) elaborada pela L&PM, conta com uma introdução que resume de maneira bem interessante os interditos e a transgressão:

Os seres que se reproduzem e os seres reproduzidos são distintos, separados por um abismo, por uma fascinante *descontinuidade*. No entanto, jogados nessa aventura ininteligível que é a vida, todos têm a nostalgia da *continuidade* perdida. O erotismo, uma das formas humanas da atividade sexual de reprodução, nos leva ao reencontro dessa continuidade: ao se unirem, as células reprodutoras formam um novo ser, a partir da morte destas células. É também a morte que, na origem do homem, manifesta este esforço de liberação. Mas o desejo de matar questiona toda a organização das comunidades sociais, fundadas no trabalho e na razão. Daí o nascimento dos interditos, aos quais se acrescenta a sua superação necessária: as transgressões aos interditos. A essência do erotismo é, assim, ser a transgressão por excelência, dado que ele é resultado da atividade sexual humana enquanto prazer e, ao mesmo tempo, consciência do interdito. (L&PM, 1987, p.2).

Esse filósofo divide *O erotismo* em dois momentos importantes: o primeiro é realizado um estudo sobre a vida sob a perspectiva erótica, e o segundo momento, nomeado como “diversos estudos sobre o erotismo” (BATAILLE, 2004, p.231), é feita uma análise acerca de alguns textos, e entre estes, esse autor investiga a linguagem dos escritos de Sade; alguns dos seus próprios textos, temas como incesto, sensualidade,

---

<sup>33</sup> Tânatos, ou Thanatos, para a mitologia grega, é a personificação da morte. Freud atribuiu à pulsão de morte essa nomenclatura, para explicar o instinto de morte. Interessante que, na mitologia grega, conforme o historiador, Thomas Bulfinch (2001) certo dia Eros adormece em uma caverna, embriagado pelo deus Hipnos (o deus do sono, irmão de Tânatos), enquanto dormia, suas flechas misturaram-se com as flechas de Tânatos. Ao acordar acabou misturando suas flechas com as de Tânatos, e as carregou, ou seja, Eros carrega suas flechas do amor, e também as da morte.

mística, santidade, dentre outros, porém aspectos estes que são também discussões importantes para a Psicanálise, a Literatura, a Antropologia.

Retornando ao início da obra, para que possamos associar ao campo das discursividades, (e principalmente porque são sintomas nas falas de Nin) existem três formas em que o erotismo é constituído, segundo Bataille (2004) e são essas: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Nas duas primeiras formas, Bataille propõe a relação existente entre desejo sexual e morte, posto que o processo de descontinuidade/continuidade pressupõe o caráter de violência, ou violação: “Essencialmente, o campo do erotismo é o campo da violência, o campo da violação.” (BATAILLE, 2004, p.27). Toda ação erótica, para essas formas, prescinde de padrões destrutivos. Há, na relação dos seres, a busca por uma continuidade. Se nos questionarmos: por que existe o desejo sexual? Para manter a continuidade da vida. Ter a consciência de que somos seres descontínuos, que a morte é iminente, isto (des)encoraja-nos.

Há, nessa dinâmica erótica o princípio de atividade e passividade, que Bataille aponta como aspectos do masculino e do feminino em nós. “Toda atividade do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto onde ficamos sem forças. A passagem do estado normal ao desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua.” (BATAILLE, 2004, p.29). Os parceiros são como jogadores nessa dinâmica erótica, e, para o erotismo dos corpos, a violação evidencia, a partir do envolvimento dos corpos, o estado de morte. No ato do desnudamento, há o que esse filósofo afirma ser um processo de oposição ao estado fechado dos corpos, posto que é neste ato que há a dissolução dos seres:

Os corpos se abrem para a continuidade por intermédio desses condutos secretos que nos provocam o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que incomoda um estado dos corpos semelhante à possessão de si; semelhante à possessão duradoura e afirmada.” (BATAILLE, 2004, p.29).

É nessa interação dos corpos que surgem sentimentos, desejos, lascívia, e confirmando o que já discorremos: há um estado ativo que se opõe a um passivo. “O erotismo dos corpos tem, de toda maneira, qualquer coisa de pesado, de sinistro. Ele dissimula a descontinuidade individual e é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico.” (BATAILLE, 2004, p.32). O erotismo dos corações é mais livre, Bataille continua, pois no primeiro, o apelo material torna-se exclusivo, enquanto no segundo há a separação da materialidade dos corpos.

Pensemos na relação de amantes; no erotismo dos corações a afeição torna-se um elemento importante para a união de ambos e isso os permite viver separados, posto que há a estabilidade do sentimento de reciprocidade, mas podendo chegar a paixão, claro, somos sujeitos de linguagem, carregados de incongruências, e conforme Bataille (2004), a paixão pode até desordenar a relação a ponto de atingir a violação em níveis mais destrutivos do que se percebe no erotismo dos corpos.

Na base, a paixão dos amantes prolonga, no campo da simpatia moral, a fusão dos corpos entre eles. Ela a prolonga ou é sua introdução. Mas, para aquele que a experimenta, a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Nunca devemos esquecer que, a despeito das promessas de felicidade que a acompanham, ela antes introduz a perturbação e o incômodo. A própria paixão feliz impele a uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade possível de se gozar, é tão grande que é comparável a seu contrário, o sofrimento. (BATAILLE, 2004, p.32).

Mais adiante nessa obra, ao avançar sobre a paixão, o que nos interessa em suma nessa dissertação, por se tratar do componente elementar nos escritos de Nin, é também compreender que a paixão coloca os amantes em uma posição de possessão. A possessão é o traço que confirma a linha tênue entre o êxtase e o sofrimento, na paixão, e, caso o amante encontra-se impedido de possuir o ser desejado, “pensa às vezes em matá-lo: frequentemente preferiria matá-lo a perdê-lo. Em outros casos, ele deseja a própria morte. O que está em jogo neste momento de fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado.” (BATAILLE, 2004, p.33). Branco (1985) discorre sobre esse movimento destrutivo, como vimos, a pulsão de morte, ou Tânatos, como a força que se revela no estado de posse amorosa, que desemboca em manifestações violentas; os chamados crimes “por amor”, ou do suicídio. “Os amantes, quando se deparam com a impossibilidade da posse real do ser amado, terminam, muitas vezes, por preferir sua morte à sua perda.” (BRANCO, 1985, p. 63).

A causa desse sofrimento deve-se ao apego, visto que resulta do isolamento na individualidade descontínua: desejamos fundir-nos ao outro, posto que somos seres descontínuos em busca de uma continuidade perdida, então, a paixão incita uma promessa ilusória. (BATAILLE, 2004). É sobre essa ameaça da separação, da possibilidade da perda, que o sujeito constrói suas roupagens, suas máscaras sociais, a fim de viver esse egoísmo individual de manter o objeto de desejo. “Se a união de dois amantes é o efeito da paixão, ela faz apelo à morte, ao desejo de matar ou de suicídio. A paixão é designada por um halo de morte.” (BATAILLE, 2004, p.34).

Já no erotismo sagrado, a questão da (des)continuidade do ser está na possibilidade que este, o divino ou sagrado, evoca no sujeito um sentimento de ser ilimitado, de libertação, plenitude, que podemos compreender, por exemplo, a partir da experiência mística.

É fácil ver o que designa o erotismo dos corpos e o dos corações, mas a ideia do erotismo sagrado é menos familiar. A expressão é, aliás, ambígua na medida em que todo erotismo é sagrado, mas encontramos os corpos e os corações sem entrar na esfera do sagrado propriamente dito. (BATAILLE, 2004, p.26).

Na experiência religiosa não há relação objetal, não há o desejo de possuir o amado. Bataille exemplifica com a ideia do amor de Deus: Deus como um ser composto que tem, no plano da afetividade, a continuidade do ser.

Quando falamos em erotismo, percebemos que existe uma linha tênue entre este e pornografia<sup>34</sup>. É possível identificar traços de ambos em suas respectivas obras: em obras pornográficas, haver elementos eróticos, assim como obras de escrita erótica, obterem cenas pornográficas. Segundo Maingueneau (2010, p.3): “Muito mais que obscenidade, a pornografia é regularmente contraposta ao erotismo, com o qual ela faz dupla”. Pornografia é mais explícito e tem um viés político, exerce um papel de transgressão de aspectos sociais:

A distinção entre pornografia e erotismo é atravessada por uma série de oposições, tanto nas afirmativas espontâneas quanto nas argumentações elaboradas: direto vs. indireto, masculino vs. feminino, selvagem vs. civilizado, grosseiro vs. refinado, baixo vs. alto, prosaico vs. poético, quantidade vs. qualidade, chavão vs. criatividade, massa vs. elite, comercial vs. artístico, fácil vs. difícil, banal vs. original, unívoco vs. plurívoco, matéria vs. espírito etc. (MAINGUENEAU, 2010, p. 31).

O erotismo é sutil. A literatura de Nin é erótica, com algumas narrativas de cenas pornográficas, mas com o intuito artístico em sua construção. Sobre o discurso erótico, Maingueneau afirma que a literatura mantém uma relação privilegiada com o erotismo. É uma literatura que joga com o deslocamento e o embelezamento com o objetivo de seduzir o leitor/espectador. O texto erótico, diferente do pornográfico, preocupa-se com a estética, e em vez de concentrar em uma sugestão sexual, concentra-se em uma contemplação das formas puras. (MAINGUENEAU, 2010).

---

<sup>34</sup> A etimologia da palavra “pornografia” ajuda-nos de alguma forma a compreender as fronteiras entre o que soa como erótico e o que soa como pornográfico: “De fato, *porné*, em grego antigo, designa a prostituta. O derivado “pornografia” foi construído no início do século XIX. Progressivamente, a referência à prostituição desapareceu, e “pornografia” veio a designar qualquer representação de “coisas obscenas”, conforme Maingueneau (2010, p.13).



