



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO  
MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

**CAMILA ARAUJO DA SILVA**

**A ESCRITA ERÓTICA NA TELA:  
A TRADUÇÃO DE “ELENA”, DE ANAÏS NIN,  
NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *DELTA OF VENUS***

**FORTALEZA – CEARÁ**

**2017**

**CAMILA ARAUJO DA SILVA**

**A ESCRITA ERÓTICA NA TELA:  
A TRADUÇÃO DE “ELENA”, DE ANAIS NIN,  
NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA *DEDELTA OF VENUS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas.

**FORTALEZA – CEARÁ**  
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- S579e Silva, Camila Araujo da.  
A escrita erótica na tela: A tradução de "Elena", de Anaïs Nin, na adaptação fílmica de Delta of Venus /  
Camila Araujo da Silva. – 2017.  
100 f. : il.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-  
Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2017.  
Orientação: Prof. Dr. Luana Ferreira de Freitas.
1. Estudos da Tradução. 2. Adaptação Fílmica. 3. Anaïs Nin. 4. "Elena". 5. Zalman King. I. Título.  
CDD 418.02
-

**CAMILA ARAUJO DA SILVA**

**A ESCRITA ERÓTICA NA TELA:  
A TRADUÇÃO DE “ELENA”, DE ANAIS NIN,  
NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *DELTA OF VENUS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas.

Aprovada em: 26/05/2017.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas

---

Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, primeiramente, a minha tia e madrinha Regina e a minha tia Tereza (*in memorian*), que, junto com a minha avó Neuma (*in memorian*), sempre se interessaram, torceram e incentivaram minha vida acadêmica.

Ao meu marido, Nathan, que sem a ajuda e o apoio eu não teria concluído mais essa etapa da minha vida.

Ao meu irmão, para quem tento fazer meu melhor a fim de inspirar. Obrigada pelas conversas que só poderia compartilhar com você.

As minhas *primãs*, Nathalia e Priscilla, e a Ananda, pelas palavras de conforto em momentos de estresse e discussões sobre meu tema de pesquisa.

Ao Calvin e a Lilo, por me oferecerem conforto quando eu mais precisava.

Aos meus pais, pelo esforço em me proporcionar uma boa educação de base.

A minha orientadora, Professora Doutora Luana Ferreira de Freitas, pelo incentivo durante a graduação e atenção durante esta jornada.

A todos os professores, não só do mestrado, mas também da graduação, que de alguma forma contribuíram para a minha formação.

A CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

*A minha Neuminha (in memorian), pelas conversas sobre tudo e nada na madrugada na cozinha entre uma partida e outra de buraco e mexe-mexe. Obrigada pela eternidade que você me proporcionou, serei eternamente grata.*

“A Igreja diz: o corpo é uma culpa.  
A Ciência diz: o corpo é uma máquina.  
A publicidade diz: o corpo é um produto.  
E o corpo diz: eu sou uma festa!”  
(Eduardo Galeano)

## RESUMO

Anaís Nin, autora nascida na França, mas radicada nos Estados Unidos, é tida como pioneira por ter escrito obras eróticas do ponto de vista feminino. Nin ficou conhecida por descrever atos sexuais de uma forma metafórica. Em um de seus diários, ela diz que tentou utilizar uma escrita feminina como forma de tomar espaço em um mundo que sempre foi liderado por homens. Esta pesquisa tem como objetivo analisar de que maneira uma de suas obras mais conhecidas, o livro de contos *Delta of Venus*, publicada em 1977, um ano após a sua morte, foi retratada nas telas, pois o livro foi adaptado para a TV, em 1995, por Zalman King, diretor/produtor/roteirista de diversos filmes eróticos, e, por isso, conhecido como rei do *soft-core porn*. Uma vez que um dos temas centrais da obra de Nin é o sexo, o trabalho aqui apresentado se fundamenta em Krzywinska (2006), que comenta a abordagem do tema no cinema, Willians (2004) e Alexandrian (1991), que discorrem sobre os estudos pornográficos e a história da literatura erótica. Cattrysse (1992), que seguindo a Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar (1990), deu início ao processo de sistematização da adaptação fílmica, será utilizado para fundamentar o capítulo que trata sobre a adaptação, assim como Hutcheon (2012) e Cartmell (2012). O propósito da presente pesquisa é, principalmente, perceber de que forma King transportou para as telas o texto tão característico de Nin e de quais técnicas ele se utilizou para tal. O contexto no qual a adaptação fílmica se insere impossibilita a manutenção da qualidade literária de Nin, bem como a abordagem dos temas transgressores apresentados pela autora, no entanto, através da análise de cenas retiradas do filme, é possível perceber características da autora presentes na adaptação.

**Palavras-chave:** Estudos da Tradução. Adaptação fílmica. Anaís Nin. “Elena”. Zalman King.



## ABSTRACT

Anaïs Nin, who was born in France but brought up in the United States, is considered a pioneer for having written erotica from a female point of view. Nin is known for describing sexual relations making use of metaphors. In one of her diaries, she said that she tried to use a feminine writing style as a way to gain space in a world that was always reigned by men. This research has as a goal to analyze in what ways her most well-known work, the book of short stories *Delta of Venus*, published in 1977, an year after her death, was portrayed on the screen, because her book was adapted for the TV in 1995, by Zalman King, director/producer/screenwriter of many erotic films and, as such, know as the king of soft-core porn. Once the main theme of her work is sex, the research here presented is grounded on Krzywinska (2006) that writes about the way the cinema approaches the theme and Williams (2004) and Alexandrian (1991) that comment on porn studies and the erotic literature history. Cattrysse (1992), who follows the Polysystem Theory by Even-Zohar (1990) and has started the systematization of film adaptation, will be used to substantiate the chapter that concerns the adaptation. As well as Hutcheon (2012) and Cartmell (2012). The purpose of this research is, first of all, to observe if King was able to keep Nin's one of a kind text alive on the screen and which techniques he used in order to do so. The historical context to which the movie belongs to does not make it possible for the literary quality of Nin's text to shine through, as well as the strong themes she writes about. However, by analyzing some chosen scenes from the movie, it is possible to perceive some characteristics of Nin's writing in the adaptation.

**Keywords:** Translation Studies. Film Adaptation. Anaïs Nin. "Elena". Zalman King.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa .....	36
Figura 2 – Mulher no rio .....	61
Figura 3 – A festa .....	67
Figura 4 – Quadro.....	70
Figura 5 – A mulher de véu .....	71
Figura 6 – Pierre e família .....	75
Figura 7 – Pierre e Elena .....	76
Figura 8 – No táxi.....	77
Figura 9 – Elena e Pierre .....	79
Figura 10 – Elena e Lawrence .....	79
Figura 11 – Dispositivo de bloqueio.....	84
Figura 13 – Nu frontal mulher de véu .....	85
Figura 14 – O clarividente .....	85
Figura 15 – Primeira vez de Lawrence e Elena .....	86
Figura 16 – Reutilização de cena.....	87
Figura 17 – Bijou e o clarividente .....	92
Figura 18 – Pai e filha brincando .....	92

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 ANAÏS NIN E ELENA EM DELTA OF VENUS.....</b>	<b>20</b>
<b>2.1 A literatura erótica e Anaïs Nin .....</b>	<b>27</b>
<b>2.2 Anaïs Nin e os estudos pornográficos .....</b>	<b>36</b>
<b>2.3 Elena x Anaïs Nin: Traços autobiográficos em Delta of Venus.....</b>	<b>39</b>
<b>3 ZALMAN KING E DELTA OF VENUS .....</b>	<b>44</b>
<b>3.1 Adaptação Fílmica.....</b>	<b>48</b>
<b>3.2 Elena de Anaïs Nin x Elena de Zalman King.....</b>	<b>55</b>
<i>3.2.1 Adaptação x apropriação .....</i>	<i>57</i>
<b>3.3 O sexo abordado no cinema.....</b>	<b>62</b>
<b>4 A ESCRITA ERÓTICA DE ANAÏS NIN NAS TELAS .....</b>	<b>66</b>
<b>4.1 A importância do uso do voice-over.....</b>	<b>72</b>
<b>4.2 O sexo em Delta of Venus (1995).....</b>	<b>81</b>
<b>4.3 Trilha Sonora .....</b>	<b>87</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>93</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em 1977, foi publicada, postumamente, a obra *Delta of Venus*, da autora americana Anaïs Nin, uma coletânea de contos eróticos que abordava os mais variados temas, a grande maioria considerada tabu. Parte da obra foi escrita nos anos 1940, sob a encomenda de um anônimo. Naquele período, era raro ver mulheres escrevendo literatura erótica, uma vez que esse ramo da literatura era dominado por homens e a narrativa era predominantemente masculina. A diferença em sua escrita fez com que Anaïs recebesse críticas deste “coleccionador”, como ficou sendo chamado entre o círculo de amigos da autora. No prefácio do livro, que é um excerto de um de seus diários, a escritora comenta sobre algumas conversas que teve com o “coleccionador”: “Hoje recebi um telefonema. A voz disse: – Está ótimo. Mas deixe de fora a poesia e as descrições de qualquer coisa além do sexo. Concentre-se no sexo.”<sup>1</sup> (NIN, 2004, p. IX). Assim, percebe-se que o “coleccionador” tinha preferência por textos pornográficos, enquanto a escrita de Anaïs classifica-se como erótica.

Dominique Maingueneau, em seu *O discurso pornográfico* (2010), estabelece a diferença entre o que é obsceno, pornográfico e erótico. Já Alexandrian, em seu *A história da literatura erótica* (1991), afirma que é mais relevante que se faça uma distinção entre obsceno e erótico, pois tudo que é erótico é necessariamente pornográfico. Alexandrian afirma, ainda, que é importante observar a diferença entre um romance erótico, onde o assunto é o principal da história, e um romance com passagens eróticas, onde o autor julga que as cenas de erotismo são necessárias, mas não são o foco da trama. Tendo em vista que Tania Krzywinska, em seu *Sex and the Cinema* (2006), difere filme pornográfico de filme erótico (ou *soft-core porn*), optei por seguir com a classificação dos termos dada por Maingueneau.

*Delta of Venus*, objeto de investigação dessa dissertação, compreende quinze contos eróticos que descrevem as aventuras de seus protagonistas. A maioria dos contos tem como título os nomes dos personagens, que, por vezes, aparecem em outros contos, interagindo com outros protagonistas. Os temas são dos mais variados, embora sejam todos eróticos, alguns são mais impactantes, como a pedofilia e o incesto, presentes no conto “O aventureiro húngaro”, e a necrofilia, presente no conto “Pierre”.

