

TATIANA SILVEIRA DE AGUIAR SOUZA

DELTA DE VÊNUS: ANÁLISE DO DISCURSO
ERÓTICO/PORNOGRÁFICO
NA OBRA DE ANAÏS NIN

Belo Horizonte
Fevereiro de 2019

TATIANA SILVEIRA DE AGUIAR SOUZA

***DELTA DE VÊNUS: ANÁLISE DO DISCURSO
ERÓTICO/PORNOGRÁFICO NA OBRA DE ANAÏS NIN***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística do Texto e do Discurso.

Área de Concentração: Linguística do Texto e do Discurso

Linha de Pesquisa: Análise do Discurso

Orientador: Prof. Dr. Renato de Mello

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
Fevereiro de 2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

N714d.Ys-d Souza, Tatiana Silveira de Aguiar.
Delta de Vênus [manuscrito] : análise do discurso erótico/ pornográfico na obra de Anais Nin / Tatiana Silveira de Aguiar Souza . – 2019.
143 f., enc. : il., color., p&b.

Orientador: Renato de Mello.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 139-143.

1. Nin, Anais, 1903-1977 – Delta de Vênus – Crítica e interpretação – Teses. 2. Gêneros discursivos – Teses. 3. Análise do discurso literário – Teses. 4. Erotismo na literatura – Teses. 5. Pornografia – Teses. I. Mello, Renato Cotta de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 813.52



FOLHA DE APROVAÇÃO

Delta de Vênus: Análise do discurso erótico/pornográfico na obra de Anaïs Nin

TATIANA SILVEIRA DE AGUIAR SOUZA

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ESTUDOS LINGUÍSTICOS, como requisito para obtenção do grau de Mestre em ESTUDOS LINGUÍSTICOS, área de concentração LINGUÍSTICA DO TEXTO E DO DISCURSO, linha de pesquisa Análise do Discurso.

Aprovada em 22 de fevereiro de 2019, pela banca constituída pelos membros:

Prof(a). Renato de Mello - Orientador
UFMG

Prof(a). Rony Peterson Gomes do Vale
UFV

Prof(a). Ivanete Bernardino Soares
UFOP

Belo Horizonte, 22 de fevereiro de 2019.

Aos meus pais, Mário e Denise.
Ao meu irmão, Guilherme.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Renato de Mello, pela orientação ao longo do mestrado;

À minha família: meu pai, Mário, minha mãe, Denise e meu irmão, Guilherme, por toda compreensão e apoio nos momentos bons e ruins da vida;

Ao meu namorado JF, por todo apoio e ajuda com alguns materiais de pesquisa, como livros e traduções;

Aos meus amigos da Universidade Federal de Pernambuco, por me inspirarem a seguir o caminho acadêmico;

À minha amiga Aline, pela ajuda e suporte nos momentos complicados;

Aos meus colegas de POSLIN, pelos conselhos e companhia, ao longo de dois anos de mestrado;

Aos professores do POSLIN, pelos ensinamentos sobre análise do discurso, que me fizeram optar por essa área de estudo;

Ao CNPq, pelo apoio financeiro, ao longo dos dois anos de mestrado.

*Intellectual, imaginative, romantic, emotional.
This is what gives sex its surprising textures,
its subtle transformations, its aphrodisiac elements.*

Anais Nin.

SUMÁRIO

Resumo	10
Abstract	11
Lista de ilustrações	12
Introdução	13
Capítulo I – Pressupostos teóricos: manifestações dos gêneros discursivos	21
1.1. Gêneros discursivos: noções gerais	22
1.1.1. Gêneros discursivos pela perspectiva bakhtiniana	24
1.1.2. Gêneros discursivos pelo viés da Análise do Discurso	27
1.2. Gêneros literários: pressupostos gerais	33
1.2.1. Gêneros literários sob a perspectiva discursiva	36
1.3. Delimitação da noção de contos	38
Capítulo II – O discurso erótico/pornográfico	43
2.1. Alguns pressupostos básicos sobre a literatura erótica/pornográfica	44
2.1.1. Aspectos das práticas sexuais nas sociedades ocidentais	54
2.2. A problemática em torno dos conceitos de erotismo e pornografia	60
2.2.1. Erotismo segundo Georges Bataille	64
2.2.2. Erotismo segundo Lucia Castello Branco	67
2.2.3. Pornografia segundo Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz	70
2.2.4. Discurso pornográfico segundo Dominique Maingueneau	72
2.2.5. Interseções e confluências entre erotismo e pornografia	78
Capítulo III – Análise da obra <i>Delta de Vênus</i>	81
3.1. Condições de produção de <i>Delta de Vênus</i> : princípios de análise	82
3.1.1. Anaïs Nin – vida e obra	83
3.1.2. Sobre <i>Delta de Vênus</i> e o prefácio escrito por Anaïs Nin	94
3.2. Outros elementos paratextuais: a capa e o título da obra	100
3.3. Alguns elementos discursivos de <i>Delta de Vênus</i>	104

3.3.1. Concepções de sujeito em <i>Delta de Vênus</i>	105
3.3.2. Alguns temas abordados em <i>Delta de Vênus</i>	107
3.3.3. Algumas emoções nos contos de <i>Delta de Vênus</i>	113
3.3.4. Mais alguns aspectos narrativos em <i>Delta de Vênus</i>	120
3.3.5. Retomando alguns personagens em <i>Delta de Vênus</i>	131
Considerações finais	135
Referências	139

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo principal analisar o discurso erótico/pornográfico na obra *Delta de Vênus*, escrita pela autora franco-americana Anaïs Nin. Buscamos, com este trabalho, elucidar a estrutura composicional desse texto literário, levando em conta a problemática que envolve os conceitos de *erotismo* e *pornografia* nesse gênero. Para tanto, usamos como arcabouço teórico prioritariamente os estudos de Dominique Maingueneau, Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz sobre o discurso pornográfico e as pesquisas de Georges Bataille e de Lucia Castello Branco sobre o conceito de *erotismo*. Igualmente, nos debruçamos sobre a noção de *gênero discursivo*, desenvolvida por Mikhail Bakhtin, e a de *contrato de comunicação*, proposta por Patrick Charaudeau. Essas escolhas nos possibilitam melhor perceber e explicar a maquinaria que sustenta o texto alvo. Esperamos, a partir de uma leitura interdisciplinar entre a Análise do Discurso e a Literatura, contribuir para as discussões que tencionam as (de)limitações entre o erótico e o pornográfico na obra de Anaïs Nin.

Palavras-chave: Anaïs Nin; *Delta de Vênus*; pornografia; erotismo; Análise do Discurso.

ABSTRACT

The present dissertation has as main objective to analyze the erotic/pornographic discourse in the book *Delta of Venus*, written by the North-American author Anaïs Nin. Throughout the dissertation, we sought to elucidate the structure of a literary text, considering the problems that involve the concepts of *eroticism* and *pornography* in this genre. Therefore, we use the prior theoretical study of Dominique Maingueneau, Eliane Robert Moraes and Sandra Maria Lapeiz on the pornographic discourse, as well as researches by Georges Bataille and Lucia Castello Branco on the concept of *eroticism*. Likewise, we focus on Mikhail Bakhtin's studies about *discursive genre* and Patrick Charaudeau's *communication contract*. As a result, from an interdisciplinary approach between Discourse Analysis and Literature, we expect to contribute to the discussions that aim at the limitations of *erotic* and *pornographic* in Anaïs Nin's work.

Keywords: Anaïs Nin; *Delta of Venus*, pornography; eroticism; Discourse Analysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIGURA 1 – Capa de *Delta of Venus* – versão em inglês p. 101.
- FIGURA 2 – Capa de *Delta de Vênus* – versão em português p. 102.
- FIGURA 3 – Quadro comunicacional de Charaudeau p. 105.
- FIGURA 4 – Quadro de Charaudeau aplicado ao universo literário p. 106.

INTRODUÇÃO

A primeira lei que a natureza me impõe é gozar à custa seja de quem for.

[...] Não há paixão mais egoísta do que a luxúria.

Marquês de Sade.

A dissertação aqui apresentada busca promover uma reflexão a respeito da presença do pornográfico e do erótico na literatura, mais especificamente na obra *Delta de Vênus*, escrito pela autora franco-americana Anaïs Nin. *Delta de Vênus* nos chamou a atenção pelo fato de ter sido escrito por uma mulher, em 1940. Nessa época, mesmo para a sociedade francesa, era incomum ter mulheres literatas escrevendo romances cujo conteúdo fosse erótico/pornográfico. Boa parte das mulheres europeias e norte-americanas ainda não tinha, como aconteceria duas décadas mais tarde, liberdade para expor relatos sobre sua sexualidade.

A publicação de *Delta de Vênus* fez e ainda faz com que Nin seja vista por muitos como uma mulher corajosa, vanguardista, à frente de seu tempo. Segundo seu próprio testemunho, ela era uma intelectual que pesquisava a respeito da sexualidade e escrevia em seu diário suas histórias de aventuras sexuais com seus amantes. O erótico/pornográfico fazia parte da sua vida tanto pessoal quanto profissional.

No entanto, percebemos que a autora privilegiava a escrita erótica em detrimento da pornográfica, ao dizer que já havia um modelo predefinido para a pornografia, a qual era quase que exclusivamente escrita por homens e voltada ao público masculino e à satisfação de seus desejos. Ela dizia que as mulheres precisavam aprender sobre como se expressar sexualmente. Esses questionamentos e proposições da autora nos levam a pensar na proposta transformadora de sua escrita, já que, com a publicação de seus livros nos anos 1960, ela se tornou uma figura importante para a luta feminista, que buscava, dentre várias coisas, a liberdade sexual e de expressão.

Nos propomos a refletir nesta pesquisa, sobretudo, se há, na obra de Nin, uma diferença bem marcada no entendimento do que seja erótico e do que seja pornográfico. Nos perguntamos: quais elementos estariam presentes nessa obra que justificassem a classificação de gênero em erótico e/ou pornográfico? Havendo (ou não) uma separação clara para a autora em sua obra a respeito da diferenciação entre esses conceitos, que elementos textuais e discursivos contariam nessa separação? Que procedimentos estruturais, textuais, discursivos, temáticos na obra de Nin serviriam para ajudar na classificação genérica?

Ao fazermos essas indagações, compreendemos que as semelhanças e as diferenças, no que diz respeito aos conceitos de *erótico* e *pornográfico*, levam a uma constante discussão como ambos devem ser utilizados, vistos e tratados. No senso comum, em uma estrutura dicotômica clichê e opositiva, a *pornografia* toma o espaço do socialmente inaceitável, do feio e do sujo, do violento, do repulsivo e do condenável,

enfim, algo clandestino que deve ser vivido às escondidas; já o *erotismo*, pertenceria ao universo do romântico, do socialmente aceitável, do belo e do sensual, do limpo e do gracioso, logo, do saudável e do desejável.

Também é comum afirmar que, tanto a *pornografia* quanto o *erotismo*, tratam da expressão da sexualidade humana e refletem/refratam a forma como a dinâmica sexual é vivida pelas sociedades, variando, evidentemente, no espaço-tempo. Muitas vezes, a linha tênue que os separa, a (im)permeabilidade entre os dois conceitos leva a uma dificuldade em separar, na prática, o que seria próprio do universo do erótico e o que seria próprio do universo do pornográfico. Discutimos em nosso trabalho sobre essas questões conceituais, a fim de verificarmos as (de)limitações que normalmente definem esses gêneros discursivos/textuais, a partir da análise discursiva da obra de Nin.

No que se refere ao conteúdo ou à temática, o sexo, ainda hoje, demonstra ser problemático, polêmico, considerado por muitos como tabu, tema constrangedor, intimidador, subversivo, que provoca *pathemias* tais como a ira, o medo, a aversão e o nojo, mas que, ao mesmo tempo, gera outras tantas *pathemias* como a curiosidade, o desejo, a excitação e o prazer. As produções (literárias ou não) eróticas e pornográficas tornam-se importantes, visto que há uma demanda por essas manifestações sociais (*pathêmicas*). Em graus, elas ajudam não só a sustentar a maquinaria social e cultural, mas também a suprir necessidades físicas e psíquicas, pois, levam a situações (também elas dicotômicas) que, todavia, se tocam em suas oposições, ou seja, levam à satisfação e ao gozo, ainda que, muitas vezes, venham carregadas de uma aura de algo “indecoroso”, “depravado”, “indecente” e de “mau gosto”.

A análise do texto/discurso erótico/pornográfico em *Delta de Vênus* se fundamenta na discussão teórica de diferentes autores sobre a concepção do que seja *erótico* e do que seja *pornográfico*. Para o desenvolvimento dessa pesquisa, torna-se condição *sine qua non* (re)conhecer o trabalho de pesquisadores que têm se debruçado sobre essa temática. Dentre eles citamos: Georges Bataille (2013), Lucia Castello Branco (1987), Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz (1984), e Dominique Maingueneau (2010). No entanto, abrimos um pouco mais o leque de nossas fontes de estudo que tratam dessa questão, que recorrentemente volta às raias das discussões acadêmicas. Além de Michel Foucault (1998; 2005), que se dedica aos estudos a respeito do conceito de autor, de autoria e de sexualidade, consultamos também Sarane Alexandrian (1993), que constrói um panorama histórico da literatura erótica.

Nosso foco está, como já dito, em uma obra específica da escritora Anaïs Nin – *Delta de Vênus*, na qual ela se vale do discurso erótico/pornográfico para escrever seus contos, ainda que ela mesma faça questão de classificá-los apenas como eróticos. Pretendemos nos debruçar sobre o *corpus* selecionado para confirmar ou refutar essa classificação explicitamente dada pela autora ou, até mesmo, chegar à conclusão de que se trata de uma genericidade que envolve tanto o erótico quanto o pornográfico, já que, como mencionamos, existe uma zona tênue que os separa, uma área de (im)permeabilidade entre os dois conceitos e, por conseguinte, entre os dois gêneros discursivos/textuais.

Em uma espécie de apresentação geral desses trabalhos acadêmicos, a obra de Castello Branco (1987) trata das distinções entre o erótico e o pornográfico. Como veremos mais adiante, ela afirma que isso é uma discussão muito antiga relacionada à análise da manifestação de Eros nas Artes. A diferenciação, segundo ela, se dá devido a um julgamento de valor e a um juízo crítico de caráter moralizante, pois não há uma definição precisa sobre o que é pornografia. Ainda segundo Castello Branco, na Inglaterra do século XIX, por exemplo, era considerado pornográfico tudo aquilo que tinha como propósito corromper a moral dos jovens. No entanto, não havia como definir que moral era essa, porque não era um valor absoluto. O entendimento do que seria pornografia dependia de “[...] convicções morais do juiz, vinculadas, é claro, aos interesses da época” (CASTELO BRANCO, 1987, p. 16).

Já Maingueneau (2010), em sua obra específica sobre pornografia, se vale de uma multiplicidade de obras literárias para desenvolver seu pensamento a respeito. Curiosamente, dessas obras literárias, ele trata, ainda que muito rápida e superficialmente, da obra *Delta de Vênus*¹. Para o estudioso, essa obra é ambígua, no que diz respeito à intenção da autora, posto que não é uma obra estritamente pornográfica, porém também não é uma obra que estaria isenta às restrições sociais impostas para os dispositivos pornográficos.

Como dissemos, a própria Nin se posiciona a respeito dessa problemática entre o erótico e o pornográfico. No prefácio de sua obra, ela critica a demanda, por parte de seus editores, de retirar trechos de suas obras encomendadas, o que estaria relacionado às emoções na escrita, e focar mais objetivamente no sexo. Percebemos, com isso, que a escritora coloca em discussão a necessidade de um valor/teor mais emocional em suas

¹ Maingueneau cita o livro *Delta de Vênus* como *Vênus Erotica*, título da obra em francês.

produções literárias. Mesmo que ela pretenda/exija caracterizar sua escrita como erótica, ela descreve o pedido feito como o de uma produção pornográfica, pois, a autora faz uma pergunta retórica: “*Wasn't the old man tired of pornography?*”² (NIN, 1977, p. xi). As escritas eróticas pareciam ser, na opinião dela, diferentes das pornográficas, e essa diferenciação se conectaria, a princípio, à presença ou à ausência de emoções.

Quanto aos estudos de Bataille (2013) sobre o erotismo, esse conceito é algo que parece ir além do sentido de sexualidade. Para o teórico, o erotismo seria uma característica inerente ao ser humano, seria aquilo que o diferencia dos outros animais. No processo evolutivo da raça humana, ainda segundo o estudioso, os seres foram deixando de lado o que os identificava com os demais animais, começando, primeiramente, pelo trabalho, e, depois, pelo entendimento da própria mortalidade. Ao longo de milênios, o ser humano foi se movendo para uma sexualidade envergonhada, que culminaria com o surgimento daquilo que ele entende por *erotismo*. Percebemos que o que ele chama de *erotismo* não é simplesmente a forma moral de caracterizar a sexualidade dentro de composições artísticas, mas, sim, a forma de perceber a sexualidade humana como algo mais profundo, não se limitando apenas à reprodução e à preservação da espécie. As produções/expressões eróticas e pornográficas não contariam com claras diferenças, pois todas se encaixariam naquilo que ele chama de *erotismo humano*, ou seja, uma busca natural pelo prazer, pelo gozo.

Já Maingueneau (2010) declara, por exemplo, que a valorização social do erotismo se dá pela condenação, também social, da pornografia. Esta seria representada pela sexualidade mais agressiva e vulgar, enquanto que o erotismo estaria mais de acordo com valores já (re)conhecidos pela sociedade. A distinção entre os dois conceitos estaria atravessada por constantes dicotomias estereotipadas tais como masculino x feminino, belo x feio, baixo x alto, massa x elite, público x privado, bem x mal, bom x mau, grosseiro x refinado, entre outras características, sempre binariamente opostas (MAINGUENEAU, 2010, p. 31). No entanto, ambos os conceitos estariam indissolivelmente ligados, a partir do entendimento de que o erotismo seria (por binarismos dicotômicos) uma espécie de pornografia envergonhada e acanhada, desejável e salutar, tímida e civilizada, o que não permitiria, tanto na prática quanto na teoria, uma clara e total separação de ambos.

² Tradução nossa: “Não estaria o velho homem cansado de pornografia?”

Castello Branco (1987), por sua vez, aponta que a pornografia diz respeito às normas sociais reguladoras dos indivíduos. A partir da segunda metade do século XIX, com o surgimento da indústria cultural, a produção da pornografia passou a ser parte da cultura de massa, portanto, já existiriam moldes pré-existentes em que a pornografia serviria para ser consumida. Esses moldes são baseados e constituídos em ideologias, ou seja, a pornografia, tanto quanto o erotismo, também carrega valores (re)conhecidos, fomentados e cristalizados nas sociedades e pelas sociedades.

Em um ligeiro contraponto às ideias colocadas acima, Moraes (2013) considera que a pornografia só é aceita no seu ambiente específico e não à mostra para o grande público. Ela também parte de uma aceitação de valores que permite que o público se excite ao acreditar que está contra a normalidade ou fazendo aquilo que é da ordem do “proibido”. Essa ideia também vai ao encontro do pensamento de Bataille (2013), pois, segundo ele, há um equilíbrio importante entre o chamado *interdito* e as *transgressões*.

Os interditos se ligariam às normas impostas e às restrições, inicialmente ligadas aos mortos e, posteriormente, relacionadas às atividades sexuais. Já as transgressões representariam a quebra das imposições, uma maneira de experienciar o estado animalesco. O equilíbrio entre eles é fundamental para que o erotismo se fixe como tal, pois o prazer vem com a experiência em transgredir os tabus. Este só poderia ser sentido a partir da angústia/excitação que a transgressão causa. Há, nesse caso, uma relação íntima com a *pathemização* provocada naquele que se expõe, seja no texto/discurso erótico, seja no pornográfico. Em ambos os casos há emoções fortes como o medo e a vergonha, a curiosidade e a excitação, o prazer e o gozo em suas mais variadas dimensões.

Os interditos em nossa sociedade atual se ligam, na maior parte das vezes, ao forte impacto moral da Igreja, com suas (severas) questões religiosas impostas à vida sexual das pessoas. Nesse contexto, a pornografia estaria intimamente ligada à noção de pecado e a valores carnais mais imediatos, com forte peso comercial, o que pressupõe uma busca de um prazer solitário, pago, o que daria mais ênfase a uma superficialidade das relações, ao passo que o erotismo teria como finalidade maior o gozo mais próximo do universo amoroso e sentimental, logo, algo mais profundo (CASTELLO BRANCO, 1987). Já o erotismo seria socialmente mais aceito, tendo em vista que ele não estaria ligado ao sexo explícito, e sim, ao *glamour*, ao mistério, enfim, ao implícito. No entanto, ainda segundo a autora, ele tende a romper barreiras, pois não estaria voltado somente para algo individual, de obtenção do prazer pela comercialização.

Maingueneau (2010, p. 33) afirma que a literatura em geral tem uma relação mais próxima do erotismo, pelo seu caráter estético, que busca seduzir, tocar o leitor por meio da transformação da “[...] sugestão sexual em contemplação das formas puras”. No tocante à literatura pornográfica, Maingueneau (2010, p. 14) assevera que nunca houve critérios seguros que a definisse como tal: “[...] a fronteira entre o lícito, o ilícito e o tolerado sempre foi flutuante”. Para as instituições acadêmicas, o rótulo *pornográfico* é geralmente aceitável e visto como uma categoria de análise como outra qualquer. Assim, é preciso seguir as mesmas exigências teóricas, levar em conta as mesmas responsabilidades acadêmicas de pesquisa de quem trabalha, por exemplo, com a literatura fantástica, feminina, infantil, policial, biográfica, dentre outras. Assim como a literatura pornográfica, toda e qualquer literatura, todo e qualquer texto ficcional se propõe a fazer com que o leitor “escape” para uma outra realidade, livre das restrições da “vida real”, e busque prazer (estético, ético, moral, sexual etc). No caso específico da literatura erótica/pornográfica, há ainda, a intenção de causar excitação, desejo sexual, prazer para além do estético. Por essa e por outras razões, Maingueneau (2010) caracteriza a literatura pornográfica como *paraliteratura*, um tipo de produção que permite uma leitura não-linear. Isso é facilmente identificável em *Delta de Vênus*, pois não há nada que obrigue o leitor a uma leitura linear. Por ser uma compilação de contos, eles não seguem uma história específica, a sequência lida não afeta o entendimento da obra, assim como a leitura somente das passagens com descrições, cenas e diálogos de cunho, implícita ou explicitamente, sexual.

Ainda para Maingueneau (2010), a literatura pornográfica é um tipo de discurso que abrange diversos gêneros; no entanto, ela também é um gênero em si, “[...] se com ‘gênero’ designamos qualquer agrupamento de textos fundado em determinado critério, a literatura pornográfica efetivamente constitui um gênero” (MAINGUENEAU, 2010, p.18). Em se tratando de uma definição genérica, a obra *Delta de Vênus* se encaixaria, a princípio, em uma espécie de relato que se vale da descrição do sexo, de cenas e atos sexuais, com uma intenção específica, a de excitar o leitor, dar-lhe prazeres, sobretudo, o sexual. Os contos de Nin seriam práticas sociais que usam o conteúdo erótico como forma de atrair, seduzir, tocar um público e lhe propor um gozo, principalmente sexual. Como veremos mais adiante, o título (e a capa) da obra de *Delta de Vênus* já demonstra uma condição de erotismo presente na obra, o que levaria a uma interpretação direcionada para os títulos de cada conto e para os conteúdos presentes em cada um deles.

A metodologia adotada para esta pesquisa converge para a escolha do objeto de estudo, no caso a obra *Delta de Vênus*. A escolha desse *corpus* já representa, em certo sentido, um recorte para a análise do discurso erótico/pornográfico, já que diz respeito apenas a uma obra específica da escritora. Para a consecução deste trabalho, usamos o método qualitativo descritivo, por tratar-se de um estudo cujo recorte do *corpus* é bastante específico e por pretender descrever o fenômeno erótico/pornográfico no objeto, com base em discussões teóricas a respeito dos conceitos de erotismo e pornografia. No entanto, além dos estudos sobre os conceitos de erotismo e pornografia, para tratarmos da classificação genérica de nosso objeto de estudo, é necessário também retomar, ainda que superficialmente, os estudos de Bakhtin (2006) sobre *gênero discursivo*. Como explicitaremos em nosso primeiro capítulo, além da perspectiva bakhtiniana, para análise de gêneros, convidamos autores como Maingueneau (2004; 2005; 2006; 2015) e Charaudeau (2004) para subsidiarem nosso trabalho, haja vista a importância deles para as pesquisas em Análise do Discurso desenvolvidas no Brasil e, mais particularmente, no Programa de Pós-graduação ao qual pertencemos. Acreditamos que, com a utilização dos estudos dos autores acima mencionados, alcançaremos o nosso objetivo que é o de analisar discursivamente a obra *Delta de Vênus*.

CAPÍTULO I

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: MANIFESTAÇÕES DOS GÊNEROS DISCURSIVOS

É a teoria que decide o que podemos observar.

Albert Einstein.

Minha teoria é a de que nossos erros são as únicas coisas originais que fazemos.

Billy Joel.

1.1. GÊNEROS DISCURSIVOS: NOÇÕES GERAIS

Como parte do processo de estudo de obras literárias em seu aspecto discursivo, torna-se fundamental a investigação e o (re)conhecimento do conceito de *gênero discursivo*. Apresentamos um breve histórico do conceito de *gênero*, discutindo questões relativas à sua definição e uso. Retomamos, aqui, reflexões a respeito dos estudos sobre gênero discursivo, desenvolvidos por estudiosos como Aristóteles (1964), Bakhtin (2006), Charaudeau (2004) e Maingueneau (2004; 2015).

Acreditamos que, para a compreensão do gênero e do discurso/texto literário erótico/pornográfico, precisamos averiguar algumas características que nos permitem analisar o gênero no qual nosso *corpus* se insere. Como características genéricas podemos citar, por exemplo, a própria estrutura do texto, sua formatação, a forma que os enunciados são empregados, os sujeitos presentes na obra, a intencionalidade do autor, o público consumidor, a finalidade/propósito do texto, bem como o contexto em que a obra foi escrita. Para analisarmos um gênero, entendemos ser importante estar a par das pesquisas sobre gênero discursivo ao longo do tempo, ainda que apresentadas aqui de forma bastante sucinta.

Os primeiros estudos sobre gênero teriam surgido na Antiguidade, época em que o filósofo grego Aristóteles desenvolveu uma formulação para o conceito de gênero com base nas formas poéticas. Segundo Machado (2007), o filósofo classificava os gêneros por critérios de representações miméticas, ou seja, por meio da imitação. Para Aristóteles (1964), as imitações poderiam ocorrer por meio das cores, das figuras, da voz, como também por meio do ritmo, das palavras e da harmonia. Para o estagirita, as imitações ocorrem por três elementos diferentes: “[...] os meios, os objetos e o modo” (ARISTÓTELES, 1964, p. 41). Percebemos que a classificação dos gêneros por Aristóteles era definida majoritariamente por elementos fixos ligados ao conteúdo e à estrutura (forma) dos enunciados.

Também na Antiguidade, Platão, outro filósofo grego, propôs uma definição de gêneros com base na *mimesis*, ao perceber uma tríade que explicaria a relação entre realidade e representação. Essa tríade era composta pelo gênero *mimético*, onde se encaixam a tragédia e a comédia; pelo *expositivo*, onde se encontra a poesia lírica; e pelo *misto*, no qual se insere a epopeia (MACHADO, 2007). Esse pensamento, elaborado por Aristóteles e por Platão sustenta, em parte ainda hoje, os estudos de gênero discursivo, pois, de acordo com Machado (2007, p. 152), “[...] a classificação triádica fundada na

mimese é a base para a *Poética* de Aristóteles, em que a tragédia é tomada como paradigma para o que ele chama de poesia”. Para Machado (2007, p. 152), “[...] ainda que o estudo dos gêneros tenha se constituído no campo da Poética e da Retórica, tal como foram formuladas por Aristóteles, foi na Literatura que o rigor da classificação aristotélica se consagrou”.

Já na Antiguidade, os gêneros se dividiam em duas tradições: a Poética compreendendo o lírico, o épico e o dramático; e Retórica, que abarcava o epidítico, o deliberativo e o judiciário. Essas divisões representavam a maneira de se conceber a distinção entre os gêneros discursivos. Enquanto que a Poética remetia prioritariamente às características textuais e aos formatos do discurso, a Retórica se preocupava mais em como um discurso era produzido e dirigido ao auditório. Ao tratar dessas distinções, Emediato (2003, p. 63) assevera que os gêneros retóricos “[...] denotavam, sobretudo, uma imagem do tipo de auditório ao qual os discursos eram dirigidos”.

Apreendemos que os gêneros retóricos se engendram na função que o texto adquire, de acordo com o público ao qual ele se dirige. Apesar de não nos aprofundarmos sobre os estudos da Poética e da Retórica, acreditamos que é fundamental registrar sua importância para o conhecimento da origem dos gêneros, já que, para analisarmos discursivamente *Delta de Vênus*, precisamos estabelecer ao menos alguns elementos que Nin usa como, por exemplo, a forma como ela se dirige ao seu público leitor, seu lugar de fala, as estratégias utilizadas por ela e as emoções visadas, pretendidas em seu texto/discurso.

Ao longo do tempo, os estudos sobre gêneros baseados na *Poética* de Aristóteles se detiveram mais particularmente na perspectiva literária. A forma de classificação pela tradição literária era considerada relativamente fixa e imutável no que se referia à estrutura, ao formato do texto. Os gêneros literários eram “[...] definidos por regularidades textuais de forma e conteúdo, classificados em categorias claras e mutuamente exclusivas e em subcategorias” (FREEDMAN; MEDWAY *apud* CUNHA, 2000, p. 1). A tradição literária diferenciava as formas textuais por meio da poesia e da prosa. No *Dicionário da Análise do Discurso* (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2016, p. 249), é dito que, pela tradição literária, os textos seguem não apenas um, mas três critérios de catalogação, sendo eles propostos da seguinte maneira:

- a) pela composição de forma e conteúdo, por exemplo, a tragédia, o drama, a comédia, etc;

b) pela forma de representação da realidade, que se fundavam em períodos históricos, por exemplo, os gêneros românticos, realistas, naturalistas, surrealistas, etc.

c) pela estrutura e organização do texto, como o teatro, a poesia, o romance, o conto, entre outros.

Na atualidade, o caráter fixo e imutável de se conceber os gêneros parece ceder espaço para uma análise em uma perspectiva mais dialógica, sobretudo a partir dos estudos feitos por Bakhtin. O estudo de gêneros passa a se basear no aspecto mais interativo da língua/linguagem. Os estudos de Bakhtin, no que diz respeito ao conceito de *gênero discursivo*, são de grande importância e, por essa razão, daremos, na sequência, atenção às suas formulações sobre o conceito em questão.

1.1.1. GÊNEROS DISCURSIVOS PELA PERSPECTIVA BAKHTINIANA

Para retomarmos a questão de gênero sob a perspectiva bakhtiniana, precisamos entender, ainda que rapidamente, como Bakhtin tratava o conceito de *enunciado*. Mencionamos anteriormente que o teórico não classificava os gêneros por meio de regras rígidas de forma e conteúdo, mas, sim, através das condições reais de uso da linguagem, isto é, por meio de processos interativos relacionados ao uso da língua, nos diversos campos de atividades humanas.

Bakhtin (2006, p. 261) afirma que “[...] o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana”. Entendemos, aqui, *enunciados* como elementos que geram efeitos de sentido e não podem ser analisados apenas por um ponto de vista morfológico. *Enunciados* são unidades de comunicação discursiva definidas pela alternância dos sujeitos no discurso, neles estão as condições específicas e as finalidades de determinado campo de atividade humana.

Se os *enunciados* se caracterizam pela alternância dos sujeitos do discurso e são importantes ferramentas para o uso da língua/linguagem, logo, inferimos o caráter dialógico da língua. A partir dessa pequena explanação sobre *enunciados*, explicitamos a

relação entre eles e os *gêneros discursivos*. Bakhtin (2006, p. 262) define os gêneros da seguinte maneira:

Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo de linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolavelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*.

Com base excerto, vemos que os gêneros estão ligados a domínios da atividade humana, sendo que cada um desses domínios, ou esfera da comunicação, se caracteriza por especificidades que determinam o conteúdo temático, o estilo e a organização composicional que refletem nos enunciados. Os gêneros discursivos são tipos relativamente estáveis de enunciados elaborados por cada campo de utilização da língua. Segundo Fiorin (2006, p. 61), “[...] falamos sempre por meio de gêneros no interior de uma dada esfera de atividade”. Como o conteúdo temático, estilo e organização composicional são componentes dos tipos de enunciados, Fiorin (2006, p. 62) delinea cada um desses critérios da seguinte maneira:

- a) Conteúdo temático: domínio de sentido do qual se ocupa o gênero, não representa o assunto especificamente.
- b) Estilo: seleção de meios linguísticos, como meios lexicais, fraseológicos e gramaticais em função da imagem do interlocutor.
- c) Organização composicional: modo de estruturar o texto.

A partir daí podemos situar nosso *corpus* de pesquisa. Como estudamos o discurso erótico/pornográfico na obra *Delta de Vênus*, escrita por Nin, reconhecemos, *a priori*, que o conteúdo temático no qual se insere é erótico e/ou pornográfico, e também que se inclui no domínio ou no universo do literário. O estilo está ligado às características de escrita da autora e em como ela se vale dos elementos lexicais, estilísticos, semânticos, discursivos, argumentativos e languageiros para propor sua produção e descrever as relações e ações presentes em suas histórias. Já a organização composicional estaria

ligada à estrutura do gênero *conto*, pela maneira escolhida pela autora para compor sua obra.

Voltando aos postulados de Bakhtin, como os gêneros estão ligados a esferas de atividade humana, e existem inúmeras esferas, devemos considerar que há inúmeros *gêneros discursivos*. No entanto, o teórico classifica a concepção de gêneros em *primários* e *secundários* (ao colocar dessa forma ele não refuta a infinidade de particularidades genéricas, tão só demonstra uma diferença ao conceber a natureza de um gênero). Os gêneros primários são considerados simples, provenientes de uma interação verbal espontânea, baseada nos diálogos cotidianos. Já os gêneros secundários são considerados complexos, provenientes de um convívio cultural mais organizado, aqui estão os romances, dramas, pesquisas científicas, etc. Os gêneros secundários são compostos pelos (ou a partir de) primários, como é afirmado por Bakhtin (2006, p. 263):

Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana. No seu conjunto o romance é um enunciado, como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza dessas duas), mas à diferença deles é um enunciado secundário (complexo).

A partir desse trecho, inferimos que, mesmo sendo de caráter simples, os gêneros primários são importantes para o entendimento dos gêneros secundários, pois existe permeabilidade entre eles quando há representações de comunicações verbais espontâneas em gêneros complexos. Ao tratar da natureza de um gênero por primário e secundário, o teórico revela que o caráter organizado e complexo dos gêneros secundários não necessariamente inibe a individualidade da escrita e/ou fala do ser falante. Contudo, há gêneros que não são tão flexíveis no que diz respeito a essa individualidade, como é o caso de documentos oficiais, ordens militares, etc. Enfatizamos que essa (in)flexibilidade não contesta o processo interativo na concepção de gêneros.

Entender os processos interativos da linguagem é de suma importância para nós, assimilar o estudo de gêneros por uma perspectiva bakhtiniana e utilizá-lo para melhor entender nosso *corpus* de análise. Ao falar dos fatores dialógicos ou comunicativos da língua, Bakhtin se refere a um processo de interação ativo. Isso significa dizer que mesmo que o interlocutor esteja no papel de ouvinte, ele responde e compreende os enunciados

com base em noções pré-existente de gêneros, bem como as finalidades discursivas que o locutor visa no momento. Machado (2007, p. 158) afirma que “[...] os gêneros discursivos concebidos como uso com finalidades comunicativas e expressivas não é ação deliberada, mas deve ser dimensionado como manifestação da cultura”.

A interação acontece por meio dos gêneros e vice-versa, pois, da mesma maneira que para dialogar precisamos conceber qual gênero devemos nos apropriar em um determinado momento, os gêneros também só existem de acordo com aspectos culturais de um determinado lugar, já que as esferas das atividades humanas determinam os tipos relativamente estáveis de enunciados. Como mencionamos no parágrafo anterior, os gêneros discursivos acontecem pela manifestação da cultura, o que nos indica que para analisar um gênero específico, precisamos entender o contexto de produção na qual ele se insere, uma vez que a cultura está incluída em uma lógica espaço-temporal. No próximo tópico, explicitamos o estudo de gêneros discursivos pelo viés da Análise do Discurso.

1.1.2. GÊNEROS DISCURSIVOS PELO VIÉS DA ANÁLISE DO DISCURSO

No tópico anterior, apresentamos rapidamente a base dos estudos de Bakhtin no que diz respeito à concepção de gênero. Como a corrente teórica a qual nos vinculamos é a Análise do Discurso, é fundamental explicitar suas formulações acerca de gêneros discursivos, formulações essas que são, em grande parte, herança deixada pelo teórico Bakhtin. Os dois principais pesquisadores a quem daremos destaque nessa seção são Charaudeau e Maingueneau.

Assim como nos estudos de Bakhtin, a concepção de gêneros para Charaudeau (2004) não se dá apenas pelos aspectos estruturais de um texto. É claro que os aspectos formais têm uma significativa importância, mas não se restringe a eles. Somente os aspectos formais não são suficientes para uma classificação genérica. Charaudeau (2004), em uma espécie de crítica, assevera que os gêneros não-literários têm sido abordados ou pelo domínio de palavras e lugares sociais, ou pelas funções de base da atividade linguageira, ou ainda pelo aparelho formal da enunciação, e, sozinhas, nenhuma dessas maneiras parece ser suficiente para os estudos de gêneros. Para Charaudeau (2004), classificar os textos por meio de recorrências das marcas formais traz problemas porque uma mesma forma encontrada em diversos textos, não necessariamente teria a mesma

significação. Outro problema está na improbabilidade de saber se uma forma é uma recorrência exclusiva de um tipo de texto.

O teórico trabalha com a concepção de gêneros discursivos sob o ponto de vista situacional, assim como é afirmado pelo próprio Charaudeau (*apud* CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2016, p. 251): “[...] as características dos discursos dependem essencialmente de suas condições de produção situacionais nas quais são definidas as coerções que determinam as características da organização discursiva e formal; os gêneros de discurso são ‘gêneros situacionais’”. Ao propor um estudo de gêneros por uma perspectiva situacional, o teórico leva em consideração as restrições que envolvem uma expectativa de troca linguageira, ou seja, o entendimento da identidade dos parceiros, da finalidade e das circunstâncias materiais em que a troca se realiza (CHARAUDEAU, 2004).