O desejo, o estado de paixão sempre mexeu com os seres humanos, como identificamos nos registros na Antiguidade Clássica, sua poesia, artes, tragédias. O diferencial do ser humano diante dos outros animais é também o sentido oculto nos assuntos que envolvem nossos desejos; nunca sabemos os limites da nossa sexualidade, a busca por prazer é o que nos leva a alguma coisa.

## 4. ANÁLISE DO *ETHOS* ERÓTICO DE ANAÏS NIN

Por fim, a análise. Neste último capítulo extraímos do exemplar *Henry & June*, excertos que confirmam o que nesta investigação defendemos. Organizamos, como já indicamos anteriormente, em três momentos em que a autora performa seu *ethos* erótico e agregamos, paralelamente a suas falas, pensamentos que corroboram com as mesmas, vindos de teóricos já mencionados.

### 4.1 Anaïs e Hugo

A relação conjugal entre Anaïs Nin e Hugh Guiler, como vimos em sua minibiografia no primeiro capítulo, teve benefícios sociais e materiais, para ambos. Para ela, segurança emocional e financeira, e para ele, por ser sua uma musa inspiradora, seu objeto de admiração. Em seus diários, trazemos excertos que representam sua perspectiva sobre a experiência erótica no casamento. Como foi discorrido, a mulher nos anos 30 não tinha oportunidades para explorar seus desejos e liberdade sexual. Nos próximos enunciados, as emoções em torno dos conflitos conjugais e a forma como se esperava solucionar demarcam fatidicamente o que Bataille ensaiou sobre o erotismo: morte e vida são instintos complementares na dinâmica passional erótica.

- (1) Nunca fomos tão felizes nem tão infelizes. Nossas brigas são prodigiosas, tremendas, violentas. Estamos ambos irados a ponto da loucura; desejamos a morte. Meu rosto está assolado pelas lágrimas, as veias em minhas têmporas latejam. A boca de Hugo treme. Um grito meu traz de súbito a meus braços, soluçando. E então ele me deseja fisicamente. Nós choramos e nos beijamos e atingimos o orgasmo ao mesmo tempo. E no momento seguinte analisamos e conversamos racionalmente. (...) É histeria. Em momentos mais frios, admiro-me da extravagância de nossos sentimentos. A monotonia e a paz se foram para sempre. (...) Uma lua de mel madura, com sete anos de atraso, cheia de medo da vida. Nos intervalos de nossas brigas somos extremamente felizes. Inferno e céu ao mesmo tempo. Estamos ao mesmo tempo livre e escravizados. Às vezes parece que sabemos que o único elo que pode nos unir agora é o da vida intensa, o mesmo tipo de intensidade que se encontra em amantes e concubinas. Inconscientemente criamos um relacionamento altamente efervescente dentro da segurança e paz do casamento. Estamos ampliando o circuito de nossas tristezas e prazeres dentro do círculo de nosso lar e nossos dois seres. É nossa defesa contra o intruso, o desconhecido. (NIN, 2008a, p.12-13).

A partir dessa fala, poderíamos desdobrar nosso objeto para pesquisas futuras para um imaginário sobre casamento, mas como nosso objetivo aqui é compreender como se constrói esse *ethos* erótico, torna-se necessário analisar conforme o trajeto metodológico esboçado, ainda que “casamento” enquanto instituição entre no quadro de Maingueneau (2016), nas imagens e modelos de estereótipos que comungam uma cena validada.

Temos a impressão de ver uma mulher conformada com sua vida de casada “nem feliz, nem infeliz”, ao relatar que há conflito acirrado, e que tais brigas intercalam com orgasmos; o amor parece estar associado à dor, à violência, à punição, e ao movimento de sair desse polo e atingir o êxtase, revela seu jogo tóxico. Esse *ethos* erótico, erotizado pela possibilidade do conflito, da perda, separação, gerada pela violência, que reverbera no prazer da compensação.

Nin, inclusive, ao utilizar o diário como fonte também de análise, conclui: “é histeria”. Se acatamos, neste momento, a perspectiva freudiana sobre seus postulados no início do século XIX, o dicionário de psicanálise, Laplanche & Pontalis (LAPLANCHE, 2016), descreve a histeria como uma doença muito antiga, em que os gregos conheciam como “doença das mulheres”, histeria, no sentido etimológico tem origem na palavra “útero”. Os sintomas sugerem exatamente os espasmos, o choque, a melancolia, “crise emocional com teatralidade”. (LAPLANCHE, 2016, p. 211). O diagnóstico feito por ela mesma, (nesse momento ainda não tinha iniciado o processo de análise) pode revelar uma fonte fiadora, na qual busca o autoconvencimento para manter o casamento.

Fazendo analogia ao mito de Eros, entre flechas de amor e flechas de morte, o *ethos* erótico está revelado aí na enunciação de que amar é não ter paz, casamento pode conter atos de violência, com ciclos de felicidade, apesar das brigas. “Inferno e céu ao mesmo tempo”. O erotismo dos corpos e dos corações, em Bataille cumpre seu fundamento teórico na narrativa de Nin.

A atividade erótica não tem sempre abertamente este aspecto nefasto, ela não é sempre esta fenda; mas, profunda e secretamente, uma vez sendo o próprio da sensualidade humana, esta fenda, é a energia do prazer. O que, na apreensão da morte, tira o fôlego, o que, de alguma maneira, no momento supremo, deve cortar a respiração. O princípio do erotismo aparece antes como o oposto desse horror paradoxal. É a plethora dos órgãos genitais. É um movimento animal em nós que está na origem da crise. Mas o transe dos órgãos não é *livre*. (BATAILLE, 2004, p. 164)

Percebe que estão livres e aprisionados, pelo casamento, pelo amor doentio, pela emoção dos reveses. O “céu” em sua simbologia, cumpre seu papel de sacralidade, de benevolência, leveza, afinal é sinônimo de pureza, de serenidade. O “inferno” vem como antagonico ao primeiro, o submundo, a prisão, condenação.

Quando diz que inconscientemente criam a efervescência dentro do casamento, que é de paz e de segurança, esse *ethos* erótico encena a emoção do jogo patológico que vai gerar uma compensação catártica, o clímax, o prazer. Resumindo: esse *ethos* erótico no casamento é construído para se convencer de que deve haver paixão, para evitar a mornidão. Mostra-se indefesa, doente (neurótica/histérica) mas sugere articular essa cena erótica (de violência) para chegar a esse prazer, pois seu maior fantasma parece ser o pavor do abandono. A atividade sexual torna-se compensatória e terapêutica (atua como um ansiolítico). Opta, então, por ampliar o “circuito de tristeza”, o que é arriscado no jogo erótico. Essa incessante busca pelas compensações tende a expandir, e nessa condição humana, obstinada e cega, é comum perder os próprios limites do “amor”.

- (2) Eu talvez tivesse encontrado um marido que me amasse menos exclusivamente, mas não seria Hugo, e, seja o que Hugo for, sejam quais forem suas qualidades e defeitos, eu o amo. Nós lidamos com valores diferentes. Para a fidelidade dele, eu lhe dou minha imaginação – até o meu talento, se você quiser. Eu nunca fiquei satisfeita com nossas relações, mas elas devem permanecer. Ele chega em casa à noite e eu o observo. Melhor do que qualquer homem que conheço, o homem quase perfeito. Tocantemente perfeito. (NIN, 2008a, p.19)
- (3) Passamos uma hora de amor apaixonado, sem distorções, sem sensações desagradáveis. Quando termina, não está terminado, nós ainda ficamos imóveis nos braços um do outro, acalentados por nosso amor, por ternura – sensualidade na qual todo o ser consegue participar. (NIN, 2008a, p.17).
- (4) Hugo começa a compreender. A realidade existe apenas entre ele e eu, em nosso amor. Todo o resto, sonhos. Nosso amor está resolvido. Eu sei ser fiel. Fiquei imensamente feliz durante a noite. (NIN, 2008a, p.31)
- (5) A verdade é que essa é a única maneira que posso viver: em duas direções. Preciso de duas vidas. Eu sou dois seres. Quando volto para Hugo à noite, para a paz e o calor da casa, volto com uma satisfação profunda, como se essa fosse a única condição para mim. Trago para Hugo uma mulher inteira, livre de todas as febres “possuídas”, curada do veneno da inquietação e da curiosidade que

costumava ameaçar nosso casamento, curada através da ação. Nosso amor vive porque eu vivo, eu o sustento e alimento. Sou leal a ele à minha maneira, que não pode ser a dele. (NIN, 2008a, p.62).

Esse momento (02), ela apresenta uma imagem de que o marido é obcecado por ela, o que a excita. E isso, ao longo do diário, é confirmado. Apesar das diferenças, dos valores. Ela pode indicar aí “nos valores” uma relação de oposição de posicionamentos ideológicos, dentro do próprio casamento, inclusive no quesito de fidelidade.

Para ela, experimentar o amor de Henry ou outro amante, é um impulso incontrolável. E ao descobrir que estar nos braços de outro amante a torna mais criativa, mais apaixonada pelo marido, é mais uma forma de corresponder a uma pulsão erótica, o que a mantém aprisionada, pelo que apontamos: o alívio após a tensão de ter o objeto diante do medo da perda. E convence a si mesma de um ideal de homem. Ela, apesar dos valores diferentes, tem “a fidelidade em alta conta”, ao diário, aos próprios anseios, entrega a ele uma preciosidade: sua imaginação. Esse *ethos* forjado de sonho e fantasia para blindar os problemas conjugais (inseguranças, feridas, medos, incompatibilidades, projeções), ela afirma como real.

Ao afirmar que o que é real é apenas o casamento, ela dá indícios de que as “puladas de cerca” são apenas fantasias, momentos, “sonhos”, mas sua composição etótica pertence ao mundo mágico, ao fantástico (05). Ao nosso ver, assim como um teatro de máscaras, existe por trás de uma máscara, outra. A segurança do casamento, o acordo, pode ser o que sugere “está resolvido”, porque após suas aventuras, ela volta para seus braços. E mais uma vez, a compensação que a faz viver em um ciclo vicioso, porque sabe que depois retorna aos braços do pai, *ops*, do marido.