No prefácio do último volume de seus diários, Anaïs disse que intuitivamente usou uma linguagem mais feminina, escreveu do ponto de vista feminino, e que aquilo era o início dos esforços de uma mulher em um mundo antes dominado por homens. Ainda no

---

<sup>1</sup> Tradução de: Today I received a telephone call. A voice said, “It is fine. But leave out the poetry and descriptions of anything but sex. Concentrate on sex.”

prefácio de *Delta of Venus*, Anaïs comenta sobre as exigências do “coleccionador” e sobre o desgosto dele quanto ao seu estilo e de seus colegas:

Poderíamos ter engarrafado segredos melhores para lhe contar, mas ele teria sido surdo a tais segredos. Porém, um dia, quando ele estivesse saturado, eu lhe diria como ele quase nos fez perder o interesse pela paixão devido à obsessão com os gestos esvaziados das emoções e como o xingamos, porque ele quase nos levou a fazer voto de castidade, pois o que desejava que excluíssemos era o nosso próprio afrodisíaco – a poesia (NIN, 2004, p. X).<sup>2</sup>

Embora discorra sobre temas fortes, a escrita de Anaïs é indireta ao tratar do ato sexual, fazendo uso de metáforas para explorar todos os sentidos que são aguçados durante o ato, seguindo a definição de literatura erótica, e foge do vulgar comumente visto em histórias pornográficas:

“Como será que ele me vê?”, ela se perguntou. Levantou-se e trouxe um espelho comprido para perto da janela. Colocou-o no chão, encostado em uma cadeira. A seguir, sentou-se defronte do espelho no tapete e, olhando para ele, abriu as pernas lentamente. A visão era encantadora. A pele era perfeita, a vulva, rosada e plena. Pensou na vulva como uma folha de grindélia, com seu leite secreto, que a pressão de um dedo podia trazer à superfície, a umidade odorosa que surge como a umidade das conchas do mar. Foi assim que Vênus nasceu do mar, com essa pequena amêndoa de mel salgado dentro dela, que apenas as carícias podiam retirar dos recantos ocultos de seu corpo.” (NIN, 2004, p. 15).<sup>3</sup>

Mesmo com o desgosto do “coleccionador” pela sua escrita sensível, que demonstra o ponto de vista da mulher, opondo-se à maioria da literatura erótica no mercado literário, a crítica reconheceu o valor da obra da autora e a sensibilidade na descrição das passagens eróticas, o que Nin trata como poesia, como é possível observar em *História da literatura erótica*, onde Alexandrian comenta sobre a obra:

Venus Erotica é decerto o livro mais autêntico e mais curioso do erotismo feminino. As suas quinze novelas são desiguais, algumas de uma forçada perversidade, mas outras são rematados êxitos. A qualidade dominante do conjunto é o onirismo. Arrastam-nos estas narrativas para o universo dos sonhos mais loucos de uma mulher no que se refere ao amor físico (ALEXANDRIAN, 1991, p. 356-357).

---

<sup>2</sup> Tradução de: We could have bottled better secrets to tell him, but such secrets He would be deaf to. But one day when he reached saturation, I would tell him how he almost made us lose interest in passion by his obsession with gestures empty of their emotions, and how we reviled him, because he almost caused us to take vows of chastity, because what he wanted us to exclude was our own aphrodisiac – poetry.

<sup>3</sup> Tradução de: “How do I look to him?” she asked herself. She got up and brought a long mirror towards the window. She stood it on the floor against a chair. Then she sat down in front of it on the rug and, facing it, slowly opened her legs. The sight was enchanting. The skin was flawless, the vulva, roseate and full. She thought it was like the gum plant leaf with its secret milk that the pressure of the finger could bring out, the odorous moisture that came like the moisture of the sea shells. So was Venus born of the sea with this little kernel of salty honey in her, which only caresses could bring out of the hidden recesses of her body.

E, mais a frente, afirma: “Outras americanas, seguindo-lhe o exemplo, quiseram escrever romances eróticos, como Erica Jong em *Fanny* (1980), mas nenhuma a conseguiu ainda igualar.” (ALEXANDRIAN, 1991, p. 360).

### **Do livro para as telas**

“Elena” é o décimo conto do livro *Delta of Venus* e retrata as experiências da personagem homônima. Logo no início do conto, a personagem viaja em um trem e está lendo *Lady Chatterley’s Lover*, romance de D.H. Lawrence. Elena se compara à personagem principal de Lawrence e percebe que nunca sentiu as mesmas sensações, que se privou, durante toda sua vida, de conhecer o novo, negando as possibilidades de novas experiências. Após essas comparações à Lady Chatterley, Elena se vê como uma nova mulher, disposta a vivenciar as aventuras que cruzarem seu caminho. Então, por quase toda a narrativa, mergulhamos em sua relação com Pierre, um escritor que chega para se hospedar no mesmo local que Elena, acompanhado de sua esposa e filhos. Logo após as primeiras páginas, descobrimos que a família de Pierre é falsa, uma artimanha utilizada por ele para conseguir hospedagem em locais dirigidos por mulheres solteiras. Um dia, os dois começam a conversar durante uma caminhada e, enquanto quando voltam, Pierre pede que Elena fique com ele.

Já no primeiro encontro sexual dos dois, pode-se ver uma ligação se formando, ligação essa percebida pelas palavras de Pierre e pela narração dos pensamentos e sentimentos de Elena. Logo de início, Elena se comove com a atitude de Pierre:

Com um sorriso de desarmar, disse: – Você deve saber, claro, que é a primeira mulher real que já conheci, uma mulher que eu poderia amar. Forcei você até aqui. Quero ter certeza de que você quer estar aqui. Eu... – Ante esse reconhecimento de timidez, ela foi imensamente tocada pela ternura, uma ternura que nunca experimentara antes. A força dele estava se curvando perante ela, hesitando antes da efetivação do sonho que havia crescido entre eles. A ternura engolfou-a. foi ela quem se deslocou até ele e ofereceu sua boca (NIN, 2004, p. 97).<sup>4</sup>

E mais à frente pode-se perceber as sensações que o ato sexual provoca em Elena:

---

<sup>4</sup> Tradução de: He said with a disarming smile, “You must know, of course, that you are the first real woman I have ever known – a woman I could love. I have forced you here. I want you be sure that you want to be here. I...” At this acknowledgment of his timidity she was immensely moved by tenderness, a tenderness she had never experienced before. His strength was bowing to her, was hesitating before the fulfillment of the dream that had grown between them. The tenderness engulfed her. It was she who moved towards him and offered her mouth (NIN, 2005, p.111) .

Ela não conseguia olhar para ele enquanto ele a olhava. Os olhos de Elena ficavam embaçados pela violência de seus sentimentos quando olhou para ele, foi magneticamente compelida a tocar sua carne outra vez, com a boca ou as mãos, ou com todo o corpo. [...] Essas eram as sensações externas dos corpos descobrindo um ao outro. De tanto se tocar, ficaram entorpecidos. Os gestos ficaram lentos e vagos as mãos ficaram pesadas. A boca dele jamais fechava (NIN, 2004, p. 98- 99).<sup>5</sup>

Na adaptação fílmica, existe uma combinação entre *Delta of Venus* e a vida de Anais Nin, retratada em seus diários autobiográficos. Elena foi a personagem escolhida para assumir as características de Nin e encenar alguns acontecimentos da vida dela. Uma das características já mencionadas, no início do conto, é o gosto de Elena por D.H. Lawrence. Nin era fã declarada do autor e escreveu um ensaio sobre ele. A partir disso, evidencia-se a relação entre os contos da autora e a sua própria vida nas negociações entre Elena e o “coleccionador”, que não existe no conto, juntamente com os contos que são retratados no filme como histórias escritas pela personagem principal a pedido dele, fazendo de Elena a autora dos contos presentes no livro, incluindo o próprio “Elena”.

Dezoito anos após o lançamento póstumo da obra escrita, *Delta of Venus*, o filme, foi adaptado, em 1995, por Zalman King. O diretor/escritor/ator, mais conhecido por dirigir *9 ½ Semanas de Amor*, é considerado o rei do *soft-core porn*, e a maioria dos seus filmes gira em torno da temática erótica. Embora seja sua especialidade, as críticas são divergentes quanto ao filme, algumas questionam sua visão das cenas de sexo e nudez presentes no livro:

“Sexo sem suor. Sexo sem brincadeiras. Sexo sem expressão, a não ser que você chame a atitude taciturna, ‘vem aqui’, de um modelo da Calvin Klein de expressão: o mais novo romance soft-core de Zalman King é um ensaio de moda se passando por filme erótico. Embora o filme, que foi adaptado do romance de Anais Nin “Delta de Vênus”, seja recheado de pessoas bonitas, não tem nenhum traço de paixão (HOLDEN, 1996, *The New York Times*).<sup>6</sup>

Enquanto outros críticos acreditam que ele conseguiu captar a sensibilidade da escrita da autora norte-americana, mencionada anteriormente:

---

<sup>5</sup>Tradução de: She could not look at him as looked at her, her eyes were blurred by the violence of her feelings. When she looked at him she was magnetically drawn again to touch his flesh, with her mouth or hands, or with her whole body. She rubbed her whole body against his, with animal luxuriance, enjoying the friction. [...] These were the external feelings of the bodies discovering each other. From so much touching they grew drugged. Their gestures were slow and dreamlike. Their hands were heavy. His mouth never closed.

<sup>6</sup>Tradução de: Sex without sweat. Sex without playfulness. Sex without expression, unless you call the sullen come-hither attitude of a Calvin Klein model an expression: Zalman King’s newest soft-core romance is a fashion shoot pretending to be an erotic film. Although the movie, which was adapted from Anais Nin novel “Delta of Venus”, is filled with pretty people, it doesn’t have a trace of passion.

“Delta de Vênus” é um filme elegante e com estilo, de uma beleza sombria e um bom exemplo de um filme que aparenta ser bem mais caro do que certamente foi. É um filme feito por um homem que realmente parece se importar com as mulheres e ver, na sexualidade delas, a fonte de seu empoderamento (THOMAS, 1995, *Los Angeles Times*).<sup>7</sup>

## O sexo no cinema

Em seu livro *Sex and the Cinema* (2006), Krzywinska faz um panorama do uso do sexo no cinema, especificamente de filmes em inglês, categorizando os tipos de filmes e as diversas formas de como o tema é tratado em cena.

