



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA  
MESTRADO EM HISTÓRIA**

**A ARTE DA MEMÓRIA: UMA ANÁLISE DA ESCRITA  
ÍNTIMA DE ANAÏS NIN**

**Raquel Thomaz de Andrade**

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dra. Maria Lucinete Fortunato**

**Área de Concentração: História, cultura e sociedade  
Linha de Pesquisa: Cultura, poder e identidades**

**CAMPINA GRANDE - PB  
Setembro – 2010**



## FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL UFCG

A553a

Andrade, Raquel Thomaz de

A arte da memória: uma análise da escrita íntima de Anaís Nin /  
Raquel Thomaz de Andrade – Campina Grande, 2010.  
100f.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de  
Campina Grande, Centro de Humanidades.

Referências

Orientadora: Profa. Maria Lucinete Fortunato

1. Escrita íntima. 2. Memória. 3. Arte. 4. Feminino. I. Título.

CDU 82-94(043)

# **A ARTE DA MEMÓRIA: UMA ANÁLISE DA ESCRITA ÍNTIMA DE ANAÏS NIN**

**Raquel Thomaz de Andrade**

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dra. Maria Lucinete Fortunato**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal de Campina Grande, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História, Área de Concentração em História, cultura e sociedade, linha de Pesquisa: Cultura, Poder e identidades

**CAMPINA GRANDE - PB  
Setembro – 2010**

**Raquel Thomaz de Andrade**

**A ARTE DA MEMÓRIA: UMA ANÁLISE DA ESCRITA  
ÍNTIMA DE ANAÏS NIN**

Avaliado em 29 / 09 / 2010, aprovado com distinção

**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

---

**Profª Dra. Maria Lucinete Fortunato**  
**PPGH-UFCG**  
**(orientadora)**

---

**Profª Dra. Ana Maria Coutinho de Sales**  
**PPGCR - UFPB**  
**(examinadora externa)**

---

**Prof. Dr. Alarcon Agra do Ó**  
**PPGH-UFCG**  
**(examinador interno)**

---

**Profª Dra. Uyguciara Veloso Castello Branco**  
**PPGH-UFPB**  
**(suplente externa)**

---

**Profª Drª. Íris Helena Guedes de Vasconcelos**  
**CFP-UFCG**  
**(suplente interna)**

## Sumário

Resumo .....	6
Abstract .....	7
Introdução.....	8
Capítulo 1 – Um olhar sobre a invenção: o diálogo entre história e literatura	<b>13</b>
1.1 A relação da história com as fontes literárias .....	14
1.2 Sobre mentiras sinceras: o diálogo entre realidade e ficção no diário íntimo .....	26
1.3 Em busca de uma arte da existência .....	31
Capítulo 2 – Anaïs Nin: seu tempo, seus escritos .....	<b>39</b>
2.1 O <i>ethos</i> negativo do modernismo .....	42
2.2 O conflito entre criação e realidade em Nin .....	51
2.3 A verdade em Nin e a relação com a realidade .....	57
2.4 A política em Anaïs Nin .....	60
Capítulo 3 – O feminino em Anaïs Nin .....	<b>69</b>
3.1 Deixando Barcelona: as primeiras impressões sobre feminilidade em Nin .....	73
3.2 As memórias da maturidade: no limite entre hedonismo e subversão .....	78
3.3 Sonho e representação da feminilidade .....	84
3.4 Alimentando diferenças: múltiplas fantasias do feminino .....	87
Considerações Finais.....	<b>91</b>
Referências .....	<b>95</b>



## Resumo

No tocante à escrita íntima, Anaïs Nin emerge como uma das autoras com a obra mais vasta, tendo escrito – e posteriormente publicado – diários entre os anos de 1914 e 1974. Esse extenso relato confessional lhe deu certo destaque dentro do movimento feminista, ao mesmo tempo em que despertou críticas relacionadas ao seu narcisismo. Dessa forma, seu material íntimo surge como uma obra emblemática no que se refere às tensões do movimento de luta pelos direitos das mulheres. Pois, mesmo com sua postura narcisista e pretensamente passiva politicamente, as atitudes Nin iam de encontro aos valores de sua época. Esse fato remete a uma questão: até que ponto o comportamento da autora não pode ser considerado com uma atitude política, já que resistia a padrões de comportamento de sua época? Assim, esse trabalho tem como objetivo analisar a escrita íntima de Anais Nin, considerando as suas representações acerca do feminino, da vida pública, da política e da arte e a sua inserção num período de sua escrita; problematizando a relação entre os diários íntimos e as teorias acerca dos gêneros confessionais e discutindo a relação entre o “ficcional” e o “real” nas memórias da autora, bem como a utilização da vida privada de Nin para a construção de uma obra de arte e, conseqüentemente, da sua figura pública. As principais fontes da pesquisa foram os diários não expurgados, que tiveram uma publicação póstuma durante os anos de 1980 e 1990. A escolha não se deve somente por esses diários serem versões menos censuradas da escrita íntima da autora, como também por envolverem um período (1931 – 1939) em que Nin começa a demonstrar interesse na publicação da obra, bem como a tecer comentários mais aprofundados acerca de questões como arte e política. Dessa forma, o universo construído pela escrita íntima dessa escritora será analisado, levando em consideração o tempo histórico no qual ela estava inserida, com o intuito de observar as suas representações acerca da relação entre a mulher, os espaços público e privado, a arte e a política.

Palavras chave: escrita íntima, memória, arte, feminino.

## Abstract

On regard of intimate works, Anaïs Nin emerges as one of the most prolific authors, having written – and later published – journals between the years of 1914 and 1974. This extensive fictional report gave her a certain highlight within the feminist movement, while awakened criticism towards her narcissism. Consequently, her intimate material comes as an emblematic work concerning the strains within the fight for the women's rights. Because, even with a narcissistic and a passive political posture, Nin's stances went against the period values. This fact lead us to a question: how far the writer's behavior is as a political attitude, since it resisted the contemporary behavior patterns? Thus, this work aspires to analyze Anaïs Nin intimate writings, considering her representations concerning the feminine, public life, politics and art and her insertion within the writing's time; questioning the relationship between the intimate journals and the theories on the confessional genres and discussing the relationship between "fictional" and "real" amidst the writers memoir, as well as the use of Nin's private life in the makeup of her composition and, consequently, of her public figure. The main research sources were the unexpurgated diaries, which had a *post mortem* publication during the years of 1980 and 1990. The choice was not made only after the fact that these diaries are less censured versions of the writer's intimate work, but also after their coverage a period of time (1931-1939) in which Nin starts to show interest in the work's publication, as well as commenting art and politics in a deeper way. Thus, the universe built by this writer's journals will be analyzed, taking her historical insertion, aiming her representations on the relationship between the woman, the public and private spaces, art and politics.

Key words: intimate writing, memory, art, feminine.

## Introdução

“Eu ponho apenas a arte no meu trabalho e minha genialidade na minha vida... Eu interpreto mil papéis”. Através dessas sentenças, Anaís Nin admite o inadmissível na escrita confessional: a capacidade de invenção de uma vida. Conhecida pela sua obra íntima, Nin é uma das autoras que possuem uma das mais extensas documentações de si. Os diários começaram a ser escritos quando ela tinha 11 anos, em 1914 e vão até 1974, quase antes da sua morte em janeiro de 1977.

A proposta dessa dissertação surgiu de inquietações já manifestadas em meus estudos acadêmicos da graduação<sup>1</sup>, que se referiam à pesquisa das sociabilidades na internet. O tema, a priori, não parece ter nada em comum com a escrita íntima de Nin. Mas, o que despertou minha curiosidade foram as possibilidades da web de abrigar textos claramente íntimos num espaço público. A partir das leituras sobre a invasão da escrita íntima nos espaços públicos, conheci a obra de Anaís Nin e, na ocasião, chamou a minha atenção o fato de que a autora, décadas antes do surgimento do espaço público digital, já escrevia relatos privados com a intenção de levá-los ao olhar público.

Considerando que a extensão dos seus relatos torna-se mais surpreendente pela decisão de Nin em publicá-los, e tendo em vista o caráter privado peculiar ao gênero diarístico é que surgiu a possibilidade, enquanto pesquisadora, de não apenas examinar e conhecer aspectos da vida cotidiana do passado, mas, também, observar as diversas formas de construções de si<sup>2</sup> feitas pela autora. Vale ressaltar que em Nin o termo “construção de si” deve ser ampliado. Enquanto outras memorialistas contemporâneas como Virginia Woolf viam na escrita íntima a possibilidade de se auto-conhecer, Nin encontrava a oportunidade de criar uma nova vida.

As primeiras versões dos diários foram publicadas nos anos de 1960 tornaram-se conhecidas pelas edições e fabricações. Mas o fator imperativo para a sua notoriedade foi que,

---

<sup>1</sup> ANDRADE, Raquel Thomaz de Percursos de Memórias Femininas: uma análise da escrita íntima de mulheres no papel e no digital. Fortaleza, UFC, 2007. Disponível em: ><http://www.bocc.uff.br/pag/andrade-raquel-percursos-de-memorias-femininas.pdf>>.

<sup>2</sup> Ao longo do trabalho, prefiro usar os termos como “escrita de si” e “construção de si”, com a mesma acepção da historiadora Ângela de Castro Gomes (2004). “Isso porque a escrita de si assume a subjetividade do seu autor como dimensão integrante da linguagem, construindo sobre ela a ‘sua verdade’. Ou seja, toda essa documentação de ‘produção do eu’ é entendida como marcada pela busca de um ‘efeito verdade’ – como a literatura tem designado –, que se exprime pela primeira pessoa do singular e que traduz a intenção de revelar dimensões ‘íntimas e profundas’ do indivíduo que assume sua autora.” (GOMES, 2004, p. 14 -5)

em plena revolução sexual, Nin veicula relatos de suas vivências experimentadas trinta anos antes, onde se revela uma mulher independente e dona do próprio corpo.

Os diários tornaram Nin uma figura controversa na segunda onda do movimento feminista. Ao mesmo tempo em que foi vista como a “personificação do espírito de liberdade”, algumas feministas radicais criticavam a ênfase dada à criatividade artística e à mistificação do feminino, dentro de sua obra.

Outras críticas comuns às obras memorialísticas da autora são em relação a uma postura narcisista e alheia à política de sua época. Num período histórico em que era difícil não tomar posição, Nin, ao contrário de outros artistas com quem convivia, como Pablo Neruda, preferia a resignação frente aos grupos políticos da época. Em diversos trechos dos diários, a autora afirmava que a política, a história e o racionalismo são âmbitos pertencentes ao mundo masculino. Segundo Nin, a arte serviria para construir um mundo novo, de paixão e o sonho, o que, na sua visão, nada podia ter a ver com política. Essa compreensão a escritora contrasta com as práticas de diversos artistas de sua época como Ernest Hemingway, que como ela também vivenciou os loucos anos 20<sup>3</sup>, Garcia Lorca, Pablo Neruda e Anna Seghers.

No entanto, apesar da apatia política, os diários de 1936 revelam a participação da autora em encontros do partido comunista em Paris a fim de auxiliar a República Espanhola na Guerra Civil. Porém, Anais Nin admitia que seu envolvimento com o partido se deva à relação amorosa com o revolucionário peruano Gonzalo Moré, que queria deixar Paris para ir a Espanha lutar contra o fascismo. Apesar da inicial simpatia pelo comunismo, seu pequeno envolvimento com a política, parecia aumentar ainda mais o desprezo de Anais pelas questões públicas, como demonstra o seguinte trecho:

...eu realmente não me importo com qual lado eu fico, eles estão todos errados, quem acha que eles morrem e vivem por ideais. (...) Eu estou lutando com a Espanha Republicana porque estou apaixonada e isso é tudo que conta. (...) E minha alma feminina ri de todos os nomes e categorias dos homens porque eu vejo além deles. O jogo o qual eles levam tão a serio, eu levo rindo, enquanto eles riem das *nossas* lagrimas e tragédias.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Os “loucos anos 20” é um termo usado para denominar os anos subseqüentes a I Guerra Mundial, caracterizados por um estilo frenético de vida, frente às incertezas da paz. Esse estilo foi vivenciado, em especial, entre as pessoas envolvidas com as vanguardas artísticas. Na década de 1930, a arte se aproximou mais da política e o comportamento atribuído “aos loucos anos 20”, que tinha como uma das características o hedonismo, já não era mais tão perceptível.

<sup>4</sup> ... I don't really care whose side I take, they are all wrong, who think they live and they die for ideas. (...) I'm working for the Republican Spain because I'm in love and that's what it counts. (...) and my woman's soul is laughing at all men's categories and names because I see through and beyond them. It is their game which they

As palavras da autora suscitam questionamentos: ao mesmo tempo em que ela se omite politicamente e reitera os princípios burgueses da época que atribuíam ao que é público (política) características masculinas e ao privado (os sentimentos) qualificações femininas, ela também critica o menosprezo da política frente a questões da subjetividade. A mesma crítica foi feita anos mais tarde pela chamada segunda onda do movimento feminista, que promoveu as relações privadas para o âmbito político, ao mostrar que as relações privadas, as afetividades e os sentimentos também merecem atenção.

Neste ponto a escrita de Anaïs Nin incorpora uma das questões mais caras ao feminismo: o reconhecimento da importância da vida privada feminina. O diário de Anaïs Nin se enquadra em um estilo diarístico chamado “Novo Diário do Século XX”, onde o relato é um espaço de revelações intimistas, sobre sentimentos, sensações, desejos e reflexões psicológicas.<sup>5</sup>

Nas memórias da autora não há espaço para o público, como se ela criasse uma temporalidade própria para o “eu”. Ao contrário de outros registros autobiográficos do mesmo período como o Diário de Anne Frank ou mesmo a recém lançada autobiografia precipitada da militante brasileira Patrícia Galvão, o cenário sócio histórico do registro não parece ser fundamental.

Essa aparente falta de consciência do potencial histórico do diário por parte de Anaïs Nin também pode ser novamente justificada pela aversão da autora pelas questões públicas, esfera na qual, para ela, a história está incluída. Vale ressaltar que na década de 1930, – época em que os diários os quais esse projeto se propõe a pesquisar foram escritos – as práticas dos estudos históricos em sua maioria se voltavam para uma análise dos fatos considerados socialmente relevantes, – uma história dos homens – além de possuir estruturas racionais, com explicações causais e inteligíveis somente pelo lado dito lógico. Não se falava em história dos sentimentos e de outras questões menos palpáveis – ou seja, aquilo que realmente encantava a autora.

---

take seriously and I take laughingly and they laugh at our tears and tragedies Tradução da autora. NIN, Anaïs. *Fire from a journal of love – The unexpurgated diaries of Anaïs Nin*. USA: Harvest Books, 1995, p. 354.

<sup>5</sup> O termo “Novo Diário do Século XX” foi cunhado pela escritora americana Tristine Rainer. Engana-se quem acredita que os diários femininos do século XX, época da febre de relatos memorialísticos, eram textos que primavam pelo esgarçamento subjetivo do eu. Até então as memórias femininas, em sua maioria, não guardavam como principal qualidade a auto-reflexão, pois a mulher não era estimulada a escrever sobre si com intensidade. Pensar o próprio corpo e a sexualidade, por exemplo, era quase sinônimo de devassidão. E a partir do momento em que Anaïs Nin começa a fazer análise psicológica, que seu diário muda de tom de relato juvenil inocente para um relato mais profundo de auto-descoberta.

Através de uma estética não racional, baseada nos sonhos e no interior psíquico, Anais construiu um novo mundo nos seus diários. Para a autora, a sua escrita serviu para criar um mundo onde ela pudesse viver, um mundo diferente dos que lhe foram oferecidos: da guerra, da política e dos pais. Esse ambiente construído, através dos seus escritos, nega o mundo político no qual estava inserida, mas, simultaneamente, se impõe ao público através da sua circulação<sup>6</sup>.

Mas, ao impor ao público esse universo próprio que em muito se diferenciava dos valores ordinários de sua época – um mundo protagonizado por uma mulher livre e dona do próprio corpo – a escrita dela, por si só, já não estaria questionando a sociedade em que vivia?

No entanto, não se deve ignorar os significados da omissão consciente de Nin, frente ao cenário sócio-histórico em que ela estava incluída. É necessário buscar a compreensão dos seus silêncios políticos, não só como uma aversão natural ao mundo onde as mulheres não eram bem vindas, mas também como um espaço em que ela, conscientemente, não fazia questão de participar. A questão não se baseia somente na aceitação das naturalizações do espaço público como masculino e do espaço privado como feminino, afinal, na década de 1930 são inúmeros os exemplos de mulheres que já participavam de movimentos sociais

Compreender os silêncios da autora é importante não só para apreender questões da época, como também para examinar algumas questões do feminismo, pois apesar das críticas feitas por líderes feministas, a obra de Anais Nin possui relevância inegável para o movimento feminista americano<sup>7</sup>.

Para problematizar e tentar responder algumas dessas questões, esse trabalho está dividido em três partes. O primeiro capítulo trará algumas considerações teóricas sobre o gênero confessional. No entanto, não se tratará de um capítulo puramente teórico, já que é nesta seção que a personagem Anais Nin será apresentada aos leitores. Além de discutir e problematizar a relação entre os diários da autora com as teorias acerca das autobiografias e diários, também será debatido o diálogo entre a ficção e a “realidade” inseridas nas memórias de Anais Nin, abordando através das suas fabricações, na sua obra memorialística, as relações teóricas entre história e ficção. Outro aspecto importante da discussão estabelecida nessa

---

<sup>6</sup> Ao contrário do velho clichê inserido no imaginário das práticas diarísticas, onde o diário é guardado do olhar de todos, parte as memórias de Anais Nin, antes mesmo de serem publicadas em larga escala na década de 60, já circulavam entre o ciclo de amigas da autora desde que começaram a ser escritos.

<sup>7</sup> Apesar da origem franco-cubana da escritora, os diários do período em questão foram escritos em inglês.

seção será examinar a utilização da vida privada da autora para a construção de uma obra de arte e, conseqüentemente, da sua figura pública.

Já o segundo capítulo se destinará a analisar a relação entre a escrita diarística de Nin no contexto de sua produção. A seção discutirá as articulações entre as idéias de Nin refletidas nas suas obras ficcionais e memorialísticas e as preocupações explícitas da arte modernista. Bem como, serão observadas as tensões entre criação artística e realidade exterior presente tanto na obra de Nin, quanto na de autores que influenciaram sua concepção artística, como Otto Rank, Henry Miller e Michel Proust. A partir da preocupação com o conflito entre arte e realidade, será buscado compreender a passividade política de Nin frente a uma sociedade com valores que iam de encontro ao seu comportamento privado, relatado no diário; bem como a problematizar o universo construído pela escrita íntima da autora, levando em consideração o tempo histórico no qual ela estava inserida.

A última parte do trabalho, o terceiro capítulo, tem como aspiração apreender visões do feminino no diário da autora e também observar as representações da autora acerca da relação entre a mulher, os espaços público e privado, a arte e a política.

Com isso, objetiva-se buscar compreender a figura de Anaís Nin através dos limites entre a contestação e o narcisismo dentro do período em que os diários foram escritos, e, a partir desses entendimentos, lançar um olhar sobre as tensões do movimento feminista incorporadas pela autora: o potencial de articulação entre a vida privada e a transformação social.

## Capítulo 1 – Um olhar sobre a invenção: o diálogo entre história e literatura

“Um *strip tease* literário”, assim a biógrafa Noël Fitch descreve a obra íntima de Anaïs Nin. O termo delinea um desnudamento de si empreendido pela escrita. Uma escrita engajada para traduzir uma determinada percepção da realidade e que, no entanto, não está nada preocupada com qualquer critério de objetividade para a construção de si. Numa tensão constante e simbiótica entre arte e psicanálise, entre a necessidade de produzir beleza e a vontade de verdade. Nasce a diarista Anaïs Nin, e com ela é trazido ao público um arcabouço de documentações de si onde ficção e realidade se confundem. Chegando a admitir as incoerências na própria obra: “No momento em que estou escrevendo eu me preocupo apenas com a beleza, eu disperso o resto. Eu gostaria de voltar como um detetive e coletar tudo que tirei”.

Essa precisão nietzschiana de se construir o belo, através da aparência escrita, para criar ‘experiências de verdade’ parece se articular com a necessidade da autora de se construir uma obra de arte através da própria vida e talvez seja um dos aspectos mais instigantes de sua obra. Anaïs Nin conseguiu trazer um gênero marcado pela intimidade e segredo (os diários) aos olhos do público, e, dessa forma, parece ter desenvolvido uma espécie de estética da existência, onde não se sabe até que ponto a obra influencia na busca por experiências de vida e vice-versa.

Mas, apesar da falta de objetividade e das indistinções entre o real e o fabricado, a obra diarística de Nin continua a ser vista como um dos auto-retratos mais fieis já elaborados durante toda uma vida. O que não deixa também de instigar o debate acerca das verdades encontradas em reelaborações ou mesmo na fabricação dos fatos.

A escrita confessional tem como prerrogativa ancorar-se na vivência real de seus autores. As ciências humanas, por vezes se amparam nesses relatos de experiências autênticas para caracterização da realidade. No entanto, obra íntima de Nin foge dessas características, na medida em que a autora assume que sua escrita íntima é uma invenção de si. Esse fato põe em xeque a possibilidade do uso de seus escritos na disciplina histórica, que tem como prerrogativa fugir de fabricações e invenções, se ancorando em métodos que garantam a honestidade da pesquisa, para uma descrição e problematização da realidade.

Desta forma, como produzir uma pesquisa no campo da história, tendo como fonte escritos cujo teor não pode se enquadrar em acontecimentos, como é o caso das fontes literárias?

O debate sobre o diálogo entre a realidade e a literatura não se restringe apenas no que se refere aos gêneros confessionais. No campo da ciência histórica a discussão parece ser tão antiga quanto a própria disciplina<sup>8</sup>. E isso tem refletido na escolha das fontes para os estudos historiográficos.

Por mais que o uso da literatura como fontes históricas não seja exatamente novo, a discussão sobre esses usos não parece estar perto de um fim. Esse fato também põe em questão o uso da literatura confessional – como diários, cartas e autobiografias – na categoria de fontes históricas, já que, como no caso de *Anais Nin*, não se pode saber se aqueles escritos aconteceram ou não.

Como este trabalho se baseia na análise da escrita íntima de Nin, é fundamental que essas problemáticas sejam abordadas de forma sistemática por isso, este capítulo se destina a discutir a relação que pode ser estabelecida entre história e literatura. De que forma se entrecruzam? Como são problematizadas suas aproximações e distanciamentos? Também será preciso tentar entender de que forma as memórias de Nin estabelecem uma relação com determinado grau de ficção. Além de tentar problematizar a dimensão que Nin dava as suas próprias experiências, como material para uma obra de arte.

Com essas discussões, pretende-se, então, compreender de que forma as memórias de Nin são construídas, e, como, estas podem ser úteis para o debate historiográfico.

## **1.1 A relação da história com as fontes literárias**

Algumas das características que arte e memória compartilham no campo das ciências humanas são o fascínio e a desconfiança. Fascínio por representarem a presença de uma ausência. Na arte há a presença de uma realidade criada e, conseqüentemente, não

---

<sup>8</sup> CF. FORTUNATO, Maria Lucinete; ANDRADE, Raquel Thomaz de. Narração histórica, narração literária: uma aproximação possível. In. *sÆculum* - REVISTA DE HISTÓRIA [20]; João Pessoa, jan./ jun. 2009, p. 111-118.

existente; enquanto a memória traz para o presente um passado desaparecido. Mas os mesmos elementos que trazem o fascínio também suscitam desconfiança.

Como a ciência, que tem como objetivo a busca da verdade, pode trabalhar com representações do ausente? Na contemporaneidade a ciência histórica passou a se pautar menos por um estudo do passado, iniciando uma reflexão acerca das sensibilidades de outrora e sua relação com o presente. Agora a verdade não é mais procurada numa concepção única do passado, mas sim na relação dinâmica entre produções sociais e culturais e o presente de seus criadores<sup>9</sup>

Essa nova perspectiva historiográfica permitiu que o estudo de fontes relativas à arte e a memória tenha mais liberdade. Mas vale lembrar que a curiosidade perante esses dois campos não existe por mero fascínio. Ao passo que a pesquisa historiográfica flexibilizou seus campos de estudo, o conceito de política foi ampliado, ato que trouxe para a ciência histórica a possibilidade de novos olhares para suas fontes. A nova dimensão do que é político voltou-se para o simbólico e imaginário, com o intuito de buscar outras perspectivas sobre as relações de poder de diferentes épocas.

O sociólogo Pierre Bourdieu foi um dos estudiosos que contribuiu para essa redimensão da política, ao desenvolver o conceito de “poder simbólico” –, instâncias que, para o autor, seriam capazes tanto de legitimar, quanto de subverter o *status quo*. O poder simbólico teria o potencial de fazer ver e crer, de confirmar ou transformar o mundo, e, de certa forma, o permite obter forças equivalentes a instâncias físicas e econômicas.<sup>10</sup> A partir de então, o papel da memória e de outras produções culturais, como a arte, ganham destaque especial nesses estudos.

Mas mesmo antes dessa guinada da história política, os papéis da memória e das artes na sociedade já eram discutidos em outros campos. Os teóricos da escola de Frankfurt, por exemplo, dedicaram grande parte de seus estudos para tecer considerações sobre essas produções culturais.

O filósofo Herbert Marcuse<sup>11</sup>, em sua interpretação acerca da psicanálise freudiana, afirma que a memória guarda as potencialidades e promessas que são traídas pelo

---

<sup>9</sup> SANTOS, Márcia Pereira dos. **História e Memória**: desafios de uma relação teórica. In OPSIS - Curso de História. Dossiê Teoria da História. Universidade Federal de Goiás - Campus Catalão. Catalão - 2007. Disponível em: <[http://www.catalao.ufg.br/historia/revistaopsis/arqpdf/OPSIS2007\\_2.pdf#page=81](http://www.catalao.ufg.br/historia/revistaopsis/arqpdf/OPSIS2007_2.pdf#page=81)>

<sup>10</sup> BOURDIEU, Pierre.: **Poder, derecho y clases sociales**. Bilbao:Desclée De Drouwer., 2000, p.98.

<sup>11</sup> <sup>11</sup> MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização** – Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro. Zahar, 1975.

indivíduo maduro. Portanto, a memória não revelada pelo inconsciente provocaria tensão no indivíduo reprimido, assim, a busca psicanalítica pelo resgate da memória esquecida converter-se-ia num meio para futura libertação.

À medida que a cognição cede lugar à reconhecimento, as imagens e impulsos proibidos da infância começam a contar a verdade que a razão nega. A regressão assume uma função progressiva. O passado redescoberto produz e apresenta padrões críticos que são tabus para o presente.

No campo historiográfico, onde a esfera dos poderes é percebida como uma instância dinâmica e fluida, a memória passa a ser vista como potencializadora das ações políticas, portanto, o historiador deve percebê-la como não apenas uma expressão do passado, mas também, como uma ação presente carregada de implicações no jogo das relações de poderes. Tanto que alguns teóricos, como Michael Pollack<sup>12</sup>, se dedicam aos estudos do que pode ser chamado de “batalha da memórias” quando se vê um contraste entre as Memória Oficial e a Memória Subterrânea – de grupos marginalizados e inaudíveis. O diário de Anaïs Nin, escrito durante a década de 1930, talvez constituísse uma reminiscência marginal. Num período em que a esfera pública, política e cultural ainda é um domínio masculino, a quem interessaria a ouvir a voz de uma mulher ainda não reconhecida como artista?

Não foi a toa que durante esse período, as tentativas de publicação de suas memórias tiveram como resultado a frustração. Mas que relevância no jogo de poderes teriam os relatos íntimos – essencialmente privados – da autora? Ou melhor, de que vale a atenção dada à obra de Nin em um trabalho de história?

Trabalharei com a perspectiva historiográfica onde falar sobre a memória – por mais íntima e individual que seja – é também um exercício político, na medida em que as escolhas individuais estão carregadas de posições ideológicas. E a decisão de Nin de conceber seu diário como material de sua produção artístico-literária – portanto, destinada a publicação – só reforça essa potencialidade política de suas memórias individuais nas relações de poder de sua época.

A opção por transformar memória em obra literária também desperta questionamentos sobre como proceder com essa fonte histórica. Como trabalhar com uma

---

<sup>12</sup> POLACK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio.** Disponível em: <[http://www2.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](http://www2.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf)>. Acessado em 26/11/2008.

fonte pensada esteticamente para o olhar do outro, e que, com isso, parece trazer em si uma dose considerável de ficção?

O termo *ficção* parece gerar incômodo entre historiadores, ao colocar o caráter científico da disciplina em xeque. O mesmo talvez possa ser dito sobre memorialistas, cujos textos supostamente deveriam traduzir as percepções das vivências tal qual *aconteceram*. O pacto produzido por essas duas formas de escrita, gerando a obrigatoriedade de se narrar a experiência temporal tendo como objetivo produzir uma verossimilhança entre o texto e o referente descrito, impede a fabricação de fatos em nome de uma relação de honestidade com os leitores.