- (6) Estou mentindo para você todos os dias agora, mas veja, eu lhe dou os prazeres que recebo. Quanto mais nego a mim mesma, mais pobre eu seria para você, meu querido. Não há nenhuma tragédia, se você puder me acompanhar nessa equação. Existem equações que são mais óbvias. Uma delas seria: eu o amo e conseqüentemente renuncio ao mundo e à vida por você. Você teria uma freira prostrada diante de si, envenenada pelas requisições que você não conseguiria satisfazer e que o matariam. Mas veja-me esta noite. Estamos voltando para casa juntos. Eu conheci o prazer. Mas não o excluo de minha vida. Venha penetrar em meu corpo dilatado e prová-lo. Eu carrego a vida. E você sabe disso. Você não pode me ver nua sem me desejar. Minha carne lhe parece inocente e inteiramente sua. Você poderia beijar-me onde Henry me mordeu e encontrar prazer. Nosso amor é inalterável. Apenas o conhecimento o magoaria. Talvez eu seja um demônio, capaz de passar dos braços de Henry para os seus, mas a fidelidade literal é para mim vazia de significado. Eu não consigo viver sob seus

parâmetros. O que é uma tragédia é que devamos viver tão juntos sem que você seja capaz de perceber esse conhecimento, que tais segredos sejam possíveis, que você só saiba o que desejo lhe dizer, que não haja nenhum traço em meu corpo daquilo que experimento. Mas mentir também é viver, mentir da maneira que minto. (NIN, 2008a, p. 108).

A imagem construída de uma esposa afiança a mentira mas que em seguida devolve o amor, a liberdade, a exaltação, compensam uma atitude que, aos olhos de uma sociedade francesa dos anos 30, é inconcebível, por ser antiética, amoral. Os valores estão invertidos aqui, o que implicaríamos em pensar da seguinte maneira: em troca de viver um romance, a paixão comigo, sua amada esposa, deixa-me experimentar o mundo e aprender a partir da minha própria ótica.

Assim, Nin projeta um *ethos* discursivo rebelde, que assegura o leitor que: traição, se for dessa maneira, é bom: “Mentir é viver”, se amar a torna viva, e precisa criar um *ethos* erótico de amante para viver, então mentir pode ser válido. O valor está na satisfação pessoal, a aventura pelas experimentações, e as infinitas possibilidades que o outro desvenda em nós. Há uma permissividade com esse argumento: “nosso amor é inalterável”. O contrato heterossexual, portanto, implícito nessa cena ressoa como um fator proibitivo para viver sua própria feminilidade. Dessa forma, no casamento constrói-se como mulher, reconhecendo essa posição, firmada pelo acordo social e jurídico, e mantida pela lógica paternalista, como vimos em Pateman (1993), angustiada pelos eventos em seu universo privado. Até a ideia de feminilidade, nesse período, está carregada de valores instituídos, biológicos, sociais e políticos: o que deve ou não fazer, qual lugar da mulher, seus limites. Mas haverá algo sempre que escapará do controle: o desejo.

Branco ao estudar o fenômeno erótico na literatura, reconhece que na sociedade burguesa, as estratégias desta é lançar mão para viver os prazeres à margem, como uma norma à hipocrisia:

Estão em voga os amores proibidos de toda espécie. Dentre eles o mais conveniente e menos ameaçador à ordem burguesa: o adultério. Amantes à parte, os casamentos em geral se conservam, e é isso que interessa à sociedade puritana. É tempo, portanto da celebração de amores infelizes, frustrados, já que o casamento, o principal antagonista do amor pleno, em geral mantém-se à toda prova e, não raro, além da morte. Outra não poderia ser a realidade de uma época em que os mecanismos de poder, buscando refrear as paixões e a sexualidade, respaldavam-se na crença do sentimento amoroso como dor e do prazer como ilusão. (BRANCO, 1985, p.31).

O imaginário de que amar causa mais dor do que prazer, e que prazer é uma ilusão, reforça uma crença captada muito bem por escritores realistas, inclusive Nin faz parte desse nicho, em que raros são as narrativas que refletem casamentos realizados simplesmente por amor. “Desta forma, não se arriscava a saúde dos parceiros. Esta seria ameaçada através do adultério, da ilusão do prazer e da doença amorosa que, na maior parte das vezes, era fatal.” (BRANCO, 1985, p.31). O sentimento de insatisfação, a angústia, e a castração são correspondentes aos fundamentos políticos da repressão sexual.

- (7) Tenho a sensação de tudo que omito – as lacunas, especialmente os sonhos, as alucinações. As mentiras também são omitidas, uma necessidade desesperada de embelezar. Assim eu não as escrevo. O diário é conseqüentemente uma mentira. O que é omitido do diário também é omitido de minha mente. No momento em que escrevo, precipito-me para a beleza. Disperso o resto, de meu diário, de meu corpo. Eu gostaria de voltar, como um detetive, e recolher o que deixei de lado. Por exemplo, a terrível e divina credulidade de Hugo. Penso que ele poderia ter reparado. Na hora em que voltei do quarto de Henry e me lavei, ele poderia ter visto os poucos pingos de água que caíram no chão; manchas em minhas roupas de baixo; batom nos meus lenços. Ele poderia ter questionado o que lhe disse: “Por que você não tenta gozar duas vezes?” (como Henry faz), minha fadiga excessiva, as olheiras. (NIN, 2008a, p.110).
- (8) Magoar e ser consciente da mágoa, saber da sua necessidade, isso é intolerável para mim. (...) Luto para poupar Hugo de toda humilhação. Não passo por cima de seus sentimentos. Apenas duas vezes em minha vida a paixão foi mais forte que a piedade. (NIN, 2008a, p.41).

Aqui (05) Nin intenciona um *ethos* erótico já de amante. Os diários íntimos possuem um estatuto de confissão, mas ainda que sejam diários, a narrativa torna materialidade, e como se sabe, tais diários foram editados várias vezes e publicados, dentro do gênero autobiográfico. Isso nos faz refletir sobre traços reais ou ficcionais, como nesse caso de assumir que o que escreve nem sempre é verdade. E lembrando palavras de Lejeune (2014, p.300): “um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento.”

Sabemos que o trabalho de Nin é escrever romances, contos, e poemas eróticos, e, quando se é artista, vida-obra-poética tornam-se um só: difícil delimitar as fronteiras das próprias escrituras. É um preceito para o artista manter um caderno como um diário

de bordo para tomar nota sobre um processo criativo, como o que mencionamos no capítulo do diário, um período de entressafra. Então esse *ethos* erótico insurge justamente como um alter ego para suas composições, e como frisamos anteriormente: seus amantes são seus personagens.

Na enunciação seguinte (06), Nin apresenta compaixão pelo esposo traído, e mostra-se consciente, ainda que é válido manter toda aparência e suas outras personalidades. “Luto para poupar Hugo de toda humilhação” (07), porque ela precisa viver a fantasia de um par ideal e apaixonado, ainda que o faça sofrer, ela também sofre, mas ainda assim constrói um *ethos* de redimida, de piedosa. Deste modo, o sujeito destinatário, o leitor (ela mesma lerá seu diário), incorpora seu melhor amigo, pois o contrato confessional permite que o diário, seja um ombro amigo, que está ali sempre para acolher e “apoiar”.

- (9) O conflito entre meu ser “possuído” e minha devoção a Hugo está se tornando insuportável. Eu o amarei com toda a minha força, mas à minha maneira. É impossível para mim crescer em apenas uma direção? (NIN, 2008a, p.49)

Nesse breve excerto, o conflito entre a mulher que subverte a ordem e a que se convence do destino de estar casada ilustra, na verdade, duas cenas validadas: uma em que o termo “possuída” sugere a perda do controle, dos instintos, de ter outro corpo dentro de si, e a outra, que cumpre um *ethos* erótico que ressoa com a forma do erotismo sagrado, porque em seu discurso há um tom de uma experiência mística. Ela enuncia: “minha devoção a Hugo”, logo, o *ethos* de uma esposa apaixonada que eleva seu erotismo ao estado de remissão, de graça, e seu sacrifício constante qualifica sua experiência interior de transgressão.

## 4.2 Anais & June

Ao fazer uma massagem com uma mulher, Nin vê-se excitadíssima, por sentir o toque, o corpo, o calor da massagista. Diz “que tortura querer ser homem!” (NIN, 2008a, p.80), e racionaliza os comportamentos sexuais livres nessa época, intitulado de “sexualidade coletiva, despersonalizada” (NIN, 2008a, p.81). A paixão de Nin por June foi um acontecimento tão presente e relevante, que além de ir para o diário, como confissão, foi uma inspiração para sua produção poética. Fato é que, como bem sabemos,



as pautas sobre sexualidade nesse período estavam (comparando aos estudos pós-modernos) em seus primeiros passos. Logo, categoria de identidade sexual? Gênero e diversidade sexual? Estas são propostas atuais. Então, precisávamos dar um nome a sua relação com June, afinal, nomear coisas faz parte da própria construção intersubjetiva. “Devir” significa “tornar-se”. É fluido, é uma motivação, um desejo, uma abertura ao novo. “Bissexualidade” compreendemos, hoje, como a orientação sexual na qual o sujeito pode manifestar desejo, atração física, sexual tanto pelo mesmo gênero quanto por outros.

Sendo assim, o discurso de Nin projeta um *ethos* erótico bissexual, quando ela diz que não é lésbica, porque ela não odeia homem, mas mantém uma relação apaixonada e quente com June, logo, ela vive uma situação homoerótica nesse momento. Devir-bissexual por antecipar essa possível categoria identitária. Ela era além, para sua época, sem dúvidas.