Para a pesquisadora, um filme pode conter cenas de sexo e nudez porque deseja atrair uma determinada audiência, para fortalecer uma narrativa fraca, construir um personagem, causar uma reação específica na audiência, ou simplesmente porque a história trata do tema. A autora, quando em análise de obras que lidam com sexo e nudez, difere entre *soft-core* – tipologia fílmica que apresenta o sexo como parte do enredo, como ferramenta necessária para o desenvolvimento da história – e o filme pornográfico – que não apresenta valor artístico ou qualidade narrativa, preocupando-se apenas com o uso do tema para ganho comercial. Desta forma, considerando a obra literária com a qual trabalharei, irei tratar, principalmente, do tipo *soft-core*.

Ainda de acordo com Krzywinska, uma das preocupações principais quando se produz um filme que trate de sexo é a censura. Quando não há essa preocupação, o tema sexo pode ser usado excessivamente para atrair um grupo em potencial, seja porque as pessoas simplesmente gostam do tema ou porque desejam ver um ator ou uma atriz em particular atuando em um filme do gênero. No entanto, quando há a preocupação com a censura e o objetivo de atrair grupos distintos, os diretores fazem uso de certos recursos que lhe permitem tangenciar o assunto de forma implícita, sem extrapolar os critérios estabelecidos para a classificação etária desejada.

Dentre os recursos mais comumente utilizados, podemos listar:

**Elipse:** Dispositivo que, após o desenvolvimento da cena, escurece a imagem até que a tela fique preta, deixando a cargo de a audiência imaginar o que ocorreu após o que foi mostrado.

**Interrupção:** Técnica usada para mostrar que existe desejo, conexão entre os personagens, mas sempre que está prestes a acontecer, algo ocorre para interromper, o que adia a consumação e prolonga a tensão sexual.

---

<sup>7</sup> Tradução de: “Delta of Venus” is an elegant, stylish film of shadowy beauty and a fine example of a film that looks more expensive than it surely cost. It’s a film made by a man who actually seems to care for women, and to see in a woman’s sexuality a source of her empowerment.



**Dispositivo de bloqueio:** Para prevenir um nu frontal, por exemplo, objetos em cena ou até mesmo outras partes do corpo dos atores são usadas para ocultar seus genitais, ou deixar implícita uma penetração, evitando assim que o filme seja obrigado a oferecer certo nível de censura (KRZYWINSKA, 2006, *passim*).

Além do uso dos dispositivos mencionados, a autora descreve outros meios para denotar que o ato sexual aconteceu sem que seja preciso mostrá-lo:

Existem tantas outras formas de sugerir que o sexo aconteceu sem mostrá-lo. Em *Now Voyager* (1942), por exemplo, o casal, que foi mantido separado pelo casamento infeliz dele, está em uma sacada, ele acende dois cigarros e passa um para ela. Esse ato se apresenta muito íntimo, com o cigarro passando da boca dele para a dela, o que pode ser considerado como um ato pós-coito. Nunca fica claro que o sexo aconteceu, no entanto esse pequeno dispositivo sugere que sim (KRZYWINSKA, 2006, p. 29).<sup>8</sup>

## A adaptação

Roman Jakobson, em seu *On Linguistic Aspects of Translation* (2000), diz que o significado de qualquer signo linguístico é sua tradução em outro signo, mais desenvolvido, e exemplifica com a palavra “solteiro” sendo traduzida como “homem não casado” (JAKOBSON, 2000, p. 114). O autor ainda cita três formas de se interpretar um signo verbal: com signos da mesma língua, como no exemplo anterior; com signos pertencentes a outra língua, e em outro sistema de signos que não o verbal. Dessa forma, como analisarei a tradução de uma obra escrita em uma obra fílmica, trabalharei com o último exemplo citado por Jakobson, a tradução intersemiótica.

É sobre a linguagem utilizada em filmes que Edgar-Hunt, Marland e Rawle falam em *The Language of Film* (2010). Os autores afirmam que praticamente tudo pode ser transformado em filme, embora possa haver dificuldades. Algumas das dificuldades mencionadas por eles é a transformação das coisas invisíveis em signos não verbais. Por coisas invisíveis eles exemplificam com pensamentos e sentimentos de personagens, o que nem sempre se pode passar para o público de uma forma direta, diferente de um romance, por exemplo, onde um narrador onisciente passa para o leitor tudo o que está na mente do personagem. No filme, esses sentimentos e pensamentos têm que ser interpretados pela audiência através da linguagem corporal e atuação dos atores.

---

<sup>8</sup> There are many other ways of suggesting that sex has taken place without showing it. In *Now Voyager* (1942), for example, the couple who have been kept apart by his unhappy marriage stand on a balcony, he lights two cigarettes and passes one to her. This act seems very intimate, as the cigarette goes from his mouth to hers, something that might [be] regarded as a post-coital act. It is never clear that sex has taken place, however, but this neat little device suggests it has.

Além da atuação, a linguagem fílmica pode fazer uso da fotografia, da dança, da música e, claro, da fala. Edgar-Hunt et al. (2010) citam a metáfora e a metonímia como um grande suporte na hora de se transmitir significado. A metáfora aponta para uma conexão e faz com que a audiência reflita sobre aquilo, encontrando o significado, enquanto a metonímia estabelece uma relação de associação, substituindo uma coisa por outra, como “mãos” por trabalhadores, “a mídia” por jornalistas e a “coroa” pela monarquia (p. 24).

Como mencionado anteriormente, a escritora Anaïs Nin faz uso de metáfora em sua narrativa. Não somente nas cenas onde ocorre nudez e encontros sexuais, mas também para descrever sentimentos dos personagens.

Zalman King, o responsável pela adaptação da coletânea de contos *Delta of Venus*, é conhecido por dirigir/produzir filmes considerados eróticos, no estilo *soft-core porn*, e, muitas vezes, mostrando o ponto de vista feminino. Embora as críticas discordem quanto ao sucesso das direções de King, essa não deixa de ser sua especialidade.

No próximo capítulo, farei uma breve explanação sobre a vida de Anaïs Nin, utilizando, para tal, autores que discorreram sobre a obra e vida da autora, tais como: Charnock (2014), Michael (2006) e Molyneux & Casterson (1982). Também tratarei da literatura erótica como um todo e a posição e a importância de Anaïs Nin para o gênero, citando Campbell (2012), Boyer (2002) e Alexandrian (1991). Finalizando o capítulo, também relacionarei a autora aos estudos pornográficos, lançando mão das teorias de Maingueneau (2010) e Williams (2004).

No terceiro capítulo, o foco se dará na adaptação fílmica, traçando o perfil de Zalman King, a posição da adaptação fílmica nos estudos da tradução, como o sexo é abordado no cinema e as várias formas que ele é apresentado nas telas. Para tal, dentre os teóricos utilizados temos: Cartmell (2012), Krzywinska (2006) Andrews (2006) e Cattrysse (1992).

No último capítulo, será feita uma análise da obra em geral, tendo em vista que a personagem Elena e o conto homônimo foram utilizados como gancho para unir todos os outros contos e personagens que ganharam vida na adaptação de King, com foco nas cenas que correspondem ao momento em que Elena narra seu conto, sendo ele representado por uma cena entre ela e Pierre. Citações e imagens serão utilizadas para demonstrar de que forma algumas passagens do livro foram retratadas em cena, bem como teóricos que tratam do uso da técnica de *voice-over*, muito utilizada durante a adaptação. Para fundamentar este capítulo utilizei teóricos como: Kozloff (1988), Bordwell (1985) e Bobker (1979).

Desta maneira, com base na teoria apresentada e na análise do texto de Nin e da adaptação de King, pretendo apontar se a escrita da autora, que a colocou sob os holofotes desde o lançamento de seus diários, é perceptível na adaptação fílmica e, também, quais técnicas foram utilizadas para tal. Com isso, pretendo contribuir para a bibliografia sobre a autora, uma vez que são poucas as pesquisas que tratam da obra de Nin no âmbito da adaptação fílmica.

## 2 ANAÏS NIN E ELENA EM DELTA OF VENUS

Anaïs Nin, embora tenha nascido em Paris, no início do século XX, escreveu todos os seus textos em inglês. Nin não escreveu apenas ficção, mas críticas, ensaios e seus diários, publicados em diversos volumes. A autora era filha de artistas, sua mãe, Rosa Cumel, era cantora e dançarina, e seu pai, Joaquim Nin, era músico, o que fez com que ela, aos 11 anos, já tivesse morado em mais de 11 países, pois toda a família sempre acompanhava o pai em seus concertos pela Europa.<sup>9</sup>

Após seu pai ter abandonado a família, Nin foi morar com a mãe nos Estados Unidos e, após isso, raramente teve contato com seu pai. Esse fato fez com que a autora desse início aos seus diários, aos 11 anos, referindo-se a seu pai, Joaquim, como “a sombra”. Nin começou a escrever os diários como se fosse uma carta para seu pai, descrevendo a viagem pela América no intuito de que ele decidisse se juntar à família. Os diários foram escritos em segredo até a autora decidir publicá-los. Neles é possível observar que a autora teve uma juventude atormentada pela ausência do pai (CHARNOCK, 2014). Ela o tinha como um ídolo e os dois sempre tiveram um bom relacionamento.

Ainda sobre os diários e a relação entre eles e o afastamento de seu pai, Jarkzok diz:

Existe uma mudança gradual no diário, que deixou de ser uma carta para o pai de Nin e passou a ser uma carta para o mundo, de um documento romântico para um texto modernista, e de um trabalho que foi escrito para ser publicado para um que era escrito porque estava sendo publicado (JARKZOK, 2017, s.p.).<sup>10</sup>

Nin sempre esperou pelo retorno do pai durante muitos anos e, quando percebeu que isso não ocorreria, passou a procurar por ele em outros homens (CHARNOCK, 2014). Seu primeiro marido foi Hugh Guiler, em quem ela via muitas características de seu pai. No entanto, sua atração por ele, somada à inexperiência do marido com mulheres, produzia uma incompatibilidade sexual entre os dois. Isso fez com que Nin procurasse em outros homens não só a figura paterna, mas alguém com quem pudesse se relacionar sexualmente. Sua primeira tentativa foi com o professor de seu marido, que acabou a rejeitando por fidelidade ao amigo e aluno.

---

<sup>9</sup> Informação dada pela própria Anaïs Nin em entrevista a Fernand Seguin. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7SXVzJGA4mk>>. Acessado em: 16 jan. 2017.

<sup>10</sup> Tradução de: There is a gradual shift in the journal as it moved from being a letter to Nin's father to a letter to the world, from a romantic document to a modernist text, and from a work that was written in order to be published to a work that was written because it was being published.