Para o teórico, a finalidade é um dos pontos-chave para entender a classificação de gêneros, pois é o que determina a orientação discursiva da comunicação. Dessa maneira, ele trabalha com o conceito de *visadas*, para compreender a finalidade dentro de uma situação de comunicação. As visadas podem ser definidas por “[...] intencionalidade psico-sócio-discursiva que determina a expectativa (*enjeu*) do ato de linguagem do sujeito falante e, por conseguinte, da própria troca linguageira” (CHARAUDEAU, 2004, p. 23). Levando em consideração que o sujeito comunicante cria um sujeito destinatário ideal, as visadas são as intenções de um *eu* para um *tu* e são divididas da seguinte forma:

- a) Prescrição: o *eu* tem autoridade para sancionar o “mandar fazer” e o *tu* está na posição de “dever fazer”;
- b) Solicitação: o *eu* está em uma posição de inferioridade em relação ao *tu*. O *eu* quer “saber” e o *tu* está na posição de “dever responder”;
- c) Incitação: o *eu* não está em uma posição de autoridade para “mandar fazer”, ele incita a fazer por meio da sedução ou persuasão, para isso, o *eu* deve “fazer acreditar” e o *tu* está na posição de “dever acreditar”;
- d) Informação: o *eu* quer “fazer saber” (legitimada pela sua posição de saber) e o *tu* está na posição de “dever saber” alguma coisa sobre a existência dos fatos;
- e) Instrução: o *eu* está na posição de “fazer saber-fazer” e o *tu* está na posição de “dever saber-fazer” de acordo com um modelo proposto pelo *eu*;

f) Demonstração: o *eu* está na posição de “estabelecer a verdade e mostrar as provas” e o *tu* está na posição de receber e ter que avaliar uma verdade.

Por meio das visadas, o texto tem um direcionamento, sendo que, em um único texto, pode haver uma combinação delas. Porém, apenas uma se sobressai de acordo com a expectativa de uma determinada situação de comunicação. No que se refere ao nosso *corpus*, as visadas de que fala Charaudeau (2004) nos levam a refletir sobre a finalidade do gênero erótico/pornográfico, assim como, nos permitem considerar a posição em que Nin se coloca em relação ao seu leitor, a fim de alcançar o objetivo através do uso do gênero erótico/pornográfico, como explanaremos melhor mais adiante.

A finalidade não é o único ponto importante na análise situacional. Dentro da situação de comunicação existe a identidade dos participantes da troca linguageira, a estrutura temática e as circunstâncias materiais. Essas características que compõem a situação de comunicação indicam a condição de produção de um determinado texto e permitem que ele seja reconhecido dentro de um domínio comunicacional. Essa formulação é bastante semelhante ao que é proposto por Bakhtin em relação aos componentes dos tipos de enunciados.

Entendemos que existem domínios comunicacionais que impõem certas condições gerais, as quais um conjunto de situações de comunicação deve seguir. Isso significa dizer que as especificidades encontradas em um grupo de situações de comunicação são características impostas pelo domínio ao qual elas pertencem, ou seja, um domínio de comunicação qualquer determina a finalidade de um texto por meio de uma visada, a identidade dos participantes e o propósito daquela situação. Charaudeau (2004, p. 26) exemplifica da seguinte maneira:

[...] cada situação de comunicação particular inscreve, ao mesmo tempo, no nível de seus componentes, os dados gerais que instruem o domínio, e traz especificações que lhe são próprias. Por exemplo, o domínio de comunicação política instrui uma certa visada (incitação), uma certa identidade dos parceiros (responsável político/cidadão/adversário), um certo propósito (a idealidade do bem-estar social), componentes que encontramos em qualquer que seja a situação particular, quer se trate de um comício, de um folheto, de uma declaração radiofônica, etc.

O teórico define *domínio comunicacional* como uma espécie de contrato de comunicação, pois “[...] todo domínio de comunicação propõe a seus parceiros um certo número de condições que definem a expectativa (*enjeu*) da troca comunicativa, que, sem

o seu reconhecimento, não haveria possibilidade de intercompreensão” (CHARAUDEAU, 2004, p. 26).

Para se ter uma noção da genericidade de um texto, precisamos apreender o domínio no qual ele se insere e investigar como ocorre o contrato situacional dentro de uma determinada produção. Podemos fazer isso a partir do reconhecimento da finalidade (por meio das visadas), da identidade dos parceiros, do propósito temático e da materialidade daquele discurso. No entanto, não há uma receita pronta que defina exatamente o passo-a-passo de análise de um gênero. Emediato (2003, p. 72) assegura que, para estudar gênero em um aspecto situacional, devemos

[...] levantar hipóteses sobre o lugar que um certo discurso ocupa no interior desses espaços de categorização dos domínios até chegar a uma atividade de prospecção sobre as regularidades formais encontradas e a relação que estas mantêm com as categorias do domínio no qual o texto é produzido.

Charaudeau não é o único analista do discurso que trabalha com a concepção de gêneros discursivos. Maingueneau também elaborou propostas para análise de gêneros discursivos. Ele desenvolve um estudo de gêneros do discurso por meio de tipologias discursivas ou *tipos de discursos*, que combina critérios linguísticos, funcionais e situacionais. Sua linha de estudo se assemelha à formulada por Charaudeau (2004) e por Bakhtin (2006), pois leva em consideração a funcionalidade e a situação em que um texto se insere, sem excluir o caráter formal da organização textual. Segundo Maingueneau (2015, p. 66): “[...] na análise do discurso francófono, o uso dominante é o emprego do termo ‘tipo de discurso’ para designar práticas discursivas ligadas a um mesmo setor de atividade, agrupamentos de gênero estabilizados por uma mesma finalidade social”.

O teórico costumava separar os gêneros em três regimes de genericidade: os *autorais*, determinados pelo próprio autor através de elementos paratextuais como título, subtítulo, etc.; os *rotineiros*, definidos por papéis fixados pelas instituições como político, judiciário, jornalístico, etc.; e os *conversacionais*, que não estão ligados a lugares institucionais e a roteiros estáveis, são eles as conversas cotidianas (MAINGUENEAU, 2004). Após perceber problemas nessas categorizações, devido ao fato de os gêneros rotineiros englobarem os gêneros autorais, o teórico passou a classificar gêneros por dois regimes de genericidade: os *conversacionais* e os *instituídos*. Vimos uma grande semelhança com os postulados de Bakhtin, pois os gêneros instituídos teriam uma

definição equivalente aos gêneros secundários, enquanto os gêneros conversacionais estariam próximo à natureza dos gêneros primários.

A partir da classificação proposta por Maingueneau, de gêneros conversacionais e instituídos, percebemos que *Delta de Vênus*, por ser uma obra literária, pertence aos gêneros instituídos, já que este regime de genericidade engloba o que o teórico chamava de gêneros autorais e rotineiros. Desse modo, nosso *corpus* faz parte dos gêneros rotineiros, pois possui uma estrutura formal complexa que está ligada a papéis institucionais, ou seja, “[...] os parâmetros que constituem tais gêneros resultam, na verdade, da *estabilização de restrições* ligadas a uma atividade verbal que se exerce de uma maneira repetitiva, em uma determinada situação social” (MAINGUENEAU, 2004, p. 47, grifo do autor). Como Nin indica uma classificação genérica para sua obra, ao denominá-la de “erótica”, *Delta de Vênus* também se encaixa como um gênero autoral. Ao estar dentro de características dos gêneros rotineiros e autorais, a obra faz parte da classificação de gêneros instituídos. No entanto, há traços de gêneros conversacionais ao longo dos contos de Nin, isto é, o texto da autora apresenta diálogos entre os personagens. Isso nos leva pensar outra vez em Bakhtin (2006), para quem os gêneros primários estão contidos nos gêneros secundários.

Além da divisão por regimes de genericidade, Maingueneau (2015, p. 66) concebe o gênero discursivo como elemento que só obtém sentido quando integrado a tipos de discurso, como ele mesmo exemplifica: “[...] um panfleto político, por exemplo, é um gênero de discurso a ser integrado em uma unidade mais complexa, constituída pela rede dos gêneros decorrentes do mesmo tipo de discurso, no caso, o político”. Os gêneros discursivos só podem ser classificados por meio de uma unidade maior que o abrange. Observamos aqui, novamente, uma semelhança com as proposições de Charaudeau (2004) sobre domínios de comunicação. Na citação, Maingueneau (2015) cita o panfleto e afirma que, por ser um texto político, ele não apenas está inserido na unidade do tipo de discurso político, ele faz também parte do posicionamento de um grupo, que implica um campo discursivo. Maingueneau (2015) assevera que o gênero está inserido em três modos de agrupamento: na *esfera de atividade*, no *campo discursivo* e no *lugar de atividade*.

Por esferas de atividade, o teórico trata do lugar onde um certo gênero se encontra no que se refere ao tipo de discurso ao qual ele está vinculado, podendo ser a esfera literária, política, midiática, etc. Maingueneau (2015, p. 67) afirma que: “[...] um mesmo gênero de discurso pode, com efeito, estar relacionado a diferentes esferas de atividade,

em função dos imperativos da pesquisa desenvolvida”. As esferas de atividade são constituídas por um núcleo e uma periferia; no núcleo está o gênero mais próximo da finalidade a que uma devida esfera é associada; já na periferia estão os discursos que se relacionam com uma devida esfera, mas não fazem parte da finalidade principal associada a ela. Para exemplificar usaremos, assim como Maingueneau (2015) propõe, o discurso escolar: a finalidade desse discurso se encontra na interação entre professor e aluno, portanto, este seria o núcleo; na periferia estariam outros gêneros como a reunião de professores, livros didáticos, etc.

Outro modo de agrupamento citado por Maingueneau (2015) é o campo discursivo, o qual está relacionado ao posicionamento pertinente a gêneros ou discursos específicos, como o político e o religioso. Esses gêneros estão ligados ao confronto de posicionamentos que exigem a construção e a preservação de identidades enunciativas, que podem se divergir ou convergir de acordo com um certo ideal buscado (MAINGUENEAU, 2015). O teórico usa como exemplo o gênero político, que possui posicionamentos ligados a doutrinas, a partidos, a teorias, dentre outros.

Maingueneau (2015) cita, ainda, os lugares de atividade, que, como o próprio nome diz, é onde um gênero/discurso se encontra na materialidade, por exemplo o gênero ou discurso político vai ser produzido no Congresso, na sede de um partido, etc. No entanto, Maingueneau (2015) expõe uma problemática em relação a certos gêneros e aos lugares de atividade, pois, não necessariamente, um assunto específico, correspondente a algum gênero, vai ser produzido em um espaço material onde ele se encontra. A título de exemplo, um manifesto político não precisaria ser produzido em um ambiente político. Com o problema levantado por Maingueneau, percebemos mais claramente a importância de se considerar o contexto na análise de gêneros.

O contexto é apenas um dos fatores para a análise de gêneros discursivos. Para chegar ao nosso objetivo de análise, precisamos pensar nos seguintes critérios: no domínio ou conteúdo temático, no qual nosso *corpus* se encontra (reconhecemos, *a priori*, que é literário erótico/pornográfico); na finalidade discursiva, por meio das visadas como propõe Charaudeau (2004); nas restrições discursivas que envolvem as situações de comunicação voltadas para o gênero que estudamos, no caso, literário erótico/pornográfico; precisamos, ainda, identificar o estilo linguístico que a autora escolhida usa para escrever seus textos (ressaltamos, aqui, que a mesma classifica sua obra como erótica, assim, percebemos que é um gênero autoral); e pensar em como ela se organiza textualmente, ou seja, por meio de contos narrativos.

Após essa explanação sobre como o gênero discursivo é tratado por Bakhtin (2006) e pelos estudos de dois principais teóricos da Análise do Discurso, Charaudeau (2004) e Maingueneau (2004; 2015), percebemos a importância dos estudos sobre gêneros discursivos em nossa pesquisa, visto que o gênero ajuda sobremaneira a explicar o erótico/pornográfico na obra literária *Delta de Vênus*. O melhor caminho a seguir é nos valermos do entendimento do gênero pelo viés situacional ou comunicacional. Para tanto, temos que levantar as características do gênero literário para entender como essa esfera de atividade humana se constitui, bem como precisamos refletir sobre os conceitos de *erótico* e *pornográfico* para entender os métodos de análise do gênero erótico/pornográfico. O estudo mais aprofundado desses dois conceitos será feito no nosso segundo capítulo. No próximo tópico, retomamos os estudos sobre gêneros literários.

1.2. GÊNEROS LITERÁRIOS: PRESSUPOSTOS GERAIS

Ao falar de Literatura, não pretendemos nos aprofundar no universo da Teoria da Literatura. Nosso objetivo se limita a tratar da Literatura enquanto discurso, ou melhor, enquanto discurso literário. Como já vimos nos tópicos anteriores, o estudo dos gêneros, sob uma perspectiva voltada para o que conhecemos por literatura, se dá desde a Antiguidade, com a Poética e a Retórica de Aristóteles e Platão. Naquela época, ambos os filósofos não denominavam seus estudos como “literários”, pois o termo “literatura” surgiu somente muito tempo depois. No entanto, os textos produzidos antes dessa denominação não são menos importantes e devem ser considerados parte das reflexões que envolvem uma discussão sobre o que seria Literatura.

Na Antiguidade, a *mimesis*, ou imitação das ações humanas, era o objeto de estudo da Poética. Sobre as imitações, Aristóteles (1964, p. 42) assevera que: “[...] parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas naturais”. Dentro dessas causas, afirmadas por Aristóteles (1964), estaria a de que a *mimesis* é algo inerente ao homem, isto é, aquilo que o diferencia dos animais, pois a partir da imitação, os humanos alcançam, dentre outras coisas, seus conhecimentos. O ato de imitar seria algo catártico e prazeroso. Com a *mimesis* surge a ideia de ficcionalidade por meio das representações de histórias pela imitação, “[...] para a poética clássica, a literatura é caracterizada pela ficção

enquanto forma do conteúdo, isto é, enquanto conceito ou modelo” (COMPAGNON, 1999, p. 38).

Compagnon (1999, p. 39) afirma que “[...] a partir do século XVIII, uma outra definição de literatura se opôs cada vez mais a ficção, acentuando o belo”. A literatura passou a ser vista como algo um pouco mais distante da realidade ou, como Compagnon (1999, p. 39) afirma, “[...] a literatura como redenção da vida”. A partir dessa separação/ligação entre realidade e literatura, o teórico assevera que há um lado formalista que compara a linguagem usada nos textos literários com aquela usada no universo do real; sendo a linguagem literária mais conotativa, sistemática, intransitiva e estética.

Delimitar o que é literatura e o que caracterizaria um texto como literário é tratar de um assunto relativamente sensível, dado que não há uma definição, ou melhor, uma (de)limitação concreta que indique o que é ou não um texto literário, ou seja, não há um consenso que explicita características fixas ligadas à literatura. Com o surgimento do termo *literatura*, sua definição abrangia, a princípio, tudo aquilo que era escrito ou que continha traços de erudição; entrava no computo textos teóricos de filosofia, ciências, assim como textos narrativos e poesias, podendo ser em verso ou em prosa. No entanto, levar em consideração tudo aquilo que era escrito como literatura, ainda sim, levanta um problema de definição, porque os textos ditos literários abarcam diversos formatos e temáticas, o que seria oposto à ideia de consenso. Desse modo, para trabalhar com literatura, não podemos nos limitar somente a regras de escrita e a características fixas. Compagnon (1999, p. 26) conclui que:

A teoria da literatura é uma lição de relativismo, não de pluralismo: em outras palavras, várias respostas são possíveis, não compossíveis; aceitáveis, não compatíveis; ao invés de se somarem numa visão total e mais completa, elas se excluem mutuamente, porque não chamam de literatura, não qualificam como literária a mesma coisa; não visam a diferentes aspectos do mesmo objeto, mas a diferentes objetos.

A partir do excerto acima, constatamos que a literatura não possui um objeto específico de análise; em tese, ela poderia tratar de diversos temas e estruturas linguísticas, sendo, portanto, relativa. O que é literário ou não-literário depende também de convenções impostas em uma determinada época, uma determinada sociedade ou, ainda, determinado estudo sobre a literatura. De acordo com Culler (1999), a pergunta “o que é literatura?” não é o principal guia para estudar textos literários, devido ao caráter interdisciplinar que os estudos sobre literatura exigem. Entretanto, ao tratarmos do caráter

interdisciplinar da literatura, não queremos dizer que não existem metodologias específicas para examinar seus objetos, isto é, a literatura não é totalmente aberta para qualquer tipo de análise. Para Culler (1999), a literatura não necessita de uma definição, mas sim, de uma análise e/ou de uma discussão.

A análise dos textos ditos/tidos como literários estaria ligada à dicotomia que envolve a perspectiva consideração textual (de caráter linguístico) e um ponto de vista histórico, que levaria em o contexto em que uma obra foi escrita. Nosso estudo de gêneros discursivos abrange, desse modo, as duas perspectivas, uma vez que, sob a perspectiva situacional do estudo de gêneros discursivos, precisamos considerar tanto o aspecto contextual quanto linguístico/discursivo de nosso objeto de estudo.

Além do aspecto linguístico/discursivo e contextual da literatura, para abordarmos cientificamente o texto literário, sob um ponto de vista situacional, precisamos também refletir sobre suas funções/finalidades (para que serve a Literatura?). De acordo com Compagnon (1999, p. 35): “[...] as definições de literatura segundo suas funções parecem relativamente estáveis, quer essa função seja compreendida como individual ou social, privada ou pública”. Uma dessas funções seria a catarse (ou *katharsis*, proposta por Aristóteles) como forma de “[...] purificação de emoções como temor e a piedade” (ARISTÓTELES *apud* COMPAGNON, 1999, p. 35). Com formulação parecida, Barthes (1987a, p. 34) assevera que “[...] existe um erotismo na leitura”, ou seja, as paixões cercam o leitor ao se envolver com o livro. Ainda para Barthes (1987a), a partir da leitura, emoções, quaisquer que sejam elas, estão presentes, e aquele que lê consegue sair de sua realidade e ser tocado por essas emoções catárticas.

A literatura também teria um caráter transformador, por permitir a aprendizagem sobre as relações humanas, trazidas para as obras literárias por meio da *mimesis*. Para Compagnon (2009), a literatura poderia fazer com que o sujeito se libertasse dos entraves autoritários, ao passo que é uma forma de compreender a sociedade existente e passar adiante ideologias vigentes. Essas duas funções apresentadas parecem opostas, pois, se uma liberta da realidade, a outra traz de volta por meio da imitação das ações humanas na sociedade. Contudo, elas demonstram ser complementares, porque para compreender o mundo a nossa volta, é preciso enxergar por um ponto de vista externo, de modo que ambas as funções teriam um caráter libertador.

Constatamos, assim, mesmo que brevemente, alguns pressupostos ligados à literatura, na tentativa de chegar a uma ideia sobre os gêneros literários. Percebemos que os textos ditos literários não possuem características fixas para que possamos identificar

objetivamente o que é literário ou não. Precisamos levar em consideração convenções sociais que indicam tipos de organizações textuais ligadas à literatura, como os romances, contos, poesia, obras narrativas, etc. Temos que nos focar na análise de nosso *corpus*, a obra *Delta de Vênus*, de maneira a considerar os elementos presentes nela como literária, afinal, a obra de Nin é um compilado de contos. Sabemos que a literatura é um tipo de discurso. Uma vez que estudamos discursivamente uma obra, pertencente ao gênero literário, acreditamos ser importante lidar com o nosso *corpus* de análise sob um viés discursivo.

1.2.1. GÊNEROS LITERÁRIOS SOB A PERSPECTIVA DISCURSIVA

Para tratar da literatura como um gênero discursivo, precisamos entender como ela se insere no conceito de *discurso*. Vimos que, para os estudos literários, não há um tipo específico de objeto de análise, pois a literatura abrange um espectro amplo de produções, que possuem formas e conteúdos variados. Sabemos que a literatura é um gênero, dado que é uma manifestação social, cultural e discursiva, e faz parte do uso da língua, isto é, ela é uma esfera de atividade humana.

Pelos postulados de Bakhtin (2006), já mencionados anteriormente, os gêneros são tipos de enunciados relativamente estáveis. Logo, mesmo que a literatura não possua uma definição clara, ela segue normas e convenções que a caracterizam como discurso e a fazem ser reconhecida dentro de uma situação de comunicação. Ora, se sabemos (bem ou mal) que um texto é literário, é porque há algo socialmente aceito que o caracteriza como tal. Para compreender o discurso literário, trabalhamos com formulações propostas por Maingueneau (2006), um dos principais teóricos da Análise do Discurso que tem contribuído para as pesquisas sobre literatura sob o viés do discurso.

Por um tempo, seguindo uma lógica romântica, a análise de uma obra foi centrada no autor, a instância produtora do texto/discurso, uma espécie de criador que assumia total responsabilidade pelo dito/escrito. Pensar em produção literária se baseava também no intratexto, de acordo com a visão de mundo do autor, de maneira que não eram levadas em consideração (como hoje se faz) várias condições de produção e a exterioridade do texto.

Com os estudos sobre os discursos, esse centro gravitacional perdeu sua soberania, pois o autor passa a ser apenas um dos participantes de uma situação de comunicação. Ao

escrever uma obra, o autor se insere em um posicionamento - o texto, a sociedade e o autor (e até mesmo o leitor) tornam-se componentes entrelaçados. Como afirma Maingueneau (2006, p. 43):

A partir do momento em que não se podem separar a instituição literária e a enunciação que configura um mundo, o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo em vez disso força de consolidação, vetor de posicionamento, construção progressiva, através do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do espaço próprio de sua enunciação.

O trecho acima nos mostra que, como o autor é uma instância enunciativa, sua escrita é atravessada por diversos discursos e textos (intertextos e interdiscursos). Não haveria uma obra literária “pura” que não se baseasse na intertextualidade; o entendimento de um enunciado se dá por noções pré-existentes de outros enunciados.

Não se pode separar o autor do contexto de produção em que ele se insere, visto que o posicionamento dele faz parte de um todo. Pela escrita, ele representa, de uma forma ou de outra, a sociedade em que vive; mas a própria sociedade cria uma espécie de molde (regras e normas) que o (de)limita. Por exemplo, se um escritor decide escrever um romance sobre a população francesa no século XIX, ele, naturalmente, se posiciona diante daquele mundo. No entanto, para que sua escrita faça sentido, ele não pode caracterizar a sociedade francesa do século XIX de maneira arbitrária. Ele precisa estabelecer os costumes da época, representar a linguagem usada por aquela sociedade, bem como seguir as normas de escrita de um romance. Isso significa dizer que quem fala, fala de algum lugar, de um lugar específico e isso marca não só autor como também atravessa seu texto.

As obras literárias não são produções isoladas (individuais) das normas sociais. Toda produção (literária ou não) deve, necessariamente, pertencer a um gênero. Contudo, elas têm poder e valor social que se sobressaem diante de outros tipos de gêneros como artigo de jornal, documentos diversos, etc. Maingueneau (2006, p. 60) caracteriza o discurso literário como *discurso constituinte*: “[...] a expressão ‘discurso constituinte’ designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza si mesma”. Os discursos constituintes são legitimados em si mesmos e são usados como forma de validação de outros discursos. Ainda segundo Maingueneau (2006, p. 62): “[...] a pretensão associada a seu estatuto advém da posição limite que ocupam no interdiscurso: não há acima deles nenhum outro discurso, e eles se autorizam apenas a partir de si mesmos”.

A classificação do discurso literário como constituinte representa um pequeno avanço na busca por uma solução a respeito de a literatura não ter uma definição concreta, visto que ela não está fixada no exterior nem no interior da sociedade (MAINGUENEAU, 2006). O gênero literário seria, portanto, uma espécie de “guarda-chuva”, porque abriga diversas formas de discursos e textos, ou seja, nele é possível encontrar diversos tipos de gêneros e organizações textuais como romances, contos, fábulas, etc. De acordo com Maingueneau (2006, p. 69): “[...] um discurso constituinte não mobiliza somente os autores, mas uma variedade de papéis sociodiscursivos encarregados de gerir os enunciados”.

Os contos de Nin pertencem, desse modo, a um gênero inserido no “guarda-chuva” literário. Como nosso material de análise é um compilado de contos eróticos/pornográficos, é fundamental que façamos um rápido levantamento dos elementos que caracterizem um conto como tal.

1.3. DELIMITAÇÃO DA NOÇÃO DE CONTOS

Sabemos, por convenções sociais e pela literatura, enquanto discurso constituinte, que os contos fazem parte do gênero literário. Para estudá-los, é necessário compreender que eles possuem formas de organizações textuais específicas que os diferenciam de outras estruturas de texto como as crônicas, as fábulas, os romances, etc., estruturas estas que também fazem parte do gênero literário.

O conto não apenas compõe o “guarda-chuva” da literatura como também é um gênero por si só, visto que faz parte dos gêneros secundários propostos por Bakhtin. Isso se torna algo importante para nós, posto que nosso objeto de estudo, nosso *corpus*, tem como organização estrutural/composicional genérica justamente o conto.

Segundo a maioria dos dicionários consultados, a palavra *conto* vem do verbo *contar*, do latim: *computare*. O gênero *conto* surgiu de uma tradição oral e, depois, passou a ser um registro escrito, tomando uma organização textual mais elaborada. Isso não significa que ele tenha perdido seus traços de oralidade, pois, ainda hoje, é definido como uma história pequena que relata um ‘instante’ da vida de algum personagem.

Diferentemente do romance, o conto não tem a pretensão de se aprofundar sobre as características psicológicas de seus personagens e tampouco se prolongar sobre os

acontecimentos que estão sendo narrados; ele se caracteriza por um tipo de narrativa mais simples e curta.

Como na maior parte dos gêneros literários, a narrativa presente no conto sugere a permeabilidade entre um universo real e um ficcional. O valor de ficção está atribuído não somente à veracidade da história, mas também à representação das relações humanas, ou seja, a ficção como *mimesis*, conforme proposto por Aristóteles. Na Antiguidade, as representações humanas eram feitas pela voz, peça-chave no ritmo de uma narração. A tradição oral dos contos permitia que a fala interferisse no discurso do contador, pois “[...] há todo um repertório no modo de contar e nos detalhes do modo como se conta – entonação de voz, gestos, olhares, ou mesmo algumas palavras e sugestões –, que é possível de ser elaborado pelo contador” (GOTILB, 1990, p. 9). A voz faz parte, ainda hoje, da estética do conto.

Entretanto, para classificar uma narração como conto, somente a estética não é suficiente, pois o conto apresenta algumas semelhanças com os gêneros romance e novela, por exemplo. Por essa razão, Gotlib (1990) faz uma pequena análise da terminologia do conto em diversos idiomas. Nosso trabalho, no entanto, recorre apenas à terminologia do francês, devido à proximidade deste com o português. Gotlib (1990) afirma que o escritor La Fontaine não fazia distinção dos termos *nouvelle* e *conte*, assim como Maupassant chamava suas *nouvelles* de *contes*. Contudo, sabemos que há distinções entre os dois termos. Ainda segundo Gotlib (1990), o *conte* é uma história mais concentrada, com um episódio principal, ao passo que *nouvelle* é algo mais complexo, possui mais cenas passíveis de análise e apresenta incidentes que levam ao desenvolvimento das personagens. Atualmente, na língua francesa há, tal como na portuguesa, uma distinção entre os termos *romance*, *conto* e *novela*. Todavia, por razões óbvias, não explicitaremos, nesta dissertação, as características e as distinções entre eles.

Ao pensarmos na terminologia do conto e na estrutura que o compõe, não podemos deixar de lado a contribuição dos formalistas russos no estudo das narrativas literárias. No que se refere ao conto, o teórico Vladimir Propp apresenta um estudo mais detalhado sobre a sua estrutura. Todavia, os estudos de Propp são voltados mais especificamente para os contos fantásticos. Dessa maneira, Propp (2001) apresenta uma problemática em torno dos estudos de contos, problemática essa que não está na quantidade do material de análise, mas sim nos métodos de estudo sobre os contos.

Propp (2001) propõe classificar os contos seguindo uma metodologia inspirada nos trabalhos científicos físico-matemáticos. Para o teórico, é importante fazer uma descrição

sistemática dos contos devido ao fato de eles terem uma constituição heterogênea. A descrição proposta por Propp se baseia na divisão do material como tentativa de classificá-lo. O teórico desaprova a forma de divisão feita por antigos estudiosos, porque o modo como classificavam os contos era incompleto, pois não eram delimitados os critérios de como os enredos eram estabelecidos. Para Propp (2001, p. 14):

De um modo geral, os pesquisadores não se têm ocupado muito dos problemas apresentados pela descrição do conto maravilhoso, preferindo considerá-lo como um todo acabado, concluído. Somente em nossos dias difunde-se cada vez mais a ideia da necessidade de uma descrição exata do conto maravilhoso, embora já se venha falando há muito tempo das formas desse conto.

O trabalho de Propp (2001) centrou-se em uma análise minuciosa de diversos contos, nos quais encontrou elementos que se repetem, chegando às seguintes observações (Propp, 2001, p. 17-18):

- a) os elementos constantes nos contos são as funções das personagens, partes constituintes básicas do conto;
- b) o número de funções é limitado;
- c) a sequência das funções é sempre idêntica;
- d) todos os contos de magia são monotípicos quanto à construção.

O trabalho de Propp (2001) enfatiza várias funções das personagens, funções essas que não nos cabe detalhar em nosso trabalho. Por meio de uma análise prévia de nosso *corpus* e, tendo em vista que trabalhamos com contos eróticos/pornográficos, percebemos que muitos dos elementos colocados pelo teórico não nos levam muito longe em nossa pesquisa, devido ao fato de que Propp evidencia, como já dissemos, um estudo baseado em contos fantásticos.

Outro estudioso que se dedicou à estrutura dos contos, Piglia (2004), desenvolve duas teses que abarcam a estrutura desse gênero. A primeira é de que um conto sempre conta duas histórias. Com isso, o teórico afirma que em um conto há, além da narrativa principal, uma narrativa secreta, que se apresenta de maneira sutil e cria no leitor uma espécie de tensão. Isso acontece por meio da criação de duas histórias antagônicas que se fazem presente em uma mesma narrativa. Assim, é criado um efeito de surpresa no leitor, já que a segunda narrativa possui um desfecho no final do conto, como é afirmado por

Piglia (2004, p. 90): “[...] o efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície”. Vale ressaltar que nem sempre a segunda narrativa possui um final. Muitas vezes, o autor pode trabalhar com a tensão entre as duas histórias sem propor um fechamento para elas.

Já a segunda tese é a de que “[...] a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004, p. 91). O estudioso afirma que há uma expectativa construída por meio da tensão entre as duas histórias, é como se o leitor já esperasse um fechamento para aquilo que está sendo contado. Observamos, aqui, que o conto cria expectativa por meio do final, pois, para Piglia (2004, p. 100), “[...] os finais são formas de encontrar sentido na experiência”.

Constatamos a eficácia dessa tese de Piglia no conto *Mathilde*, presente em *Delta de Vênus*. A história é centrada em Mathilde, uma mulher que, cansada de sua vida na França, decide se mudar para o Peru. Dessa maneira, a primeira narrativa se concentra nas aventuras de Mathilde no novo país, por meio das orgias que ela participava e os homens com quem ela fazia sexo casualmente. Durante as aventuras, ela conhece Antônio, um homem que Mathilde começa a se relacionar aos poucos. Assim sendo, observamos aqui o desenrolar de uma segunda história.

O conto ilustrado acima se desenvolve por meio dessas duas narrativas, as aventuras de Mathilde em suas orgias e a sua relação com Antônio. A tensão é criada pela dialética entre o fato de Antônio já ter uma amante, a qual nunca está satisfeita sexualmente porque ele se recusa a penetrá-la, e pelo fato de Antônio sempre convidar Mathilde para uma visita em sua casa, pois desejava consumir o ato sexual. O fechamento da história acontece quando Mathilde cede aos desejos de Antônio. Durante o episódio na casa dele, descobrimos que Antônio tinha um desejo constante de cortar as genitálias das mulheres as quais ele penetrava. Este seria o fator surpresa que explica a recusa de Antônio em penetrar sua amante.

A partir dessa explanação sobre os conceitos de gêneros discursivos, literários e contos, constatamos que não há uma lógica fixa e imutável para análise de nosso *corpus*. Tendo em vista que pouca coisa é definitiva no que se refere a gêneros discursivos e literatura, verdadeiramente, ambicionamos desvendar como os elementos presentes na obra *Delta de Vênus* se relacionam para que nosso *corpus* seja entendido como parte do gênero literário erótico/pornográfico.

Ao explicarmos as características de um gênero e como ele se organiza, podemos entender a qual domínio ou tipo discursivo nosso objeto de estudo se vincula. Porém,

somente esses conceitos não demonstram ser suficientes para analisarmos a obra de Nin. Precisamos ainda conhecer mais e melhor o que se entende por *erótico* e por *pornográfico* para entendermos a obra que escolhemos como *corpus*. No próximo capítulo, refletiremos sobre esses dois conceitos.

CAPÍTULO II

O DISCURSO ERÓTICO/PORNOGRÁFICO

Todo prazer é erótico.

Sigmund Freud.

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

Anais Nin

2.1. ALGUNS PRESSUPOSTOS BÁSICOS SOBRE A LITERATURA ERÓTICA/PORNOGRÁFICA

Ao refletirmos sobre os gêneros discursivos, entendemos que cada esfera da atividade humana possui regras e condições gerais que devem ser seguidas. De modo que, para analisarmos os contos escritos por Nin, é imprescindível compreender os conceitos de erotismo e pornografia.

Por ser um âmbito de atividade humana, o erótico/pornográfico pode ser entendido como um gênero discursivo, portanto, devemos encontrar quais elementos o caracterizam como tal. A partir da compreensão da definição de *erótico* e *pornográfico*, podemos constatar a finalidade, a estrutura e a construção de sentidos dos textos eróticos/pornográficos, além de indicar como eles estão inseridos no espaço textual e social. Devemos, então, identificar e (re)conhecer os componentes linguístico-discursivos que nos permitam analisar a obra *Delta de Vênus* como parte dessa classificação genérica.

Apresentaremos um breve panorama histórico³ da literatura erótica/pornográfica, a fim de compreender melhor essa prática cultural/social e discursiva/textual. Afinal, a expressão escrita sobre atos sexuais e as relações humanas são bastante antigas. Assim como a elaboração de noções sobre os gêneros discursivos, o início de uma literatura que usa a temática sexual se dá já na Antiguidade (no mundo ocidental), especificamente na Grécia Antiga e no Império Romano. Nos propomos a expor um rápido histórico, voltado para escrita europeia e norte-americana, desde a Antiguidade até o início do século XX, pois, como afirmado por Alexandrian (1993, p. 8): “[...] foi na Europa que o erotismo se tornou um gênero literário determinado”. Além disso, a autora de nosso objeto de estudo era francesa, radicada nos Estados Unidos, e, muitas de suas influências para escrita, surgem de autores dessas duas partes do mundo.

De acordo com Alexandrian (1993), na cultura greco-romana, a literatura erótica era um tipo de produção aberta, ou seja, não destinada à clandestinidade, o que significa dizer que seus autores não eram condenados ao anonimato. No entanto, a escrita erótica não estava permitida em todos os gêneros concebidos na época, principalmente nos gêneros considerados nobres, como a tragédia e epopeia; ela era principalmente admitida no gênero comédia. Isso acontecia porque a expressão da sexualidade na cultura grega

³ Os dados a respeito da história da literatura erótica/pornográfica foram retirados da obra escrita por Alexandrian denominada *História da Literatura Erótica* (1993). Neste livro, o autor cria um percurso histórico desde a Antiguidade até o século XX.

aparecia explicitamente nos cultos ao deus Dionísio (deus do vinho e dos excessos). Alexandrian (1993, p. 11) assevera que: “[...] os gregos abriram o caminho, pois a tradição longínqua de suas dionisíacas, celebrando o culto do falo com hinos licenciosos, preparava-os para uma tal liberdade de expressão literária”. Ainda de acordo com o autor, Aristóteles afirma em *Poética* que a comédia grega antiga surgiu dessas festas dionisíacas.

Aristófanes, autor de comédias eróticas, foi um dos primeiros a tratar da temática erótica em sua obra *Lisístrata*, voltada para a encenação teatral, como diversas produções da Antiguidade. Ela satiriza o que aconteceria se as mulheres fizessem greve de sexo, abordando não somente a sexualidade, mas tratando, de forma cômica, de representar a política, mais especificamente a longa guerra do Peloponeso, pois as mulheres recusariam sexo até obterem um tratado de paz. Como pondera Alexandrian (1993, p.14):

Essa original situação dramática realça toda a importância do ato sexual na humanidade. Lisístrata tem dificuldade em conter suas companheiras excitadas, que procuram juntar-se aos maridos sob diversos pretextos. Por sua vez, os machos frustrados são invadidos pela loucura do cio. O guerreiro Cinésias chegou do exército gritando: *Estuka!* (“Estou de pau duro!”). Sua mulher Myrrhine o deixa fora de si com carícias, provocações, um desnudamento recíproco, e depois, quando ele está na posição do coito, se esquivava agilmente: não se pode fazer melhor como cena erótica no teatro. (...) E entreabrindo sua própria capa, o pritane lhe mostra que está no mesmo estado. É evidente que os atores tinham fixado no ventre um falo de madeira pintada, de tamanho impressionante. Logo de todas as partes os homens, inclusive os velhotes do coro, abrem suas capas e exibem sua virilidade em riste. Não aguentam mais, consentem na paz para que as mulheres não se subtraíam mais aos seus abraços.

Do excerto acima, constatamos que sexo é assunto de Estado e que as mulheres conseguem o tratado de paz pela abstinência sexual. Uma das características de Aristófanes era escrever histórias sobre mulheres fortes e corajosas, a exemplo do nome *Lisístrata*, que é dado por causa da heroína que dá nome à obra, pois é ela quem lidera esse pequeno protesto feminino. Há, aqui, alguma semelhança com Nin, pois, como veremos no próximo capítulo, nossa autora critica uma escrita erótica/pornográfica voltada apenas para os homens. Em seus contos, as personagens femininas são tidas como fortes, ativas e têm participação efetiva na descoberta e no poder da própria sexualidade.

Ainda na sociedade grega, temos a obra *Diálogos das Cortesãs*, escrita por Luciano de Samósata, considerada um dos livros pornográficos mais antigos. Essa produção é composta por quinze diálogos de prostitutas e relata as práticas comuns de prostituição. É dessa época que vem o termo *porné*, que em grego antigo significa “prostituída”, o que equivale, ainda hoje, ao termo em francês – *prostituée*. É a partir

desse termo que a palavra *pornografia* surgiu e, por essa razão, essa obra é considerada como pornográfica, porque ela é literalmente o significado de pornografia, ou melhor, escrita sobre prostitutas (ou mulheres prostituídas).

Já no que se refere à produção feminina na Grécia, não podemos deixar de citar Safo de Lesbos, nascida em 640 a.C. em Metilene, importante cidade localizada na ilha de Lesbos. Vale ressaltar que a ilha de Lesbos era rica, assim como parte de seus moradores, sendo Safo um exemplo, já que pertencia a uma família nobre. Segundo Mossé (1992), as mulheres da ilha gozavam de status e independência e, desse modo, Safo possuía liberdade para escrever suas obras, pertencentes ao gênero da poesia lírica, que visava exprimir sentimentos pessoais. Safo era notoriamente conhecida homossexual e suas histórias tratavam de experiências pessoais dedicadas a alunas de sua escola, pelas quais ela se apaixonou. Mesmo a escrita homossexual feminina sendo aceita pela aristocracia, especialmente da ilha de Lesbos, Safo foi criticada por alguns atenienses, como é afirmado por Mossé (1992, p.41):

Pois as obras de Safo, estes poemas ardentes, sensuais, mesmo eróticos, que puderam ser reconstituídas a partir dos fragmentos que chegaram até nós, são dirigidas a mulheres e, desde a Antiguidade, particularmente em Atenas, compraziam-se em colocar em destaque esse aspecto da obra de Safo. Safo, a lésbica, tornava-se objeto de gracejos mais ou menos obscenos ou pelo menos de julgamentos pudibundos, como o do autor anônimo de um papiro de Oxirincos: “Ela foi criticada por alguns como desregrada e apaixonada pelas mulheres”.