Desta forma, questões se impõem: 1) o uso de artifícios literários e fictícios na história diminuiriam o caráter científico da disciplina? 2) como lidar com os aspectos fictícios dentro das obras memorialísticas? Se o objetivo deste trabalho é discutir o uso dos diários íntimos como fontes históricas é preciso tentar responder e relacionar essas duas perguntas.

A primeira questão tem sido alvo de debate há tempos, e recebe atenção especial nas discussões sobre a nova história cultural. O que não é estranho frente a um período de incertezas no campo das ciências humanas em geral trazidas pelos debates sobre a pós-modernidade. Para começar as discussões sempre se levanta a relação entre literatura e história. Discussão que, como disse Pesavento<sup>13</sup> parece ter sabor de *déjà vu*.

Recorrente ou não a questão ganha outra dimensão quando a literatura em relevo faz parte do gênero confessional, principalmente no que concerne às discussões da nova história cultural, já que esse ramo da disciplina dá uma importância especial às construções de identidade individual.<sup>14</sup> E nem sempre a preocupação com essas construções se dão em função da auto-imagem fiel do autor.

Quando se trata de memórias de figuras públicas, como no caso de Anaïs Nin, não se encontra a construção de uma identidade completamente diferente. Mas nos diários expurgados publicados na década de 1960, há omissões que tornam Nin uma figura muito mais independente do que ela realmente era. O fato é que, ao publicar aqueles escritos que não condiziam exatamente com sua vida, a escritora rompia um pacto com seus leitores.

---

<sup>13</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & literatura:** uma velha-nova história, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates, 2006, Publicado em rede do dia 28.01.2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org//index1560.html>. Consultado em 10.07.2008

Existe um pacto autobiográfico estabelecido entre autor e leitor dos escritos da memória. O pacto cunhado por Phillippe Lejeune estabelece um “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, enfatizando sua vida individual e, em particular, a história de sua personalidade.”<sup>15</sup>. Desta forma, a literatura confessional se aproximaria da disciplina da história, onde a ficção não explicitada poderia ser vista como desonestidade intelectual.

Mas o leitor de memórias não tem como saber se o autor quebrou o pacto ao relatar um acontecimento ou mesmo um sentimento fictício. Mesmo porque a fabricação das memórias não guarda a metodologia rígida de escrita própria às ciências humanas. No ensaio *Fabricando o Patrimônio*<sup>16</sup>, o historiador David Lowenthal faz uma aproximação dos escritos autobiográficos e o patrimônio para ele:

Autobiografia como patrimônio desafia as regras da história. Os auto-cronistas alteram os fatos e constroem ficções que baniriam historiadores da academia. Tal como acontece com patrimônio, a história de vida também só se torna coerente e crível apenas pela invenção.<sup>17</sup>

A questão, no entanto, não é tão simples. Se todo escrito memorialístico precisa de ficção para ser coerente, por que outras formas de escrita, como a própria história não precisaria? A diferença é que, para o autor, a história tenta convencer pela verdade, embora possa sucumbir para a falsidade, já o patrimônio e a autobiografia exageram, omitem e esquecem explicitamente – mas o que impediria o historiador também de esquecer, exagerar e omitir?

Ao contrário de Lowenthal, outros teóricos não diferenciariam com tanta ênfase a história dos relatos memorialísticos. O lingüista Hayden White, por exemplo, causou mal estar na academia ao questionar a oposição entre história e ficção. De acordo com Burke, White estendeu a noção de enredo da literatura para a história, atenuando o discurso aristotélico sobre o contraste entre a poética e a ciência da musa Clio. Se não há diferença entre ficção e história, qualquer enredo passa.

---

<sup>15</sup> LEJEUNE, Phillippe. **El pacto autobiográfico**. In: Suplementos Anthropos. Nº 29. Barcelona, 1991. p.48

<sup>16</sup> Disponível em: <<http://www.iupjournals.org/history/ham10-1.html>>. Acessado no dia 10.07.2008

<sup>17</sup> Autobiography like heritage defies history's rules. Self-chroniclers alter facts and use fictions that would ban historians from academe. As with heritage, life histories become coherent and credible only by invention. Tradução da autora.

White não ficou sem respostas. Um de seus críticos mais fervorosos foi Carlo Ginzburg. Em “O extermínio de judeus e o princípio de realidade”, o historiador italiano rebate a tese de White de que esse relativismo dentro da história provocaria tolerância.

Como se viu White sustenta que ceticismo e relativismo podem fornecer as bases epistemológicas e morais da tolerância. Mas esta tese é insustentável seja do ponto de vista histórico, seja do ponto de vista lógico. Do ponto de vista histórico, porque a tolerância foi teorizada por indivíduos que tinham fortes convicções intelectuais e morais (o mote de Voltaire “Lutarei para defender a liberdade da palavra daquele com quem me encontro em desacordo” é típico). Do ponto de vista lógico, porque o ceticismo absoluto entraria em contradição se estabelecesse também a tolerância como princípio regulador. Não só: quando as divergências intelectuais e morais não são coligadas em última análise à verdade, não há nada a *tolerar*.<sup>18</sup>

White não teve apenas respostas de Ginzburg. Chartier, no ensaio *Figuras Retóricas e Representações Históricas*,<sup>19</sup> afirma que a história não pode ser vista como ficção tendo em vista os métodos e o trabalho produzido pelo historiador na construção do texto. Ele afirma que embora reconfigurar a temporalidade histórica para a descoberta de uma única verdade seja uma tarefa dificilmente possível, não levar um padrão de realidade em consideração tiraria da história qualquer caráter de especificidade.

Há de se problematizar as significações do termo. Nos dicionários muitas vezes a palavra ficção aparece como “produto de imaginação”, sendo posta, desta forma, em oposição à “verdade”. No entanto, se considerarmos que para perceber a realidade é necessário ativar os instrumentos psíquicos ligados a capacidade de imaginação, a ficção torna-se uma espécie de tradutora do real. Esse é o pensamento do crítico literário Wolfgang Iser. Criam-se ficções para explicar a existência, ficções que, no caso, não podem ser equiparadas simploriamente a mentiras, mas como mediações entre o real referente e a produção da escrita, ou seja, ficcionaliza-se para representar o ausente.

Esse pensamento torna ainda mais tênue a linha divisória entre literatura e história. Mas não é por isso que a história perderia suas peculiaridades. Pode-se considerar a

---

<sup>18</sup> GINZBURG, Carlo. O extermínio dos judeus e o princípio da realidade. In. MALERBA, Jurandir. (org.). **A história Escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006. p.224

<sup>19</sup> CHARTIER, Roger **À beira da falésia: a História entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: Editora Universidade/ UFRGS 2002.

existência de várias formas de ficção. A ficção do relato de uma mentira, a ficção literária e a ficção pautada na verossimilhança em relação ao que se chama de realidade. A construção dessa última forma de ficção implicaria a aplicação de métodos e estratégias descritos por Chartier.

Tanto a escrita da história, quanto a escrita memorialística para construir um conto acerca do “real” envolvem um o processo de seleção de eventos, além de trazerem a posição ideológica e a perspectiva de seus narradores, o que influencia de modo decisivo no resultado da narrativa

Todas essas questões fazem emergir uma série de críticas afirmativas de que a nova história cultural em pouco se diferenciaria da literatura. Sandra Jatahy Pesavento<sup>20</sup> reconhece a aproximação dessas duas formas de conhecimento. Mas também busca por em relevo as diferenças.

O historiador não cria personagens nem fatos. No máximo, os “descobre”, fazendo-os sair da sua invisibilidade. A título de exemplo, temos o caso do negro, recuperado como ator e agente da história desde algumas décadas, embora sempre tenha estado presente. Apenas não era visto ou considerado, tal como as mulheres ou outras tantas ditas “minorias”.

A autora, no entanto, sabiamente se afasta do discurso de que o estudo histórico reflete a realidade tal como é:

Na reconfiguração de um tempo – nem passado nem presente, mas tempo histórico reconstruído pela narrativa –, face à impossibilidade de repetir a experiência do vivido, os historiadores elaboram versões. Versões plausíveis, possíveis, aproximadas, daquilo que teria se passado um dia. O historiador atinge, pois, a verossimilhança, não a veracidade. Ora, o verossímil não é a verdade, mas algo que com ela se aparenta. O verossímil é o provável, o que poderia ter sido e que é tomado como tal. Passível de aceitação, portanto.

Tendo em vista essas questões, retornemos a pergunta que iniciou essa discussão: o uso de artifícios literários e fictícios na história diminuiria o caráter científico

---

<sup>20</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & literatura: uma velha-nova história**, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates, 2006, Publicado em rede do dia 28.01.2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org//index1560.html>. Consultado em 10.07.2008

da disciplina? Para que o historiador usaria como fonte algo que *não aconteceu*? Qual seria o interesse para o historiador, por exemplo, em utilizar um diário cuja verossimilhança pode ser duvidosa?

Vários estudiosos, que fazem parte do campo de pesquisa da história cultural, têm procurado dar respostas a essas perguntas. A dualidade entre realidade e ficção não é vista como algo limitador na disciplina. A literatura e a ficção são campos que podem instigar novas perguntas à disciplina. Afinal, alguns temas de estudos históricos não são mensuráveis apenas por fontes que produzem representações do *acontecido*. Fontes literárias podem ter um papel privilegiado no que concerne às representações de uma época. Especialmente na nova história cultural, definida por Roger Chartier com propósito de: “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”.<sup>21</sup>

Desta forma as fronteiras entre o acontecido e o não acontecido se diluem, no sentido de que não interessa mais apenas os dados estatísticos, inquéritos policiais e outros documentos ditos oficiais. A história daquilo que não pode ser chamado de concreto – e que sempre é um desafio mensurar como a representação das sensibilidades, o imaginário de uma época – passa ser privilegiada nesse ramo de estudo. Esse reconhecimento da literatura como fonte de conhecimento remete a divisão de Aristóteles entre a poética e a História. Para o filósofo grego, a diferença entre as duas formas de conhecimento não está na forma, mas sim no alcance.

Que a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais, esta enuncia fatos particulares.<sup>22</sup>

De acordo com essa compreensão, parece que o fato de a história estar ligada a um princípio de realidade é limitante. Ao narrar um fato acontecido, não há como fugir da particularidade. Já a poética (a literatura) não está preocupada com a veracidade daquilo que é narrado pode ser, portanto, mais abrangente.

<sup>21</sup> CHARTIER, Roger. **História cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1988.p. 16-17.

<sup>22</sup> ARISTOTÉLES, Poética. In **Aristóteles, Horácio, Longino**: a poética clássica. São Paulo: Cultrix, 1997. p.28

Anaïs Nin, provavelmente, concordaria com Aristóteles. Para ela, a realidade também era limitante, por isso o artista só seria feliz na criação. E não podemos esquecer que, de certa forma, suas memórias também eram criações.

E o que os escritos diarísticos de Anaïs Nin poderiam dizer sobre o imaginário de sua época? Há quem diga que apenas as fontes literárias realistas no gênero de Balzac ou Machado de Assis podem ser usadas para os estudos históricos. Neste caso, o que seria mais realista do que um diário íntimo? No entanto, temos que levar em consideração com quais escolas literárias a escritora se identificava.

Leitora de Proust, Nin queria transformar seus escritos num épico da memória como nos livros da série *Em busca do tempo perdido*. Nessa obra proustiana o tempo e a memória aparecem como obsessão, como o próprio título deixa claro. A narrativa – que tem traços autobiográficos – é uma tentativa de recuperar as lembranças do passado. Como Proust, Nin não estava preocupada com acontecimentos ou datas, o que importa seriam as memórias involuntárias: as sensações, os odores antigos, os desejos. Em Proust, a impressão dos beijos dados pela mãe antes de dormir assume uma importância quase catártica na vida do narrador, como demonstra o trecho abaixo.

Eu jantava antes de todos e a seguir vinha sentar-me à mesa, até às oito horas, quando estava convencionado que deveria deitar-me; esse beijo precioso e frágil que mamãe me dava de costume na cama, no momento em que ia dormir, era-me necessário transportá-lo da sala de jantar ao meu quarto e guardá-lo todo o tempo em que me despia, sem que sua doçura se partisse, sem que sua virtude se espalhasse e evaporasse, volátil, e justamente nessas noites em que precisava recebê-lo com as maiores precauções, via-me obrigado a pegá-lo, roubá-lo de súbito, publicamente, sem nem mesmo ter o tempo e a liberdade de espírito necessários para dar ao que fazia a atenção dos maníacos que se esforçam por não pensar em outra coisa enquanto fecham uma porta, para poderem, quando a incerteza mal sã lhes volta, lhe opor vitoriosamente a lembrança do momento em que fecharam.<sup>23</sup>

Ao comentar a obra de Proust, Silva<sup>24</sup> reconhece nela uma busca pela verdade. Essa busca só é possível, justamente, por se tratar de uma obra literária. Para o autor, a obra de arte pode apresentar uma versão mais completa da realidade, pois o artista tem a chance

---

<sup>23</sup> PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: No caminho de Swan. Rio de Janeiro: Globo, 1987.p.

23

<sup>24</sup> SILVA, Leopoldo Franklyn e. **Bergson, Proust**: tensões do tempo. IN NOVAES, Aauto. Tempo e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.146-9

de perceber os aspectos insuspeitados e inesperados do real, sem estar preso a expectativas e pré-concepções. *Em busca do tempo perdido*, neste caso, não se trata de uma representação literária do tempo vivido, mas sim, uma revelação da essência temporal da realidade. Portanto, não importa se os escritos de Proust são uma autobiografia mesclada de ficção ou um realismo memorialístico, o que importa é que o narrador atua como uma espécie de mediador das experiências temporais, operando uma narratividade reflexiva alusiva a própria essência do tempo.

A idéia de se buscar a verdade dentro de uma obra de ficção dialoga com o pensamento nietzschiano acerca da relação entre arte e verdade. Para o autor não há sentido em contrapor realidade e ficção, pois a própria verdade dos fatos não poderia ser traduzida simplesmente por palavras racionais. No entanto a arte seria capaz de fornecer experiências de verdade aos sujeitos históricos, mesmo criando um universo que recusa o que se entende por realidade.

Considerando que a verdade não é passível de apreensão verbal, assim, a verdade encontrada na arte seria uma verdade ilusória. Verdade e arte se relacionam em Nietzsche, à medida que a última opera como uma espécie de redentora do espírito dito racional, que, para o filósofo, não passaria de uma ilusão construída a partir de uma série de convenções estabelecidas. Já a arte, da qual não é exigido um “instinto de verdade”, poderá ser capaz de possibilitar ao homem uma experiência dionisíaca.

O filósofo descrever na razão científica por ela se propor a estabelecer e buscar a “verdade” como valor supremo, ignorando completamente o valor da aparência, ou seja, da arte. Ao mesmo tempo, ele hierarquiza ciência e arte, colocando a última em um nível superior à primeira, embora as duas instâncias sejam duas formas de ilusão. Mas é somente a estética que pode oferecer ao homem uma “experiência de verdade”, ironicamente, baseada na aparência, ou seja, na mentira e na ilusão.

Assim como no romance *Em busca do tempo perdido*, nos diários de Nin os fatos (a verdade) são o que menos importa. Lá, a realidade por vezes aparece como inimiga da criação, portanto, inimiga da própria felicidade. Se os fatos da vida de Nin não têm importância, mais insignificantes ainda são os acontecimentos exteriores. Embora parte dos escritos tenha sido produzida num momento conturbado da história mundial, o tema pouco é tratado nos diários.

Quando ela fala de iminência da guerra, por exemplo, ela enfatiza a necessidade de se criar um mundo diferente: “Não teremos mais arte, não teremos mais livros porque a guerra está próxima. Não há nada mais para viver além do mundo feminino. A mulher está fundamentalmente certa. Eu defendo mais e mais a vida. Odeio política. História. Que trai a felicidade individual. Guerra que destrói a vida individual.”<sup>25</sup>

Desta forma, talvez seja inútil buscar no trabalho confessional da autora o imaginário de uma época. Mais sensato seria tentar entender como Nin construía sensibilidades através dos seus diários naquele determinado ambiente social.

Não se pode falar que os aspectos da criação nas memórias de Anaïs Nin são uma mentira. A dimensão criativa nos diários não consiste simplesmente em inventar fatos, personagens e acontecimentos, mas sim na habilidade da autora em transformar os fatos triviais em sensações sublimes. É o que explica a crítica literária Alba Olmi:

É extraordinária a forma que Nin consegue tornar luminoso e brilhante o evento mais banal. Há sempre muito amor no que ela escreve, inclusive ao falar de uma cidade ou de um acontecimento mundano, quando seria de se esperar uma visão mais impessoal e objetiva. Mas o mundo através dos olhos de Nin é um mundo cheio de fascínios e maravilhas, cheio de beleza. Tudo é filtrado por sua capacidade em embelezar e dar consistência a pessoas e eventos, mesmo os mais insignificantes. E o que resulta desse processo é um retrato vivo que fica impresso na mente que é único e inimitável.<sup>26</sup>

Como já foi dito anteriormente, é nessa criação que o diário de Anaïs Nin “supera” a realidade, mas isso de forma nenhuma transforma os escritos diarísticos em textos puramente ficcionais. Pode-se dizer que a obra íntima de Nin tenha mais ficção do que se pode esperar de um gênero confessional, assim como a sua literatura ficcional apresenta traços autobiográficos. Caracterizar as memórias da autora como ficção é uma atitude exagerada, mas também não deve desconsiderar o fato de que há aspectos na sua escrita que não apresentam veracidade.

---

<sup>25</sup> No more art, no more books, because war is near. There’s nothing less to live but the woman’s world. Woman is fundamentally right. I stand more and more for life. Hate politics. History. Which cheat one of individual happiness. War, which destroys individual life. Tradução da autora. NIN, Anaïs. **Fire**: from a journal of love – The unexpurgated diaries of Anaïs Nin. USA: Harvest Books, 1995, p.78-9.

<sup>26</sup> OLMÍ, Alba. **Dimensões e Perspectiva da literatura memorialista**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006, p. 37

O que leva a segunda pergunta proposta no artigo: como lidar com os aspectos fictícios dentro das obras memorialísticas? Em seu estudo sobre as dimensões e perspectivas da literatura memorialista Alba Olmi cita a autobiografia de Doris Lessing para a problematização do conceito de verdade na escrita confessional: “Impossível sentar para escrever sobre si sem sofrer assédio das questões retóricas da mais tediosa natureza. Nossa velha amiga, a verdade, é a primeira. A verdade... como contar e quanto ocultar?”.<sup>27</sup>

Escrever uma autobiografia é diferente de escrever um fragmentado diário. A começar porque autobiografias são dirigidas para um público (por isso a preocupação de Lessing com o “quanto ocultar”), já os diários estão ligados ao âmbito do secreto – embora isso não possa ser dito sobre Nin, já que seus escritos eram feitos para serem lidos e publicados. Mas a preocupação com a verdade também está lá. Em uma carta enviada a Henry Miller<sup>28</sup> e transcrita para o diário, Nin fala sobre a existência de outro diário feito para seu marido, Hugh Guiler. Na nota, ela fala sobre a capacidade do escrito diarístico de criar outro real.

Minha imaginação está em chamas com esse diário “verdadeiro” para Hugh. Você não sabe como eu adoraria escrever tudo de uma vez. Eu comecei hoje à noite. Cinco páginas. Tudo armado. Pode se tornar uma maravilhosa peça de mistificação, os dois lados de um comportamento, e se torna tão real para mim quando eu escrevo (por exemplo, sobre a determinação de nunca ser possuída por você porque os homens se lembram mais das mulheres que nunca possuíram) que eu acredito que se você ler esse diário eu poderia quase te persuadir que você nunca me teve. Confrontar os dois [diários] poderia facilmente deixar qualquer homem louco. Eu adoraria morrer e ver Hugh lendo os dois.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> LESSING, Doris. *Debaixo da minha pele: o primeiro volume da minha autobiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.21. *apud* Ibid. p.37.

<sup>28</sup> Henry Valentine Miller, além de escritor marginal, foi o mais famoso romance de Anaïs Nin. Eles se conheceram em 1931 e se relacionaram durante mais de 20 anos.

<sup>29</sup> My imagination is all aflame with that “real” journal for Hugh. You don’t know how I would love to write all at once. I began it tonight. Five pages. All craft. It may turn into a marvelous piece of mystification, the two sides of an attitude, and it becomes so real to me when I write it (for example, the determination never to be possessed by you because men remember longest the women they have not had) that I believe if you read this journal I could almost persuade you that you never had me at all. To confront the two could easily drive a man insane. I would love to die and watch Hugh read them both. Tradução da autora. NIN, Anaïs. **Incest**: from a journal of love – The unexpurgated diaries of Anaïs Nin. USA: Harvest Books, 1992 p.271-2.

Nin criou um mundo novo num diário destinado exclusivamente a seu marido. Em 1929, após John Eskirne<sup>30</sup>, um interesse afetivo da autora, revelar que em seus diários estavam suas melhores obras, ela decidiu buscar maneiras de publicá-los<sup>31</sup>. Em outras cartas trocadas com Miller, Nin revelava o desejo de publicar o verdadeiro diário “real”. Ou seja, o diário sincero também tinha destinatário: o público. Se ela criou um novo real para satisfazer o marido, porque não escrever para agradar a esse público?

Como se trata de um gênero definido como “literatura íntima”, é interessante pensar num método que leve em consideração as discussões de Ângela de Castro Gomes, sobre a prática das pesquisas históricas que têm como fontes a escrita de si. A historiadora aponta a necessidade de abordar como os autores de gêneros confessionais expressam a ótica assumida pelos seus registros pessoais.<sup>32</sup>

Desta forma, não interessa descobrir “o que realmente aconteceu”, mas sim observar a percepção de Anaïs Nin sobre os fatos e as próprias vivências. Ainda tomando como base as reflexões de Gomes, na análise dos diários também se deve entender a escrita de si como tendo editores e não autores propriamente ditos<sup>33</sup>, para desta forma, levar em consideração na análise que a representação no diário é articulada entre a identidade construída pela autora e pelo próprio texto. Ter essas ressalvas em mente é necessário para uma melhor apreciação de fontes da escrita íntima, a fim de não se deixar cair na ingenuidade de um “eu” coerente e contínuo, que se revelaria por inteiro na produção da memória.

## 1.2 Sobre mentiras sinceras: o diálogo entre realidade e ficção no diário íntimo

“Eu sempre invento minha vida”<sup>34</sup>, escreve Anaïs Nin em seu diário. A frase foi censurada no primeiro diário<sup>35</sup> publicado pela autora. Não é difícil adivinhar as razões para tal censura. Inventar a própria vida pode significar tornar fictício os seus escritos

---

<sup>30</sup> John Erskine foi um professor de inglês de Hugh Guiler na Universidade de Columbia. Em 1928 ele se aproximou do jovem casal e Nin se apaixonou por ele, causando a primeira crise no casamento de Nin e Guiler.

<sup>31</sup> POLE, Rupert In Ibid. p. IX.

<sup>32</sup> GOMES, Ângela de Castro. **Escrita de Si, Escrita da Historia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004 p.15

<sup>33</sup> Ibid. p15-6

<sup>34</sup> I always invent my life. Tradução da autora. NIN, 1995, p. 333.

<sup>35</sup> NIN, Anaïs. **The Journal of Anaïs Nin Volume I**. London, Quarted Books Limited. 1973.

diarísticos. Se nas autobiografias e diários, há um pacto autobiográfico, entre autor e leitor, de que aqueles relatos são privados e sinceros, seria possível para o leitor estabelecer um pacto de verdade com alguém que assume sempre inventar-se? Essas questões colocam em relevo um dos debates acerca dos estudos dos gêneros confessionais: a relação entre realidade e ficção na escrita de memórias.

Em se tratando do trabalho de Anaïs Nin a questão se torna mais pertinente tendo em vista que os diários parecem ter sido escritos para uma futura publicação<sup>36</sup>. Portanto, o termo privado, no sentido estrito, não pode ser devidamente aplicado aos diários da autora. Pode parecer um paradoxo um diário construído para o olhar do outro, mas os números de diários publicados nos últimos anos provam que

nem sempre o segredo e o diário íntimo andam juntos.

Para a crítica literária, Beatrice Didier o grande número de publicações de diários pode ser explicado, pois o termo “íntimo” ganhou um novo sentido, de forma que a sinceridade em relação ao próprio “eu” se torne mais importante que o caráter privado.

A noção de intimidade mudou de conteúdo. Esta noção se definia em relação ao outro, em função do segredo. O diário era um domínio escondido. Ele era íntimo na medida em que escapava do olhar do outro. Talvez sob a influência da psicanálise, a intimidade é cada vez mais definida pela relação com o inconsciente e os diferentes níveis do eu.<sup>37</sup>

A idéia psicanalítica de intimidade apontada por Didier está relacionada com o conceito de verdade, mais do que isso, com a idéia e *descoberta* da verdade, através da vontade de narrar as memórias. Na psicanálise clássica freudiana, a arte de desvelar o inconsciente está diretamente ligada a produção de uma memória verdadeira. Associando as doenças psicológicas, a uma memória deformada ou a própria amnésia, o ofício do psicanalista consiste justamente em trazer a tona as verdadeiras memórias de seus pacientes, transformando o inconsciente em consciente.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> PODNIEKS, Elizabeth. **Daily Modernism: The Literary Diaries of Virginia Woolf, Antonia White, Elizabeth Smart, and Anaïs Nin.** McGill Queen's Press, New York, 2000, p.283.

<sup>37</sup> C'est que la notion d'intimité a changé de contenu. Elle se définissait d'abord par rapport à l'autre et en fonction du secret. Le journal était le domaine cache. Il était intime dans la mesure où il échappait au regard d'autrui. Peut-être sous l'influence de la psychanalyse (...) l'intimité s'est de plus en plus définie par rapport à l'inconscient, et aux différents niveaux de moi. Tradução da autora. DIDIER, Béatrice. **Le Journal Intime.** Paris: PUF, 2002, p.45

<sup>38</sup> FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias sobre psicanálise** (Partes I e II). VOLUME XV. (1915-

Dentro dessa problemática, a memória surge quase como uma espécie de redenção. No entanto, mesmos nesses termos, a memória era vista como uma instância volátil e sujeita a mudanças de acordo com as circunstâncias do presente. Como demonstra o trecho de uma correspondência de Freud.

Estou trabalhando com a hipótese de que nosso mecanismo psíquico tenha se formado por um processo de estratificação: o material presente sob forma de traços mnêmicos fica sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo de acordo com as novas circunstâncias — a uma retranscrição.<sup>39</sup>

Como bem se sabe, a escrita de diários corresponde a percepção de uma memória recente, normalmente, com fatos ocorridos no mesmo dia. A escrita diarística, no caso, pode servir como uma tentativa de driblar as mudanças do tempo conferidas a memória, ou como a própria Nin explica, para sentir o gosto da vida duas vezes.

Simultaneamente, também corresponde a uma escrita que fabrica uma nova memória, não só pela própria impossibilidade de traduzir percepção em linguagem, mas como na própria preocupação de seus autores em fabricar uma memória, principalmente em Nin, onde a preocupação em produzir com seus diários uma obra maior é visível.

Dessa forma, até que ponto pode-se afirmar que as diferentes identidades desenhadas por Nin em seu diário são identidades sinceras ou memórias propositalmente deformadas? A famosa biógrafa americana Bar Deirdre – conhecida pelas biografias de Simone de Beauvoir, Samuel Beckett e da própria Nin – revela, em uma entrevista<sup>40</sup> à revista Salon, a decepção que Nin causou em algumas mulheres a partir do momento que algumas lacunas do diário foram reveladas.

Então, quando os diários de Nin foram publicados, as mulheres dos anos 60, na aurora do movimento feminista, estavam lendo aqueles diários e dizendo: “ó meu Deus, aqui está uma mulher que realmente teve a vida perfeita. Ela conheceu o mundo de forma independente, ela fez tudo que quis, ela estava no comando da sua própria sexualidade, do seu próprio dinheiro, de tudo. Nós todas queremos ser Anaïs Nin.” Muitas, muitas

---

1916). VOLUME XV. Disponível em: <<http://www.abrades.org/files/ebook/FV015.rtf>> Acessado no dia 24/10/2008.

<sup>39</sup> FREUD, Sigmund (1896). Carta 52. In. **A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1986.

