



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
BACHARELADO EM PSICOLOGIA

MARIANNE FIALHO DE AMORIM

A ESCRITA DO FEMININO EM ANAÍS NIN

João Pessoa

2021

MARIANNE FIALHO DE AMORIM

A ESCRITA DO FEMININO EM ANAÏS NIN

João Pessoa

2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A524e Amorim, Marianne Fialho de.
A escrita do feminino em Anaís Nin / Marianne Fialho
de Amorim. - João Pessoa, 2021.
31 f.

Orientadora : Cleide Pereira Monteiro.
Co-orientadora : Cassandra Farias.
TCC (Graduação) - Universidade Federal da
Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
2021.

1. Feminilidade. 2. Gozo. 3. Literatura. 4.
Psicanálise. I. Monteiro, Cleide Pereira. II. Farias,
Cassandra. III. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 159.964.2:82

MARIANNE FIALHO DE AMORIM

A ESCRITA DO FEMININO EM ANAÏS NIN

Artigo apresentado ao Curso de Graduação em Psicologia da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Psicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Cleide Pereira Monteiro

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Cleide Pereira Monteiro – Orientadora

Sara Silvia Arkanian – Examinadora externa

Drª Elisângela Ferreira Barreto – Examinadora externa

JOÃO PESSOA

2021

Agradecimentos

À minha família, à minha mãe, Kristiane, ao meu pai, Moacir, e ao meu irmão, Marcus, pelo suporte e pela liberdade para que eu pudesse fazer a minha própria caminhada. Sou grata por terem suportado a minha distância ao longo desses anos. Os gestos de afeto e cuidado acalentaram o meu coração.

À Júlia, pela força para que eu encarasse o desafio de escrever sobre um tema que me toca tanto. Acompanhar de pertinho os passos uma da outra desde os nossos 10 anos de idade é emocionante.

À Cláudia, a cada conversa nossa um mundo se abre. A cada encontro, você demonstra o valor de uma amizade.

A Paulo, nossa amizade se desenvolveu de forma inesperada e vivenciá-la é tão leve quanto as nossas idas à praia. Sou grata por sua escuta e o seu apoio.

Aos meus companheiros no curso de Psicologia, Andreza e Filipe, em que nos momentos de aperreio nos corredores da Universidade, topavam tomar um café e soltar o riso para que as coisas se fizessem mais leves. Vocês fizeram toda a diferença.

À minha orientadora, Cleide, inspiração para a minha formação. Ter sido sua aluna, orientanda e extensionista foi marcante em meu percurso pela psicanálise, me abriu caminhos inimagináveis com um grande aprendizado.

À minha coorientadora, Cassandra, por ter me acompanhado e colaborado com o meu escrito.

À banca examinadora, Elisângela e Sara, por ter aceitado o convite e por suas contribuições. Ter tido contato com a escuta de vocês marca uma experiência muito gratificante.

Ao Projeto de Extensão Aimée, divisor de águas no meu percurso pelo curso de Psicologia.

À Anaïs, com a sua escrita poética e avassaladora.

*“O amor é o eixo e o ar da minha alma. Minha arte é um subproduto,
uma excrescência do amor, a canção que então, a alegria que explode,
a superabundância – isso é tudo!”*

(Nin, 2008, p.349)

Sumário

Introdução.....	9
A escrita dos prazeres.....	12
O gozo e a palavra.....	18
Um corpo vivo na escrita.....	23
Referências Bibliográficas.....	29

Resumo

O intuito deste trabalho é investigar se há na literatura uma linguagem feminina explorando a relação da escrita com o feminino na obra de Anaïs Nin. Para isso, faremos uma pesquisa documental de alguns registros da escritora. Partimos da ideia colocada por Anaïs, a qual as mulheres não sabiam como escrever sobre as suas experiências concernentes à sexualidade. As mulheres fizeram, até então, uso de uma linguagem masculina, modelo para o gênero, ao qual não há a poesia do sexo. Sobre isso, as mulheres estariam mais aptas a escrever do que os homens, pois, elas sabiam bem da fusão do sexo com a emoção, o sentimento e o desejo. Faremos um passeio pela psicanálise, considerando a obscuridade em torno da feminilidade, vista como um “continente negro”, e a relação do gozo com a palavra. Nos escritos autobiográficos de Anaïs destaca-se uma relação íntima com as palavras, tentando bordejar algo do gozo corporal. A partir de uma outra forma de vivenciar a sua sexualidade, ela demarca uma diferença na escrita. Seria esta uma escrita feminina? A posição de ser uma mulher que goza de seu corpo possibilita uma escrita do feminino? A partir da obra de Anaïs pode-se pensar em uma diferença na literatura masculina e na literatura feminina quando versam sobre o erotismo. Enquanto a literatura masculina caminha pela dimensão fálica, a feminina caminha por uma dimensão de um Outro gozo, é uma escrita que está em relação com o campo pulsional.

Palavras-chave: feminilidade, gozo, literatura, psicanálise

Abstract

The intent of this work is to investigate if there is in the literature a feminine language, exploring the relation between the feminine and the writing in Anais Nin works. For that we will do a documental research of some of the writer registers. We start from the idea placed by Anais, on which women didn't knew how to write about their experiences when it came down to sexuality. Women used so far, a masculine language, model for a genre, on which there is no sex poetry. About that women would be more apt to write than men, because, they knew well how to fuse sex with the emotion, the feeling and the desire. We will take a trip through psychoanalysis taking in consideration the obscurity around feminility, seen as a "black continent" and the relation between enjoyment (jouissance) and the word. In the autobiographic writings of Anais, it comes to light a intimate relationship with the words, trying to border something of the corporal enjoyment (jouissance). Starting with another way of living your sexuality, she delimitates a difference on writing. Would this be a feminine writing? The position of being a woman that can come from her own body, makes it possible a writing of the feminine? From the work of Anais one could think in a difference on masculine literature and on feminine literature when it comes to erotism. While masculine literature walks through the falic dimension, the feminine walks over a dimension of another enjoyment (jouissance), it's a writing that's in relation with the pulsional field.