Os gregos escreveram diversas obras importantes para nosso conhecimento a respeito de erotismo e pornografia. Da mesma forma que os gregos, os romanos tinham liberdade para tratar a literatura de conteúdo sexual. No entanto, o erotismo escrito pelos romanos não teve tanta expressão quanto o dos gregos. A literatura erótica romana tinha um certo primor, conforme elucidada Alexandrian (1993, p. 22), “[...] a literatura erótica latina não é absolutamente um produto dos tempos primitivos; ao contrário, aparece no período em que a civilização romana é a mais requintada”.

Ainda de acordo com Alexandrian (1993), foi no tempo do imperador Augusto que apareceram os clássicos do erotismo latino, como a obra coletiva *Lusus in Priapum* (*Folgedos com Príapo*). Príapo era um deus da natureza, filho de Vênus e Baco (equivalente a Afrodite e Dionísio na mitologia grega), e “[...] era a personificação do membro viril” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 23). Isso mostra que a própria representação desse deus era bastante sexual. A partir de poemas escritos no templo de Príapo, surgiu a

Priapéia, que seria um conjunto de noventa poemas, divididos em duas séries. A uma das séries é conferida a potência sexual do deus Príapo, já a outra seria uma manifestação dos desejos desse deus.

Alguns anos após a escrita da *Priapéia*, um dos principais destaques da literatura erótica romana é Ovídio, nascido em 43 a.C., tendo como obra mais expressiva o poema didático *Ars amatoria* (*A arte de amar*). A peça tem o objetivo de ensinar homens e mulheres a serem bons amantes, em outras palavras, o autor detalha métodos afrodisíacos, além de explicitar posições sexuais que favoreçam os corpos femininos e facilitem a chegada ao orgasmo para os casais.

Em contato com esses escritos eróticos da cultura greco-romana, percebemos que a sexualidade na Antiguidade pressupunha liberdade para as pessoas fazerem sexo e se expressarem a respeito, ou seja, parece que não havia tabus sexuais. Constatamos isso pela existência de deuses que exaltam a sua potência sexual e são celebrados pelos seus aspectos carnis. As culturas grega e romana eram muito próximas no que se refere aos hábitos sexuais. Pressupõem daí (de maneira estereotipada) que os comportamentos dos gregos eram mais sexuais do que os dos romanos, e por seus atos libidinosos, os romanos eram influenciados pelos gregos, pois, segundo Salles (1992, p. 73), “[...] a Grécia é para os romanos a pátria do prazer”. Ainda como afirmado por Salles (1992), muitas prostitutas latinas tinham como pseudônimo nomes gregos.

Infelizmente, algumas obras escritas na Antiguidade se perderam ao longo do tempo. E, não por acaso, muito do que se sabe sobre os aspectos íntimos dessas duas culturas chegou até nós por meio da literatura, já que os gêneros discursivos, inclusive os literários, representam e imitam a realidade de uma civilização, como os hábitos, a linguagem e os costumes. Através dos escritos a que temos acesso, percebemos essa naturalidade para trazer as questões dos prazeres e do sexo nas duas culturas. O erótico e o pornográfico eram parte da sociedade, festejados, encenados nas comédias e registrados nas poesias líricas, e traziam como tema vivências das pessoas em relação às suas paixões, sátiras da vida política e da vida cotidiana e, ainda, a celebração dos deuses dos excessos, do falo, da fecundidade, da sexualidade.

A partir da Idade Média, algumas ideologias vigentes mudaram, devido à transformação política e religiosa das sociedades europeias. Com a ascensão do cristianismo e o fortalecimento da Igreja, os hábitos mundanos celebrados pela cultura greco-romana, como o culto aos deuses da sexualidade, foram condenados e praticamente extintos (LE GOFF, 1992). A noção de luxúria se cristaliza, ou seja, a de “[...] se entregar

imoderadamente aos prazeres sexuais, era um dos pecados capitais, desviando o homem de sua salvação espiritual” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 35). As produções literárias eróticas medievais representavam a luxúria, tanto para satirizar tal pecado quanto para elaborar maneiras de se proteger contra ela. Em relação a luxúria, Alexandrian (1993, p. 35) ainda assevera que: “[...] numerosos escritos incitaram o povo a se preservar de suas armadilhas ou o divertiu à custa daqueles que, pregando contra a luxúria, como monges e devotos, a ela cediam segundo a ocasião”. Os atos libidinosos eram representados em pequenos contos, como as *fabliaux*, ou como encenações teatrais, conhecidas como *farsas*. É importante ressaltar o caráter oral desses gêneros, pois eles eram recitados em público, atingindo grande parte da população.

Analisando a produção das *fabliaux* e das farsas, notamos uma estreita semelhança dessas com as produções gregas. Assim como na cultura grega, a representação do erotismo por esses dois gêneros se dava de uma maneira cômica, parecida com as comédias encenadas nos teatros clássicos. De acordo com Alexandrian (1993), o mais antigo *fabliau* foi *Richeut*, datado do ano de 1159, que contava histórias de uma prostituta.

Algumas produções debochavam da religião e, como já foi colocado, eram voltadas para diversos públicos, desde as classes populares até as classes aristocráticas. Como exemplo, citamos apenas alguns de seus títulos, considerados na época (e ainda hoje) indecentes: *De putas e fornicários*; *Daquela que se deixou foder sobre o túmulo do marido*; *De uma única mulher que com sua cona serviu a cem cavaleiros de todas as partes*. A partir desses títulos, percebemos que as histórias tinham, além do teor sexual, um caráter anárquico e cômico. Muitas delas representavam indivíduos “malandros” que usavam da esperteza para conseguir chegar ao ato sexual e, também, exploravam um tema centrado no falo. Uma das narrativas, chamada *Do anel que tornava os membros grandes e rígidos*, especificamente comprova o deboche em relação a religião, pois um dos personagens é um bispo que se envergonha por colocar um anel que o dá uma ereção muito forte, como é narrado em *História da Literatura Erótica*:

Em *Do anel que tornava os membros grandes e rígidos*, evocou um homem possuidor de um anel mágico: tão logo ele o punha no dedo “o membro lhe crescia”. Ele perde o anel ao lavar as mãos numa fonte, onde um bispo passando depois dele, o encontra. (...) O poema acompanha o embaraço do bispo afligido por uma ereção tão forte que “suas bragas se vão rompendo”. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 37)

Assim como as *fabliaux*, as *farsas* tinham um caráter cômico e eram representadas por comediantes que se formavam em companhias. Tanto as *farsas* quanto as *fabliaux* eram maneiras de descontrair e também educar e purgar o público. Entretanto, a expressão literária na Idade Média não foi somente praticada pela comédia. Além das sátiras, surge no período medieval a noção de ‘amor cortês’, por meio da produção dos trovadores.

O “amor cortês” era a forma de representação do erotismo de maneira inocente. Assim, diferentemente das *farsas* e das *fabliaux*, não havia uma intenção de explorar a “indecência”. Conforme elucidado por Alexandrian (1993, p. 41): “[...] o objetivo do amor cortês, a partir do princípio de que dois seres não devem se amar para simplesmente obedecer a uma inclinação natural, mas para melhorar um através do outro físico e moralmente”. Do mesmo modo, Solé (1992, p. 82) caracteriza o “amor cortês” como a “[...] exaltação espiritual e carnal das relações entre o homem e a mulher, inovação decisiva, simultaneamente literária e social”. Essa forma de representação da sexualidade extrapola a ideia de um amor somente físico, ela representaria uma conexão intensa, sentimental e emocional entre dois seres que se amam.

A ideia da expressão do “amor cortês” veio da região do Languedoc, situada no sul da França, durante os séculos XII e XIII. Ela aparece por meio das canções trovadorescas, que representavam o amor dos cavaleiros perante a sua dama, uma relação em que o homem deve servir à senhora. No que se refere às relações de poder da época do feudalismo, segundo Alexandrian (1993), as mulheres não tinham autonomia e eram vistas como propriedades, o que conferia aos maridos o direito de usar a violência contra sua esposa, caso ela não o satisfizesse ou discordasse dele. O “amor cortês” seria um contraponto a essa violência, visto que as mulheres poderiam ter um certo poder em relação aos seus amantes e poderiam ter uma vida outra além do casamento.

A importância da concepção de “amor cortês” se estabelecia no (falso) prestígio da mulher dentro de uma relação amorosa. Conforme Solé (1992, p. 84) assevera: “[...] este amor torna-se o princípio de todas as virtudes. Hostil ao naturalismo banal dos poderosos ou dos brancos, quase sempre onírico, o amor cortesão não deixa de cantar as damas reais e não separa o amor de sua base carnal”. Vemos, no entanto, que, embrionariamente, com o “amor cortês”, cristaliza-se a ideia de mulher objeto de desejo, de conquista e de caça, de passiva e servil aos olhos dos homens.

O primeiro trovador conhecido é Guilherme IX de Poitiers, um poeta e senhor feudal. Antes de se encaminhar para as produções trovadorescas, segundo Solé (1992), ele era famoso por ser o “enganador de mulheres”. Esse apelido era dado em virtude de

seus textos eróticos terem como temas suas peripécias sexuais e do fato de ele se gabar da quantidade de mulheres com quem dormia. Apesar disso, Alexandrian (1993) afirma que o tal senhor feudal após voltar das Cruzadas, passou a se expressar poeticamente como “apaixonado humilde e ardoroso de uma amiga perfeita” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 42). Embora sua posição social fosse alta, ele inventou noções como o serviço amoroso e o culto da mulher-suserano. O trovadorismo tinha como característica um amor inalcançável, direcionado para uma mulher casada e a condição do cavaleiro que a amava era modesta.

A aceitação das expressões trovadorescas vem das damas que amavam cavaleiros de classes inferiores. O amor entre eles possuía regras, o servidor deveria sempre agradar a sua senhora. O erotismo da relação entre os dois acontecia pelas recompensas que o servente recebia, ele tinha direito a um beijo e a possibilidade de ver a sua dama nua. Era proibido o ato sexual em si. Eles, porém, poderiam se deitar juntos. Identificamos dentro do trovadorismo um controle sobre a luxúria. Essas produções permitiam os aspectos carnis do amor sem, necessariamente, passar dos limites que desrespeite o casamento, afinal de contas, a senhora era casada e não poderia consumir o ato com alguém que não fosse o seu marido. O que representa uma forma de não incitar o sexo desenfreado, a base da luxúria. De tal forma que “[...] os dois objetivos do erotismo cortês – libertar a mulher da tutela de um marido tirânico e tornar um amante valoroso pelo dom de uma recompensa sexual – são assim alcançados” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 47).

Vimos que, na Idade Média, há uma continuação aos trabalhos cômicos que começaram na Antiguidade e o surgimento da noção de um “amor cortês” que representava a (pseudo) servidão de um homem em relação a uma mulher. É no período que compreende a Idade Média e o Renascimento que surge uma das obras sinônimo de inovação na maneira de se escrever relatos eróticos. Estamos nos referindo à obra *Decameron*, escrita por Giovanni Boccaccio, considerada uma das mais importantes da época e que consagrou Boccaccio como escritor. Segundo Alexandrian (1993, p. 54), Boccaccio foi “[...] o primeiro a transformar a licenciosidade ingênua e brutal dos *fabliaux* num erotismo refinado”.

Decameron se passa em Florença, durante o período de epidemia da peste. Sete mulheres ao decidirem ir para uma casa no campo, convidam três homens para acompanhá-las. Já na casa, eles contam histórias de temática erótica uns para os outros. Alexandrian (1993) caracteriza *Decameron* como uma obra original, uma vez que não são apenas novelas desordenadas, são cem novelas formatadas na divisão de dez dias, que

possuem efeitos de simetria, contraste e progressão dramática. Uma das diferenças da obra, em relação a outras produções da época, está centrada na participação feminina ao longo do enredo, porque as personagens mulheres contam histórias lascivas, algo que para a sociedade da época, presente no universo empírico de escrita da obra, era voltado apenas para os homens.

Além da participação das mulheres, *Decameron* rompe com o caráter cômico das histórias eróticas vigentes naquele período, ao relatar casos sexuais mais complexos e mais trágicos. Um exemplo, que comprova a dramaticidade das narrativas, é o relato de um amante que abandona sua amada nua como uma prisioneira. Entendemos a importância dessa obra no que tange as produções eróticas. *Decameron* influenciou outros trabalhos escritos durante o Renascimento e na posterioridade.

Boccaccio era italiano, assim como muitos grandes artistas da época do Renascimento. A Itália foi o lugar de produção dos trabalhos de maior expressividade no que se refere às obras renascentistas, tanto no campo da pintura quanto na literatura. Em termos de escrita erótica, um dos principais artistas foi Pietro Aretino, nascido em 1492. No âmbito profissional, suas histórias eram voltadas para relatos cômicos. Já, no que diz respeito à sua vida pessoal, Alexandrian (1993) afirma que Aretino amava as mulheres, tanto que possuía diversas concubinas; era um protegido dos nobres, que temiam que as escritas populares do autor os difamassem, por essa razão o pagavam. Tal feito conferia ao autor o aspecto de um cidadão ilustre.

A principal obra conhecida escrita por Aretino foi *Ragionamenti*, publicada em 1534 e 1536. O texto é uma sátira aos hábitos luxuriosos da sociedade. A história é de uma conversa entre duas amigas, Nanna e Antonia; a primeira mostra uma dúvida em torno da disciplina de sua filha, pois ela não sabia se deveria guiar a menina para ser uma freira, uma mulher casada ou uma prostituta, circunstâncias vividas pela própria personagem. Ao descrever suas experiências sexuais em um convento, ao longo de seu casamento e durante o seu período na prostituição, as amigas concluem que a filha deveria ser uma prostituta.

A segunda parte de *Ragionamenti* representa os ensinamentos da mãe sobre prostituição, na qual ela detalha maneiras de satisfazer um homem e como arrancar dinheiro deles. À vista disso, ao longo da obra, Aretino critica as celebridades do meretrício, conhecidas como *meretrix honesta*. Vemos, aqui, uma forma de julgamento sobre os costumes da época. Pela sua popularidade, ousadia na escrita das histórias e firmeza de escrever sem usar um pseudônimo, ele colocava suas críticas em constante

exposição, a isso se deve a importância desse autor, que influenciou, inclusive, a categorização de um tipo de literatura, conhecida como literatura aretinesca.

Após o período do Renascimento, mais especificamente no século XVII, a tolerância para as produções eróticas mudou consideravelmente, devido à Reforma Protestante. Isso se deu pelo fato de as Igrejas Católica e Protestante implicarem na acusação, por parte do protestantismo, da conivência da Igreja Católica em relação aos atos luxuriosos, o que fez com que ambas doutrinas censurassem as obras ditas lascivas. A partir disso, a noção de *libertinagem* é consolidada, “[...] suscitada por intelectuais que queriam se libertar do dogmatismo de uns e outros” (ALEXANDRIAN, 1993, p.126). Como principais características dos libertinos estavam a negação de Deus, dado que para eles a natureza seria uma potência única, além da combinação presente nas obras produzidas de descrições sexuais explícitas com ponderações contra as religiões.

Apesar da ideologia libertina aparecer no século XVII, é apenas a partir do XVIII que surgem mais enfaticamente as expressões e manifestações da libertinagem. Se, como mencionamos, a Itália foi para o Renascimento o lugar de maior manifestação das artes; no século XVIII é a França que representa tal prestígio, já que, a partir de então, ela apresenta diversas obras libertinas. Como é afirmado em *História da Literatura Erótica*:

No século XVIII, a França foi para toda a Europa o modelo da arte de amar e mais precisamente da arte de gozar. Ela exerceu o monopólio incontestado da literatura galante. O romance erótico francês pretendeu ser um estudo de costumes, revelando os segredos da sociedade, descrevendo o que se passava nas alcovas da alta roda e nas espeluncas. Ele se fez voluntariamente panfleto, e propôs demonstrar que certos meios consagrados oficialmente aos bons costumes – os conventos, os internatos, os ministérios, etc. – eram na realidade centros de depravação. (ALEXANDRIAN, 1993, p.161)

Depreendemos daí a importância das produções francesas na representação do erotismo e da pornografia. Nessa época, havia uma forte censura, não somente das instituições religiosas, como também do Antigo Regime, que proibia veementemente a impressão de obras eróticas/pornográficas. Os livros produzidos faziam sucesso porque eram vendidos clandestinamente, o que despertava o interesse da população. O nome dos autores ficava incógnito e todos os trabalhos precisavam ter autorização do Estado para serem impressos. Mesmo com a censura, os libertinos ainda escreviam seus livros. O mais famoso deles foi o Marquês de Sade.

Sade foi um dos mais importantes escritores do pornográfico/erotismo, pois se destacava por detalhar as histórias com requinte de crueldade. Para Chaussinand-Nogaret

(1992), as narrativas propostas por Sade apresentavam uma ameaça para a sociedade francesa e os poderes vigentes, dado que simbolizavam um perigo difícil de controlar. Sade foi encarcerado pela maior parte de sua vida, mesmo sendo solto por diversas vezes.

A crueldade na descrição de atos libidinosos, em que o algoz gozava com o sofrimento da vítima, não é o único elemento que faz com que Sade seja relevante para a cena literária, ele também se atenta em trazer reflexões sofisticadas para seus relatos. Para Alexandrian (1993), é como se existissem “dois Sade”, um que se preocupava em escrever contos clássicos e outro que expurga as suas violências, como se por esse processo se libertasse de suas próprias ideias. O contraponto entre esses dois poderia ser exemplificado em duas obras, *Justine ou les infortunes de la vertu* e *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu*, publicados em 1791 e 1797, respectivamente. O primeiro livro conta a história de uma jovem nobre a ser perseguida, já o segundo apresenta a mesma jovem só que ela “[...] sofre sevícias sexuais tão atrozes que mesmo os amantes de livros eróticos da época do Diretório ficaram indignados (ALEXANDRIAN, 1993, p. 201).

Como característica de sua escrita, Sade contrastava a feiura com a beleza; os carrascos eram representados como feios e as vítimas como belas e/ou inocentes. Ele criava uma sensação de horror, por fazer com que o leitor se sentisse mal pela vítima e se atormentasse pela descrição física dos algozes, o que ressaltava os atos perversos. Assim, a “libertinagem sádica”, que misturava o prazer com a dor alheia, mostrava práticas que possuíam uma lógica, ou seja, não eram feitos casualmente. Ele, inclusive, retratava cenas de canibalismo e descrevia as orgias como um pesadelo, onde havia objetos de tortura em salas escuras. Mesmo assim, suas narrativas prendem o leitor e os seduz, como afirma Alexandrian (1993, p. 205): “[...] não se pode ir longe no horror sexual do que ele o fez em pensamento. A atuação do escritor fascina mesmo quando se reprova sua libertinagem destrutiva”. Já para Moraes (2013), o caráter transgressor de Sade aparece nas reflexões filosóficas que ele faz ao longo de sua escrita, pois a mescla entre o saber e o sexual representa perigo para a sociedade.

Ao observarmos esse breve histórico da produção erótica/pornográfica, constatamos que, enquanto na Europa a expressão da sexualidade pela literatura foi se desenvolvendo desde a Antiguidade, os Estados Unidos só começaram a ter acesso a esse tipo de escrita a partir do século XIX. O erotismo/pornografia estadunidense não teve a mesma expressividade que a mesma literatura europeia. O consumo de livros eróticos pela população dos Estados Unidos foi (e ainda é) marcado pelo interdito, pelo proibido.

Os norte-americanos importavam livros eróticos/pornográficos da Inglaterra. De acordo com Alexandrian (1993), o estado de Vermont influenciou o resto do país, ao criar uma lei contra o obsceno em 1821. Igualmente, em 1842, foi criada uma lei federal que proibia a importação de livros eróticos/pornográficos. A promulgação dessas duas leis fez com que os estadunidenses produzissem suas próprias histórias eróticas/pornográficas.

George Thompson, conhecido como Greenhorn, produziu o primeiro romance erótico dos Estados Unidos com a obra *Venus in Boston*, em 1849, que conta a história de um velho de Massachussets que corrompe uma órfã. Mark Twain, o famoso escritor de sátiras que criticam a sociedade vigente, também publicou clandestinamente um livro erótico que intitulado *1601* ou *A Fireside Conversation*, narrativa que ridiculariza a Corte Inglesa. Ao refletirmos sobre a proibição que circulava dentro da sociedade nos Estados Unidos, constatamos que o desenvolvimento da escrita erótica/pornográfica norte-americana se deu a partir do final do século XIX e se prolongou por boa parte do século XX.

Com esse breve histórico que traçamos, percebemos que a literatura erótica/pornográfica não possui um formato definido; ela pode se encaixar sob várias formas de expressões (artísticas ou não), incluindo-se aí o romance, a comédia e o conto. Como gênero discursivo, a literatura erótica/pornográfica reflete e refrata como uma sociedade se organiza, posto que é através dos gêneros que ocorre o emprego da língua. Esse tipo de literatura simboliza, por exemplo, como o ocidente lida com a questões sexuais. Ora, se há produção e consumo, é porque alguém se identifica ou se projeta em tal classificação genérica, afinal de contas, os gêneros são manifestações culturais. No tópico a seguir, explicitaremos como a cultura ocidental trata a relação da intimidade e da (re)pressão sexual.

2.1.1. ASPECTOS DAS PRÁTICAS SEXUAIS NAS SOCIEDADES OCIDENTAIS

Por meio de um breve histórico da literatura erótica/pornográfica, observamos como a sexualidade é representada em uma determinada época e cultura. Vemos que há alguns padrões produzidos, desde as obras da Antiguidade até a nossa era. Se entendemos que uma história contém uma temática sexual, é porque existem, em nossa sociedade, concepções do que é erótico ou não. Assim como já mencionamos a respeito dos estudos dos gêneros discursivos, se sabemos de qual determinado gênero devemos nos

apropriar, é porque há noções pré-existentes sobre ele. Há uma abundância de assuntos tais como prostituição, lascividade, sodomia, casamento, adultério, pedofilia, homo e bissexualidade, paixão e amor na composição das obras eróticas/pornográficas; o que nos leva a crer que esses são conteúdos importantes no entendimento do sexo dentro de uma coletividade, pois representam práticas sociais constantes na sociedade ocidental.

Evidentemente, não é nossa pretensão tratar de todos os temas acima listados e, tampouco, nos aprofundar sobre as questões da psicanálise no tratamento da sexualidade. Nosso objetivo é abordar alguns aspectos sociais que entram no computo da produção do erotismo e pornografia para, em seguida, buscar o entendimento de nosso objeto de estudo, sob um ponto de vista linguístico/discursivo.

A sociedade Ocidental possui períodos de uma liberdade sexual maior e outros em que o sexo é condenado. Segundo Le Goff (1992), como já mencionamos anteriormente, a mudança de dinâmica sexual surge no final da Antiguidade, quando a sociedade greco-romana, que possuía valores positivos relacionados aos atos sexuais e buscava usufruir deles com mais liberdade, passa a ter maior controle e restrições das suas atividades sexuais com o fortalecimento do Cristianismo. A partir daí, a castidade e a virgindade passam a ser valorizadas, tornam-se virtudes, principalmente após a ideia de um pecado original dado pela desobediência a Deus cometido por Adão e Eva. Esse pecado, praticado pelo o chamado “primeiro casal”, leva a uma concepção de que as atitudes humanas estão inclinadas para o mal, e são necessárias vigilâncias e punições, baseadas na desconfiança em relação a índole dos seres humanos.

Bottéro (1992, p. 123) assevera que a “verdade” se baseava na “[...] existência do primeiro casal e a realidade de um pecado condenando toda a sua progênie a uma condição e a um comportamento radicalmente depravados, e a existência repleta de contrariedade e sofrimentos”. Segundo preceitos religiosos, é na condenação da espécie humana que aparece a tentação para sexualidade.

A Bíblia passa a ser uma forma de justificativa e controle de uma determinada moralidade. Com a história de Adão e Eva e com a punição pelo pecado original, existe na sociedade a tentativa de separação entre a vida mundana e a espiritual. Durante a Idade Média, essas regras passam a ser mais recorrentes, bem como a busca pela castidade e pela virgindade torna-se essencial e importante componente da vivência da sexualidade, sobretudo para as mulheres. Segundo Le Goff (1992), para o cristianismo, não existe apenas um pecado, mas sim uma diversidade de “pecados da carne”, como a fornicação, que designa os comportamentos sexuais ilegítimos, aqui estariam uma série de regras que

envolvem o sexo durante a menstruação, a reprovação de posições sexuais consideradas animais, a homossexualidade, etc.; os vários tipos de desejos sexuais; e a luxúria, esta, como já vimos, foi satirizada nas produções literárias medievais.

Esses hábitos eram considerados perversos, portanto, proibidos. Inclusive, eram reprovados até no casamento, onde o sexo deveria ser voltado apenas à procriação e não poderia estar relacionado a algo prazeroso. Mesmo assim, o matrimônio seria uma forma de se proteger contra o pecado.

Durante a Idade Média, a representação da vivência do mundano ocorre pelo corpo, pois seria nele e dele que as perversidades se serviriam. Assim, o uso do corpo era algo relacionado ao pecado, ou seja, a profanação do corpo se contrastaria com a pureza do mundo espiritual. Le Goff (1992, p. 153) afirma que: “[...] a diabolização, na Idade Média, da carne e do corpo, entendidos como um lugar de devassidão, como um centro de produção do pecado, ao contrário, retirará toda a dignidade do corpo”. Percebemos, assim, onde estão centradas as sátiras feitas pelas *fabliaux* e pelas farsas, que se desenvolvem na crítica a essas regras impostas pela Igreja.

A partir desse processo de mudança das dinâmicas sexuais, a vivência da sexualidade passou a se relacionar com valores católicos de pudor ao corpo e ao sexo. Captamos, aqui, uma mudança de hábitos opostas àquelas celebradas em nome dos deuses greco-romanos, como Baco/Dionísio e Príapo, em que os excessos eram exaltados. O casamento passou por transformações, ao longo desse período, tanto pelos aspectos jurídicos quanto conjugais.

Na cultura greco-romana, o casamento era um ato privado, ou seja, não solicitava interferência do poder público. O que significa que o processo contratual era não-escrito e acontecia pelas famílias do casal, bastava somente que eles consentissem para que estivessem casados perante a lei (VEYNE, 1992). O ato de casar se caracterizava pela transação de uma mulher para os cuidados do marido e eram festejados em uma pequena celebração na qual estivessem algumas testemunhas. Ao longo do tempo, o casamento como prática social foi deixando de ser privado e passou para o âmbito jurídico, acredita-se que isso acontece pelo crescimento dos costumes católicos na sociedade da época. Era (e ainda é) preciso as bênçãos divinas da Igreja e de Deus na contração do matrimônio.

De acordo com Cl.Vatin (*apud* FOUCAULT, 2005, p. 80), “[...] as cerimônias religiosas servem como intermediário entre o ato privado e a instituição pública”. A medida em que as cerimônias religiosas avançaram, nos costumes da civilização, o casamento foi adentrando na esfera pública. Foucault (2005, p.80) afirma, ainda, que “[...]”

um conjunto de medidas legislativas marca progressivamente o domínio da autoridade pública sobre a instituição matrimonial. A famosa lei de *adulteriis* é uma das manifestações desse fenômeno”. Com a promulgação dessa lei, a monogamia passou a ser condição para um casamento bem-sucedido, o poder jurídico passou a interferir nesse aspecto que, até então, era um assunto de interesse estritamente do casal, estendido no máximo à família.

A monogamia, imposta pela lei, não representava igualdade entre homem e mulher, visto que o homem só era privado de ter relações com outras mulheres casadas, ademais ele estava livre para fazer sexo com outras. Já no caso das mulheres, não havia abertura para o relacionamento com alguém que não fosse o seu marido. A monogamia exigia uma espécie de contrato, que solicitava deveres do casal, ou seja, “[...] os contratos de casamento assim desenvolvidos fazem o marido e a mulher entrarem num sistema de deveres ou de obrigações que, certamente, não são iguais, mas são compartilhados” (FOUCAULT, 2005, p. 83).

Esses deveres solicitados pelo pacto contratual/matrimonial estabelecem que a mulher passa a ser uma propriedade exclusiva de seu marido, portanto, não poderia desonrá-lo (FOUCAULT, 2005). Já no que se refere aos deveres masculinos, ele deveria prover sua família e cuidar de sua esposa, ou seja, ele “[...] devia manter sua mulher, não instalar uma concubina em casa, não maltratar a sua esposa e não ter filhos das ligações que pudesse manter fora de casa” (FOUCAULT, 2005, p.83). Desse modo, compreendemos que os cuidados para com a esposa se baseavam em não permitir à mulher ter outros relacionamentos, além de que o homem não poderia deixar que os relacionamentos que tivesse fora do âmbito familiar afetassem o seu casamento.

Além de todo processo jurídico envolvido, a princípio, o casamento teria uma função política e econômica, pois serviria para manter o *status quo* social e transferir bens patrimoniais ou gerar descendentes. Veyne (1992, p.141) explica que “[...] as pessoas casavam apenas por duas razões: para enriquecer esposando um dote (o casamento era considerado um meio perfeitamente honrado para o aumento das rendas e do patrimônio dos herdeiros) e, sobretudo porque era o costume”. Essa última afirmação comprova que, embora existissem os aspectos econômico, político e jurídico em relação ao casamento, este também representava um vínculo entre um casal. Assim, de acordo com Foucault (2005, p. 82):

Também é provável que, nas classes menos favorecidas, o casamento tenha-se tornado – para além dos motivos econômicos que poderiam fazê-lo parecer apreciável – uma forma de vínculo que retirava seu valor do fato de estabelecer e sustentar fortes relações pessoais, implicando no compartilhar da vida, na ajuda mútua, no apoio moral.

Com o passar do tempo, especificamente no século XII, surge o casamento cristão, o qual ainda se faz presente na atualidade. Já mencionamos que o sexo, desprovido de pudores, era condenado até mesmo no casamento, durante a Idade Média. A virtude da virgindade e da castidade é materializada, segundo Sot (1992), de duas formas: pela continência e pelo casamento. O que significa que o casamento cristão seria uma solução para controlar e reprimir as questões ligadas à sexualidade. De acordo com Sot (1992), Santo Agostinho dá uma declaração positiva para o casamento, o que demonstra a aceitação do catolicismo para com o ato de casar, que se assemelharia à ligação de um indivíduo com Deus. Como enfatizado no fragmento a seguir, o casamento “[...] é um bem pois foi instituído por Deus desde a origem do mundo, depois elevado por Jesus ao papel sublime de representação da sua própria união com a Igreja” (SANTO AGOSTINHO *apud* SOT, 1992, p.164).

Para a Igreja, a sexualidade é oposta à ideia de santidade e, para não se corromper, o casal deveria seguir regras de castidade que negassem o prazer sexual. No entanto, “[...] a sexualidade no casamento é abençoada, mas ela exige uma purificação” (SOT, 1992, p. 165). Essa rejeição do prazer sexual leva a uma forma de repressão que liga o sexo à reprodução, fazendo com que as escritas eróticas adquiram um caráter proibitivo. Mesmo assim, essas produções nunca cessaram e, ao longo do tempo, essa repressão pelo prazer sexual foi diminuindo, principalmente a partir do século XIX.

As sociedades clássicas e medievais valorizavam a monogamia, propondo até uma lei que fosse a favor dela. Contudo, a monogamia exigia certos termos de respeitabilidade entre os parceiros e favorecia exclusivamente o homem, ao consentir-lhe manter relações com outras mulheres que não fosse sua esposa; ao contrário da mulher, que deveria sempre estar atenta aos desejos do marido. A visão da mulher como uma propriedade, com a função de reproduzir, fazia com que existisse o incentivo da busca pelo prazer do homem fora do casamento. As prostitutas eram e ainda são procuradas apenas para o desejo masculino com o objetivo torpe de “proteger a família” e, mesmo que ao longo de sua existência a Igreja venha proibindo o prazer sexual, ainda permanece a procura pelas casas de prostituição baseada nessa crença.

O controle exercido pela Igreja persiste na sociedade europeia do século XVIII. Porém, com a ascensão do poder da burguesia, alguns hábitos que envolvem o casamento e o adultério se transformaram e foram se solidificando no século XIX. Segundo Depauw (*apud* CORBIN, 1992, p. 112), no que diz respeito ao adultério, “[...] os bons burgueses sentiam-se menos atraídos que anteriormente pelos prazeres do amor com as domésticas”. Com isso, houve uma grande busca pelo concubinato venal, em que se estabelecia uma relação com uma jovem, que poderia ser sustentada por um homem. Com isso, os maridos passaram a sustentar suas amantes e muitas mulheres viviam desse sustento.

As autoridades das cidades apoiavam esse tipo de conduta, muito comum nos meados do século XIX. Isso permitiu a existência das chamadas “casas de tolerância”, pois havia a ideia, assim como na Antiguidade, de que o sexo fora do casamento era importante para a manutenção da família, já que o homem poderia “liberar” seu desejo sexual. De acordo com Corbin (1992, p. 113), a procura pelo concubinato e pelas casas de tolerância “[...] parece ser então considerada como exutórios indispensáveis às paixões masculinas contrariadas pelas estratégias matrimoniais”. A própria ciência da época estimulava esse tipo de costume, já que se acreditava que as mulheres deveriam cuidar do lar e da educação das crianças, esquecendo do próprio corpo, da intimidade e de seus prazeres.

Ao final do século XIX, na França, a tentativa burguesa de imitar os hábitos da aristocracia, que usufruía de seus prazeres sexuais livremente, faz com que apareça uma mudança nos ideais da época. As mulheres passam a ser autorizadas a sentir desejos sexuais e a conquistar liberdades para as práticas sexuais; já os homens perpetuaram uma espécie de *status* ao exibirem suas amantes. Se antes eles deveriam procurar lugares específicos para o adultério, em pouco tempo essa prática se tornou mais refinada, pois a busca por prostitutas passou a ser rejeitada. Em seu lugar, a procura por mulheres mais sofisticadas ou de aparência “respeitável” era o que tornava o adultério algo aceitável. Assim, a prostituição e os bordéis mudam a sua abordagem sexual, pois a exigência da “conjugalidade burguesa”⁴ demandou mudanças na forma de conceber o meretrício. Era exigida das prostitutas uma presença respeitável (CORBIN, 1992).

Essa transformação nas práticas sexuais contagia tanto homens quanto mulheres. O adultério, cometido pela burguesia, passa a servir às mulheres também, porque as esposas passam a reivindicar “[...] a manifestação do desejo e do orgasmo” (CORBIN,

⁴ Termo usado por Corbin (1992).

1992, p. 115). Consequentemente, a dinâmica do casamento também se modifica, como assevera Corbin (1992, p. 114)

A evolução também se manifesta no discurso, abundante e multiforme, que desenha a imagem ideal do novo casal, mais fraterno e mais unido, composto de uma jovem prevenida e culta e de um noivo que não mais corresponde ao estereótipo do celibatário que envelhece, desejoso de acabar com sua vida de solteirão. Novo casal que esboça uma democracia familiar, símbolo daquela que a República triunfante tentará criar em escala nacional durante as duas últimas décadas do século.

Ainda segundo Corbin (1992, p. 117): “[...] a característica maior da sexualidade do fim do século XIX é exatamente a mistura que se opera, a confusão dos modelos. A esposa burguesa (se) erotiza lentamente enquanto que incontáveis prostitutas passam a parecer-se com mulheres respeitáveis”. Mesmo com a sexualidade um pouco mais aberta aos prazeres, o que a difere da época medieval, ainda assim, há uma repressão em torno dos conceitos que envolvem o erotismo e a pornografia.

A partir dessa breve explicação sobre as relações entre sociedade e sexualidade ao longo do tempo, percebemos como a civilização ocidental vem tratando desses assuntos que, constantemente, aparecem nas escritas eróticas/pornográficas. No próximo tópico, trataremos mais detidamente dos conceitos de *erotismo* e *pornografia*, o que nos proporcionará um melhor entendimento dos elementos que compõem a literatura dita sexual e que nos permitirão estabelecer as diferenças entre esse tipo de literatura e outras formas de expressão literária.

2.2. A PROBLEMÁTICA EM TORNO DOS CONCEITOS DE EROTISMO E PORNOGRAFIA

Após realizarmos um breve percurso da escrita erótica/pornográfica e um pouco de como as práticas sexuais foram vivenciadas, ao longo dos séculos pela sociedade ocidental, buscaremos tratar da definição de *erotismo* e *pornografia*. A intangibilidade que envolve esses dois conceitos nos traz uma problemática no que se refere à diferenciação, definição e identificação desses conceitos na análise de um texto. Entendemos por intangibilidade a ideia de que a compreensão e classificação de um texto como erótico/pornográfico muda, de acordo com a época e cultura em que uma determinada produção literária está inserida.

Durigan (1985) faz uma reflexão sobre o que é um texto erótico. A partir de suas ponderações, ele determina que o texto erótico estaria mais para uma representação cultural, o que apenas dificulta o entendimento do erotismo. Isso acontece porque tanto o erotismo quanto a pornografia “[...] depende da época, dos valores, dos grupos sociais, das particularidades do escritor, das características da cultura em que foi elaborada” (DURIGAN, 1985, p. 7). Ao final de suas reflexões, Durigan (1985, p. 93) define o texto erótico como “[...] um conjunto de relações significativas com a finalidade de organizar, através da linguagem, uma representação cultural da sexualidade”.

Essa definição nos remete, mais uma vez, ao conceito de gênero discursivo. O estudo de gêneros discursivos exige um exame das condições de produção de um texto (percebemos, assim, a importância de fazer um percurso histórico sobre esse tipo de literatura, como propusemos nos tópicos anteriores). Podemos exemplificar como a conjuntura histórica influencia a produção literária erótica/pornográfica ao mencionar, novamente, os escritos libertinos do século XVII, pois é nesse momento em que surge a libertinagem na literatura, como resposta à repressão causada pelo conflito entre religiões Católica e Protestante.

Como veremos, Durigan (1985) não foi o único a abordar a complexidade de definir o que seria um texto erótico. Maingueneau (2010) afirma que há uma dificuldade em determinar uma distinção entre o que faz parte da classificação erótica e o que faz parte da classificação pornográfica. Isso é importante para entendermos em qual categorização a escrita de Nin se encaixa e, para tanto, precisamos buscar de que maneira o erótico e o pornográfico se caracterizam.

Ainda segundo Maingueneau (2010), o termo *pornografia* surgiu apenas no século XIX. A princípio era estritamente ligado àquilo que versava sobre a vida das prostitutas, ou melhor, ao universo que as representava. Como já mencionado, o termo *pornografia* deriva do grego *porné* que significa prostituta ou prostituída, e *-grafia* vem de *grafos*, que significa escrever. Isso significa dizer que *pornografia* pode, quase que literalmente, significar escritos sobre prostitutas. Antigamente, segundo Maingueneau (2010), os textos de fato representavam as prostitutas. Depois a pornografia passou a representar tudo aquilo que era considerado obsceno. Como obsceno entendemos a representação do sexo que contrasta com os costumes de uma moral conservadora, na qual o sexo deve ser mantido em um ambiente privado e limpo (em todos os seus aspectos). Assim como “pornografia”, o termo “erotismo” também vem do grego, e se refere a Eros, o deus do amor na mitologia.