<sup>40</sup> A entrevista foi publicada na edição número 26 da revista, no dia 29 de julho de 1996. O conteúdo está Disponível em: <<http://www.salon.com/weekly/bair960729.html>>. Acessado no dia 15.07.2008

mulheres que eu conheço deixaram seus parceiros, mudaram de identidade sexual, simplesmente mudaram toda a sua vidas, e em muitas instâncias, realmente estragaram suas vidas. E então, gradualmente, descobriram, bem, você sabe, ela não apenas tinha um marido, ela tinha dois, e um deles era incrivelmente rico e pagava por tudo. Ela nunca esteve fazendo nada sozinha, sempre teve uma grande rede de segurança de todas essas pessoas. E então as pessoas se viraram contra ela, porque o diário não era verdade. Pessoas eram incapazes de dizer que a escrita de memória e diário é permitida de ser escrita como uma versão da vida da pessoa, como a pessoa quer ser conhecida e percebida. Elas ficaram com raiva, e eu acho que Nin foi realmente uma das primeiras, há 30 ou 40 anos atrás, que foi atacada por não dizer a verdade. E de repente, a busca pela verdade começou, e todos os tipos de acadêmicos estavam escrevendo biografias e dizendo, 'Aha! Robert Frost era um mentiroso! Fitzgerald era um mentiroso! Todo mundo era um mentiroso, eles não disseram a verdade'<sup>41</sup>

É importante ilustrar as duas maneiras pelas quais a obra íntima da escritora se tornou pública. A partir do início da década de 1930, Nin começou a buscar maneiras de publicar os diários. Mesmo pensando em publicar o diário na íntegra, inicialmente ela os transformou em ficção em pequenas obras que nunca tiveram reconhecimento fora do ambiente dos escritores marginais.

No final dos anos de 1950 ela decide publicar o diário, mas retirando os trechos que diziam respeito a seu marido Hugh Guiler<sup>42</sup> e outros amantes. O livro teve uma recepção tão boa do público e da crítica que Anaïs publicou mais seis volumes posteriormente. No entanto, essas versões eram profundamente editadas e até mesmo reescritas<sup>43</sup>. Mas antes de morrer, Nin deixou para seu outro marido, Rupert Pole, os manuscritos de todos os diários. Ele relata o fato no prefácio de *Fire - from a journal of love – The unexpurgated diaries of Anaïs Nin 1934-1937*.

---

<sup>41</sup> So when Nin's diaries were published, women in the '60s, in the dawning of the feminist movement, were reading these diaries and were saying, "Oh my God, here's one woman who really had the perfect life. She went around the world independently, she lived independently, she did whatever she wanted, she was in charge of her own sexuality, her own finances, everything. We all want to be Anaïs Nin." Many, many women I know left their partners, changed their sexual identity, just totally changed their lives, and in many instances really messed up their lives. And then it gradually filtered out, well, you know, she not only had one husband, she had two, and one of them was incredibly wealthy, and he paid for everything. She was never really doing anything on her own, there was always this big safety net of all these people. And so people turned against her, because the diary wasn't the truth. People were unable to say that memoir and diary writing are allowed to be the written version of the person's life, as the person wants the life to be known and perceived. They get angry, and I think Nin really was one of the first, 30 or 40 years ago, who was attacked for not telling the truth. And suddenly, the quest for the truth took over, and all sorts of scholars were going out there, writing biographies saying, "Aha! Robert Frost was a liar! Fitzgerald was a liar! Everybody was a liar, they didn't tell the truth!" (Tradução da autora)

<sup>42</sup> Hugh Guiler e Anaïs Nin se casaram em 1923. Ele era um promissor funcionário de um banco, formado em letras e economia pela Universidade de Oxford.

<sup>43</sup> PODNIEKS, Elizabeth. *Daily Modernism: The Literary Diaries of Virginia Woolf, Antonia White, Elizabeth Smart, and Anaïs Nin*. McGill Queen's Press, New York, 2000, p.285

Antes, no começo da nossa relação, Anaïs me disse que não queria que eu lesse os diários não editados. Eu respeitei o desejo dela. Mas no começo dos anos 1970, quando estávamos preparando os diários para irem a UCLA, Anaïs disse:

“Agora é a hora de você ler os diários. Eu quero que você leia todos.” Eu sentei por cinco dias e li 35.000 páginas.

“Você me julga”, Anaïs perguntou.

“Não. Você teve coragem de viver seus sonhos e de escrever sobre eles. Um dia isso deve ser publicado.”

“Certo, esta é sua tarefa. Eu quero que você publique o diário assim como eu os escrevi”<sup>44</sup>

Os diários escritos entre 1931 e 1939 tiveram suas versões não expurgadas publicadas. De acordo com Pole, as novas publicações, ao contrário das versões expurgadas, obedecem às ordens cronológicas exatas de Nin e às construções gramaticais não convencionais correspondem à escrita demasiada emotiva da autora. No entanto, para Poednicks<sup>45</sup> mesmo os volumes não expurgados devem ser olhados com desconfiança: “elas [as versões não expurgadas] devem ser consideradas em termos de uma Nin que admitia inconsistências, verdades ambíguas e invenções necessárias.”

Nas versões não expurgadas, fica clara a presença de uma dualidade no seu relato íntimo: entre uma simples descrição de seus sentimentos e uma obra literária com pretensão de se tornar arte.

E eu enfrento meu maior problema. No momento em que as pessoas querem o diário pelo que ele é – um diário – eu começo a transformá-lo. Ninguém pode me dizer o que fazer. Eu tenho uma necessidade artística de transformá-lo. Tudo que eu toco, eu devo reescrever. O que devo fazer?<sup>46</sup>

No entanto, é injusto caracterizar as versões de Nin desenhadas em seu diário simplesmente como mentirosas. Sua obra íntima nos oferece um retrato singular e é honesta na medida em que revela uma mulher determinada em criar seu próprio mundo. Ela usou o diário como um espaço de criação de um mundo próprio, o que não é estranho para quem

<sup>44</sup> POLE, Rupert. In NIN, 1995, p. IX.

<sup>45</sup> They too should be considered in term of a Nin who admitted inconsistencies, double truths and necessary inventions. Tradução da autora. Ibid. p. 286.

<sup>46</sup> And I face my greatest problem. Just when people want the diary as it is – a diary – I have begun to transform it! No one can tell me what to do. I have an artistic need to transform. Everything I touch, I must rewrite. What shall I do? Tradução da autora. NIN, Anaïs. **Nearer the Moon:** from a journal of love - The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin (1937-1939) USA: Harvest Books, 1996 p.173

acredita que “é apenas na criação onde há possibilidade de perfeição”.<sup>47</sup> Em diversos trechos do diário, Anaïs Nin revela seu desprezo por tudo o que ela considera realidade, como a política e a história.

No caso dos escritos de Anaïs Nin é importante observar a ênfase na obra da existência de vários “eus” fragmentados que estariam reunidos nos diários – ou seja, nos diários há sempre diferentes versões sobre os sentimentos da autora. Como pode ser observado no seguinte trecho:

Tenho sido perseguida como uma mulher como nunca antes, constantemente, por cada homem que vejo. No início, eu gostei. Agora, me cansa. Não descanso em qualquer lugar. O ciúme de Henry. Huck tão possessivo, intenso, absorvente. Amor em demasia, muito amor! Estou sendo asfixiada. Eu escrevo no meu diário porque eu estou sendo devorada, desmembrada por amor. Eu adoro e detesto isso.<sup>48</sup>

Em seus escritos, a autora fazia referência ao diário como sendo sua grande obra, por isso dizia que não era artista, mas sim uma documentarista – embora para isso admitisse que vivia a vida “de forma literária, já que a literatura era uma realidade melhorada”.<sup>49</sup> Se de maneira geral, a literatura confessional é considerada como uma obra menor diante da literatura ficcional, para Nin era justamente suas obras, assumidamente de ficção, que despertavam menos entusiasmo.

### 1.3 Em busca de uma arte da existência

A necessidade de Nin em criar nos seus escritos de memória sua obra maior literária suscita uma questão no que concerne ao gênero confessional diarístico: como entender a utilização da vida privada para a construção de uma obra de arte e, conseqüentemente, da sua figura pública?

---

<sup>47</sup> In creation alone there's the possibility of perfection. Tradução da autora. NIN, 1995, p.86.

<sup>48</sup> I have been pursued as a woman as never before, constantly, by every man I see. I enjoyed at first. Now it tires me. No rest anywhere. Henry's jealousy. Huck so possessive, intense, absorbing. Too much love, too much love! I am being stifled. I pick up my diary because I'm being devoured, dismembered by love. I love it and I dread it. (Tradução da autora) Ibid. p.86.

<sup>49</sup> NIN, 1992, p. 235.

Mas Nin não foi a única artista a ter nos seus aspectos privados a matéria prima para seu trabalho. A pintora Frida Kahlo, por exemplo, subverteu sentimentos interiores, trazendo-os ao olhar público através das suas telas, transformando as sensações e sentimentos em potenciais obras de arte. Numa carta destinada ao compositor mexicano Carlos Chaves a artista plástica fala sobre a importância das sensações pessoais para a construção de suas pinturas.

Uma vez que meus temas sempre foram minhas sensações e reações profundas que a vida tem causado dentro de mim, muitas vezes materializei tudo isso em retratos de mim mesma, que eram a coisa mais sincera e real que eu podia fazer para expressar o que eu sentia a meu respeito e a respeito do que eu tinha diante de mim.<sup>50</sup>

Essa associação de Kahlo entre as sensações pessoais e a sinceridade atesta a hipótese de Richard Sennett, para quem o século XX foi marcado por uma invasão de aspectos privados na vida pública, o que resultou numa crença de que o caráter íntimo conferiria um atestado de autenticidade às manifestações públicas.

Sabemos, a partir da história da vida pública no século XIX o declínio desse domínio competia com o crescimento contraditório e penso em termos do seu número oposto: a esfera psicológica. As forças que causaram o declínio de um encorajaram o surgimento da outra. As tentativas para criar comunidades em cidades são tentativas para tornar valores psicológicos em relações sociais. A real medida daquilo que o desequilíbrio entre a vida impessoal e a vida psicológica provocou nas relações comunitárias reside, portanto, mais além do fato de que a procura por uma vida comunitária se torna compulsiva; reside também nas expectativas que as pessoas estruturam por meio dos desejos que têm relações chegadas, abertas, face à face com outras no mesmo território.<sup>51</sup>

Mas diferentemente de Kahlo, em Anais Nin, as sensações e os desejos, quando traduzidos nos textos não significam necessariamente uma obra mais “autêntica”, e sim mais poética. Mesmo porque, Nin não via a verdade e a autenticidade, a mentira é que a possibilitaria viver de forma estética. “Eu não sou uma mentirosa patológica. Eu não minto

---

<sup>50</sup> KAHLO, Frida. **As cartas apaixonadas de Frida Kahlo**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2002. p.105-6

<sup>51</sup> SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: tiranias da intimidade**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p.363

por compulsão ou doença, mas por lucidez e inteligência, para ser capaz de viver a vida dos meus sentimentos, instintos, natureza sem destruí-la”.<sup>52</sup>

No entanto, para Nin, a fronteira difusa entre aspectos da vida pública e privada se traduz no seu comportamento. Segundo ela, para produzir os textos como uma artista, é necessário experimentar a vida artisticamente.<sup>53</sup>

É possível articular o pensamento de Anaïs Nin em viver artisticamente com a noção foucaultiana da estética da existência. Esse conceito se evidencia no segundo volume da História da Sexualidade – O uso dos prazeres, onde Foucault percebe nas sociedades antigas um conjunto de práticas denominadas como artes da existência.

A denominação se explica, pois essas formas de condutas se baseiam em práticas de homens cujo objetivo era se transformar, modificando seu ser para fazer de sua vida uma obra portadora de valores estéticos e que obedecesse a certos critérios de estilo. Ou seja, homens com a capacidade de inventar-se.<sup>54</sup> Essa capacidade de inventar-se pode ser encontrada em Nin e está diretamente relacionada com um desejo de tirar o melhor que a vida é capaz de proporcionar.

Se Henry não é o maior escritor vivo, o que importa? A gente viveu, a gente trabalhou, a gente criou uma ilusão, uma vida. Eu não sofreria nem se descobrisse que ele não é um escritor. Ele é um ser humano, ele é o que é. Eu não acredito mais em conquistas, no futuro, mas em ser. Ser. Hoje. Prazer. Vida humana. Honestamente, eu não me importo com imortalidade. Eu sou míope. Eu sou uma mulher. Eu perdôo Henry em antecipação. Foi tudo minha ilusão. Minha invenção. Eu sempre invento minha vida.<sup>55</sup>

Ao mesmo tempo, essa busca pela vida, se traduz numa busca pela poesia e num comportamento questionador em relação a racionalidade inventada pelos homens, segundo

---

<sup>52</sup> I'm not a pathological liar. I do not lie out of compulsion or disease. But with lucidity and intelligence to be able to live the life of my feelings, instincts, nature, without destroying. Tradução da autora. NIN, 1996, p.125

<sup>53</sup> Ibid. p, 171

<sup>54</sup> FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal. 2002, p.15

<sup>55</sup> If Henry is not the greatest writer alive, why does it matter? We lived; we worked; we created an illusion, a life I would not suffer even to discover he was no writer at all. He is a human being. He is what he is. I no longer believe in achievement, in the future, but in being. Being. Today. Joy. Human life. Honestly, immortality doesn't bother me. I am nearsighted. I'm a woman. I forgive Henry in advance. It was my illusion, my invention. Tradução da autora. NIN, 1995 p. 333

a própria autora. Inventar-se é questionar os valores racionais impostos como verdades, as teorias, e regras criadas.

Mais e mais eu vejo implícito no diário a minha luta contra as invenções científicas e racionais dos homens. Com meus sentimentos e instintos eu enfrento todas as teorias e explicações psicológicas dos homens. O que fiz com a análise foi usar, e transformar, e finalmente rejeitar tudo menos a poesia.<sup>56</sup>

A estética da existência é capaz de desconstruir as representações sociais que impõem determinadas identidades, podendo assim modificar as relações tradicionais. O termo é comumente usado para designar formas de resistências marcadas por comportamentos comumente estigmatizados como marginais e, muitas vezes, é associado com uma atitude sexual que desafia a heteronormatividade. Isso não significa que a estética da existência seja apenas uma prática da sexualidade não-hegemônica e sim uma recusa do assujeitamento aos modelos de identidade socialmente impostos.

O conteúdo do diário de Anaïs Nin, real ou fictício, é emblemático nesse sentido, quando a autora materializa suas supostas experiências em forma de obra de literária nas linhas de seus diários. Apresentando um comportamento que pode ser considerado como transgressor dessa heteronormatividade, a escritora admite ter uma moralidade que nem sempre responde aos padrões impostos de sua época.

Ao falar sobre seus casos extra-conjugais ela afirma: “Eu não tenho moralidade. Eu sei, o mundo está horrorizado – não eu. Não há moralidade enquanto nenhum mal é feito. Minha moralidade aparece quando eu encaro o sofrimento de um ser humano”.<sup>57</sup>

Ao recusar a moralidade de uma época, pode-se dizer que Nin, de fato, inventava a própria vida. A publicização dessas experiências apresentou uma nova estilística da existência, ancorada a uma ética que possibilita a invenção de subjetividades mais libertárias e, com isso, novas formas de sociabilidade.

---

<sup>56</sup> More and more I see implied in the diary is the struggle against scientific and intellectual inventions of man. What I did with analysis was to use, and transform, and finally reject all but poetry. Tradução da autora. NIN, 1996. p.46.

<sup>57</sup> I have no morality. I know the world is horrified – not I. No morality while the harm done does not manifest itself. My morality does assert itself when I am faced with the sorrow of a human being. Tradução da autora. Ibid. p. 25.

É intrigante que uma obra, supostamente baseada numa dada realidade, possa ser relacionada à arte, quando há um pensamento em que a própria definição de arte a difere do que é convencionalizado como real. Deleuze<sup>58</sup>, por exemplo, ao discorrer sobre Nietzsche aponta o artista como um falsário, não por negar o real, mas sim por construir uma verdade ao criar novas possibilidades de vidas. Assim, a arte não seria uma simples representação da realidade, mas sim um espaço para criação de novas realidades.

Em uma palestra sobre o papel da mulher na literatura, feita na Celebração da Mulher nas Artes, em 1974, Nin expôs suas considerações acerca do diálogo entre arte e realidade.

Por que uma pessoa escreve é uma questão que eu posso responder facilmente, tendo frequentemente feito essa pergunta a mim mesma. Eu que uma pessoa escreve para poder criar um mundo onde ela possa viver. Eu não podia viver em nenhum dos mundos que foram oferecidos para mim: o mundo dos meus pais, o mundo da guerra e o mundo da política. Eu tive que criar meu próprio mundo, como um clima, um país, uma atmosfera na qual pudesse respirar, reinar e recriar a mim mesma, quando fosse destruída pela vida. Essa, eu acredito, é a razão para toda obra de arte.<sup>59</sup>

No entanto, outra leitura pode ser feita acerca do uso do conceito de estética da existência. É possível questionar se, na modernidade, o cuidado de si não se confunde com uma cultura do narcisismo, nos moldes definidos pelo psicanalista Christopher Lasch. Essa preocupação também está presente nas reflexões de outros autores. Afinal, como distinguir o cuidado de si de um mero narcisismo?

Para Loureiro<sup>60</sup>, a idéia de estética da existência pode ser mal compreendida e evocar riscos como: o mero esteticismo em correlato com a falta de engajamento na esfera pública, o recrudescimento do narcisismo já hipertrofiado e o total relativismo de valores.

<sup>58</sup> DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e Filosofia**. Portugal : Brochura, 2001. p.33.

<sup>59</sup> Why one writes is a question I can answer easily, having so often asking it of myself. I believe one has to create a world in which one can live. I could not live in any of the worlds offered to me – the world of my parents, the world of war, the world of politics. I had to create a world of my own, like a climate, a country, an atmosphere in which I could breathe, reign, and recreate myself when destroyed by living. That, I believe, is the reason for every work of art. Tradução da autora. NIN, Anaís. **In favour of sensitive men and other essays**. England: Penguin Books, 1993, p. 11.

<sup>60</sup> LOUREIRO, Inês. **Arte e Beleza diferentes formulações foucaultianas sobre a Estética da Existência**. Disponível em: <http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/2004-1-Cap3.pdf>

As razões explicitadas por Nin acerca das motivações de sua escrita, por exemplo, denotam um caráter escapista no que concerne a construção da arte.

Considerando sua intenção de viver artisticamente (ou seja, viver de forma a recusar os mundos que lhe foram oferecidos, criando seu próprio ambiente) até onde se pode encarar sua vida/obra como um meio para transgredir ou, simplesmente, como uma forma de se alienar?

Para responder essa questão, é interessante abrir um parênteses e apreciar algumas considerações sobre o conceito de arte, como, por exemplo, as ponderações de Herbert Marcuse no trabalho *Eros e Civilização*. Nele, o filósofo aborda o papel da arte em oposição ao princípio de realidade. “Os grupos e os ideais grupais, as filosofias, as obras de arte e literatura que ainda expressam, sem transigências, os temores e esperanças da humanidade, situam-se contra o princípio de realidade predominante; constituem a sua absoluta denúncia.”<sup>61</sup>

A criação de um universo próprio por meio da imaginação e fantasia é uma maneira de o indivíduo reprimido se reconciliar com o princípio de realidade. Num ensaio anterior<sup>62</sup> Marcuse menciona a força crítica da arte, em função da possibilidade dos valores de determinadas obras se transformarem na realidade.

A unidade que a arte representa, a pura humanidade de seus personagens, é irreal; é o oposto aquilo que acontece na realidade social. A força crítico-revolucionária do ideal, que precisamente com sua irrealidade mantém vivos os melhores desejos do homem em meio a uma realidade penosa.<sup>63</sup>

Mas, para o filósofo, a arte deve passar a negar a reconciliação com o princípio de realidade – e assim negar suas formas tradicionais – para sobreviver e recusar a conciliação com a ordem vigente. Ele argumenta que a oposição da fantasia ao princípio de realidade é mais acentuada “em processos sub-reais e surrealistas tais como o sonho, a divagação, a atividade lúdica, o fluir da consciência. Em sua mais extrema reivindicação de

---

<sup>61</sup> MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro. Zahar, 1975.

<sup>62</sup> MARCUSE, Herbert. Sobre el caracter afirmativo da cultura. In. **Cultura y sociedad**. Buenos Aires, Ed. Sur. 1971.

<sup>63</sup> La unidad que el arte representa, la pura humanidad de sus personajes, es irreal; es lo opuesto a aquello que sucede en La realidad social. La fuerza crítico-revolucionaria del ideal, que precisamente con su irrealidad mantiene vivos los mejores anhelos del hombre en medio de una realidad penosa. Tradução da autora. Idem.

gratificação, para além do princípio de realidade, a fantasia anula o próprio *principium individuationis* estabelecido”.<sup>64</sup>

Vale ressaltar a inclinação da literatura de Nin para a arte não tradicional – embora a autora faça considerações negativas ao movimento surrealista “surrealismo me chateia e me irrita, eu estou perto dele, mas não sou um deles. Eu gosto da teoria, mas não gosto do que eles escrevem”.<sup>65</sup> – em sua obra ficcional, que por vezes remetem as páginas do seu diário, principalmente no que diz respeito ao ato de fluir a consciência. Dessa forma, com uma vida/obra não tradicional, a autora não estaria se opondo e transgredindo a realidade – os mundos – que lhe foi imposta, a o invés de simplesmente se alienar numa torre de marfim?

Essas conceituações acerca da arte não apagam a apatia política que Nin insiste em apresentar nas suas obras. E mesmo que sua vida pessoal desafiasse os modelos comportamentais impostos á sua época, como se assegurar a respeito da veracidade de suas transgressões quando os limites entre fato e ficção são difusos em seu relato íntimo?

Se encararmos o pensamento de Gilles Deleuze, onde a arte é aquilo que resiste a tudo – até a morte – a partir do momento em que o relato (falso ou verdadeiro) materializou-se em obra de arte, pode-se dizer que a escrita íntima de Nin resiste até as suas inverdades. Quanto a posição assumidamente apolítica em Nin, pode-se considerar que a própria escolha de uma vida/obra não tradicional é um postura política.

Considerando as proposições de Theodor Adorno<sup>66</sup>, onde toda arte tem em si um conteúdo político que independe da orientação ideológica de seus autores, por ser um elemento que constrói outra realidade com essência própria, pois, a arte funciona como um refúgio da realidade mimética. Sobre as novas formas de arte das doutrinas vanguardistas, o autor acredita que a própria inovação estética já tem em si um conteúdo político.

Na libertação da forma, tal como a deseja toda a arte genuinamente nova, cifra-se antes de tudo a libertação *da sociedade, pois, a forma, a coerência estética de todo o elemento* particular, representa na obra de arte a relação social; eis porque o estado de coisas existente repele a forma emancipada. Este fenômeno é confirmado pela psicanálise. Segundo ela, toda a arte, negação do princípio de realidade, protesta contra a *imago* paterna e nesta

<sup>64</sup> MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização** – Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro. Zahar, 1975. p.135.

<sup>65</sup> Surrealism bothers me and irritates me. I’m near them, but I’m not one of them. I like their theory but not what they write, Tradução da autora. NIN, 1995, p. 338.

<sup>66</sup> ADORNO, Theodor Teoria Estética. Lisboa Edições 70, 1992 p. 261.

medida é revolucionária. Isso implica objetivamente a participação política do apolítico.<sup>67</sup>

Essas idéias fazem sentido quando se pensa na relevância da obra de Nin no movimento feminista, que advoga justamente a inserção da mulher na vida pública. Afinal, uma obra de arte deixa de pertencer a seu criador no momento em que encontra o olhar do outro. E muito embora a literatura de Anais Nin traga controvérsias no que concerne a ideologia da autora, não se pode ficar indiferente em relação aos temas abordados em seus escritos: a libertação física e psicológica da sexualidade feminina.

---

<sup>67</sup> Ibid, p. 285.

## Capítulo 2 – Anais Nin: seu tempo, seus escritos

“Contra toda realidade desses homens, eu tento construir um santuário interior. E eu estou só na criação de um absoluto. Tudo está contra mim, o mundo exterior, o mundo político, os cafés, a desintegração e estupidez do ar que respiramos”. Com essas afirmativas Anaïs Nin propõe uma estética de resistência a um mundo do qual ela não queria fazer parte. Dessa forma, a sua escrita íntima é perpetuada por questionamentos acerca do papel do mundo exterior na construção da obra artística da autora. O mundo exterior é identificado como um mundo racional, masculino, e, acima de tudo, como um obstáculo para a criação da arte.

Considerando a aversão de Nin ao mundo exterior, é perceptível a sua intenção de construir um universo próprio, completo em si mesmo. Mas o que essa rebeldia da autora frente a sua realidade que ela vivencia significa? É importante ressaltar que a elaboração dos escritos de Nin é feita no contexto da arte modernista<sup>68</sup>, movimento que muitas vezes era pautado por uma subversão e questionamento relacionado ao seu tempo.

Para Charles Baudelaire, “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o imutável”, portanto, a arte mesmo caracterizada por uma qualidade universal e imutável, traz elementos de seu tempo. Neste sentido, pode-se questionar: o que os escritos de Anaïs Nin podem dizer sobre sua época?

A concepção de Baudelaire é coerente já que, para o poeta, a expressão artística pode ser construída através das imagens emergentes das vivências humanas. No seu trabalho, há uma diferenciação entre a arte mnemônica e a mimética. A verdadeira arte seria produzida através da inventividade possibilitada pela rememoração de experiências e não simplesmente da imitação seca da natureza<sup>69</sup>. Para o poeta e crítico, o artista acumula ao longo de sua existência materiais impressos na memória em forma de imagens, sentimentos e idéias que servirão como matéria prima para a emergência de expressões artísticas.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Deve-se abrir um parêntese para lembrar que não é o movimento modernista o responsável pela literatura íntima, considerando que o florescer dos diários íntimos desenrolou-se séculos antes. Mas até então o gênero era visto como uma literatura de menor importância. E nomes como Proust, definitivamente, foram importantes para o reconhecimento da importância da literatura íntima.

<sup>69</sup> No Salão de 1859 o autor chega a afirmar que “cópia é inimiga da arte”

<sup>70</sup> ALMEIDA, Maria Gorete de. **A Modernidade Poética em Charles Baudelaire e Walter Benjamin**. Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Ceará. Disponível em: [http://www.teses.ufc.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=2687](http://www.teses.ufc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2687)

Pode-se relacionar as concepções de Baudelaire acerca da arte e do tempo com o desenvolvimento do modernismo do século XX – muito embora, devido à abrangência do termo modernismo<sup>71</sup> fique difícil caracterizá-lo como um algo homogêneo – especialmente se considerarmos a recusa do poeta em aceitar a arte oficial das academias das belas artes assim como a valorização da interpretação e impressões no que concerne as experiências pessoais do artista, em detrimento de uma arte meramente descritiva da realidade. Ao mesmo tempo, o conceito de Baudelaire cria um problema para a arte. Dentro dessa dualidade entre efêmero e imutável, a obra de arte pode instaurar várias temporalidades. A consciência da efemeridade do presente gera a busca de apreensão do agora, com a necessidade de transvertê-lo na experiência universal do belo. Ao artista cabe o papel de capturar o presente, a partir da memória – que também pode ser efêmera, mutável e fugidia. É necessário captar e interpretar as impressões mantidas na memória, antes que elas escapem para o esquecimento.

O pensamento baudelairiano evoca um dualismo: ao mesmo tempo em que remete à idéia do gênio e do indivíduo romântico – afinal são as impressões das memórias individuais do artista que serão responsáveis pela qualidade da produção artística – também ressalta a importância do tempo histórico para a construção de arte, o que sugere uma tensão entre o indivíduo e a conjuntura. Essa tensão também pode ser percebida anos mais tarde no movimento modernista.

Assim, as reminiscências passam a ter papel fundamental para a obra de arte moderna. Exponentes do modernismo, como Marcel Proust e a própria Nin, adotariam essa mesma preocupação no que concerne à importância das impressões pessoais na sua prosa poética, colocando em relevo essa tensão temporal entre o belo imutável, o fugidio e temporal. O que não é *Em Busca do Tempo Perdido*, senão uma tentativa de seu narrador de se recuperar a essência de uma realidade de um período transcrito?

Embora os livros da série *Em busca* sejam ficcionais, muitos críticos apontam elementos biográficos na obra. É o caso de Suzane Nalbatian, que elucida a semelhança entre a vida e a obra do escritor francês.<sup>72</sup>

No esforço de esconder os elementos pessoais da sua vida, Proust criou uma arte do subterfúgio, ainda que [estes elemento] se entendessem para a

<sup>71</sup> ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1992, p. 26.

<sup>72</sup> NALBATIAN, Suzanne. **Aesthetic Autobiography: From Life to art Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin**. New York, St. Martin Press. 1997, p. 99.

maioria dos personagens. Ele manipulou seus materiais, no que concerne a espaços e pessoas, criando composições artísticas de locais ou personagens. Sua ficcionalização envolve um conglomerado de elementos da vida real com a riqueza da ambigüidade estética. (...) O produto projetado no fim de *Em busca* continha a estética autobiográfica que governou a criação proustiana da vida na arte.<sup>73</sup>

E é nesse contexto da arte modernista que Nin constrói sua obra íntima. Afinal, num momento em que reminiscências passam a ser consideradas materiais para a escrita literária, é compreensível a tentativa de Nin de legitimar a escrita de seus diários como uma obra de arte. A autora inclusive chegou a comparar sua escrita privada com a obra ficcional de Proust: “Meu eu é como o eu de Proust. É um instrumento que conecta a vida e o mito”.<sup>74</sup>

Tendo em vista essa conjuntura, é interessante questionar até que ponto uma obra de arte é afetada pelo seu tempo, bem como até que ponto um período é afetado pela suas produções relacionadas com suas épocas de construção. Para assim entender quais “agoras” delineiam os escritos memorialísticos de Nin.