Keywords: enjoyment, feminility, literature, psychoanalysis

Introdução

Ao longo da vida, fui aproximando-me cada vez mais da arte erótica. Nas fotografias, desenhos e pinturas – muitas vezes sem rostos – e com uma diversidade imensa de corpos, as sinuosidades, curvaturas, texturas, movimentos ou falta deles, gestos, êxtase, quietude me chamavam a atenção. Eram traços que falavam de um corpo vivo e enigmático em suas interpretações, pois, estas poderiam ser infinitas. Ao mesmo tempo que pareciam revelar algo, também pareciam ser tentativas de se apreender algo, de se dizer algo sobre o feminino presente na arte ou sobre si mesma. A partir do meu interesse por uma literatura que abordasse a sexualidade feminina de uma forma diferente do que já tinha visto, encontro-me com a produção de Anaïs Nin no livro *Henry & June*. A partir desse diário, fui ao encontro dos outros também publicados e que mostram uma produção diferente sobre o erotismo e a experiência do feminino, sendo um escrito que revela algo de quem o escreve.

Falar que se escreve um diário faz pensar que somente há conteúdos de uma história pessoal e, de certa forma, sugere uma universalização de um estilo de escrita. No entanto, o diário possibilita que a escrita seja única. Um diário se revela de maneiras infinitas, apesar de páginas em branco também poderem ser encontradas, o escrito singulariza, torna um a um. É uma escrita sem moldes, sem linhas para orientação, sem exigências; um discurso às vezes sem sentido, que marca uma escrita solitária em que se possa pensar o que é lançado nas páginas em branco.

Foram inúmeros os contos, poemas, romances e diários escritos por Anaïs Nin. A partir das suas produções em contos eróticos, a autora percebe que era uma escrita reflexo de uma linguagem da leitura das obras dos homens. Ela identifica essa linguagem, essa escrita dos

homens, como inadequada.

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 a 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. (Nin, 2017, p.11)

Ela bebeu dessa linguagem por ser a única escrita para esse gênero literário, pois, as mulheres não sabiam como escrever sobre a própria experiência da sexualidade. A linguagem masculina, para ela, comprometia o seu ‘eu feminino’, “(...) esse ponto de vista feminino será demonstrado mais claramente. Ele mostrará que as mulheres (e eu, no *Diário*) jamais separaram o sexo do sentimento, do amor pelo homem por inteiro.” (Nin, 2017, p. 16). Os seus diários, aos quais ela desejara serem publicados sem cortes, com as cenas explícitas, foram publicados anos após a morte daqueles que tiveram seus nomes citados.

No prefácio do livro “Delta de Vênus – histórias eróticas” estão partes do diário de Anaïs escrito entre 1940 e 1941, que demonstram como foi escrever textos eróticos sob encomenda para um cliente desconhecido. Esse cliente, mediado por um colecionador conhecido da escritora, à medida que ia recebendo seus contos, telefonava para Anaïs demandando histórias sem poesia e com foco apenas no sexo. Para ela, era como se estivesse fazendo descrições clínicas: “Mas alguém já sentiu prazer na leitura de uma descrição clínica? Será que o velho não sabia que as palavras trazem cores e sons para a carne?” (Nin, 2017, p. 9). Após períodos imaginando sobre a aparência do senhor e como este vivenciava sua sexualidade, decide escrever para ele:

Caro colecionador: Odiamos você. O sexo perde todo seu poder e magia quando se torna explícito, mecânico, exagerado, quando se torna uma obsessão mecanicista. Torna-se uma chatice. Você nos ensinou, mais do que qualquer pessoa que conheço, o quanto é errado

não misturá-lo com emoção, ânsia, desejo, luxúria, lampejos de pensamento, caprichos, laços pessoais, relacionamentos mais profundos que mudam sua cor, sabor, ritmo, intensidade. (Nin, 2017, p.13)

Anaïs indaga sobre a relação da sexualidade desse colecionador com o consumo de uma linguagem específica que é sem fantasia e sem invenção, como uma linguagem dos homens. Como pensar, então, em uma escrita que parte da experiência com o gozo feminino? Há uma escrita que seja feminina? O que Anaïs Nin ensina sobre isso? Essas questões nortearão esse trabalho a partir da perspectiva da psicanálise. Nesse sentido, o nosso objetivo é explorar a relação entre a escrita e o feminino em Anaïs Nin.

Para tanto, o tema será abordado através de uma pesquisa documental dos livros de Anaïs Nin, sendo eles: *Henry & June – Diários não-expurgados de Anaïs Nin (1931-1932)*, *O incesto – Diários não-expurgados de Anaïs Nin (1931-1934)*, *Fogo – Diários não-expurgados (1934-1937)*, *Delta de Vênus – Histórias Eróticas* e *Pequenos pássaros: histórias eróticas*.

A fim de desenvolver as ideias do trabalho sob a ótica da teoria psicanalítica, os autores Jacques Lacan e Sigmund Freud serão a base desse estudo. Outros autores também tiveram seus textos consultados, sendo eles: Ana Lucia Lutterbach Holck, Dominique Miller, Doris Rinaldi, Lucia Castello Branco, Luciana Borges, Néstor Braunstein, Rita Maria Manso de Barros, Ruth Silviano Brandão e Serge André.

Este trabalho está dividido em três momentos. No primeiro momento, intitulado de *A escrita dos prazeres*, direcionarei o olhar para os diários da Anaïs. Como ela vê o diário? Como localiza o diário na sua vida? Apresentaremos cenas em seus escritos que fazem refletir sobre como, a partir da exploração da sua sexualidade – através das suas parcerias amorosas – e de seu processo em tornar-se mulher, demonstra uma experiência singular na sua relação com a escrita.