Desta forma, buscamos investigar o que Freud teorizou sobre a bissexualidade e vimos que não definiu inteiramente sua posição sobre o problema da bissexualidade na época, mas, com ajuda e influência de um parceiro, o Dr. Fliess, esboçou algo sobre. Recorrendo novamente ao dicionário Laplanche & Pontalis (LAPLANCHE, 2016) assim apresenta a noção de bissexualidade:

Noção que Freud introduziu na psicanálise por influência de Wilhelm Fliess: todo ser humano teria constitucionalmente disposições sexuais simultaneamente masculinas e femininas que surgem nos conflitos que o sujeito enfrenta assumir o seu próprio sexo. (...) A teoria da bissexualidade fundamenta-se, em primeiro lugar, em dados da anatomia e da embriologia: “Um certo grau de hermafroditismo anatômico é normal. Em todo indivíduo, macho ou fêmea, encontram-se vestígios do aparelho genital do sexo oposto [...] Desses fatos anatômicos, conhecidos já há muito tempo, decorre a noção de um organismo bissexual na sua origem, que, no discurso da evolução, orienta-se para a monossexualidade conservando alguns restos do sexo atrofiado.” (LAPLANCHE, 2016, p.55).

Freud não avançou nessa questão, como o mesmo reconhece, em 1930, que “... a teoria da bissexualidade contém ainda numerosas obscuridades e que não podemos deixar de estar seriamente embaraçados em psicanálise por não termos podido encontrar ainda a sua ligação com a teoria das pulsões.” (LAPLANCHE, 2016, p.56). Como nosso objetivo não é utilizar da psicanálise para fazer um psicodiagnóstico sobre a escritora, neste momento justificamos o levantamento dessa informação apenas para dar mais referência à situação de comunicação que se apresenta no texto da mesma, uma vez que

em 1930 o discurso médico, biologizante mantinha-se solidamente instaurado. Todavia, é em Freud e seu enfoque centrado em uma abordagem também discursiva, através do seu método de associação livre<sup>35</sup>, que há uma contribuição significativa para seus postulados teóricos sobre aspectos fisiológicos e químicos. Através destes, foi possível avançar as barreiras e apresentar seu olhar fenomenológico diante dos aspectos pulsionais do sujeito.

Seguimos, então com os excertos os quais é possível identificar o *ethos* devir-bissexual. No próximo, percebemos claramente uma projeção erótica em que Nin apaixona-se por si mesma, na pessoa escolhida, June.

(10) Vive dos reflexos de si mesma nos olhos dos outros. Não ousa ser ela própria. (...) Ela posa para mim ao partir. Tenho vontade de correr e beijar sua beleza fantástica, beijá-la e dizer: “Você carrega consigo um reflexo meu, uma parte de mim. Eu sonhava com você, desejava sua existência. Você sempre será uma parte de minha vida. Se eu a amar, deve ser porque partilhamos em alguma época dos mesmos pensamentos, da mesma loucura, do mesmo estágio. O único poder que a mantém unida é seu amor por Henry, e, por isso, você o ama. Ele a magoa, mas mantém seu corpo e alma juntos. Ele a integra. Ele a açoita, provocando integridade ocasional. Eu tenho Hugo.” (NIN, 2008a, p. 21-22)

(11) A beleza dela sobrepujou-me. Quando me sentei à sua frente, senti que faria qualquer loucura por ela, qualquer coisa que ela me pedisse. (...) No final da noite eu era como um homem, terrivelmente apaixonado por seu rosto e por seu corpo, que prometia tanto, e odiava o eu criado nela por outros. Outros sentem por causa dela; e por causa dela, outros escrevem poesia; por causa dela, outros odeiam; outros, como Henry, amam-na apesar deles mesmos.” (NIN, 2008a, p.21).

(12)-Você é a única mulher que já respondeu às exigências de minha imaginação. (NIN, 2008a, p.23)

(13) Sua beleza provocante e sombria está morrendo. Sua estranha força viril.” (p.24).

June é parte de um ideal, um amor platônico (10; 12) e que através da fala de Nin, esta pincela um *ethos* também de inveja, ciúmes, pois é certo que ela almeja desde o início da obra, ser a musa de Henry também. Então, ela constrói esse *ethos* para viver a June musa do seu amado, ser como ela, vestir-se dela mesma, e, uma das formas de

---

<sup>35</sup> Associação livre caracteriza-se por “método que consiste em exprimir indiscriminadamente todos os pensamentos que ocorrem ao espírito, quer a partir de um elemento dado (palavra, número, imagem de um sonho, qualquer representação), quer de forma espontânea. (LAPLANCHE, 2016, p.38).

incorporá-la é ser sua amante. Seu lugar agora transita de, Nin amante de Henry, para ocupar o lugar de Henry (interessante que é um *ethos* travestido do próprio objeto de desejo): amar como ele a ama, sentir o seu fascínio por ela; possuir o mesmo objeto de desejo do seu amante.

Ao mesmo tempo, quando, nas entrelinhas ela diz que seu companheiro Henry a maltrata, a fere, mas isso é o que a torna íntegra, ela projeta também através do seu discurso um *ethos* erótico sádico<sup>36</sup>, visto que, mais adiante, demonstra medo dos dois abandonos: de June decepcionar-se com sua traição, que agora entra o contrato de amizade (ambas construíram uma relação de lealdade. June faz desabafos sobre a relação doentia com seu marido, e Anaïs acolhe e torna-se amiga e boa ouvinte dos dois), e o de Henry, caso June interponha em ambos, e obviamente, a fascinação do marido pela esposa é superior a qualquer aventura, até então.

Nin veste-se de um *ethos* sádico em ambas as peles, como amante dos dois. Quando encerra com “eu tenho Hugo”, parece comparar sua situação colocando a si mesma como oponente, e ao mesmo tempo, como parceira, partilhando a mesma visão de mundo, e as feridas dos seus casamentos.

A “força viril” (13) que tanto aparece em June, aos olhos de Nin, quanto a performance desejanse de Nin (11) “no final da noite eu era como um homem”, sugere um *ethos* erótico que traz, em si, para essa relação um imaginário de masculinidade, afinal, ora se comportam com características viris (força, proteção, coragem, ação, afirmação): “Dei as ordens na loja. Fui o homem. Fui firme, dura, obstinada com as vendedoras. Quando elas mencionaram o tamanho dos pés de June, eu as repreendi”. (NIN, 2008a, p.30), e ora como mulheres frágeis, indefesas.

Em outro excerto Hugo menciona que June é “máscula”: “ela tem um pescoço másculo, voz máscula e mãos ásperas.” (NIN, 2008a, p.24), essas características, de certo modo, denunciam esse imaginário masculino e potencializa o erótico em sua vertente viril também manifestando na escritora, pois, como ela afirma mais adiante: o lado másculo nela fez muitos progressos.

O instinto anteriormente que parecia sádico, nesta enunciação (11) mostra-se em sua faceta inversa, talvez uma veneração, a legalidade do sofrimento da dependência do objeto amado. Contudo não nos esqueçamos de que o sofrimento, o horror, a dor fazem

---

<sup>36</sup> O termo “sádico” vem de Sade, Marquês de Sade. Conhecido pela sua escrita libertina, pornográfica, erótica e violenta, mas depois dele, o termo é utilizado para se referir ao prazer de causar dor, sofrimento no outro. Uma pessoa sádica é aquele que sente prazer ao ver a dor do outro, uma pessoa tirana, cruel.

parte do êxtase ilimitado do gozo, no erotismo. Às vezes, o perigo, ante a dor, paralisa, no entanto, se for mais fraco, excita o desejo. (BATAILLE, 2004).

Nos próximos excertos Nin contradiz a si mesma, acreditamos que, numa tentativa de se convencer de que não deseja mulher, afinal, é válido lembrar que dentro do contrato confessional, o projeto de influência etótica mostra que Nin é a sua própria destinatária. Na maioria das suas confissões, percebemos esse *ethos* idealista, a representação do amado é o que promove sentido, vida. O erotismo dos corações permite o sujeito viver o distanciamento dos corpos, é mais livre, já diria Bataille (2004), mas ainda assim, ressentido o medo da perda do objeto amado/idealizado.

(14) Ela não alcança o mesmo âmago sexual de meu ser que o homem alcança; ela não o toca. O que então provocou em mim? Eu quis possuí-la como se eu fosse um homem, mas também quis que ela me amasse com os olhos, as mãos, os sentidos que apenas as mulheres têm. É uma penetração suave e sutil.” (NIN, 2008a, p. 24)

(15) Finalmente Eduardo diz que não sou lésbica, porque não odeio homens – pelo contrário. Em meu sonho na noite passada desejei Eduardo, e não June. Na noite anterior, quando sonhei com June, eu estava no alto de um arranha-céu e esperava descer pela fachada do prédio por uma estreita escada de incêndio. Estava apavorada. Não conseguia fazer isso.” (NIN, 2008a, p.28).

(16) Não parece tão importante que ela deva me amar. Não é seu papel. Estou tão inundada pelo meu amor por ela. E ao mesmo tempo sinto que estou morrendo. Nosso amor seria a morte. O abraço de imaginações. (NIN, 2008a, p.27).

Em várias outras enunciações Nin diz que o amor de June é a morte, é a desintegração. Eduardo surge como um confidente que apoia suas experiências, inclusive é um ex-amante. Quando ela usa sua experiência com ele para dizer “não sou lésbica, se eu desejo homem.”, ela utiliza de uma estratégia discursiva para criar uma impressão outra, que não de lesbianidade, e isso soa como se ela colocasse a lesbianidade em uma oposição, logo parece fazer o juízo de valor como algo negativo.

(17) Afinal de contas, se existe uma explicação do mistério é esta: o amor entre mulheres é um refúgio e uma fuga para a harmonia. No amor entre homem e mulher existe resistência e conflito. Duas mulheres não se julgam, não se violentam, nem encontram algo para ridicularizar. Elas se entregam ao sentimento, à compreensão mútua, ao romantismo. Tal amor é a morte, admito. (NIN, 2008a, p.38).

Esse era um excerto que gostaríamos de chegar: a idealização de uma relação entre mulheres. Quando Nin afirma que esse amor, essa relação é um refúgio, uma fuga para harmonia, aqui interpretamos que: relacionamento mulher e homem não tem harmonia, e sim conflito, resistência, luta de poder, antagonismo, violência, julgamento, humilhação. E em seu discurso, esse *ethos* erótico que ressoa, agora, como homoerótico cumpre uma escolha, uma crença. Ela romantiza a relação homoafetiva, nesse excerto.