Para este trabalho, adoto a perspectiva de Pierre Bourdieu, para quem obra e artista devem ser vistos de acordo com as redes de relações estabelecidas em um determinado período, ou seja, toda produção estética e cultural será influenciada por seu espaço e tempo. O pensamento do sociólogo exclui a idéia de que a obra de arte seria produzida simplesmente da genialidade isolada do artista. A arte nasce a partir dos conflitos e tensões estabelecidos pela relação dos artistas com indivíduos, grupos e idéias de uma época.

Nesta perspectiva analítica, também adotarei o conceito de *negociação* do historiador Roger Chartier<sup>75</sup>, entendendo que há uma relação simbiótica entre a obra de Nin e as práticas rituais, e políticas da época. Dessa forma, também é necessário recorrer ao conceito de apropriação e representação deste mesmo autor, para compreender de que maneira as idéias da época inferem a produção cultural de Nin.

As representações podem exprimir as aspirações e interesses de um determinado grupo, ao mesmo tempo em que o descreve como pensam que são ou como

---

<sup>73</sup> Idem.

<sup>74</sup> Nin, Anaïs. **The novel from the future**. New York, Macmillan, 1968. p. 157.

<sup>75</sup> CHARTIER, Roger. **Cultura Escrita, Literatura e História**. Porto Alegre ARTMED Editora, 2001. p. 93.

gostariam que fossem. Desta forma, as representações não podem ser vistas como dados objetivos, pois elas são construídas historicamente, se constituindo através de práticas discursivas sociais, culturais e políticas.

Já o conceito de apropriação está diretamente ligado a questão da recepção dos discursos. Para Chartier, há sempre uma prática diferenciada de apropriação dos objetos postos em circulação. No ato de leitura, por exemplo, a apreensão dos discursos acontece através de ordenamentos, de desvios e reempregos singulares.

De acordo com essa compreensão o trabalho de Nin existe tal como é por meio das redes de sociabilidades por ela estabelecidas. Portanto, para compreender seus escritos, torna-se fundamental entender as relações mantidas pela escritora com movimentos artísticos e indivíduos, por trás da produção de sua obra e de que forma ela representou e se apropriou dos enunciados que constituem seus escritos.

Portanto, retomando a concepção de Baudelaire, este capítulo de destina a explorar até que ponto “metade” transitória e efêmera da obra de Nin, irrompe do inconsciente, revelando, assim o seu tempo.

## **2.1 O *ethos* negativo do modernismo**

Classificar a obra de Nin dentro de determinado movimento literário, seria reduzi-la. Mas não se pode ignorar os diversos pensamentos relacionados à arte que vigoravam no momento em que a autora construía sua obra. A necessidade de Nin de criar um mundo próprio através de sua obra não a impediu de buscar inspirações literárias nas formas de arte que a cercavam. Pelo contrário, sua obstinação por se tornar uma grande escritora, a fez estudar diversas formas de arte. Os seus diários muitas vezes serviram como um palco de teorias estéticas da autora, quando esta demonstrava interesse nas criações de autores como Marcel Proust, Fiodor Dostoievski, André Breton, DH Lawrence, etc.

A busca pela autonomia aliada à descrença na racionalidade são um dos principais elementos que ligam a escrita íntima de Nin ao modernismo, já que em seus escritos a arte era posta em oposição à racionalidade. Simultaneamente, era vista como uma expressão que deveria ser constituída por seus próprios termos, criando tensões com a realidade:

No que concerne a política, eu estou farta. Muito imediatista, para mim, é muito feia, mesquinha e falsa. Eu devo tentar abrir o caminho pela literatura, que de nascer da revolução, eu devo viver à frente [do tempo], pensar à frente, viver o futuro – com uma visão. Eu tenho plano de começar a nova literatura. – uma literatura que vai além das leis, assim como todos os grandes artistas foram. Esse deve ser um momento de grande criatividade amoral.<sup>76</sup>

Dessa forma, percebe-se nos escritos da autora características que dialogam com o modernismo, uma delas é o questionamento da ideologia progressista: manifestando a descrença na capacidade da civilização em resolver seus próprios problemas, bem como a descrença nas promessas do projeto iluminista. Essas características do modernismo podem ser vistas como um sinal da decadência da cultura burguesa e o indicativo ápice de uma crise na arte que remota das experimentações iniciadas com o romantismo do século XVIII.<sup>77</sup>

Embora não se possa enquadrar os escritos de Nin em nenhuma vanguarda moderna, seja dadaísmo, surrealismo, futurismo, etc., pode-se encontrar neles certo *negativo*<sup>78</sup> de ruptura com a sociedade, em maior ou menor grau. Hagihara<sup>79</sup> descreve a arte vanguardista como uma expressão cultural que busca se estabelecer com autonomia relacionada à realidade social. O sentido de autonomia na arte vanguardista não significa a desvinculação da arte com os processos sociais, mas sim uma relação de desarmonia e tensão com a sociedade.

Quando Anaís Nin teoriza em seu diário sobre os rumos da sua literatura, ela propõe um escrever de ruptura, no qual o artista deve encontrar sua própria autonomia:

Uma escrita, que rompe com a moldura de convenções dos dogmas religiosos (mas que é capaz de se encontrar com o divino), com as formas de casamento (mas descreve o amor, do qual o casamento é uma dos aspectos ou expressões), que rompe com todas as convenções e deixa a

---

<sup>76</sup> As to politics – I'm through. Too immediate for me, too ugly, petty and false. I should try to open the path to the literature which should be born of the revolution, I must live ahead, walk ahead, live in the future – with a vision. I have plans to start new literature – one beyond all laws, as all artists were. This should be a moment for great creative amorality. Tradução da autora. NIN, 1996, p. 99.

<sup>77</sup> EYSTEINSSON, Astradur LISKA, Vivian. **Modernism Volume I**. Philadelphia J. Benjamins Pub., c2007 p. 12.

<sup>78</sup> Adoto a perspectiva de Hagihara, onde *ethos negativo* é visto como um sistema de normas e valores, guiadas por ações críticas, que negam e questionam o *status quo*.

<sup>79</sup> HAGIHARA, Márcio. **O ethos negativo e a arte de vanguarda: modernismo destrutivo das vanguardas históricas no início do século XX**. Dissertação de mestrado em sociologia da Universidade Brasília. Disponível em: [http://bdtd.bce.unb.br/tesedissimplificado/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1670](http://bdtd.bce.unb.br/tesedissimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1670)

natureza livre, dá grandes leis amorais criativas ao artista (...) e desperta as pessoas para uma liberdade psicológica

A questão da autonomia na arte é tema da obra *Teoria Estética*, publicada em 1968, do filósofo Theodor Adorno. Nela, ele enxerga na autonomia da arte modernista um meio de resistência ao *status quo*. A capacidade de inovação do artista em explorar as linguagens estéticas, criando obras originais e livres das formas de arte do passado e das influências controladoras do campo econômico e político. Na ruptura com as formas estéticas do passado, a arte genuinamente original, é também uma ruptura com os valores da sociedade. O filósofo recorre à psicanálise para confirmar sua teoria ao dizer que “toda a arte, [é] negação do princípio de realidade, protesta contra a *imago* paterna e nesta medida é revolucionária. Isso implica objetivamente a participação política do apolítico”.<sup>80</sup>

Embora o filósofo desprezasse as vanguardas européias, rechaçando os “ismos” como algo “cômico da juventude senil”, é visível a tentativa de se construir algo original por trás das novas escolas (mesmo que esse intuito fracassasse justamente por através da reflexão e decisão sobre determinados estilos, expulsar da arte o momento involuntário). Essa vontade de criar o novo, rompendo com as estruturas estéticas antigas parte da compreensão de que:

A realidade tem que ser criada por nós. A significação do assunto deve ser sentida. Os fatos acreditados, imaginados, anotados não são o suficiente; ao contrário, a imagem do mundo tem que ser espelhada puramente e não falsificada. Mas isso está apenas dentro de nós mesmos. Assim o universo total do artista expressionista torna-se visão. Ele não vê, mas percebe. Ele não descreve, acumula vivências.<sup>81</sup>

SURREALISMO, Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.<sup>82</sup>

Em Nin, a autonomia da arte estava diretamente ligada as suas demonstrações de aversão a política. Para a autora a arte não deveria ter diálogos com a vida pública, pois “o espírito humano demanda um alimento próprio, em outros termos. Nunca ficará satisfeito

<sup>80</sup> ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa Edições 70 1992. p. 261.

<sup>81</sup> EDSCHMIDT, Kasimir. In: TELLES, Gilberto (org.) **Vanguarda Européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1997 p. 111.

<sup>82</sup> BRETON, André. **Manifesto Surrealista**. In: Ibid, p. 191.

com a linguagem da economia, dos escritórios, nem dos intelectuais”.<sup>83</sup> Este pensamento, acabou conferindo a escrita da autora um caráter individualista, configura-se na tensão entre individualismo e política, como se, para Nin, essas duas instâncias não pudessem coexistir dentro da arte.

O individualismo também foi abraçado pelas vanguardas, a partir do momento em que essas novas expressões artísticas passam a ser constituídas não mais pelos reflexos dos processos sociais, mas sim por um *ethos* artístico da originalidade, liberdade e expressividade, rompendo, desta forma, com o engajamento político.

Logicamente, a valorização do individualismo não é uma característica totalmente predominante nessas novas expressões de arte e não se pode generalizar todas as expressões de vanguardas como defensoras da arte pela arte. Nem sempre o culto a individualidade dentro da arte resulta numa arte apolítica. Não é à toa que expoentes surrealistas, como Frida Khalo – que tinha essa percepção do individual como sinônimo de autenticidade – tem na suas pinturas diversas referências políticas. Ainda assim, O *ethos negativo* de parte das vanguardas – no que concerne à distância da esfera política – foi duramente criticado, como será exposto a seguir. Dessa forma, percebe-se que o individualismo não deve ser encarado como algo avesso a política, pelo contrário, o individualismo pode ser visto como parte da política. Portanto, as obras de vanguarda com cunho individualista também podem ser vistas como obras políticas. Mas a relação entre política e arte não se resume a um reflexo de determinadas ideologias nas expressões estéticas.

Na obra *o Declínio do Homem Público*<sup>84</sup>, o sociólogo Richard Sennett diferencia a valorização da individualidade configurada a partir do século XX daquela vista na era vitoriana. Enquanto no século XIX a personalidade individual era valorizada para o resguardo, ao longo do século seguinte o culto à individualidade passaria a ditar as relações interpessoais.

Dessa forma, a vida privada invadiria os domínios públicos. O autor explica a exposição da personalidade na esfera pública, afirmando que os aspectos da individualidade passaram a ser vistos como sinônimos de autenticidade – uma característica valorizada

---

<sup>83</sup> The spirit demands its own food, in other terms. It was never satisfied with a language of economics, of the factory, of the bureau, nor of intellectuals. NIN. 1996, p. 131.

<sup>84</sup> SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

pelas vanguardas, o que justifica o caráter pessoal e auto-referente da arte modernista, como de Proust, Nin e Khalo.

O mito hoje predominante é que os males da sociedade podem ser todos entendidos como males de impessoalidade de alienação e da frieza. A soma desses três constitui uma ideologia da intimidade: os relacionamentos sociais de qualquer tipo são reais críveis e autênticos, quanto mais próximos que estiverem das preocupações interiores psicológicas de cada pessoa.<sup>85</sup>

Embora o caráter íntimo e psíquico seja evidenciado nas linguagens estéticas do início do século XX, muito antes das vanguardas modernistas, a arte já explorava as subjetividades íntimas de seus personagens. Desde o romantismo que os artistas encarnaram o arquétipo do boêmio, cuja vida trágica é responsável pela qualidade de sua obra. Sennett inclusive ressalta que a arte novecentista já refletia traços reveladores de intimidade, destacando que era vista de forma mais natural a exposição pública da personalidade do artista. O que o autor ressalta sem sua obra é a invasão dos aspectos privados da vida na esfera pública política.

Dessa forma, é interessante questionar se o papel da entrada das subjetividades individuais para outros aspectos da vida pública, como a política, teve alguma influência a crise da arte evidenciada pelas vanguardas modernistas. Pois os limites das expressões culturais consideradas como arte se tornaram mais difusos.

Sennett evidencia, ainda, que durante a primeira metade do século XX, o carisma se torna uma característica essencial ao político e esse carisma é caracterizado como um *strip tease* público psíquico.<sup>86</sup> O político carismático é aquele sem medo de levar sua personalidade a público e de mostrar sempre seu verdadeiro “eu” de forma supostamente espontânea. Sua imagem é constituída não mais pela racionalidade de sua posição política, mas, sim pela subjetividade interior. Ou seja, o político do século XX deve se comportar como um artista do século XIX. Tal como arte, a política agora passa a trabalhar com a emoção de seus expectadores. A simultaneidade entre a crise da razão na arte e o ofuscamento do racional pela emoção na política, pode levantar questionamentos sobre até que ponto o fazer da política não se confunde com a produção da arte.

---

<sup>85</sup> Ibid, p.317.

<sup>86</sup> Ibid, p. 330.

Mas esse questionamento não parecia fazer parte das preocupações de Nin, já que para a autora, arte e política eram elementos indissociáveis.

Sobre política: todas as palavras que escuto, discursos líricos, romances floreados, flores sentimentais, preces e lamentações poéticas (uma arte ruim, claro) me irrita. Na revolução, eu vejo uma questão vital de vida e morte, uma luta em que se deve entrar vigorosamente e violentamente. Isso não pode suportar intelecto e irrealidade. Revolução é uma questão vital de vida de morte. Por que eles falam tanto e recitam poesia, esses espanhóis?

Com essas palavras, Nin demonstra não acreditar que a arte com qualidade pode servir para a política, ou pelo menos para aquilo que a autora compreendia como política, uma instância fria, racional e essencialmente masculina.

A relação entre arte e política eram preocupações de autores contemporâneos a Nin. O filósofo Walter Benjamin, dedicou parte dos seus estudos para problematizar a relação entre a arte moderna e a política. Em 1936, ele começou a escrever o ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*<sup>87</sup>, onde faz duras críticas a idéia de “arte pela arte” expressadas em parte nas produções artísticas da época. Ele alertou para os perigos da estetização da política, ou seja, para o uso da beleza estética na produção de imagem de grupos políticos, obscurecendo os interesses racionais por trás de determinados movimentos políticos. No texto, o autor explica que a atitude negativa de parte das produções artísticas – que caracterizavam parte das vanguardas modernistas – simbolizavam uma crise decorrente das transformações tecnológicas de reprodução da arte, tal como a fotografia.

Com efeito, quando o advento da primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária – a fotografia, contemporânea ao início do socialismo – levou a arte a pressentir o início de uma crise, que só fez se aprofundar nos cem anos seguintes. Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas a função social, mas também qualquer função objetiva.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 163.

<sup>88</sup> Ibid, p. 171.

No mesmo ensaio, Benjamin ainda alerta para o perigo de que uma arte despreocupada com os processos sociais poderia resultar na estetização da política, numa crítica clara ao futurismo, que, para ele, era a expressão mais perfeita da *art pour l'art*, em função da valorização de uma beleza estética, decorrente da destruição e sofrimento decorrente da guerra. “Na época de Homero, a humanidade se oferecia em espetáculo aos deuses do Olímpio, agora ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu um ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético”.<sup>89</sup>

Deve-se entender as problematizações de Benjamin sob a perspectiva política. Para o autor, a idéia uma arte despreocupada com os processos sociais em meio ao crescimento do fascismo era absurda. Dois anos antes de escrever *A obra de arte*, Benjamin proferiu uma conferência no Instituto para o Estudo do Fascismo, onde parte do debate foi acerca da oposição entre autonomia e tendência literária, para afirmar, de forma categórica, que a qualidade da obra literária estava relacionada com sua posição política.

Em seu discurso, o filósofo demonstrou que sua principal preocupação com a relação da obra arte com os processos sociais da época, não é se a obra é revolucionária ou reacionária, mas sim como ela se situa dentro das relações de poder.

Talvez por essa razão, o surrealismo seja a vanguarda pela qual Benjamin mais pareceu se entusiasmar quando afirmou que somente os surrealistas conseguiram entender as palavras do manifesto comunista<sup>90</sup>. Por trás de uma arte aparentemente individualista, Benjamin enxergou no movimento não apenas uma apologia ao sonho e aos devaneios da mente, mas uma arte que traz uma iluminação profana de inspiração materialista e antropológica. Para o autor, a interpenetração das imagens surrealistas transforma as inervações do corpo coletivo em tensões revolucionárias fazendo com que a realidade consiga superar-se, segundo a exigência do Manifesto Comunista.

É irônico perceber que das vanguardas modernistas, o surrealismo é a escola pela qual Nin mais se identificou (inicialmente) – considerando que a percepção da autora em relação ao papel da política na arte difere muito das proposições de Walter Benjamin, já que para ela, as referências políticas empobreciam a arte. A autora inclusive publicou um romance surrealista em 1932, intitulado *A Casa do Incesto*<sup>91</sup>. A obra é uma alegoria poética

---

<sup>89</sup> Ibid, p. 196.

<sup>90</sup> BENJAMIN, Walter. Surrealismo. O último instantâneo de inteligência européia. In: Ibid. p. 21.

<sup>91</sup> NIN, Anaís. **The house of Incest**. Ohio:..Swallow Press, 1958.

escrita em primeira pessoa, que descreve a jornada de uma mulher durante vários estágios de autoconhecimento. “Eu escrevi as duas primeiras páginas do meu novo livro, *Casa do Incesto*, de uma forma surrealista. Eu estou influenciada pela transição, por Breton e por Rimbaud. Eles dão a minha imaginação uma oportunidade de fluir livremente”.<sup>92</sup>

O livro apresenta temas como o incesto entre irmãos e o amor entre mulheres, que podem ser enxergados como uma metáfora para o narcisismo da narradora, do qual eventualmente ela tenta se libertar. A *Casa do Incesto*, na verdade, reflete a interioridade da autora, que presa a si mesma evoca um sentimento claustrofóbico ao longo da história.

Se ao menos todos pudéssemos escapar desta casa do incesto onde mais não fazíamos do que amarmo-nos no outro, se ao menos eu vos pudesse salvar de vós próprios, disse o novo Cristo. Mas nenhum de nós aguentava passar pelo túnel que ligava a casa ao resto do mundo, no outro lado dos muros, aí onde existiam folhas nas árvores, onde há água correndo à beira dos caminhos, aí onde há luz e alegria.<sup>93</sup>

Vendo no surrealismo uma possibilidade de escrever mais livremente, Nin escreveu com o intuito de adentrar nas camadas do seu inconsciente. A *Casa do Incesto* é uma obra mais relacionada à libertação pessoal, que ao mergulhar no interior da narradora, se constitui como uma obra de arte relativamente autônoma. Ou seja, Nin se identificou com o surrealismo na medida em que seus pressupostos a leva a explorar livremente o seu “eu”, buscando, no interior dessa arte auto-referente, novas possibilidades de inovação estética. A autora buscou construir uma arte mais interessada em revelar as tensões individuais do que as tensões do corpo coletivo.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> NIN, Anaïs. **The journal of Anaïs Nin Volume I**. London, Quatered Books Limited. 1973.

<sup>93</sup> If only we could all escape from the house of incest, where we only love ourselves in the orthe. If only I could save you, all from yourselves, said the modern Christ. But none of us could bear to pass through the tunnel which led to the house into the world on the other side of the walls, were there were leaves on the trees, where water ran beside the paths, where there was day light and joy. Tradução da autora. Op cit. 1958, p. 70.

<sup>94</sup> As diferentes apropriações de uma mesma vanguarda feitas por Nin e Benjamin demonstram a nocividade de qualquer generalização sobre o tema. Isso também é revelado nas dissonâncias e fragmentações entre os criadores da vanguarda. Em 1929, houve uma cisão do grupo em função das percepções de André Breton e George Bataille sobre o futuro da vanguarda. Enquanto Breton defendia a comunhão das idéias de Marx e Freud na construção da obra de arte libertária, Bataille adotou uma postura mais niilista em relação a função da linguagem estética. Sob a perspectiva de Breton, não se pode dizer que o surrealismo é uma vanguarda “sem qualquer função objetiva”. Ele acreditava que ao conjurar a psicanálise e o marxismo, a arte poderia revelar uma verdade humana escondida no inconsciente, e esta revelação, por sua vez, implicava na cura dos males da civilização. Bataille não via possibilidade em a arte curar os males civilizacionais, acreditando na autonomia total da arte. Desenvolvendo uma obra pautada na escatologia, no erotismo, na decadência e na morte, o escritor se aproximou de um ethos negativo extremista: a arte desconstruiria o consciente constituído pela civilização, mas isso não implica que arte teria um intuito libertador, aproximando-se de uma concepção de arte pela arte.

Apesar da aproximação de Nin com o surrealismo em *A Casa do Incesto*, posteriormente ela se afasta da vanguarda, um dos fatores que contribuíram para a cisão de Nin com o movimento, foi o encontro com Breton, em 1937. Sobre o encontro ela escreve: “Nada a dizer sobre Breton, não a música, não há brilho. Ele é só CABEÇA”. Mas a postura de Nin em relação a arte se afasta da visão negativa extremista de Bataille. A arte em Nin, apesar de ser auto-referente, tem uma função clara: a de possibilitar a libertação da realidade.

A autora enfatizou, em diversos trechos do diário, a superioridade do sonho, da ilusão, em relação ao mundo real, concedendo a arte um sentido quase religioso. Dessa forma, ela se aproxima da concepção de Adorno, onde a arte é encarada como uma resistência à realidade. Mas ao contrário do surrealismo de Breton, a escrita não revelaria a verdade humana por trás do inconsciente. O poder da escrita estava na possibilidade de invenção de uma verdade que supere a realidade.

Talvez essa necessidade de inventar um novo mundo na sua escrita, levou Nin a criar uma mitificação de seu “eu” nas suas obras literárias<sup>95</sup>, e mesmo na sua escrita diarística, considerando os fragmentados papéis da autora refletidos – e fabricados – no seu relato íntimo. Criar um mito a partir das impressões pessoais pode ser encarado como uma forma de responder a tragédia baudelairiana da arte moderna: a consciência de que o presente é transitório e fugidio, frente a necessidade da apreensão do efêmero de maneira a eternizá-lo sob uma linguagem estética de beleza imutável e universal. O mito é a criação de um tempo fora do tempo, em Nin sinaliza a busca por uma arte autônoma.

Mesmo tendo flertado com o surrealismo, o que se percebe em Nin é uma não aceitação de se enquadrar nos movimentos artísticos da época, em sua tentativa de “criar um mundo perfeito e individual”<sup>96</sup>, numa reação a realidade das guerras e catástrofes da humanidade. No entanto, embora Nin buscasse de forma consciente criar seu próprio mundo, a realidade, a contra gosto, era refletida nele, como ela mesma escreve em seu diário: “Em algum lugar, em certo ponto, meu mundo individual toca os muros da realidade. Onde eu enfrento as catástrofes do mundo exterior – guerras, revoluções, desastres econômicos, decadência e a podridão da sociedade”.

Dessa forma, o mundo fabricado na escrita de Nin ainda traz reflexos de seu tempo, contrariando autores como Nalbatian, quando afirma que a autora era impermeável

---

<sup>95</sup> NIN, 1968. p. 157.

ao ambiente em que vivia. É possível encontrar na sua escrita íntima problematizações acerca de tensões das escolas modernistas da época, como a própria relação entre arte e política. E mesmo que autora prefira silenciar, os silêncios também podem revelar vestígios do tempo.

## 2.2 O conflito entre criação e realidade em Nin

Na escrita diarística de Nin, percebe-se uma tensão entre fato e criação, entre a necessidade de construir uma obra de arte e o imperativo da descrição da realidade no gênero confessional.

Planejando nunca mais sair do diário de novo para escrever romances, mas aperfeiçoar e expandir a forma do diário. Eu sou abençoada pelo diário e nada mais.<sup>97</sup>

Começou a nossa jornada<sup>98</sup> a partir do meu conflito com a escrita do diário. Enquanto eu escrevo no diário, eu não consigo escrever um livro. Meus livros não são tão bons quanto o diário. É por que eu não me entrego a eles; é por que eu tentei fluir de maneira ambígua tentando relatar e inventar ao mesmo tempo. As duas atividades, o transformado, o natural, são antíteses. Se eu fosse uma diarista real, como Pepys ou Amiel, eu ficaria satisfeita em relatar – mas não eu fico. Eu quero preencher, transformar, projetar, aprofundar. Eu quero o derradeiro florescer que vem da criação. Quando eu leio o diário, eu vejo o que eu deixei não dito, que poderia apenas ser dito através do trabalho criativo, o alongando, o expandindo.<sup>99</sup>

Essa tensão também é refletida no trabalho do psicanalista Otto Rank<sup>100</sup>, terapeuta e amante de Nin. No livro *Arte e Artista*<sup>101</sup>, publicado em 1932, o autor demonstra a

<sup>97</sup> Planning never to come out of the diary again to write novels, but to perfect and expand the diary form. I am gifted for the diary and nothing else. Tradução da autora. NIN. 1995, p. 99.

<sup>98</sup> Por “jornada”, ela se refere a um diálogo com o escritor Henry Miller.

<sup>99</sup> Started on our journey from my conflict with my diary writing. While I write in the diary I cannot write a book. My books are not as good as the diary. Is it because I have not given myself to them; is it that I try to flow in a dual manner to keep, to keep recording and to invent at the same time, to transform? The two activities the transform and the natural, are antithetical. If I were a real diarist like Pepys or Amiel, I should be satisfied to record – but I am not. I want to fill in, transform, project, deepen; I want this ultimate flowering that comes of creation. As I read the diary I am aware of all I have left unsaid, which can only be said with creative work, by lingering, expanding. Ibid, p. 297-8.

<sup>100</sup> Psicanalista austríaco pertencente ao círculo de seguidores de Freud em Vienna por quase vinte anos até a publicação do seu estudo de 1924, *O Trauma do Nascimento*, causar um rompimento com o autor e seus seguidores. Seus livros tiveram grande influência em Nin e em 1933 ela se torna sua paciente e, posteriormente, os dois têm um envolvimento amoroso.

<sup>101</sup> RANK, Otto. **Art and artist: creative urge and personality development**. New York. WW Norton. 1989.

preocupação entre o individualismo e o potencial criativo dos artistas. Para Rank, a arte e o artista moderno amplificam os conflitos entre os aspectos ideais e realísticos de uma obra de arte. Essas tensões seriam duplicadas pelo artista moderno, que as transformariam numa querela entre o eu e um “eu ideal”. Nesse conflito, Rank considera que o imperativo artístico de mostrar-se real numa determinada obra acabaria superando a necessidade da criação de uma beleza estética. De acordo com o psicanalista, embora a auto-representação espiritual fosse um elemento essencial para a concepção artística, somente apenas na arte moderna essa representação vai se tornar uma auto-análise psicológica, consciente e introspectiva.

O objetivo dele [artista] não é se expressar através do seu trabalho, mas sim conhecer a si mesmo através da produção da obra, inclusive, em função do seu individualismo puro, ele não poderia se expressar sem ser através da confissão,

logo deveria conhecer a si mesmo, porque nele não há ideologia social ou coletiva que poderia fazer da sua personalidade artística se assemelhar com o sentido [artístico] de outras épocas.<sup>102</sup>

Dessa forma, esse individualismo realista que se revela através da busca da verdade na arte e na, acabaria criando problemas para própria criação estética. “Quão mais bem sucedido ele [o artista] fosse na descoberta da verdade sobre ele mesmo, menos ele poder criar ou viver, já que as ilusões são necessárias para as duas coisas”.<sup>103</sup>

O psicanalista observa que, durante período no qual sua obra foi escrita, cada pessoa de forte individualidade sentiria ter algum potencial artístico escondido (isso não significa que apenas uma personalidade forte fosse material suficiente para expressão artística). Esse sentimento era decorrente da noção de que a constituição da arte estava intrínseca ao desnudamento do “eu” de seu criador. Se a arte passaria a se constituir através de uma busca de um autoconhecimento, e da relação entre vida e criação. As preocupações de Rank nessa publicação parecem dialogar com o diagnóstico feito anos mais tarde por Richard Sennett *No declínio do homem público*.

Rank temia pelo ofuscamento do processo criativo da arte, em detrimento do individualismo do artista e de uma suposta busca da verdade na arte. Já Sennett também aponta

---

<sup>102</sup> His aim is not to Express himself in his work, but to get to know himself by it; in fact, by reason of purely individualistic ideology, he can not express himself without confessing, and therefore knowing himself because he simply lack collective or social ideology that might make the expression of his personality artistic in sense of earlier epochs. Tradução da autora. Ibid, p. 390

<sup>103</sup> The more successful his discovery of truth about himself, the less he can create, or even live, since illusions are necessary for both. Tradução da autora. Ibidem.

uma incessante busca pela sinceridade e nas relações públicas, que refletiriam o desejo de constituir vínculos supostamente verdadeiros através da representação da personalidade eu público. O eu não implicaria mais no homem como ator, ou no homem como criador, pelo contrário na sociedade intimista o “eu” perde o direito de usar máscaras, de se inventar política ou artisticamente. Os dois também encararam com ressalvas o narcisismo do artista/indivíduo moderno. Enquanto para Rank, o comportamento colocava em perigo a própria criação da arte, Sennett criticava o fato de que um suposto padrão de verdade fosse usado para medir a complexidade da realidade social. De acordo com o sociólogo, para integrar uma comunidade, era preciso ser autêntico, o que provocaria um enorme paradoxo, pois quanto mais autênticas as pessoas se mostrarem uma às outras, mais herméticos e fechados serão os grupos.