No segundo momento, *O gozo e a palavra*, farei um percurso pela literatura psicanalítica, trazendo conceitos essenciais para o desenvolvimento das questões. Por fim, o terceiro momento, intitulado de *Um corpo vivo na escrita*, será voltado para a relação do feminino em Anaïs Nin com os seus escritos, na tentativa de responder se há uma escrita que seja feminina e as suas possíveis consequências. A posição de ser uma mulher que goza de seu corpo possibilita uma escrita do feminino?

A escrita dos prazeres

“Real ou fictícia, deusa ou heroína noturna que triunfa sobre o poder e sobre a morte, Sherazade é a voz fundadora da literatura e o santuário, para todos os tempos, da arte da palavra.” (Robles, 2019, p.204)

Há uma lenda da antiga Pérsia sobre a rainha Sherazade. Esta lenda conta que o rei Shariar, ao descobrir a traição e fuga de sua primeira esposa, decide que todos os dias irá se casar com uma mulher diferente e, no dia seguinte, condená-la à morte, pois, dessa forma, nunca mais seria traído. Sherazade, filha de um vizir, o braço direito do rei, certa dos dons da fantasia e dos mistérios das invenções pela palavra, decide ir de encontro ao absoluto e se casa com o soberano. Em seu primeiro encontro, surpreende-lhe tanto que por mil e uma noites enfeitiçá-lo-á com suas narrativas e poesias entoadas. Por mil e uma noites, contará histórias enigmáticas atravessadas pelo sobrenatural, superstições, situações da vida real e pela cultura árabe. As suas habilidades na entonação, ritmo e invenção foram capazes de “(...) enviá-lo ao Éden e trazê-lo de volta ao trono transfigurado por seus relatos.” (Robles, 2019, p. 204). As palavras transitavam nas noites do palácio dando contorno no absoluto, cessando as mortes e mostrando a potência da literatura até os dias atuais.

Sherazade é também a fiandeira que entrelaça com a mais perfeita poesia os fios do

proibido e do permitido, do profano e do religioso, do cotidiano e do sobrenatural, da prosa e do verso, da dor e da felicidade, a fim de oferecê-los a todas as gerações como um ato de amor. (Robles, 2019, p.203)

A partir dessa lenda, os contos foram resgatados e marcados como legado da literatura árabe no manuscrito “As mil e uma noites”. Pode-se considerar que Sherazade é uma das contadoras de histórias que diante da morte coloca as invenções da palavra aliadas à vida.

No capítulo “Passageiras da voz alheia”, localizado no livro “A mulher escrita”, Brandão (2004) levanta a reflexão de que as produções literárias que representam uma personagem feminina através de uma ficção masculina são construções imaginárias. O que ecoa na personagem feminina é um discurso de uma voz alheia, estrangeira a essa mulher. A representação da mulher através das personagens fictícias apontava para uma miragem. Assim, como consequência, a mulher que é idealizada é estrangeira de seu desejo, a mulher se perde, torna-se uma ilusão para si e para o outro através dos registros ficcionais.

A personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível. (Brandão, 2004, p. 11)

Esse discurso superficial na ficção tenta bordejar algo para fazer existir a mulher, mas são discursos equivocados que a idealizam. Brandão pontua que a mulher aceita a sua petrificação quando acata esse lugar idealizado, pois, ao silenciar-se diante dessa miragem, apenas ecoando o desejo alheio, torna-se alienada de seu próprio desejo: “A voz que aí se ouve não é feminina, mas seu simulacro, fina modulação da ilusão que a faz existir.” (Brandão, 2004, p.13). Assim, se os textos ficcionais, caracterizados pelo discurso cultural de sua época, apontam para uma ilusão que tenta a todo custo fazer a mulher existir pelas palavras e vozes que não são a dela, coloca-se

um questionamento: é possível que uma mulher se faça existir através da sua própria escrita? Se somente para os homens era designado o poder, a política, a guerra, o saber e a presença do falo, o que resta para a mulher que se encontra em uma lacuna?

Tecer. É isso o que as mulheres fariam se fossem entregues a sua solidão. As mulheres gostam de tecer. Tecer fios e ficções. Só que nunca inventaram uma tecelagem para enviar as mulheres quando elas começam a não querer comer, ficam paralíticas, mudas, apaixonadas ou cegas. (Holck, 2008, p. 15)

A respeito do que a mulher tece, pode ser pensado o que é lançado nas páginas em branco de um diário e se marcaria, assim, a especificidade de uma linguagem.

Anaïs Nin, escritora de ficções eróticas, apontava que a atitude das mulheres frente à própria sexualidade era distinta da dos homens e isto refletia-se na escrita marcando um outro estilo na literatura. Porém, as mulheres, por não saberem escrever sobre as suas experiências, continuavam a beber de uma literatura masculina, que seria derivada de uma linguagem sem ambiguidades, sem envolvimento dos sentidos, objetiva, mecanicista e que pouco tratava da sensualidade, pois, não continham sabores, texturas e imaginação.

Para ela, a linguagem da mulher é uma linguagem poética, tendo em vista que a forma como a mulher se relaciona com a sua sexualidade é através das emoções, dos sentimentos. Os encontros sexuais são vistos como poéticos, orquestram todos os sentidos; os gestos recheados de emoções levavam ao êxtase corporal e isso as mulheres sabiam bem: “O fato é que Anaïs acreditava que a emoção necessariamente levava à poesia; se sexo e emoção estão ligados na esfera sensual, a poesia estará presente na escrita do sexo.” (Borges, 2013, p. 114).