O saber da experiência é inquestionável e intransferível (CHARAUDEAU, 2017), ela constrói esse *ethos* devir-bissexual para fugir das obrigações sociais do casamento heterossexual, diminuindo, até de certo modo uma culpa. Nessa fala é exposto o imaginário de casamento como contrato, as normas do sistema familiar destacam-se nesse discurso, e a única possibilidade, além das próprias ilusões do *ethos* erótico de casada, é consolidar um *ethos* de amante de outra mulher, só que o proibido, o interdito, evoca o sintoma de desfalecimento, no ato de amor: “Tal amor é a morte, admito” (17), este proferimento reflete que, no universo sádico, o movimento de amor, quando levado ao extremo, é um movimento de morte. (BATAILLE,2004). Conforme Branco (1985) ao debruçar sobre a poesia simbolista, identifica uma característica que é, em suma, percebida na exasperação de Nin por uma excitação artística. Nin é declaradamente influenciada pelos simbolistas, pelo Surrealismo, e essa transposição de June para o lugar de admiração representa bem as palavras de Branco:

A musa simbolista, caracterizada como simulacro da morte, e cristalizada através das imagens de mulheres doentes, espectros ou cadáveres, funciona já como veiculação desse erotismo impreciso e difuso, cada vez mais distante da concretização explicitamente sexual. Ainda quando não se manifesta como representação imediata da morte, a figura feminina do Simbolismo será definida por seu caráter etéreo e mitológico. (...) (BRANCO, 1985, p.102).

É sobre um erotismo etéreo, platônico, que se baseia esse *ethos* em questão. Abstração. Distancia, como a teórica referenciada, de uma conotação sexual, inclusive é protagonista (a June) da maior parte das experiências oníricas de Nin, nessa obra: sua imagem feminina que funciona como a expressão erótica, mas em níveis mais elevados, parafraseando Branco (1985, p.103) novamente: a imagem de uma mulher que “caminha agora em direção a experiências cósmicas, à fusão do objeto de desejo com a natureza, ao êxtase pleno e indiferenciado, em lugar do orgasmo localizado e parcial”.

(18)Estou presa numa armadilha, entre a beleza de June e o gênio de Henry. De maneira diferente, sou dedicada a ambos, uma parte de mim vai para cada um deles. Mas amo June loucamente, insensatamente. Henry me dá vida, June me dá morte. Devo

escolher e, não consigo. Para mim, dar a Henry todos os sentimentos que tenho tido com relação a June é o mesmo que dar meu corpo e alma para ele.” (NIN, 2008a, p.51)

Mais adiante, o imaginário de uma relação heterossexual, para Nin, é nitidamente apresentado através de um *ethos* que se erotiza ao antagonizar o objeto de desejo, um *ethos* mostrado que se excita com a sensação de competitividade, o desafio da superioridade, até porque com Henry, além de terem trabalhado juntos em suas produções literárias, nos bastidores de suas atividades viviam a própria sedução. Aqui (18) a teoria das pulsões torna-se aplicada: flechas de amor e flechas de morte. O amor de June é mais doentio do que ela poderia suportar. Em seu discurso, revela-se dividida entre duas relações que invocaram paixão de formas distintas, fluindo nos papéis entre feminilidade e masculinidade, mas em ambas, imprimindo um *ethos* obsessivo passional.

(19) Sempre tive elementos másculos em mim, sabendo exatamente o que eu quero, mas só a partir de John Erskine é que amei homens fortes; amava homens fracos ou tímidos. A indecisão e o amor etéreo de Eduardo e o amor assustado de Hugo causaram-se tormento e confusão. Eu agia delicadamente, porém como um homem. Teria sido mais feminino ter ficado satisfeita com a paixão de outros admiradores, mas eu insistia em minha própria seleção, na natureza refinada que encontrei num homem mais fraco do que eu era. Sofri profundamente com minha audácia como mulher. Como homem, teria ficado feliz em ter o que desejava. Agora Hugo é forte, mas temo que seja tarde demais. O lado másculo em mim fez muitos progressos. (NIN, 2008a, p.54)

(20) Descobri o prazer de uma direção masculina de minha vida ao cortejar June. Também descobri o terrível prazer da morte, da desintegração. (NIN, 2008, p.54).

(21) Sentada junto ao fogo com Hugo a noite passada, comecei a chorar; a mulher se dividiu novamente numa mulher-homem, implorando que, por um milagre, pela grande força humana de poetas, pudesse ser salva. Mas a força animal que satisfaz a mulher está em homens brutais, nos realistas como Henry, e dele eu não quero amor. Prefiro ir adiante e escolher minha June, livremente, como um homem. Mas meu corpo morrerá, porque tenho um corpo sensual, um corpo vivo, e não há vida no amor entre mulheres. (NIN, 2008a, p.55)

Mesmo denunciando um imaginário de casamento heterossexual, através da enunciação “não há vida no amor entre duas mulheres, só a morte” (19), ela coloca essa marca sobre o antagonismo entre homem e mulher, entretanto posteriormente, conclui

que o que resta a viver essa relação homoerótica é a “morte”. Tanto no sentido simbólico, quanto literal:

A morte é, em princípio, o contrário de uma função cujo nascimento é o fim, mas a oposição é redutível. A morte de um é o correlativo do nascimento do outro, que ela anuncia e do qual ela é a condição. A vida é sempre um produto de decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que cede o lugar; em seguida, da decomposição, que sucede a morte, e recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres. Apesar disso, a vida é a negação da morte. Ela é sua negação, sua exclusão. (BATAILLE, 2004, p.85)

O que ela busca é a realização da sua fantasia. Se ama e se desintegra, e vê a si mesma presa nessa conexão com June, logo algo há de compensatório: o Eros em si. Pode ser prazeroso sofrer, porque assim ela se movimenta, ela cria, nasce outra vez, ela sai do estado de vaziez (que em seu discurso um casamento “normal” com homem traz). O *ethos* efetivo erótico nessa escritora propõe a perturbação, o incômodo, o alcance da dor, da paixão, do sofrimento, da (des)ilusão, do êxtase, da violência, do horror.

Interessante que, para Bataille, o casamento legitima uma violência, é a própria violação sancionada do ato sexual, “o quadro da sexualidade lícita” (BATAILLE, 2004, p.171), por isso que, conforme este filósofo, o casamento pouco tem a ver com o erotismo (a raiz do erotismo é identificar uma interdição para transgredir). O ato de transgredir está numa “primeira vez” de uma mulher. Relembrando as investigações do psicanalista Rollo May (1973), suas palavras corroboram com a ideia defendida por Bataille, quando o primeiro afirma que:

O momento mais significativo do ato amoroso, a julgar pelo que as pessoas recordam da experiência e os sonhos dos pacientes, não é o momento do orgasmo, e sim o da penetração do pênis do homem na vagina da mulher. É o instante que nos abalada, que encerra a grande maravilha, trêmula e tremenda – ou o desapontamento e desespero, que significam o mesmo, do ponto de vista oposto. É este o momento em que as reações da pessoa à experiência amorosa são mais originais, mais individuais, mais verdadeiramente genuínas. Este, e não o orgasmo, é o momento de união e de compreensão de termos conquistado o outro. (MAY, 1973, p.83).

Para o erotismo ser mantido no casamento, é preciso repetir a lógica da transgressão. O desejo mantido é mais importante do que o orgasmo, em si. E, se compreendemos que a partir do momento de casar, o contrato heterossexual pressupõe a “posse” real dos corpos, o Eros precisa ser “masturbado” na relação, o interdito e a transgressão podem existir diante de um próprio contrato criado pelos dois. Neste caso,

os jogos patológicos alcançam este lugar de dor, o adultério, a vida dupla de Nin, como ela afirma ser dois seres, ter duas vidas, tais práticas atingem esse êxtase. Contudo, a imaginação e a sensibilidade podem ser potentes propulsores do Eros, mais do que as energias biológicas, fisiológicas.

Retomando a questão da masculinidade, o *ethos* demonstra um aparente *status* de herói/heroína, quando Nin afirma que há o desejo por viver com homens mais fracos, mais tímidos, e logo em seguida, acaba permitindo que características de uma masculinidade surgem nela como uma marca e as fazem sentir-se potente. Essa conjunção de masculinidade e feminilidade, portanto, são como forças em constante ajuste que dignificam sua imaginação a qual alimenta suas relações.

Sobre essa experimentação masculina que Nin compreende, Bataille (2004) desenvolve em um dos capítulos, um pensamento que corrobora com esse *ethos* masculino, especialmente no ato de pagar contas para June, cortejá-la. O capítulo em que esse filósofo desenvolve sobre o “objeto de desejo” ser uma expressão do erotismo, propõe pensar relação heterossexual, na qual a mulher geralmente coloca-se como esse objeto de desejo do homem, enquanto este, atizado, parte para cima na conquista. Nesse jogo, uma prática de venalidade instaura-se, então, a mulher passa a ter um valor negociável, como um mercado erótico: ela nega, esquiva-se, para ter retribuições, tais como presentes, mimos.