Henry Miller, aparentemente, foi o homem que chegou mais próximo da figura que ela esperava ter em sua vida. Ele não somente iniciou Nin na vida sexual que ela sonhava ter, mas também a guiou em sua escrita. No entanto, de acordo com a descrição de Miller, feita por Nin em seu diário, ele era mais devotado à sua escrita do que qualquer outra coisa, o que fazia com que ele a isolasse sempre que escrevia. Noël Riley Fitch, responsável pela biografia da autora, diz em seu livro, *Anais: The Erotic Life of Anaïs Nin*, que tudo que Nin queria era amor e atenção, e ela só os recebia de forma sexual.

Em 1933, Anaïs Nin se juntou ao seu pai, na França, para uma temporada de férias após quase 20 anos sem vê-lo. A autora tinha 30 anos na época. O relato sobre essa viagem está presente em um de seus diários, e ela se refere ao acontecimento como ‘Father Story’. Essa é uma das poucas passagens em seus diários que contém um título. A autora narra o relacionamento incestuoso que teve com seu pai durante meses. Durante os anos 90, alguns críticos se referiram à passagem do diário como ‘extremamente vulgar’ e inúmeras foram as críticas ao incesto relatado de forma romantizada e metafórica, característica da escrita da autora em toda a sua obra. A autora faz uso de adjetivos que demonstram sua hesitação em prosseguir com o caso, mas que também nos faz acreditar que existia prazer da parte dela em se envolver com a pessoa que ela considerava seu ídolo (CHARNOCK, 2014).

De acordo com Diane Richard-Allerdyce (2001), *House of Incest* (1993) foi escrito em um período da vida de Nin onde ela havia começado a se consultar com o psicanalista René Allendy (p. 93). A pesquisadora vê a obra de Nin como um processo de luto, onde uma pessoa deixa para trás o que lhe atormenta para conseguir seguir em frente. Diane diz que é possível perceber na obra da autora o impacto causado pelo relacionamento de seu pai, corroborando com a suposição de Alexandrian (1991), que, ao abordar os contos de *Delta of Venus*, acredita que o personagem principal de um dos contos fora baseado em seu pai, como veremos mais à frente.

Assim como Diane Richard-Allerdyce, durante os anos 1990, outras pessoas viram em Nin um objeto de estudos. De acordo com Jarkzok (2017), escritores de autobiografia começaram a se interessar em explorar memórias sobre abuso sexual e traumas psicológicos. O volume de seu diário em que ela fala sobre seu relacionamento com o pai, *Incest*, fez com que numerosas publicações sobre ela fossem lançadas, sempre a apresentando como uma sobrevivente de um trauma.

Durante os anos 1940, Anaïs Nin escreveu os 15 contos que compõem a obra *Delta of Venus*. Como dito anteriormente, os contos foram escritos por encomenda, a pedido de um cliente anônimo que é citado em seus diários como “coleccionador”. No entanto,

Alexandrian, em *A História da Literatura Erótica*, se diz convencido de que não existia colecionador algum, que foi tudo “[...] um mito inventado pela própria Anaïs Nin segundo um dito de Henry Miller, um mito que lhe serviu de alibi para evocar sem culpabilidades os seus fantasmas sexuais” (1991, p. 356). O crítico ainda acredita que Anaïs usava sua necessidade de pagar as contas para esconder sua vergonha, que lhe fez mentir para os amigos e para os leitores. Embora não exista uma maneira de comprovar a suposição de Alexandrian, ela não deixa de ser pertinente, uma vez que seu editor, John Ferrone, em entrevista a Herbert Mitgang para o *The New York Times*, disse que Nin se envergonhava em escrever literatura erótica por achar que não estava sendo verdadeira consigo mesma.

Os contos presentes em *Delta of Venus* são: “The Hungarian Adventurer”, que conta a história do personagem que fica conhecido como Barão. Ele é descrito como um homem de grande beleza e charme, conhecedor de várias línguas e especialista em golpes. O Barão sempre viajava em grande estilo e, em qualquer lugar, se tornava o centro das atenções de todas as mulheres. Sempre que necessário, o Barão se casava com uma mulher para ganhar dinheiro e, tão logo fosse possível, partia novamente, em busca de novas aventuras e mulheres. Ao fim do conto, o Barão, já velho e com um instinto sexual que não poderia ser aplacado, comete incesto com suas duas filhas e, depois, com seu filho. Sem aguentar o tratamento que recebem do Barão, os três o abandonam junto com sua mãe e o velho aventureiro termina solitário.

“The Hungarian Adventurer” é o conto mencionado anteriormente como sido baseado no pai de Anaïs Nin. Com o que foi dito sobre o relacionamento da autora até então, é possível perceber como Alexandrian (1991) chegou a essa conclusão. O Barão está sempre abandonando os vínculos que cria, assim como o pai de Nin abandonou sua família para continuar viajando sozinho. Também comentado anteriormente, Nin sentiu imensamente o abandono do pai, o que a fez buscar por essa figura paterna nos homens com os quais se relacionava. E, por último, ela teve um caso com seu pai quando voltaram a se encontrar depois de anos. É possível assimilar todas essas informações no trecho a seguir, na forma como o Barão fala com as filhas, talvez algo que Nin gostaria de ouvir e como elas consentem os avanços do pai:

[...] ele foi até o quarto as desejar boa noite. Ele se estirou ao lado delas e as beijou. Elas retribuíram os beijos. Mas enquanto as beijava, ele deslizou suas mãos pelo corpo delas, que ele conseguia sentir através de suas camisolas. As carícias as agradaram. Ele disse, “como vocês são lindas, vocês duas. Estou tão orgulhoso de vocês. Não posso deixar vocês dormirem sozinhas. Faz tanto tempo desde que as vi<sup>11</sup> (NIN, 2004, p. 7).

Em uma de suas viagens, o Barão se relaciona com Mathilde, personagem principal e que dá nome ao segundo conto do livro. Mathilde viaja pela América do Sul fingindo ser quem não é, o que aprendeu com o Barão.

No conto “Mathilde”, observamos uma mulher que busca se conhecer sexualmente e que se permite experimentar. A personagem participa de orgias regadas a ópio e álcool e se relaciona com mulheres, uma dela é a personagem Bijou, presente em outro conto do livro. Ao fim da narrativa, Mathilde, que está se relacionando com Antonio, vai até onde ele mora e encontra um amigo dele que está se drogando com um canivete e uma caneta tinteiro, pois não tem dinheiro para comprar uma agulha. Mathilde, incomodada, quer ir embora, mas Antonio insiste para que ela fique e se drogue com ele. Em um dado momento, Antonio pergunta se Mathilde está se sentindo morta (p. 22). Ele se aproveita da dormência de Mathilde e, entre a relação sexual, tira um canivete e coloca na entrada de sua vagina. Mathilde, que até então pensava se tratar de um pesadelo, grita, e então a porta se abre mostrando policiais que foram até lá prender o amigo de Antonio. No entanto, Mathilde descobre que Antonio era procurado por talhar as vaginas das prostitutas por sentir uma atração mórbida pelo o que ele chamava de “ferida de mulher” e se sentia tentado a aumentá-la.

Embora os contos, por vezes, se interliguem, dividindo personagens, alguns deles não possuem ligação alguma com o restante, como é o caso do terceiro conto apresentado, “The Boarding School”, que conta uma história que se passa no Brasil, em um colégio interno restrito para garotos e administrado por padres jesuítas, que, segundo o narrador, agiam do mesmo modo severo da Idade Média. O narrador situa a época do conto em um período onde “o catolicismo rigoroso ainda prevalecia” (NIN, 2004, p. 23). Os padres interrogam os garotos sobre sonhos e desejos sexuais, “Você já teve fantasias sexuais? Já pensou sobre mulheres? Já tentou imaginar uma mulher nua? Como você se comporta a noite na cama? Você já se tocou? Você já se acariciou? O que você faz de manhã quando levanta? Você tem uma ereção? Você

---

<sup>11</sup> Tradução de: [...] he came into the room to bid them goodnight. He stretched out at their side and kissed them. They returned his kisses. But as he kissed them, he slipped his hands along their bodies, which he could feel through their nightgowns. The caresses pleased them. He said, “How beautiful you are, both of you. I am so proud of you. I cannot let you sleep alone. It is such a long time since I have seen you”.

já tentou olhar para outros garotos enquanto eles se vestem? Ou no banheiro? (p. 24) <sup>12</sup>”. O conto é um dos mais curtos da coletânea e tem como cena final o estupro de um garoto, descrito pelo narrador como afeminado, por seus nove colegas com quem se perdeu durante uma aula de campo. Nin não poupa o leitor em sua descrição, pois, neste conto, não há uso de nenhuma metáfora ou de quaisquer sensibilidades para descrever o ato:

Como começou ninguém sabe, mas após um momento, o garoto loiro foi jogado na grama, despido, virado de estômago para baixo e os outros nove garotos o molestaram, o usando como fariam com uma prostituta, brutalmente. Os garotos experientes penetravam seu ânus para satisfazerem seus desejos, enquanto os menos experientes usavam de fricção entre as pernas do garoto, cuja pele era macia como a de uma mulher. Eles cuspiam em suas mãos e esfregavam saliva em seus pênis. O garoto loiro gritava e chutava e chorava, mas todos eles o seguraram e o usaram até estarem saciados<sup>13</sup> (NIN, 2004, p. 26).

O conto “The Ring” também não possui ligação com nenhum outro conto de *Delta of Venus*. O conto narra a história de um indiano que se apaixona por uma Peruana e, por oposição da família da moça, o indiano não pode usar a aliança que ela lhe deu, como é de costume na cultura deles. O rapaz, então, utiliza o anel em seu pênis, o que lhe causa dor extrema sempre que tem uma ereção quando está com sua amada. Por não conseguir a satisfazer com frequência, o indiano começa a desconfiar que sua amada o trai com outro homem e, em um ato de loucura, a amarra dependurada pelos pulsos no celeiro. Após muito gritar defendendo sua fidelidade, a moça desmaia, o que faz o indiano cair em si e a desamarrar. O ato faz com que ambos se excitam e façam sexo no chão do celeiro, tornando aquela a melhor noite que já tiveram.

“Mallorca”, o quinto conto do livro, traz um narrador em primeira pessoa, que está passando o verão no local e ouve uma história contada pelos pescadores. Os homens reclamam das mulheres europeias que passam o verão em Maiorca e andam quase desnudas pelo local, enquanto as mulheres nativas são puritanas e religiosas, nadando completamente vestidas. Fala-se de uma jovem que, um dia, enquanto nadava, foi surpreendida por um jovem rapaz que se passou por uma mulher para se aproximar dela e que tirou sua virgindade na

---

<sup>12</sup> Tradução de: Have you ever had sensual fantasies? Have you ever thought about women? Have you ever thought about women? Have you ever tried to imagine a woman naked? How do you behave at night in bed? Have you ever touched yourself? Have you ever fondled yourself? What do you do in the morning upon rising? Do you have an erection? Have you ever tried to look at other boys while they dress? Or at the bath?