... agora o narcisismo é que é mobilizado nas relações sociais por uma cultura despojada na crença no público e governada pelo sentimento intimista como medida de significação da realidade. Quando questões como classes, etnicidade e exercício do poder deixam de se conformar a essa medida, quando deixam de ser um espelho, cessam de suscitar paixão ou atenção<sup>104</sup>.

Se a política é invadida pela intimidade, a arte perde qualquer referência grupal. Dessa forma, Rank acredita que o movimento da “arte pela arte” pode ser justificado psicologicamente, pois a arte perdeu sua função coletiva e ainda não descobriu uma nova função para o desenvolvimento da personalidade individual – na qual estaria pautada.

Nesse conflito entre a verdade e a criação artística, o psicanalista enxergou uma crise da história da humanidade, “na qual, mais uma vez era exigido o sacrifício de uma coisa para o pleno aproveitamento da outra.” Considerando a ilusão necessária tanto para a vida social, quanto para a arte, o artista não poderia aproveitar a vida nesse mergulho incansável nas diferentes camadas do “eu”, apagando a possibilidade de criar novas formas de existência.

Mas, o psicanalista enxerga, nessa crise da arte moderna, uma possibilidade de superação, que resultaria em um novo tipo de humanidade. O rompimento da arte com as antigas formas tradicionais é também uma possibilidade de liberação individual. No entanto, é necessário que o artista pare de direcionar sua vida para a construção de uma obra estética e simplesmente viva, despreocupando-se com a necessidade de se eternizar em uma produção artística. Mas antes é preciso perder o medo da vida. O medo de viver, para o psicanalista, resultaria na substituição de uma vida pela obra de arte. Pois, se o artista objetifica o seu ego

---

<sup>104</sup> Ibid. p. 397.

através de sua obra, ele até poderia salvar seu “eu” do esquecimento, eternizando-o na obra, mas ao mesmo tempo retiraria o artista de sua própria vida. A arte, ao mesmo tempo protegeria e afastaria o indivíduo da vida. Essa proposição de Rank não resolve o problema da arte moderna apontada por ele, apenas intensifica os conflitos entre criação e realidade e confere ao fazer da arte uma atividade tensa, que exige sacrifícios.

E para o tipo criativo que pode renunciar a proteção da arte e dedicar toda a força criativa para a vida e a formação da vida vai ser o primeiro representante de um novo tipo humano, que em retorno dessa renúncia [da arte] vai aproveitar na criação da personalidade e da expressão, uma felicidade maior.<sup>105</sup>

O primeiro contato de Nin com Otto Rank foi através da leitura dessa obra, na época ela se referiu ao texto como: “o livro que eu gostaria de ter escrito!”. Sua obra diarística parece encerrar os conflitos apontados por Rank. Tanto que a partir de 1932, data em que leu o livro, Nin começa a se questionar para onde dirigir sua força criativa: para o diário, ou para ficção? Para a vida ou para criação? Os conflitos não são resolvidos, mas percebe-se uma predileção para escrita confessional, ao mesmo tempo em que a autora deixa escapar as fugas da realidade proporcionadas pelo diário. Ao descrever no diário uma diálogo com Henry Miller acerca da relação entre sua obra ficcional e sua escrita diarística, ela aponta para essas tensões entre criação e realidade.

Henry me disse que eu não permito a mudança geológica ocorrer – a transformação provocada pelo tempo, que transforma areia em diamante.

“Não, isso é verdade. Eu acho que gosto do material não transformado. Eu gosto da coisa antes da transformação. Eu tenho medo da transformação.

“Mas, por que?”

“Porque foge da verdade. Ainda assim, sei que está se atendo à realidade porque eu reconheço que há uma verdade maior por trás da sua fantástica descrição da Broadway do que nas minhas instantâneas descrições acerca desse lugar de Nova Iorque.”

Medo da transformação tem algo a ver com meu medo da loucura. O medo da loucura que deforma todas as coisas. Eu temo mudança e alteração. Eu escrevo para combater esse medo. Por exemplo, eu costumava detestar a crueldade de Henry, tanto quanto os outros detestam a vida terrível, o trágico. Eu comecei a sentir prazer em descrever nossas alegrias, o momento de

---

<sup>105</sup> And the creative type who can renounce the protection by arte and can devote his whole creative force to life will be the first representative of the new human type, and in return for this renunciation will enjoy, a personality-creation and expression, a greater happiness. Ibid. p. 431.

serenidade, compreensão, carinho, como algo que, posteriormente, afastasse o mal, o demoníaco, o trágico.<sup>106</sup>

A posição de Nin apontada no texto envolve uma incoerência. A escrita diarística tanto evitaria alteração da realidade decorrente da criação artística, quanto construiria outra realidade baseada apenas nas experiências prazerosas, apagando assim os acontecimentos desagradáveis. O medo da autora encerrado nas possibilidades da criação, não impede que ela busque, mesmo que de forma supostamente inconsciente, construir outra realidade. Afinal como ela mesma pontua posteriormente é “a realidade dela”, é o mundo em que “ela acredita”. Essa visão de Nin confirma as idéias de Rank acerca do individualismo da arte, e a necessidade de se buscar uma determinada verdade pessoal nas expressões artísticas.

Na medida em que escrevo, eu dissipo o medo da alteração. Minha visão do mundo é instantânea e eu acredito nela. É minha realidade. A transformação requerida pela criação me atormenta. Mudança representa para a mim, a perda, a tragédia, a insanidade.

Henry estava surpreso.

Bem, se essa é minha doença, eu devo expressá-la de forma derradeira pelo diário, fazer algo do diário, assim como Proust fez algo da sua enfermidade, sua doença pela análise, sua busca doentia pelo passado, sua obsessão em recapturá-lo. Eu deveria me entregar por completo ao diário, fazê-lo mais completo, dizer mais, viver minha doença. Até agora eu lutei contra a doença; eu tentei curá-la. Você tentou curá-la Rank tentou curá-la.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Henry Said I did not permit the geological change to take place – the transformation achieved by time, which turns the sands into a diamond.

“No, that’s true. I think I like the untransformed material, I like the thing before I transformed. I am afraid of transformation.”

“But why?”

“Because it’s going away from the truth. Yet I know it is attaining reality because I recognize there is a greater truth today in your fantastic description of Broadway than in my instantaneous sketches made on the spot of New York.”

Fear of transformation has something to do with my fear of madness, the fear of madness which transform all things. I fear change and alteration. I write to combat this fear. For example, I used to dread Henry’s cruelty just as other dread the terrible life the tragic. I used to find pleasure in describe our joys, the moments of serenity, understanding, tenderness, like something that could afterward conjure away the evil, the demoniac, the tragic. NIN, 1995 p. 298.

<sup>107</sup> As I write, I dissipate the fear of alteration. My vision of the world is instantaneous and I believe in it. It’s my reality. The transformation required by creation terrifies me. Change to me represents tragedy, a loss, an insanity.

Henry was surprised.

Well, it’s my malady, Henry, I should express it to the utmost through the diary, make something of the diary, just as Proust made his work out of his disease, his malady for analyzing, his sickly pursuit of the past, his obsession with recapturing. I should give myself wholly for the diary, make it fuller, say more, live out my disease. Whereas until now I fought my disease; I tried to cure it. You try to cure it. Rank tried to cure it. Ibid. 298-9.

A decisão em abraçar o diário acaba denunciando uma escolha pela “verdade” ao invés da criação estética. Mas que verdade é essa, quando a própria Nin admite as censuras e as invenções no diário? São as próprias censuras e invenções contidas no diário que ajudam na construção dessa verdade individual. Esse é o desafio proposto na escrita confessional de Nin, confiar na sua capacidade de relatar as trivialidades diárias, transformando-as em eventos completos, infinitas por si só.

Por que não fico contente com um dia – talvez, apenas porque eu não fiz dele completo o suficiente para conter o infinito? Um dia do diário deve ser completo, como um livro; e todos os espaços que pulo, todos os braços que faltam, todas as camadas não iluminadas porque eu não as toquei com meus dedos calorosos, amor, ou [porque] não as afaguei, devem permanecer no escuro como o mistério da própria vida. Um dia é tão cheio. Será que relatá-lo impede vôos supremos? Todo dia de relato conta contra a coisa maior, ou isso pode ser feito de forma tão grande e bela, a ponto de se tornar completo, infinito. O florescer só é possível através do esquecimento, com o tempo, com as raízes e a poeira das falsidades? Se eu escrever no diário por medo da loucura, então é pela mesma razão que os artistas criavam, como Nietzsche disse. Já que o artista é sua visão de vida – do trágico e do terrível – ele iria a loucura e apenas a arte poderia salvá-lo.<sup>108</sup>

Dessa forma, percebe-se que a “transformação” não está tão longe da obra confessional de Nin, já que ela procura possibilidades de modificar os relatos de seus dias a fim de torná-los obras completas e infinitas por si só. De certa forma, a opção de Nin pelos diários pode ser encarada como uma interpretação do conselho de Rank no fim de *Arte e Artista*, que a força criativa do artista seja dedicada à vida. Afinal, se para Nin as experiências pessoais são como matérias primas da criação de sua obra completa e infinita é preciso que ela use sua criatividade na forma pela qual ela encara a vida. O próprio psicanalista chega a dizer que a vida de Nin é personificação do que ele criou em suas teorias, como mostra uma de suas cartas descritas por Nin em seu diário:

Você é fantástica. Você é fantástica na vida, quanto eu sou na criação. Nesse sentido você é melhor, e sua filosofia de viver (não de vida – isso é abstrato) é verdade – é aquela em que descrevo – no papel. E porque você é fantástica na

---

<sup>108</sup> Why am I not satisfied with a day – perhaps only because I did not make it full enough so that it could contain the infinite? One day of the diary should be complete, like a book; and all the spaces I skip, all the arms missing, all the layers not illuminated because I did not touch them with my very own warm fingers, love, or caress them, should be there in the dark, as the mystery of life itself. A day is so full. Is it that the record prevents the supreme flights? Every day I record counts against this bigger thing, or can it be made so big and beautiful that it can become the whole thing, the infinite? Is the flowering possible only with forgetting, with time, with the rooting and the dust of falsities? If I wrote my diary for fear of madness, then it was for the same reason that the artist created, as Nietzsche said. For since is his vision of life – of the tragic and the terrible – he would go mad and only art can save him. NIN, 1995, p. 299.

vida, sua escrita não é apenas um raro – e único – documento humano, mas é fantástico.<sup>109</sup>

### 2.3 A verdade em Nin e a relação com a realidade

Fazer da vida uma obra de arte pode ser encarada como uma obsessão de Nin, talvez por essa razão ela percebe sua escrita íntima como uma doença da qual não conseguia se curar. “...não foi na arte que encontrei ‘*le moment eternel*’, como Proust. Foi na vida”.<sup>110</sup> Dessa forma, a escrita do diário encerraria o constante desafio de capturar seus momentos eternos, percebendo-se na autora uma constante necessidade de viver cada dia para construir uma obra de arte.

O que a autora chama de “momento eterno”, pode ser entendido com uma busca por uma verdade transcendente. Não no sentido objetivo, intelectual. Na obra de Nin parece existir uma busca por uma verdade subjetiva, verdade do indivíduo. As constantes citações a Proust nos diários de Nin indicam, não só uma profunda admiração. Tanto em Nin quanto em Proust há um enfoque na captura de nuances das experiências temporais como forma de fisgar uma verdade imutável. No entanto, como a própria Nin admite, ela não tem a capacidade proustiana de distanciar a vida da arte.

As recorrências proustianas observadas na obra de Nin podem ser entendidas como uma indicação de uma característica que une as obras dos dois autores: uma busca pela verdade. Se em Nin a verdade que ela constrói nos diários, é uma verdade com a qual ela pode sobreviver, em Proust a verdade aparece de forma involuntária. Como ressalta o filósofo Gilles Deleuze<sup>111</sup>: “a verdade nunca é o produto de uma boa vontade prévia, mas o resultado de uma violência sobre o pensamento.”

E já as conseqüências me enchiam a mente; pois, reminiscências como o ruído da colher ou o sabor de *madeleine*, verdades escritas por figuras cujo sentido eu buscava em minha cabeça, onde campanários, plantas sem nome, compunham um alfarrábio complicado e florido, todas logo de início, privavam-me da liberdade de escolher entre elas, obrigavam-me a

<sup>109</sup> You are great. You are great in life, as I am in creation. In this sense you are greater, and your philosophy of living (not life – that’s abstract) is true – is the one that I describe – in paper. And because you are great in life your writing it’s not just a rare – and unique – human document, but is great. Tradução da autora. Ibid. p. 62.

<sup>110</sup> It wasn’t in life that I found “*le moment eternel*”, as Proust. It was in life. NIN, 1996, p. 62.

<sup>111</sup> DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 15.

aceitá-las tais como me vinham. E via nisso a marca de sua autenticidade. Não procurara as duas pedras em que tropeçara no pátio. Mas o modo fortuito, inevitável por que surgia a sensação constituía uma prova da verdade do passado que ressuscitada, das imagens que desencadeava, pois percebemos o seu esforço para aflorar à luz, sentimos a alegria do real recapturado.<sup>112</sup>

A verdade não é simplesmente o que se busca no passado. O que se redescobre de forma fortuita é um tempo que se encontra no âmago do tempo perdido. Um tempo que revela uma imagem da eternidade, sendo também um tempo original e absoluto, uma verdade que se afirmaria na arte. Ou seja, uma verdade que se afirma na criação.<sup>113</sup> O mesmo sentimento parece ser compartilhado por Nin, quando ela diz: “nós escrevemos para criar um mundo que seja mais verdadeiro do que aquele à nossa frente”.<sup>114</sup> E mesmo quando a autora mente, ela o faz para que seja verdadeira com os próprios sentimentos:

Eu não sou uma mentirosa patológica. Eu não minto por compulsão ou por doença, mas com lucidez e inteligência para ser capaz de viver a vida dos meus sentimentos, instinto, natureza sem destruí-los. É a única solução que encontrei.<sup>115</sup>

A escrita em Nin, por mais que fosse censurada e deturpada da realidade, é uma maneira de se criar uma nova verdade, uma verdade que questiona a realidade na qual ela vivia. Como Proust, ela intencionava capturar as nuances de suas experiências e impressões para construção de sua obra.

PLANO: ESCREVER MIL E UMA NOITES, de todos os tipos de desejos, amores, todos os tipos de uniões físicas, completude, descrições totais físicas e emocionais, sentimento maternal, fantasias eróticas, desejos obscuros, emoções, humores, uniões e desuniões, efeitos, resultados, contrastes, falhas, derrotas, complacência, abandono, medo, ciúmes, dores, frustrações, vitórias, etc.<sup>116</sup>

<sup>112</sup> PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: Tempo redescoberto. São Paulo: Globo, 2004, p. 158.

<sup>113</sup> Op. cit, 2003 p. 16.

<sup>114</sup> We write to create a world that is truer than the one before us. Tradução da autora. NIN, **Anaís. The Diary of Anaís Nin. Vol. IV** 1944-1947 San Diego, CA, USA: Harcourt Trade Publishers, 1971, p. 177.

<sup>115</sup> I am not a pathological liar. I don't lie out of compulsion or for disease, but with lucidity and intelligence to be able to live the life of my feelings, instinct, nature without destroying. It is the only solution I have found. Tradução da autora. NIN, 1996, p. 124

<sup>116</sup> PLAN: WRITE MILLE ET UNE NUITS, of all moods of desire, love, complete, total descriptions physical and emotional, erotic fantasies, obscure desires, emotions, moods, unions and desunions, effects, results, contrasts, failures, defeats, yielding, abandon, fears, furies, jealousies, pains, frustrations, fulfillments, etc. Tradução da autora. NIN, 1996, p. 104.

Os planos literários de Nin podem ser observados na sua escrita ficcional e memorialista. A predileção em contar minúcias de suas impressões fica marcado no seu modo criar literatura. Por vezes é possível enxergar nas impressões e os sentimentos de Nin devaneios oníricos que nada podem ter a ver com o cotidiano da autora. Mas são esses devaneios, sem aparente relação com a realidade objetiva da autora, que fornecem a possibilidade de se dizer o indizível, de se construir imagens eternas que só podem ser afirmadas na arte.

A escolha da autora de usar suas impressões pessoais para elaborar sua literatura, confere a sua obra um caráter de individualidade e de autonomia, próprios do modernismo. Dessa forma, pode-se questionar o que uma obra literária auto-referente pode dizer sobre o seu tempo.

Se for tomado como exemplo Marcel Proust, uma das inspirações de Nin, é possível encontrar na sua obra diálogos com a realidade de sua época. Embora a construção de *Em busca*, seja baseada numa verdade fictícia encontrada nas impressões fortuitas do narrador acerca das suas experiências pessoais e individuais, já que muitos avaliam a obra como um retrato de sua época.<sup>117</sup>

A preocupação de Proust em construir uma obra focada nas recordações e impressões pessoais de seu narrador, não impediu que outros estudiosos encontrassem no trabalho proustiano retratos da sociedade, mesmo com a ressalva de que o quadro impresso por Proust se tratava de uma visão fictícia e individualista do narrador. Portanto, não se pode considerar *Em busca do tempo perdido* como um trabalho literário hermético e auto-referente. Foram as observações de Proust acerca de seu grupo social, a relação entre sua sexualidade e a sociedade, e suas leituras e experiências fazem da obra uma construção de sua época. Assim, pode-se considerar que o trabalho do escritor francês, mesmo com suas inovações ainda guarda uma relação com a realidade, por mais autônoma que seja a sua arte. Isso prova que é possível enxergar numa obra tipicamente moderna as relações com a realidade.

Considerando o autor francês como uma das maiores influências de Nin, especialmente no que concerne a uma busca da verdade através da arte, será possível

---

<sup>117</sup> O historiador e crítico literário Edmund Wilson, por exemplo, afirma que os volumes de *Em busca* fizeram de Proust “o último grande historiador dos amores, da sociedade, da inteligência, da literatura e da arte da Casa do Coração Partido capitalista.” *The last great historian of the loves, the society, the intelligence, literature, the art of the Heartbreak House of Capitalist Culture*. Tradução da Autora. WILSON, Edmund. *Axel's Castle. A study on imaginative literature of 1870 – 1930*. New York : Charles Scribner's Sons, 1959, p. 190.

encontrar na autora algum diálogo entre sua obra literária e o seu tempo? Nin elaborou uma obra fictícia com uma aparente pouca relação no que concerne a sua sociedade. Enquanto *A Casa do Incesto* faz um mergulho psíquico no eu da narradora, *A Winter of Artifice*<sup>118</sup> – escrito em 1936 – revisita a perturbadora<sup>119</sup> relação de Nin e seu pai, Joaquin Castellaños Nin. (a primeira metade do conto parece ser, inclusive, uma releitura de seus primeiros diários). A autora parece encarnar quase perfeitamente o arquétipo do artista moderno descrito por Otto Rank, o qual via na arte uma possibilidade de descobrir as verdades de si mesmo. Mas em Nin, a questão ia além da auto-descoberta, já que ela acreditava no poder da arte em criar um mundo no qual ela poderia viver. Essa assertiva pode ser comprovada através das conclusões dessas narrativas, que garantem a resolução dos problemas propostos no enredo. Em *Winter of Artifice*, a personagem se salva do próprio passado e se livra da necessidade de um pai. “A garotinha estava morta nela também. A mulher se salvou. E com a garota morta, a necessidade de um pai se foi”.<sup>120</sup>

Já nos seus diários – escritos nos anos 1930 – há poucas menções destinadas ao mundo exterior da autora. Eles funcionam quase como um desafio de se recuperar os “momentos eternos”. Mas como a própria autora afirmou, as vezes os muros da realidade tocam o mundo construído pela sua arte. A partir de 1936, quando ela se envolve romanticamente com o ativista comunista Gonzalo Moré, o tema político começa a invadir, quase à contragosto, os seus diários.

## 2.4 A política em Anaïs Nin

Em junho de 1936, Anaïs é apresentada a Gonzalo Moré e sua esposa a dançarina Helga. Ela já havia ouvido falar deles na casa de Roger Klein, artista francês e vizinho de Henry Miller, onde ficou curiosa acerca das histórias do casal peruano. Mas quando os conheceu, foi Gonzalo que chamou atenção, com seus “olhos de animal e cabelos de carvão.” A atração foi imediata e os dois logo desenvolveram uma relação intensa.

<sup>118</sup> NIN, Anaïs. *Winter of Artifice*. London: Peter Owen Ld, 1974.

<sup>119</sup> Um dos temas frequentes em Nin é o trauma decorrente do abandono paterno, em 1914 quando ela tinha apenas 11 anos. Em 1933, quase vinte anos depois, pai e filha de reencontram e tiveram uma relação incestuosa durante o mês de junho do mesmo ano. As únicas pessoas para quem a autora teve coragem de revelar o caso foram os seus terapeutas René Allendy e, posteriormente, Otto Rank. A confirmação do caso veio com a publicação dos diários não expurgados dos anos 1932 à 1934.

<sup>120</sup> The little girl was dead in her to. The woman was saved. And with the little girl died the need of a father. Ibid, p. 120.

Diferente de seus outros amantes, o ativista peruano não era um intelectual. Lia pouco, era contra as análises psicológicas e não era capaz de teorizar sobre arte, ao contrário de Henry Miller e Otto Rank. Mas, o que despertou o interesse de Nin foi a sua intensidade, o sangue espanhol compartilhado por ela, sua força natural, e até certa inclinação para destruição. Ao mesmo tempo, a relação dos dois trouxe para os diários de Nin um tema antes pouco discutido: a política.

No entanto, mesmo sem Gonzalo, seria difícil para Nin permanecer sem a política. Afinal entre os anos de 1935 e 1939, ela viveu na Europa, enquanto estava à beira de uma grande guerra, tendo que revisitar sentimentos do passado, considerando que ela foi morar nos Estados Unidos em 1914 para fugir da guerra. Mas Moré, que também era comunista, estava diretamente ligado comitês de defesa à república espanhola.

Ainda antes do envolvimento com Gonzalo, Nin chega a citar sua opinião sobre política em sua escrita íntima. Ela caracteriza essa instância como uma ameaça ao seu mundo criado pela arte e ainda demonstra ter uma postura totalmente alienada em relação aos problemas da realidade, preferindo continuar com sua felicidade cotidiana.

Eu luto contra a intrusão do mundo da política, guerra, Comunismo, revoluções, porque eles matam a vida individual, quando é tudo o que temos. Depois de conversar com Emil e outros homens, Henry volta para mim abatido, pessimista, e eu continuo indiferente aos problemas do mundo, procurando manter a felicidade do cotidiano. Outros querem essa desintegração exterior como um pretexto para aceitar a própria destruição interior. Sem mais arte, sem mais livros, porque a guerra está próxima. Não a nada deixado para viver, exceto pelo mundo feminino – amor-entre-homem-e-mulher. A mulher está fundamentalmente certa. Eu defendo mais e mais a vida. Odeio política. História.<sup>121</sup>

Embora essa postura de Nin confluísse com o ethos negativo refletido em parte da arte modernista, a partir da década de 1930 essa posição passa a enfraquecer. Tanto que é possível enxergar uma arte engajada, especialmente, durante a Guerra Civil na Espanha. De acordo com Cerqueira<sup>122</sup>, no conflito, arte e literatura emergem como forma de

---

<sup>121</sup> I fight off intrusion of world, of politics, war, Communism, revolutions, because they kill the individual life when it's all we have. After talks with Emil or other men, Henry returns to me battered, pessimistic, and I remain indifferent to world problems, seeking to maintain a day-to-day happiness. Others want the outer disintegration because it is a good pretext under which to accept their inner destruction. No more art, no more books, because the war is near. There's nothing left to live for, but the woman's world – man and woman love. Woman is fundamentally right. I stand more and more for life. Hate politics. History. NIN, 1995 p. 78-9

<sup>122</sup> CERQUEIRA, João. **Arte e literatura na Guerra Civil Espanhola**. Porto Alegre: ZOUK, 2005, p. 13.

resistência à opressão e violência, refletindo um sentimento de insubmissão e esperança. Nomes como Pablo Neruda, Ernest Hemingway, André Gide se engajaram no conflito.

No entanto, Nin se associou a outros escritores. Junto a Henry Miller, e Lawrence Durrell ela formou um grupo conhecido como Círculo da Villa Seurat. Os três construíram escritos aparentemente alheios à realidade, onde as conclusões das narrativas refletiam um fim esperançoso, pelo menos no que diz respeito à felicidade individual. Em *Trópico de Capricórnio*, publicado em 1939, Henry Miller apresenta uma solução esperançosa para o narrador, mesmo vivendo num mundo de caos, ele termina com: “Serei como um visitante desta Terra, compartilhando das suas bênçãos e levando as suas dádivas. Não servirei nem serei servido. Procurarei o fim em mim próprio. Olho de novo para o Sol – o meu primeiro olhar em cheio”.<sup>123</sup> Bloshtein<sup>124</sup> aponta a atitude do grupo como um derradeiro ato de rebelião, pois mesmo vivendo numa era em que tudo parecia apontar para guerra, eles ousaram em pensar com esperança no universo de seus personagens.

A postura alheia de Nin começa a ser confrontada de forma mais intensa, a partir do momento em que ela passa a conviver com Gonzalo. O peruano passa a questionar o mundo artístico da autora e ela é obrigada a buscar explicações para sua alienação. No início dos embates com Moré, a autora transcreveu em seu diário uma carta sua, com destinatário não revelado - mas se pode intuir que é o próprio Gonzalo -, em que explica as razões pelas quais não se identifica com a luta comunista, muito embora estivesse ajudando pequenos grupos. Nin ainda revela suas raízes aristocráticas, mostrando identificação com a Espanha monárquica, o que poderia ser considerado um crime para os partidários da república espanhola.

Ao contrário do que você pensa, eu não estou alienada do drama político atual, mas eu não tomei partido, porque política, para mim, todos os tipos de política, é podre na essência e é baseada na economia, não em ideais. O sofrimento do mundo não tem remédio, a não ser individualmente. Enquanto eu dou tudo de mim, individualmente, não sinto necessidade de tomar partido de um movimento. Mas agora o drama acontece. A Espanha está sangrando tragicamente. Eu fico tentada a em engajar minha lealdade. Mas eu continuo por fora, firmemente, porque eu não encontro um líder que eu confio ou por quem eu morreria, vendo apenas traições e feiúra, sem ideais, sem heroísmo, sem doação do “eu”. Se eu encontrasse um comunista que fosse um grande homem, um homem, um ser humano, eu

<sup>123</sup> MILLER, Henry. *Trópico de Capricórnio*. Lisboa : Biblioteca Visão, 2000, p. 317.

<sup>124</sup> BLOSHTEYN, Maria R. *The Pornographer and the prophet: Henry Miller, Anaïs Nin and Lawrence Durrell reading Dostoevsky*. Disponível em:  
[http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/tape15/PQDD\\_0018/NQ27280.pdf](http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/tape15/PQDD_0018/NQ27280.pdf)

poderia servi-lo, lutar, morrer. Mas por enquanto, eu ajudo um pequeno círculo, e espero. As pessoas vão se livrar de mim por causa do meu berço (atirar em todos com unhas limpas, eles disseram na Espanha) e por causa da minha doação pessoal. E com o perfume, as unhas limpas, as catedrais e os castelos, vai a poesia. Não era o rei que valorizamos, era o símbolo de um líder. Agora não temos líderes, nem cerimônias, nem rituais, nem incenso, nem poesia. Apenas uma luta pelo pão. Nós estamos realmente muito pobres.<sup>125</sup>

Mais do que uma rejeição ao comunismo, percebe-se em Nin uma rejeição a tudo que fosse material. Por isso, o constante dualismo entre arte e política na sua escrita íntima. Na verdade, a escritora não conseguia enxergar de que forma essas duas instâncias poderiam funcionar de forma simbiótica. Como se a partir do momento em que arte se misturasse à política, ela perdesse seu valor mítico. Pois, para ela, a resistência da arte consiste não numa tentativa de transformar a realidade, mas sim, na sua própria existência, enquanto criadora de um mundo alternativo.

Ao assistir o filme *Massacre*<sup>126</sup>, que conta a história da revolta de operários contra a injustiça, embora ela tenha dito que a película a fez “ter abraçado o comunismo, pela mesma razão de Gonzalo, como um possível alívio para a injustiça”<sup>127</sup> – ela classificou a fita como “barata”. O fato de o filme ter despertado em Nin indignação com o sofrimento alheio, não foi suficiente para que ela considerasse um bom exemplo de obra de arte. Pelo contrário, para a autora, não cabe a arte ditar as maneiras pelas quais o mundo deve de organizar, isso tornaria a criação estética menor, até porque o verdadeiro artista nunca conseguiria sobreviver à realidade.