Estas são as enunciações que consideramos mais expressivas sobre o erótico em *Henry & June*, recortando a relação entre Anaïs Nin e June. Ao longo dos diários, ela chega ao âmago: a culpa. Mas mantém-se na constante transgressão. O *ethos* erótico nesse discurso, assim como em outros na obra, pode refletir um traço narcísico<sup>37</sup>. “Estou mentindo, mas em troca, devolvo os prazeres e a paixão para cada um dos meus amados”. O argumento para manter a traição: quanto mais ela nega seus instintos, pior para todos, afinal, se há algo que ela admite para seus diários é sobre sua capacidade para realizar “delicadas perversões.” (NIN, 2008a, p.39). Compreendamos esta lógica: traição é uma palavra, que, para Nin (que no fundo reconhece sua imoralidade) poderia ser

---

<sup>37</sup> O “Narcisismo”, termo, aparece em Freud, pela primeira vez em 1910: “por referência ao mito de Narciso, é o amor pela imagem de si mesmo. (...) A descoberta do narcisismo leva Freud a propor (..) a existência de uma fase da evolução sexual intermediária entre o auto-erotismo e o amor de objeto. “O sujeito começa por tomar a si mesmo, ao seu próprio corpo, como objeto de amor””. (LAPLANCHE, 2016, p.287). Não estamos fazendo psicodiagnóstico da referida, até porque nesse momento ainda não havia o reconhecimento de um transtorno de personalidade, mas essa característica de necessidade de autovalorização é um traço recorrente em suas confidências, inclusive o próprio vício de escrever, de falar de si, como uma personalidade exterior que compõe o *ethos* em questão.



ressignificada, talvez essa narrativa pudesse antecipar um “ideal” de possibilidade de viver relacionamentos abertos em seu tempo, por exemplo, porque pela sua abordagem sobre a paixão, não é traição; ela sente amor e paixão. E no entanto, não divide a intimidade que tem com Hugo com outros.

### 4.3 Anaís e Henry

(22) Eu me vou agora... para mim não pode ser sem amor. (...) Existem duas maneiras de chegar a mim: por meio de beijos ou por meio da imaginação. Mas há uma hierarquia: só os beijos não funcionam. (NIN, 2008a, p.15).

No auge de uma nova paixão, ela projeta seu *ethos* sedutor. Afirma que só sexo não é o que busca: almeja paixão, fogo e um misto de amor romântico, no qual em seu próprio mito vivido ela arremessa seu lugar de objeto de desejo. O excerto (22) refere-se ao primeiro contato de Anaís Nin com Henry Miller. Há um jogo de sedução que coloca em evidência uma espécie de premiação e esse jogo de recompensa valoroso é algo que Bataille (2004) desenvolve em uma seção sobre a prostituição, especificamente: “as mulheres, objetos privilegiados do desejo.” (BATAILLE, 2004, p.203).

(23) Minha curiosidade por sensualidade é despertada. Sempre fui tentada por prazeres desconhecidos. Ele tem, como eu, um senso de cheiro. Eu o deixo aspirar-me, depois escapo. Finalmente deito-me imóvel no sofá, mas quando o desejo dele aumenta, tento fugir. Tarde demais. Então lhe digo a verdade: menstruação. Isto não parece detê-lo. (NIN, 2008a, p.16).

(24)– Não pense que eu quero aquela maneira mecânica... existem outras maneiras. -Ele se senta e descobre o pênis. Eu não compreendo o que ele quer. Ele me faz ficar de joelhos. Oferece-o à minha boca. Eu me levanto como se atingida por um chicote. Ele está furioso. Eu digo a ele: -Eu lhe disse que nós temos maneiras diferentes de fazer as coisas. Eu lhe avisei que era inexperiente. (...) Eu o observo como meu “rosto sofisticado”. Ele não me odeia porque, embora com repulsa, embora zangada, tenho facilidade para perdoar. Quando vejo que o deixei excitado, parece natural deixá-lo aliviar seu desejo entre minhas pernas. Eu simplesmente o deixo, por pena. Isso, ele sente. Outras mulheres, diz, o teriam insultado. Ele compreende minha pena por sua ridícula e humilhante necessidade física. (NIN, 2008a, p.16-17).

Este lugar de “privilégio” revela e alimenta um tipo de imaginário erótico no qual a passividade da mulher suscita o desejo no homem, e este por sua vez parte para a caça,

a “perseguição”, como afirma o próprio acima. Não significa que elas sejam mais desejáveis, é o tipo de atitude de provocar a conquista, “elas se propõem ao desejo”. (BATAILLE, 2004, p.203):

Em princípio, um homem pode muito bem ser o objeto de desejo de uma mulher tanto como uma mulher é o objeto de desejo de um homem. Contudo, a iniciativa da vida sexual costuma ser a procura de uma mulher por um homem. Se os homens têm a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar o desejo dos homens”. (BATAILLE, 2004, 203).

Interessante que, mais uma vez, lembrando Moraes (2016), o escritor de literatura erótica costuma escrever mais suas fantasias eróticas do que de fato as experiências vividas, e sigamos admirados que, nos anos 30, Nin parecia já se posicionar indicando o que gostava e o que não gostava na relação sexual. “Não pense que quero aquela coisa mecânica” (24) convida a nós, leitores, a imaginar, antes da cena erótica, que Nin tem experiência com uma relação não-mecânica, ou seja sensual, o *ethos* mostrado vem dotado com características de: obscena, passional, pornográfica, rebelde. Suscitamos identificar um *ethos* que vive sua sensualidade de forma empoderada, uma mulher dotada de potência. Em seguida, a contradição: “eu lhe avisei que era inexperiente.” Esse *ethos* dito por ela corrobora com uma imagem de indefesa, e ilustra a cena que confirma esse lugar. “Eu não compreendo o que ele quer. Ele me faz ficar de joelhos.” (24). Ainda nesse momento, ela em seguida projeta novamente um *ethos* de uma mulher que sabe o que quer, não se humilha, e permite-o gozar, “por pena”. Desse modo, todo esse jogo erótico acaba por encenar o que ela rejeita a princípio: algo mecânico.

(25) Eu lhe devia isso; ele tinha revelado um novo mundo para mim. Eu havia compreendido pela primeira vez as experiências anormais contra as quais Eduardo me advertiria. Erotismo e sensualidade agora tinham um outro significado para mim(...) Henry tem imaginação, um sentimento animal pela vida, o maior poder de expressão e o gênio mais verdadeiro que já conheci. (NIN, 2008a, p.17)

Nesta citação, o que há bem presente é: ao permitir a conquista, vem sua premiação, uma espécie de “gato e rato”, após acatar com a violência de Henry. A conexão entre os dois acontece nesse ponto: “eu lhe devia isso; ele tinha revelado um novo mundo para mim”. Em troca de ter acesso a esse mundo, que a mesma almeja, a sua alma poética atormentada pela sede de uma experiência mística, ao deparar-se com outra tal qual a sua, na vestimenta masculina, encontra-se em exaltação. Esse início do

relacionamento nos faz refletir mais uma vez, como nosso tão solicitado filósofo, Bataille, que o erotismo se dá no processo de fusão.

No mundo animal, o cheiro da fêmea frequentemente determina a procura do macho. Os gorjeios, os rodeios dos pássaros colocam em jogo outras percepções que significam para a fêmea a presença do macho e a iminência do encontro sexual. O olfato, a audição, a visão e mesmo o paladar percebem sinais objetivos, distintos de atividades que eles determinarão. São sinais anunciadores da crise. Nos limites humanos, esses sinais anunciadores têm um valor erótico intenso. Uma bela jovem desnuda é, às vezes, a imagem do erotismo. O objeto de desejo é diferente do erotismo, não é o erotismo inteiro, mas o erotismo passa por ele. (BATAILLE, 2004, p.202).

A paixão seguida pela agressividade, pelo furor na relação entre ambos fez nascer, como é possível identificar ao longo da obra, um novo sentido: uma força autodestrutiva mas guiada por um sentimento de competição. A sensação de competir com Henry dá-se por algo mais profundo; pela arte. Através da seguinte enunciação identificamos isso:

(26) Quero ser um poeta forte, tão forte quanto Henry e John são em seu realismo. Quero combater-los, invadi-los e aniquilá-los. O que me desconcerta sobre Henry e o que me atrai são os flashes de imaginação, os flashes de introspecção, e os flashes de sonhos. Fugazes. E as profundezas. (...) Em certos momentos ele consegue dizer as coisas mais delicadas ou profundas. Mas sua suavidade é perigosa, porque quando escreve não escreve com amor, escreve para caricaturar, para atacar, ridicularizar, destruir, rebelar-se. Está sempre contra alguma coisa. A raiva o incita. Eu estou sempre a favor de alguma coisa. A raiva me envenena. Eu amo, eu amo, eu amo. Então, em certos momentos lembro-me de uma de suas palavras e de repente sinto a mulher sensual fulgurando, como se violentamente acariciada. Digo a palavra para mim mesma, com prazer. É nesse momento que meu verdadeiro corpo vive. (NIN, 2008a, p.53).

Notamos que, através da comparação, há um ideal de artista a alcançar, “aniquilar”. Nin faz sua crítica a seu ídolo. É visto que essa necessidade de comparar sua escrita a de Henry pode refletir um desejo de vencer não a um outro homem, mas a si mesma.

Quando faz sua análise e em seguida coloca-se como subserviente aos anseios de um homem, há obviamente em seu discurso um imaginário revelado de mulher submissa (estamos nos anos 30), mas é válido refletir que esse *ethos* erótico dito, que revela amor à subserviência, à dominação, é o que a estimula, a desafia. Contudo, ao fim desses ciclos viciosos, Nin acaba ficando à sombra, como narra para Dr. Allendy sobre sua fantasia de viver com um gênio para servi-lo de todas as formas.

(27) Escrever não é, para nós, uma arte, mas é como respirar. Depois de nosso primeiro encontro respirei alguns bilhetes, acentos de reconhecimento, admissão humana. Henry ainda estava atordoado, e eu exalava a alegria insuportável. Mas da segunda vez, não houve palavras. Meu prazer era intocável e aterrador. Inflava dentro de mim ao caminhar pelas ruas. Ele transpira, ele fulgura. Não consigo escondê-lo. Sou mulher. Um homem me dominou. Ah, que prazer quando uma mulher encontra um homem a quem consegue se sujeitar, o prazer da sua feminilidade expandindo em braços fortes. (NIN, 2008a, p.60)

(28) De uma maneira estranha não estou com você, estou contra você. Estamos destinados a ter duas verdades. Eu o amo e o condeno. (...) Quando você caricatura, crucifica e destrói, eu o odeio. Quero responder-lhe, não com poesia leve ou tola, mas com uma admiração tão forte quanto a sua realidade. Quero combater seu bisturi de cirurgião com todas as forças ocultas e mágicas do mundo. Quero combater-lo e me submeter a você ao mesmo tempo, porque como mulher adoro sua coragem, adoro a dor que ela produz, adoro a luta que você carrega em si mesmo, que eu sozinha percebo plenamente, adoro sua sinceridade aterrorizante, adoro sua força. (...) Quando estou com você, é o sangue que sinto. (NIN, 2008a, p.67).