A artista tem uma longa relação com a escrita em diários. O seu primeiro foi escrito em 1914 aos onze anos, quando o seu pai, Joaquin Nin, abandona a família e deixa-a com a mãe e

seus dois irmãos. De início, ela escreve uma carta para o seu pai na tentativa de que ele volte para casa e recorre ao diário como um refúgio dos seus sentimentos vividos na época. Ao longo da sua vida foi consolidando-se como escritora, sem deixar os diários de lado; pelo contrário, os escreveu até pouco tempo antes de sua morte em 1977. Em um dado momento, ela caracterizou a prática como uma doença. O diário seria para ela como uma bebida é para uma pessoa alcoólatra, seria o seu vício.

Isso vai direto para o livro. Meu livro e meu diário se esbarram o tempo inteiro. Não os posso separar nem reconciliar. Traio os dois, no entanto, sou mais fiel a meu diário. Coloco páginas do diário no livro, mas nunca páginas do livro no diário, demonstrando fidelidade humana à autenticidade humana do diário! (Nin, 2008, p.36)

O diário como humanamente autêntico. Nesse processo em que alimenta as suas narrativas ficcionais com partes de seus diários, ela caracteriza um estilo singular na literatura. É através dos mistérios em suas vivências sexuais e sua descoberta como mulher e artista que há um fazer literário. Borges (2013), a partir da concepção desenvolvida por Bataille sobre o erotismo, coloca da seguinte forma:

Erotismo como *experiência interior*, como mecanismo de ligação entre seres descontínuos os quais, por meio da relação erótica, procuram estabelecer uma relação de continuidade com o outro individual (com o qual se relacionam materialmente), mas também com o todo, com o cosmos. (Borges, 2013, p. 115) [grifo do autor].

Nessa perspectiva, podemos considerar o erotismo como uma subjetivação da experiência da sexualidade e é esse movimento que Anaïs reflete em seu diário. Ela o concebia como um livro dos prazeres e via a sua literatura “(...) como um emaranhado de disfarces onde as palavras são enigmáticas, simbólicas, hieroglíficas. Ninguém é capaz de seguir o fio da verdade.” (Nin, 2008, p.138). Havia uma escrita íntima, pulsional e inconsciente em uma relação forte com suas

experiências, as quais ela tinha uma certa curiosidade em vivê-las.

Essa curiosidade nos remete ao filme “Delta de Vênus”, um drama erótico lançado pelo diretor Zalman King nos Estados Unidos, em 1995. O filme gira em torno da personagem Elena, escritora americana que vive em Paris numa época em que a cidade ainda não tinha sido tomada pelos alemães durante a Segunda Guerra Mundial, em 1942. Elena desenvolve um romance com o personagem Lawrence, também americano e escritor, em que seus encontros a inspiram na escrita. Ao longo do filme, há cenas em que Elena fantasia histórias ao observar as movimentações de outras pessoas e os detalhes das ruas de Paris. Em uma das cenas na qual está em companhia do Lawrence, este pede para que ela conte-lhe uma história a partir do que vê ao seu redor e comenta ter uma inveja de seu espírito e potencial para a escrita.

Após a ruptura do romance e a viagem do Lawrence para os Estados Unidos, Elena, a fim de inspirar-se para escrever contos eróticos demandados por um colecionador anônimo, vai em busca de experiências sexuais nunca vivenciadas antes. Até que, então, em uma das experiências a personagem percebe que:

(...) dentro de todas as mulheres havia o mesmo lugar secreto onde as fantasias nascem. Ela entendeu então que a busca para encontrar o próprio lugar secreto, a delta de Vênus, era a busca pela permanência, o desejo de ficar para sempre ligada a essa parte oculta. (Kolar, E. [Produtora] & King, Z. [Diretor]. (1995). *Delta of Venus* [Filme]. Estados Unidos: New Line Cinema)

O querer saber sobre este lugar secreto é um não-saber sobre o êxtase corporal, a não ser que sabe que se vive, é sabido que algo do corpo é ligado a um mistério infinito. Branco (2004) pontua a verificação da recorrência do erotismo na literatura feminina como algo que está difuso ou canalizado para objetos de prazer como o filho, o amante e o próprio corpo, e coloca da

seguinte forma:

Entendido, com Bataille, como a tensão entre os impulsos para a continuidade, para fusão com o cosmos *versus* a impossibilidade dessa completude, o erotismo é sempre essa pulsão angustiante e corajosa em direção ao desconhecido, essa viagem possivelmente sem retorno, esse espaço negro em que nos lançamos em busca do que não sabemos. (Branco, 2004, p.100)

A literatura de Anaïs é marcada por impulsos eróticos direcionados para o corpo, ao buscar o êxtase corporal e sentir uma ascensão vertiginosa, e para os amantes, procurando a completude, a fusão dos corpos e das almas. Ao escrever sobre os mistérios que vivencia nos diários, estes como um espaço em que Anaïs não tenta mais explicar, mas apenas descrever os mistérios, a escritora erotiza o discurso. Ao descrever as cenas, os desejos, os sentimentos e os efeitos no corpo que os encontros lhe causam (não estamos aqui falando do gozo sexual), a palavra é erotizada.

O filme inspirado no livro de coleção de contos eróticos de mesmo título, escrito e lançado em 1969 por Anaïs, traz à tona que, em cada conto que escrevia e em cada experiência, a personagem Elena que tentava através da imaginação e dos encontros sexuais viver uma intensidade para os seus escritos, se descobre uma mulher diferente em cada conto. Descobre-se mulher também no que seria o seu pior, nas experiências antes inimagináveis. Anaïs escreve que não satisfeita com a literatura erótica também buscava viver a intensidade de seus escritos.