Após essas definições básicas e iniciais, buscamos compreender onde se daria a diferença entre esses termos para nossa sociedade atual. Procuramos, inicialmente, em dicionários. Segundo o dicionário Michaelis⁵, o termo *pornografia* apresenta cinco significados principais, sendo eles:

- a) qualquer coisa que vise explorar o sexo de maneira vulgar e obscena;
- b) tratado sobre prostituição;
- c) coleção de pinturas ou gravuras obscenas;
- d) caráter obsceno de uma publicação;
- e) atentado ou violação ao pudor, ao recato, devassidão, imoralidade, libertinagem.

Percebemos que o termo *pornografia* está recorrentemente ligado ao termo *obsceno*, que aparece três vezes. Procuramos no mesmo dicionário o que se entende por *obsceno*⁶, e essa é sua definição:

- a) contrário ao pudor;
- b) que revela obscenidade;
- c) que denota vulgaridade;
- d) que agride ou ofende, indecente, sujo.

No mesmo dicionário, o termo *erotismo*⁷, traz os seguintes sentidos:

- a) tendência ao amor sensual;
- b) indução ou tentativa de indução de sentimentos sexuais em obras de arte, mediante sugestão, simbolismo ou alusão;
- c) interesse em ou busca de sensações sexuais;
- d) estado de desejo amoroso.

⁵ Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/pornografia/>

⁶ Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/obsceno/>

⁷ Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/erotismo/>

A partir dessas definições dicionarizadas de *erotismo* e *pornografia*, compreendemos que, sob o ponto de vista popular, usual, há diferenças contundentes entre as concepções do erótico e do pornográfico. Identificamos que o termo pornografia estaria mais próximo do entendimento do que seja vulgaridade, aquilo que ofende, que é indecente ou sujo, já que o termo tem uma relação com o obsceno. Por outro lado, o termo erotismo estaria relacionado ao universo simbólico do amor sensual. Os dois termos possuem diferenças no que se refere ao tratamento social. No caso da pornografia, vê-se que ela ainda suscita desconfiança aos olhares mais conservadores e moralistas.

Maingueneau (2010, p. 30) já explicitava a existência dessa diferença ao afirmar que “[...] a valorização do erotismo, aliás, permite a muitos condenarem a pornografia, julgada como elementar, sem incorrer na pecha de puritanos. Com efeito, cada uma dessas duas noções se legitima por meio da outra”. Há, nessas distinções, uma questão de valoração. É como se o erótico fosse superior à pornografia, melhor que ela, o que propõe à primeira uma maior aceitação social, enquanto a outra é sujeitada ao obscurantismo. Maingueneau (2010) assevera que os conceitos de erotismo e pornografia são atravessados por dicotomias opostas como: direto x indireto, masculino x feminino, grosseiro x refinado, selvagem x civilizado, entre outros, o que nos leva a pensar na estereotipia das quais nos servimos para definir e marcar as diferenças entre os termos.

Alexandrian (1993), ao estudar a história da literatura erótica, prefere a ideia de que não há diferença entre as duas definições. Ele afirma que é uma forma de hipocrisia classificar a qualidade de uma obra por erótica ou pornográfica, ao tratar dessa última com indignação, e que ninguém consegue explicar com clareza as supostas distinções entre os dois conceitos. Para ele, “[...] a pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnis; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou vida social” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8).

Não totalmente convencidos da definição cabal proposta por Alexandrian, a pergunta do início da pesquisa continua a nos inquietar: o que classificaria e diferenciaria um texto como erótico ou pornográfico? Essa questão é pertinente, na medida em que se compreende que o entendimento do erotismo e da pornografia se dá por circunstâncias espaço-temporais. Apresentamos, na sequência, as características de ambos os conceitos pelos estudiosos Bataille (2013), Castello Branco (1987), Moraes e Lapeiz (1984), e Maingueneau (2010).

2.2.1. EROTISMO SEGUNDO GEORGES BATAILLE

Bataille trata do erotismo por uma abordagem que vai além da perspectiva sexual. O estudioso (2013, p. 35) afirma que: “[...] do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até a morte”. Para ele, a experiência erótica faz parte dos humanos como seres vivos, porque é a vivência do erotismo que separa a sexualidade humana daquela praticada por outros animais. Como o próprio autor afirma:

[...] a atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuados e aos homens, mas, aparentemente, apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, ou seja, uma busca psicológica independente do fim natural dado na reprodução e no cuidado com os filhos. (BATAILLE, 2013, p. 35)

Desse excerto, notamos que uma das ideias principais, defendidas por Bataille (2013), é a de que, diferentemente dos animais, os seres humanos não expressariam a sua sexualidade somente para a reprodução. Isto é, esses seres exercem o sexo de uma maneira mais profunda, de forma que o erotismo é um suporte de representação da vida e da morte. Entendemos que o erotismo não está totalmente desconectado de seu objetivo de reprodução. Para Bataille (2013, p. 36), se o “[...] erotismo se define pela independência entre o gozo erótico e a reprodução como fim”, ainda existe uma forma de viver o sexo que seja voltada à procriação.

Os indivíduos existem, por si só, o que significa dizer que nascem, vivem e morrem sozinhos, como uma criatura única. Isso provoca uma espécie de abismo entre um ser e outro, como assevera Bataille (2013, p. 37): “[...] a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas põe em jogo sua continuidade, ou seja, está intimamente ligada à morte”. Dessa maneira, a máxima da continuidade só seria alcançada por meio do perecimento, o que explicaria como o erotismo seria uma base de representação da vida e da morte. Se a reprodução, em si mesma, nos leva a uma vivência de seres descontinuados, a morte seria a forma de encontrar continuidade. Essa dialética entre vida e a morte, entre o descontínuo e o contínuo, é o que caracteriza a percepção de erotismo, no entendimento de Bataille (2013). O autor exemplifica essa lógica por meio da reprodução assexuada e sexuada; os seres mais simples se reproduzem de maneira assexuada, enquanto que os mais complexos se reproduzem sexualmente.

Em uma formulação simples, na forma assexuada, as células se dividem formando dois novos seres. A partir do momento em que ela passa a se fragmentar, há um momento

de continuidade que resulta da morte da célula inicial e origina duas novas partículas. Já na sexuada, como é o caso dos humanos, a continuidade se dá pela união do espermatozoide com o óvulo, ou seja, são dois seres descontinuados que se encontram e forma apenas um, diferentemente do processo assexuado. A partir disso, para que a união aconteça, é preciso que haja a morte desses seres que, até então, eram únicos.

Bataille (2013) revela que é por meio do erotismo que os seres humanos buscam a continuidade, o que para a espécie significa a procura pela união entre dois seres. Isso acontece porque a ideia de descontinuidade traz, para a humanidade, uma sensação nostálgica, causada por um processo de vivência da continuidade durante o período de reprodução, no momento em que acontece o encontro de gametas. Dessa maneira, a nostalgia sentida leva a três tipos de erotismo: sagrado, dos corpos e dos corações.

Primeiramente, explicitamos o erotismo sagrado, que é a busca da completude por meio do amor de Deus. Por ter o aspecto religioso, podemos, de certa maneira, retomar a castidade imposta pela Igreja, na Idade Média, visto que ela preconiza uma negação da sexualidade física na tentativa de encontro com o divino. No entanto, a ligação dos seres humanos com Deus não seria oposta a um sentido mais amplo de erotismo, pois seria uma busca de união, ou seja, a própria castidade seria uma forma de viver o erotismo.

Ao propor a ideia de continuidade e descontinuidade, Bataille (2013) afirma que a passagem de um para o outro é sempre violenta. O autor assevera que: “[...] sem uma violação do ser constituído – que se se constituiu na descontinuidade- não podemos conceber a passagem de um estado a outro essencialmente distinto.” (BATAILLE, 2013, p. 40). Isso é o que pressupõe o erotismo dos corpos. Esse tipo de erotismo é a relação sexual propriamente dita. De acordo com o autor, na atividade erótica, há um ser masculino, que tem um papel ativo, e um ser feminino, que é passivo. O encontro desses seres feminino e masculino resulta em uma fusão, que acabaria com a ideia de descontinuidade, assim como no processo de encontro de gametas na reprodução sexuada.

É por meio da nudez que há a anulação de corpos fechados, o que faz com que o desnudamento represente uma abertura para o ato sexual, que leva à continuidade. Assim, Bataille (2013, p. 41) afirma que: “[...] os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada”. A nudez e a violência seriam constantemente usadas como forma de excitação na literatura erótica/pornográfica. Isso acontece porque ambas são expressões inerentes ao ato sexual, enquanto a nudez convida para o ato, a

violência seria a representação do ato em si, ou seja, a violação a fim de buscar a continuidade.

Por último, há o erotismo dos corações, que não está relacionado à materialidade como o erotismo dos corpos. Nesse tipo de erotismo, a busca pela continuidade está na ideia de um ser amado. Isto é, por meio da paixão, o indivíduo tenta se sentir completo. Por mais que esse erotismo tenha uma forma semelhante ao amor romântico, ele, assim como o erotismo dos corpos, teria também uma composição violenta já que a paixão pode levar ao sofrimento e à angústia. Bataille (2013) vai dizer que esse sofrimento vivido pela paixão, mais o componente da morte como continuidade, podem levar ao assassinato ou ao suicídio de um indivíduo, que vê em sua “outra metade” uma forma de se sentir menos vazio, principalmente se o amor não for correspondido. No entanto, para o autor, o sentimento de felicidade traz igualmente uma desordem, e só pode ser conquistado por meio da vivência desse sofrimento, que seria seu oposto. Em outras palavras, “[...] a própria paixão feliz acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade de que seja possível gozar, é tão grande que se compara a seu contrário, ao sofrimento” (BATAILLE, 2013, p. 43). Assim, é possível entender uma série de clichês que circulam em nossa sociedade, tais como “amar é sofrer”, “o gozo é um tipo de morte”, “meu corpo é um santuário” “procuro a minha outra metade da laranja”, “você me completa”, “amor rima com dor”, entre outros.

Na tentativa de clarear a questão do erotismo, Bataille (2013) desenvolve a ideia de *interdito* e *transgressão*. O autor afirma que os homens começaram a se distanciar dos animais na medida em que apareceu o trabalho, com a construção de ferramentas e materiais. Os humanos criaram restrições, também conhecidas como interditos. O entendimento do que seja erotismo se daria, segundo o estudioso, conjuntamente à noção de trabalho.

O erotismo percebido/vivido pelos humanos vem de uma consciência interior, algo que os animais não possuem. O erotismo teria, então, um caráter subjetivo, ou seja, a busca de um objeto de desejo vem de uma perspectiva humana interior. Essa noção interior é o que possibilita aos humanos reconhecerem o erotismo, o que leva à consciência da descontinuidade. Essa consciência também resulta no equilíbrio entre interditos e transgressões. Ao terem consciência do erotismo e da possibilidade de se aproximar de um estado animalesco, os seres humanos percebem a concepção de interdito.

O interdito é, como já mencionamos, um conjunto de regras que impedem que os humanos tomem, aproximem-se de um estado próximo ao dos animais. Já a transgressão não seria o oposto do interdito, mas sim um complemento. A transgressão suspenderia o interdito, mas não o anularia, pois, para o discernimento da transgressão, ou seja, para que ela exista, é preciso ter noção da existência do interdito. Ele, por sua vez, afasta o indivíduo do erotismo na busca da completude, porque o coloca em uma posição de distanciamento em relação ao seu objeto de desejo. O interdito seria uma tentativa de se eliminar a violência. O que indica que o indivíduo precisa transgredir se quiser chegar a um estado de completude. Porém, ao realizar essa transgressão, surge nele uma sensação de angústia e a percepção, novamente, da existência do interdito.

A partir dessa visão a respeito de erotismo proposta por Bataille (2013), percebemos que a existência de conteúdos sexuais na literatura ou em outros meios (artísticos) de comunicação se dá por meio da perpetuação da busca da continuidade. Talvez, por essa razão, a sexualidade seja algo tão atraente. No próximo tópico, veremos como Castello Branco define o erotismo.

2.2.2. EROTISMO SEGUNDO LÚCIA CASTELLO BRANCO

O pensamento de Bataille (2013) sobre o erotismo demonstra ser relativamente filosófico. Outros teóricos foram e são influenciados por esse autor, ao tratar da noção do erótico. Assim como Bataille, Castello Branco (1987) acredita no erotismo como forma de união dos seres, que se estende até uma conexão religiosa. A autora explica que a própria palavra “religião” deriva do termo *religare*, que remete a uma forma de sensação intensa de completude.

Em *O que é erotismo* (1987), Castello Branco explicita a dificuldade de se definir o erotismo de uma forma lógica, uma vez que a razão seria um caminho binário, oposto ao desejo ou impulso erótico. A estudiosa assevera que ao se racionalizar o erotismo, há algo partilhado entre aqueles que tratam do assunto. Esse fator em comum é “[...] a necessidade de verbalizar o erotismo, de escrever a linguagem do desejo, de decifrar o ‘enigma do amor’, numa tentativa, talvez, de negar a morte em que irremediavelmente nos lançamos ao trilhar o caminho do Eros” (CASTELLO BRANCO, 1987, p. 8).

Percebemos que existe uma tentativa de racionalizar aquilo que implica o erótico, na tentativa de se achar uma resposta que satisfaça minimamente o entendimento, além de procurar uma maneira de compreender a natureza humana em um movimento que afaste os seres da morte. Essas palavras de Castelo Branco nos fizeram pensar no projeto literário de Nin, no que a levou a escrever contos cuja temática envolve justamente o erotismo. A pergunta que fica nesse momento é: estaria Nin em busca da plenitude da qual falam os teóricos, ao escrever seus textos?

Para ilustrar a ideia de completude proveniente do erotismo, a teórica ilustra seu pensamento por meio da história do surgimento de Eros contada por Aristófanes. A princípio, a humanidade seria composta por três sexos: masculino, feminino e andrógino. Estes seres andróginos seriam redondos, compostos por duas faces, quatro mãos, quatro pernas e dois genitais. Por serem figuras de caráter duplo, eles eram muito poderosos, o que faz com que eles desafiem Zeus. Ao se sentir ameaçado, Zeus decide dividi-los em duas partes. Por meio dessa divisão, os seres antes andróginos se tornaram fracos e úteis, pois, por estarem em quantidades maiores, eles poderiam servir ao poder maior representado por Zeus. Desde então, eles buscam encontrar a outra metade, que os fariam poderosos novamente. A partir desta história, Castello Branco (1987, p. 11) afirma que:

Há dois aspectos fundamentais, implícitos ao discurso de Aristófanes, que derivam dessa noção do erotismo como impulso em direção à completude. Um deles se refere ao extremo poder atribuído a Eros, que é capaz, ainda que por segundos, de “restaurar a antiga perfeição” e de reproduzir seres “andróginos”, totais e audaciosos, quem ousam desafiar os deuses. O outro aspecto reside na ideia de “incompletude” e de debilidade dos seres bipartidos que, desprovidos da força de Eros, tornam-se fracos e úteis àqueles que detêm o poder. Em torno desses dois polos, a força de Eros e a fragilidade “abandonados” por Eros, articulam-se os mecanismos de repressão sexual, que vêm sendo tão sofisticadamente manipulados pelos agentes protetores da ordem social, sobretudo nos regimes autoritários.

O fragmento acima indica que a repressão sexual tira vantagem da incompletude dos seres para a manutenção do poder. Segundo Castello Branco (1987), ao quebrar a união dos seres, o poder vigente os torna frágeis e fáceis de serem controlados. Já Eros, como um deus onipresente, transita livremente pela sociedade, e sua força poderia unir os seres para lutar contra a repressão.

Embora essa história de Aristófanes seja uma metáfora para as relações humanas, ela corrobora com o ponto de vista da repressão sexual existente até os dias atuais. Para a teórica, a arte representa algo que ameaça essa repressão corrente, porque a arte se liga

ao papel do erotismo na busca pela continuidade do ser. Castello Branco (1987 p. 12) afirma que: “[...] a expressão artística se realiza em função de um mesmo impulso para a totalidade do ser, para sua permanência além de um instante fugaz e para sua união com o universo. A comunicação que se estabelece entre a obra de arte e o leitor/espectador é nitidamente erótica”. Isso nos remete ao que foi dito por Barthes (1987a), sobre o poder erótico da literatura, que o prazer de ler faz com que o leitor vivencie um momento catártico. Dessa maneira, compreendemos que a relação entre o autor e seu leitor é erótica, por si só, e isso representa um tipo de erotismo não só no plano ficcional, mas também no universo empírico.

Castello Branco (1987) explica que a diferença entre a pornografia e o erotismo gira em torno de um julgamento de valor e juízo crítico; as produções pornográficas sempre foram classificadas por modelos ambíguos. Como exemplo, a autora afirma que no século XIX, eram pornográficos todos os textos que tinham o objetivo de corromper a moral dos jovens. No entanto, essa concepção esbarrava na interpretação dos textos pelos juízes, porque não havia maneiras concretas de se conceber o propósito do autor ao produzir tal obra. Logo, essas formas de julgar as obras sexuais acontecem até hoje, como já dito. Para a autora:

Se o conceito de pornografia é variável de acordo com o contexto em que se insere, e se é impossível articular todas as variantes desse conceito numa única definição, torna-se ainda mais difícil e perigoso tentar demarcar rigidamente os territórios do erotismo e da pornografia. Entretanto, parece haver alguns traços específicos aos dois fenômenos que nos permitem estabelecer uma diferenciação razoavelmente nítida entre eles. (CASTELLO BRANCO, 1987, p. 18-19)

Ao configurar uma diferença entre os dois conceitos, com base nos aspectos morais da sociedade, voltamos para as dicotomias opositiva e estereotipada, segundo as quais o erotismo estaria mais para algo grandioso e respeitável, e a pornografia estaria mais ligado ao vulgar e ao desprezível. Assim, como já mencionamos, a diferença do erotismo e da pornografia se perpetuaria na ideia clichê de que um é a representação do sexo explícito, enquanto o outro seria o implícito, o que classificaria o erotismo como algo socialmente aceito. No entanto, com o advento da indústria cultural, “[...] a distinção entre as obras eróticas e pornográficas começa a recair forçosamente na distinção entre cultura erudita e cultura de massa” (CASTELLO BRANCO, 1987, p. 21).

Com a indústria cultural, o termo *pornô*, por exemplo, ligado inicialmente às prostitutas, à venda do corpo, adquire novos sentidos e usos, sobretudo diante da rica

indústria cinematográfica, dita pornográfica. Castello Branco (1987) elucida que a pornografia nos dias de hoje é veiculada para a comercialização e lucro, e que, por isso, aparece em nossa sociedade a padronização de conteúdos sexuais. Existe uma perpetuação de valores divulgados nessas produções pornográficas. Essa perpetuação acontece no momento em que, para desfrutar o prazer sexual da pornografia, é preciso compactuar com uma ideologia vigente. De acordo com Castello Branco (1987, p. 23):

Assim, é necessário acreditar no domínio e superioridade masculinos para gozar com a mocinha eternamente submissa, ao lado do macho autoritário e insaciável; é preciso aceitar e apoiar a situação de desigualdade social em que vivemos para encontrar prazer nas relações desiguais entre patrão e empregada (de uma forma ou de outra, ela sempre é obrigada a ceder), e é fundamental crer sobretudo na preservação do casamento burguês, já que essas ousadias só tem lugar fora do lar e se constituem em estratégias para ajudar a manter o matrimônio, a torná-lo menos monótono.

Nesse caso, se a pornografia perpetua uma ideologia existente, para Castello Branco (1987), seria o erotismo que quebraria com as normas vigentes, que não teria sua produção com objetivo de garantir o gozo e lucrar com essa ideia. Para a estudiosa, a pornografia isolaria os indivíduos, enquanto o erotismo os uniria. Nos próximos tópicos desenvolveremos outras convicções acerca da pornografia.

2.2.3. PORNOGRAFIA SEGUNDO ELIANE ROBERT MORAES E SANDRA MARIA LAPEIZ

Para Moraes e Lapeiz (1984, p. 7), o “[...] falar de pornografia é ousar invadir o espaço do proibido e violar o segredo”. Esse segredo contrasta com o explícito que o termo pornografia invoca. As autoras relacionam pornografia à obscenidade. O significado de obsceno, aqui, se refere ao sentido primário do termo, que se origina da palavra *scena*, que significa “fora de cena”. Ao adicionar o prefixo “ob”, o vocábulo toma o seu sentido antônimo, passando a significar “em frente da cena”. Nessa perspectiva, a pornografia estaria ligada à intenção de mostrar algo que deveria estar nos bastidores, “entre quatro paredes”. Entendemos, com isso, a origem da ideia comum de pornografia como algo explícito, que está à mostra, “na frente de” ou “de frente a”, enfim “escancarado”.

Apesar dessa concepção de pornografia como algo explícito, para Lapeiz e Moraes (1984), seguindo a mesma linha de pensamento dos demais estudiosos consultados por nós, não é possível separar o erótico do pornográfico. O conteúdo, erótico ou pornográfico, “[...] supõe-se que ele tenha uma certa capacidade afrodisíaca (ou ao menos pretenda tê-la), isto é, que excite os apetites ou paixões sexuais de seus ‘consumidores’” (LAPEIZ; MORAES, 1984, p. 8). O propósito da escrita erótica/pornográfica seria, então, *grosso modo*, o de estimular sensações sexuais em seus leitores. Não haveria, nesse sentido, diferença entre o erotismo e a pornografia, pois ambas teriam competência para tal estimulação.

Seguindo o ponto de vista de uma moral que diminui, denigre as produções pornográficas, para as teóricas (e também para Maingueneau, 2010), a pornografia seria algo que serve para classificar os outros. Isso significa dizer que quase ninguém se coloca como praticante desses atos lascivos, como se as obscenidades fossem apenas exercidas por outros indivíduos. Isso difere, em parte, da perspectiva proposta por Bataille (2013), em que os interditos e as transgressões são parte da vivência interior do indivíduo. Sob esse ponto de vista moral, a pornografia seria algo externo, exterior, algo que diz respeito ao outro e não a nós mesmos. No entanto, a interpretação que um indivíduo conserva para julgar algo como pornografia ou não, seria algo pessoal. Como afirmado por Lapeiz e Moraes (1984, p. 10): “[...] sabe-se muito bem que aquilo que uns consideram pornográfico, não o é para os outros, e aí pesam não só as diferenças históricas, étnicas, ou culturais, mas também as subjetivas e individuais”. Poderíamos, baseados nisso, ponderar: a pornografia (e também o erotismo) é uma (inter)subjetividade?

A partir dessas reflexões, Lapeiz e Moraes (1984, p. 12) definem pornografia como “[...] um ponto de vista, não um ponto fixo, mas tão móvel que sugere a todo instante verdadeiras ilusões de ótica”. Assim como nas comédias da Antiguidade Clássica, a pornografia seria catarse e também diversão, pois ela permite que o espectador se desligue do mundo exterior, desfrute de momentos de prazer e, ainda por cima, aprenda algo. A diferença estaria no fato de que a pornografia, diferentemente da comédia, seria uma diversão mais solitária, individual, no máximo em pequenos grupos, mas nunca coletiva, que aglomere multidões como no Teatro na Grécia Antiga. Contudo, apesar de ser uma prática solitária, afirma-se que existe uma padronização, que levaria a uma perda de identidade por parte do ser receptor. Com a pornografia, não haveria, nesse sentido, nem uma parte da laranja, nem outra. As metades estariam para sempre perdidas (em todos os sentidos) fadadas ao prazeroso anonimato, não-identitário. Acreditamos que essa

padronização provocada pela pornografia faz com que seu consumo se torne mecanizado, banalizado, de certa forma, sem sentidos que justifiquem sua existência e sua persistência. Como Lapeiz e Moraes (1984, p. 14) elucidam:

Pelo que se pode constatar, muito do prazer tem sido movido a pilha, bateria, ou então pregado a modelos e receitas. Boicotando nossa imaginação, cortando-nos as “asas” em nome da moral, controlando um tipo de consumo estereotipado, os padrões acabam por se impor. E justamente ali, no reino do individual por excelência, a sexualidade: reprimindo-a e estimulando-a.

Para as estudiosas, essa mecanização da pornografia acontece pelo chamado “discurso libertino”. Isso acontece porque esse discurso estimula o consumo pornográfico, ao incentivar a excitação por meio de uma falsa promessa de libertação sexual, de plenitude e de completude. Como já dito por Castello Branco (1987), as estratégias propostas pela indústria pornográfica controlam a sexualidade e como ela deve ser praticada. Assim, a pornografia, nos tempos atuais, segue uma forte lógica de consumo e de lucro baseada nesse “discurso libertino”. Como afirmado pelas autoras:

Ora, o discurso libertino fixa padrões para a transgressão, e é dessa forma que a organização da sexualidade nas sociedades de massa passa a obedecer aos princípios da produção e do consumo. Essa ordenação do obsceno vai implicar numa delimitação do que seja a pornografia, e seja o que for deve sempre parecer proibida. É como interdito que ela deve ser consumida, pois ela dá forma discursiva e vazão catártica às fantasias reprimidas de seus consumidores, transformando seus fetiches em desejos. (LAPEIZ; MORAES, 1984, p. 46)

Percebemos que esse discurso libertino é diferente daquele defendido pelos escritores do século XVII e XVIII. Enquanto estes se colocavam contra uma ideologia religiosa vigente e a criticava a exposição de atos sexuais, o discurso libertino da atualidade expõe o sexo como forma de perpetuar as ideologias capitalistas existentes. Após essa reflexão, seguimos com a explanação do discurso pornográfico proposto por Maingueneau (2010).

2.2.4. DISCURSO PORNOGRÁFICO SEGUNDO MAINGUENEAU

Assim como outros teóricos citados neste trabalho, Maingueneau (2010) diz que há uma problemática em torno da definição de pornografia, devido aos critérios de

classificação de uma obra pornográfica, como já discutimos ao longo deste capítulo. No entanto, diferentemente dos outros autores trabalhados por nós, Maingueneau (2010) é praticamente o único que vai elaborar elementos de análise discursiva para a pornografia, o que o torna imprescindível para nossa concepção sobre as produções pornográficas.

Ao fazer uma reflexão sobre a pornografia na sociedade, Maingueneau (2010) afirma que uma das características da produção pornográfica é exatamente a noção de como ela está inserida no espaço social, já que ela ainda se manifesta na clandestinidade. Assim, ao mesmo tempo que a pornografia representa um discurso paratópico, ou seja, um discurso que existe por si só, ela ainda representa um gênero guarda-chuva, que abriga outros gêneros, o que a caracteriza como discurso atópico. As produções pornográficas “[...] não têm lugar para existir, que se esgueiram pelos interstícios do espaço social” (MAINGUENEAU, 2010, p. 23). Desse modo, a pornografia estaria para a coletividade num universo “underground”, no mesmo âmbito de práticas verbais como os palavrões, canções lascivas, missas de magia negra, etc. Práticas essas que a sociedade sabe que existe, mas finge não ver.

O estudioso explicita que a escrita pornográfica, a princípio, suscita “[...] determinados tipos de afetos mostrando personagens e situações em conformidade com os estereótipos das relações amorosas” (MAINGUENEAU, 2010, p. 15). Sabe-se que os textos pornográficos teriam como objetivo principal a excitação sexual. No entanto, Maingueneau (2010) afirma que não necessariamente pode ser considerado pornográfico todo texto que cause excitação sexual, pois essa finalidade depende de como o leitor recebe a mensagem do texto.

Ao tratar da pornografia por um aspecto linguístico, o teórico ressalta que há uma diferença entre obras e sequências pornográficas, o que explica o porquê de alguns textos poderem causar excitação sexual, mesmo não sendo classificados como pornografia. As obras pornográficas seriam produções que visam exclusivamente o desejo e o gozo. Já as sequências seriam apenas trechos provenientes da pornografia, que propõem, por exemplo, cenas rápidas de nudez ou de sexo explícito. Em outras palavras, toda obra pornográfica tem sequências, porém, as sequências pornográficas podem aparecer em outros gêneros literários, como o romance. Somente o sexo presente em uma narrativa não seria o suficiente para classificar uma produção como pornográfica.

Maingueneau acredita que a pornografia é transgressiva, no momento em que ela dá visibilidade para práticas que a sociedade tenta esconder, negar. Segundo o estudioso, a pornografia trata das seguintes realizações (2010, p. 40):

- a) o que não pode ser feito em público (relações sexuais tidas como comuns);
- b) o que geralmente não se faz (exemplo: orgias, rituais de sadomasoquismo)
- c) o que a maioria das pessoas nunca faz (exemplo: estupro e outras agressões físicas).

A pornografia dá visibilidade a certas práticas pelo interesse de mostrar-se como um espetáculo. Ela se vale de um jogo entre o proibido e o cotidiano, sendo assim ela deve escapar do que é comum, mas ao mesmo tempo, não pode desvincular-se totalmente da realidade.

A partir das práticas sexuais que a pornografia exhibe, Maingueneau (2010) as separa em três zonas: a pornografia canônica, tolerada e interdita. Podemos explicar cada uma delas da seguinte maneira: a) canônica: “[...] representa atividades compatíveis com os princípios gerais da vida em sociedade” (MAINGUENEAU, 2010, p. 41). Assim, como proposta por Castello Branco, aqui estaria uma pornografia compartilhada por ideologias eminentes, pois segue normas aceitas pela sociedade; b) tolerada: “aquela que não contravém ao princípio de satisfação compartilhada, mas que mostra práticas julgadas ‘anormais’” (MAINGUENEAU, 2010, p. 41). Para o teórico, essa pornografia serve a grupos restritos que compartilham dessas práticas consideradas distintas; c) interdita: seriam as práticas sexuais proibidas por lei, como estupro, pedofilia, zoofilia, etc. Não há consentimento dentro dessas práticas.

Após a explanação sobre a classificação pornográfica em um aspecto mais amplo, que envolve a coletividade e o contexto de produção das obras, Maingueneau (2010) estuda restrições narrativas, as quais são elementos de categorização linguística que nos ajudam na identificação e classificação do texto pornográfico. A partir dessas especificações linguísticas, a escrita pornográfica “[...] estrutura-se segundo restrições de uma sexualidade fálica que investe metodicamente no intervalo que vai do nascimento do desejo a sua satisfação” (MAINGUENEAU, 2010, p. 51). A pornografia exigiria uma escrita que invocasse a excitação a fim de se chegar ao gozo ou à satisfação sexual.

Ao elaborar propostas de análise no universo ficcional de uma obra, o teórico explicita a existência de cenas. Estas, por sua vez, correspondem ao período entre a apresentação dos parceiros até o orgasmo. São elas que constituem o ponto de excitação em que a obra se organiza na busca do gozo. Para que elas alcancem o objetivo de trazer

a satisfação, elas nunca podem ser anuladas, porém, podem ser adiadas ao longo do relato. As cenas dão o tom de dinamicidade da narrativa. Maingueneau (2010, p. 53) elucida que:

A evolução da cena pode corresponder a uma mudança no *modo de conjunção* entre os mesmos parceiros, ou a uma mudança na *distribuição dos parceiros*. É preciso entender que a noção de enredo não tem aqui pertinência real: depois que X faz uma felação em Y, ou que Y despe X, a *priori* não importa o que pode acontecer, a sucessão dos atos é contingente. Mas essa gratuidade dos encadeamentos é mascarada pela existência de códigos não escritos: por exemplo, a felação tende a ser localizada antes da penetração vaginal, que precede por sua vez a sodomia, etc. Nesse domínio, existe também determinado número de rotinas que funcionam como horizontes de expectativa e que restringem consideravelmente os possíveis. Os autores veem-se constantemente divididos entre o cuidado de respeitar os códigos que estruturam a leitura e o cuidado de se desembaraçarem deles, para evitar que o caráter previsível dos encadeamentos acabe amortecendo a excitação.

Do excerto acima, verificamos como as cenas podem ser compostas para que o leitor se mantenha excitado. Compreendemos que há uma progressão de atos que precisam se suceder para que a cena ocorra, como foi explicitado pelo autor. Por conseguinte, ao representar o ato sexual, as cenas precisam se relacionar com um enredo que somente serve para contextualizar a atividade sexual. Maingueneau (2010) se refere a essas histórias como *pseudorrelatos*, pois elas são apenas um pretexto que prepara o leitor para o ponto principal da narrativa, que são as cenas. Segundo o teórico, os pseudorrelatos são caracterizados como “[...] mal e parcamente articuladas por um simulacro de enredo apoiado em motivações psicológicas ou sociais às quais o leitor não chega realmente a dar crédito” (MAINGUENEAU, 2010, p. 59).

Os pseudorrelatos possuem grande importância na representação das práticas sexuais, visto que eles permitem que o leitor se insira em um determinado espaço ficcional. Trata-se de uma espécie de preâmbulo, de ambientação, de “*salle de séjour*” para preparar o leitor/espectador para as cenas de sexo explícito. Afinal, se o objetivo maior é a excitação que leva ao gozo, o jogo entre o proibido e o cotidiano só pode ser possível por meio desses pretextos, dessas “contextualizações” para a exposição do sexo. Ao dar um contexto para um ato sexual, o leitor pode quebrar, ainda que parcialmente, a realidade em que vive e ingressar em um universo ficcional.

Como exemplo, podemos citar uma cena de sexo em uma rua pública. No universo empírico isso seria uma prática bastante difícil, sabendo que um casal poderia ser preso por atentado ao pudor. Entretanto, o contexto que leva a esse ato precisa ser construído

para que ele seja mais possível, como a criação de uma rua pública que esteja deserta naquele momento do ato ou que o casal esteja excitado o bastante, a ponto de não se incomodar com possíveis observadores (exibicionismo, voyerismo). Isso comprova a importância da existência de elementos de atividades diárias, que corroborem para a realização dessa fantasia, a fim de que ela permaneça na linha tênue entre realidade e ficção. Conseqüentemente, isso rompe com a ideia de impossibilidade de realizar um desejo dentro de situações cotidianas. No nosso exemplo, sexo em lugares públicos seria possível, levando-se em conta algumas restrições, assim também são as situações vividas na pornografia, para que sejam possíveis de se realizar.

Na construção da narrativa pornográfica, e em nome do gênero, os personagens também precisam seguir certas ordens e padrões. Para que eles componham as cenas pornográficas, eles precisam ser “[...] apreendidos exclusivamente como seres desejantes” (MAINGUENEAU, 2010, p. 62). Isso significa que, normalmente, não são personagens que possuem características complexas, marcantes, com personalidade/caráter bem definido; eles precisam necessariamente ser superficiais e existirem somente para o sexo. Diferentemente da vida social no universo empírico, esses personagens estão sempre disponíveis e prontos para o ato sexual. A superficialidade na construção dos personagens não se dá apenas pelo caráter psicológico, ela acontece também pelo nome deles, pois não podem ter nomes completos e/ou complexos. Segundo Maingueneau (2010, p. 63): “[...] o sobrenome revela uma origem, uma família, ancestrais, uma inserção social; o prenome, em contrapartida, está ligado à intimidade, individualiza sem individualizar, dado que em uma coletividade todos os tipos de pessoas têm o mesmo prenome”.

Essa superficialidade é necessária para que o leitor não relacione o que está lendo/vendo com seu universo empírico. Não se deve, na e pela literatura pornográfica, criar vínculos sociais com/entre os personagens. Toda a relação deve ser momentânea, fugaz, ainda que ardente. Para Maingueneau (2010, p. 64): “[...] acrescenta-se a isso uma restrição ligada às próprias condições de possibilidade do discurso pornográfico: a permanente troca de parceiros”. Isso permite que o leitor não precise se apegar a um personagem, pois todos estão disponíveis para se relacionar. De modo que, o leitor/espectador não se fixa ou se limita a um personagem fixo, diante das várias possibilidades que se lhe apresentam.

Além dessas categorias expostas pelo teórico, Maingueneau (2010, p.69) também vai mencionar que há duas condições mínimas para falar de escrita pornográfica:

- a) o texto deve restituir a dimensão *configuracional* da cena;
- b) a enunciação deve ter afetos eufóricos⁸ dados aos participantes dos relatos.

Os afetos são componentes importantes para a narrativa pornográfica. No entanto, Maingueneau (2010) afirma que não necessariamente estarão contidos nas cenas. Há descrições/cenas pornográficas que não se valem de elementos emocionais para sua construção. Nessas obras, a relação sexual teria um caráter mais parecido com o didatismo. Dessa maneira, as produções pornográficas poderiam ser colocadas em três conjuntos:

- a) aquelas onde o afeto é predominante;
- b) aquelas que a configuração da cena e das posições são prioritárias;
- c) aquelas que têm os afetos e a configuração de maneira equilibrada.

A estrutura pornográfica, assim como toda interação verbal, se vale também de discursivização, de uma prosódia, de uma sintaxe e de um vocabulário para alcançar seus objetivos. Assim, para a escrita pornográfica, o vocabulário representa uma forma de construção de afetos, especialmente por meio dos graus de intensidade que certas palavras invocam. O uso das palavras corretas, apropriadas, é fundamental para que o autor consiga construir uma cena que cause excitação em seu público. Sussurros e palavrões são bem aceitos dentro da lógica pornográfica, pois suscitam o desejo ao representarem algo que é socialmente interdito. Para Maingueneau (2010), o uso de termos que nomeiem partes do corpo pelo seu nome original pode ocorrer e são bem-vindas na construção das cenas. Porém, alguns palavrões ocasionam afetos. À vista disso, dentro da produção pornográfica, por exemplo, a palavra “pênis” e “vagina” teria uma força muito menor que os termos “cacete” e “boceta”. Isto é, o grau de intensidade proposto por vocábulos lascivos permite a construção da emoção no discurso pornográfico, mesmo que uma determinada obra só indique uma descrição da relação sexual, sem, necessariamente, conceber uma narrativa.

⁸ Expressão usada por Maingueneau (2010).

Vimos, nessa seção, alguns elementos que caracterizam as obras pornográficas propostos por Maingueneau. No próximo tópico, abordaremos a nossa perspectiva sobre o gênero literário erótico/pornográfico.

2.2.5. INTERSEÇÕES E CONFLUÊNCIAS ENTRE EROTISMO E PORNOGRAFIA

Ao discutirmos as concepções de erótico e pornográfico, percebemos que há algumas semelhanças nos pontos de vista apresentados pelos autores com os quais trabalhamos nesta dissertação. Entendemos que a expressão da sexualidade é rodeada por uma moral socialmente imposta. Nos tempos da cultura greco-romana, a experiência erótica parece ter sido mais livre e cultuada, visto que havia, até mesmo, admiração pelos deuses do falo e festejos em sua homenagem. No entanto, na Idade Média, à medida que o Cristianismo se fixava e ganhava força política, houve uma repressão crescente, com a instauração de uma ideologia do pecado, com a proibição do sexo livre e com a culpabilização do prazer sexual, pois esses elementos estariam na base da concepção de pecado. Passa-se a valorizar a virgindade, a castidade, o sexo somente após o casamento e para fins de procriação, ainda que essas valorizações fossem aplicadas quase que exclusivamente às mulheres.

A repressão se estendeu, inclusive, na forma de se escrever e difundir os materiais eróticos/pornográficos, o que resultou no surgimento dos libertinos, que enfrentaram a coibição e a proibição derivada de um conflito político entre católicos e protestantes. Assim, ao longo do tempo, principalmente no século XIX, a forma de se relacionar foi mudando para um ideal burguês, que, ao imitar os hábitos sexuais da aristocracia, reivindicava uma maior liberdade carnal. O que permitiu que até mesmo as mulheres se deliciassem pelo prazer promovido pelo sexo.