De todos os amados, é com Henry que Nin descreve mais detalhadamente as cenas eróticas, a conclamada fusão dos corpos. Após viver os instintos mais agressivos, e permitir que ele viva a violência, o “sangue”, na relação carnal, a paixão abrandar-se, como já vemos em Bataille (2004), e a ternura passa a ser instaurada.

(29) É como se eu tivesse parado de devorá-lo, de exigir algo dele. Não admira que eu seja humilde diante de meu gigante, Henry. E ele fica humilde diante de mim. – Você compreende, Anaís, nunca amei uma mulher com uma mente. Todas as outras mulheres eram inferiores a mim. Eu a considero uma igual. – E ele também parece estar repleto de uma grande alegria, uma alegria que não conhece com June. (NIN, 2008a, p.77)

Apesar de ser uma enunciação do outro, Nin, ao longo do seu diário também veste-se das falas dos outros, especificamente, das análises dos outros sobre ela: em nível psicológico, afetivo, sexual, profissional. Ela expõe as críticas, os elogios. E, neste caso, ao enaltecer a si mesma através de Henry, ela expõe aí um *ethos* humilde, após ser louvada.

“Todas as mulheres eram inferiores a mim. Eu a considero uma igual.”, o resultado em ser cortejada e conquistada por Henry provavelmente trouxe esse

“pedestal”. Ela, por fim, alcançou a atenção de um homem (um gênio) como desejou desde o princípio.

(30) E aqui cambaleio, por causa da minha inexperiência, estonteada pela intensidade e selvageria daquelas horas. Só me lembro da voracidade de Henry, de sua energia, sua descoberta de minhas nádegas, que ele acha lindas e ah, o fluir do mel, os paroxismos de prazer, horas e horas de coito. Igualdade! As profundezas por que eu ansiava, a escuridão, a finalidade, o absoluto. O fundo do meu ser é tocado por um corpo que sobrepuja o meu, inunda o meu, que torce sua língua em chamas dentro de mim com tamanho poder. (NIN, 2008a, p.82).

Ao notar que seu amante se tornou por demais dependente desse amor proibido, Nin passa por alguns ciclos de ânimo e desânimo, o que reflete exatamente ao que Bataille pontua sobre a necessidade de renovação ser algo doentio, na incessante busca pela transgressão. Não há mais o que transgredir. Ambos conseguem visualizar suas vidas unidas, o divórcio com seus respectivos, mas quando o véu cai de suas cabeças, neste caso, Nin é quem enxerga desde o princípio.

A construção da sua feminilidade, o desejo de viver sua liberdade sexual ressoa, de certo modo, com ações irrefletidas, maquínicas, as quais ela mesma afirma ser, várias vezes no texto, “um demônio”, são construções etóicas que, contudo, visam a transcender, romper com as estruturas dominantes do seu tempo. Nin vive o desejo, e nesse momento, sua escritura em diário e na vida serviram como linha de fuga<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Dois filósofos, Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* vol.2(2009), lançam o termo “linha de fuga”, como um processo em que o sujeito pode vivenciar o novo. “Fugir” pode ser compreendido como escapar das sujeições e descobrir algo novo. A subjetividade que descobre o novo.

## 5. PARA ANAÏS NIN, COM AMOR: OU CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ah, meu diário, encontrei quem me ame do jeito de amo! Encontrei quem se perca em mim, como eu me perco em meu amor. Encontrei a plenitude que só a religião traz, uma exaltação tão suprema que é uma religião. É tudo o que desejei, essa igualdade e perfeição. (NIN, 2008b, p.310).

Sem abrir mão do seu amor ao mundo fantástico, o universo dos símbolos e dos astros, aproveito o minguar da lua para nos despedirmos, ainda que breve, mas sinalizo, por ora, o fim dessa etapa.

Você, Anaïs, conclui, em *The novel of the future* (1968), que um escritor pode ser um profeta, por ter sensibilidade para captar- em seu tempo - as armadilhas do sistema, e, antecipar modos de esquivar dessas, através da sua imaginação. Em seguida você traz, como exemplo, Franz Kafka e sua importância para a Literatura, o que nos faz considerar que, quando investigamos uma obra que aborda as condições do humano, nesse ou em outro tempo histórico, passamos a ter maior conhecimento sobre nós mesmos, e assim podemos desenvolver nossas capacidades para enfrentar e desestabilizar aqueles poderes/saberes instituídos que estão a serviço não do desejo, mas sim de privilégios, ou de iniquidades (assim como Kafka nos mostrou em *O processo*). Tal exemplo indica que a investigação na ampla área de Letras não cessa. Estar com você ao longo desses anos de pesquisa, tendo acesso a diversas obras suas, assistindo às suas entrevistas, foi importante para que, eu enquanto mulher pudesse, por fim, compreender como é necessário ler/escutar outras mulheres.

O objetivo dessa pesquisa foi realizar a análise de um dos seus escritos: *Henry & June: diários não-expurgados de Anaïs Nin (1931-1932)*, (2008a), obra francesa de literatura erótica, escrita nos anos 30, de caráter autobiográfico. Para isso, encontramos na Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau (além deste, também recorreremos a alguns pesquisadores brasileiros que são seguidores desse), noções essenciais para essa investigação, tais como contrato de comunicação, imaginários sóciodiscursivos e os sujeitos da linguagem. Em paralelo, visto que a análise foi justamente a impressão construída de você (como escritora, amante, casada), optamos por utilizar considerações sobre *ethos*, propostas por Dominique Maingueneau e Ruth Amossy.

Ao abordarmos no primeiro capítulo o trajeto biográfico, buscamos refletir através dos fatos ocorridos, os vestígios que poderiam ampliar nosso olhar diante da obra escolhida a fim de correlacionarmos com a proposta metodológica cuja contribuição, além de trazer perspectivas sociais e históricas, também pontua seu caráter fenomenológico. Adentramos, portanto, com as noções de *ethos* captadas para essa abordagem, e ao longo dessa escritura, buscamos responder a pergunta que nos mobilizava: quem é essa mulher? (Quem é você?) De que maneira estudar tal obra do início do século XX, sobre uma mulher que descreve suas experiências erótico-afetivas poderia contribuir para a construção de novos diálogos sobre nossas práticas, hábitos, e assim refletirmos sobre políticas do desejo e resistência a modelos existenciais, às normalizações?

O segundo capítulo teve como objetivo compreender o diário como uma ferramenta e resistência ao enquadramento do desejo, um lugar para descrever o mundo ao nosso ver, analisar esses imaginários, ter respeito e carinho pelas nossas incoerências; uma escritura para a vida. Philippe Lejeune e sua abordagem agregadora aos possíveis desafetos em torno da autobiografia como gênero, teorizou sobre o diário de forma extensa e consistente apontando que esse trajeto de apresentar a nossa própria verdade e ter o espaço da escrita como um *setting* catártico, e como contrato de vida (pelo enfoque memorialístico) contribuiu significativamente para nós, visto que contempla em suma a necessidade da escrita, em você, Anais.

A proposta em trazer a noção de cuidado de si (de voltarmos à Antiguidade, com as considerações de Michel Foucault, para assim compreender a importância em enxergar as raízes do pensamento) foi fundamental para responder às necessidades intrínsecas psicológicas e de autorrealização do ser humano. Neste caso, destacamos que, ao longo dessa busca, conforme dados históricos, a escrita autobiográfica ainda que narrando os atos heroicos, estava à serviço da voz masculina, e, a partir do processo de alfabetização das mulheres, como bem pontua Michelle Perrot, o diário passou a ser uma prática do feminino, pois a elas, endereçavam a casa e seu universo privado. Reconhecemos o valor do diário devido ao seu papel de guardar lembranças, rastros, construir memória e ilustrar cenários de um tempo histórico.

Você dá suporte a esse espaço de contrato de vida, pela sua sede de viver, e por utilizar da sua escrita, um manifesto artístico, ainda que, como uma análise dos seus processos, sucede também na constante leitura de si. Esta é, portanto, uma das percepções mais intensas ao longo desse trabalho: cuidar de si nada mais é do que a (des)construção

de si. Refazer-se nessa dinâmica, simbolicamente sugere a própria construção etóica e, por que não, erótica. Possíveis reflexões mais adiante poderiam nos conduzir ao seguinte pensamento: a escrita de si parece-nos mais do que um ato político, heroico; é sobretudo uma atividade erótica. E poderíamos reforçar, como um preceito, a escrita autobiográfica como esse exercício autossugestionável erótico, evocando em si, através do uso das palavras, aspectos sombrios e luminosos, assim como as flechas de Eros, que ora santificam, ora amortizam.

O terceiro capítulo destinou-se ao método. Percebemos que a Semiologia, pôde abarcar a proposta em identificar o *ethos* erótico e o imaginário de erotismo na obra em questão, com seu olhar diante do que Charaudeau frisa; a fenomenalidade. Deixamos para introduzir de forma consistente a metodologia nesse terceiro momento, visto que anteriormente, as referências sobre o diário precisavam de seu momento de protagonismo. Diante das argumentações propostas nessa seção, destacamos os sujeitos da linguagem em seu discurso, ao compreendermos a construção do seu *ethos* com a intenção de viver a seu próprio modo, o que neste momento reflete no leitor um estado de participante, de vestir os olhos da autora e internalizar os mesmos efeitos da experiência descrita. Deste modo, temos a imaginação para nos impulsionar na construção dos nossos eus.