<sup>13</sup> Tradução de: How it began, no one knew, but after a while the blond boy was thrown on the grass, undressed, turned on his stomach, and the other nine boys all passed over him, taking him as they would a prostitute, brutally. The experienced boys penetrated his anus to satisfy their desire, while the less experienced used friction between the legs of the boy, whose skin was as tender as a woman's. They spat on their hands and rubbed saliva over their penises. The blond boy screamed and kicked and wept, but they all held him and used him until they were satiated.



beira da praia. Após esse primeiro encontro, os jovens amantes sempre se encontravam no mesmo horário e se “amavam no mar”, com as ondas ritmadas com os movimentos de seus corpos. Depois de ouvir a história, o narrador diz que sempre que ia à praia, durante a noite, sentia como se pudesse ver os dois amantes no mar, nadando juntos e “fazendo amor”.

“Artists and Models” conta a história de uma modelo que, ao posar para um artista, passa a ouvir suas aventuras sexuais. A cada encontro, ele lhe conta uma nova história e, por vezes, eles se relacionam sexualmente e a modelo aprende coisas novas, que passa a usar com seu outro amante. Em algumas de suas histórias, o artista faz referência a personagens de outros contos de *Delta of Venus*, tal como “a ninfomaniaca, esposa de um famoso pintor”, que se assemelha a personagem principal de “The Veiled Woman”.

O conto “Lilith” narra a história da personagem homônima, que é descrita como sexualmente fria por seu marido. Um dia, Lilith toma um chá com o que acredita ser mais uma pílula de açúcar sintético. Segundo o narrador, Lilith não toma seu chá com açúcar para não ficar mais “rechonchuda” do que já é. No entanto, seu marido diz que, na verdade, ela acabou de tomar um afrodisíaco. Lilith, que já havia combinado de sair para o cinema com uma amiga, sai de casa mesmo assim e acaba sofrendo durante toda a noite, imaginando cenas que são descritas para o leitor, para, ao final, descobrir que, na verdade, não houve intervenção do marido. Após o episódio, a personagem, que nunca havia se excitado sexualmente, fica obcecada com a ideia de encontrar estimulantes artificiais.

Diferentemente de Lilith, a personagem principal de “The Veiled Woman” é ninfomaniaca e vive em constante necessidade de relações sexuais. A personagem gosta do desconhecido e tem relações com homens que outro personagem, aparentemente seu marido, encontra em bares e leva até ela. No conto, é narrado seu encontro apenas com George, mas, em outros contos, a personagem surge sendo mencionada como “a ninfomaniaca”.

Em “Marianne”, temos a história narrada por Nin em seus diários, quando diz que possuía uma casa de prostituição literária e escrevia, junto com amigos, contos eróticos por encomenda. A narradora conversa com Marianne, uma pintora que escrevia em suas horas vagas e lhe entregava textos para que repassasse ao Colecionador. Durante as conversas da personagem com o narrador, podemos ler sobre seus encontros sexuais, que inspiram suas histórias.

O conto “The Basque and the Bijou”, tem início com o Basco se relacionando com uma mulher chamada Viviane, que depois aparece tendo relações sexuais com Bijou, que utiliza um pênis de borracha amarrado à cintura para satisfazê-la. O conto continua e mostra o relacionamento entre Basco e Bijou, que é, na realidade, uma prostituta com quem Elena se

relaciona enquanto está separada de Pierre, personagem que possui um conto próprio dentro da coletânea escrita por Nin.

Em “Pierre”, temos um vislumbre de um momento na juventude do personagem homônimo que, um dia, enquanto caminhava sem rumo, encontra um homem retirando o cadáver de uma mulher do rio. A pedido do homem, Pierre fica com o corpo enquanto aquele vai até sua casa pedir ajuda. No breve momento em que fica a sós com o corpo, Pierre a descreve como uma linda mulher e comete necrofilia com o cadáver.

Em “Manuel”, conhecemos a história do personagem homônimo que vive na boemia por ser rejeitado por sua família por causa de sua obsessão: abrir suas calças em público para mostrar seu “formidável membro” (NIN, 2004, p. 241). Manuel é descrito como astrólogo, ótimo cozinheiro e excelente companhia para um café; no entanto, sua mania acaba afastando as pessoas. Provavelmente, Manuel é o mesmo personagem que aparece no conto “Elena”, quando um homem entra no mesmo compartimento de Elena no trem e exhibe seu pênis para a personagem.

“Linda”, penúltimo conto do livro, mostra-nos a história de uma personagem que se sente bem com seu corpo, mesmo com o passar dos anos, e é casada com um homem que a adora. O marido de Linda a trata como uma rainha e ela o ama e se sente realizada, até passar a noite com um completo estranho em uma festa. O homem misterioso a trata de uma maneira como seu marido nunca a tratou, despertando nela desejos que nunca pensou que pudessem existir. Sem querer abandonar o marido, Linda perde o amante, que encontra uma mulher que quer dividir a vida com ele, diferentemente de Linda. Após despertar esse seu lado, até então adormecido, ela não consegue mais controlar seus desejos, chegando a ter sonhos eróticos durante várias noites seguidas, o que faz com que ela resolva procurar ajuda em uma igreja, confessando-se para um padre.

“Marcel”, último conto de *Delta of Venus*, é narrado em primeira pessoa por uma mulher que se relaciona com Marcel e o descreve como alguém incapaz de aproveitar as coisas da vida sem antes analisar tudo por completo. Marcel é descrito também como um viajante, que coleciona artefatos dos lugares que visitou e vive como um ator, não de profissão, mas por assumir um papel diferente a cada encontro com a narradora. Ele é descrito como um homem difícil, por sempre analisar tudo, é incapaz de aproveitar os momentos que surgem em suas totalidades. O conto segue mostrando a relação dos dois durante o início da Segunda Guerra e chega ao fim durante uma festa, onde todos os convidados se saciam sexualmente na pista de dança em um momento reservado especialmente para isso.

Ademais, temos o conto “Elena”, que será abordado posteriormente.

Dessa maneira, os contos apresentam temas considerados transgressores ou, de acordo com a definição de Maingueneau, são classificados como pornografia interdita.

Esse termo é utilizado para classificar a pornografia que “infringe o princípio da satisfação compartilhada” (2010, p. 41) e não é permitida por uma das partes ou pela lei. Dos temas que se enquadram nessa definição, Anaïs Nin descreve personagens pedófilos, necrófilos e mutiladores de genitália. No mais, a autora ainda descreve relações incestuosas e inúmeras orgias.

Mesmo escrevendo sobre os temas controversos citados acima, a autora possui uma escrita metafórica, considerada poética pelo Colecionador, e, em seus diários, Nin defende uma ‘escrita feminina’, o que a fez receber diversas críticas, principalmente do Colecionador, para quem escreveu por um tempo. A escritora se defendeu por diversas vezes dos pedidos do Colecionador, que pedia para que ela deixasse de lado a poesia, o amor e tudo o que não fosse estritamente referente ao ato sexual.

## **2.1 A literatura erótica e Anaïs Nin**

A literatura erótica nem sempre foi marginal como é hoje considerada. Era aclamada na Grécia Antiga e seus autores não tinham necessidade de se esconderem, não havia vergonha em seus trabalhos. Grandes escritores da comédia grega já tratavam do obsceno como algo natural. Em honra a Dionísio, aconteciam festas anuais na Grécia onde as pessoas levavam um falo ao seu templo, gesto que significava sua regeneração, ao ter de volta o órgão que faltava.

As mulheres também já faziam parte da literatura erótica desde a Grécia Antiga. Safo é tida como a primeira poetisa erótica da antiguidade (ALEXANDRIAN, 1991, p. 325). Era apaixonada por mulheres e as venerava em seus textos e sua escrita era tida como de “bom tom”, talvez por não possuir termos vulgares, com poemas apaixonados teve alguns fragmentos traduzidos durante o século XVIII.

Os romanos também têm a literatura erótica em sua história presente no período em que a civilização era a mais requintada. Ela não era descartada nem mesmo pelos cristãos da época, que tratavam as diversões sexuais como qualquer outra forma de diversão e diziam que isto não feria sua ética. E foram eles, os cristãos, que inovaram na escrita erótica, ao exaltar o corpo voluptuoso das mulheres maduras enquanto os pagãos desconsideravam mães, avós e viúvas de mais idade como seres sexuais e rechaçavam os homens que se sentiam atraídos por elas.

Foi somente na Idade Média que a luxúria e o desejo carnal surgiram como pecado. Abominando as práticas sexuais por puro prazer, bem como sua disseminação através da escrita, os escritos eróticos iam contra os ensinamentos da igreja católica, pois, ao se entregarem ao prazer carnal, as pessoas passavam a agir como animais e desconsideravam com quem se envolviam, ato condenado pela igreja, que considerava inaceitável o envolvimento entre diferentes castas da sociedade.

Com o poder da igreja e sua influência sobre as pessoas, a sociedade acabou por encobrir o erotismo – pelo menos de forma explícita – adotando um comportamento pretensamente casto.

O pensamento de uma ampla e incontestável autoridade da igreja católica na idade das trevas e uma concepção romântica de vida primitiva têm, de alguma forma, conspirado para criar a imagem de uma sociedade semibárbara essencialmente puritana em seus costumes sexuais (SCAGLIONE, 1963, p. 14).<sup>14</sup>

Ruth Karras (2005) comenta que apenas duas imagens vêm à mente das pessoas quando escutam “Europa Medieval” e “Sexualidade” na mesma frase. A primeira é de total repressão e a outra, seu completo oposto, a lascívia até mesmo dos próprios padres, que seduziam as mulheres que iam até a igreja se confessar.

A repressão acontecia até mesmo dentro do casamento, o sexo com a finalidade de reproduzir era meramente tolerado, e extrair dele qualquer prazer já era considerado pecado. O sexo era a forma do Diabo corromper as pessoas e seria o que levaria ao fim da humanidade. Existem vários textos medievais com cunho erótico, mas quase em formato de fábula, com o intuito de amedrontar e ensinar.

Oposto a estes textos, temos Chaucer e Boccaccio escrevendo sobre o lado permissivo do sexo, que não o vê como pecado e incita sua prática. Textos estes que, de acordo com Karras, eram desfrutados por homens e mulheres, dentre eles, sem dúvida, membros da igreja.