A intensidade presentificava-se em suas relações amorosas. Ao longo de seus diários, Anaïs escreve sobre os seus envolvimento com os seus amantes e o seu marido, as diferentes sensações que cada um lhe causa, descrevendo a relação que tem com cada um, de uma forma distinta e poética. Com um de seus amantes, Henry Miller, que conheceu em dezembro de 1931,

desenvolveu uma significativa parceria: “(...) Que pertenço a Henry como nunca pertenci a nenhum outro, por laços vitais, ígneos, criativos e intelectuais?” (Nin, 2008, p. 96). Para ela, através do sangue e da alegria, foi Henry quem a tornou humana, pois, a partir desse encontro, ela desenvolve um outro significado sobre a sensualidade e o erotismo. Assim como Elena, Anaïs descobre algo da sua sensualidade através das parcerias amorosas, das ilusões, dos jogos de sedução, dos sonhos e da imaginação.

O gozo e a palavra

“Quanto a mim, meu verdadeiro trabalho foi posto de lado quando saí em busca do erótico. Essas são minhas aventuras naquele mundo de prostituição. A princípio, foi difícil dar-lhes forma. A vida sexual, geralmente, é envolvida por muitas camadas, para todos nós – poetas, escritores, pintores. É uma mulher velada, meio sonhada.” (Nin, 2010, p.9)

Ao longo da história da cultura, as mulheres são colocadas em série. Esta série, sendo em algum momento nomeada, situa as mulheres em uma posição de seres decifráveis, onde um traço colocam-nas em um conjunto fechado. Esse traço que as define impossibilita que algo de singular possa ser escutado de cada uma.

No tempo do teatro de Charcot, onde as histéricas tinham suas experiências corporais em cena observadas, descritas e estudadas, Sigmund Freud pôde dar atenção à fala de cada uma das suas pacientes. A questão colocada por Freud “O que quer uma mulher?” a partir da escuta da paciente Dora, caso paradigmático nas discussões sobre a posição do feminino para a psicanálise, marcou uma tentativa de apreender algo da sexualidade feminina sob a dimensão fálica, isto é, sob uma lógica do ter ou não ter o falo, o significante que representa o gozo masculino.

No texto “Análise leiga”, Freud (2014), a partir de um estudo da sexualidade infantil, defende que os impulsos pulsionais sexuais estão presentes antes mesmo da puberdade.

Percebem-se características da vida sexual ao longo da infância, sendo uma delas que a menina não descobre nada sobre seu órgão anatômico e, dessa maneira, atribui um valor distinto a este. Não há uma elaboração da função do órgão para ela, como em relação à presença do membro para o menino, em que há ou não, denotando, assim, uma superioridade à presença desse pedaço de carne que está fora.

Mas notamos que a garota sente muito a falta de um membro igual em valor àquele masculino, considerando-se inferior por causa disso, e que essa “inveja do pênis” dá origem a toda uma série de reações caracteristicamente femininas. (Freud, 2014, p. 130)

Em seu texto “A feminilidade”, Freud (2020) discorre sobre o desdobramento da feminilidade a partir do conhecimento da diferença anatômica entre os sexos, indo além da noção da anatomia e considerando que essa distinção tem consequências psíquicas: “A diferença nessa parte do desenvolvimento sexual no homem e na mulher é uma consequência compreensível da diferenciação anatômica entre os genitais e da situação psíquica a ela ligada; (...)” (Freud, 2020, p.269). Porém, encontra um limite:

Corresponde à singularidade da psicanálise não querer descrever o que a mulher é – isso seria para ela uma tarefa quase impossível de resolver –, mas, sim, pesquisar como ela se torna mulher, como se desenvolve a partir da criança dotada de disposição bissexual. (Freud, 2020, p.318)

Neste contexto, Freud marca a feminilidade como um grande mistério para a psicanálise, o continente negro, território desconhecido onde se tenta especular alguma coisa. Essa especulação reflete no movimento psicanalítico até os dias atuais. Desde o nascimento, é feito ao bebê uma representação, uma palavra de que se faz ali um sexo e que cada um deverá percorrer um caminho previamente traçado e visto como inato e natural. Essa designação é dada através de um discurso vindo do Outro, que atesta uma alteridade dos seres falantes a partir da presença ou

ausência do órgão. Assim, compreende-se que desde esse episódio do descobrimento do sexo, a sexualidade, considerada dentro do campo da linguagem, é falada inicialmente por um Outro e tem suas funções na vida psíquica.

A dissimetria do Édipo entre um homem e uma mulher, marcada pela diferença do corpo, é uma dissimetria localizada para além da dimensão imaginária, mas no nível simbólico. A simbolização que uma menina faz de seu sexo é distinta da simbolização feita pelo menino. Isto vai recair sobre os diferentes caminhos que cada um vai percorrer, a fim de atravessar o complexo de Édipo e de responder, ao longo de sua vida, a questão “Quem sou eu?”.

Quando se tenta responder a esta questão do ser, é possível que o sujeito parta de um ponto de caráter imaginário colocando-se o ideal do eu, formulado por Freud. Segundo Lacan (2010), essa função do eu “(...) não é a de objetividade, e sim a de ilusão, ela é fundamentalmente narcísica, e é a partir dela que o sujeito dá a nota da realidade a seja o que for.” (p. 204). As implicações ordenadas pelo imaginário são relançadas por uma ausência, visto que a subjetividade é marcada pela relação do sujeito com o significante e seu significado. A ordenação simbólica é que indica a posição subjetiva de cada um frente à sua sexualidade:

Ali onde não há material simbólico, há obstáculo, falha, na realização da identificação essencial à realização da sexualidade do sujeito. (...) O sexo feminino tem uma característica de ausência, de vazio, de buraco, que faz com que aconteça ser menos desejável que o sexo masculino no que ele tem de provocante, e com que uma dissimetria essencial apareça. (Lacan, 2010, p.207)

Assim, considerando esse lugar de buraco, a questão “o que é ser uma mulher?” é uma tarefa difícil de ser definida e como é colocado por Lacan (2010) “Tornar-se uma mulher e interrogar-se sobre o que é uma mulher são duas coisas essencialmente diferentes.” (p. 209). O

autor expõe um paradoxo ao interrogar-se o que é ser mulher. Ele pontua que quanto mais há as tentativas de definir através do plano dos significantes o que é uma mulher, menos se pode concretizar o saber sobre o ser mulher, algo escapa ao jogo de linguagem.