Para Bataille (2013), a moral não é apenas algo de caráter externo. A moralidade viria também de uma vivência interna, com o equilíbrio entre o interdito e a transgressão. Neste sentido, a literatura erótica/pornográfica também trabalha com esse jogo entre interdito e transgressão. Suas produções usam estratégias de escrita que misturam a realidade com a fantasia, buscam transgredir o interdito propondo situações cotidianas reais que são quebradas por ações proibidas, as quais não seriam possíveis, aceitas no universo empírico. Esses elementos, conseqüentemente, procuram causar a satisfação sexual e o gozo no leitor/espectador.

Maingueneau (2010) corrobora com o jogo entre real e ficcional, ao tratar da importância dos pseudorrelatos para a narrativa, posto que eles representariam o interdito a ser transgredido ao longo do enredo da história. Ao pensarmos no universo empírico, a própria leitura de textos, considerados lascivos, mostra uma transgressão, uma vez que esse tipo de produção é considerado proibido ou é simplesmente tolerado.

Para Lapeiz e Moraes (1984) e Castello Branco (1987), essa transgressão, inserida nas produções erótica/pornográficas, seria falsa, pois a indústria cultural controla os conteúdos, quase sempre padronizados, para a obtenção de lucro em cima dessa ideia. Para Giddens (1993), essa padronização do sexo tem como consequência, uma normalização que impede a intimidade. A padronização propõe uma forma pronta e fácil de se obter sexo sem ter efetivamente um contato físico. Isso confirma o argumento de Lapeiz e Moraes (1984) de que a diversão pornográfica se tornou uma atividade solitária e não-identitária.

Outra semelhança, presente nas ideias dos autores citados, é a de que essa moral e essa padronização, em relação ao conteúdo erótico/pornográfico, resultam em uma tentativa de classificação/divisão de ambos os conceitos, ou seja, o erótico estaria representado por tudo aquilo que é belo, limpo e agradável, logo, aceitável, permitido e desejável; já a pornografia seria tudo aquilo que corresponde ao oposto (binário), isto é, ao feio, ao sujo e ao desprezível, pois, ao censurável e interdito. No entanto, a partir da reflexão desses autores, observamos, na prática, que há uma dificuldade de separar os dois conceitos, em razão de tanto o erotismo quanto a pornografia terem objetivos em comum, tais como o de trazer satisfação sexual, (des) mascarar a sexualidade, expressar a sensualidade e preencher um vazio na busca pela continuidade do ser pelo prazer catártico. A classificação de uma obra como pornográfica ou erótica dependeria, nesse sentido, da época e da cultura de uma sociedade, assim como ocorre com o uso de gêneros discursivos.

Ao longo deste capítulo, levantamos uma questão sobre o que classificaria e/ou diferenciaria um texto como erótico ou pornográfico. Assim como os teóricos com os quais trabalhamos, não possuímos uma resposta pronta, cabal. Consideramos que seria uma forma de materialização da nossa vivência sexual, logo, a pornografia estaria contida no erotismo, e vice-versa, o que tornaria a separação difícil, talvez impraticável. Os autores com os quais trabalhamos não separam com exatidão tais concepções, o que nos leva a crer que a divisão estaria mais relacionada, ou melhor, respaldada, pelo senso comum.

Podemos levantar, no entanto, algumas formas de análise que nos permitam identificar se uma obra está compreendida no gênero erótico/pornográfico. Para tanto, nos valem das categorias de análise linguística, como proposto por Maingueneau (2010). Tendo em vista que examinaremos a obra *Delta de Vênus* por um viés situacional, precisamos entender uma série de coisas, tais como o contexto da escrita dos contos, a época em que foram escritos, a história de vida de Nin, se os textos fazem parte de uma pornografia canônica, tolerada ou interdita, como as cenas são encadeadas; que emoções são visadas e como o vocabulário é usado. A partir desses elementos, podemos responder, ainda que parcialmente, se *Delta de Vênus* faz parte do gênero literário erótico e/ou pornográfico.

CAPÍTULO III

Análise da obra *Delta de Vênus*

*Dupla delícia,
o livro traz a vantagem de a gente poder estar só
e ao mesmo tempo acompanhado.*

Mário Quintana

3.1. CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DE *DELTA DE VÊNUS*: PRINCÍPIOS DE ANÁLISE

Para analisarmos o gênero ao qual um texto pertence, precisamos fazer um estudo sob o ponto de vista situacional, como já dito anteriormente. Além de fazer um levantamento dos elementos discursivos inseridos em um determinado texto, é essencial levar em conta as condições externas ou sociais de produção, tendo em vista que essas condições de produção situacionais determinam certas características da organização discursiva e formal de um texto.

O texto, por si só, não representaria, então, um ato de comunicação propriamente dito pois, como assevera Charaudeau (2014), o ato de comunicação é um dispositivo composto por situação de comunicação, modos de organização do discurso, língua e texto. O texto é “[...] o resultado material do ato de comunicação e que resulta de escolhas conscientes (ou inconscientes) feitas pelo sujeito falante dentre as *categorias de língua* e os *modos de organização do discurso*, em função das restrições impostas pela *Situação*.” (CHARAUDEAU, 2014, p.68, grifo do autor). Dito isso, consideramos *Delta de Vênus* como a materialidade de um ato de comunicação e que, portanto, buscamos saber a situação de comunicação em que esse texto está envolvido, para que nos guie a um clareamento de seu gênero discursivo/textual.

Para entendermos a situação de comunicação específica de nosso *corpus* de análise, nos valem da definição proposta por Charaudeau, a qual elucidamos no primeiro capítulo de nossa dissertação. A situação de comunicação é caracterizada como o “[...] enquadre ao mesmo tempo *físico e mental* no qual se acham os parceiros da troca linguageira, os quais são determinados por uma *identidade (...)* e ligados por um *contrato de comunicação*”. (CHARAUDEAU, 2014, p. 68, grifos do autor).

A situação é a condição externa a um texto, de modo que, segundo Charaudeau (2014), a situação de comunicação pressupõe propriedades entre o sujeito falante e o seu interlocutor, tais como características físicas, características identitárias e características contratuais. Precisamos, então, considerar o lugar onde se inserem as restrições, as quais circundam uma expectativa de troca linguageira, que, como já mencionamos, são impostas pela situação de comunicação.

Percebemos que cada situação de comunicação exige restrições influenciadas pelo domínio comunicacional ao qual pertence. Por isso, reconhecemos que a obra *Delta de Vênus* segue um conjunto de regras prescritas pelo domínio no qual está inserida, que

compreendemos como literário erótico/pornográfico. No tocante a esse domínio, especificamos suas características no primeiro e no segundo capítulo, características essas levantadas por Maingueneau, as quais retomaremos ao longo deste capítulo. As regras que esses domínios impõem à situação de comunicação intervêm nos aspectos formais e linguísticos do texto, como nas narrativas, no vocabulário, na construção dos personagens e nas temáticas propostas na obra, dentre outros.

Neste capítulo, propomos a análise da obra *Delta de Vênus*, a fim de estabelecer os elementos que a qualificariam como erótica/pornográfica. Para proceder nessa investigação, analisamos o prefácio do livro, alguns recursos paratextuais, algumas emoções, temáticas, a estrutura da narrativa, alguns personagens e o vocabulário, bem como a vida de Nin.

Começamos, então, pela vida de Nin, já que, como proposto por Charaudeau (2014, p. 70), “[...] o sujeito falante (o locutor) ocupa o centro de uma *situação de comunicação* que constitui um *espaço de troca* no qual ele se põe *em relação* com um parceiro (o interlocutor)”. Como o sujeito falante de *Delta de Vênus* é a escritora Anaïs Nin, se faz vital conhecer um pouco mais sobre ela, uma vez que a mesma representa parte importante da situação de comunicação. Para entendermos as condições de produção da obra, principalmente no que se refere ao erótico/pornográfico, devemos apreender algumas experiências de vida da autora que “justificam” a escolha e o tratamento dado à sexualidade na sua escrita.

3.1.1. ANAÏS NIN – VIDA E OBRA

Dado que o autor de uma obra é uma instância enunciativa, ou seja, é o sujeito falante de uma situação de comunicação, não podemos separá-lo do contexto de produção de seu texto, visto que ele insere um posicionamento em seus trabalhos. Compreendemos que esse posicionamento serve como uma espécie de guia para a leitura dos textos. Afinal de contas, se sabemos que um texto foi escrito por um autor específico, isso cria uma expectativa dentro de um contrato comunicacional, posto que o autor detém certas características que definiriam suas criações artísticas.

Para Foucault (2001, p. 273), o autor tem uma “[...] função classificatória, [e] tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros”, o que significa que o nome do autor caracteriza um modo de ser do

discurso, que se manifesta e circula pela sociedade. Para o estudo de gêneros discursivos, guardadas as devidas precauções, é como se o autor fosse uma forma de categorizar textos.

É sabido, no meio intelectual, que Nin escreve textos eróticos. A autora possui um estilo pessoal de escrita, que nos permite identificar e classificar genericamente suas obras dentro de um leque literário reconhecido pela coletividade. A própria identidade da autora nos norteia, então, para uma leitura/interpretação de seus livros. Ora, se sabemos que uma determinada publicação foi escrita por Nin, automaticamente, criamos a expectativa de que haverá uma história erótica naquele texto. Isso indica que o nome dela, por si só, já propõe uma classificação genérica para suas obras.

Conhecer o sujeito comunicante torna-se fundamental para o entendimento de seu texto/discurso. Acreditamos ser importante apresentar a vida de Nin, pois acreditamos que conhecer a biografia da autora pode contribuir para uma melhor compreensão de sua obra. O mesmo acontece com o contexto histórico-geográfico ou ainda com o espaço-tempo em que a obra foi escrita, lida e interpretada.

Os elementos acima citados interferem, de alguma maneira, no entendimento do objeto de estudo. Para entender o universo de produção da obra, é importante, na medida do possível, (re)conhecer datas, fatos, dados da vida da autora, a exemplo da infância de Nin e sua relação com seu pai, seu primeiro casamento, suas relações amorosas, suas experiências como amante do escritor Henry Miller, dentre outros. Todos esses componentes (con)formam as características identitárias (ethos) da autora e podem ter impactado na sua produção literária e, por conseguinte, podem nos ajudar a entender mais e melhor sua obra. Não pretendemos, evidentemente, psicanalisar a autora. Buscamos, tão somente, explorar a estrutura de seu texto dentro do contexto de produção, suas escolhas temáticas, lexicais e, até mesmo, o gênero literário pelo qual ela optou.

Até onde sabemos, Anaïs Nin passou parte da sua vida se dedicando à literatura e à escrita, estando incluso nesta prática seu diário, no qual ela expõe sentimentos e relatos íntimos de seu cotidiano. Apesar de escritos nas décadas de 1910 até 1960, esses relatos só foram publicados anos mais tarde, em 1966, onze anos antes do falecimento da autora em 1977. Segundo Bair⁹ (1995), a demora para a publicação aconteceu devido à

⁹ Os dados a respeito da vida de Anaïs Nin foram retirados da biografia escrita por Deidre Bair (1995). Assim, muito do que é dito nessa parte de nossa dissertação parafraseia a biógrafa de Nin.

preocupação da autora em revelar nomes de pessoas que ainda estavam vivas naquela época.

Iniciemos por abordar um pouco da infância da escritora, fase em que ela descobriu sua paixão pela literatura e pela escrita. É plausível afirmar que essa ligação com a literatura definiu a trajetória de vida e a personalidade da autora, visto que começar a escrever, ainda na infância, a fazia vivenciar um mundo próprio, construído exclusivamente para ela. Isso acabou resultando em um certo (auto) isolamento do mundo real e das pessoas que estavam a sua volta.

Por esse motivo, Bair (1995) acredita que a imaginação de Nin era tão grande que as pessoas a enxergavam como uma menina diferente, sonhadora, imaginativa, inocente, e, algumas vezes, mentirosa. Esta última característica surgiu devido às constantes histórias que criava, quando queria sair de algum problema durante a infância. Curiosamente, anos mais tarde, com a publicação dos diários, os participantes presentes em certos acontecimentos, descritos por Anaïs Nin, refutavam a narrativa criada por ela e diziam que a autora estava reescrevendo de forma ficcionalizada a verdade e, por conseguinte, era mentirosa (BAIR, 1995). Mesmo assim, Nin sempre afirmou que aquilo que registrava no papel era um relato da realidade e da verdade, que ela relatava cada situação de sua vida no diário, ainda que lhe fosse um episódio embaraçoso.

No que tange à vida familiar da autora, ela nasceu em uma família de pessoas talentosas que viviam para as artes. Era filha de Joaquín Nin, um pianista cubano de origem catalã, e Rosa Culmell, a mais velha de uma rica família de origem dinamarquesa e franco-cubana. Apesar de seus progenitores terem raízes e moradia em Cuba, Anaïs Nin nasceu na cidade francesa de Neuilly-sur-Seine às 20 horas, do dia 21 de fevereiro de 1903. Nossa autora foi batizada na Igreja Católica com o pomposo nome de Angela Anaïs Juana Antolina Rosa Edelmira Nin y Culmell, uma composição de nomes provenientes das tias, da mãe e das avós da escritora. Segundo sua biógrafa, Bair (1995), a família por parte de mãe da autora é descrita por ter mulheres independentes que se casaram tarde, considerando os costumes dos anos de 1880. Acredita-se que muito da personalidade forte de Anaïs Nin é proveniente dessa linhagem de mulheres, como constatado no fragmento a seguir:

Todas a cinco irmãs se tornaram mulheres notáveis. Todas eram fluentes em inglês, mas apenas Rosa e Juana foram educadas na exclusiva Brentwood Convent School on Long Island. [...] Durante a educação dos seus anos de formação, as irmãs Culmell adquiriram outras valiosas qualidades inabaláveis

dedicadas a elas, como independência, auto-suficiência, e a disposição para ignorar constrangimentos sociais no que diz respeito ao melhor para elas mesmas e seus filhos. Essas qualidades foram mais destacadas em Rosa e em menor grau em Antolina, mas de todas as sete filhas de todas as irmãs juntas, apenas a Anaïs Nin de Rosa herdou essas características. (BAIR, 1995, p.6, tradução nossa)

Já no que se refere ao pai de Anaïs Nin, Joaquín Nin era um cubano que dependia da família Castellano para sobreviver. Bair (1995) assegura que existia uma distinção social entre cubanos de nascença, cubanos nascidos de pais espanhóis e estrangeiros, não-hispânicos, que se instalavam em Cuba. Por ter nascido na ilha e ser filho de uma cubana, essa distinção social dificultava o acesso de Joaquín Nin à educação considerada mais adequada na época, o que, conseqüentemente, perpetuava a sua posição social não muito elevada. No entanto, mesmo não sendo de uma família abastada, ele era conhecido por ter hábitos de vida caros e por sua arrogância, pois se recusava a tocar piano para quem ele considerava “plebeu”.

Acredita-se que Joaquín desposou Rosa Culmell por causa das posses da família da jovem, ao passo que ela se apaixonou por ele, desde a primeira vez que o viu. Eles se conheceram em 1901, em uma loja de música em Cuba, onde Joaquín tocava piano. No dia 8 de abril de 1902, eles se casaram e ganharam da família Culmell uma passagem para Paris e dinheiro suficiente para que pudessem viver na cidade. Ao se mudarem para França, tiveram sua primeira filha, Anaïs Nin.

O recém-casal começou, já na viagem à França, uma rotina de brigas que perdurou todo o período do casamento. Uma das primeiras discussões aconteceu devido ao fato de Joaquín Nin se recusar a tocar piano para os tripulantes do navio que os transportava. A partir dessas constantes brigas, a infância de Anaïs Nin foi marcada pela violência verbal e física. Até que um dia, como forma de punição à mãe, o pai começou a bater nos três filhos (além da autora, filha mais velha, Joaquín e Rosa tiveram os meninos Thorvald e Joaquinito).

Joaquín Nin possuía um pequeno ritual para agredir os filhos: ele levava, recorrentemente, as três crianças para o sótão; primeiro batia nos meninos, e, por fim, ficava sozinho com a filha. Segundo Bair (1995), ele sempre batia em Anaïs Nin com as mãos, mesmo que usasse outra ferramenta para golpear seus outros filhos. De acordo com o que é relatado na biografia da autora, durante a cerimônia de punição, certo dia ele começou a abusar sexualmente da filha, fato não confirmado, tampouco refutado, por

Anaïs Nin, já que ela não se lembrava com detalhes e afirmava que sua vida era composta por uma mistura de realidade e fantasia (BAIR, 1995, p. 18).

Após um tempo, o pai parou de bater nos filhos e passou a atormentá-los de outras formas. Podemos citar, como exemplo, o fato de Joaquín Nin chamar sua filha constantemente de “a pequena menina feia”, devido à febre tifoide que deixou Anaïs Nin muito magra. Outro abuso, cometido pelo pai, foi o de constantemente tirar fotos de seus filhos nus, o que os deixavam constrangidos. De acordo com a biografia da autora (BAIR, 1995), Nin se sentia envergonhada com a atitude de seu pai de tirar fotos enquanto ela tomava banho, e, por ser um comportamento de difícil compreensão para ela, a menina ainda não assimilava o porquê da vergonha. Apesar disso, ela gostava da atenção que recebia, o que a deixava confusa em relação aos seus sentimentos pelo pai. Embora sentisse que tal comportamento era errado, aquilo fazia a garota sentir-se bem. Dito isso, pensamos que o consumo de textos eróticos/pornográficos prova sensações e emoções semelhantes às vividas pela criança Nin.

Ainda de acordo com a biografia de Anaïs Nin, “[...] as emoções foram ainda mais confusas quando Joaquín se preocupou genuinamente quando ela desenvolveu uma apendicite no dia 13 de outubro de 1912” (BAIR, 1995, p. 21, tradução nossa). Notamos que, a partir desse acontecimento, nossa autora passou a sentir uma forte conexão com o pai, o que aflorou sentimentos que Nin carregou consigo pelo resto da vida. Contudo, quando Anaïs Nin tinha apenas 10 anos de idade, o pai decidiu abandonar a família. Era sabido que Joaquín Nin mantinha relações extraconjugais. Ele fazia suas apresentações de piano longe de Rosa Culmell e de seus filhos, para, dessa maneira, conseguir a atenção de jovens ricas, seduzi-las e transformá-las em suas amantes.

O apego que Anaïs Nin cultivou por seu pai foi tão intenso, que a menina se sentiu bastante afetada pelo abandono paterno, o que desencadeou crises de ansiedade na autora durante a infância. Ela chorava todas as vezes que alguém de sua família tinha que sair de casa, como se, de alguma maneira, estivesse vivenciando uma perda novamente. Mesmo assim, ela acreditava que o pai ainda a amava; pensava que se mandasse cartas, ele as leria e as responderia. Isso de fato aconteceu, porém, o intuito de Joaquín Nin era manipular os sentimentos da filha, a fim de que ela ficasse contra a mãe, conforme narra a autora da biografia em questão.

Depois do abandono, a família se mudou para os Estados Unidos a convite de uma das irmãs da mãe. Durante a viagem para a América, Anaïs Nin começou a escrever seu famoso diário, publicado nos anos 60. O objetivo inicial teria sido o de descrever sua nova

vida para seu pai. Ela tentava se dedicar ao máximo na descrição de cada detalhe de seu cotidiano. Aos 11 anos, Anaïs Nin começou a se isolar do convívio social com o propósito de se dedicar ao seu diário, o que, conseqüentemente, fez com que ela passasse muito tempo sozinha e não tivesse relações sociais, não fizesse amizades. Todavia, Rosa Culmell acreditava que escrever era uma forma da filha se adaptar ao novo ambiente. Assim, com o exercício da escrita, Nin podia se sentir, enfim, como membro da família de artistas a qual pertencia e podia explorar sua criatividade. Era crucial que ela escrevesse para esquecer o medo do abandono e o apego excessivo, tanto à mãe presente quanto ao pai, distante fisicamente, mas presente em sua memória, em seus pensamentos.

Acredita-se que, para ajudar no processo da escrita, Anaïs Nin se tornou obcecada pela leitura. No final da adolescência, já tinha lido diversas produções, como os clássicos de Dickens, Coleridge, Stevenson, e a tradução para inglês de obras de Platão (BAIR, 1995).

Durante a vida nos Estados Unidos, Anaïs Nin recebia cartas de seu pai que dizia que ela deveria honrar sua origem e sempre falar francês ou espanhol. Dessa maneira, para satisfazê-lo, ela fazia questão que seus escritos fossem apenas em francês, pois tinha a sensação de que assim estaria conectada ao pai. Com o decorrer do tempo, porém, ao frequentar escolas nova-iorquinas, passou a sentir a necessidade de escrever em inglês, afinal, o francês que ela dominava ainda era insipiente e não correspondia ao seu intelecto. Assim, a partir dos 17 anos, seus textos passaram a ser escritos em inglês, inclusive suas obras publicadas, como *Delta de Vênus*, do original *Delta of Venus*.

Na adolescência, os sentimentos que Anaïs Nin nutria pelo pai tornaram-se ambíguos: ao mesmo tempo que se sentia conectada a ele, rejeitava as características que tinha herdado dessa parte da família. A exemplo da expressão “*Nin lies*”, usada por Rosa Culmell quando brigava com Joaquín Nin, o que fez com que a autora acreditasse que seu hábito de inventar histórias era proveniente da personalidade e das ações do pai. Mesmo assim, o vínculo que Anaïs Nin tinha com a figura paterna fez com que muitos de seus escritos eróticos remetesse à sua intimidade com o pai, como o conto sobre incesto em *O Aventureiro Húngaro*, presente na obra *Delta de Vênus*.

Na introdução do livro *Mirages – The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin* (2013), é dito que Nin teve um caso com o pai aos 30 anos de idade. No entanto, tudo indica que as experiências sexuais da autora começaram aos 20 anos, depois de ter se casado com o banqueiro Hugh Guiler, conhecido como Hugo. O casamento de Anaïs Nin com Hugh

Guiler foi essencial para que ela amadurecesse sua sexualidade e começasse a se expressar sobre esse tema.

Eles se conheceram em 1921, quando Nin foi convidada para dançar na casa dos Guiler, em Forest Hill. Decorrido um tempo de paixão quase que proibida, já que os pais de Hugh eram totalmente contra a aproximação dele com uma mulher latina e católica, eles se casaram em 1923. Foi nesse ano em que aconteceu a primeira experiência efetivamente carnal, sexual de Nin. Ambos eram inexperientes. As poucas relações sexuais que mantinham, faziam com que acreditasse que ele não a amava. Assim, a autora caracterizava a relação física de seu casamento como incompleta (BAIR, 1995, p. 64).

Anais Nin não se sentia satisfeita com sua vida sexual no casamento. Ela acreditava que seu marido não se importava com suas necessidades sexuais. Sua noção de casamento ideal seria uma união em que pudesse partilhar seus sentimentos por meio da escrita, algo que de fato acontecia entre eles, já que Guiler mantinha, assim como Nin, um diário. Logo, era como se o compartilhamento de emoções narrativizadas suprisse, de certa forma, a lacuna sexual da relação, afinal de contas, escrever representava para ambos um prazer para além do estético, uma busca pela completude humana.

Durante um período da vida de casados, Anaïs Nin e Hugh Guiler tiveram que se mudar para França, devido a compromissos profissionais. Vivendo em Paris, Anaïs Nin percebeu que, apesar de ter nascido naquele país, ela pertencia aos Estados Unidos, à cultura norte-americana. Tal compreensão a fez cair em uma depressão profunda e se isolar ainda mais na produção de seu diário.

Conforme começaram a se adaptar à vida francesa, Anaïs e o marido passaram a frequentar festas promovidas por artistas locais. Nestas ocasiões, ela descobriu a necessidade e as delícias de flertar com outros homens, algo que começou a fazer frequentemente e quase teve o ato consumado com John Eskrine, um dos melhores amigos de seu marido. A relação sexual só não aconteceu pelo sentimento de culpa por parte de Eskrine, que, arrependido, interrompeu a ação. De acordo com Bair (1995), esse acontecimento ficou conhecido como “*John episode*”.

Durante esse período na França, Hugh Guiler conseguiu ganhar bastante dinheiro ao ser promovido no banco em que trabalhava. Ele investiu na bolsa de valores em Nova York, que teve um colapso em 1929, o que, conseqüentemente, levou o casal a ter problemas financeiros. Anaïs Nin decidiu, então, se dedicar à escrita de outras produções, além de seu diário. Contudo, ela tinha problemas para escrever obras de ficção que não fosse algo próximo do seu diário, por isso não conseguia executar o que estava, até então,

disposta a produzir. Além disso, Nin tinha problemas de escrita, seu próprio marido apontava que ela fazia uso de uma linguagem desleixada, com excessivo uso de gírias, algo que ele repreendia recorrentemente. Isso fez com que Guiler passasse a revisar a gramática e a ortografia dos textos da esposa.

Apesar das correções feitas por Hugh Guiler, Nin era rejeitada pelas editoras para as quais enviava seus textos. Francis Arthur Jones, um dos agentes literários para o qual Anaïs Nin havia enviado textos, dizia que a escrita dela era boa, mas bastante incomum, e as revistas americanas não publicavam nada que fosse fora do ordinário. Entretanto, Jones pediu para que Nin escrevesse algo sobre o escritor D. H. Lawrence¹⁰. Por conseguinte, de acordo com Bair (1995), Nin passou a ler todas as obras possíveis desse famoso escritor.

A partir da leitura de obras de D. H. Lawrence, nos primeiros meses de 1930, Anaïs Nin começou a se aproximar sexualmente do marido. Guiler e ela liam juntos as teorias da sexualidade escritas por Lawrence e colocavam em prática o que aprendiam. Pela primeira vez, Nin se sentia sexualmente feliz com o marido. Assim, ao se inspirar nos textos do tal escritor, ela passou a dar atenção à escrita sobre sexo, o que contribuiu para que ela refletisse e escrevesse a respeito de sua própria sexualidade. Em uma das reflexões acerca da escrita sobre sexo, Anaïs Nin e Hugh Guiler concluíram que era possível escrever acerca da temática sexual de maneira direta e objetiva, características tais que ela acreditava ter em sua própria escrita. Isso pode ser compreendido no fragmento a seguir:

Agora que ele havia lido as descrições de Lawrence, ele concordou que escrever sobre sexo com clareza, objetividade e especificidade não era apenas possível, mas necessário na era moderna. Ela achou engraçado que Hugo, "que tem o caráter direto, ama a expressão enevoada", enquanto ela, "indireta" em personalidade e inclinação, era "direta e clara" em seus escritos. Este último, é claro, foi e continua a ser um ponto discutível em toda a sua carreira, mas em termos de seu relacionamento pessoal, foi um grande avanço. (BAIR, 1995, p. 98, tradução nossa)

Essa forma firme, direta e objetiva de escrever sobre sexo, como visto no fragmento apresentado, é um dos pontos que fez com que Anaïs Nin se identificasse com a narrativa de D. H. Lawrence. Além da parte sexual, segundo Bair (1995), as obras de

¹⁰ D. H. Lawrence foi um escritor inglês conhecido pela publicação de livros como *Women in Love* e *Lady Chatterley*. Segundo Alexandrian (1993, p. 343): “[...] D. H. Lawrence foi um escritor a quem seus contemporâneos acusaram de que o que dizia abertamente sobre o amor não era para ser dito”.

Lawrence influenciaram a autora na escrita de histórias ficcionais, com as quais ela não tinha muita experiência, dado que havia se dedicado quase que exclusivamente ao diário. Por outro lado, Nin se interessava pela escrita das relações humanas, o que a ajudava a entender seu relacionamento com o marido. A partir da leitura e dos estudos das obras de D.H. Lawrence, Nin escreveu o seu primeiro trabalho, intitulado *D. H. Lawrence: An Unprofessional Study*.

Nin estava decidida a publicar seu primeiro livro e, para tanto, Hugh Guiler contratou Robert Osborn, um de seus colegas de trabalho, para cuidar da parte financeira da publicação, fazendo com que a editora realmente pagasse pelo trabalho. Osborn era um amante da literatura e conhecia alguns dos artistas locais. Ele sugere, então, a Anais Nin que ela conheça um de seus amigos escritores, Henry Miller.

Destacamos que Henry Miller foi uma das mais importantes figuras na produção literária de Nin. Ela se encantou por ele, mesmo que, segundo Bair (1995), Anais Nin admitisse a princípio ter apenas uma paixão pela mente do autor. Ela ficou fascinada pelas aventuras sexuais e pela vida que o escritor levava, já que, ao depender de outros para sustentá-lo, ele podia se dedicar à literatura com profundidade, característica que Nin sempre buscou em um homem. Em sua visão, as experiências de vida que Miller carregava faziam com que ele experienciasse o cotidiano de maneira intensa. Isso era contrastante com a personalidade calma e a inexperiência de Guiler, a quem ela sempre desejou que se concentrasse veementemente em seu caráter artístico, sem obter sucesso; Hugh Guiler considerava a estabilidade e a vida no banco muito importantes para serem deixadas de lado.

Na ocasião de apresentação ao artista que Robert Osborn mencionara, Nin ofereceu um almoço em sua casa. De acordo com Bair (1995), Henry Miller percebeu na escritora uma oportunidade de sustento, uma vez que ele não tinha dinheiro e dependia dos favores de amigos. Por essa razão, ele não queria desagradá-la e rapidamente viraram amantes.

Henry mantinha um casamento aberto com June Miller, por quem Nin se sentiu fortemente atraída, pois, assim como o marido, a mulher vivia livremente e deixava seu companheiro experimentar aventuras como bem desejasse, já que moravam em países diferentes. Anais Nin sonhava em ter um marido que concordasse em assistir passivamente suas aventuras sexuais e, na sequência, fizesse amor apaixonadamente com ela, algo que acontecia na relação dos Miller (BAIR, 1995). Compreendemos que os Miller representavam a vida ideal que Nin ansiava ter; era como se, por meio do casal,

ela pudesse projetar suas paixões, o que, para ela, era crucial para desfrutar da vida completa como artista.

Tão grande era o encantamento de Nin pelos Miller que ela se permitiu ter pequenas experiências homossexuais com June Miller, vivências essas que não levaram ao sexo em si, mas possibilitaram carinhos e beijos entre as duas. Desse modo, elas se aproximaram e Nin se sentiu motivada a fazer anotações sobre June em seu diário. Logo após o regresso de June Miller ao seu país de residência, os Estados Unidos, Anaïs Nin mostrou seus registros para Henry Miller, como uma forma de inspiração para as obras dele.

Henry Miller e Anaïs Nin passaram a trabalhar juntos. Ao passo que Nin mostrava seus escritos para Miller, ele os corrigia e apresentava os dele. Ambos passavam a maior parte do tempo na casa em que o autor estava hospedado, discutindo sobre como deveria ser a melhor expressão da sexualidade na literatura. Assim, Anaïs Nin se apaixonou por Miller graças à “[...] sua visão artística, que era como a força e objetividade de Lawrence ao escrever sobre a sexualidade contemporânea” (BAIR, p. 123, tradução nossa). Ainda segundo Bair (1995), Nin idealizava se colocar como uma “protegida” de algum grande escritor. Nin enxergava em Miller uma figura de proteção, muito embora ela sustentasse o estilo de vida do escritor.

O trabalho em conjunto os inspirava mutuamente. À medida que Miller se apropriava das anotações de Anaïs Nin sobre June e de alguns relatos descritos no diário da autora, Nin seguia as correções e as críticas feitas por ele. Bair (1995) afirma que a influência de Henry Miller na escrita de Anaïs Nin ocorria, principalmente, na gramática, pois o autor condenava a forma errônea com que ela usava as palavras.

Ainda de acordo com Bair (1995, p. 157, tradução nossa): “[...] Henry disse a ela que havia uma ‘falsidade emocional’ nessa história, e que ela deveria ‘tirar a inflação e abandonar a dura rocha da realidade concreta’ se quisesse evocar angústia”. Esta crítica se direcionava ao fato de Nin usar, excessivamente, adjetivos e superlativos para descrever acontecimentos; no caso, ele se referia a uma descrição sobre duas pessoas deitadas após o sexo. Além da gramática e das discussões a respeito da escrita de uma forma geral, a própria experiência sexual que Nin tinha com Miller a motivava a escrever sobre sexo, mesmo que o relato acontecesse apenas em seu diário.

No entanto, não foi somente Hugh Guiler, D. H. Lawrence e Henry Miller que influenciaram a temática sexual nas histórias escritas por Nin. Ela teve diversos outros amantes, sendo um deles o seu próprio pai, como mencionado anteriormente. Essa foi

uma relação que trouxe para Nin um misto de emoções; o sentimento de abandono, que vivenciou na infância, quase desapareceu ao ter uma relação sexual com Joaquín Nin, além da sensação de culpa após o sexo. De acordo com a biografia escrita por Bair (1995), ao fazer sexo com o pai, Nin vivia como se tivesse encontrado a completude, a plenitude, pois ele passou a ser o melhor amante que já tivera. Ela sentia ter poder sobre aquele que tanto a havia feito sofrer, estava no controle da situação, fato comprovado quando seu pai pediu para ser seu único amante e implorou que ela não o abandonasse.

Com uma história de vida repleta de polêmicas, de relações sexuais interditas, próprias de narrativas de ficção, constatamos que Nin poderia realmente se inspirar em sua própria vida para escrever suas obras ficcionais, ainda que, durante um longo período, ela tenha apresentado uma enorme dificuldade para tal feito. O bloqueio com a produção de narrativas de ficção pode ser percebido na dedicação que a autora investia em seu diário, chamado carinhosamente por ela de seu “melhor amigo”. Devido sua lealdade à escrita e ao seu diário, muitos dos acontecimentos de sua vida eram repletos de detalhes narráveis em romances. Segundo sua biógrafa (BAIR, 1995), o problema da autora em narrativas ficcionais estava no uso do pronome “eu”, pois ela apresentava facilidade apenas em relatar as experiências vividas e ficcionalizadas pelo seu ponto de vista.

Superada a dificuldade da escrita ficcional, com ajuda de Henry Miller, ela conseguiu publicar, em 1936, seu primeiro romance de ficção, denominado *House of Incest*. Apesar do termo *incesto* no título, a obra não estaria diretamente relacionada ao caso com o pai. O romance foi escrito e baseado na influência do casal Miller na vida da autora, dado que Henry e June Miller representavam a relação amorosa que Nin sonhava ter, como já dito. Alexandrian (1993, p. 306) descreve essa obra de Nin da seguinte forma:

The House of Incest foi publicado em 1936; é um longo poema em prosa, que começa pelo elogio ao oceano primordial e passa depois para um canto de adoração a uma mulher, Sabina, que não é uma amiga, mas um ser abstrato, o *Superego* de Anaïs, a mulher ideal que ela quer ser. (...). Esse texto, saído do inconsciente como um pesadelo, expressa simbolicamente o narcisismo de Anaïs Nin e seu problema edipiano.

Não nos aprofundaremos sobre as questões que a fizeram escrever especificamente esse romance, já que nosso objetivo é analisar a obra *Delta de Vênus*. Contudo, acreditamos que, saber um pouco de outros trabalhos de Nin, completa nossa investigação sobre as influências e a escrita da autora, o que, conseqüentemente, afeta a produção dos contos presentes em *Delta de Vênus*.

Mesmo publicando *D. H. Lawrence: Unprofessional Study* e *House of Incest* em meados dos anos 30, Nin ainda não havia conquistado a atenção que buscava com suas obras e não tinha sido notada pelos editores. Até então, a crítica não dava importância a suas publicações, e todas as obras que tentava publicar eram rejeitadas.

O início do sucesso dela aconteceu apenas em 1966, com a publicação do seu diário, divididos em sete volumes. Segundo matéria publicada no site do jornal britânico *The Guardian*, foi a partir da divulgação do diário que “[...] várias jovens garotas acreditaram que ela havia fornecido o primeiro relato real de como uma mulher poderia prosperar no mundo da literatura, dominado pelos homens” (DOYLE, 2015, online). Isso foi importante para a reputação da autora, que, como consequência, ficou mais conhecida e começou a fazer turnês de leitura.

De acordo com Bair (1995), a autora não pôde aproveitar totalmente sua fama devido ao diagnóstico de câncer cervical. Assim, com a saúde debilitada, Nin autorizou Rupert Pole, seu segundo marido, a organizar a publicação de vários volumes do diário, do mesmo modo que as obras declaradas como eróticas, sendo *Delta de Vênus* uma delas. Os relatos eróticos, quando publicados, fizeram bastante sucesso e deram segurança financeira para a família da autora após seu falecimento. O livro *Delta de Vênus* foi o primeiro a ser publicado. Em seguida, *Little Birds* foi divulgado. Nin faleceu em Los Angeles, às 23h55 do dia 14 de janeiro de 1977, tendo sido muitas de suas obras, de fato, divulgadas após a morte da autora.

A partir dessa resumida e romanesca explanação sobre a vida de Anaïs Nin, registramos as influências que levaram a autora a expressar sua sexualidade por meio da literatura. Para dar continuidade à nossa investigação, no próximo tópico, nos aprofundaremos de escrita dos contos presentes em *Delta de Vênus*. Inicialmente, examinaremos o prefácio para compreender as condições de produção do livro, bem como as possíveis intencionalidades da autora.

3.1.2. SOBRE *DELTA DE VÊNUS* E O PREFÁCIO ESCRITO POR ANAÏS NIN

Após relatarmos, mesmo que de modo sucinto, a vida de Nin, traçamos algumas de suas características identitárias enquanto sujeito empírico. Pudemos perceber sua posição social, como mulher franco-americana, os idiomas usados por ela em suas escritas, suas frustrações, as experiências de vida, as influências literárias e sua escolha

temática sempre ligada ao sexual. Se faz necessário, neste momento, inclinarmos este tópico, especificamente, às condições de produção da obra *Delta de Vênus*. Como já mencionamos, faremos isso por meio do prefácio escrito pela autora, a fim de buscar ali as características contratuais da situação de comunicação.

Por mais evidente que possa parecer, resolvemos registrar aqui algumas características do gênero prefácio e sua função dentro de uma obra literária. Segundo Genette (2018, p. 145), o prefácio é “[...] toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste em um discurso produzido a propósito do texto que segue ou antecede”. Ainda de acordo com Genette (2018), há vários tipos de organização prefacial, que dependem de alguns elementos como: quem escreve; o momento em que foi escrito, se é antes ou depois da obra ser publicada pela primeira vez; o lugar em que esse texto liminar está localizado na obra; e o formato em que foi escrito, se é em prosa ou em verso, por exemplo.

Levando em consideração o indivíduo a quem a escrita do prefácio foi atribuída, Genette (2018) distingue nove maneiras diferentes de prefácio. Entretanto, não nos aprofundaremos em todas elas, posto que o único que é relevante à pesquisa é o prefácio autoral original autêntico. Este é o tipo de prefácio escrito pelo próprio autor da obra, sendo, o modelo de prefácio encontrado na obra de Nin, essa atribuição foi confirmada por terceiros, além de estar presente desde a primeira edição do livro.

Evidenciamos que o prefácio presente em *Delta de Vênus* é um conjunto de fragmentos retirados do diário da autora, do período compreendido entre abril de 1940 a dezembro de 1941. Dentro da perspectiva do prefácio autoral original autêntico, isso significa que a própria Nin elaborou seu prefácio, tanto como editora dos fragmentos provenientes do diário, quanto como autora do mesmo. Vale reiterar que ela mesma escreveu todos os contos presentes no livro *Delta de Vênus*, ou seja, a obra foi totalmente escrita, produzida pela autora. Nin reivindica a escrita da obra em um pós-escrito, presente após o prefácio, assinado por ela em 1976.