No período do Renascimento, a Itália foi o berço da literatura erótica, onde Boccaccio já havia aberto caminho com *Decameron*. Nesse período, houve uma reformulação na escrita erótica, “Descobriu-se que a descrição das relações sexuais não era incompatível com a boa linguagem, as metáforas atraentes, a elegância dos seus personagens, a sã alegria” (ALEXANDRIAN, 1991, p. 64).

---

<sup>14</sup> Em inglês: “The thought of a largely unchallenged authority of the Christian Church in the Dark Ages and a romantic conception of primitive life have somehow conspired to create the image of a semibarbarian society essentially puritanic in its sexual mores”.

Em 1709, 270 anos antes do lançamento de *Delta of Venus*, Delavivier Manley lança *The New Atalantis*, uma sátira erótica que, além de trazer o ato sexual descrito por uma mulher, envolvia, dentre os personagens, charlatões e membros da corte. A obra de Manley foi uma das mais controversas no início do século XVIII, misturando “a linguagem do sexo”, com “escândalos políticos” (MUDGE, 2000, p. 4). Uma das cenas relatadas pela autora mostra uma Duquesa se relacionando com um impostor que se passa pelo Conde. A Duquesa, mesmo sabendo que ali se encontra um impostor, resolve ceder ao desejo mesmo assim, sem demonstrar culpa mesmo depois do acontecido.

Nove dias após a publicação de *The New Atalantis*, Manley foi presa, mas não por ser uma mulher que escreveu sobre outra mulher com desejos sexuais ou pela linguagem que utilizou, mas por seus personagens poderem ser ligados a pessoas que compunham a corte da época. De acordo com Mudge (2000), os advogados nem mesmo sabiam que o conteúdo do livro era obsceno.

No entanto, em uma época onde a crítica mal existia e não havia um padrão para se julgar a boa e a má literatura, o trabalho de Manley começou a ser julgado por demonstrar os prazeres que outros romances até então não denunciavam. Sobre isso, Bradford Mudge diz:

Em outras palavras, embora em 1709 a diferenciação entre livros “bons” e “ruins” ainda não fosse organizada ou institucional, embora comentaristas culturais ainda não tivessem começado a temer livros populares com morais questionáveis, e embora a palavra “pornografia” ainda não tivesse sido cunhada, um processo se iniciava e traria consequências profundas para as relações entre “alta” e “baixa” cultura (MUDGE, 2000, p. 6).

Ainda no século XVIII, a Itália perdeu lugar para a França, que virou o centro e a referência na arte do amor. Os textos da época pretendiam ser um relato do que se passava nos cantos obscuros da cidade. Foi quando os libertinos surgiram e os contos de fadas eróticos tiveram sua estreia. Agora bruxas, fadas e gênios tomavam o lugar de homens e mulheres nas narrativas sexuais.

Foi também uma época marcada por forte censura, onde livros, dos mais variados assuntos, apenas podiam ser impressos com o consentimento do rei. As poucas casas de impressão que existiam eram vistoriadas de tempos em tempos para assegurar que nenhum livro indevido fosse impresso.

Os livros apreendidos eram enviados para a Bastilha, mas alguns exemplares sempre eram guardados. Por isso, existem livros eróticos da época, alguns deles reeditados no intuito de serem relançados pouco depois. Com isso, foram surgindo grupos clandestinos que

conseguiram imprimir e distribuir exemplares dos livros que não possuíam o consentimento do rei:

Os livros eram manufaturados por operários impressores, sem o consentimento do patrão, ou, às vezes, com o consentimento. Posteriormente usaram-se impressas portáteis que não faziam ruído e que se podiam esconder num armário; só se trabalhava a noite, numa cave, celeiro ou cavaliça. Em seguida, os livros eram entregues a um vendedor ambulante que os passava de contrabando na alfândega. Na alfândega municipal das portas de Paris, todo o pacote de livros era interceptado pelos alfandegários e transportado para a Câmara Sindical que os examinava. Os contrabandistas usavam muitas estratégias, como dissimular os livros proibidos debaixo de outras mercadorias (ALEXANDRIAN, 1991, p. 200).

Mesmo com o difícil acesso aos livros banidos, a proibição aguça a curiosidade das pessoas. Os poucos exemplares distribuídos são passados de mãos em mãos, aumentando sua difusão e popularidade.

Mais à frente, a Inglaterra passa a figurar no *hall* da literatura erótica, de forma mais aparente, com John Cleland e seu *Fanny Hill* (1748), também conhecido como *Memórias duma prostituta* e *Memórias de uma mulher de prazer*.

A personagem de Cleland é uma adolescente que sai de sua pequena cidade para Londres para trabalhar em um bordel. De início, Fanny não está lá para trabalhar como prostituta, mas acaba seguindo esse caminho, até que é “salva” por um homem mais velho, que lhe instrui e deixa toda sua fortuna para ela ao morrer.

O livro, escrito em formato de carta, onde Fanny narra seus encontros a um desconhecido, foi taxado como obsceno em 1761, na Inglaterra, e em 1821, nos Estados Unidos, mas se tornou extremamente popular circulando de forma clandestina (CAMPBELL, 2012, p. 19).

John Cleland, mesmo inglês, foi quem abriu caminho para o surgimento da escrita pornográfica norte-americana, facilitando o acesso do país pela língua. Algumas pessoas tentaram contrabandear cópias de *Fanny Hill*, mas foram presos ou tiveram que pagar multas. Foi a dificuldade ao acesso de obras eróticas europeias que estimulou a escrita do gênero entre os americanos.

No século XIX, os Estados Unidos não ficaram para trás quanto à censura das obras eróticas. Anthony Comstock, participante do partido republicano, fundou, em 1868, o *Committee for the Supression of Vice*, que tinha como lema “Moral, sim, arte e literatura, não” e, como objetivo, vetar a produção e distribuição de qualquer arte que fosse obscena.

Comstock possuía um discurso inflamado sobre as consequências da obscenidade na vida das pessoas. Muito religioso, acreditava que os livros, principalmente os eróticos,

eram o meio de trabalho do diabo para corromper os fiéis. Sobre a luxúria, ele disse: “[...] contamina o corpo, deprava a imaginação, corrompe a mente, insensibiliza a vontade, destrói a memória, seca a consciência, endurece o coração e condena a alma” (BOYER, 2002, p. 21).<sup>15</sup>

George Bernard Shaw, após ter uma de suas peças atacadas por Comstock, começou a usar o termo ‘comstockery’ para se referir à castidade dos moralistas. A palavra acabou por fazer parte do vocabulário recorrente.

Mesmo com pessoas como Comstock tentando barrar a produção de livros de literatura erótica, isso não deteve os escritores. *1601*, de Mark Twain, primeiro publicado em 1880, foi considerado o livro clandestino mais obsceno da época. A obra de Twain é uma parte do diário de uma das damas de companhia da Rainha Elizabeth e narra conversas entre a rainha e os mais variados autores da época. As narrativas incluem sexo e outros assuntos considerados vulgares para a época.

Chegando ao século XX, temos em destaque, nos Estados Unidos, Henry Miller. Seu livro, mencionado acima, *Tropic of Cancer*, foi primeiro lançado em Paris, em 1934, edição banida nos Estados Unidos. Somente em 1961, outra edição foi publicada no país, passando por julgamentos na corte americana que, apenas em 1964, declarou o livro como não-obsceno (REMBAR, 1968, s. p.). O trabalho de Miller é considerado um dos mais notórios da literatura do século XX, mistura autobiografia com ficção e trata sobre a condição humana. A obra foi editada por Anaïs Nin, quem também financiou sua publicação nos Estados Unidos.

Henry Miller foi quem disse a Anaïs Nin que um colecionador estava atrás de quem escrevesse histórias eróticas para ele, recebendo um dólar por página. Miller não estava disposto a fazer esse tipo de serviço e Nin comprometeu-se a fazer em seu lugar. Para receber mais pelas histórias, a escritora recrutou alguns amigos e poetas para escrever com ela e passou a se considerar a dona de uma casa de prostituição literária (NIN, 2004, p. 9).

Em *A história da literatura erótica* (1991), Alexandrian diz que “a literatura erótica feminina teve origens imprecisas e tardio desenvolvimento” e ainda que, em relação aos homens, as mulheres são capazes de sentir com mais intensidade, mas acabam por não conseguir exprimir na escrita o que sentem com a mesma perícia dos homens. Acredito que Alexandrian compartilhe das mesmas noções de erótico do Colecionador, que queria uma descrição real do ato sexual, o que é possível de se fazer, mas que perde em conteúdo, já que

---

<sup>15</sup> Tradução de: [...] defiles the body, debauches the imagination, corrupts the mind, deadens the will, destroys the memory, sears the conscience, hardens the heart, and damns the soul.

as emoções e as reações aos sentidos que são despertadas durante o ato sexual são abstratas e Nin faz o uso de metáforas para que esses sentimentos se tornem um pouco mais palpáveis.

Anais Nin acreditava que os homens, que dominavam o *mainstream* da literatura pornográfica/erótica, separavam sexo e amor “em uma tentativa de controlar o primeiro ao negar o segundo” (MUDGE, 2000, p. 11), e não era assim que as mulheres lidavam com o assunto, sexo e amor deveriam andar juntos. Apesar da visão de Nin parecer retrógrada depois de todo o desenrolar do movimento feminista empoderar as mulheres para admitirem sem culpa que gostam de sexo sem a necessidade de um vínculo afetivo, não podemos ignorar inúmeras pesquisas que nos dizem, desde muito tempo, que as mulheres precisam ter mais de um sentido envolvido para se excitarem sexualmente, enquanto o homem é, principalmente, estimulado pela visão. A autora, de acordo com Mudge (2000), diz que as mulheres: “procuram unificar o que os homens dilaceraram, e a ficção erótica feminina fornece uma oportunidade mais que necessária para a reformulação da identidade sexual” (p. 11). E Mudge acrescenta:

Escolhendo se posicionar frente a uma tradição inovadora, Nin emite um chamado, um apelo a escritoras para que não abandonem o campo de batalha a tanto dominado pelos homens. Embora ela admita que suas próprias histórias eróticas tenham sido escritas apenas por dinheiro, ela também descreve o quão rápido se tornou algo mais, uma busca por uma expressão alternativa de fantasias sexuais, uma expressão mais adequada a experiência feminina. A pornografia, ela sugere, não é para ser erradicada, e sim redefinida (MUDGE, 2000, p. 11).<sup>16</sup>

Seguindo o pensamento de Mudge, Chris Michaels (2006) acredita que Nin desenvolveu seus diários como forma de desafiar o sistema da escrita erótica da época, que era dominado por homens e excluía as mulheres da produção cultural. Ela queria mostrar uma estética feminina. Sua ‘estética feminina’ consistia em uma linguagem mais elaborada, fazendo uma descrição mais abstrata, usando adjetivos e metáforas para descrever partes do corpo e ações durante o ato sexual, figura de linguagem que remete à poesia. No entanto, como dito anteriormente sobre os escritos eróticos na época do renascimento, o gênero já havia passado por uma mudança e a ‘boa linguagem’, com ‘metáforas elegantes’ já era utilizada pelos escritores, homens, que dominavam o gênero na época.