Me reerguendo do caos do ciúme de Gonzalo. Me sentindo em conflito, ou melhor dois. Um: como eu posso evitar que Gonzalo sofra? Dois: como eu posso poetizar a política? Aí mora o problema. A vida para mim é um

---

<sup>125</sup> I have not, as you think, been unaware of the political drama going on, but I have not taken any political sides because politics to me, all of them, are rotten at the core and based on economics, not ideals. Suffering of the world is without remedy, except individually. As I give all individually, I feel no need to take part in a movement. But now the drama is going on. Spain is tragically bleeding. I feel tempted to engage my allegiances. But I still remain outside, fiercely so, because I find no leader I trust or would die for, seeing only betrayal and ugliness no ideals, no heroism, no giving of the self. If I saw a Communist who was a great man, a man, a human being. I could serve, fight, die. But meanwhile I help in a small circle, and wait. The people will do away with me because of my birth (shoot everybody with clean nails, they said in Spain) and with my individual giving too. And with the perform, the clean nails, the cathedrals, the furs, and the castles will go the poetry. It wasn't the king we valued but the symbol of a leader. Now we have no leaders, no ceremonies, no rituals, no incense, no poetry. Only a struggle for bread. We are very poor indeed. Tradução da autora. NIN, 1996, p. 266-7.

<sup>126</sup> Filme dirigido por Alan Crossland, lançado em 1934.

<sup>127</sup> .. embraced communism, if only for the same reason og Gonzalo embraced it, as possible relief for injustice. Tradução da autora. NIN, 1996, p. 73.

sonho. Eu me especializei no mecanismo disso. Eu conquistei os detalhes para fazer o sonho mais possível. Com martelo. Unhas, tinta, sabão, dinheiro, máquina datilográfica, livros de receita, entusiasmo, eu construo um sonho. É por isso que renuncio violência e tragédia. Realidade. Então, eu faço poesia da ciência. Eu tomo a psicanálise e construo um mito dela. Eu me especializei na pobreza e restrições pelo bem do sonho. Eu vivi astutamente, inteligentemente, criticamente pelo bem do sonho. Eu menti pelo bem do sonho. Eu peguei elementos da vida moderna pelo bem do sonho. Eu subjetivei Nova Iorque pelo bem do sonho. E agora tudo é de novo uma questão de sonho *versus* realidade. No sonho, ninguém morre, no sonho ninguém sofre, ninguém está doente, ninguém se separa.<sup>128</sup>

Dessa forma, para Nin era melhor que a política fosse construída através de discursos racionais. Essa concepção liberava sua arte de qualquer obrigação política. Era também uma forma de justificar seu distanciamento do universo político, por se considerar incapaz de pensar de forma racional.

A organização do mundo é uma tarefa para realistas. O poeta e o trabalhador vão ser sempre vítimas do poder e do interesse. Nenhum mundo nunca vai ser comandado pela idéia mística, porque a partir do mundo que funcionar, deixará de ser mística. Quando a Igreja Católica se tornou uma força, uma organização deixou de ser mística! O realista sempre derrota o poeta e o humano. O interesse vence. O mundo sempre será governado por pessoas sem alma e pelo poder.<sup>129</sup>

Quando eu li todos os pequenos livros de Marx – síntese feita pelos franceses – Eu vi a limitação, o erro, de novo, para mim. Mas não para o mundo. O mundo é terreno. Precisa de soluções terrenas. Não pode se liberar do espaço e tempo. Comunismo está certo. Gonzalo também é terreno. Ele não pode escapar da realidade exceto com álcool, morfina, coca, cocaína, éter<sup>130</sup>.

<sup>128</sup>Rising haggard from the chaos of Gonzalo's jealousy, feeling in myself a conflict, or rather two. One: How can I prevent Gonzalo for suffering? Two: How can I poetize politics? For there lies the problem. Life for me is a dream. I mastered the mechanism of it. I conquered the details to make the dream more possible. With hammer and nails, paint, soap, money, typewriter, cook books, douchebags, I made a dream. That's why I renounce violence and tragedy. Reality. So, I made poetry out of science. I took psychoanalyses and made a myth of it. I mastered poverty and restrictions, for the sake of the dream. I lived adroitly, intelligently, critically, for the sake of the dream. I lied for the sake of the dream. I took all the element of modern life and used them for the dream. I subjected New York to the service of the dream, served the dream. And now it's all again a question of dream versus reality. In the dream, nobody dies, in the dream no one suffers, no one is sick, nobody separates. Tradução da autora. NIN, 1995, p. 369.

<sup>129</sup>The organization of the world is a task for realists. The poet and the workman will always be victims of power and interest. No world will ever be run by a mystic idea, because by the time it begins to function it ceases to be mystical. When the Catholic Church became a force, an organization, it ceased to be mystic! The realists always conquers the poetic as the human. Interest wins out. The world will always be ruled by soulless people and power. Tradução da autora. Ibid, p. 341-2.

<sup>130</sup>When I read all the little books on Marx later – synthesis made by the French – I saw the limitation, the error again, for me. But not for the world. The world is earthy. It needs earthy solutions. I cannot liberate itself into space and time. It needs concrete, external change to see, to feel. Communism is right. Gonzalo is too

No diário, Anaïs Nin relata diversas discussões com Gonzalo em função de sua (falta de) postura política. Ao leitor, parece difícil entender como os dois conseguiram manter um relacionamento de mais de dois anos, com tantas turbulências. Mas a relação deles de certa forma também simboliza os conflitos da autora entre arte e realidade. Nin crítica a política, ao mesmo tempo em que admira o fervor de Moré em relação a ela. É preciso ressaltar o desejo da autora de se criar arte através da intensidade da vida, de escolher aplicar sua força criativa na vida. Ironicamente, Gonzalo Moré personificava essa sede de vida ainda melhor que Nin. A arte *versus* realidade representa o embate de criação *versus* destruição. Mas destruição também faz parte da vida.

E depois de uma hora ele diz: “*Yo no soy creador*”. (Eu não sou criador.) Ele analisa, filosofa. Não é um criador. É por isso que ele vive, é por isso que ele toma todas as drogas, por isso que ele é um Comunista, por isso que ele é tão lindo para se amar, para se viver. Ele se entrega completamente ao presente. À vida.<sup>131</sup>

Gonzalo também é cheio de contradição e confusão. Ele adora o velho, odeia ciência, a máquina, e ainda assim abraça o comunismo. Ele é religioso, e ama a beleza, mas vai a reuniões políticas, ele ouve a cegos, estúpidos discursos.<sup>132</sup>

Durante o período em que estive com Gonzalo, a visão de Nin acerca do comunismo se transformou. A partir do momento em que passa a enxergar certa abstração, uma certa ilusão, nesses ideais políticos ela passa a compreender e respeitar o fervor de Gonzalo em relação à política. Como se a paixão política só pudesse ser compreendida no momento em que se torna uma criação da vida. Ainda assim, mesmo ajudando os grupos que lutavam pela república espanhola, a autora preferiu dizer a si mesma, que na verdade, ela estava auxiliando a Gonzalo, o indivíduo. Para ela, era mais fácil acreditar no seu sentimento por Gonzalo, do que em algo sobre o qual não tem controle.

---

earthy. He cannot escape from reality, except with alcohol, morphine, coca, cocaine, ether. Tradução da autora. NIN, 1996, p. 275.

<sup>131</sup> And an hour later he is saying “*Yo no soy creador*” (I am not a creator.) He analyzes, philosophizes. Not a creator. That is why he lives, why he took all the drugs, why he is a Communist, why he is so beautiful to love, to live with. He throws his whole self into the present. Into life. Tradução da autora. NIN, 1995 p. 270.

<sup>132</sup> Gonzalo, too, is full of contradictions and confusions. He worships the old, he hates science, the machine, yet he embraces communism. He is religious, and he loves beauty, and yet he goes to political meetings, he can listen to blind stupid speeches. Tradução da autora. NIN, 1996 p. 68.

Então eu estou datilografando nos envelopes para os comunistas. E eu penso sobre Comunismo. Eu tenho compaixão pelos seus objetivos. Mas não consigo me entusiasmar. Esse drama é, para mim, um drama ingênuo europeu. Mas todo esse drama está ardendo. Nós vivemos pelo drama – amores trágicos, energia mal gasta, erros, preconceitos. Erros. Eu acredito em cometer erros humanos, em ter ilusões. Gonzalo tem a ilusão da reorganização do mundo, eu respeito essa ilusão. Eu vou ajudá-lo. Eu já estou fora, além do capitalismo e do fascismo. Eu tenho sido uma anarquista espiritual. Na política, eu não tenho ilusões. Mas eu tenho ilusões sobre o amor.<sup>133</sup>

A convivência com Moré também fez, que com o passar do tempo, ela mudasse o discurso no que diz respeito à “manter a felicidade do cotidiano”, e fechar os olhos para o sofrimento do mundo. Ao trabalhar diretamente com as pessoas envolvidas na guerra, Nin não pôde ficar alheia ao resto do mundo. Mas sempre faz questão de ressaltar o caráter pessoal de suas ações. Ela não se sensibilizava em função de ideais coletivos, mas sim em função do sofrimento individual. Era encontrando nos outros um sentimento parecido com o seu, que a autora conseguia se identificar com as questões políticas, acreditando que só conseguiria se engajar a partir do momento em que tomava os sofrimentos como seus. Mas Nin já percebia seus próprios sentimentos também como problemas públicos, o que ressalta a sua percepção da importância da vida privada para as questões públicas.

Me dei conta de novo, como outras vezes antes, que meu sofrimento individual deveria se fundir no dos outros, assim como aconteceu quando eu era criança e deixei de lado meu sofrimento introspectivo pela perda do meu pai para cuidar da minha mãe e dos meus irmãos, e me perdi servindo os outros. Ou quanto, assim como eu me identifiquei com a guerra, e com a França devastada, eu deveria novamente adotar os problemas do mundo como meus. Claro, a vida individual vivida profundamente expande verdades além de si mesma. Minhas questões também têm valor. Elas representam as questões de milhares<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> So, I am typing envelopes, to Communists. And I think about communism. I am in sympathy now with it aims. But I cannot get fired. The drama is, to me, a naïve European one. But all drama is unwise. We do not live by wisdom. We live by drama – tragic, lives, misplaced energies, prejudices. Errors. I believe in making human errors. In having illusions. Gonzalo has the illusion of rearrangement of the world. I respect his illusion. I will help him. I am already outside, beyond capitalism and fascism. I have been a spiritual anarchist. In politic I have no illusions. But I have illusions in love. Tradução da autora. NIN, 1995, p. 350.

<sup>134</sup> It struck me again, as several times, before, that my individual suffering should be merged into the other, that just as when I was a girl and laid aside my personal introspective suffering at the loss of my Father to take care of my mother and brothers, and lost myself at serving others. O that, just as I identified once with the war, and with war-torn France, I should again adopt the world trouble in replacement of my own. Of course the personal life deeply lived expands to truths beyond itself. My struggles with myself are not valueless. They represent the struggle of thousands. Tradução da autora. NIN, 1996, p. 73-4.

A maioria das críticas de Nin à política era exatamente à sua dimensão racional e impessoal. Assim, a autora classificava o político como uma invenção do mundo masculino, preferindo se deter aos sentimentos e a intimidade, que, para ela, eram espaços femininos. O desprezo da autora à política era quase uma reação à indiferença dos espaços público, percebida por ela, às questões privadas. Dessa forma, a autora considerava as instâncias do público e privado antagônicas.

...eu realmente não me importo com qual lado eu fico, eles estão todos errados, quem acha que eles morrem e vivem por ideais. (...) Eu estou lutando com a Espanha Republicana porque estou apaixonada e isso é tudo que conta. (...) E minha alma feminina ri de todos os nomes e categorias dos homens porque eu vejo além deles. O jogo o qual eles levam tão a sério, eu levo rindo, enquanto eles riem das *nossas* lágrimas e tragédias.<sup>135</sup>

Ao mesmo tempo, a aspiração de Nin em publicar seus escritos íntimos coloca em questão um fato: um desejo de ingressar a vida pública com o uso de suas experiências privadas. Embora Nin reitere que vê na arte apenas a possibilidade de se criar um novo mundo, e não de transformá-lo, há de se pensar até que ponto os novos mundos refletidos na arte não representariam nova alternativa à realidade dos apreciadores da arte? A própria autora poderia responder que a realidade não é capaz de exprimir a perfeição das produções estéticas. Mas, é preciso lembrar que a arte de Nin, foi baseada nas suas experiências, nos seus erros: na sua imperfeição.

Essas problematizações da autora também incorporam uma das questões mais caras ao feminismo: o reconhecimento da importância da vida privada feminina. Tanto que, mesmo rejeitando o político, a escrita íntima de Nin, apesar de todas as críticas, teve sua importância posteriormente no movimento de luta pelos direitos da mulher.

Nin se manteve passiva no que concerne à política de sua época. No entanto, simultaneamente a essa passividade, ela questionou os valores dessa mesma sociedade ao estimar a dimensão da sua vida privada, conferindo-a status de obra de arte. Essa atitude da autora resultou numa valorização de sua feminilidade num mundo essencialmente masculino.

---

<sup>135</sup> ... I don't really care whose side I take, they are all wrong, who think they live and they die for ideas. (...) I'm working for the Republican Spain because I'm in love and that's what it counts. (...) and my woman's soul is laughing at all men's categories and names because I see through and beyond them. It is their game which they take seriously and I take laughingly and they laugh at our tears and tragedies. Tradução da autora. NIN, 1995, p. 354.

Mas será que essa postura rebelde da autora é capaz de absolver a escritora dos seus pecados narcísicos? Para responder essa questão, é preciso primeiro compreender o que é a feminilidade em Anaïs Nin, e como a concepção da autora vai influenciar nas suas ações e produções artísticas. Para isso, o próximo capítulo será dedicado a mergulhar mais na sua escrita íntima a fim de apreciar a vinculação do feminino, com o público, o privado a arte e a política. Dessa forma, pretendo apreender como as suas representações se fundamentam e até que ponto pode-se perceber limites entre a contestação e o narcisismo dentro da obra da autora.

### Capítulo 3 – O feminino em Anaïs Nin

“Eu nego cálculos. Eu digo que isso é instinto. Eu tenho alguns instintos violentamente impulsivos: (instintos de) desejo e proteção. Eu desejo, amo e pego fogo – e, simultaneamente, eu protejo”<sup>136</sup>. Com essas palavras Anaïs Nin imprime a imagem de uma mulher que deixa se levar pela sua natureza, criando uma figura contraditória, ambígua e volúvel. Ao longo de sua obra, a autora reitera essa percepção de si conectada aos impulsos primais, traçando assim uma construção de uma figura feminina emblemática.

A escrita íntima de Nin é carregada da co-relação entre uma natureza quase mística e a sua feminilidade. Ela anseia criar uma obra na qual sua visão de mulher seja evidenciada. Faz isso com claro desejo de subverter a obra de arte, a qual para ela vinha sido destruída pela objetividade masculina, que, na sua visão, provocava um rompimento com o lado humano do processo de criação.

A objetividade do homem parece ser a imitação de um Deus desconectado de nós e da emoção humana. A mulher nasceu para ser mãe, amante, esposa, irmã, ela nasceu para representar a união, comunhão e comunicação. Ela nasceu para conectar o homem com seu lado humano. Eu não me iludo. Não acho que crio (arte) me isolando de forma orgulhosa. A mulher deve criar sem as enganações do orgulho masculino. Ela deve criar a unidade que o homem destruiu através de sua consciência orgulhosa.<sup>137</sup>

Percebe-se a vontade de Nin em criar uma arte que resgate a conexão com a natureza humana. A autora construirá sua literatura de forma que abarque em si uma imagem de mulher vinculada aos instintos e desejos primais. Para isso ela cria uma representação de feminilidade controversa, por compreender conceitos referentes à pretensa “natureza feminina” de forma “tradicional”.

No entanto, é importante observar que ela constrói essa visão do feminino como um instrumento contestador, não só em relação às formas de arte, vistas por ela como

---

<sup>136</sup> I deny calculation. I say it is instinct. I have several violently impulses instincts: desire and protection. I desire, love, get on fire – and simultaneously, I protect. Tradução da autora. NIN, 1995, p.381.

<sup>137</sup> Man's objectivity may be an imitation of this God so detached from us a human emotion. The woman was born the mother, mistress, wife, sister, she was born to represent union, communion, communication. Woman was born to be the connecting link between man and his human self. I do not delude myself that I create in proud isolation. Woman must create without the proud delusions of man. She must create that unity which man first destroyed by his proud consciousness. Tradução da autora. NIN, Anaïs. **The Journal of Anaïs Nin Volume II 1934-1939**. USA: Harcourt Trade Publishers, 1967, p.234.

“masculinas”. Como já foi demonstrado no capítulo anterior, Nin vê a escrita instintiva, como uma forma de resistência a uma realidade com a qual ela não consegue se identificar.

Assim, o seu silêncio político se impõe quando ela incorpora a figura de uma mulher mítica e imprevisível, que não cede espaço para os racionalismos da vida pública. A autora adota para si uma caricatura do feminino, que exclui a possibilidade de qualquer ação movida por um ideal pragmático.

Porém, não se deve encarar a ocultação do político, na obra da autora, simplesmente como um tema censurado, mas, também, como uma posição ideológica. Neste sentido, Nin escolheu construir uma literatura cujo mote principal era expor seu lado mais humano, por considerar a tentativa da delineação da natureza humana como uma arte libertadora para o indivíduo, preso numa racionalidade desumana.

A ideia da arte como instrumento de libertação se dá na medida em que Nin traz questões de seu foro mais íntimo para o olhar público, mostrando aos seus leitores que seus anseios pessoais também podem ser peças chaves para a constituição de uma nova realidade.

A autora só se tornaria conhecida na década de 1960, mas mesmo antes de ter obras publicadas em larga escala, ela entrou para a vida literária quando apresentou seus diários para autores já conhecidos para o público como Henry Miller e Lawrence Durrell. No entanto, é importante alertar que nem sempre Nin optou por trazer ao público, de forma tão consciente, as minúcias de suas questões íntimas – e com isso, as representações de sua feminilidade. Muito embora, a construção da sua figura pública tenha sido elaborada através da sua vida íntima.

Seus escritos íntimos – os quais ela usou como meio experimentação para a elaboração da sua arte feminina – impressionavam mais dos que seus pequenos romances. Quando conheceu Henry Miller, por exemplo, ela confiou a ele seus diários da infância. É partir daí que o escritor passa a admirá-la enquanto artista, como ele demonstra em uma das primeiras cartas que ele a escreveu:

Eu não sei como expressar meus sentimentos em relação à leitura dos seus diários. Eu ainda não acabei. Eu o coloquei de lado porque quero poder ler mais e mais. O diário me toca profundamente. Acho que é uma das coisas mais belas que já li, e se eu fosse você eu nunca o deixaria fora do alcance das minhas mãos – nem mesmo se fosse para Fred ou eu mesmo ler. Eu

não tinha ideia, quando implorei pelos diários, de quão preciosos eles eram.<sup>138</sup>

No entanto, ao mesmo tempo em que a sua escrita íntima era admirada, a obsessão de Nin pelo diário terminou sendo vista pelos que conviviam com ela, a exemplo do próprio Henry Miller e Otto Rank, como uma doença, um vício que Nin precisava se livrar. Em uma carta, Miller<sup>139</sup> sugeriu que ela parasse permanentemente de trabalhar com suas memórias, para que pudesse dedicar-se a trabalhos futuros.

Durante certo tempo, Nin tentou ouvir os conselhos de seus mentores masculinos, isso a fez sentir-se culpada sempre que dedicava seu tempo à escrita de memórias, tentando desligar sua escrita memorialística, dos textos com os quais pretendia ingressar no mundo literário. Escrever o diário passa então a ser uma atitude de desobediência.

Meu pobre diário. Eu estou com tanta raiva de você, eu odeio você. O prazer de confessar me deixou artisticamente preguiçosa. Um prazer tão fácil, de escrever aqui – tão fácil. E hoje eu vejo como interfere nas minhas histórias. Como eu conto para você as coisas de forma tão frias, sem cuidado e de forma não artística. Todo mundo tem odiado você. Você me diminui como artista, mas ao mesmo tempo, você me mantém viva como um ser humano. (...). Mas ainda assim, meu pobre diário, se eu não tivesse conhecido você como a única coisa que sempre estive interessado em mim, nunca teria escrito nada, porque enfrentar o mundo, um mundo que parece não me dar nada além de tristeza, eu não poderia ter escrito nada. Escrever para um mundo hostil, não significa nada para mim. Escrever para você me dá o ambiente caloroso no qual eu possa florescer. Então, eu não posso te odiar. Mas agora que estou em paz com o mundo, e agora eu posso escrever como uma artista, eu devo de desvincular do meu trabalho.<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup>I don't know how to express my feelings on reading your journal. I have not finished yet. I put it aside because I want to be able to read more and more. It touches me deeply. I think it is one of the most beautiful things that I ever read, and if I were you I would never leave it out of my hands. – not even for such Fred and myself to read. I had no idea, when I begged for it, how precious it was. MILLER, Henry, NIN, Anaïs **A literate passion: letters of Anaïs Nin and Henry Miller 1932 – 1953.** Orlando, Harvest Book, 1989 p.55.

<sup>139</sup> Ibid, p.180.

<sup>140</sup> My poor diary, I am so angry with you! I hate you! The pleasure of confiding has made me artistically lazy. Such an easy joy to write here – so easy, And today I saw how the diary does choke up my stories, how I tell about things so nonchalantly, carelessly, and inartistically. Everybody has hated you. You have hampered me as an artist, but at the same time you have kept me alive as a human being. And yet, my poor journal, if I had not considered you as the only one always interested in what happened me, I would never have written at all, because facing the world, the world who seemed to give me nothing but sorrows – I could not have done it. Writing for a hostile world meant nothing to me. Writing for you gave me the warm ambience I need to flower in! So I can't hate you, but now that I made my peace with the world, and now that I can address it as an artist, I must divorce you from my world. Tradução da autora. NIN, 1992 p. 276.

Porém, a decisão da autora em desligar suas obras literárias do diário, não durou muito. Nin acabou constatando que sua obra íntima era o local cuja escrita era mais inspirada, e, nada fria, ao contrário do que se pensava. Afinal, era um espaço onde ela poderia se construir misticamente: “... eu sei que assim que saio do diário, eu não sou natural. Aqui eu quero ser confusa e mística. Eu me sinto muito emocional, porque não posso publicar o diário e não consigo escrever um romance.”<sup>141</sup>

Nin acabaria rejeitando os conselhos de Rank e Miller, passando a dedicar-se ao diário como um instrumento literário capaz de ter fronteiras tão fluídas quanto à identidade feminina idealizada por ela. Mais e mais ela atrelou seu trabalho ao diário, procurando fazer dele uma construção singular sobre o feminino. Cabe perguntar que feminilidade é essa exalada nos escritos íntimos de Nin? Até que ponto essa feminilidade da autora não era vista pelos homens do mundo literário como um obstáculo para a construção da sua obra de arte?

A leitura dos diários de Nin oferece um retrato que não foge de alguns estereótipos usualmente atribuídos a mulher. O feminino está sempre associado à sensibilidade, ao privado, à intuição e a tudo que não é racional. Enquanto algumas feministas podem argumentar que Nin reiterou velhos clichês associados à mulher, a autora abraçou esses estereótipos ao ressaltar as diferenças entre homens e mulheres, indicando que as mulheres não precisavam se tornar um homem para serem fortes.

Pode-se encarar essa postura de Nin como uma rebelião contra o mundo racional que a cercava. Essa também pode ser uma das explicações para sua aversão à política, ao público, e para o seu desejo de viver intensamente suas experiências individuais. O diário passa, então, a ser um espaço de resistência contra um mundo masculino no qual Nin não acreditava e de elaboração da sua ideia de feminilidade. Ou seja, acaba funcionando como um espaço de personificação do feminino. Se ela só consegue ter uma escrita natural é porque para ela, a feminilidade estava diretamente ligada à criação, à natureza e ao místico. Dessa forma, Nin opunha feminino e masculino, como criação e destruição. À mulher cabia o fardo de conviver com a destruição dos homens que ficam a sua volta.

---

<sup>141</sup> And I know that as soon as I step out the diary I am not natural. Here I want o be confusing and mystifying. I feel very emotional, because I can't publish the diary and I can't write a novel. Tradução da autora. NIN, 1996 p. 251.

O mundo masculino em chamas e em sangue. O mundo dos homens está se desintegrando na guerra. O mundo da mulher está vivo, como deve estar para sempre, mulheres dando vida e homens destruindo eles mesmos, morte, carnificina por todos os lados, ódio e divisão; e eu cansada de carregar Henry, Hugo, Eduardo e agora Gonzalo.<sup>142</sup>

Por isso, quando a autora decide recusar os conselhos dos homens que a cercavam, é também uma recusa de abrir mão da sua feminilidade para poder se tornar uma artista. É a partir do momento em que ela passa a se dedicar aos diários, que ela propõe uma nova forma de arte feminina.

Este capítulo se propõe a compreender os significados políticos da escolha de Nin em se projetar para o mundo como uma artista feminina. Pois, a partir do momento em que se percebe nela a intenção de publicar seus diários, percebe-se também uma forma de abrir o espaço público para as questões femininas, ainda que este não seja um desejo explícito.

### **3.1 Deixando Barcelona: as primeiras impressões sobre feminilidade em Nin**

Antes de mergulhar mais na criação do feminino em Nin nos diários escritos na década de 1930, é pertinente vislumbrar os primeiros escritos da autora no que se refere à questão do feminino.

Os primeiros diários de Nin, escritos em sua adolescência, causam um estranhamento para aqueles que conhecem suas memórias posteriores. A importância de observar esses primeiros escritos se dá na perspectiva de entender como são elaboradas as visões de Nin acerca do feminino em diferentes épocas.

Ao embarcar no navio rumo aos Estados Unidos, em 1914, Anaïs Nin, com apenas 11 anos de idade, tinha a cabeça repleta de anseios, esperanças e curiosidade em relação à nova vida, que foram revelados em uma longa carta ao pai, o qual há pouco tempo

---

<sup>142</sup> The world of men is in flame and blood. The world of man disintegrating in war. The world of woman alive, as It shall be forever, woman giving life and man destroying himself, death, carnage all around me, death and hatred an division, and I so weary of lifting Henry, and Hugh, Eduardo, Rank and now Gonzalo. Tradução da autora. Ibid, p. 36.

deixara sua família. A carta ao pai<sup>143</sup> posteriormente se tornaria a origem de parte das suas obras mais célebres: os seus diários íntimos. A partir de seus primeiros escritos é possível acompanhar a trajetória de uma garota frente a uma nova cultura e também em relação aos próprios percursos das mudanças da adolescência e da vida adulta.

Ao contrário dos escritos memorialísticos produzidos nas décadas 1930 e 1940, os primeiros relatos íntimos da autora não têm recebido tanta atenção. Talvez pelo seu caráter supostamente mais inocente ou menos subversivo – embora seja precipitado classificar níveis de subversão ou inocência de qualquer escrito – que pareciam pouco condizer com o contexto nos quais seus outros escritos alcançaram notoriedade: a emergência da segunda onda do movimento feminista americano.

“O casamento moderno se tornou como tudo nesses dias, loucura, frivolidade, ostentação e a eterna intoxicação pela juventude”<sup>144</sup>, escreve a autora em 25 de outubro de 1915. Quem conhece a vida e obra de Nin pode achar surpreendentes suas colocações, aos 12 anos, sobre a instituição do matrimônio. Afinal, aos olhos de muitos, o casamento que ela teria mais tarde poderia se encaixar nesse perfil “frívolo”.

Durante os primeiros anos de seu diário, a autora também oferece opiniões sobre assuntos como religião e lugar social da mulher. Como é o caso desse trecho:

Eu odeio as novas leis que permitem o divórcio e que os lares sejam destruídos. E me parece que se eu tivesse um marido eu seria submissa, e mesmo se ele me enganasse, eu acho que nunca amaria outro, nunca, E se eu me divorciasse, eu preferia morrer, porque eu acho que [divórcio] não é honrável.<sup>145</sup>

Sabe-se que à época em que o trecho foi escrito, os pais de Nin haviam se separado recentemente. O fato pode ter influenciado a opinião da autora, mas não se pode analisar apenas por esse espectro de sua vida pessoal. Ora, a ideia de modelo de mulher submissa não foi idealizada por Nin somente em função de seus problemas familiares.