No que se refere à função do prefácio, Genette (2018, p. 176) afirma que “[...] o prefácio original tem por função principal garantir ao texto uma boa leitura”. Consideramos a expressão “boa leitura” uma espécie de cerceamento, de (de)limitação de leitura/interpretação promovido pelo autor da obra, ou seja, como uma forma de guia interpretativo para o leitor de como o texto deve ser lido. Segundo Genette (2018, p. 176), é como se o autor dissesse “[...] eis o porquê e eis como você deve ler este livro”. A partir disso, sabemos que o prefácio de *Delta de Vênus*, sendo fragmentos do diário, não

expressa diretamente o modo como aquele texto deve ser lido. Porém, representa o contexto no qual a obra foi produzida, o que também orienta a forma pela qual o leitor deve se apropriar daquela leitura.

Ainda de acordo com Genette (2018), o papel do prefácio não é meramente atrair o leitor, que já tem a posse do livro, mas valorizar o texto por meio de um processo de persuasão. Dentro desse processo de convencimento do leitor, o autor pode se explicar ou se justificar diante de sua produção ao evidenciar a razão de ser daquela obra específica. No caso de *Delta de Vênus*, Nin apresenta a gênese dos contos inseridos na obra e sua intenção ao escrever literatura tida deliberadamente por ela como erótica. Como já mencionamos, ao explicar o porquê da escrita dos contos, a autora corrobora com as funções do prefácio propostas por Genette (2018). Por *Delta de Vênus* se tratar de uma compilação de 15 contos escritos entre os anos de 1940 e 1941, os fragmentos apresentados no prefácio unificam as histórias contidas na obra. Segundo Genette (2018, p. 179), isso acontece em caso de coletâneas nas quais o prefácio “[...] consiste em mostrar a unidade, formal ou mais frequentemente temática, daquilo que corre o risco *a priori* de aparecer como um amontoado artificial e contingente”.

O prefácio de *Delta de Vênus* começa da seguinte maneira:

[Abril 1940]

Um colecionador de livros ofereceu cem dólares por mês a Henry Miller para que escrevesse histórias eróticas. Parecia uma espécie de castigo dantesco condenar Henry a escrever literatura erótica por um dólar a página. Ele se revoltou porque na época seu espírito era o oposto do rabelaisiano, porque escrever sob encomenda era uma ocupação castradora, porque escrever como um *voyeur* no buraco da fechadura retirava toda a espontaneidade e o prazer de suas aventuras fantasiosas. (NIN, 2017, p. 7)

A partir desse fragmento apresentado, percebemos que a autora faz uma espécie de preâmbulo, com objetivo de introduzir e situar o leitor para a ideia do que a levou a escrever os contos eróticos. Ao explicar que Henry Miller recebeu uma proposta de escrever contos eróticos, recebendo um dólar por página, a autora coloca Miller como o protagonista do acontecimento, o que permite a interpretação de que ele a iniciou nesse tipo de escrita. Essa interpretação pode ser comprovada no seguinte trecho:

[Dezembro de 1940]

Henry me falou sobre o colecionador. Às vezes almoçam juntos. O colecionador comprou um manuscrito de Henry e então sugeriu que ele escrevesse algo para um de seus clientes velhos e ricos. Não podia falar muito sobre o cliente, exceto que estava interessado em literatura erótica. (...) Quando Henry precisou de dinheiro para despesas de viagem, sugeriu que eu escrevesse

algo naquele ínterim. Senti que eu não desejava dar nada de genuíno e decidi produzir uma mistura de histórias que havia ouvido e invenções, fingindo que eram do diário de uma mulher. Nunca conheci o colecionador. Ele ficou de ler minhas páginas e me dizer o que achava. Hoje recebi um telefonema. A voz disse: - Está ótimo. Mas deixe de fora a poesia e as descrições de qualquer coisa além do sexo. (NIN, 2017, p. 7)

Esse excerto serve como complemento ao que foi dito anteriormente; ele confirma que a autora, assim como Miller, será paga para escrever histórias eróticas. A partir desse trecho, identificamos as condições que foram impostas para que escrevesse seus contos eróticos. No trecho, a autora indica que Miller sugeriu que ela também escrevesse para o tal colecionador. É nessa passagem, ainda, que ela apresenta um outro indivíduo, o colecionador, que será um dos participantes na situação de comunicação e na narrativa, já que ele representa o parceiro de troca dos textos eróticos que ela escreve.

Tanto Miller quanto Nin desconheciam quem era o colecionador que fazia as demandas pela produção dos contos. Por precisarem de dinheiro para o sustento, sem muito pudor, eles aceitaram o convite para escrever. No entanto, Nin sentiu um pequeno incomodo quando começou a produzir os contos, pois recebia ligações falando para diminuir o conteúdo emotivo e apenas focar no sexo. Assim, ao longo do prefácio, ela afirma que estava caricaturando a sexualidade e passava dias pesquisando sobre posições sexuais tiradas do *Kama Sutra*. Como a própria autora afirma: “[...] Então comecei a escrever em tom de troça, para ficar exótico, inventivo e tão exagerado que pensei que ele fosse perceber que eu estava caricaturando a sexualidade” (NIN, 2017, p. 9). Para a autora, ao tirar a emoção do sexo e mecanizá-lo, ela sentia como se estivesse escrevendo sobre sexo clínico e dizia que o colecionador não sabia nada sobre os “arrepios” que causavam os encontros sexuais. A autora explicita o tipo de linguagem exigido para que ela escrevesse, a fim de satisfazer a exigência do tal colecionador.

Essa linguagem incluía a escrita de cenas de sexo explícito, sem emoções, algo que Nin não concordava. A partir disso, ela questiona: “[...] será que o velho não estava cansado de pornografia?” (NIN, 2017, p. 11). A autora parece acreditar que seu trabalho para o colecionador era muito mais uma escrita pornográfica do que erótica. Como é afirmado por Bair (1995, p. 262, tradução nossa): “[...] pelo começo de 1941, ela estava profundamente envolvida em pornografia e em seus diários passados”. A partir deste excerto, percebemos que Nin se dedicou a escrever sobre essas histórias pornográficas, mesmo que não a agradasse tanto quanto produzir uma escrita que contivesse emoções e passagens “filosóficas”. Para a autora, a escrita do sexo sem emoções não tinha grande

valor literário, artístico. Não é por acaso que os termos “pornográfico” e “erótico” são constantemente usados no prefácio. Há um dilema que cerca essa questão, inclusive para Nin, que se via entre uma demanda de pornografia e um desejo de escrita mais sensual, romantizada, emocionada e menos mecanizada quanto ao sexo.

Vê-se, longo do prefácio, que ela enfatiza a proposição exigida pelo colecionador sobre a linguagem que deveria ser usada na escrita. Ao fazer isso, é como se a autora estivesse se justificando para o seu leitor, informando que ela não concordava com aquela forma de escrever e não estava fazendo aquilo porque queria, mas por necessidade financeira, contratual. Isso também pode ser ratificado pelo fato de Nin dizer, em várias partes do prefácio, que precisava de dinheiro e que, para isso, começou a escrever os contos eróticos/pornográficos. Dessa maneira, de acordo com Alexandrian (1993, p. 307), a autora queria que seu público acreditasse que “[...] seus contos eróticos eram escritos não por gosto, mas constrangidamente, para pagar a conta do telefone, suprimia a vergonha de escrevê-los, a vergonha de mostrá-los.” Esse entendimento pode ser exemplificado no fragmento: “A conta do telefone não havia sido paga. A rede de dificuldades econômicas estava se fechando sobre mim. (...) Fiquei mais uma vez consciente do fato de estar sem um centavo e telefonei para o colecionador” (NIN, 2017, p. 10-11).

Dessa maneira, com a proposta de linguagem sexual mecanizada e sem emoção, Nin desabafa sobre as necessidades da escrita sexual feminina. Ela diz:

Eu tinha a sensação de que a caixa de Pandora continha os mistérios da sensualidade da mulher, tão diferente da sensualidade do homem e para qual a linguagem do homem era inadequada. A linguagem do sexo ainda estava para ser inventada. A linguagem dos sentidos ainda estava para ser explorada. D.H. Lawrence começou a dar uma linguagem para o instinto, tentou escapar da linguagem clínica, científica, que captura apenas o que o corpo sente. (NIN, 2017, p. 11)

Desse excerto, constatamos que ela indica que as mulheres necessitam de uma linguagem diferenciada sobre sexo e que isso não existia na época. Contudo, ela menciona o nome de D. H. Lawrence, que, como já apontamos, foi uma de suas grandes influências para a escrita da sexualidade, a fim de explicar que alguém já estava preocupado em tratar do sexo em uma linguagem que vai além das sensações do sexo clínico. Talvez por essa razão, a autora elaborou um pós-escrito, em 1976, no qual ela desenvolve a ideia da necessidade de escrever sobre sexo com emoções, e que isso está relacionado à maneira com a qual a mulher percebe a sexualidade. Portanto, Nin (2017, p. 15) afirma:

Eu já estava consciente da diferença entre o tratamento masculino e feminino da experiência sexual. (...) Conforme escrevi no volume três do Diário, eu tinha a sensação de que a caixa de Pandora continha os mistérios da sensualidade da mulher, tão diferente da sensualidade do homem, e para qual a linguagem do homem era inadequada. As mulheres, pensei, eram mais aptas a fundir o sexo com emoção, com o amor, e escolher um homem em vez de serem promíscuas. (...) Embora a atitude das mulheres em relação ao sexo fosse bastante diferente da dos homens, ainda não havíamos aprendido como escrever sobre isso.

Ao fazer essa afirmação, a autora atesta a necessidade de se escrever a respeito do sexo com emoções, além de explicitar uma diferença entre a escrita masculina e feminina. Ela se justifica novamente ao dizer:

Aqui na erótica eu estava escrevendo para entreter, sob a pressão de um cliente que desejava que eu “deixasse a poesia de fora”. Creio que meu estilo era derivado da leitura das obras de homens. Por esse motivo, durante muito tempo achei que eu havia comprometido meu eu feminino. Deixei a erótica de lado. Relendo-a muitos anos depois, vejo que minha voz não foi completamente suprimida. Em numerosas passagens usei intuitivamente uma linguagem de mulher, vendo a experiência sexual do ponto de vista da mulher. Finalmente decidi liberar a erótica para a publicação, porque mostra os esforços iniciais de uma mulher em um mundo que fora de domínio dos homens. (NIN, 2017, p. 15-16)

Nesse fragmento, a própria autora desabafa que sua escrita era influenciada por uma escrita masculina e que, por essa razão, seu lado feminino ficou comprometido. No entanto, depois de ler os contos outra vez, ela concluiu ter conseguido escrever de uma maneira que a agradava e que demonstrava melhor quem ela era. Isso significa dizer que os contos publicados em *Delta de Vênus* não estão desprovidos de emoções, e, a partir disso, a autora se coloca como mulher que se esforçou para ter voz em um mundo dominado por homens, ainda que acreditasse que essa voz tivesse sido parcialmente silenciada.

Vemos que, no prefácio, Nin tem a preocupação de situar e alertar o leitor sobre a escrita escolhida na confecção dos contos, bem como de justificar os temas escolhidos e as formas desenvolvidas ao longo da obra. Ao explicitar sobre as condições de produção da obra e suas escolhas, a autora acaba por discutir, (in)voluntariamente, o gênero discursivo/textual no qual seu livro se insere, o gênero literário erótico/pornográfico. Lembramos que segundo Genette (2018), o prefácio também serve como forma de orientação de uma determinada definição genérica.

Segundo Alexandrian (1993, p. 308), *Delta de Vênus* “[...] é certamente o livro mais autêntico e o mais curioso do erotismo feminino. Seus 15 contos são desiguais,

alguns parecem de uma perversidade forçada; mas alguns são êxitos perfeitos”¹¹. Os contos escritos por Nin e publicados em *Delta de Vênus* são: i) *O Aventureiro Húngaro*, ii) *Mathilde*, iii) *O Internato*, iv) *O Anel*, v) *Maiorca*, vi) *Artistas e Modelos*, vii) *Lilith*, viii) *Marianne*, ix) *A mulher de véu*, x) *Elena*, xi) *O Basco e Bijou*, xii) *Pierre*, xiii) *Manuel*, xiv) *Linda* e xv) *Marcel*. No próximo tópico, analisaremos mais alguns elementos paratextuais da obra, ou seja, a capa e o título do livro, com o objetivo de buscar mais elementos que nos ajudem a entender a estrutura da obra de Nin e uma classificação genérica mais precisa de *Delta de Vênus*.

3.2. OUTROS ELEMENTOS PARATEXTUAIS: A CAPA E O TÍTULO DA OBRA

Ao propormos um exame sobre o prefácio de *Delta de Vênus*, pudemos entender um pouco mais sobre as condições de produção da obra. Observamos que Nin explicita a linguagem e o tema escolhidos para o conteúdo de seus contos, fazendo questão de registrar que sua obra pertence ao gênero erótico, o que, conseqüentemente, nos leva a uma espécie de condicionamento de leitura.

De acordo com Genette (2018, p. 199), o prefácio, como um recurso paratextual, está relacionado com os gêneros discursivos, pois está preocupado com “[...] o campo, temático ou formal, no qual se inscreve a obra singular”. Entendemos que o prefácio, bem como o título de um livro, possui características que orientam a leitura, pois é como se autor preparasse o leitor para o que está por vir.

Assim, o conteúdo verbal dos contos não é o único elemento que caracteriza *Delta de Vênus* como pertencente ao gênero erótico/pornográfico, visto que existe toda uma composição de elementos paratextuais que identificam o livro como pertencente a um gênero discursivo específico. Se entendemos *Delta de Vênus* como erótico/pornográfico, é porque, além da autora especificar o gênero no qual ele está inserido, a capa e o título já nos remetem a uma leitura particular, prévia, sem que o leitor precise, necessariamente, ler o prefácio ou a obra. Isso acontece pois “[...] todos os objetos textuais são caracterizados pela estrutura visual, a qual pertence o modo de significar o texto” (ARABYAN *apud* CUNHA, 2000, p. 2-3). Essa proposição pode ser corroborada por

¹¹ No livro de Alexandrian (1993), a obra *Delta de Vênus* é referida como *Venus Erotica*, nome da obra pela tradução francesa.

Genette (2018, p. 9) ao afirmar que “[...] o paratexto é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira geral, ao público”. Como nosso objetivo é compreender os elementos genéricos que compõem *Delta de Vênus*, não podemos deixar de analisar seus paratextos, uma vez que, de acordo com Genette (2018), o paratexto representa como o livro é apresentado para o público.

A capa e o título são partes da composição da obra e estão vinculadas à estrutura paratextual da edição de um livro. Começamos por analisar a capa do livro original de *Delta of Venus*, publicado em inglês em 1977, como vemos na figura abaixo:

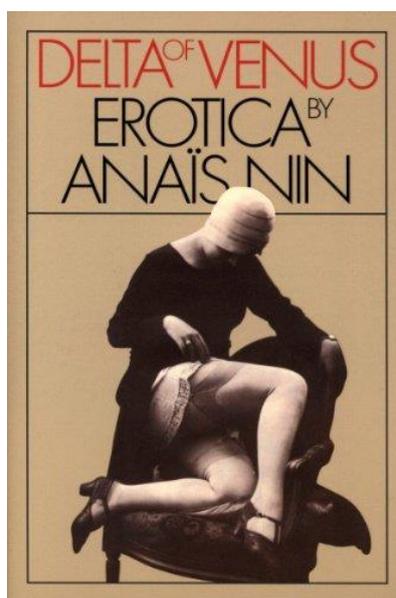


Fig.1 – Capa de *Delta of Venus* (1977). Fonte: google.com.br

A capa da edição original norte-americana foi elaborada por Milton Glaser, segundo consta na contracapa do livro. Glaser é um famoso *designer* estadunidense que, de acordo com a biografia publicada em seu site oficial (miltonglaser.com), é responsável pelo *design* e ilustrações de mais de 300 pôsteres para clientes na área de publicidade, música, teatro, filme, dentre outros. Não podemos saber o que levou a esse *design* de capa especificamente, pois não há dados suficientes para isso. No entanto, podemos descrever seus elementos, a fim de se chegar a uma interpretação plausível.

Começamos por observar que sua fachada tem a cor bege e segue um padrão de capa que, segundo Genette (2018), possui o título, indicação genérica e o nome do autor. As letras estão todas na mesma fonte e cor, excetuando o título, que está grafado em vermelho. Acreditamos que o título em uma cor diferente seja para dar o destaque, já que,

de acordo com Genette (2018), sua função é identificar a obra, indicar seu conteúdo e valorizar o livro.

Observamos que, além do título, há uma fotografia de uma mulher sentada a olhar para as pernas. De acordo com a contracapa do livro, essa foto foi tirada pelo ilustrador Richard Merkin, que, segundo consta no site do jornal *The New York Times* (GRIMES, 2009), foi conhecido por ser fascinado pelos anos 1920 e 1930. De igual modo, o ilustrador se interessava pela pornografia antiga (ou *vintage*, como é nomeado pelo jornal citado).

Essas características de Merkin explicam o porquê de a modelo estar vestida com roupas da moda dos anos 20, e por estar com a saia levantada mostrando as pernas. Como já dito, Bataille (2013) assevera que o corpo é erótico no momento em que ele está desnudo para receber a continuidade. Assim, acreditamos que, ao mostrar as pernas, a modelo toma uma forma convidativa para o erótico, o que, conseqüentemente, compatibiliza com o termo “Erotica” escrito como indicação genérica da obra e também como subtítulo.

Diante disso, em uma forma análoga, temos a versão brasileira da capa de *Delta de Vênus – histórias eróticas*, publicada pela editora L&PM em 2005. Como podemos ver abaixo:

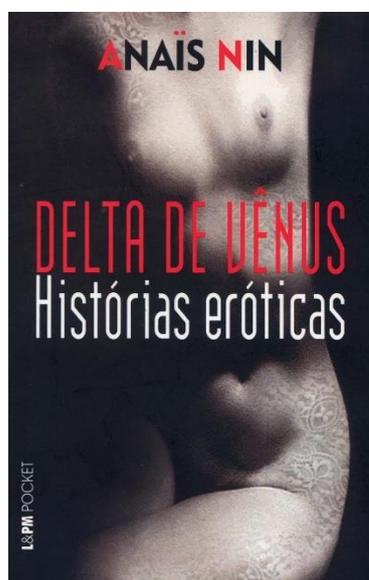


Fig. 2 - Capa de *Delta de Vênus* versão brasileira (2005). Fonte: google.com.br

Devemos notar que a versão brasileira, da qual nos valem em nossa pesquisa, é análoga à edição estadunidense. Podemos observar essa proposição pois a capa segue mais ou menos o mesmo padrão e possui elementos semelhantes ao original, apesar de

esses elementos se encontrarem em circunstâncias diferentes. A capa brasileira possui o nome da autora, o título e a indicação genérica/subtítulo, além da fotografia de um corpo feminino desnudo, componentes próximos e equivalentes aos encontrados na versão americana.

Embora os componentes sejam semelhantes, a versão brasileira mostra uma capa escura em que o corpo feminino está totalmente desnudo, porém não totalmente exposto. Acreditamos que isso harmoniza com o termo “erótico” ou, mais especificamente, com a indicação genérica/subtítulo “histórias eróticas”. Isso acontece tanto pelo fator do corpo desnudo ser convidativo, quanto pelo fato de, como já vimos no segundo capítulo, o “erotismo” estar ligado ao “indireto”, ao “feminino”, ao “refinado”, ao mostrar sem mostrar, entre outros. Por não apresentar abertamente o corpo nu “escancarado”, já se pode inferir que o conteúdo da obra estaria mais para o erótico do que para o pornográfico. Como a obra foi escrita por uma mulher, é de se entender que os elementos presentes na capa estariam voltados para uma concepção mais feminina ou sobre a mulher, o que explicaria a escolha da foto de uma mulher em vez da de um homem, além de que o próprio título *Delta de Vênus* pressupõe a feminilidade ligada à sexualidade feminina.

Seguindo essa lógica, analisamos o título da obra. Contudo, evidenciamos que ele possui diversas formas de interpretação e apenas exporemos algumas delas, o que nos ajudará a entender os componentes eróticos/pornográficos da obra. Começamos pela definição em inglês¹² dos termos Delta e Venus. Segundo o *Cambridge Dictionary*, a palavra delta¹³ significa uma área de terra plana, onde um rio se divide em vários outros rios menores antes de fluir para o mar. Já a palavra Venus¹⁴, segundo o mesmo dicionário, é a deusa da beleza e do amor para a mitologia romana antiga, além de que, segundo o *Enciclopedia Britannica*¹⁵, a deusa Vênus teria nascido no mar.

A partir dos significados dos termos que compõem o título, podemos interpretar, primeiramente, que Vênus representa a personificação da sexualidade feminina, já que ela é, pela mitologia, uma deusa. Já a palavra delta pressupõe duas compreensões; uma de que é onde um rio maior se divide em outros menores, outra é uma área de terra onde

¹² Optamos por levar em consideração somente as definições em inglês pois é a língua original do título. Como o título em português é a tradução literal do original, preferimos analisar pela perspectiva em inglês.

¹³ Disponível em <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/delta>>

¹⁴ Disponível em <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/venus>>

¹⁵ Disponível em <<https://www.britannica.com/topic/Venus-goddess>>

pequenos rios se formam para desembocar no mar. Isto posto, inferimos o título *Delta de Vênus* como uma metáfora ao fato de a obra possuir diversos contos eróticos, visto que pressupõe também em uma sexualidade, representada pelo termo Vênus, que se divide em pequenas narrativas e temáticas de cunho sexual. De outra maneira, o fato de Vênus ter nascido no mar, a palavra delta remete ao lugar geográfico onde a deusa nasceu.

Igualmente, podemos interpretar o título por um viés relacionado à vida de Nin. Isto é, *Delta de Vênus* significaria a sexualidade da autora se afluindo, ou, dito de outra forma, é como se o erotismo da autora estivesse nascendo ou se descobrindo por meio das narrativas presentes na obra, pois, como vimos nos tópicos anteriores, Nin vivia sua sexualidade também por meio da literatura. Da mesma forma, no prefácio do livro, a autora indica que é preciso (re)inventar a linguagem feminina de se representar o sexo, o que presume, novamente, o (re)nascimento da sexualidade, ou seja, *Delta de Vênus*.

Apesar de não existir dados suficientes que nos indique exatamente o porquê de a obra ser denominada *Delta de Vênus*, as interpretações que conseguimos inferir alcançam o objetivo de representar a sexualidade feminina. Mesmo que a obra não apresente somente mulheres como personagens, o título *Delta de Vênus* já invoca o erotismo, que é confirmado pela indicação genérica, também perceptível no subtítulo – “Histórias Eróticas”. Dessa maneira, o leitor consegue identificar do que o livro trata. Após essa breve análise dos elementos paratextuais da obra, investigaremos, na sequência, os componentes discursivos/textuais dentro da obra *Delta de Vênus*.

3.3. ALGUNS ELEMENTOS DISCURSIVOS DE *DELTA DE VÊNUS*

Nos tópicos anteriores, explanamos sobre os aspectos externos e paratextuais ligados à obra *Delta de Vênus*. Constatamos que a vida de Nin, o prefácio escrito por ela, a capa e o título do livro nos orientam para uma leitura/interpretação da obra. A situação de comunicação influencia os aspectos formais do texto, o que torna imprescindível examinar as particularidades discursivas que levam o texto a ser caracterizado em sua genericidade. Investigamos, agora, como a autora constrói as emoções nos textos, o vocabulário, os temas propostos nos contos, os personagens, bem como o encadeamento das cenas sexuais, o enredo e a narrativa de *Delta de Vênus*.

3.3.1. CONCEPÇÕES DE SUJEITO EM *DELTA DE VÊNUS*

Como parte do processo discursivo, a escrita de uma obra literária exige um contrato entre sujeitos para que a comunicação, a interação aconteça. Charaudeau (2014) propõe uma concepção de sujeitos da linguagem de acordo com o quadro comunicacional (Figura 3), que envolve quatro instâncias, a saber, i) o sujeito comunicante, ser empírico e social – EUC, o responsável por dar início à processo comunicacional; ii) o sujeito enunciador, aquele que assume a palavra com seu projeto de fala, EUE; iii) a terceira instância, o sujeito destinatário (TUD) é uma espécie de projeção de recepção da fala, aquele a quem a fala é dirigida; e iv) o sujeito interpretante (TUI), aquele sujeito também empírico e interlocutor, é o que terá contato com o discurso/texto produzido e procederá à interpretação da mensagem enviada. Vejamos o quadro proposto pelo linguista na figura abaixo:

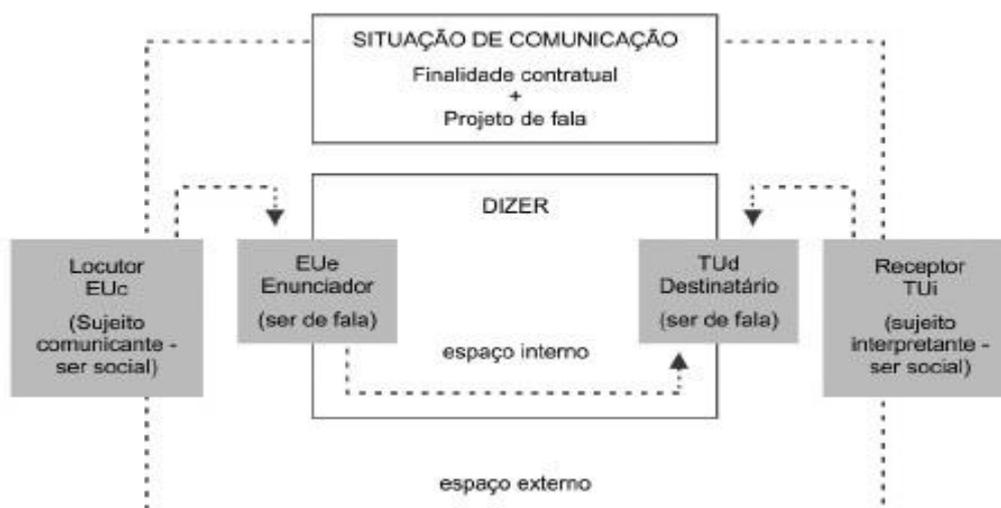


Fig. 3 – Quadro comunicacional de Charaudeau (2014, p. 52). Fonte: Internet

Mello (2003a), busca adaptar as quatro instâncias enunciativas propostas por Charaudeau ao universo literário. Segundo ele, o sujeito comunicante (EUC) seria o autor da obra, o escritor empírico, e o TUI seria o leitor, também sujeito empírico. Entretanto, mesmo que EUC e TUI sejam parceiros no ato comunicacional, há, no texto literário, ficcional, uma especificidade que foge ao padrão comunicacional ordinário, comum. Isso porque há mais “sujeitos” envolvidos, justamente os sujeitos ficcionais, que dialogam entre si. Há, na verdade, uma espécie de sobreposição de enunciações, enunciados e enunciadores, além de situações distintas de comunicação, tanto no nível da escrita/leitura

da obra, no mundo empírico, quanto no mundo ficcional, onde os personagens também dialogam entre si, em uma espécie de pseudoprocesso comunicacional. Além dessa particularidade, há outras. Vê-se mais nitidamente, no texto literário, a figura do *scriptor*, aquele que dá vida aos personagens, que os coloca em situação de comunicação. Esse *scriptor* poderia, no caso, receber o nome de narrador. Isso significa dizer que em *Delta de Vênus* não é exatamente Anaís Nin quem fala; ela se “traveste” em narradora, ou melhor, ela é a responsável por dar voz para que a narrativa aconteça. Mello (2003a) elabora uma adaptação do quadro de Charaudeau:

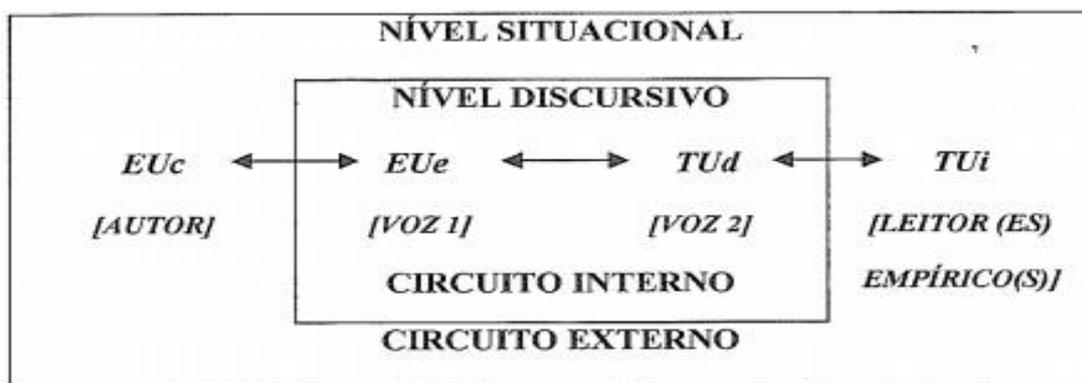


Fig. 4 – Quadro de Charaudeau aplicado ao universo literário. (MELLO, 2003a)

Para analisar a questão dos sujeitos na obra *Delta de Vênus*, é necessário não somente aplicar os conceitos apresentados acima, mas também pensar em como o conteúdo do livro é desenvolvido. Para Mello (2003b), é preciso estabelecer uma relação entre sujeitos em um âmbito real e ficcional. Na obra analisada, o universo da ficção e da realidade se permeiam, já que o prefácio é composto por fragmentos retirados do diário de Nin, e os contos se misturam entre os acontecimentos tidos como reais e os inventados, ficcionalizados. Pode-se dizer que os sujeitos empíricos, do espaço do *fazer*, se misturam, se mesclam, se confundem com os sujeitos do espaço do *dizer*.

Como já mencionamos, o livro *Delta de Vênus* foi publicado para o grande público em 1977. Ele é uma coletânea de contos escritos sob encomenda. Portanto, como nosso objetivo é analisar o gênero literário erótico/pornográfico, nos limitamos à apresentação de algumas das instâncias discursivas, que se relacionam por meio do livro de uma maneira geral. Podemos dizer que a autora é o sujeito comunicante (EUC) e enunciador (EUe) ao mesmo tempo, já que ela assume certos enunciados em seu nome, sobretudo no prefácio. No entanto, ela também se apresenta enquanto narradora e personagem dos/nos contos.

Quanto aos seus interlocutores, temos os leitores empíricos da obra, ou seja, os sujeitos interpretantes (TUi) e também aqueles que Nin imagina que lerão sua obra, ou seja, os sujeitos destinatários (TUd). Mas, na trama dos contos, Anaís, enquanto personagem, conversa com outros personagens, seus amantes, por exemplo. Nesse caso eles se tornam seus interlocutores no universo da ficção. Por fim, não podemos nos esquecer aquele que encomendou a obra. É também ele uma espécie de interlocutor, um TUd que coincide com TUi. O que ela escreve na obra é voltado para esse cliente, tanto que ela critica a forma como é orientada a escrever contos sem emoções envolvidas, com o foco somente no sexo. Assim, ao pensar nesse cliente, ele também é, em um certo sentido, uma instância que pertence ao livro, torna-se, até mesmo, uma espécie de personagem, já que ele é mencionado diversas vezes no diário. O que acabamos de dizer mostra a permeabilidade entre o universo real e ficcional dentro da obra. Vemos, ainda que superficialmente, o quão complexo é tratar dessa multiplicidade de vozes, de instâncias. Na próxima subseção, trabalhamos com os temas abordados pela autora na obra.

3.3.2. ALGUNS TEMAS ABORDADOS EM *DELTA DE VÊNUS*

Como vimos no prefácio de *Delta de Vênus*, Nin começou a escrever contos eróticos/pornográficos para alguém que encomendou a obra, um colecionador, o que presume que ela tenha se apropriado de diversos temas de cunho sexual, com o propósito de satisfazer as exigências de seu interlocutor/contratante. Ao longo dos contos, percebemos que não existem limites para as experiências sexuais de seus personagens, o que representa uma certa variedade de assuntos e conteúdos presentes em sua obra. Constatamos que os temas abordados poderiam ser agrupados em grupos temáticos, tais como: iniciação sexual, incesto, homossexualidade, orgias, paixão, necrofilia, prostituição, casamento, adultério, *voyeurismo* e exibicionismo.

Começemos por explicitar sobre a ideia de iniciação/descoberta sexual dos personagens, tema bastante recorrente nos contos de Nin. Normalmente, em *Delta de Vênus*, esse tipo de narrativa acontece com personagens femininas, as quais precisam se abrir para uma experiência sexual satisfatória. Não é coincidência que esse tema seja retratado nos contos *Mathilde*, *Maiorca*, *Artistas e Modelos*, *Linda* e *Elena*, contos esses em que a protagonista é uma mulher.

Desses contos, destacamos *Elena*, narrativa na qual se apresenta uma lenta iniciação/evolução sexual da protagonista. Além de que é um conto diferenciado dos outros, pois sua narrativa desenvolve melhor o caráter psicológico dos personagens. No caso da protagonista, ao fazer uma viagem para a Suíça, ela percebe que não havia vivido sua sexualidade de maneira plena, pois não havia experimentado a sexualidade que lia na obra *O amante de Lady Charterly*, romance escrito por D. H. Lawrence. Ela não encontra o homem certo para tal, até conhecer Pierre, que dá prazer o suficiente para que ela se abra para outras experiências. Consequentemente, Elena e Pierre se apaixonam, o que torna a relação sexual entre eles bastante intensa.

O tema amor-paixão se mostra fortemente presente nesse conto. Essa paixão entre Elena e Pierre se desenvolve além da superficialidade e da mecanicidade sexual, principalmente se comparado aos outros contos, que enfatizam o sexo voltado apenas para o prazer. Não queremos dizer com isso que os outros contos não tenham uma ideia de paixão, pois, para Nin, o sexo está sempre ligado às emoções como essa.

Entendemos que o amor-paixão, conceito tratado por Giddens (1993, p. 48), é “[...] marcado por uma urgência que o coloca à parte das rotinas da vida cotidiana, com a qual, na verdade, ele tende a se conflitar”, além de que “[...] o amor apaixonado é especificamente perturbador das relações pessoais, em um sentido semelhante ao do carisma; arranca o indivíduo das atividades mundanas e gera propensão à opções radicais e aos sacrifícios” (ALBERONI *apud* GIDDENS, 1993. p. 48). O amor paixão seria, então, algo avassalador, algo além do sexualmente externado pelos personagens.

Esse tipo de amor vivenciado por Elena e Pierre se diferencia da ideia de amor romântico. Segundo Giddens (1993, p. 51), “[...] nas ligações do amor romântico, o elemento do amor sublime tende a predominar sobre aquele do ardor sexual”. Como tal conto trata de uma narrativa erótica/pornográfica, faz sentido que o amor esteja relacionado ao sexo, até porque o amor no erótico/pornográfico não pode ser sublime, visto que isso impediria que os personagens tivessem relações sexuais com outros personagens. Por conseguinte, o amor romântico desviaria a livre experiência da sexualidade, resultando na quebra da finalidade do gênero discursivo em questão.

Além do amor paixão, o conto *Elena* apresenta, por exemplo, o tema da homossexualidade. Miguel, um dos melhores amigos de Elena, se apaixona por Donald e formam um casal, o que deixa Elena encantada. A homossexualidade aparece como uma descoberta para o personagem Miguel, que conhece Elena desde criança e foi seu primeiro amor. Entretanto, ele se sentia confuso, pois admirava sua amiga, mas não conseguia se

relacionar sexualmente com ela. Ao longo de um tempo de relacionamento, ele percebeu que se sentia atraído sexualmente por homens e conhece Donald. Pelo fragmento a seguir, percebemos o sentimento de Elena em relação a Donald e Miguel: “[...] Elena ficou tão encantada com ele que, sutil e misteriosamente, começou a apreciar que Miguel fizesse amor com ele – por ela” (NIN, 2017, p. 123).

Nesse mesmo conto, a homossexualidade também aparece no momento em que Elena conhece Leila, que, por sua vez, introduz a protagonista em uma relação homossexual. Primeiro, a relação acontece entre as duas, depois, elas vivenciam uma orgia entre elas e Bijou. Assim como no conto em questão, a homossexualidade aparece sutilmente em *O Internato*, pois em uma escola só de garotos, há um padre que se excita observando os estudantes.

De forma similar ao conto *Elena*, o tema da orgia aparece em contos como *Mathilde* e *Linda*. No primeiro, a orgia acontece tal como a descoberta sexual, no momento em que Mathilde se libera sexualmente ao fumar ópio com seu amante Martinez e outros homens em uma sala fechada. Igualmente, em *Linda*, a protagonista tenta experimentar uma vida sexual extraconjugal e aceita um convite para uma festa onde os convidados usam máscaras e podem desfrutar livremente do sexo. Nesse mesmo conto, estão presentes o tema do casamento e adultério.

Percebemos que a temática do casamento e do adultério não são bem desenvolvidos nas narrativas de *Delta de Vênus*. No entanto, eles aparecem como uma forma de caracterizar os personagens. Acreditamos que se o ponto-chave das narrativas de Nin é o relato sexual, o casamento não pode ser exclusivamente monogâmico, até porque as histórias eróticas/pornográficas precisam libertar o leitor dessa realidade. A inflexibilidade de um casamento monogâmico não seria interessante para o desenvolvimento da narrativa, visto que os personagens precisam ser sexualmente disponíveis e curiosos. Ao longo dos contos, os maridos e as esposas dos protagonistas casados são envolvidos em um pretexto para saírem de cena. Os personagens principais precisam ser liberados de suas amarras sociais para estarem disponíveis às fantasias e às novas experiências. Já em *Linda*, André, o marido da personagem principal, viaja, o que permite que Linda aceite o convite para a orgia. Outro exemplo é percebido no conto *Pierre*, no qual, Sylvia, esposa do personagem homônimo do conto, sofre uma doença que a impede de fazer sexo, o que retira, ao menos em parte, a culpa de Pierre de se relacionar com Martha.

Em *Lilith*, há uma subversão dessa lógica de casamento e adultério, pois a protagonista deseja fazer sexo com o marido, porém é frígida e culpa o parceiro por isso:

Talvez se ele tivesse aceitado os desafios e jogado os jogos de que ela gostava, talvez então ela tivesse sentindo a presença dele com um impacto físico maior. Mas o marido de Lilith não conhecia os prelúdios do desejo sensual, não conhecia nenhum dos estimulantes que certas naturezas selvagens requerem, e, por isso, em vez de responder tão logo via a esposa ficar elétrica, com o rosto mais lívido, os olhos relampejantes, o corpo inquieto e aos trancos como um cavalo de corrida, ele recuava para trás daquela parede de compreensão objetiva, daquela troça e aceitação, exatamente como alguém que observa um animal no zoológico e sorri de seus trejeitos, mas não é induzido àquele estado de espírito. (NIN, 2017, p. 78)

Mesmo que ela culpe o marido pela falta de energia sexual, ela, ainda assim, se mantém fiel a ele, até mesmo no momento que ele afirma que lhe deu um forte afrodisíaco. Com isso, Lilith passa a maior parte do episódio refletindo sobre sua sexualidade, e mesmo que se veja tentada a acariciar a amiga, ela se retrai, não se abrindo para o adultério ou para novas experiências sexuais.