---

<sup>16</sup> Tradução de: Choosing to place herself at the beginning of a innovative tradition, Nin issues a call to arms, a call for women writers not to abandon the battlefield so long held by men. Although she admits that her own erotica was written solely for the money, she also describes how quickly it became something more, a search for an alternative expression of sexual fantasy, an expression more suited to women's experience. Pornography, she suggests, is not to be eradicated, only redefined.



Ainda assim, ao fazer a mesma coisa, Anaïs Nin teve sua escrita denominada como ‘feminina’ e suas obras são comparadas, inferiormente, a obras escritas por homens e que apresentam personagens femininas idealizadas e escritas por homens.

Ainda nenhuma romancista soube criar o equivalente aos *Dialogues de Luisa Sigea* de Nicolau Choriier, à *Juliette*, de Sade, ou ao *Diable au corps*, de Nerciat. A causa disso é a própria natureza do erotismo das mulheres, muito menos cerebral que o dos homens. Podem experimentar sensações sexuais mais vivas ou mais profundas que as deles, mas são menos aptas a convertê-las em ideias ou imagens (ALEXANDRIAN, 1991, p. 325).

O Colecionador, que encomendava histórias a Anaïs Nin, com certeza concordaria com Alexandrian. Sempre que Nin mandava os textos para o Colecionador, pouco tempo depois lhe chegava uma carta ou um telefonema em que ele pedia para que ela se concentrasse somente no sexo, sem embelezar o ato, sem metáforas para descrever ações e sentimentos de amor. O responsável por intermediar a passagem dos textos disse uma vez a Henry Miller que o Colecionador gostava de narrativas, somente a história, sem análises e sem filosofias.<sup>17</sup>

Depois de algumas reclamações, Anaïs Nin decidiu escrever o que, de acordo com ela, era uma análise clínica, sua intenção era enviar para ele uma caricatura. Após esse texto, não houve protestos e ela viu que era isso o que ele realmente gostava. Algum tempo depois, Nin e seus amigos cansaram de escrever o que chamavam de “sexo mecânico e monótono” para o Colecionador. Em um excerto de seus diários, a autora diz que escrever histórias sobre sexo clínico quase fez com que ela e seus amigos fizessem voto de castidade, pois ele queria que ela e os outros escritores deixassem de lado o que consideravam seu maior afrodisíaco: a poesia.

Em dezembro de 1941, Nin decidiu escrever uma carta endereçada diretamente ao Colecionador para dizer a ele como ela e os amigos se sentiam:

---

<sup>17</sup> Excerto de um dos diários de Anaïs Nin presente no prefácio de *Delta of Venus*, (2004).

Caro colecionador: Odiamos você. O sexo perde todo seu poder e magia quando se torna explícito, mecânico, exagerado, quando se torna uma obsessão mecanicista. Torna-se uma chatice. Você nos ensinou, mais do que qualquer outra pessoa que conheço, o quanto é errado não misturá-lo com emoção, ânsia, desejo, luxúria, lampejos de pensamento, caprichos, laços pessoais, relacionamentos mais profundos que mudam sua cor, sabor, ritmo, intensidade. Você não sabe o que está perdendo com o exame microscópico da atividade sexual e a exclusão dos aspectos que são o combustível que a inflama. O aspecto intelectual, imaginativo, romântico, emocional. É isso que dá ao sexo texturas surpreendentes, transformações sutis, elementos afrodisíacos. Você está reduzindo seu mundo de sensações. Você o está fazendo murchar, definhar, drenando o sangue dele. Se você nutrisse sua vida sexual com todas as excitações e aventuras que o amor injeta na sensualidade, seria o homem mais potente do mundo. A fonte do vigor sexual é a curiosidade, a paixão. Você está assistindo a essa pequena chama morrer por asfixia. O sexo não floresce na monotonia. Sem sentimento, invenções, variações de humor, nada de surpresas na cama. O sexo deve ser misturado com lágrimas, risadas, palavras, promessas, cenas, ciúme, inveja, todos os condimentos do medo, viagens ao exterior. Novos rostos, romances, histórias, sonhos, fantasias, música, dança, ópio, vinho. Quanto você perde com esse periscópio na ponta de seu sexo, quando poderia desfrutar de um harém de maravilhas distintas e nunca repetidas? Não existem dois cabelos iguais, mas você não nos deixará gastar palavras na descrição do cabelo; não existem dois odores iguais, mas se nos estendermos nisso você gritará: corte a poesia. Não há duas peles com a mesma textura, e nunca a mesma luz, temperatura, sombras, nunca o mesmo gesto; porque um amante, quando estimulado por um amor verdadeiro, pode percorrer o conjunto de séculos de doutrina amorosa. Quanta amplitude, quantas mudanças de idade, quantas variações de maturidade e inocência, perversidade e arte... ficamos sentados durante horas e nos indagamos qual é a sua aparência. Se você bloqueou seus sentidos para a seda, luz, cor, odor, caráter, temperamento, a esta altura você deve estar completamente encarquilhado. Existem tantos sentidos menores, todos afluindo como tributários para o fluxo do sexo, nutrindo-o. somente o pulsar unido do sexo e do coração pode criar o êxtase (NIN, 2004, p. xiii – xiv).<sup>18</sup>

É evidente a paixão que Anaïs Nin quer transpor em sua escrita e como a defende até o fim, se rebelando contra o Colecionador, mesmo precisando do dinheiro que recebia para pagar suas contas. A metáfora está sempre presente em todos os seus contos, e o

---

<sup>18</sup> Tradução de: Dear Collector: we hate you. Sex loses all its power and magic when it becomes explicit, mechanical, overdone, when it becomes a mechanistic obsession. It becomes a bore. You have taught us more than anyone I know how wrong it is not to mix emotion, hunger, desire, lust, whims, caprices, personal ties, deeper relationships that change its color, flavor, rhythms, intensities. You do not know what you are missing by your microscopic examination of sexual activity to the exclusion of aspects which are the fuel that ignites it. Intellectual, imaginative, romantic, emotional. This is what gives sex its surprising textures, its subtle transformations, its aphrodisiac elements. You are shrinking your world of sensations. You are withering it, starving it, draining its blood. If you nourished your sexual life with all excitements and adventures which love injects into sensuality, you would be the most potent man in the world. The source of sexual power is curiosity, passion. You are watching its little flame die of asphyxiation. Sex does not thrive on monotony. Without feeling, inventions, moods, no surprise in bed. Sex must be mixed with tears, laughter, words, promises, scenes, jealousy, envy, all the spices of fear, foreign travel, new faces, novels, stories, dreams, fantasies, music, dancing, opium, wine. How much do you lose by this periscope at the tip of your sex, when you could enjoy a harem of distinct and never-repeated wonders? No two hairs alike, but you will not let us waste words on a description of hair; no two odors, but if we expand on this you cry Cut the poetry. No two skins with the same texture, and never the same light, temperature, shadows, never the same gesture; for a lover, when he is aroused by true love, can run the gamut of centuries of love lore. What a range, what changes of age, what variations of maturity and innocence, perversity and art... We have sat around for hours and wondered how you look. If you closed your senses upon silk, light, color, odor, character, temperament, you must be by now completely shriveled up. There are so many minor senses, all running alike tributaries into the mainstream of sex, nourishing it. Only the united beat of sex and heart together can create ecstasy.

erotismo está presente até mesmo em seus diários, como só é possível ver nas edições mais recentes, expurgadas, já que na primeira edição os relatos eróticos foram subtraídos do texto a pedido dos amigos que seriam mencionados.

Sua escrita erótica foi o que a tornou mais conhecida. Embora após o lançamento dos diários ela tenha recebido grande reconhecimento. Foi convidada a dar palestras e entrevistas. Sobre sua popularidade, Anita Jarkzok elabora:

Jovens, principalmente, se identificavam com as dificuldades pessoais e profissionais ilustradas nos volumes de seus diários. Considerada uma desbravadora, Nin foi celebrada por suas confissões e visões honestas da psicologia feminina e seu estilo de escrita distinto. A popularidade de Nin alcançou novos níveis logo após sua morte em 1977 (JARKZOK, 2017, s. p.).<sup>19</sup>

Mesmo com todo o sucesso obtido com a publicação de seus diários, foi a publicação de *Delta of Venus*, e os outros livros eróticos que se seguiram, que a fizeram entrar na lista de *best-sellers*. Seu editor, John Ferrone, contou em uma entrevista<sup>20</sup> ao jornal *The New York Times* que a escritora nunca o entregou seus manuscritos de literatura erótica por achar que sua editora, Harcourt na época, nunca os publicaria. No entanto, Ferrone levou as 800 páginas para ler e editar e disse que nunca havia lido nada igual, era a primeira vez que via a sexualidade de uma mulher sendo tratada de uma forma tão sensível. O editor diz ainda ao entrevistador que Nin teve medo no início, mas viu que estava desbravando um meio que sempre fora dominado pela escrita masculina. A escritora fala sobre isso em seus diários:

Aqui na erótica eu estava escrevendo para entreter, sob a pressão de um cliente que desejava que eu “deixasse a poesia de fora”. Creio que meu estilo era derivado da leitura das obras de homens. Por esse motivo, durante muito tempo achei que havia comprometido meu eu feminino. Deixei a erótica de lado. Relendo-a muitos anos depois, vejo que minha voz não foi completamente suprimida. Em numerosas passagens usei intuitivamente uma linguagem de mulher, vendo a experiência sexual do ponto de vista da mulher. Finalmente decidi liberar a erótica para publicação, porque mostra os esforços iniciais de uma mulher em um mundo que fora de domínio dos homens (NIN, 2004, p. xv).<sup>21</sup>

---

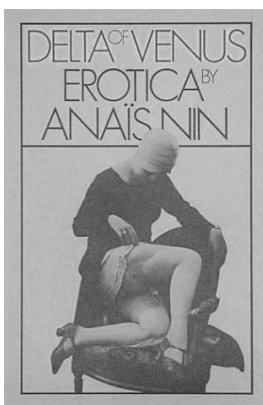
<sup>19</sup> Tradução de: Young women in particular identified with the personal and professional struggles depicted in the volumes of her diaries. Considered a pathfinder, Nin was celebrated for her candid, confessions and insights into female psychology and distinctive writing style. Nin’s popularity reached new levels shortly after her death in 1977.