Lacan elabora essa distinção a partir da relação entre os campos do simbólico e do imaginário. Ao voltar-se para Dora, visualiza que ela tenta, a partir da identificação com o seu pai, aproximar-se da posição em que se encontra enquanto mulher, portadora de um órgão feminino, inassimilável para si mesma. “O pênis lhe serve literalmente de instrumento imaginário para apreender o que ela não consegue simbolizar.” (Lacan, 2010, p.209).

Em seu seminário 20 – Mais, ainda, considera que: “Os homens, as mulheres e as crianças não são mais do que significantes.” (Lacan, 2008, p.38). Nesse sentido, Lacan aponta que a realidade pré-discursiva não existe, mas que é constituída pelo discurso corrente. É através dos jogos de linguagem que se pode tentar responder a questões enigmáticas para um sujeito, possibilitando um outro tipo de experiência a partir da relação com o próprio corpo: “(...) o sexo da mulher não lhe diz nada, a não ser por intermédio do gozo do corpo.” (Lacan, 2008, p.14).

O gozo tratado na teoria de Freud apenas como um vocábulo da língua, torna-se, em Lacan, um conceito a ser desenvolvido. Ao longo de seu ensino, esse conceito passa por algumas transformações, o que a princípio era relacionado com os sinônimos de êxtase, prazer extremo e júbilo – como era pensado por Freud –, o campo do direito de Hegel serve como inspiração à uma elaboração sobre o gozo. O usufruto, noção do direito, para Lacan (2008), “(...) quer dizer que podemos gozar de nossos meios, mas que não devemos enxovalhá-los” (p.11).

Em seu texto, “Gozo”, Néstor Braustein (2007) desenvolve sobre essa relação. Para ele, quando o sujeito se apropria do objeto para gozar, isso também indica uma expropriação. Um

outro precisa renunciar a este objeto para que o primeiro possa gozar de maneira legítima.

“Coloca-se desde um primeiro momento a questão fundamental da primeira propriedade de cada sujeito, seu corpo, e as relações deste corpo com o corpo do outro tal com o estão asseguradas por um certo discurso ou vínculo social.” (Braustein, 2007, p. 17).

A partir dessa noção do direito, faz-se uma oposição com a dimensão do desejo mas, ainda assim, coloca a palavra em uma relação com os dois conceitos. Esta palavra faz existir o desejo, assim como somente a partir daquela que o gozo é indicado. Néstor Braustein (2007) pontua: “Porque somente há gozo no ser que fala e porque fala. E porque somente há palavra em relação a um gozo que por ela se torna possível ao mesmo tempo que limitado.” (p. 11). Considera-se o gozo indicado pela palavra, pois, aquele é da ordem do inefável, a palavra encontra um limite, mas possibilita que esse gozo seja circunscrito, seja conhecido através da linguagem.

Ao referir-se ao gozo, Lacan o descreve como algo que é impossível de compartilhar por ser subjetivo, diz respeito a algo que é unicamente do sujeito. Dessa forma, trata o conceito dentro de um campo ético na psicanálise. Ainda em “Gozo”, Braustein discorre sobre a sexualidade propondo que esta se expressa a partir dos intercâmbios de um sujeito com o Outro: “A sexualidade não afeta o corpo a partir de dentro dele mesmo ou a partir de fora do gozo perverso do Outro, mas é litoral de união-desunião do sujeito e do Outro.” (Braustein, 2007, p. 30).

Assim, mesmo que as manifestações da sexualidade sejam marcadas, em algum momento por uma relação dialética, cada ser goza de um jeito. O limite da linguagem coloca o gozo como o que é real para o sujeito, da ordem do não-representável e do fora do sentido. Isso não acontece

sem um corpo, mas, inclusive, como um acontecimento de corpo, de seu próprio corpo, pois o sujeito é atravessado pelos traços do discurso ao qual provoca um choque. Esse choque que repercute no corpo é estrangeiro à mulher e tem suas consequências: “O Outro gozo para uma mulher a situa acima de tudo como Outra para si mesma. Ela é uma estrangeira no seu gozo; isso a ultrapassa, sacode, conduz, invade, transforma, arruína.” (Miller, 2021, p. 258).

Lacan sinaliza o falo como função e considera que o homem ao gozar de seu órgão experimenta um gozo fálico. Na mulher, ela experimenta um outro tipo de satisfação, através do gozo Não Todo, pois, para ela falta uma representação significativa, ela não pode ser toda. Surge então, um aforismo fundamental no ensino de Lacan: “A mulher não existe”. Como é pontuado por Lacan (2008), “Não há A mulher, artigo definido para designar o universal. (...) Não há A mulher pois (...) por sua essência ela não é toda.” (p. 79). As questões colocadas sobre o gozo feminino marcam uma alteridade em que opera a lógica do uma a uma. Não há um traço que defina o que é uma mulher, logo, não há um conjunto em que todas as mulheres possam ser colocadas. Contudo, há um conjunto com abertura para o infinito em que cada uma poderá, a partir da experiência com o próprio corpo, semidizer o que é ser uma mulher.

Um corpo vivo na escrita

“Então em certos momentos lembro-me de uma de suas palavras e de repente sinto a mulher sensual fulgurando, como se violentamente acariciada. Digo a palavra para mim mesma, com prazer. É nesse momento que meu verdadeiro corpo vive.” (Nin, 2010, p.53)

Durante a sua relação com Henry, Anaís teve um contato direto com o seu trabalho. Compartilharam momentos de leituras, reflexões sobre a imaginação de cada um e observações sobre os escritos. Por causa desses momentos de criação com Henry, o mestre das palavras, o sensualista e o filósofo de uma mente estonteante, existia um casamento fecundo através da arte.