---

<sup>143</sup> A autora fala sobre essa carta destinada ao pai como o início da sua escrita diarística em entrevista concedida no dia 18 de junho de 1970 à Rádio Canadá – emissora de televisão canadense. O vídeo está disponível em: [http://archives.radio-souvenirs/arts\\_culture/canada.ca/IDC-0-72-1981-12731-11/index\\_](http://archives.radio-souvenirs/arts_culture/canada.ca/IDC-0-72-1981-12731-11/index_)

<sup>144</sup> Modern marriage has become like everything else these days, madness, frivolity, ostentation and intoxication of eternal youth. Tradução da autora. NIN, Anaís. **The early diary of Anaís Nin, Vol. 1 (1914-1919)**. Orlando, Harcourt Brace and Company, 1980, p. 85.

<sup>145</sup> I hate de modern laws which allow divorce and allow homes to be destroyed. And it seems to me that if I had a man as a master, I would be submissive and, even if he deceived me, I think that I never would love another, never. And it seems to me that if I have to divorce, I would rather die, because I think it's dishonorable. (Tradução da autora) Ibid. p.90

A construção da ideia de uma natureza feminina não pode ser datada, mas é possível dizer que, em alguns casos, contribuiu para a solidificação de uma imagem de mulher frágil, submissa e dócil. Essas eram as características consideradas inatas à mulher. Logo, aquelas que não apresentassem as qualidades, tão convenientes para uma sociedade falocrática, eram tachadas como antinaturais.

Para pensar em uma naturalização de um modelo ideal de mulher, pode ser útil colocar em xeque estudos<sup>146</sup> que afirmam que o poder não funciona simplesmente como um poder [masculino] reprimindo ou oprimindo a subjetividade feminina. As diferenciações entre os sexos e, conseqüentemente, os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres são efeitos de regulações nas quais os próprios sujeitos *gendrados* operam. Os sexos (feminino e masculino) seriam na verdade efeitos de um processo de articulações dos discursos e dissimulados por meio desses mesmos efeitos.<sup>147</sup>

Retomando os primeiros escritos de Nin, e que ela, enquanto sujeito *gendrado*, também constrói suas próprias regulações sobre o sexo, pode-se interpretar seus diários como operações de regulação sobre modelos ideais de comportamento? Essa possibilidade se apresenta quando, por exemplo, em carta ao pai ela revela ter decidido abandonar as aspirações artísticas ao se questionar sobre “quem iria assar o bolo” caso decidisse não se tornar uma esposa convencional.<sup>148</sup> Ou quando escreve “... mamãe fala que os homens são muito egoístas. Se eu levasse a sério tudo o que mamãe pensa dos homens, eu me tornaria uma sufragete ou uma solteirona”.<sup>149</sup>

A hipótese de um diário disciplinar tem sido sempre levantada nas pesquisas sobre os gêneros de escrita íntima.<sup>150</sup> É verdade que os diários, em geral, têm suas regras. No entanto, excetuando-se as demarcações de datas, é difícil delinear quais são essas regras, pois, cada registro diarístico estabelece uma dinâmica própria. Assim, além de impor uma

---

<sup>146</sup> BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

<sup>147</sup> Ibid, p. 1-31.

<sup>148</sup> A frase é dita por Anaís Nin quando revela ao pai ter abandonado as aspirações artísticas: “If I tried to write I would only be na ornament to those I love. Who would bake the cakes? (poets don’t know how to do such thing), who would go to the marketing?” / “Se eu tentasse escrever eu seria apenas um ornamento para aqueles que amo. Quem assaria os bolos? (poetas não fazem essas coisas) Quem iria ao supermercado?” NIN, 1980 p, 468.

<sup>149</sup> If I took seriously all that Mama thinks about men, I would certainly turn into a suffragette and an old maid. (Tradução da autora) Ibid, p.95.

<sup>150</sup> A obra *Vigiar e Punir* parece responder aos anseios desses estudos. O conceito de disciplina emprestado desse estudo diz que ela “é o processo técnico unitário pelo qual a força do corpo é, com mínimo de ônus, reduzida como força política e maximizada como força útil.” FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis Vozes, 1987.

disciplina de produtividade de uma escrita íntima, os diários possibilitam a constante autovigilância do comportamento, já que com os relatos memorialísticos, a figura feminina pode se auto-observar e se julgar.

Maria José Mota Viana<sup>151</sup> acredita que, quando detalhes da vida íntima feminina são relatados com minúcia em diários e ficam circunscritos apenas para a própria autora, a mulher torna-se mais presa ao âmbito privado.

De acordo com essa concepção, na escrita sobre o “eu”, a mulher poderia guardar seus desejos e anseios a sete chaves, sem com isso deixar o aprisionamento doméstico e se libertar dos deveres e obrigações de recato. Por conta desse fator, a prática tornou-se comum e até mesmo incentivada entre mulheres. Com os paradoxos e as contradições interiores guardados apenas em um caderno empoeirado, o mundo exterior estaria menos ameaçado da emancipação feminina.

Assim, torna-se necessária a relativização desses conceitos de vigilância e disciplina quando relacionados à escrita íntima. As possibilidades de purgar as dores dos diários não necessariamente impedem a figura feminina de manter uma postura ativa na vida pública. Basta se lembrar dos escritos íntimos e catárticos de Frida Kahlo. As letras trêmulas e manchadas, provavelmente pelas lágrimas da pintora, podem indicar o quão visceral são aqueles relatos. E Kahlo não representa a figura feminina passiva e submissa como seria de se esperar de uma mulher mergulhada num mundo panóptico de escritas íntimas.

A atuação pública de Nin, especialmente em se tratando da auto-representação em sua adolescência, não foi tão óbvia quanto à de Kahlo. Isso não significa que não seja possível problematizar a utilização de tais conceitos na obra da autora. Por isso retomo a questão: a escrita diarística de Anaïs Nin seria uma operação de regularização e disciplinarização de si? Aceitar essa afirmativa não seria incorrer no mesmo erro dos que vêem os diários somente como uma maravilhosa ferramenta de libertação, onde a mulher teria a própria voz<sup>152</sup>?

As respostas afirmativas as duas questões, embora aparentemente opostas, têm uma raiz comum: a ideia de instrumentalização da escrita diarística, seja para libertar ou

---

<sup>151</sup> VIANA, Maria José Motta. **Do sótão à vitrine: memórias de mulheres**. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

<sup>152</sup> SCHIWY, Marlene. **A Voice of Her Own: Women and the Journal Writing Journey**. New York: Fireside, 1996.

aprisionar a mulher. Dessa forma, pensar o relato íntimo sob um prisma instrumental é reduzir e simplificar as potencialidades de pesquisa no tema.

Ao mesmo tempo em que os diários de Anaïs Nin são repletos de opiniões da autora acerca do papel social da mulher, lá também é possível encontrar questionamentos acerca das hierarquias e da obediência pela qual ela deveria se submeter.

... comecei a pensar e imaginar por que nós nascemos para obedecer. Por que toda nossa vida deve ser uma longa e pesada corrente de obediência? Eu tenho imaginado por que Deus nos criou para obedecer. O mundo inteiro sempre obedece. As leis de Deus, as leis da natureza, etc. Nada além de lei e mandamentos. Por quê? (...) Deve-se obedecer, obedecer agora, obedecer depois, obedecer sempre, obedecer em todo lugar, na terra e no céu. Poderíamos existir sem obediência? Sem reis obedecendo a Deus, homem obedecendo a um líder, o animal obedecendo ao homem, Natureza obedecendo a suas leis e milhões de humanos obedecendo a alguém acima deles?<sup>153</sup>

Diante do exposto, enxergar os escritos de Nin em seus diferentes contextos sob um prisma dualista entre liberdade/vigilância é fugir da complexidade existente nas memórias da autora. Tomando-se como exemplo os relatos posteriores da própria Nin, pode-se apreender que, em plena década da revolução sexual, os diários de 1930 foram levados a um grande público pela primeira vez e foram recebidos com certo entusiasmo pelos movimentos feministas<sup>154</sup>. Diferentemente de uma boa esposa que assa bolos, como ela previra anos antes, os diários revelam uma mulher em busca dos prazeres do corpo, de novas experimentações fugindo de rótulos de bons comportamentos socialmente estabelecidos, como a monogamia e a heterossexualidade. Será que as ideias da autora mudaram tão radicalmente em menos de 20 anos?

---

<sup>153</sup> “... I have started to think and to wonder why it is that we are born to obey. Why must our whole life be a long, heavy chain of obedience? I often have wondered why God create us only to obey. The entire world always obeys. The laws of God, the laws of nature, etc. Nothing, but laws, commandments. Why? (...) One must obey, obey now, obey later, obey always, obey everywhere, on earth as in heaven. Couldn't the world exist without obedience? Without kings obeying God, man obeying a leader, the animal obeying men. Nature obeying its laws and millions of human obeying someone above them. Tradução da autora. NIN, 1980, p. 298.

<sup>154</sup> Após a publicação de alguns diários Anaïs Nin inclusive se envolveu com o movimento Women's liberation durante os anos de 1960 e 1970.

### 3.2 As memórias da maturidade: no limite entre hedonismo e subversão

O entusiasmo com o qual os diários foram recebidos não impediu as críticas direcionadas a eles pelo próprio movimento feminista. A mesma Anaïs considerada libertária tinha ideias bastante sólidas no que diz respeito aos espaços femininos (para ela, o privado) e aos masculinos (o público).

Ao contrário de outros artistas com quem convivia, como Pablo Neruda, ela preferiu a resignação frente aos grupos políticos da época. Em diversos trechos dos diários, afirma que a política, a história e o racionalismo são âmbitos pertencentes ao mundo masculino. Como já foi dito, segundo Nin, a arte – e para ela a literatura íntima também se enquadra da categoria artística – serviria para construir um mundo novo, de paixão e de sonho. Algo que, na sua visão, nada pode ter a ver com política. Constantemente, vê-se a autora associar a feminilidade ao sentimento e às sensações, afastando-se do mundo político, que, era um universo feito para aqueles que não conseguiam ir além da racionalidade.

Existem pessoas que não podem mudar por dentro, que devem ser encorajadas pelo exterior. Essas são as pessoas que precisam da revolução. Os fracos. Essas são as pessoas que não podem erguer-se acima da vida, transformá-la, libertar-se, e para essas pessoas a revolução é necessária, para os fracos. A revolução é feita pelos fracos e para os fracos. É por isso que, pessoalmente, eu não ganharia nada com a revolução, a não ser pelos outros com quem convivo. Nenhuma revolução vai me libertar da minha sentimentalidade, da minha piedade, fraqueza. Mas vai libertar aqueles que não conseguem escapar para entrar no infinito, vai libertar aqueles que não conseguem criar um mundo ilusório. Aqueles que não podem sonhar, que não podem transformar.<sup>155</sup>

As palavras da autora suscitam questionamento: ao mesmo tempo em que ela demonstra ter consciência de que é preciso ir além da vida, ou seja, ir além dos limites impostos socialmente à vida, ela se intenta se omitir politicamente, deixando claro sua

---

<sup>155</sup> There are people who can't change from the interior outward, who must be pushed from the exterior. These are the ones who need revolutions. The weak ones. There are those who can't rise above life, transform it, free themselves, and for these the revolution is necessary, for the weak ones. It's by the weak ones, for the weak ones. That's why, for me personally, I have no use for it, but for the other I have. No revolution will free me from my sentimentality, pity, weakness. But it will free those who cannot into the infinite, those who cannot create an illusory world. Those who cannot dream, those who cannot transform. Tradução da autora. NIN, 1996, p. 84.

compreensão de que a vida deve ser experimentada para dar vazão aos sentimentos e aspirações, instâncias não valorizadas pelo mundo público, racional.

À primeira vista, pode parecer que Nin toma uma atitude egoísta ao decidir criar um mundo ilusório próprio através de sua arte, para não ter que deixar sua passividade política. Mas essa seria uma visão simplista da obra de memórias da autora. Afinal, esse pensamento não questiona quais os significados dos desejos da escritora em expor esse mundo privado e ilusório, que desafia as normas racionais da sociedade ao público.

Assim, é possível fazer duas leituras acerca da obra de Nin: a primeira, de que a autora se omite politicamente para exercer na sua arte uma prática hedonista, na medida em que sublinha os próprios desejos; a segunda, de que a sua escrita memorialística traz em si um caráter de subversão, ao impor uma visão contrária à racionalidade da política, da guerra e, portanto, do mundo masculino.

Contudo, buscar entender a obra de Nin sob o prisma dualista entre subversão e hedonismo poder trazer muitas armadilhas. Afinal, até que ponto é possível localizar um limite entre hedonismo, subversão e omissão nesses relatos diarísticos?

Por mais hedonista que fosse a autora, há de se levar em consideração, que foi esse hedonismo, essa vontade de se perder nos prazeres dos sonhos, que a levou a questionar e criticar valores de seu tempo. Um exemplo disso é a constante crítica a racionalidade exposta na sua obra íntima.

Não se deve esquecer, como já foi apontado no capítulo anterior, que essa crítica ao mundo racional se enquadra no que se convencionou chamar de literatura modernista, mais especificamente o surrealismo, por meio do qual, segundo Benjamin (1929) “o domínio da literatura foi explodido por dentro na medida em que um grupo homogêneo de homens levou a ‘vida literária’ até os limites extremos do possível”<sup>156</sup>. E foi através de uma estética não racional, baseada nos sonhos e no interior psíquico, que Nin construiu um novo mundo nos seus diários, pois para a autora a escrita serviu para criar um universo onde ela pudesse viver. Um mundo diferente dos que lhe foram oferecidos: da guerra, da política e dos pais. Esse ambiente construído por ela, através dos seus escritos, nega o mundo político no qual estava inserida, mas, simultaneamente, se impõe ao público através da sua circulação.

---

<sup>156</sup> BENJAMIN, 1985 p. 22.

Mas, até que ponto pode-se afirmar que o desejo de Anaïs Nin era transformar as relações de poder existentes, trazendo o privado, o feminino, ao público? Ou, ainda: apesar de Nin considerar sua obra memorialística e literária como apolítica, é possível afirmar se, conscientemente ou não, a circulação do conteúdo do seu trabalho era em si uma ação política?

É possível encontrar respostas incompletas e contraditórias nos diversos relatos e fontes produzidos pela autora (diários, cartas, entrevistas, artigos, contos, livros de ficção, etc.). Contudo, buscar estas respostas não seria, mais uma vez, cair na armadilha de enxergar os diários como um instrumento?

Diversas leituras foram feitas acerca dos diários de Anaïs Nin. Nestas leituras, ora a obra foi vista como um monumento à liberação feminina, ora considerada como uma ode ao hedonismo e ao descompromisso político. Não é pretensão de este trabalho distinguir qual das diversas leituras da obra de Anaïs Nin é a mais válida. Cada leitura está circunscrita a um contexto, um espaço e uma temporalidade diferente, e os pesquisadores não são imunes aos diferentes contextos.

O que se deve ressaltar é a importância de tais abordagens para os estudos de escritos íntimos. No entanto, pode-se ir além da tentativa de localizar uma utilidade para tais relatos. Mais do que buscar enxergar uma função para o diário de Anaïs Nin, é importante examiná-los tendo em vista as suas complexidades e contradições das memórias, não em busca de repostas simples, mas de uma realidade repleta de minúcias que não podem ser ignoradas. Assim, não se deve adotar uma visão dualista entre subversão e hedonismo, até porque os próprios escritos de Nin apontam certos deslocamentos, certas discontinuidades que sugerem uma postura analítica mais cuidadosa.

O trabalho da autora é carregado de um fervor quase místico, não no sentido simbólico ou metafórico. O misticismo diz respeito ao fluxo psíquico de seus pensamentos, que soam para além da racionalidade.

Eu sonho, eu beijo, eu tenho orgasmos, fico exaltada, deixo o mundo, eu flutuo, eu cozinho, eu costuro, tenho pesadelos, eu sigo um plano criativo gigantesco, eu componho, decompouho, improviso. Eu escrevo na minha cabeça, eu escuto tudo, eu ouço tudo o que é dito, eu sinto a Espanha, eu estou consciente, eu estou em todo lugar, eu incendeio com Gonzalo, eu estou aberta a feridas, eu estou aberta ao amor, eu estou enraizada nas minhas devoções, eu transporto uma corrente obsessiva de contar histórias, eu estou escrevendo minha própria história, mas eu nunca estou separada, cortada dela – nunca cega, surda, ausente. Agarro-me ao sonho que torna a vida possível, a criação que transfigura, ao Deus que sustenta,

aos crimes que dão a vida, as infidelidades que fazem o maravilhoso possível. Agarro-me a poesia e a simplicidade humana.<sup>157</sup>

Esse fervor da escrita da autora dialoga com a ideia de feminilidade circunscrita em sua memória. É um grito contra a racionalidade científica, contra uma arte artificialmente construída, contra a desvalorização da interioridade. No entanto, mais do que um grito de rebeldia é também um grito revelador dos seus sentimentos, das angústias e das impressões da mulher. A escrita de Nin, portanto, pode ser encarada como um grito, alertando que a mulher tem desejos, sonhos e que, sim, esses sonhos e desejos importam e devem ser expostos.

Nessa perspectiva, o diário de Nin se constrói enquanto arte na medida em que ela o usa como um meio para destruir o espelho no qual a mulheres eram vistas apenas como um reflexo do desejo masculino. O que entra em pauta são os desejos *dela*, não como uma frivolidade, mas sim como uma prerrogativa necessária para a vida. A arte feminina de Nin está profundamente vinculada à vida, à natureza. Muitas vezes o processo criativo da autora é comparado à maternidade. Nin, que nunca desejou ter filhos afirmava: “Eu tenho conhecido a maternidade, para além da maternidade biológica – trajetória da artista e da vida, da esperança e da criação”.<sup>158</sup>

Dessa forma ela abraça alguns dos estereótipos pelos quais a ideia do feminino está atrelada, como, por exemplo, a de que o sexo feminino está vinculado à natureza. Dessa forma, a mulher fica aquém da cultura e assim é impossibilitada de criar. Esse pensamento da autora gera controvérsia para as pessoas ligadas ao movimento feminista, mas é preciso entender o que significa para Nin essa vinculação entre a instância feminina e o natural.

A mulher artista tem que unir criação e vida da sua própria maneira – ou no seu próprio útero, se assim preferir. Ela tem que criar algo diferente do homem. Ela tem que criar o mistério, a tempestade, a natureza, os terrores,

---

<sup>157</sup> I dream, I kiss, I have orgasms, I get exalted, I leave the world, I float, I cook, I sew, I have nightmares, I follow a gigantic creative plan, I compose, decompose, improvise. I write in my head, I listen to all, I hear all that is said, I feel Spain, I am aware, I am everywhere, I burn with Gonzalo, I am open to wounds, open to love, I am rooted to my devotions, I carry an obsessional current of storytelling, I am writing my own story, but I am never separate, cut off never blind, deaf, absent. I hold on to the dream which makes life possible, to the creation which transfigures, to the God who sustains, to the crimes which give life, to the infidelities which make the marvelous possible. I hold on to the poetry and the human simplicity. Tradução da autora. NIN, 1996, p. 176.

<sup>158</sup> I have known motherhood beyond biological motherhood – the bearing of artist and life, hope, and creation. Tradução da autora. Ibid, p. 75.

o paraíso natural do sexo, o inferno natural do sexo, a batalha entre arte e contra a arte.<sup>159</sup>

A autora se desafia enquanto mulher para conceber uma obra artística que forneça uma impressão de verdade tão forte a ponto de parecer trazer em si sua própria carne. E isso não será feito simplesmente com um relato de uma suposta verdade. Como foi visto nos capítulos anteriores, em Nin a verdade só se mostra através da criação, logo, a arte feminina e autêntica da autora só conseguirá “criar o mistério, a tempestade, a natureza, os terrores...” através de um complexo trabalho de criação. Pode-se considerar que a criação também está relacionada às escolhas e ao modo de vida da autora, já que seu diário pode ser encarado como uma proposta estética da própria existência. Portanto, a proposta estética elucidada no diário da escritora passa a ser uma indicação de modo de vida. E é assim que o diário será recebido anos mais tarde quando Nin, finalmente, consegue publicá-lo.

Ademais, a autora busca distinguir a escrita das produções textuais “masculinas” carregadas de abstrações científicas e intelectuais. “Mais e mais me vejo impelida a lutar contra as invenções científicas e intelectuais dos homens. Com meus sentimentos e instintos eu me oponho a todas as teorias e explicações psicológicas dos homens”.<sup>160</sup> Para ela, a escrita feminina se constrói a partir do amor, o qual vê como um elemento unificador entre todas as artes e todas as pessoas.

Ideias são elementos separadores. Amor é a comunhão com os outros. Palavras mentais são isoladoras. Amor nos faz abraçar todas as raças, todo o mundo, todas as formas de criação. O artista procura a linguagem universal. E artistas de todas as partes do mundo podem entender um ao outro.<sup>161</sup>

Em suma, Nin propõe a construção de uma arte feita “a partir do próprio sangue, englobada no próprio útero.” Ela usa essa metáfora para demonstrar a importância da ligação entre vida e estética, defendendo que não poderia abandonar seus diários, pois a

---

<sup>159</sup> The woman artist has to fuse creation and life in her own way – or in her own womb if you prefer. She has to create something different from man. She has to create the mystery, the storm, nature, the moon itself, the madness of nature, the terrors, the natural paradise of sex, the natural hell of sex, the battle with art and against art. The art of woman must be this that is born out of a flesh. Womb and not from the cells of the mind. She must be in her art, the very myth in motion. Tradução da autora. Ibid. p. 87.

<sup>160</sup> More and more I see implied in the diary is the struggle against scientific and intellectual inventions of man. Ibid. p.46

<sup>161</sup> Ideas are separating elements. Love is a communion with others. Mental words are isolators. Love makes one embraces all races, the whole world, all forms of creation. The artist really seek a universal language, and artists form all part of the world can understand each other. Tradução da autora. NIN, 1995, p. 167.

partir do momento em que distanciasse sua vida da criação artística, ela se tornaria artificial e sua escrita pareceria falsa. Ora, o que se percebe não é a impossibilidade da criação artística feminina, mas sim a potencialidade de se criar uma arte nova, uma arte concebida com “a própria carne”.

Assim, ela passa a criticar a presunção de que é possível haver um distanciamento entre a vida e a arte. Quando ela faz afirmações sobre o “amor” como elemento fundamental para a linguagem artística, demonstra um desejo de se construir uma arte universal, que possa ser compreendida por todos. Em Nin, esse princípio universal também está atrelado ao sentido de completude. A possibilidade de se elaborar uma arte em sua completude significaria quase como um reencontro com o mundo criado por Deus para os homens. Ela acredita que o mundo racional e científico foi responsável pela destruição dos mitos divinos, mas, ainda assim, é possível reencontrar esse mundo através da arte.

[a mulher artista] deve unir os elementos e os produtos sintéticos dos homens, ela deve ser a ligação, o perfume o qual os homens destroem. No instante em que ela falhar o mundo vai se tornar sombrio. E a cidade do homem que fica no céu vai perecer com isso. Ela deve criar o que o homem destruiu originalmente, o mundo de unidade imaginado por Deus, o qual o homem destruiu e despedaçou com a sua consciência orgulhosa. É a fragmentação do paraíso imaginado por Deus, foi para juntar esses fragmentos novamente, numa ordem do homem, que Henry e Larry tentaram agir ontem à noite. Eles tentaram seduzir-me para deixar o útero. Por quê? Eu tenho que criar para homens e mulheres essa trágica busca de um laço perdido, dessa completude despedaçada. Eu tenho que criar aquilo que vai nos tirar da solidão, a miragem da arte, o sofrimento de nossa separação.<sup>162</sup>

Fugindo de um feminismo ortodoxo, Nin adotou para si a imagem de uma figura mítica, imprevisível, que está além ou aquém da cultura. Se por um lado, a autora acaba por naturalizar e reiterar características historicamente atribuídas à mulher, por outro lado, ao abraçar esse estereótipo, ela se dá a liberdade da loucura e a possibilidade de escapar das regras da racionalidade.

---

<sup>162</sup> She must create that which man originally destroyed, the very world of unity issued from God, which man shattered and destroyed with his proud consciousness. It is this dividing of the paradise made by God into fragments, so as to piece it together in a man order, that Henry and Larry tried to reenact last night. They tried to lure me out of the womb. Why? I have to create for man or woman this very seeking of lost bond, of a shattered wholeness. I have to create that which will deliver us from aloneness, the mirages of art, the suffering of our separateness. Tradução da autora. NIN, 1996, p.84-5.

### 3.3 Sonho e representação da feminilidade

Ao compor suas memórias de forma hermética, ela construiu um mundo próprio, além de um espelho de representações do feminino. Criou na sua obra arquétipos de feminilidade, que inspirou reações polarizadas. Ao mesmo tempo em que despertou uma legião de fãs, Nin também teve ávidos críticos, como Simone de Beauvoir:

... naturalmente, eu reconheço que ela (Anaïs Nin) tem algum talento, e que, de vez em quando, ela evoca algumas coisas poderosas. Ocasionalmente, ela demonstra alguma graciosidade na escrita, mas o trabalho dela é estranho para mim, especialmente porque ela tenta muito ser feminina e não feminista. E ela é tão boba diante de alguns homens. Ela fala desses homens que eu conheço na França e eu sei que eles são menos do que nada, mas ela os considera reis, pessoas extraordinárias.<sup>163</sup>

Nin elaborou fantasias de feminino, permitindo múltiplas interpretações que, muitas vezes, se mostram diametralmente opostas. E isso só foi possível porque na sua escrita íntima há uma dimensão onírica, na qual sonho e realidade se confundem. Dessa forma, Nin abriu espaço para a construção de fantasias flexíveis e multifacetadas da feminilidade.

O estilo da escrita de Nin, muitas vezes mostra esse caráter onírico, pois, como vimos ao longo do trabalho, a autora busca através da criação a possibilidade de edificar seu verdadeiro “eu” feminino.

Essa ideia de construção da feminilidade através do sonho já é contemplada nos primeiros diários da autora.

Eu tenho sonhos, sonhos que são melhores do que qualquer coisa que já fiz ou disse, e eu não quero que eles morram. É a melhor parte de mim, o lado dos meus ideais e das minhas resoluções lutando contra a parte de mim que não sonha, que tem defeitos, e eles lutam nas suas páginas. Você

<sup>163</sup> ... naturally I recognize that she (Anaïs Nin) has some talent, and that from time she evokes some powerful things. She shows an occasional grace in writing, but her work is foreign to me, precisely because she wants so much to be feminine and not feminist. And then she gaga before so many men. She talks about men I know in France, men who were less than nothing, she considers them kings, extraordinary people. Tradução da autora. BEAUVOIR, S. - Entrevista concedida a Alice Jardine. *Signs. J. of Women, Culture and Society*, 5, 1979, *apud* MORAES, Maria Lygia Quartim de. **Avatares da identidade feminina**. Trabalho apresentado ao GT “Família Sociedade” na XII Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais – ANPOCS – Água de São Pedro, SP, outubro de 88.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/index.php/perspectivas/article/view/1909/1558>. Acessado em 04/03/2010.

a ajuda mais forte para preencher minha visão de como atingir minha feminilidade.<sup>164</sup>

A estética do sonho passou a invadir o estilo literário das memórias de Nin. A autora adota uma narrativa semelhante aos sonhos como um artifício para exprimir seus sentimentos. Mas o plano de usar os sonhos na escrita foi muito além da tentativa de criar uma infância e adolescência feliz, para assim construir um eu ideal feminino na sua escrita íntima.

Assim, encontra-se em suas memórias, uma construção de imagens que se confundem entre si, cada vez que a autora tenta descrever a sua percepção e seus sentimentos.

Eu morri e renasci de novo pela manhã, quando o sol alcançou a parede de frente a minha janela. O céu azul e o sol na parede. Fiquei lá sentindo o céu, e eu mesma no céu. Sentindo o sol, e eu mesma no sol, e abandonando a mim mesma na imensidão e em Deus. Deus penetrou todo meu corpo. Frio e febre e luz, uma iluminação, uma visita, por todo meu corpo, o tremor da presença. A luz e o céu no corpo, Deus no corpo e eu me unindo a Deus. Eu me uni a Deus. Sem imagem. Eu senti espaço, pureza, imensidão, uma profunda e inelutável comunhão. (...) Eu não precisava de nenhum homem ou padre para me comunicar com Ele. Ao viver minha vida, minha paixão, minha criação até o limite, eu entrei em comunhão com o céu, com a luz e com Deus. Eu acreditei na transubstanciação da carne e do sangue. Eu cheguei ao infinito através da carne e do sangue. Através da carne, do sangue e do amor eu estava completa, em Deus. Eu não posso dizer mais nada. Não há nada mais a dizer. As maiores comunhões acontecem de forma simples. Mas a partir daquele momento, eu senti minha conexão com Deus. (...) Eternidade. Eu nasci. Eu nasci mulher.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> I have dreams, dreams which are finer than anything that I ever done or said, and I do not want them to die. It is my better self, the self of my ideas and resolutions struggling against the dreamless self with its fault and defilings, and they struggle in your pages (...) You are the strongest help I have to fulfill my vision to achieve womanhood. (Tradução da autora) NIN, Anais. **The early diary of Anais Nin, Vol. 2 (1920-1923)**. Orlando, Harcourt Brace and Company, 1982. p.165.