O incesto é mais um dos temas, de modo geral, socialmente tido como tabu na obra de Nin. Como registrado pela biógrafa de Nin, ela teve uma relação incestuosa com pai, que teria sido, segundo a própria escritora, seu melhor amante. O conto *O Aventureiro Húngaro* apresenta a história de um homem conhecido como Barão, que casa com algumas mulheres e depois as abandona para continuar experienciando sua sexualidade em outros lugares. Em uma de suas aventuras, o personagem conhece uma dançarina brasileira com a qual tem duas filhas. Quando as meninas crescem, visitam o pai, que, ao vê-las deitadas em seu peito, se excita e faz sexo com elas, o que se tornaria um hábito no conto.

Observamos que esse conto apresenta uma relação incestuosa entre pai e filhas, o que, segundo Alexandrian (1993, p. 308), apresenta alusões autobiográficas, pois, em relação a Nin, “[...] ‘O aventureiro húngaro’ é uma transposição vingativa de seu pai, o Don Juan que abandonou a família; ela faz um sedutor belo, cosmopolita, tão distinto que o apelidam de Barão, e dotado de necessidades sexuais insaciáveis”. Assim, as características que o Barão apresenta reportam às de Joaquín Nin, já que ele era um famoso pianista e, por isso, viajava constantemente, resultando no abandono da família. Ao reaparecer na vida da filha, ele se encanta por ela e a seduz.

No entanto, não é somente em *O Aventureiro Húngaro* que há relações incestuosas. Em *Pierre*, a última experiência sexual do protagonista acontece com

Martha, sua filha adotiva, situação em que mesmo inexistente o laço sanguíneo, há uma relação de pai e filha. O conto aborda a aproximação de ambos os personagens de maneira progressiva, a confiança de Martha em relação a Pierre vai aumentando à medida que o erotismo se instala na relação e na narrativa. Ainda que as primeiras investidas sexuais entre os dois sejam fracassadas, eles conseguem concluir o ato sexual e se tornam amantes. Essa relação gera ciúmes em John, o irmão/filho adotivo, pelo qual Martha é apaixonada. No final, o incesto acontece em uma relação entre irmão e irmã, pois Martha e John estabelecem uma relação erótica.

No conto *Pierre*, o incesto não é o único tema. Uma vez que, no início da história, Pierre vê uma mulher afogada ser retirada da água por um homem que, rapidamente, pede para que Pierre vigie o corpo enquanto ele chama a polícia. Nesse tempo de espera, acontece uma relação de necrofilia entre o protagonista e a mulher afogada:

Observou-a fascinado. O sol a estava secando. Ele a tocou. Ainda estava quente e devia ter morrido há pouco. Ele foi sentir o coração. Não estava batendo. O seio pareceu grudar em sua mão. Ele tremeu, depois inclinou-se e beijou o seio. (...) Sentiu-se ardendo, tenso. Enfim caiu sobre ela e, ao começar penetrá-la, escorreu água do meio das pernas, como se ele estivesse fazendo amor com uma náiade. Os movimentos dele faziam o corpo dela ondular. Continuou a meter, esperando sentir a reação dela a qualquer momento, mas o corpo apenas se mexia no ritmo dele. (NIN. 2017, p.231-232)

Pierre é o único conto que apresenta necrofilia como parte de uma das relações sexuais vividas pelos protagonistas. Tal conto faz parte de uma tríade de relatos que se situam no mesmo universo narrativo. Assim como *Pierre*, essa tríade é composta pelos contos *Elena* e *O basco e Bijou*.

O basco e Bijou retrata a vida de uma ex-prostituta que foi retirada do bordel por um personagem conhecido como basco. Após alguns dias frequentando o bordel, ele espia Bijou fazendo sexo com uma outra prostituta e se junta a elas; ao se satisfazer durante o ato, ele a leva para casa e começa a exibí-la de maneira sádica aos seus amigos, deixando Bijou desconfortável e infeliz.

Nos contos que compõem *Delta de Vênus*, a figura da prostituta se baseia em um ideal de mulher livre e experiente, como colocado pelo personagem Michel no conto *Linda*:

As únicas mulheres verdadeiramente generosas eram prostitutas, atrizes, que não negavam seus corpos. (...) Ele achava que toda mulher deveria ser puta de vez em quando. Achava que no fundo todas as mulheres desejavam ser puta

uma vez na vida e que isso era bom para elas. Era a melhor forma de conservar a noção de fêmea (NIN, 2017, p. 271)

Em *O basco e Bijou*, há personagens que se excitam por peças de roupas e fazem sexo com elas como se fossem uma mulher, como o africano, por exemplo:

O africano, com a cabeça coberta pela camisola, não olhou para ela. Ela puxou o pênis para cima devagar, tirando-o da posição confinada e o libertou. Ele subiu reto, liso e duro. Mas ela mal havia tocado com a boca quando o africano puxou-o para longe. Pegou a camisola, toda amarrotada e babada, estendeu-a na cama e atirou-se ao comprido em cima, enterrando o sexo nela, e começou a se mexer para cima e para baixo contra ela, como se fosse Bijou que estivesse deitada ali (NIN, 2017, p. 215)

O protagonista basco também partilha desse tipo de desejo; no final do conto, é relatado que durante a sua adolescência, ao se atrair pela babá de sua irmã, ele recebia roupas da mulher como presente, as quais ele sentia sexualmente: “[...] à noite ele escondia consigo todas as roupas dela na cama e adormecia em cima delas, enterrando o sexo nelas como se fossem o corpo da mulher” (NIN, 2017, p. 229)

Não é somente o africano e o basco que possuem desejos desse tipo. O exibicionismo como um tipo de desejo mostra-se presente como tema ao longo da obra. Na verdade, temos a impressão de que a maioria dos personagens, de uma maneira ou de outra, se exhibe, gosta de mostrar o corpo e também de apreciá-lo. No entanto, o desejo de se exhibir só parece ser totalmente consciente para o protagonista do conto *Manuel*.

A volúpia de Manuel é caracterizada no conto como uma forma peculiar de desfrute e, por mais que ele tivesse outros interesses, “[...] nenhuma dessas ocupações conseguia que ele se desviasse a mente de sua obsessão. Mais cedo ou mais tarde, Manuel tinha que abrir as calças e exhibir o membro bastante formidável” (NIN, 2017, p. 257). Pela narrativa, Manuel se exhibia em todos os lugares e as pessoas se afastavam, até que um dia uma mulher senta à sua frente em um trem e se exhibe. Assim, encantado pela mulher e seu ato, eles se apaixonam e se casam.

Em certa oposição ao exibicionismo, o *voyeurismo*, também está presente nos contos, ou seja, os personagens sentem prazer em observar os outros. Basco, por exemplo, se deleita ao ver Bijou pela primeira vez, quando ela está em uma cena erótica. O *voyeurismo* se duplica, num certo sentido, visto que se espera que o leitor, ao se transformar em testemunha dos atos sexuais narrados, tome forma de observador, ou melhor, de *voyeur*. Poderíamos dizer que há, então, um voyeurismo ficcional e outro, empírico. Para que o escritor e o leitor se conectem dentro da narrativa

erótica/pornográfica, é essencial que o autor crie uma relação emotiva erótica/pornográfica para com seu público. No próximo tópico, analisaremos o papel das emoções nos contos de *Delta de Vênus*.

3.3.3. ALGUMAS EMOÇÕES NOS CONTOS DE *DELTA DE VÊNUS*

Ao analisarmos o prefácio da obra *Delta de Vênus*, observamos que, para Nin, a escrita sobre sexo é indissociável das emoções; mesmo que o colecionador, como seu interlocutor, exigisse que a escrita se concentrasse apenas na descrição, na mecanicidade das relações sexuais. Se ponderarmos que a finalidade do discurso erótico/pornográfico, de acordo com Maingueneau (2010), é excitar para se obter o gozo, logo, pressupomos que a exposição do sexo no gênero erótico/pornográfico vai, de uma maneira ou de outra, suscitar algum tipo de emoção. Como Nin salienta, é importante, ao menos para ela, que a narrativa tenha emoções quando da descrição do sexo e que, mesmo que haja uma demanda contrária de seu interlocutor, ela escreva de forma que satisfaça o seu posicionamento.

Em uma escrita declaradamente erótica/pornográfica, espera-se, evidentemente, a presença de emoções, já que se pressupõe que, pelo menos a nível literário, o sexo venha acompanhado de emoções não só no nível interno da narrativa, mas também como proposta, objetivo, a nível de consumo da obra. De acordo com Plantin (2010, p. 58), podemos entender que “[...] há argumentação de uma emoção quando o discurso justifica a atribuição de um experienciado a uma pessoa”. Ainda segundo Plantin (2010, p. 58), a “[...] intenção do discurso corresponde à conclusão à qual ele visa. Esta conclusão será formulada como um enunciado de emoção, respondendo à questão ‘quem experimenta o que’ e se refere a um estado psicológico, designado por um termo de emoção”.

Buscamos manifestações de emoção na obra de Nin, sobretudo no universo lexical, no emprego dos verbos, enfim, em uma gramática que assegure a presença de certas emoções e que desperte outras tantas. Segundo Plantin (2010, p. 61), ainda é preciso identificar quem são os agentes das emoções e quem as recebe, para “[...] determinar os lugares psicológicos possíveis, a quem serão eventualmente atribuídas as experiências”. Levamos em consideração que os lugares psicológicos, envolvidos nos contos de Nin, se relacionam com os personagens das histórias, com o intuito de causar a excitação no leitor. A literatura representa, nesse sentido, uma dialética entre autor,

narrador, personagens e leitor, com base nos enunciados presentes nas histórias. Nin persuade o leitor, a partir dos termos de emoção presentes e vividas pelos personagens em seus contos.

No que se refere à determinação das emoções apresentadas em um texto, Plantin (2010) elucida duas formas de designação: direta e indireta. Isto significa que quando é direta, os sentimentos no enunciado podem ser designados por substantivos e verbos emocionais. Como exemplo, podemos citar amar/amor; odiar/ódio; envergonhar/vergonha; dentre outros. Assim, vemos que é possível apreender a presença de emoções, por exemplo, em um trecho retirado do conto *Elena*, presente em *Delta de Vênus*. O fragmento retrata uma conversa entre o personagem Pierre e Elena, sua amante: “[...] quando a **paixão** de Pierre estava satisfeita, ele perguntou: - Você **gozou**? – Não, respondeu ela. E ele ficou **magoadado**. Sentiu a completa **crueledade** da contenção dela. Disse: - Eu te **amo** mais do que você me **ama**” (NIN, 2017, p. 183-184, grifo nosso). As palavras em negrito são substantivos e verbos que ilustram diretamente as emoções. Dessa maneira, elas tratam do amor de Pierre para com Elena e sua frustração diante da resposta negativa dela. Temos, aqui, a representação de três tipos de sentimentos ou emoções: amor, mágoa (dor) e prazer (gozo).

Já a designação indireta pode se dividir em duas modalidades: indireta na reconstrução sobre a base de índices linguísticos; e indireta na reconstrução sobre a base de lugares comuns situacionais e atitudinais. Como parte da primeira modalidade, temos, por exemplo, as emoções por termos de cores, ou seja, quando uma cor representa uma emoção. No conto *O basco e Bijou*, em um momento em que um casal estrangeiro assiste a um ato sexual entre duas prostitutas em um bordel, o narrador revela: “[...] o homem, inclinado sobre elas, começou a ficar inquieto. Queria se jogar em cima das mulheres. Sua acompanhante não deixava, embora seu rosto estivesse **ruborizado**” (NIN, 2017, p. 197, grifo nosso). O termo ruborizado, designando uma cor, invoca uma emoção que representa, nesse caso, uma excitação. Pelo contexto da narrativa, podemos inferir que a mulher do casal estrangeiro estava excitada. Além do termo de cor, Plantin (2010) assevera que existem outros verbos que selecionam uma emoção. Como exemplo no conto *O anel*, o narrador declara: “[...] ele foi **dominado** pelo desejo” (NIN, 2017, p. 46, grifo nosso). O verbo *dominar* seleciona uma emoção, pois o personagem poderia estar dominado de raiva, de amor, de medo, porém o enunciado explicita que é de desejo, o que dá um grau de intensidade para o sentimento.

Já a segunda modalidade da designação, a indireta sobre base de lugares comuns e atitudinais, significa que a atitude de um personagem pode levar a representação de alguma emoção. Temos, por exemplo, uma proposição em um fragmento do conto *A mulher de véu*. O narrador descreve o seguinte episódio: “[...] ele tinha que arrancar o vestido por inteiro, deitar na cama com ela, sentir todo o corpo da mulher contra seu corpo” (NIN, 2017, p. 103). Esse trecho nos leva a inferir o sentimento de excitação, pois o verbo arrancar, com base em clichês, nos dá a ideia de brutalidade ou pressa. De outro modo, o personagem retirou o vestido da mulher com desejo, veemência. Isso nos sugere uma ideia de que o personagem estava *pathemizado*, ou melhor, excitado.

Com esses exemplos de emoções presentes nas narrativas de *Delta de Vênus*, percebemos que há muitas emoções recorrentes nas histórias, tais como amor, paixão, tesão, dor, prazer, desejo, excitação. Além desses, há outros sentimentos tais como ciúmes, medo, vergonha, raiva e tristeza, que, apesar de não aparecem com tanta frequência nos contos, se mostram presentes. Isto posto, observamos que as emoções, colocadas no enredo da narrativa, servem como estratégias de aumento da excitação, a fim de preparar o leitor para o desenrolar das histórias, dos atos sexuais que acontecerão diante de seus olhos pelo conto, ou seja, as emoções servem como uma espécie de ato prazeroso ficcional e preliminar para, em seguida, chegar a coitos e orgasmos, também eles ficcionais, e, por fim, alcançar os sentimentos do leitor, seus prazeres, suas emoções. Aludindo à Maingueneau (2010), lembramos que uma sequência pornográfica bem-sucedida se dá pelo equilíbrio entre os afetos e a dimensão configuracional do ato sexual. Destacamos, todavia, que Maingueneau (2010, p. 70-71) defende que se “[...] houver dominância do afeto, é todo o sistema pornográfico que se desfaz”.

Diante do que acabamos de dizer e descrever, pensamos que é como se o erótico estivesse ligado predominantemente às emoções, enquanto o pornográfico suporia, necessariamente, descrições explícitas das posições sexuais, ainda que, na prática e na teoria, não possamos claramente distinguir um conceito do outro, isto é, não podemos precisar se Nin escreve contos mais voltados para o erótico ou para o pornográfico. Por essa razão, optamos pelo meio-termo, ou seja, consideramos sua obra como classificada como gênero erótico/pornográfico. Isso acontece pois percebemos que a autora coloca emoções em grande parte das descrições/narrativas dos atos sexuais. Há vários contos em que os afetos predominam e isso estaria ligado às relações de proximidade *pathêmica* entre os personagens, ainda que sejam amantes ou desconhecidos. Por outro lado, também é visível e legível em sua narrativa a presença de uma certa crueza, uma certa vulgarização

do sexo, cenas lascivas em seu texto, o que estaria mais apropriado para o gênero pornográfico.

Para ilustrar uma sequência do que entendemos por erótico na obra de Nin, trazemos uma cena em que há a predominância de afetos. Seleccionamos um fragmento do conto *Elena*, em que Pierre e Elena fazem sexo apaixonadamente:

Quando a febre dele subia, sua respiração era como a de um touro legendário galopando furiosamente para desferir uma chifrada delirante, uma chifrada sem dor, uma chifrada que quase a erguia fisicamente da cama, erguia seu sexo no ar como se fosse transpassar o corpo dela e dilacerá-lo, soltando-a somente quando houvesse o ferimento, um ferimento de êxtase e prazer que rasgava o corpo dela como um raio, deixando-a tombar novamente, gemendo, vítima de deleite excessivo, um deleite que era como uma pequena morte, uma pequena morte deslumbrante que nenhuma droga ou álcool podiam proporcionar, que nenhuma outra coisa podia proporcionar além de dois corpos apaixonados no mais profundo de si, com cada átomo, célula, nervo e pensamento. (NIN, 2017, p. 131)

Nin descreve uma relação sexual por meio de metáforas e léxicos que invocam emoções, com a predominância dos afetos. Contudo, no mesmo conto, podemos identificar uma outra sequência em que constamos uma harmonia entre o erótico e o pornográfico, um equilíbrio entre afetos e a mecanicidade presente nas relações sexuais, que categorizariam algo próximo do pornográfico. A sequência apresenta sexo entre três mulheres, Elena, Leila e Bijou. Todavia, elas não estão apaixonadas, o sexo acontece como uma forma de experimentar o prazer, como o fragmento abaixo explicita:

Elena agora também estava no frenesi que precede o orgasmo. Sentiu uma mão embaixo de si, uma mão contra qual podia se roçar. Quis atirar-se sobre a mão até que esta a fizesse gozar, mas também queria prolongar o prazer. E parou de se mexer. A mão perseguiu-a. Ela levantou-se, e a mão novamente dirigiu-se a seu sexo. Então ela viu Bijou postada contra as suas costas, ofegante. Sentiu os seios pontudos, o roçar dos pelos púbicos de Bijou contra as suas nádegas. Bijou esfregou-se contra ela, e então deslizou para cima e para baixo, lentamente, sabendo que a fricção forçaria Elena a se virar para, desse modo, sentir aquele atrito nos seios, sexo e barriga. Mãos, mãos por todos os lados de uma só vez. As unhas pontudas de Leila enterraram-se na parte mais tenra do ombro de Elena, entre o seio e a axila, doendo, uma dor deliciosa, a tigresa apoderando-se dela, estraçalhando-a. O corpo de Elena ardia de modo tão abrasador que ela temeu que mais um toque detonasse a explosão. Leila sentiu isso, e elas se separaram. (NIN, 2017, p. 167)

O simples fato de a cena apresentar três pessoas fazendo sexo já poderia, aos olhos de muitos, representar algo ligado ao universo do pornográfico. Até mesmo o simples fato de descrever uma cena de sexo já poderia representar o gênero pornográfico. O lado erótico da descrição estaria, nesse sentido, mais ligado à forma como a cena é descrita. A

autora explicita as posições sexuais ao usar as expressões: “sentiu uma mão embaixo de si”; “uma mão contra qual podia se roçar”; “viu Bijou postada contra as suas costas”, entre outros. Os afetos aparecem nas expressões: “frenesi que procede o orgasmo”; “fizesse a gozar”; “doendo, uma dor deliciosa”; “o corpo de Elena ardia de modo tão abrasador”; etc. Vemos que há o uso de um léxico e de verbos que invocam emoções. Do mesmo modo, observamos que as duas passagens do conto apresentado levam os personagens ao orgasmo, o que caracteriza uma cena erótica/pornográfica ideal, quando a cena finaliza no momento em que personagens atingem, juntos, o gozo.

Outra característica, observável nos fragmentos que trouxemos para exemplificar nossas hipóteses, é o uso de afetos/emoções de caráter positivo, que são chamados por Maingueneau (2010) de afetos eufóricos. Segundo Maingueneau (2010), o discurso pornográfico deve ser constituído de afetos positivos, pois do contrário, a cena perde sua finalidade principal, que é de excitar até levar ao gozo. No entanto, é possível haver uma descrição erótica/pornográfica com afetos negativos se esses afetos estiverem organizados “[...] a partir do momento em que o leitor pode adotar o ponto de vista de um sujeito desejante que manipula os outros segundo sua conveniência” (MAINGUENEAU, 2010, p. 75). Como exemplo do uso desses afetos negativos temos, no conto *O basco e Bijou*, uma cena de zoofilia, na qual o personagem basco deixa um cachorro lambe as partes íntimas da personagem Bijou:

Então o basco, com uma expressão cruel nos olhos, fez um sinal para o amante de Elena. Pierre entendeu. Eles seguraram os braços e as pernas de Bijou e deixaram o cachorro farejar até o local onde queria cheirar. Começou a lambe a camisa de cetim deleitado, no local exato em que um homem gostaria de lambe. O basco abriu a roupa de baixo dela e deixou o cachorro a lambe cuidadosamente e caprichadamente. A língua era áspera, bem mais áspera que a de um homem, comprida e forte. Ele lambia sem parar, com grande vigor, e os três homens assistiam. Elena e Leila sentiram como se também estivessem sendo lambidas pelo cachorro. Ficaram inquietas. Todos assistiam, imaginando se Bijou estava sentindo algum prazer. No começo ela ficou aterrorizada e debateu-se violentamente. Depois ficou exausta de se mexer inutilmente e machucar os punhos e tornozelos, presos tão fortemente pelos homens. O cachorro era lindo, com uma cabeça grande e pelada, a língua limpa. (NIN, 2017, p. 226)

O simples fato de haver uma cena de zoofilia já caracterizaria a narrativa como pornográfica. Muito provavelmente, para a grande maioria dos leitores, uma cena de sexo com cachorro jamais seria entendida, percebida, vista como algo erótico, visto que culturalmente, e também por lei, é proibido o sexo com animais. Talvez, por essa razão, vemos que há afetos negativos nos enunciados: “expressão cruel nos olhos”, “ela ficou

aterrorizada”, “ficou exausta de se mexer inutilmente e machucar os punhos e tornozelo” e “seguraram os braços e pernas de Bijou”. O fator negativo é quebrado pois pode-se adotar o ponto de vista de quem assistia o episódio e sentia prazer, como acontece com o personagem basco, que participa de uma cena sadomasoquista. No entanto, no final do fragmento, a personagem recebe passivamente o acontecimento, o que sugere um fator de aceitação. Igualmente, o narrador quebra os afetos negativos ao dizer que “o cachorro era lindo, com uma cabeça grande e pelada, a língua limpa”, pois, a partir disso, a narração se vale dos afetos positivos novamente.

O vocabulário, como vimos, tem um papel importante na construção das emoções no texto. Já observamos que há substantivos que remetem, ou melhor, traduzem diretamente as emoções. Tal como Maingueneau (2010, p. 82) assevera: “[...] o domínio da sexualidade, como todo domínio da atividade humana, circunscreve determinada área do léxico, aquela que serve para designar as partes do corpo e as operações diretamente ligadas às atividades sexuais”. Como já explanamos no segundo capítulo de nossa dissertação, o erótico/pornográfico permite termos que “[...] recaem sob o domínio do tabu” (MAINGUENEAU, 2010, p. 83). Isto é, os palavrões podem ser usados para intensificar o relato dos atos sexuais. Por exemplo, os vocábulos “pênis”, “vagina”, “masturbação” estariam mais ligados ao universo do erótico, já que provocam ou possuem menos impetuosidade, se compararmos com os termos “cacete”, “xoxota”, “bater punheta”, mais comuns no gênero pornográfico. Não se vale de ambos os grupos de palavras. Há que se pensar que o uso de ambos ajuda a classificar sua narrativa como discurso/texto erótico/pornográfico. Assim, como os palavrões são socialmente conhecidos como “o que não pode ser dito”, o erótico/pornográfico harmoniza um pouco essa espécie de lacuna entre o dito e o interdito, entre o que pode e não pode ser dito, entre o aceitável e o refutável.

Evidenciamos que o não uso de palavrões, a escolha de um léxico que represente o nome mais “científico” dos órgãos genitais e os eufemismos, não diminuem o teor sexual da uma descrição/narração erótica/pornográfica. Dizemos isso porque Nin usa, muitas vezes, eufemismos e um vocábulo mais “correto” para elucidar as sequências sexuais; mesmo assim, ela consegue descrever o sexo de maneira explícita. Para ficarmos em apenas um exemplo, no conto *Artistas e Modelos*, o personagem cubano Antônio faz sexo com a personagem Louise:

O **mel** jorrava dela. Quando ele **metia**, o **pênis** fazia barulhinhos de sucção. Todo o ar era extraído do **ventre** devido ao modo como o **pênis** o preenchia, e ele gingava interminavelmente para dentro e para fora do **mel**, tocando a extremidade do **ventre**; porém, assim que a respiração dela se acelerava, ele o retirava, todo lustroso, e dedicava-se a outra forma de carícia. (NIN, 2017, p. 55, grifos nossos)

Os termos em destaque exemplificam o vocabulário usado pela autora para se valer dos órgãos sexuais e das reações do corpo. Ela usa a palavra “mel” como eufemismo para a lubrificação feminina; “ventre” como substituição para “vagina”; e o nome original do órgão masculino em “pênis”. À vista disso, em alguns contos ela se refere aos órgãos como “sexo”, como exemplo no trecho do conto *Maiorca*: “[...] com o movimento constante, ele não podia possuí-la de verdade, mas o **pênis** tocava o cume mais vulnerável do **sexo** dela o tempo todo, e Maria estava perdendo as forças”. (NIN, 2017, p. 50, grifo nosso). Entretanto, voltando ao fragmento retirado de *Artistas e Modelos*, a palavra “metia”, no contexto sexual, é a que mais se aproxima de um vocabulário mais grosseiro e, portanto, mais pornográfico, e suscita emoções a partir do momento em que, com base nos lugares comuns, ele intensifica o ato de penetração em uma relação sexual. Tudo isso que acabamos de dizer reforça a hipótese de que Nin busca, de uma forma ou de outra, romper com o contrato de escrita pornográfico, conforme solicitado e pago, e subverter esse contrato com elementos narrativos próprios do que se entende por erotismo.

Mostraremos, ao final dessa seção, como algumas emoções são recorrentes na composição estrutural do texto de Nin e como elas ajudam na classificação genérica da obra. Sabemos que a emoção tem uma função retórica, que está ligada à maneira como as emoções são construídas na inter-relação entre locutor e interlocutor. Portanto, é essencial entender como as emoções conseguem alcançar o objetivo de suscitar as emoções no leitor/público. Plantin, em *As razões das emoções* (2010), elucida três formas de fomentar as emoções¹⁶, como:

- a) regra sobre a emoção encenada: o sujeito falante/orador deve se colocar na emoção que quer propagar. Isto significa que o “[...] orador deve se colocar em estado de empatia com seu público” (PLANTIN, 2010, p. 65);

¹⁶ Segundo Plantin (2010), essas formas essas técnicas de construção da emoção direcionadas do autor para o leitor foram elaboradas por Lausberg.

b) regras sobre apresentação e a representação: que indica que o sujeito falante deve mostrar objetos e imagens que emocionam. Isso comprova a importância da descrição do sexo na literatura erótica/pornográfica, pois é a partir da descrição, que o autor/narrador consegue criar imagens que despertem a excitação em seu leitor/público.

c) regras sobre a mimese: é preciso descrever os dados emocionantes, de maneira a amplificar as emoções para o leitor/público.

Nin, como já vimos, persuade seu leitor por meio das emoções, o que nos indica que ela usa desses componentes retóricos que acabamos de registrar. Isso é perceptível pelos exemplos que trouxemos ao longo deste texto. Nin parece se colocar em estado de empatia com seu público, ao desvelar no prefácio como ela se satisfaz ao escrever sobre sexo, de maneira a equilibrar a mecanicidade do ato sexual com emoções que favorecem o entendimento de uma eroticidade. Por meio do eufemismo e metáforas, ela consegue quebrar o que haveria de forçosamente pornográfico e amplificar as emoções dos personagens, levadas por uma narrativa mais próxima do erótico. No próximo tópico avançaremos um pouco mais na análise de como ela desenvolve sua narrativa e a descrição das cenas eróticas/pornográficas.

3.3.4. MAIS ALGUNS ASPECTOS NARRATIVOS EM *DELTA DE VÊNUS*

No tópico anterior, observamos como as emoções são importantes elementos de persuasão para que o leitor se envolva com os sentimentos propostos pelos contos eróticos/pornográficos. Como mencionado no primeiro capítulo de nossa dissertação, sabemos que a organização composicional de nosso objeto de estudo é o conto, o que, evidentemente, pressupõe um arranjo narrativo e genérico. Nesse sentido, é essencial que busquemos saber um pouco mais como as narrativas se configuram na obra *Delta de Vênus*.

Explicamos que, para Charaudeau (2014), o modo de organização narrativo se constitui de duas maneiras: pela organização da lógica narrativa e pela organização da encenação. Isso significa dizer que é preciso executar uma análise de dois componentes, um voltado “[...] para o mundo referencial” (CHARAUDEAU, 2014, p. 158), ao se tratar

da lógica narrativa; o outro voltado para o universo narrado, no caso da encenação. A princípio, nos valem da organização lógica. Afinal, precisamos entender a estrutura por um ponto de vista externo, para, depois, adentrarmos na narrativa por meio da encenação. No que se refere à lógica narrativa, Charaudeau (2014) elucida que ela se configura de três formas: pelos actantes; pelos processos e pelas sequências.

Os actantes seriam os “[...] os papéis relacionados à ação da qual dependem” (CHARAUDEAU, 2014, p. 160), isto é, eles estão ligados às ações que ocorrem na narrativa, por exemplo, “quem faz” e “quem recebe”. Eles são importantes para o desenvolvimento da história, pois sem actantes, não há narrativa. Dessa maneira, Charaudeau (2014) assevera que os actantes narrativos fazem parte de uma hierarquização de papéis, que se divide sob um ponto de vista de sua natureza e sob um ponto de vista de sua importância. A primeira se associa à relação entre um actante que age e outro que recebe a ação. Já a segunda está ligada à importância que o actante possui na história, se ele é principal ou secundário. Entretanto, Charaudeau (2014, p. 162) esclarece que não se pode misturar a figura do actante com o personagem, pois

Convém, então, manter a distinção entre actante e personagem (o que corresponde à distinção forma não qualificada/forma qualificada), para poder melhor observar o jogo de correspondências que pode estabelecer-se entre um e outra:

- 1 actante: n personagens: uma actante, tendo um certo papel narrativo, pode ser ocupado por diferentes tipos de personagens, seja sucessivamente, seja alternativamente, seja simultaneamente. O papel de agente-agressor, por exemplo, pode ser preenchido por bandido, vadio, mestre cantor, cúmplice, padre, etc.

- 1 personagem: n actantes: um mesmo personagem pode desempenhar muitos papéis narrativos e ocupar o lugar de actantes diferentes, no desenrolar da mesma história.

Com base nos papéis dos actantes, avançamos para a segunda forma de se conceber a lógica narrativa, ou seja, os processos narrativos. Para Charaudeau (2014, p. 163), “[...] o processo é uma unidade de ação que, por sua correlação com outras ações (correlação motivada por uma intencionalidade), se transforma em função narrativa”. Isto significa dizer que os processos indicam a funcionalidade da ação, o que nos leva à necessidade de estabelecer sobre quem um ato recai, se é sobre si ou sobre o outro, e qual sua função. A funcionalidade estaria relacionada ao melhoramento, conservação ou degradação de um estado inicial.

A terceira forma de configuração da lógica narrativa é a sequência. O termo não se relaciona com a definição de sequências eróticas/pornográficas propostas por Maingueneau (2010). Para Charaudeau (2014), as sequências são parte da finalidade narrativa, que segue princípios de organização, colocados pelo teórico como:

a) princípio da coerência: “[...] a sucessão das ações não é arbitrária, mas, para poder determinar-lhe a coerência, é necessário que ela seja delimitada em seu princípio e em seu fim” (CHARAUDEAU, 2014, p. 166). Desse modo, o seguimento da narrativa deve se pautar por uma abertura e um fechamento. Isto é, a abertura indica que a ação não tem antecedente que a realize. Já o fechamento indica uma ação que não tem consequência e apresenta um resultado positivo ou negativo;

b) princípio da intencionalidade: é o motivo pelo qual a narração se sucede, ou seja, “[...] dá sentido narrativo a uma sequência de ações, posto que lhe atribui uma finalidade” (CHARAUDEAU, 2014, p. 168). Dessa maneira, esse princípio organiza a narração pela ordem: estado inicial (falta), estado de atualização (busca) e o estado final (resultado, que pode ocasionar em êxito ou fracasso);

c) princípio de encadeamento: é como as sequências narrativas se relacionam e se estruturam dentro do texto;

d) princípio de localização: que indica os pontos de referência da narrativa, como a localidade e o tempo, bem como a caracterização dos actantes.

É plausível relacionar essas proposições de Charaudeau (2014) com a lógica narrativa erótica/pornográfica desenvolvida por Maingueneau (2010), para podermos observar como esses princípios se aplicam aos contos em *Delta de Vênus*.

Se a narrativa erótica/pornográfica gira em torno da relação sexual entre os personagens, logo, pressupomos que a relação entre os actantes é bastante simples. Isso pode ser justificado pelo fato de as histórias eróticas/pornográficas terem uma ordem simplificada, como de um personagem protagonista que encontra outro personagem que o deixa excitado (pela ação de seduzir) e, conseqüentemente, leva ao sexo. Durante a relação sexual, um personagem age sobre o outro a fim de alcançar o orgasmo. Temos aqui, o princípio de intencionalidade dentro das narrativas de *Delta de Vênus*, pois o

estado inicial dos personagens se dá, consciente ou inconscientemente, pela falta ou necessidade de se obter a satisfação sexual, que leva a uma busca por um objeto, que seria o sexo, o erotismo, a pornografia (personificado em outro personagem), e que ao ser encontrado, acaba, necessariamente, em êxito por meio do orgasmo.

Levando em consideração que a finalidade maior é provocar a excitação que resulte no gozo, tanto entre os personagens entre si quanto a obra e o leitor, o actante principal que age e o outro que sofre a ação só podem se encontrar em uma relação de benfeitor/beneficiário.

Isso não quer dizer que não haja outros tipos de relações entre os actantes narrativos. Elas acontecem com actantes secundários, assim como as cenas que reproduzem um ato violento, o que levaria a uma relação actancial agressor/vítima. Esta é desfeita na narrativa, visto que o actante vítima é colocado ou como passivo da ação ou que teve algum tipo de prazer, o que, por conseguinte, retornaria à relação benfeitor/beneficiário. Como exemplo do que acabamos de dizer, temos, na subseção anterior, uma cena na qual se constata exemplos de afetos negativos, mais exatamente no conto *O basco e Bijou*.

No que se refere às relações actanciais secundárias na narrativa, Maingueneau (2010) endossa essa premissa, ao afirmar que durante uma história, que tem como trama a iniciação sexual, deve existir figuras como o Adjuvante (que representa o iniciador das aventuras sexuais) e o Oponente (que representa censores ou interditos), que agem sobre um dos actantes principais. No entanto, o Oponente não é levado a sério dentro da história e costuma ser simbolizado por “[...] personagens ridículos, automaticamente excluídos do universo sexual, ou hipócritas que vão se revelar grandes adeptos daquilo a que eles fingem se opor” (MAINGUENEAU, 2010, p.57), ou seja, o Oponente é caracterizado por actantes secundários. Podemos dizer que esses actantes secundários, que agem fora da relação benfeitor/beneficiário, só seriam relevantes para a história se suas ações aumentassem a excitação do actante principal.

Em *Delta de Vênus*, mais exatamente no conto *Artistas e Modelos*, por exemplo, podemos ver claramente essa relação entre actantes no momento em que ocorre o ato sexual entre uma modelo (a narradora) e o artista Millard, o qual é interrompido pela esposa deste:

Ele me inflamou tanto com suas vigorosas investidas que minha boca abriu e fiquei mordendo a manta do sofá. Então nós dois ouvimos um som na mesma hora. Millard ergueu-se velozmente, pegou as roupas e correu escada acima até

o balcão onde mantinha a escultura. Esgueirei-me para trás do biombo. Houve uma segunda batida na porta do estúdio, e a esposa dele entrou. Eu tremia, não de medo, mas pelo choque de ter parado no meio. A esposa de Millard viu o estúdio vazio e foi embora. (...) Millard queria estar comigo de novo, mas não no estúdio, onde poderíamos ser surpreendidos pela esposa, por isso deixei-o encontrar um outro local. (NIN, 2017, p. 75)

Para o entendimento da questão dos actantes no fragmento apresentado, precisamos conhecer melhor o contexto da narrativa, pois nesse conto, a modelo, enquanto protagonista, estava descobrindo sua sexualidade. Millard representaria o Adjuvante, ou melhor, o actante benfeitor, já que ele é um dos iniciadores da vida sexual da modelo; ele faz sexo com ela, não somente porque a deseja, mas também para ensiná-la como fazer, ensiná-la, enfim, a tirar o máximo de prazer da relação sexual. Já a esposa de Millard representaria o Oponente, pois ela interrompe a ação do artista e da modelo e, dentro de uma ideologia social, pautada na monogamia matrimonial, ela ainda caracteriza uma forma de censura, de interdito para a experiência da modelo e, também, de Millard. Os actantes principais se encontram em uma relação benfeitor/beneficiário, já o actante secundário, personificado na esposa, age como Oponente.

A partir do entendimento de como os actantes agem no conto erótico/pornográfico, ponderarmos sobre como acontecem os processos e funções narrativas. A partir do que desenvolvemos nos parágrafos anteriores, entendemos que o processo principal que parece predominar em uma narrativa erótica/pornográfica é o de benefício, que resulta na ação sexual e no prazer como funções da narrativa. Como a relação entre os personagens visa o sexo/prazer/gozo, por conseguinte, a narrativa erótica/pornográfica tem a função de melhoramento de um estado inicial. Essa função poderia se dar por meio de uma retribuição positiva, de uma resposta a uma ação sedutora ou uma transgressão de uma proibição.

Ainda no que diz respeito ao modo como a função surge no texto, Charaudeau (2014, p.164) assevera que “[...] última ação que representa, na economia geral da história, a função narrativa principal, sendo as outras preparatórias, e, portanto, secundárias”. Podemos ligar essa ideia à concepção de pseudorrelatos proposta por Maingueneau (2010), a qual assevera que os pseudorrelatos são os acontecimentos colocados no enredo, servem apenas como pretextos para o ponto principal da narrativa, os atos sexuais. Percebemos um ponto comum entre o papel das emoções dos processos narrativos e dos pseudorrelatos, que é o de criar uma progressão narrativa; e a finalidade

de aumentar a excitação do leitor e prepará-lo para as cenas sexuais, que por sua vez, seguem a intencionalidade maior, que é a de atingir as várias possibilidades de gozo.