Para ela, os encontros possibilitavam uma evolução mútua em seus trabalhos artísticos: “Há prazeres satânicos conhecidos apenas por escritores. Seu estilo muscular e o meu estilo esmaltado lutam e copulam independentemente.” (Nin, 2010, p.248).

No entanto, ela demarca e explora uma diferença entre a escrita dos dois, contribuindo para a ideia de que há uma literatura feminina contra todo o realismo, o conhecimento excessivo e a racionalidade da literatura masculina quando se tenta versar sobre o erotismo. Para ela, a busca de um saber deixavam escanteadas as experiências do fantástico. A investigação é um caminho no sentido contrário da criação.

Eu já estava consciente da diferença entre o tratamento masculino e feminino da experiência sexual. Eu sabia que havia uma grande disparidade entre a clareza de Henry Miller e minhas ambiguidades – entre sua visão humorística, rabelaisiana do sexo e minhas descrições poéticas dos relacionamentos sexuais em partes não publicadas de meu diário. (Nin, 2017, p. 15)

É com o corpo que Anaís escreve. Na sua busca pela completude e pelo absolutismo nas parcerias amorosas, ela joga com as palavras para fazer disso uma saída diante do real, que toca o seu corpo, que a sacode. Em seu texto “A escrita feminina”, Barros explica que as palavras são utilizadas como linhas para que as mulheres possam ir tecendo em torno do vazio: “O sujeito, e sobretudo a mulher nesta posição, não nega a falta, ela a enfeita em seus contornos.” (Barros, 2007, p. 174).

O mistério está presente tanto no campo da sensualidade e do amor quanto na sua criação artística, uma se movimenta estando em relação com a outra. É como se a escrita proporcionasse uma intimidade entre as palavras e a sensualidade, entre as palavras e o gozo. Apesar de não darem conta da totalidade da descrição de uma experiência profunda, pois o gozo não pode ser

nomeado, elas são usadas para enfeitar, para se dizer algo do deslumbramento, este que é do campo do desconhecido, da obscuridade.

Deus, conheci tal dia, tais horas de submissão feminina, tal dádiva de mim mesma a ponto de não restar nada para dar. Mas eu deito. Eu enfeito. Minhas palavras não são profundas o bastante, selvagens o bastante. Elas disfarçam, elas escondem. Não descansarei enquanto não tiver falado de minha queda para uma sensualidade que foi tão escura, tão magnífica, tão louca quanto meus momentos de criação mística estonteantes, extáticos, exaltados. (Nin, 2010, p. 83)

No capítulo “Alteridade de corpo” do livro “O que quer uma mulher?”, Serge André (1998) explica que em uma relação sexual, a satisfação está para além da necessidade. A satisfação se encontra ao fazer uso das palavras a fim de que algum significante possa se inscrever e fazer do corpo e do ser uma unidade. Pode-se refletir que há um gozo na escrita de Anaïs, pois, goza-se através das palavras. Goza, não por ser um corpo, mas por ter um corpo, este corpo o qual não se consegue formular sob a lei significante, mas que, na relação com a língua, há um acontecimento de corpo. André pontua que: “A linguagem se interpõe constantemente entre o sujeito e o corpo. Esta interposição constitui ao mesmo tempo um acesso e uma barreira: acesso ao corpo enquanto simbólico, e barreira ao corpo enquanto real.” (André, 1998, p.235).

Na escrita, circunscreve-se algo do gozo, mas também se evidencia uma ausência, um buraco. Se escreve, se escreve, se escreve... se cria, se cria, se cria... é uma busca infinita para representar e fazer a relação sexual existir. Contudo, Anaïs ensina que não há como saber de tudo – o real escapa do simbólico – e, ao dar lugar às experiências do fantástico e das forças ocultas que estão em relação com o seu corpo os quais a surpreendem, é uma forma de caminhar com os enigmas concernentes à sua feminilidade e de elaborar algo a partir disso. “O mundo é uma

hipótese, onde o sujeito reinventa-se continuamente, e ninguém melhor do que os escritores – especialmente os poetas – para trazerem isso à tona, a partir de seu *savoir-faire* com a língua.” (Rinaldi, 2007, p.277) [grifo do autor].

Nesse fazer literário em que o corpo escreve a poesia, “A capacidade de erotizar o discurso, ou de escrever com o corpo, como num ato de entrega total, também já foi aventada como característica da escrita feminina.” (Branco, 2004, p. 103).

Barros (2007), ao levantar a questão se há uma escrita feminina, apresenta algumas constantes desenvolvidas por Didier que fariam considerar esse estilo. Como, por exemplo, ligação com a autobiografia, a presença do corpo no texto, temática carregada de turbulências, utilização de metáfora, ruptura da frase com muitas exclamações e reticências e a presença de temas como o fascínio pela outra mulher. Ela conclui que a relação de um sujeito com o seu gozo faz existir uma outra escrita, “Observamos que a escrita feminina é uma escrita do interior – interior do corpo, interior da casa. Seu estilo obedece mais ao pulsional, ao afetivo.” (Barros, 2007, p.177).

Então, pode-se dizer que há uma escrita feminina? A posição de ser uma mulher que goza de seu corpo possibilita uma escrita do feminino? Nessa perspectiva, podemos refletir que há marcas curiosas nos registros erotizados de Anaïs. São marcas do mistério, do erotismo, do amor e do êxtase em que a artista demonstra uma relação muito íntima com a palavra. É a mulher, a artista, a feiticeira, a dançarina, a amante, a mãe. A cada encontro com o outro, ela testemunha algo de si através do corpo, em uma relação com o não-nomeável. Por isso, pode-se explorar a ideia da aproximação de uma mulher com o real.