<sup>165</sup> I died and was Born again in the morning, when the sun came to the wall in front of my window. A blue sky, and the sun on the wall. I lay there feeling the sky, and myself one with the sky , feeling the sun, and myself on with the sun, and abandoning myself o immensity and to God. God penetrated my whole body. Cold and fever and light, an illumination, a visitation, through the whole body, the shiver of a presence. The light and the sky in the body, God in the body, and I melting into God. I melted into god. No image. I felt space, gold, ecstasy, immensity, a profound communion. I needed no man or priest to communicate with Him. By living my life, my passions, my creation to the limit, I communed with the sky, the light and with God. I believed in the transubstantion of blood and flesh. I have come upon the infinite with flesh and blood and love. I was in the whole, in God. I cannot say more. There's nothing more to say. The greatest communion comes so simply. But from that moment I felt my connection to God. Eternity. I was born. I was born woman. Tradução da autora. NIN, 1992, p.384.

O fragmento acima foi escrito um dia depois de um aborto sofrido pela autora. A descrição de Nin de um momento de dor e renascimento demonstra a sua percepção sobre uma nova vida, após recente perda. Ou melhor, é uma reconciliação com Deus e com a própria feminilidade, que foi ferida com a fatalidade. A primeira vista, o trecho parece tratar-se apenas de um simples devaneio, imagens e sentimentos sem sentido. Porém, as palavras podem ser melhor compreendidas se for ressaltado o fato de que, para Nin, a feminilidade estava diretamente ligada ao irracional. Só assim se justifica a ideia de que, nesse momento de dor, o sonho será capaz de exprimir os sentimentos, pois há momentos em que a realidade não se mostra adequada de fazer uma descrição precisa das agudezas da vida.

Considerando a máxima freudiana de que o sonho é a chave para evidenciar os modos de atuação psíquica do inconsciente, a prática de Nin em seus escritos, na medida em que ela traz para as palavras a estética do sonho, é uma clara tentativa de criar um inconsciente artificial através da arte. Afinal, se para ela a feminilidade era intrinsecamente atrelada ao irracional e aos mais primitivos níveis do consciente, é natural que a sua escrita crie um universo onírico, para ter uma feminilidade bem representada.

Dessa forma, é de se esperar que toda sua escrita diarística seja permeada por esses devaneios oníricos, mesmo quando o tema central não é a feminilidade. Para descrever desde discussões literárias até encontros românticos, ela sempre trazia para sua realidade descrições que se assemelham ao fantástico e ao onírico.

Nosso quarto. Cheiro de Alcatrão. Nós nos beijamos, rimos, maravilha, beijar, rir, maravilha. Finalmente, fora do mundo. Finalmente pisamos para fora da terra, fora de Paris, cafés, longe dos amigos, maridos e esposas, das ruas, casas. Nós saímos do mundo para a água. Estamos no navio de nossos sonhos. Sozinhos, sombras grandes por todo lado, vigas da Idade Média, a água batendo na popa, o quartinho escuro na popa, como uma câmara de tortura, com pequenas janelas gradeadas.<sup>166</sup>

Dentro dessa escrita onírica de Nin, não há espaço para uma realidade nua e crua. Simone de Beauvoir tem razão quando afirma que ela se preocupa mais em ser feminina do que ser feminista. Ela preferiu escrever em suas memórias uma mulher que

---

<sup>166</sup> Our bedroom. Smell of tar. We kiss, we laugh, marvel, kiss, laugh, marvel. At last out of the world. At last we stepped out of the earth, out of Paris, cafés, away from friends, husbands and wives, from streets, houses. the Dôme, Villa Seraut. We stepped out of the world, into water. We are on the ship of our dreams. Alone, big shadows all around, beams of the Middle Ages, water slapping at the stern, the little dark room at the stern, like a torture chamber, with tiny barred windows. Tradução da autora. NIN, 1995, p.308.

escolheu ficar no mundo dos sonhos a enfrentar a realidade. Mas, antes de enxergar somente através de uma visão pragmática, é importante ressaltar que a autora escolheu usar o sonho como resistência, e não somente como um artifício escapista ou alienante. A autora decidiu enfrentar a realidade com o sonho.

### **3.4 Alimentando diferenças: múltiplas fantasias do feminino**

Quando Anaïs Nin oferece uma literatura onírica para falar de sua realidade, ela o faz para construir uma “escrita feminina”, a partir da compreensão de que a mulher deveria buscar uma construção textual própria. Para isso, ela busca enfatizar sua opinião de que, por um condicionamento histórico, há uma clara diferença entre as naturezas masculina e feminina. Isso, inclusive, justifica a adoção do tom de sonhos das suas memórias, pois para ela a mulher está mais próxima do nível do inconsciente que o homem. É isso que ela defendeu tanto na sua escrita memorialística, como também nas décadas de 1960 e 1970, quando a publicação dos seus diários já havia se tornado célebre e ao mesmo tempo um alvo de críticas para setores do feminismo.

Após se tornar conhecida por seus diários, Nin passou a conceder entrevistas e escrever ensaios nos quais defendia veementemente a inclusão da mulher como parte importante da literatura mundial. Em uma entrevista concedida em 1972 ela afirma que

Se "diferenças" (entre homem e mulher) significa diferenças de qualidade, ou capacidades, não há diferenças. A mulher é igualmente capaz na expressão artística, intelectual, psicológica ou emocional. Ela pode fazer tudo isso. Mas eu acredito que ela tenha sofrido um longo processo de condicionamento. Às vezes, por exemplo, quando uma planta é impedida de crescer em uma determinada direção, desenvolve qualidades diferentes. Como a mulher sempre esteve ligada a vida privada, através do papel que ela teve que cumprir por ter filhos. Acho que isso que adicionou uma qualidade que ela perde. Quando o homem racionalizou a ponto de deixar espaçar a realidade humana, sinto que a mulher foi mantida perto esta realidade. E a psicanálise revelou que, se homens e mulheres realmente têm suas raízes no que eu chamo de inconsciente, isto é, nesta vida escondida coletivo do qual deriva a todas as nossas inspirações, os nossos sonhos e as coisas que não sabemos sobre nós mesmos, esta é a mesma no homem e na mulher. Eu acho que a mulher manteve-se perto dele (do inconsciente) e não entrou tanto no processo de racionalização (...). Veja, as mulheres têm uma maior simbiose entre corpo, sentimento, os sentidos. E eu espero que essa

diferença seja um elemento que ela vai trazer para a lei ou para crítica, ou a qualquer um dos homens atividades.<sup>167</sup>

Mais uma vez Nin enfatiza de forma positiva o fato de a mulher estar mais ligada ao mundo privado. Para ela, é isso que a permite ser mais próxima dos diversos níveis do inconsciente, longe de uma racionalização que cegava o homem.

História, assim como um holofote, atinge aquilo que quer atingir, e muito freqüentemente, deixa a mulher de lado. Todos nós conhecemos Dylan Thomas. Muito poucos de nós conhecemos Caitlin Thomas, que depois da morte do marido escreveu um livro que é poesia pura e às vezes supera a obra de Dylan – na força, na beleza primitiva e num real despertar do sentimento, mas ela se sentia tão intimidada pelo talento de Dylan Thomas que nunca achou que pudesse escrever até a morte dele.<sup>168</sup>

Mesmo quando está longe da literatura memorialística, Nin ainda desperta interpretações múltiplas. Em plena efervescência do movimento feminista, ela continuou ligando a mulher ao biológico e ao privado, acentuando um pensamento no qual a luta pelos direitos das mulheres queria erradicar.

Dessa forma, Nin incorporou diferentes tipos de feminilidade, numa fantasia que pode levar seus leitores e críticos a tentarem compreendê-la de forma unidimensional. Assim, pode-se afirmar que sua escrita torna-se espelho daquilo que os leitores querem

---

<sup>167</sup> If by "differences" we mean differences in quality, or in capabilities, there are no differences at all. Woman is equally capable of intellectual, of psychological, or emotional art expression. She can do all that. But I do believe that she has undergone very long process of conditioning. Sometimes, for example, when a plant is prevented from growing in a certain direction it develops different qualities. Since woman was really thrust very much into the personal work through the roles that she had to play by having children, being the wife, most of the time her closeness to the personal world, I think added some quality to her which she didn't lose. When man rationalized his thinking to the point really of getting completely away from human reality, I feel that woman kept closer to this human reality. And psychoanalysis did reveal that if both men and women really take their roots in which I call the unconscious, that is, in this hidden collective life from which springs all our inspirations, our dreams and the things we do not know about ourselves, this is the same in man and in women. I think woman remained closer to it and did not indulge so much in the process of rationalization, of dealing with things directly through the mind rather than taking the whole. You see, women have a greater synthesis between body, feeling, the senses, and her thinking is much better synthesized. And I hope that this – a difference of roots – is an element that she will bring to law, or to criticism, or to any of the male activities. Tradução da autora. Trecho extraído de uma entrevista concedida a jornalista Dolores Holmes em 1972. Disponível em <<http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/nin72.htm>>. Acessado em: 13/04/2008

<sup>168</sup> History, much like the spotlight, has hit whatever it wanted to hit, and very often it missed woman. We all know about Dylan Thomas. Very few of us know about Caitlin Thomas, who after his husband's death wrote a book which is a poem in itself and sometimes surpasses his own – in strength, in primitive beauty, in a real waking of feeling. But she was so overwhelmed by the talent of Dylan Thomas that she never thought anything of her writing until he died. NIN, 1993 p. 15.

encontrar, e isso possibilita interpretações que vão de um extremo ao outro: da mulher libertária à alienada que escapa do mundo em seus sonhos.

Essas reações polarizadas apenas diminuem o trabalho da autora em classificações simplórias. É preciso enxergar a vida e obra de Anaïs Nin como uma escrita multifacetada, um labirinto construído para prender seus leitores em um mundo onírico, no qual a feminilidade prepondera.

A arte de Nin é feita de sangue e carne. “A arte da mulher deve ser aquilo que nasce da carne do útero e não das células da mente. Ela deve ser, na sua arte, o verdadeiro mito em movimento”.<sup>169</sup> Anárquica, ela convida as mulheres a buscarem conhecer e aceitar seus desejos, fugindo de uma racionalidade cega. É assim que ela explica a essência da sua contribuição para os movimentos feministas:

A natureza da minha contribuição para o Movimento da Libertação das mulheres é psicológica e não política. Eu recebo milhares de cartas de mulheres que se libertaram através da leitura dos meus diários, que são um longo estudo dos obstáculos psicológicos que impedem as mulheres de evoluírem e florescerem.

No entanto, é preciso discordar de Nin, quando ela afirma que sua contribuição não é política. Ao trazer para o público seus sonhos, desejos e medos, e fazer um convite para que as mulheres possam examinar seus próprios anseios, ela evidencia questões de fundamental importância no que concerne à libertação da mulher. Tal atitude, logo, constitui-se como um instrumento de poder.

Ao lamentar o fato de suas “tragédias e lágrimas” não serem levadas a sério pela política de sua época, Nin questiona a própria política em si. Questionamentos como esses, podem ser vistos como suscitadores da amplificação do que se entende da política.

O desejo de Nin para escapar da racionalidade política, resultou no intuito de construir a sua “arte feminina”. O sonho incorporado na sua escrita evidencia diversos níveis de consciente na medida em que desvenda a própria vida. Sua obra íntima pode ser encarada como um convite para um sonho coletivo. Uma quimera em que sua luz feminina ilumina um mundo tomado pela escuridão do racionalismo, e que sua maior qualidade é

---

<sup>169</sup> The art of woman must be this that is born out of a flesh. Womb and not from the cells of the mind. She must be in her art, the very myth in motion. Tradução da autora. NIN, 1996, p. 128.

mostrar ao mundo público novas possibilidades para a vida, o que, conseqüentemente, viabiliza uma diversidade de leituras possíveis.

## Considerações Finais

Diante dos caminhos percorridos na pesquisa, descobrimos em Anaís Nin uma escrita multifacetada que permite fazer diversas interpretações, através das fantasias de feminilidade criadas em sua obra. E foram essas diversas visões, permitidas pela escrita onírica da autora, que contribuíram para a construção da mulher mítica incorporada por sua figura. Uma mulher que trouxe para si a antiga crença de que o feminino é ligado à imprevisibilidade da natureza, e, portanto, ambíguo e contraditório; misterioso e inesperado, sintetizando em sua natureza o bem e o mal, a virtude e a degradação.

Ao que parece, Nin apenas repetiu velhos preconceitos já existentes em torno da figura feminina.<sup>170</sup> Logo, como pode a autora representar um papel importante para o movimento de liberação da mulher?

A resposta a essa pergunta pôde ser compreendida ao longo deste trabalho: para Nin, a imprevisibilidade feminina é uma arma contra o mundo da racionalidade masculina. A partir dessa compreensão, a mulher é vista como parte da natureza. Portanto, estaria mais próxima do nível do inconsciente, e, conseqüentemente, da “verdade” sobre si mesma.

Mas, a grande contribuição de Nin para o movimento feminista parece ser a flexibilização do conceito de verdade. Muitos<sup>171</sup> criticam a escritora, quando afirmam que ela mentia em seus relatos íntimos. Contudo, o que se observou foi que a dimensão criativa nos seus diários não consiste simplesmente na invenção de uma outra realidade, mas, na capacidade de transformar os momentos triviais em sensações sublimes. O que não necessariamente torna os escritos diarísticos textos puramente ficcionais.

Olhar as “mentiras” da autora por outro prisma, possibilitou apreender que, em sua obra íntima, ela nunca escondeu a intenção de criar um novo mundo. Isso pode ser vislumbrado inclusive na forma poética pela qual escreve suas memórias, pois é nos devaneios oníricos que sua obra ganha força.

---

<sup>170</sup> ENGEL, Magali. *Psiquiatria e Feminilidade*. In. DEL PRIORE, Mary (org). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2006

<sup>171</sup> CF. MINDLY, Betty. *Revisitando Anaís Nin*. *REVISTA USP*, São Paulo, n.52, p. 171-175, dezembro/fevereiro 2001-2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/52/18-betty.pdf>>. Acessado em: 20/03/2010.

Pode-se enxergar as memórias da autora como uma extensa licença poética, expressão que cai como uma luva para descrever a sua literatura íntima. Ironicamente, a busca pela vida em Nin, também se traduz numa busca pela poesia. Para ela, inventar-se por meio da poesia é questionar os valores racionais masculinos, suas verdades, teorias, e regras. Pois, é a sua capacidade de criar a própria história que permite tirar o melhor do que a vida pode proporcionar.

Mas, Nin foi além da necessidade de usar a arte para transformar o trivial em um momento eterno. Influenciada pelo modernismo, ela flertou com o princípio de autonomia na arte. Por isso, buscou tanto nos seus escritos, quanto no seu comportamento, uma postura de desafio à ordem percebida, o que implica numa postura de constante ruptura. E sua escolha de ruptura no âmbito artístico, suscitou a criação de uma realidade, que diferia do mundo vivido por ela.

Se na realidade de Nin não havia espaço para o político, essa nova realidade também lhe permitiu adotar um comportamento que pode ser considerado transgressor, à medida que ela propõe uma moralidade que nem sempre corresponde aos padrões impostos de sua época.

Quanto ao silêncio político, ela mesma o justificou diversas vezes quando demonstrava crer que no momento em que a arte se misturasse à política, ela perderia seu valor mítico. A maioria das críticas de Nin à política era relacionada à sua dimensão racional e impessoal. Assim, enxergando a política como uma invenção do mundo masculino, ela preferiu se deter aos sentimentos e à intimidade, os quais foram percebidos como espaços femininos. Pode-se concluir que o desprezo da autora pela dimensão política é uma reação à indiferença dos espaços públicos em relação às questões privadas. Dessa forma, ela considera o público e o privado como instâncias antagônicas.

A partir dessa compreensão, para Nin diário passa a ser um espaço de resistência contra um mundo masculino (político) no qual ela não acreditava; bem como de elaboração da sua ideia de feminilidade. Ou seja, acaba funcionando como um espaço de personificação do feminino. Se ela só conseguia ter uma escrita natural é porque para ela, a feminilidade estava diretamente ligada à criação, à natureza e ao místico. Dessa forma, opunha feminino e masculino, como criação e destruição.

Ao relacionar suas memórias a uma resistência, Nin, mais uma vez, colocou em foco a (falta de) diálogo entre a sua escrita íntima e o seu tempo. O que se vê nos seus diários é exatamente um mundo de contestação, um mundo contra uma política de

generalizações, uma voz dissonante dos ideais racionais da guerra e do materialismo. Por isso, para definir o que a escrita de Nin diz sobre sua época, considerou-se ser preciso analisar aquilo que a autora não representava: a racionalidade.

Contudo, se em Nin, a “luta contra a política” está diretamente ligada à defesa da feminilidade, isso não significa que a autora desejasse que as mulheres continuassem trancadas em suas vidas privadas. Pelo contrário. Ela propôs a criação de uma arte feminina. Uma arte feita de “sangue e carne”, ou seja, uma obra que trouxesse ao olhar público as tragédias e lágrimas das mulheres. Para isso, era preciso se criar uma literatura que buscasse expor diversos graus da psique feminina. Logo, o fato de Nin silenciar as questões políticas, na maior parte do tempo, é uma escolha pessoal para que o mundo do sonhos seja evidenciado, como uma forma de empoderamento e/ou de resistência à realidade. Por outro lado, não se pode esquecer que a intenção de publicar seus diários, é uma forma de abrir o espaço público para as questões femininas. Ou seja, é uma tentativa de transformação do mundo público, conseqüentemente, do âmbito político.

Neste sentido, é preciso atentar para o desejo de Nin de escapar do racionalismo, criando para si uma figura feminina mítica e imprevisível. Também para o fato de que, ao mesmo tempo em que a autora naturaliza estereótipos atribuídos à mulher, ela se dá a liberdade da loucura se permitindo escapar das regras do mundo masculino.

Isso torna possível leituras diversificadas de sua obra: a exemplo da compreensão de que a autora é omissa politicamente e usa sua arte apenas como instrumento de prática hedonista, na medida em que sublinha os próprios desejos; ou da ideia de que a sua escrita memorialística é um elemento de subversão, por se opor à realidade do mundo masculino. De certa forma, essas duas visões simbolizam vários dos antagonismos encontrados na obra da autora, como: verdade e ficção; passividade e subversão; política e arte.

Por fim, pode se afirmar que as discontinuidades e os deslocamentos encontrados nos escritos de Nin, pedem uma análise que fuja desse dualismo antagônico, que só empobrece as apropriações da sua escrita. Para embarcar no labirinto onírico tecido por seus fios de memória, é preciso se livrar dessas noções racionais e instrumentais da escrita de si. Só assim, pode-se aproveitar todas as possibilidades da jornada pela qual as memórias da autora nos leva.

O estudo do mundo criado por Nin também levanta importantes problematizações que podem contribuir para o debate historiográfico. Diante da assumida

invenção da memória da autora, o impasse inicial desta pesquisa, deu-se com relação ao que seus escritos podem dizer sobre o seu tempo, quando seus anseios artísticos implicam na criação de uma nova realidade. Esse pretense impasse, na verdade, significou uma adição de novas possibilidades de pesquisa, pois a partir dessa premissa pode-se tentar entender de que modo Nin constrói, inventa e propõe novas formas de sensibilidades na escrita da sua verdade. Uma verdade subjetiva que admite censuras e invenções para se construir como uma verdade individual, capaz de transformar atividades corriqueiras em eventos completos, infinitos por si.

Assim, como este trabalho não pretende apresentar conclusões fechadas acerca da obra memorialística como fonte para pesquisa histórica, esperamos através dessas considerações, ter instigado o debate relacionado à escrita de si, com o intuito de fornecer novas possibilidades analíticas.

## Referências

- ADORNO, Theodor **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1992.
- ALMEIDA, Maria Gorete de. **A Modernidade poética em Charles Baudelaire e Walter Benjamin**. p. 18. Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Ceará. Disponível em: [http://www.teses.ufc.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=2687](http://www.teses.ufc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2687)
- ARISTOTÉLES, Poética. In Aristóteles, Horácio, Longino. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix. 1997.
- BARBOSA, Susana Daniela Moreira Gomes. **O outro da razão: a tradição romântica em Georges Bataille**. Dissertação de mestrado em Filosofia Moderna apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em: <http://repositorio.up.pt/aberto/bitstream/10216/10908/2/N4936TM01PSUSANABARBOSA000068705.pdf>.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985
- BOURDIEU, Pierre. **Poder, derecho y clases sociales**. Bilbao: Desclée De Drouwer., 2000
- \_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2004.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade - lembranças de velhos**. 12ed.. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício: Estudos sobre o homoerotismo**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1992.
- CERQUEIRA, João **Arte e literatura na Guerra Civil de Espanha**. Porto Alegre: Zouk, 2005.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano**. V1 Artes de Fazer Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história**. Porto Alegre ARTMED Editora, 2001.
- \_\_\_\_\_. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- \_\_\_\_\_. **À Beira da falésia: a História entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: Editora Universidade/ UFRGS 2002.
- CUNHA, Maria Teresa Santos, BASTOS Maria Helena Camara e MIGNOT ,Ana Chrystina Venancio (orgs). **Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e Filosofia**. Portugal : Brochura, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DIDIER, Béatrice. **Le journal intime**. Paris: PUF, 2002.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira**. Fortaleza: Expressão Gráfica e editora, 2005.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: Espetáculo de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX**. Campinas, Editora Unicamp, 1995.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente**. v. 5: O século XX. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

ECO, Umberto. **A definição de arte**. Lisboa. Edições 70, 1986.

\_\_\_\_\_. **Obra aberta**. São Paulo. Perspectiva, 1971.

EYSTEINSSON, Astradur ; LISKA, Vivian. **Modernism** Volume I. Philadelphia J. Benjamins Pub, 2007.

GINZBURG, Carlo. O extermínio dos judeus e o princípio da realidade. In. MALERBA, Jurandir. (org.). **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade II: O uso dos saberes**. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade III: O cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**. 6a ed. Petrópolis Vozes, 1987.

GOFFMAN, E., **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1985.

GOMES, Ângela de Castro (org). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GONÇALVES, Andréa Lisly, **História e gênero**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

HAGIHARA, Márcio. **O ethos negativo e a arte de vanguarda: Modernismo destrutivo das vanguardas históricas no início do século XX**. Dissertação de mestrado em sociologia da Universidade Brasília. Disponível em:

[http://bdt.d.bce.unb.br/tesedimplificado/td\\_e\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1670](http://bdt.d.bce.unb.br/tesedimplificado/td_e_busca/arquivo.php?codArquivo=1670)

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural na esfera pública: investigações quanto a uma categoria de sociedade burguesa**; tradução de Flávio R. Kothe – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images**. Paris: Minuit, 2000.

FORTUNATO, Maria Lucinete; ANDRADE, Raquel Thomaz de. Narração histórica, narração literária: uma aproximação possível. In. *sÆculum - REVISTA DE HISTÓRIA* [20]; João Pessoa, jan./ jun. 2009, p. 111-118.

FREUD, Sigmund. **Novas conferências introdutórias sobre a psicanálise e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. **O futuro de uma ilusão: o mal estar da civilização de outros trabalhos.** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

KAHLO, Frida. **As cartas apaixonadas de Frida Kahlo.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2002.

LASCH, Christopher. **Culture of narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations.** New York, London: W.W. Norton Company, 1991.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: **Suplementos Anthropos.** Nº 29. Barcelona, 1991.

LOUREIRO, Inês. **Arte e beleza: diferentes formulações foucaultianas sobre a Estética da Existência.** Disponível em: <http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/2004-1-Cap3.pdf>

LOWENTHAL, David. **Fabricating heritage: Inaugural Heritage Lecture,** St Mary's University College, Strawberry Hill, Twickenham, England, 7 Dec. 1995. Disponível em: <http://iupjournals.org/history/ham10-1.html>. Consultado no dia 10.07.2008

MINDLY, Betty. Revisitando Anaís Nin. In: **REVISTA USP,** São Paulo, n.52, p. 171-175, dezembro/fevereiro 2001-2002. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/52/18-betty.pdf>> Acessado em: 20/03/2010.

MALERBA, Jurandir. (org.). **A história escrita: teoria e história da historiografia.** São Paulo: Contexto, 2006.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud.** Rio de Janeiro. Zahar, 1975.

\_\_\_\_\_. Sobre el caracter afirmativo da cultura. In. **Cultura y sociedad.** Buenos Aires, Ed. Sur. 1971.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. **Avatares da identidade feminina.** Trabalho apresentado ao GT "Família Sociedade" na XII Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais – ANPOCS – Água de São Pedro, SP, outubro de 88.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/index.php/perspectivas/article/view/1909/1558>. Acessado em 04/03/2010.

NALBATIAN, Suzanne. **Aesthetic autobiography: From Life to art Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaís Nin.** New York, St. Martin Press, 1997.

NASCIMENTO, Roberta Andrade do Nascimento. **Charles Baudelaire e a arte da memória.** Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2005000100004&script=sci\\_arttext&tlng=#top10](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2005000100004&script=sci_arttext&tlng=#top10)>. Acessado em 12.09.2007.

NOVAES, Adauto. **Tempo e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLMI, Alba. **Dimensões e Perspectiva da literatura memorialista.** Santa Cruz do Sul: Edinisc, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & literatura: uma velha-nova história,** Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates, 2006, Publicado em rede do dia 28.01.2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org//index1560.html>. Consultado em 10.07.2008.

PERROT, Michelle, **Mulheres públicas.** São Paulo: Unesp, 1998.

PODNIIEKS, Elizabeth. **Daily modernism: The Literary Diaries of Virginia Woolf, Antonia White, Elizabeth Smart, and Anais Nin.** McGill Queen's Press, New York, 2000.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido: No caminho de Swan.** Porto Alegre: Globo, 1987

\_\_\_\_\_. **Em busca do tempo perdido: À sombra das raparigas em flor.** Porto Alegre: Globo, 1981.

\_\_\_\_\_. **Em busca do tempo perdido: O caminho de Guermantes..** São Paulo: Globo, 1981.

\_\_\_\_\_. **Em busca do Tempo perdido: Sodoma e Gomorra.** São Paulo: Editora Globo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Em busca do tempo perdido: A prisioneira.** São Paulo: 1981.

\_\_\_\_\_. **Em busca do tempo perdido: A fugitiva.** São Paulo: Globo, 1981.

\_\_\_\_\_. **Em busca do tempo perdido: O tempo redescoberto .** São Paulo: Globo, 2004.

RAINER, Tristine. **The new diary.** Los Angeles: Tarcher, 1979.

RANK, Otto. **Art an artist: creative urge and personality development.** New York. WW Norton, 1989.

\_\_\_\_\_. **Truth and reality.** New York, London: W.W. Norton Company, 1978.

SALVATORE, Anne T. **Anais Nin narratives.** Florida: University Press Of Florida, 2001.

SILVA, Leopoldo Franklyn e. Bergson, Proust: tensões do tempo. IN NOVAES, Adauto. **Tempo e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHIWY, Marlene. **A Voice of her own: women and the journal writing Journey.** New York: Fireside, 1996.

SENNETT, Richard **O declínio do homem público: Tiránias da intimidade. ,** São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

VIANA, Maria José Motta. **Do sótão à vitrine.** Memórias de mulheres. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

TOOKEY, Helen. **Anais Nin, fictionality and femininity: Playing a Thousand Roles.** Oxford: Oxford University Press, 2003.

WILSON. Edmund. Axel's Castle. **A study on imaginative literature of 1870 – 1930.** New York : Charles Scribner's Sons, 1959.

Obras de Anais Nin:

NIN, Anais. **Fire: from a journal of love – The unexpurgated diaries of Anais Nin.** USA: Harvest Books, 1995.

\_\_\_\_\_. **In favour of sensitive men and other essays.** England: Penguin Books, 1993.

\_\_\_\_\_. **Incest: from a journal of love – The unexpurgated diaries of Anaïs Nin.** USA: Harvest Books, 1992.

\_\_\_\_\_. **Nearer the Moon: from a journal of love -The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin (1937-1939)** USA: Harvest Books, 1996.

\_\_\_\_\_. **The diary of Anaïs Nin. Volume. IV 1944-1947** USA: Harcourt Trade Publishers, 1971.

\_\_\_\_\_. **The early diary of Anaïs Nin, Vol 1 (1914-1919).** Orlando, Harcourt Brace and Company, 1980

\_\_\_\_\_. **The early diary of Anaïs Nin, Vol. 2 (1920-1923).** Orlando, Harcourt Brace and Company, 1982.

\_\_\_\_\_. **The journal of Anaïs Nin Volume I.** London, Quatered Books Limited. 1973.

\_\_\_\_\_. **The journal of Anaïs Nin Volume II 1934-1939** USA: Harcourt Trade Publishers, 1971.

\_\_\_\_\_. **The house of incest.** Ohio: Swallow Press, 1958.

\_\_\_\_\_. **The novel from the future.** New York, Macmillan, 1968.

\_\_\_\_\_. **Winter of artifice.** London: Peter Owen Ld, 1974.

MILLER, Henry, NIN, Anaïs **A literate passion: letters of Anaïs Nin and Henry Miller 1932 – 1953.** Orlando, Harvest Book, 1989.