Observamos que o erotismo (seu aporte filosófico) em suas dimensões corporeidade-sacralidade nos conduz ao entendimento de que esse é um imaginário ao qual se verifica o estado de violação (entre o interdito e a transgressão), e que, na poética de Nin, revela-se na composição de um *ethos* que vislumbra alimentar suas próprias fantasias, ao atingir a satisfação sexual e a conquista/aceitação dos seus objetos de desejo, pois é desse modo que é potencializado bastante seu olhar criativo de poeta e escritora, o que reverbera na mesma um ciclo vicioso de estar aprisionada aos próprios impulsos eróticos.

Além da contribuição do pensamento batailleano, percebemos que transitar brevemente pela figura emblemática de Freud para compreender a situação apresentada na obra agregou em potencial a análise do *ethos*, pois debruçamos pelos sintomas projetados nas falas e estas revelaram tensionamentos, que mesmo na atualidade, ainda podem incomodar vozes unívocas.

O último capítulo foi destinado para suas confissões. Selecionar e organizar os excertos teve um efeito de reviver, mergulhar em seus sintomas, o que nos parece bem interessante por concluir que seu mundo representado na obra interconecta com discussões presentes sobre afetos, política, desejo, identidades, amor. Destacamos o amor como o único antídoto que você insiste, como vimos em *Henry & June*, mas que projetou



por 35.000 páginas inscritas. O amor e seu poder alquímico, como narra (2008a; 2008b) aparece em seu imaginário de erotismo, imbricado no Eros; são suas estratégias de viver o que você tanto valoriza.

O *ethos* de uma Anaïs casada que vislumbra a eterna paixão, mas confessa o próprio autoengano, a esquiva da realidade: casamento parece impossibilitar de viver o novo, sinto muito. Sinto, com você, o tédio e a necessidade de me reinventar também. A análise desse *ethos* possibilitou notar, como mencionamos anteriormente sobre as vozes incômodas, a lógica que parece perpetuar até os dias de hoje acerca dos saberes hegemônicos e políticas de norma e estrutura familiar patriarcais, cujos modos de viver parecem legitimar essa própria lógica adoecida e dominada, em que o relacionamento com o outro sugere uma negociação de corpos, e, portanto, que passamos por ciclos de agonia e busca obstinada por felicidade, outorgando, deste modo a infelicidade da vida conjugal.

Logo após, sua versão devir-bissexual. Um *ethos* todo trabalhado na dualidade, na inconstância, no medo de ir além e permitir mais uma forma de amor. Suas confissões, em seu tempo, é tão atual e parece dar a todos nós, que também ansiamos por viver nossos próprios desejos, força, resistência, posicionamento. Que mulher, você, Anaïs. Esses homens ao seu redor, você como um farol na vida deles. Com June, você enxergou a si mesma, projetou um ideal de feminilidade quando elogia sua beleza, sua sensualidade, sei que ali você fala também de si mesma. Pôde encantar e desiludir-se em um curto tempo-espaco pois reconheceu a fantasia de mais um objeto de desejo para se sentir amada, para amar também, e o impulso da conquista, que como vimos é uma atividade erótica. A situação externa impedia qualquer possibilidade de solidez nesse relacionamento com June, entendemos como as máscaras, as personagens em nós, o *ethos*, são estratégias de sobrevivência.

Por falar em homem, Henry, um nome que, de todo modo, foi um elemento que, somado a sua sensibilidade e poética, serviu para que você pudesse reconhecer sua própria jornada (neste momento busco com toda amorosidade dizer que ele foi essencial, com o devido cuidado para não trazer um tipo de imaginário de que “o homem que faz uma mulher”, mas você entendeu o que quis dizer, ele foi importante demais, claro. Foi seu grande amante, a figura masculina que complementou muitas lacunas). Esse *ethos* de amante foi o salto do seu surto poético também, juntamente com a falta do pai.

Realizar a investigação empírica do último capítulo norteou-nos a refletir sobre tais temáticas da vida, de modo que é possível abranger nosso olhar, no princípio voltado para as estratégias discursivas do sujeito através das suas impressões criadas e descritas nas confissões, e que, a partir da contribuição do estudo sobre imaginários, ampliamos essa visão para presentes (e futuras, assim como você revisou esse lugar da profecia na vida do poeta) observações sobre modelos conjugais, renúncias, instituições.

E por fim, o *ethos*, este modo de operar para adaptar-se às próprias aspirações, essa imagem de si construída, no trajeto da experiência erótica parece resistir a alguns adestramentos, encontra zonas para travestir-se, para refazer-se se for preciso. O que muito me chamou a atenção em sua atividade como diarista foi sua consciência de que tal exercício poderia te trazer remissão, momento sem julgamento, também para arrepender-se, sem sentir vergonha. Poderia ser paliativo em seus processos analíticos, mas muito oportuno pois também te deu autonomia para ir adiante, para preencher-se de si, ensaiar a si mesma, escrever e fazer por si: movimentar-se.

Aqui despeço-me. Espero ter cuidado bem do seu nome, de você. Quem sabe, recorrerei novamente às suas 35.000 páginas logo mais, uma Anais para além do *ethos*...

## 6. REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2016. p. 9-28.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2002.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

\_\_\_\_\_. **O erotismo**. L&PM, 1987.

BRANCO, Lucia Castello. **Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês**. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: Histórias de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2001.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. BURKE, Peter (org.). In: **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. A presente ausência: autobiografia e ficção. In: **Literatura Partida: modos de ver/ler a literatura na contemporaneidade**. Uberlândia: O sexo da palavra, 2020, p.129-154.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso, In: PAULIUKONIS, M. A. L. e GAVAZZI, S. (Orgs.) **Da língua ao discurso: reflexões para o ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 11-27.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. **Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor**. Traduzido por André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. Entrepalavras. Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan./jun. 2017

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs.). **História das Mulheres no Ocidente: a Antiguidade**. Porto: Afrontamento, 1990. v.1.

FLORENTINO, Cristiano. **As erupções da voz: a voz da escritura de Antonin Artaud.** Tese de doutorado. Faculdade de Letras. (UFMG), 2005.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens, 1992.p. 129-160.**

\_\_\_\_\_. **A Hermenêutica do sujeito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.**

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Graal, 2010.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade.** In Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol 7, pp. 119-231). Rio de Janeiro, RJ: Imago, 2006. (Trabalho original publicado em 1905)

\_\_\_\_\_. **Além do princípio do prazer.** Porto Alegre: L&PM (Pocket), 2016. (Trabalho original publicado em 1920).

HINZ, Evelyn, J. **The mirror and the garden: realism and reality in the writings of Anaïs Nin.** New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

HARAWAY, Donna J. **Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz T. (Org.). Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.**

HOURLY HISTORY, **Anaïs Nin: a life from beginning to end.** (2019).

JARCZOK, Anita. **Writing an Icon: Celebrity Culture and the invention of Anaïs Nin,** Swallow Press, 2017.

JUNG, Carl Gustav. **O desenvolvimento da personalidade.** Petrópolis: Vozes, 2009.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea.** Tese de doutorado, Instituto de Letras (UERJ), 2006.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário de psicanálise: Laplanche & Pontalis.** São Paulo: Martins Fontes, 2016.

LEITE JÚNIOR, Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizzara” como entretenimento.** São Paulo: Annablume, 2006.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet.** 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. **Especificidade da escrita do eu.** In: Ensaaios sobre a autoficção.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (orgs.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.

LIMA, Marcus Antônio Assis. **“Contrato de diversão” do jornal impresso: cruzadas, horóscopo e quadrinhos.** Tese de doutorado. Faculdade de Letras (UFMG), 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). **Ethos discursivo.** São Paulo: Contexto, 2008, p.11-29.

\_\_\_\_\_. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.). **Imagens de si no discurso**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2016. p. 69-92

MACHADO, Ida Lúcia. **O ato de linguagem segundo a Semiologia**: implicações, explicações e aplicações práticas | Gragoatá (uff.br). Gragoatá, Niterói, v.24, n. 50, p. 760-772, set.-dez. 2019 Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v24i50.34125>

MARGOLIS, Jonathan. **A história íntima do orgasmo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006

MAY, Rollo. **Eros e repressão: amor e vontade**. Petrópolis: Vozes, 1973.

MORAES, Eliane Robert. **Sade, Bataille & cia: literatura, erotismo e subversão** Polichinello. Revista literária , v. 17 , p. 1 - , 2016. ISSN: 21781230.

MENDES, Emília. **Algumas considerações dos imaginários e dos éthé de “ladrão” na cultura brasileira**. EID&A – Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação, Ilhéus, n. 3, p. 16-29, nov, 2012.

MICHAELIS: **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 2016. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/erotismo/> Acesso em: Maio, 2023.

NIN, Anaïs. **Henry & June: diários não-expurgados de Anaïs Nin, 1931-1932**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008a. (L&PM Pocket; v.613).

\_\_\_\_\_. **Incesto: de Um diário amoroso: o diário completo de Anaïs Nin, 1932-1934**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008b.

\_\_\_\_\_. **The Dairy of Anaïs Nin, Volume One: (1931-1934)**. New York: The Swallow Press, and Harcourt, Brace & World, 1966.

\_\_\_\_\_. **The Novel of the Future**. New York: Swallow Press, 1968.

HENRY & JUNE- Delírios Eróticos. Philip Kaufman. Produção de Siskel & Ebert & the Movies: Pacific Heights/King of New York/Miller's Crossing/Texasville, Estados Unidos, 1990. Disponível em: <https://archive.org/details/henry-june-1990>

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PAULA, Damiana Pereira. **O processo criativo e a personalidade criadora: um estudo da poética de Anaïs Nin no poema em prosa *A Casa do Incesto***. Tese de doutorado. Instituto de Letras (UNB), 2016.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017.

\_\_\_\_\_, Paul B. **Texto Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Ética da Desconstrução**. In: NASCIMENTO, Evando; GLENADEL, Paula (Orgs.). Em Torno de Jacques Derrida. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SALOMÃO, Waly. **Lábia**. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

STUHLMANN, Gunther, (Ed.). **Anais: An International Journal, Volume 1 to 19**. Los Angeles: Anais Nin Foundation. Disponível em: <http://theanaisinfoundation.org/bio/>