A partir das diferenças colocadas por Anaïs sobre a literatura masculina e a feminina no

que concerne ao erotismo, é interessante pontuar que a não equivalência entre os sexos têm por consequência a não complementariedade nos modos de gozo de cada um e isto reflete na escrita. Se na literatura masculina os pontos que movimentam uma escrita seriam a racionalidade, a investigação, a busca por um saber, a descrição clínica do sexo e a não presença de descrições do êxtase e do arrebatamento, nota-se o caminho por uma ordem fállica em que há um significante possível para se fazer representar a experiência da sexualidade. Anaïs mostra que a literatura feminina caminha por uma outra via.

Tomando os registros da escritora, o que circula em sua escrita é ligado ao campo pulsional, na sua relação com o outro e com o próprio corpo. Neste campo em que a palavra é inexistente para representar a experiência do feminino nas reverberações estonteantes, da vertigem e do êxtase, o que se apresenta para a mulher é um silêncio revelando o indizível do gozo. Por isso, é uma via além da dimensão fállica, é na dimensão de um Outro gozo que as suas experiências e descrições se presentificam. E é a partir disso que ela apresenta o seu saber fazer com a língua para bordejar a lacuna e responder algo da sua feminilidade, poder pincelar algo do que é ser uma mulher.

Ao tecer as palavras nas páginas em branco do diário, o que se escreve é o que advém das suas entranhas apontando uma saída particular. O corpo escreve a poesia e as palavras trazem sons e cores para a carne. Nas consequências de uma escrita em uma relação com o pulsional, se descobre que há um inconsciente que se desconhece, mas ao dar espaço para a escrita, se pode fantasiar, sonhar, inventar e elaborar. Assim, é possível presentificar a própria voz e sinalizar algo do próprio desejo.

Apresentamos pontos interessantes para se pensar a relação do feminino com a escrita,

mas são hipóteses as quais não pretendemos dar um fechamento. É uma inquietação que não tem ponto de chegada, mas marca um ponto de partida que possibilita que outros caminhos, também inquietantes, possam ser traçados sobre o que tange a essa relação.

Referências Bibliográficas

- André, S. *O que quer uma mulher?* (D. D. Estrada Trad.). In Campo Freudiano no Brasil (Org.), Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1986)
- Barros, R. M. M. A escrita feminina. In A. Costa & D. Rinaldi (Orgs.), *Escrita e psicanálise*. (pp. 173-184). Rio de Janeiro: Cia. de Freud
- Borges, L. (2013). *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hirst e Fernanda Young*. Florianópolis: Editora Mulheres
- Branco, L. C. (2004). Passageiras da voz alheia. In L. C. Branco & R. S. Brandão. (Orgs.), *A mulher escrita*. (pp. 11-14). Rio de Janeiro: Lamparina editora
- Brandão, R. S. (2004). As incuráveis feridas da natureza feminina. In L. C. Branco & R. S. Brandão. (Orgs.), *A mulher escrita*. (pp. 97-120). Rio de Janeiro: Lamparina editora
- Braustein, N. (2007). *Gozo*. (M. Seincman, Trad.). São Paulo: Escuta. (Trabalho original publicado em 1992)
- Freud, S. (2014). A questão da análise leiga: diálogo com um interlocutor imparcial. (P. C. Souza, Trad.). In P. C. Souza (coord.), *Obras completas vol. 17. Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos*. (pp. 99-172). São Paulo: Companhia das letras. (Trabalho original publicado em 1926)
- Freud, S. (2020). A feminilidade. (M. R. S. Moraes, trad.). In G. Iannini & P. H. Tavares (Orgs.), *Obras Incompletas de Sigmund Freud: Amor, sexualidade, feminilidade*. (pp. 313-345). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1933)

Freud, S. (2020). Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. (M. R. S. Morais, Trad.). In G. Iannini & P. H. Tavares (Orgs.), *Obras Incompletas de Sigmund Freud: Amor, sexualidade, feminilidade*. (pp. 259-271). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1925)

Holck, A. L. L. (2008). *Patu: a mulher abismada*. Rio de Janeiro: Subversos

Kolar, E. [Produtora] & King, Z. (Diretor). (1995). *Delta of Venus* [Filme]. Estados Unidos: New Line Cinema

Lacan, J. (2008). *Seminário, livro 20: mais, ainda*. (M. D. Magno, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1972-1973)

Lacan, J. (2010). A questão histérica (II): “O que é uma mulher?” (A. Menezes, Trad.). In J. Lacan. *O seminário, livro 3: as psicoses*. (pp. 203-213). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1955-1956)

Miller, D. (2021). As duas margens da feminilidade. In M. Antelo & I. Gurgel (Orgs.), *O feminino infamiliar: dizer o indizível* (pp. 251-261). Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise.

Nin, A. (2008). *Incesto: de um diário amoroso: o diário completo de Anaïs Nin, 1932-1934*. (G. S. Braga, Trad.). Porto Alegre: L&PM. (Trabalho original publicado em 1932-1934)

Nin, A. (2010). *Henry & June: diários não-expurgados de Anaïs Nin, 1931-1932*. (R. Pinho, Trad.). Porto Alegre: L&PM. (Trabalho original publicado em 1931-1932)

Nin, A. (2010). *Pequenos pássaros: histórias eróticas*. (H. Netto, Trad.). Porto Alegre: L&PM.

(Trabalho original publicado em 1959)

Nin, A. (2011). *Fogo: de um diário amoroso: o diário completo de Anaïs Nin, 1934-1937*. (G. S. Braga, Trad.). Porto Alegre: L&PM. (Trabalho original publicado em 1934-1937)

Nin, A. (2017). *Delta de vênus: histórias eróticas*. (L. Brito, Trad.). Porto Alegre: L&PM.
(Trabalho original publicado em 1969)

Rinaldi, D. Escrita e invenção. In A. Costa & D. Rinaldi (Orgs.), *Escrita e psicanálise*. (pp. 273-279). Rio de Janeiro: Cia. de Freud