A maioria dos contos presentes em *Delta de Vênus* segue esses fundamentos narrativos ligados aos processos e funções da narrativa. Como não cabe aqui, por uma questão de economia, uma explanação minuciosa de cada conto da obra, usamos para ilustrar, portanto, o mesmo conto do fragmento anterior. Pudemos observar que nele a função principal está centrada na ação sexual e no prazer/orgasmo. Mesmo que no conto *Artistas e Modelos*, os personagens Millard e a modelo tenham um oponente como obstáculo de suas vivências sexuais, o conto erótico/pornográfico precisa, necessariamente, fazer com que os personagens atinjam o orgasmo. Assim, o gozo é uma condição para o gênero erótico/pornográfico; sem ele não houvesse, talvez, o gênero. No trecho a seguir, percebemos que Millard e a modelo conseguem finalizar o ato e alcançar a plenitude/completude do gozo:

Então Millard disse que ia inserir o pênis e não se mexer, e que eu devia continuar a me mexer por dentro. Tentei agarrá-lo com cada vez mais força. O movimento estava me excitando, e senti que chegaria ao orgasmo a qualquer momento, mas, depois de tê-lo agarrado diversas vezes, sugando o pênis, Millard de repente gemeu de prazer e começou a meter rapidamente, já que ele mesmo não conseguia mais conter o orgasmo. Simplesmente continuei o movimento interno e senti o orgasmo também, da maneira mais profunda e maravilhosa, bem no fundo do útero. (NIN, 2017, p. 77)

A partir do fragmento acima, constatamos que, na narrativa do conto em questão, como num *crescendum*, todo o processo em que os dois personagens/actantes vivenciam juntos, desde o momento em que se conhecem até o empecilho imposto pela esposa de Millard, representa uma preparação para a chegada do clímax no final. Isso corresponde à construção da cena sexual no conto, pois segundo Maingueneau (2010), a cena pode ser adiada, porém jamais cancelada, dado que a satisfação sexual entre os personagens, ou melhor, o gozo, como já mencionamos, necessariamente, precisa acontecer. O teórico cita o conto *Elena*, presente em *Delta de Vênus*, para ilustrar sua proposição:

Claro, pode acontecer de uma cena ser adiada, mas de modo algum anulada. Em *Vênus erótica*, de Anaïs Nin, mais exatamente na novela intitulada *Elena*, a heroína epônima começa fazendo-se acariciar por uma amiga, Leila, mas a cena esboçada é interrompida porque as duas mulheres são incomodadas por um terceiro; Leila pede a Elena que volte a sua casa no dia seguinte, mas Elena não volta. Esse duplo fracasso é apenas superficial: trata-se, de fato, de uma maneira de preparar a cena completa que, alguns dias mais tarde, trará satisfação às duas parceiras. (MAINGUENEAU, 2010, p. 52)

Pelo fragmento apresentado, a descrição da cena feita por Maingueneau nos faz ver e confirmar, novamente, os processos e funções da narrativa nos contos em *Delta de Vênus*. Assim como em *Artistas e Modelos*, no conto *Elena*, as personagens/actantes são interrompidas por um oponente representado por um actante secundário, mas que não impede Elena e Leila de chegarem à satisfação última, ao gozo, ao longo do conto. No enredo do conto *Elena*, a personagem principal também passa por um processo de descobrimento e aprendizado sexual, semelhante ao da modelo no conto *Artistas e Modelos*. Vimos que a descoberta da sexualidade é um tema presente em diversas narrativas, porém não é o único a ser tratado.

A construção das cenas na obra se relaciona, como já visto, com o princípio de coerência da narrativa proposto por Charaudeau (2014), pois se as ações desempenham papéis de abertura e fechamento, logo, compreendemos que as ações da cena se abrem, no momento em que os personagens/actantes se conhecem e começam a se relacionar sexualmente, e se fecham, no momento do orgasmo. O pseudorrelato proporciona pretextos para que a cena se abra e o orgasmo no final da cena possa desencadear outras reações emocionais para os personagens (e para os leitores), como o ato de se apaixonarem ou de buscarem novos parceiros sexuais, o que, por conseguinte, acarreta a abertura de novas cenas. A narrativa no conto *Elena*, que acabamos de citar, pode servir de exemplo para essa proposição, pois a protagonista, após se satisfazer sexualmente com seu amante Pierre, procura outros parceiros para explorar sua própria sexualidade, o que desencadeia novas cenas, como a que ela conhece Leila. Desse modo, a cena se abre quando Elena conhece Pierre, se fecha ao gozar com ele e se abre novamente quando ela conhece Leila, e se fecha quando ela se satisfaz e a satisfaz sexualmente.

Cabe destacar que há um conto que quebra com a ideia de actantes em relação de benfeitor/beneficiário – *O Internato*. Isso acontece porque a cena final de sexo relata um estupro. Explicitamos que a relação agressor/vítima envolve actantes secundários, como um dos padres que ficava excitado com os meninos, chamado padre Dobo, e a vítima do estupro, caracterizado como um menino loiro que tinha características femininas.

Mesmo que, em *O Internato*, a narrativa siga todas as outras premissas que discutimos, tais como a abertura para o conhecimento do contexto da narrativa, o enredo como pretexto para o final e o fechamento aconteça por meio do ponto de vista dos agressores satisfeitos, há uma quebra, uma ruptura de expectativa em relação ao enredo, pois somos levados a crer, desde do início, que a ação sexual acontecerá entre o padre Dobo e o menino vítima, já que a narrativa coloca, pelo menos por um tempo, esses

personagens em destaque. Porém, o padre Dobo aparece apenas como um pretexto para explicar o clima erótico que acontece no internato, com objetivo de preparar o leitor para o que acontece no final, no caso, um passeio botânico entre os colegas do internato, no qual acontece o estupro. Vejamos um fragmento desse conto:

Certa vez, durante a aula de anatomia, quando estava parado no estrado do professor, e o garoto loiro com jeito de menina olhava fixo para ele de seu assento, a proeminência sob a túnica do padre tornou-se óbvia para todos. Ele perguntou para o menino loiro: - Quantos ossos o homem tem em seu corpo? O menino loiro respondeu mansamente: - Duzentos e oito. Uma outra voz de menino veio do fundo da sala: - Mas o padre Dobo tem duzentos e nove! Pouco depois desse incidente, os meninos foram levados para um passeio botânico. Dez deles se perderam. Entre eles estava o delicado menino loiro. Eles se viram em uma floresta, longe dos professores e do resto da escola. Sentaram-se para descansar e decidir sobre o que fazer. Começaram a comer frutas silvestres. Como começou ninguém sabe, mas depois de um tempo o menino loiro foi jogado na grama, despido, virado de barriga pra baixo e todos os outros nove meninos o molestaram, tomando-o como uma prostituta, brutalmente. Os meninos experientes penetraram-no no ânus para satisfazer o desejo, enquanto os menos experientes usaram fricção entre as pernas do garoto, cuja pele era suave como a de uma mulher. Cuspiram nas mãos e esfregaram saliva em seus pênis. O menino loiro gritou, chorou e esperneou, mas todos o seguraram e usaram até ficarem satisfeitos. (NIN, 2017, p. 41-42)

A partir do excerto acima, percebemos que a história se desenvolve em narrativa linear e consecutiva. A partir dos princípios de coerência e de intencionalidade, torna-se necessário tratar do princípio de encadeamento nos contos em *Delta de Vênus*. Assim, retomando as teorias vistas no primeiro capítulo, entendemos que é pelo princípio de encadeamento, tese proposta por Piglia (2004), que se torna possível haver dois tipos de narrativas em um conto, uma principal e outra secreta. Como também já vimos, o conto tem como uma de suas características apresentar uma narrativa simples e curta, sem necessitar de um aprofundamento do acontecimento relatado. Em *Delta de Vênus*, são pouco os contos em que os acontecimentos estão encadeados de forma complexa, isto é, por meio do encaixe de micro sequências inseridas em um acontecimento maior.

Essa complexidade ocorre nos contos maiores em que há alguma cena sexual interrompida, pois, como a cena necessariamente precisa ser finalizada, é preciso haver outras sequências narrativas entre a abertura e o fechamento de uma cena. Normalmente, as micro-sequências são vividas pelo mesmo personagem/actante, já que os protagonistas das histórias são o ponto central e raramente perdem ou dividem seu protagonismo com outros personagens. Como no exemplo do conto *Elena*, entre a interrupção das carícias de Elena e Leila até o fechamento da cena, com a relação sexual entre as duas, a

protagonista ainda passa por micro-sequências, tais como as interações com seus amigos Miguel e Donald, o sexo com Pierre e o encontro com um desconhecido chamado Jean.

O encadeamento por encaixe também aparece nos contos, quando há a apresentação de algum personagem, uma lembrança do passado ou uma metalinguagem/metadiscursividade, ou melhor, no caso das narrativas contadas por um dos personagens para outro. Como em *Artistas e Modelos*, pois o conto começa com Millard relatando para a modelo histórias vivenciadas por ele ou que ele tenha ouvido.

Já no que se refere às relações sexuais, o encadeamento acontece por meio de uma progressão dos atos entre os actantes. Segundo Maingueneau (2010, p. 53), a cena erótica/pornográfica constrói “[...] não um quadro único, que poderia ser estabilizado em uma única imagem, mas uma configuração dinâmica de diversas relações entre vários atores, pelo menos uma se houver autoerotismo”. Dentro da narrativa de uma relação sexual, é preciso narrar/descrever diversas ações entre os actantes, relatar as atividades comuns ao sexo, como o beijo, o ato de se despir, a felação, a penetração, as carícias e as posições sexuais. Segundo Maingueneau (2010), existe um código não-escrito que presume uma ordem de progressão para as ações, que consiste em narrar primeiramente a felação, que antecede a penetração vaginal, que, por sua vez, antecede a penetração anal, etc. O fragmento abaixo, retirado do conto *Marcel*, nos serve de exemplo:

Beijou-me com avidez, mordeu meus lábios. Deitou-se nas peles, beijando meus seios apalpando minhas pernas, meu sexo, minhas nádegas. Então moveu-se para cima de mim à meia-luz, enfiando o pênis dentro de minha boca. Senti meus dentes pegando de raspão enquanto ele avançava para dentro e para fora, mas Marcel gostou. (...) Atirei as pernas por cima dos ombros dele, bem alto, de modo que ele pudesse mergulhar dentro de mim e assistir ao mesmo tempo. Ele queria ver tudo. Queria ver como o pênis entrava e saía brilhando, firme e grande (...) A seguir ele me virou e colocou-se em cima de mim como um cachorro, metendo o pênis por trás, com as mãos em concha sobre meus seios, acariciando e metendo ao mesmo tempo. (NIN, 2017, p. 285)

No trecho acima apresentado, é possível observar como acontece a progressão das ações sexuais: os actantes se beijam, se acariciam, acontece a felação, que é prosseguida pela penetração, e depois eles se reconfiguram em uma posição sexual diferente; isso segue até se alcançar o desfecho, com o orgasmo. Essa progressão serve como estratégia de manifestação do aumento da excitação sexual que levará ao gozo. Assim, a cena termina da seguinte forma: “Então ele começou a meter com violência, avançando comigo para o crescente e selvagem ápice do orgasmo, e aí eu gritei, e ele gozou quase que ao mesmo tempo” (NIN, 2017, p. 285).

O ponto principal dos contos eróticos/pornográficos seria, então, a narrativa que envolve o sexo entre os personagens com vista ao orgasmo. Assim, como o enredo é um pretexto para o sexo, logo, ele não apresenta descrições muito detalhadas sobre o lugar ou o tempo da narrativa. Isso posto, a localidade da narrativa aparece só para situar de maneira simples, uma espécie de pano de fundo, como no conto *O Aventureiro Húngaro*, no qual a localidade serve para justificar as aventuras sexuais do protagonista da história, ou como acontece em *Mathilde*, no qual ambientação serve para mostrar ao leitor que a personagem Mathilde mudou de país. Portanto, a localidade não tem um papel de grande importância para a narrativa. O princípio de localização nos contos em *Delta de Vênus* aparece como “[...] motivação psicológica para o comportamento da personagem” conforme assevera Maingueneau (2010, p. 67).

Esse procedimento se aplica também à descrição dos personagens, haja vista que a aparência física só interessa para despertar o desejo sexual tanto nos outros personagens quanto no leitor, em quem é esperado que se (re)crie uma imagem das relações sexuais tratadas na história. Como já vimos no exemplo apresentado no conto *Marcel*, o sexo é detalhadamente narrado a fim de criar quadros que estimulem a imaginação do leitor.

A narrativa se apresenta em seu caráter externo ou em seu mundo referencial, conforme aponta Charaudeau (2014). Uma das funções, talvez a principal, do conto erótico/pornográfico seja, então, a de relatar para se obter o gozo, o que resulta em um processo narrativo carregado de estratégias que incluem as emoções, uma relação actancial de benefício; personagens que vivem somente para obter prazer, bem como o encadeamento de cenas que explicitam o sexo para seu leitor. No entanto, no início deste tópico, mencionamos que a narrativa também possui uma encenação. Ora, o ato de contar pressupõe um focalizador. Para Maingueneau (2010, p. 76), “[...] a consciência focalizadora é, em última instância, o autor, que selecionou para seus leitores o que ele julga excitante. Mas não é diretamente com o autor que o leitor se confronta, é com um narrador”.

Ao falarmos de sujeitos em *Delta de Vênus*, especificamos a existência de uma permeabilidade entre o escritor empírico e o autor narrador, pois como *scriptor*, Nin se traveste de narrador. Dentro dos procedimentos de encenação da narrativa, segundo Charaudeau (2014, p. 186), no que tange a relação autor-leitor real, o autor teria uma “[...] identidade de um indivíduo que desempenha um papel social particular, o de escritor”. Isso significa que o autor já é alguém reconhecido pelo público e possui um projeto de escritura, que se relaciona com as experiências vividas por ele em seu papel de escritor.

Daí a importância de explicitar a biografia e o prefácio de Nin, pois, a partir deles, podemos entender o processo de narração em que a autora se inscreve. Como autor-escritor, termo proposto por Charaudeau (2014), o processo de escritura acontece pela narração e invoca seu leitor possível para reconhecer esse projeto.

Ao se manifestar na narrativa e através dela, o autor empírico, no caso Nin, se transforma naquilo que Charaudeau (2014) propõe como narrador-contador, pois ela partilha uma história que pertence ao mundo de ficção, mas que também pertence ao seu mundo empírico. Como narrador-contador, a presença da autora se torna um tanto quanto apagada, ou melhor, permanece na sombra, nas entrelinhas, mas não desaparece, porque “[...] a própria organização da narrativa é testemunha de sua presença” (CHARAUDEAU, 2017, p. 192). Ao longo da história, o leitor não percebe claramente a “presença” direta de Nin, pois em *Delta de Vênus*, o narrador é apenas uma testemunha dos acontecimentos narrados.

Além disso, os contos na obra *Delta de Vênus* são narrados, em sua grande maioria, na 3ª pessoa, o que invoca uma certa distância em relação ao leitor. No que se refere ao focalizador, Maingueneau (2010, p. 80) assevera que: “[...] o fato de o narrador e o personagem focalizador serem distintos apresenta vantagens para a exposição das operações, mas torna mais indireta a expressão da subjetividade”. A distância no relato proporciona facilidade para descrever com mais detalhes os aspectos da cena, já que o leitor pode tomar o ponto de vista do narrador e se colocar como testemunha do acontecimento (MAINGUENEAU, 2010). A distância pode ser um problema, a partir do momento em que pode tirar a complexidade dos afetos envolvidos na experiência narrada, pois o narrador precisa estar próximo do acontecimento para que as emoções sejam captadas, visto que ele “[...] deve fazer sentir o próprio desejo quando adota um ponto de vista externo” (MAINGUENEAU, 2010, p. 81).

O teórico cita o conto *Marianne* como forma de buscar uma solução para a diminuição da distância entre os actantes da cena, o narrador e o leitor. Maingueneau se vale do seguinte trecho do conto:

Ela acabou perdendo o controle e se ajoelhou diante dele, na altura do sexo erguido. Mas não o tocou. Contentou-se em contemplá-lo e murmurou: “Que lindo!” Ele ficou visivelmente emocionado com isso. Seu sexo ficou ainda mais altivo de prazer. Ela se aproximou ainda mais – quase tocando-o com sua boca -, mas, outra vez, contentou-se em dizer: “Que lindo!” E como ele nem se movia, ela se aproximou ainda mais, abriu docemente os lábios e, delicadamente, muito delicadamente, passou a língua pela glândula. Ele ficou imóvel. Ele continuava a olhar seu rosto e a maneira com que sua língua

hesitava entre seus lábios antes de tocar com doçura a extremidade de seu sexo. Ela o lambia docemente, com a delicadeza de um gato, depois ela tomou um pedaço dele em sua boca e fechou os lábios. Ele tremia” (NIN apud MAINGUENEAU, 2010, p. 80)

Maingueneau usa, especificamente, essa cena para mostrar que o narrador pode contornar os actantes e retornar a uma posição de exterioridade para diminuir a distância entre o leitor, pois, dessa maneira, é consentido ao leitor vários pontos de vista de uma determinada cena. No entanto, há narrações em *Delta de Vênus* que tomam o ponto de vista de um narrador personagem, como acontece em *Maiorca*, onde a narrativa começa em 1ª pessoa: “[...] Eu estava passando o verão em Maiorca, em Deya, perto do mosteiro onde George Sand e Chopin ficaram” (NIN, 2017, p. 47). Igualmente, os contos *Marcel e Artistas e Modelos* adotam um ponto de vista de narrador-personagem.

Observamos, enfim, como os elementos do dispositivo erótico/pornográfico se desenvolvem nas histórias escritas por Nin. Após mostrar como esses elementos se relacionam, buscaremos, mais uma vez, entender as características dos personagens, já que eles são importantes para o processo narrativo, afinal, vimos que eles representam actantes que dinamizam as histórias.

3.3.5. RETOMANDO ALGUNS PERSONAGENS EM *DELTA DE VÊNUS*

Como vimos no tópico anterior, os personagens são peças importantes na narrativa erótica/pornográfica, pois são eles que regem as ações com o propósito do gozo. A partir da análise da narrativa erótica/pornográfica, constatamos, pelo princípio de intencionalidade, que a premissa básica de um relato erótico/pornográfico é bastante simples. Por conseguinte, segundo o princípio de localização, observamos que as características impostas aos personagens também sugerem algo trivial. Essa proposta é corroborada por Maingueneau (2010, p. 62), ao afirmar que os personagens em um dispositivo erótico/pornográfico possuem características que “[...] devem se manter na superficialidade”, pois o único intuito deles é dar e receber prazer. Essa superficialidade faz com que os personagens estejam abertos para aventuras sexuais as mais variadas.

O fator superficial dos personagens é representado em características como seus nomes. Como vimos, via de regra, os nomes não carregam traços sociais como sobrenomes, para que o espaço do real e do ficcional se mantenham em uma certa

distância um do outro e, por conseguinte, não faça com que o leitor projete sua realidade imediata ao ler os contos. Percebemos que, em *Delta de Vênus*, os personagens são referidos apenas pelo primeiro nome ou por alguma de suas características, o que pode ser constatado já nos títulos contos que dão nome aos personagens principais: *O Aventureiro Húngaro* (personagem Barão), *Mathilde*, *Lilith*, *Marianne*, *Elena*, *O basco e Bijou*, *Pierre*, *Manuel*, *Linda* e *Marcel*.

Ao refletirmos sobre as características dos personagens, levamos em consideração as funções destes personagens propostas por Vladimir Propp (2001). Para o teórico, “todos os contos de magia são monotípicos quanto à construção”. Isso significa que as funções aparecem em quase todos os contos. Mesmo que Propp trabalhe com contos fantásticos, essa proposição de funções de personagens se aplica, em parte, à narrativa erótica/pornográfica de Nin. Pelo princípio de intencionalidade, percebemos que os relatos eróticos/pornográficos visam uma ordem narrativa que começa com uma busca inicial e termina no êxito. A partir das funções dos personagens, podemos melhor desenvolver essa ordem, pois os relatos seguem as seguintes funções: “impõe-se ao Herói uma proibição”; “proibição transgredida”; “o Herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura” e “o Herói inicia sua busca” (PROPP, 2001, p. 19 -28).

As funções apresentadas não aparecem em uma ordem específica nos relatos eróticos/pornográficos, porém eles se tornam mais frequentes em contos de iniciação sexual; o personagem geralmente sai em uma busca sexual, quando um interdito lhe é imposto, socialmente ou por um actante oponente; o herói encontra o objeto de desejo que se personifica em outro personagem sedutor, o herói e o sedutor se encontram, em algum lugar propício para o sexo, e a transgressão acontece para que haja a relação sexual, o prazer consubstanciado no gozo.

Em *Delta de Vênus*, o método proposto por Propp (2001) se aplica a praticamente todos os contos, qual seja ele, “impõe-se ao Herói uma proibição” e, em seguida, tem-se a “proibição transgredida”. Isso não significa dizer que os contos ou personagens sejam todos iguais, pois eles estão envolvidos em lugares diferentes, com encadeamentos narrativos diferentes, possuem características físicas distintas e, especialmente, possuem desejos sexuais diversos que levam a práticas sexuais particulares. Por exemplo, podemos comparar alguns personagens como Manuel, que, exibicionista, possui desejos e necessidades bem diferentes das do Barão, que tem necessidade de casar com mulheres

ricas e abandoná-las para vivenciar uma sexualidade mais livre, que, por sua vez, se difere do padre Dobo, que se excita com os garotos no internato, etc.

Quanto às funções que se desenvolvem nas tramas, escolhemos o conto *Mathilde*, relato que apresenta a heroína homônima do conto como uma chapeleira na França que muda para o Peru e desenvolve sua sexualidade por meio de orgias e pela relação com Martinez e Antônio. As funções, aqui, aparecem da seguinte forma: Mathilde (heroína) se sente insatisfeita e sai em uma busca sexual ao mudar para o Peru; o interdito está na repulsa pela maneira como os homens a tratam na França; a heroína encontra seu objeto personificado no personagem Martinez; eles se encontram para fumar ópio, e o interdito é transgredido quando Mathilde passa a participar de orgias com Martinez; o objeto também é personificado em Antônio, um dos amantes da heroína. Além das funções dos personagens, percebemos também que os personagens possuem apenas um prenome e são caracterizados como seres desejanter, o que, para Maingueneau (2010), permite que eles tenham múltiplos parceiros.

A busca pelo prazer, pelo orgasmo e pelo gozo, como finalidade máxima da narrativa, permite que os personagens não sintam culpa por realizar seus atos sexuais, não importando qual seja o ato. Isso acontece porque até mesmo os atos mais violentos ou proibidos, como incesto e zoofilia, podem ser justificados na narrativa quando os personagens que recebem ação se mostram excitados e aceitam a violência cometida. Por conseguinte, os personagens estão livres para experimentar suas aventuras, o que, do ponto de vista externo da narrativa, permite mais possibilidades de temas e enredos. Assim, por essa natureza de serem livres, constantemente aqueles personagens que vivem mais intensamente o sexo são comparados a animais, como é o caso de Martha, do conto Pierre:

A expectativa era tão intensa que as mãos caíram ao longo do corpo, e o quimono abriu-se e revelou o corpo completamente nu. Então John viu que ela o queria, que ela estava se oferecendo, mas em vez de ficar estimulado, ele se retraiu. – Martha! Oh Martha! - disse. – Você é como um animal, você é verdadeiramente a filha de uma puta. Sim, no orfanato todo mundo dizia isso, que você era filha de uma puta.

O sangue subiu ao rosto de Martha. – E você – disse -, você não é um homem. Seu pai é um homem. (NIN, 2017, p. 248)

No fragmento acima, observamos que Martha é colocada como um animal por seu irmão adotivo John. No contexto da narrativa, isso ocorre por Martha não ter medo de sua sexualidade, por ser vista como uma mulher livre. Ainda no trecho apresentado, além da

animalidade atribuída à Martha, percebemos que John é diminuído como homem por não ceder à sedução de sua irmã adotiva. Ao longo dos contos em *Delta de Vênus*, percebemos que há valores diferentes imputados aos homens e às mulheres, pois os homens são caracterizados como fortes, vigorosos, violentos, enquanto as mulheres são descritas como seres emotivos, que envolvem sexo com emoção e, por isso, necessitam de homens que as dominem. Isso justificaria, inclusive a opção de Nin pelo erótico e não pelo pornográfico. É mais um (falso) clichê que coloca, de forma binária e opositiva, que o erótico, assim como a positividade emotiva que sustenta o conceito, estaria para os interesses das mulheres, bem como o pornográfico, assim como a negatividade também emotiva que o conceito carrega, estaria para os interesses dos homens. Isso pode ser notado também no conto *Linda*, no qual, a protagonista se sente insatisfeita sexualmente e ouve como conselho de seu amigo:

Portanto, quando Linda perdeu seu operário, era natural que consultasse Michel. Este aconselhou-a a se dedicar a prostituição. Disse que assim ela teria a satisfação de provar a si mesma que era desejável inteiramente à parte da questão do amor, e poderia encontrar um homem que a tratasse com a violência necessária. No seu mundo, ela venerada demais, adorada, mimada, para saber seu verdadeiro valor de fêmea, para ser tratada com a brutalidade que gostaria. (NIN. 2017, p. 271)

O trecho “[...] as mulheres o perseguem com frequência, mas ele é como uma mulher e precisa acreditar que está apaixonado. Embora uma mulher bonita possa excitá-lo, se ele não sente algum tipo de amor, fica impotente” (NIN, 2017, p. 287), retirado do conto *Marcel*, também contribui para a comprovação desses valores atribuídos a homens e mulheres, pois a narradora compara o personagem Gustavo a uma mulher, pelo fato de ele misturar sexo e sentimentos.

Procuramos estabelecer, durante esta seção, mais algumas características que compõem os personagens em *Delta de Vênus*. Percebemos que eles mantêm algumas semelhanças, a partir do fato de que se mostram abertos a novas experiências sexuais e buscam sem medo, se satisfazer sexualmente e, mesmo que tenham algumas atribuições propostas na superficialidade, eles não são desprovidos de sentimentos ou de caráter, pois vivem a sexualidade sem se preocuparem em transgredir os interditos sociais e, até mesmo, legais impostos a eles. Na próxima e última seção, retomamos a questão inicial, para continuarmos conhecendo a estrutura composicional da obra de Nin e indagando até que ponto podemos classificar seus contos como eróticos/pornográficos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não vemos as coisas como são, vemos as coisas como somos.

Anaïs Nin

O que é verdadeiramente imoral é ter desistido de si mesmo.

Clarice Lispector

Estudamos a obra *Delta de Vênus* com o objetivo de levantarmos como ela se edifica, conhecer os elementos que a compõem, e, a partir daí, conferir se e como os contos podem/devem ser considerados como (para)literatura erótica/pornográfica. Por mais que possa parecer óbvio que *Delta de Vênus* seja classificada no gênero erótico, sobretudo por causa do desejo e da fala de sua autora, ou como pornográfico, como deseja aquele que encomendou o livro, vemos que há vários elementos que pesam tanto para uma classificação quanto para outra. *Delta de Vênus* é, sem dúvida, uma produção que fala, trata, expõe a sexualidade e o sexo. Também é notório que o livro é carregado de clichês, de lugares comuns, o que, ao final de nossa reflexão, não ajuda muito no entendimento da questão, haja vista que a estereotipia está por toda parte. Nem tudo que fala ou trata de sexualidade, de sexo pertence exclusivamente a um ou ao outro gênero ou domínio, pois, como se sabe, pode haver romances em que os personagens fazem sexo para expressar seu amor romântico ou pode haver manuais didáticos que vão tratar da temática sexual para instruir um grupo de pessoas, por exemplo. Isso significa dizer que o contexto exerce grande importância nessa temática e, sobretudo, o pacto de leitura que é proposto pelo/a autor(a) e assumido pelo/a leitor(a).

Não é possível discernir um gênero discursivo/textual erótico de um pornográfico, nos baseando somente nos aspectos formais e textuais, estruturais e de linguagem. Como vimos, desde *Lisístrata*, passando pelas farsas da Idade Média, depois Boccaccio e Sade, não há uma forma textual específica para classificar os gêneros eróticos/pornográficos. Esses autores e suas obras, aqui mencionadas, usam formas diferentes de abordar a sexualidade, veem e tratam questões sexuais de maneira distinta, com objetivos diferentes e particulares. Em *Lisístrata*, por exemplo, vimos o uso da sexualidade para tratar de um assunto político. Já as farsas eram feitas em tom cômico, jocoso, para debochar dos costumes da época; enquanto Boccaccio fala da sexualidade, em *Decameron*, por um ponto de vista mais trágico; Sade fala do prazer pela crueldade e sofrimento alheio. No que se refere à linguagem, a escolha de usar termos mais explícitos, mais sofisticados, mais chulos e vulgares, vai depender de vários fatores, incluindo-se as intenções; outros vão usar termos mais refinados, mais cômicos, coloquiais, o que indica diferentes formas textuais com objetivos muitas vezes parecidos (ou não).

No entanto, eles têm características em comum, no que tange alguns elementos textuais, que não se pautam, necessariamente, no “falar de sexo” ou no “mostrar o sexo” explicitamente, mas, sim, em como a narrativa, os personagens e o ambiente que em se passa a história se relacionam com o sexo. Com isso, queremos dizer que a literatura

erótica/pornográfica tem, por meio de seus recursos narrativos, o gozo como finalidade, ou seja, os elementos textuais se relacionam não apesar do sexo, mas para o sexo, buscando o prazer e o orgasmo. Caminhos e estrutura talvez diferentes, porém, com os mesmos objetivos: emocionar, *pathemizar*. Dito de outra maneira, “[...] a pornografia não é a ilustração do desejo, mas de sua resolução” (ROCHES *apud* MAINGUENEAU, 2010, p. 51). Percebemos que o gênero (para)literário erótico/pornográfico usa frequentemente a visada de incitação para chegar a seu propósito, pois, é preciso métodos de sedução e persuasão para cativar e estimular o leitor como, por exemplo, os afetos eufóricos.

O leitor tem uma boa parcela de responsabilidade na recepção, na compreensão, enfim, no uso que faz desse ou desses tipos de gênero. É por meio da interpretação desse tipo de texto que o processo de interação é ativado, que o livro é lido e que os resultados dessa leitura se fazem presentes. Isso diz respeito fortemente ao espaço/tempo, tanto o da produção quanto o da recepção do texto, pois corresponde também a como a sociedade percebe a sexualidade a fim de interpretar se um texto é ou não pertencente ao erótico/pornográfico. Isso significa dizer que o contrato, com a situação de comunicação, as identidades dos parceiros de troca e as condições de produção e recepção da obra influenciam e direcionam não somente a produção, mas também a leitura/interpretação de um texto.

O que constrói o gênero erótico/pornográfico não está centrado apenas em um elemento específico, mas em um conjunto complexo de fatores de variada ordem (cultural, intelectual, política, financeira, ideológica, etc). Como nosso trabalho visa apenas a obra *Delta de Vênus*, percebemos, por meio de uma análise discursiva e textual, que a vida da autora, os temas, a capa do livro, a narrativa, as emoções e os personagens, enfim, tudo isso “conspira” a favor de uma classificação de gênero, seja ela, erótica, pornográfica ou erótico/pornográfica.

Vimos que, a partir da situação de comunicação, há coerções, (de)limitações variadas que determinam as características da organização discursiva e formal dos contos de Nin. A biografia de Nin e o prefácio, retirado do diário dela, nos ajudaram sobremaneira a entender a estrutura composicional da obra, suas escolhas temáticas e o vocabulário empregado. O que Nin leu também impactou, de uma forma ou de outra, na construção de sua identidade e de sua escrita.

Por meio da conexão com Miller, Nin conhece o colecionador que demanda a escrita erótica, como a própria autora menciona, pagando um dólar a página. Como consta no prefácio de *Delta de Vênus*, ela precisa escrever para ganhar dinheiro e recebe como

restrição a escrita de sexo sem emoções, retratando o sexo puro. Contudo, no pós-escrito, a autora confirma que, apesar da exigência, ela, ainda assim, persistiu em escrever de uma forma que a satisfizesse, o que envolvia a narrativa sobre sexo com emoções.

Para que exista o gênero (para)literário erótico/pornográfico (como quer Maingueneau), é essencial que exista a relação de tensão (tesão) entre o interdito e a transgressão. Se a construção desse gênero se baseia em um jogo de real e ficção, a fim de que o leitor saia de sua realidade e consiga se projetar para a sexualidade, que visa a excitação e o gozo; isso só pode acontecer pela correlação entre o interdito e a transgressão. Se entendemos o prazer incutido no erótico/pornográfico, é porque há um controle que nos impede vivenciar todos os desejos e prazeres na vida real. A literatura serviria, nesse sentido, como fuga e, ao mesmo tempo, forma de irrupção contra o sistema, além de meio para alcançar catarse, através do desligamento da realidade, ainda que parcial. Como Barthes (1987a) já indica, o ato de ler já é erótico por si só.

Ao tratarmos do erotismo na vida e na obra de Nin, pensamos em um contraponto que se relaciona à pornografia. De acordo com o senso comum, o erótico é idealizado como misterioso, sedutor e implícito, enquanto que a pornografia seria o explícito, o vulgar e o interdito. Poderíamos, se quiséssemos, afirmar que a autora também representa o universo pornográfico em sua obra, visto que ela expõe a sua vida íntima ao escrever o diário. Percebemos que Nin escreve sobre sexo de uma maneira direta, pois descreve as posições sexuais de seus actantes narrativos e revela as emoções ligadas ao sexo entre os personagens, o que evidenciaria, até certo ponto, os próprios sentimentos da autora.

Nin seria uma escritora pornográfica, se pensarmos na afirmação de Castello Branco (1987), quando esta afirma que a pornografia está relacionada à venda da sexualidade escrita, ou seja, a comercialização da produção sobre sexo, que segue uma ideologia vigente. Afinal de contas, Nin escreveu seus textos para um colecionador porque precisava de dinheiro. Num certo sentido, ela vendeu sexo ou se vendeu por dinheiro (e por sexo). Ao vender sua arte, ela precisou seguir sua própria demanda de que o sexo diz respeito também a emoções; ela conseguiu escrever com emoções, transcrevê-las, embora ela ainda precisasse produzir temas narrativos que se ligassem à ideologia da época e à demanda contratual de edição. Em uma espécie de transgressão, ela “burlou”, se assim pudermos dizer, tudo e todos, incluindo ela mesma, suas convicções e sua escrita. Concluimos que Anaïs Nin é, em nosso entendimento, uma escritora erótica e também pornográfica, pertencente ao gênero literário erótico/pornográfico, um gênero “impuro”, ainda que prazeroso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRIAN, S. *História da Literatura Erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Difel, 1964.
- BAIR, D. *Anais Nin: a biography*. Nova York: G.P. Putnam's sons, 1995.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, R. *Sobre a leitura*. In: *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70. 1987a. p. 31-38.
- BARTHES, R. *A morte do autor*. In: *O Rumor da Língua*. 1987b. p. 49-54.
- BATAILLE, G. *O Erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BOTTÉRO, J. Adão e Eva: o primeiro casal. In: *Amor e Sexualidade no Ocidente*. Porto Alegre: Editora L&PM, 1992.
- CASTELLO BRANCO, L. *O que é Erotismo*. Brasília: Editora Brasiliense, 1987.
- CHARAUDEAU, P. Visadas Discursivas, Gêneros Situacionais e Construção Textual. In: MACHADO, I. L. & MELLO, R. *Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p. 13-41.
- CHARAUDEAU, P. *Linguagem e Discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2014.
- CHARAUDEAU, P. & MANGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2016.
- CHAUSSINAND-NOGARET, G. Sade existiu? In: *Amor e Sexualidade no Ocidente*. Porto Alegre: Editora L&PM, 1992.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- COMPAGNON, A. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CORBIN, A. A fascinação do adultério. In: *Amor e Sexualidade no Ocidente*. Porto Alegre: Editora L&PM, 1992.
- CULLER, J. *Teoria literária, uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- CUNHA, D. A. C. A noção de gênero: algumas evidências e dificuldades. In: *Revista do GELNE*. v. 2, n. 2, 2000.

- DELTA. *Cambridge Dictionary*. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/delta>>
- DOYLE, S. Before Lena Dunham, there was Anaïs Nin – now patron saint of social media. *The Guardian*. 7 abr. 2015. Disponível em <www.theguardian.com/culture/2015/apr/07/anais-nin-author-social-media>
- DURIGAN, J. A. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- EMEDIATO, W. Os gêneros discursivos como tipos situacionais. In: MARI, H. MACHADO, I. L. & MELLO, R. *Análise do Discurso em perspectiva*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG. 2003.
- FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento e Bakhtin*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade - o uso dos prazeres*. v .2. Rio de Janeiro: Graal, 1998
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-297.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade - O cuidado de si*. v.3: Rio de Janeiro: Graal, 2005.
- FRASER, C. G. Anaïs Nin, Author Whose Diaries Depicted Intellectual Life, Dead. *The New York Times*. 16 jan. 1977. Disponível em <www.nytimes.com/1977/01/16/archives/anais-nin-author-whose-diaries-depicted-intellectual-life-dead.html>
- GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2018.
- GIDDENS, A. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Unesp, 1993.
- GOTLIB, N. B. *A Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- GRIMES, W. Richard Merkin, Painter, Illustrator and Fashion Plate, Dies at 70. *The New York Times*. Nova York, 12 set. 2009. Disponível em: <www.nytimes.com/2009/09/13/us/13merkin.html>
- LAPEIZ, S. M; MORAES, E. R. *O que é pornografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

- LE GOFF, J. A recusa do prazer. In: *Amor e Sexualidade no Ocidente*. Porto Alegre: Editora L&PM, 1992.
- MACHADO, I. Por que se ocupar dos gêneros? In: *Revista Symposium*, v.5, n. 1, p. 5-13, 2001.
- MACHADO, I. Gêneros discursivos. In.: BRAIT, B. (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2007.
- MAINGUENEAU, D. Diversidade dos gêneros discursivos. In.: MACHADO, I. L. & MELLO, R. *Gêneros: reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p. 43-58.
- MAINGUENEAU, D. O discurso literário contra a literatura. In: MELLO, R. (org.). *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto. 2006.
- MAINGUENEAU, D. *O Discurso Pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso e Análise do Discurso*. São Paulo: Editora Parábola, 2015.
- MELLO, R. O quadro do contrato comunicacional de Patrick Charaudeau e o texto literário. In: *Revista Caligrama*, Belo Horizonte, no 8, p.41-54, 2003a.
- MELLO, R. Os Múltiplos Sujeitos do Discurso no Texto Literário. In: MACHADO, I. L.; MARI, H.; MELLO, R. (Orgs.). In: *Análise do Discurso em Perspectiva*. Belo Horizonte, 2003b
- MELLO, R. Análise do Discurso & Literatura: uma interface real. In: MELLO, R. (org.). *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005.
- MORAES, E. R. Café Filosófico: *A Pornografia*. 2013. 52 min. son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PayIEbiS4_w>. Acessado em 22 de outubro de 2018.
- MOSSÉ, C. Safo de Lesbos. In: *Amor e Sexualidade no Ocidente*. Porto Alegre: Editora L&PM, 1992.

- NIN, A. *Delta of Venus* – Erotica. Nova York: Harcourt. 1977.
- NIN, A. *Mirages – The unexpurgated diary of Anaïs Nin: 1939-1947*. Ohio: Ohio University Press, 2013.
- NIN, A. *Delta de Vênus* – Histórias Eróticas. Editora L&PM, 2005.
- NIN, A. *Delta de Vênus* – Histórias Eróticas. Editora L&PM, 2017.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- PLANTIN, C. As razões das emoções. In: MACHADO, I. L. & MENDES, E. (orgs.) *As emoções no discurso*. vol. 2. Campinas: Mercado de Letras. 2010, p. 57-80.
- PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Editora Copymarket, 2001. Online
- SALLES, C. As prostitutas de Roma. In: *Amor e Sexualidade no Ocidente*. Porto Alegre: Editora L&PM, 1992.
- SOARES, A. *Gêneros Literários*. São Paulo: Editora Ática, 2009.
- SOLÉ, J. Os trovadores e o amor-paixão. In: *Amor e Sexualidade no Ocidentes*. Porto Alegre: Editora L&PM, 1992.
- SOT, M. A gênese do casamento cristão. In: *Amor e Sexualidade no Ocidente*. Porto Alegre: Editora L&PM, 1992.
- TOFALINI, L.A.B. Gêneros literários: Confluências e divergências. In: *Akrópolis*, v. 8, n. 3, p. 139-144, 2000.
- VEYNE, P. As núpcias do casal romano. In: *Amor e Sexualidade no Ocidente*. Porto Alegre: Editora L&PM, 1992.