<sup>20</sup> MITGANG, H. Behind the best sellers: Anais Nin. New York, *The New York Times*, 1977.

<sup>21</sup> Here in the erotica I was writing to entertain, under pressure from a client who wanted me to “leave out the poetry”. I believed that my style was derived from a reading of a men’s works. For this reason I long felt that I had compromised my feminine self. I put the erotica aside. Rereading it these many years later, I see that my own voice was not completely suppressed. In numerous passages I was intuitively using a woman’s language, seeing sexual experience from a woman’s point of view. I finally decided to release the erotica for publication because it shows the beginning efforts of a woman in a world that had been the domain of men.

Ao fim da entrevista, seu editor diz que Anaïs Nin teria ficado surpresa por sua escrita erótica, e não os seis volumes até então lançados de seus diários, a colocarem pela primeira vez na lista dos mais vendidos. A escritora morreu antes do lançamento de *Delta of Venus*, lutou contra o câncer durante o processo de produção do livro e chegou a aprovar a imagem escolhida para a capa, uma foto de uma jovem com o vestido levantado e a perna levantada de forma provocadora, como pode ser vista na Figura 1.

**Figura 1 – Capa**



**Fonte:** NIN, A. *Delta of Venus Erotica by Anaïs Nin*. Harvest Books, USA, 2004.

*Delta of Venus* foi o primeiro livro de contos eróticos de Anaïs Nin a ser lançado, seguido por *Little Birds*. O primeiro foi publicado em 1977, e o segundo em 1979. Alexandrian (1991) exalta a autenticidade do livro e o onirismo presente na escrita da autora e diz que, embora tenham tentado, as autoras que a seguiram não conseguiram obter o mesmo êxito que Nin teve com sua literatura erótica.

## **2.2 Anaïs Nin e os estudos pornográficos**

Os contos presentes em *Delta of Venus* apresentam temas considerados transgressores ou, de acordo com a definição de Maingueneau (2010), são classificados como pornografia interdita.

Maingueneau (2010) aborda a literatura pornográfica e propõe que a mesma não seja analisada pela crítica tradicional, já que ela costuma ser considerada como paraliteratura. O autor entende a paraliteratura como “uma produção em série que visa provocar no leitor um efeito previamente determinado, permitindo-lhe fugir por um momento para um universo paralelo, liberado das restrições do mundo ordinário” (p. 15).

Por ser considerada paraliteratura, a literatura pornográfica, segundo o autor, pode também ser tratada como discurso pornográfico, da mesma forma como existe o discurso político, o religioso e outros. Essa outra forma de se referir à literatura pornográfica surge por existir detalhes a serem observados para a classificação de uma obra como pornográfica. Maingueneau diz que a literatura pornográfica é composta por obras cuja temática, por completo, é desenvolvida sobre o tema, diferente das obras que possuem apenas passagens pornográficas.

O autor comenta também a diferença entre o obsceno, o pornográfico e o erótico. A obscenidade são as transgressões da sexualidade, e o autor deixa claro que essa definição pode variar de acordo com a cultura e o contexto histórico. O obsceno está mais presente na oralidade, embora o autor pontue que nada impede que as histórias, canções ou brincadeiras depravadas sejam compiladas em um livro. Já o erótico e o pornográfico são uma dupla, o primeiro é considerado superior por não descer ao nível do segundo, mas a pornografia não existe sem o erotismo. Maingueneau define o pornográfico como o discurso da verdade, enquanto o erótico “tapa o sol com a peneira” (p. 17), este é uma pornografia envergonhada.

Maingueneau divide a pornografia em canônica, tolerada e interdita. A pornografia canônica é compatível com os princípios gerais da convivência em sociedade e não inclui o perverso ou bizarro. O sadomasoquismo é um exemplo de comportamento que não faz parte da pornografia canônica; no entanto, ao longo do tempo, podem existir modificações do que é aceitável ou não dentro desse tipo de pornografia. O autor cita como exemplo a homossexualidade e diz que, atualmente, é normal e em um passado recente foi fortemente repreendida.

Enquanto isso, a pornografia canônica está dentro da normalidade e da legalidade e faz parte do princípio de satisfação compartilhada, a pornografia tolerada também faz parte do mesmo princípio e é legal, mas não se enquadra no conceito geral de normalidade e, por isso, não é tão difundida quanto a canônica, ela possui um público específico e marginal. Diferente dos outros dois tipos de pornografia, a interdita não se encaixa em nenhum dos conceitos mencionados, representa práticas que não são realizadas com o consentimento de todos os envolvidos no ato, como a pedofilia e o estupro.

Por ser um tema bastante visual, com suas descrições minuciosas que fazem o leitor se sentir um *voyeur*, a pornografia foi transposta do meio impresso para o audiovisual. A produção começou entre os anos 1960 e 1970 e hoje prevalece sobre a literatura pornográfica. O gênero criou um universo, e os seus produtos são vendidos em lugares especializados, os *sex-shops*. Não foram somente os produtos e as lojas que se especializaram

no gênero, mas o cinema também. Em 1975, 75% das salas de cinema na França eram reservadas para exibição de “filmes adultos”. Com o passar do tempo, o número de filmes distribuídos em videocassete aumentou e hoje em dia o mercado da pornografia está disponível em sites da internet.

Maingueneau chama a atenção também para que observemos quem escreve o texto pornográfico e aponta para a crescente presença das mulheres nesse tipo de escrita. A pornografia tradicional é assunto de homens, enquanto a “literatura feminina” acaba se encaixando na literatura sentimental. O autor aponta que “aquelas [autoras] que pretendem manter-se no quadro da escrita pornográfica tradicional tendem a se reportar ao filme pornô” (p. 121), enquanto outras, quando querem escrever textos do gênero, o modificam. Ele também aponta que existem maneiras de se considerar a pornografia no ponto de vista feminino e que uma delas é a de se adotar uma posição diferente, separando a pornografia tradicional, masculina, da feminina.

Linda Williams (2004), em seu livro *Porn Studies*, também comenta o erro em se separar o pornográfico, como algo ruim, do erótico, considerado bom. Ela diz, assim como Maingueneau, que não existe pornografia sem erotismo, portanto não há razão em julgar os dois separadamente.

Williams ainda comenta sobre o erro de se relacionar a pornografia e o estilo *hard-core* ao público masculino, enquanto o *soft-core porn* e o erotismo, quando mencionados, serem imediatamente ligados ao público feminino.

Anaís Nin constrói personagens pedófilos, necrófilos e mutiladores de genitália, o que se enquadraria na definição de pornografia interdita apresentada por Maingueneau; ademais, como já dito, a autora descreve relações incestuosas e inúmeras orgias.

Mesmo escrevendo sobre esses temas controversos, a autora exhibe uma escrita metafórica e, em seus diários, defende uma ‘escrita feminina’, o que a fez receber diversas críticas, principalmente do Colecionador. Até mesmo em seus contos de temas perversos, Nin mantém a mesma escrita metafórica em seu texto, exemplo disso é o órgão feminino que é sempre comparado a uma flor, e o lubrificante que sai dele é comparado ao mais doce mel. Em sua maioria, os contos têm mulheres como protagonistas. Dentre os 15 contos, 5 trazem nomes de mulheres nos títulos: “Mathilde”, “Lilith”, “Marianne”, “Elena” e “Linda”; ademais, “The Veiled Woman”, que conta a história de uma mulher que, através de um intermediário, paga homens para terem relações sexuais com ela. A escrita metafórica de Nin foi o que caracterizou sua literatura como erótica, além de apresentar o ponto de vista feminino.

Johansen (2004) fala sobre a literatura pornográfica sem tocar no termo ‘erótico’. Sua preocupação está em analisar a evolução narrativa de um texto pornográfico. Ele comenta, em seu texto *Literature Pornography and Libertine Education*, que, muitas vezes, o desenrolar da literatura pornográfica é considerado monótono, o que não é exclusivo da literatura em análise. Ele diz existir sempre as mesmas dualidades nos textos pornográficos, dor versus prazer e violência versus excitação. E diz ainda como a história avança, como a personagem vai se desenvolver, batalhando contra seus desejos retraídos, encontrando alguém que lhe faça experimentar novas sensações e, por fim, assumindo suas vontades e conhecendo, por conta própria, o que tem vontade, o que lhe desperta prazer.

É possível observar alguns pontos apresentados por Johansen nos contos de Anaïs Nin. Por exemplo, em “Elena”, pode-se perceber toda a trajetória descrita por Johansen no desenvolvimento da personagem. Mas não se pode afirmar que as narrativas que são apresentadas ao leitor, em *Delta of Venus*, são monótonas. Várias personagens descritas por Anaïs fogem do roteiro estabelecido pelo pesquisador. Em “The Veiled Woman”, a personagem principal, desde o início, sabe o que gosta e o que quer e se satisfaz em seus encontros furtivos com homens desconhecidos. O prazer da leitura não está somente em ver o crescimento e desenvolvimento da personagem, mas em viver, por algumas páginas, através dos olhos, do corpo e da pele dela.

### **2.3 Elena x Anaïs Nin: Traços autobiográficos em *Delta of Venus***

“Elena” é o décimo conto do livro *Delta of Venus* e retrata as experiências da personagem homônima. Logo no início do conto, a personagem viaja em um trem e está lendo *Lady Chatterley’s Lover*, romance de D.H. Lawrence. Elena se compara à personagem principal de Lawrence e percebe que nunca sentiu as mesmas sensações, que se privou, durante toda sua vida, de conhecer o novo, negando as possibilidades de novas experiências. Após essas comparações à Lady Chatterley, Elena se vê como uma nova mulher, disposta vivenciar as aventuras que cruzassem seu caminho. Então, por quase todo o conto, mergulhamos em sua relação com Pierre, escritor que chega para se hospedar no mesmo local que Elena, acompanhado de sua esposa e filhos. Logo após as primeiras páginas, descobrimos que a família de Pierre é falsa, uma artimanha utilizada por ele para conseguir hospedagem em locais dirigidos por mulheres solteiras. Um dia, os dois começam a conversar durante uma caminhada e, já quando voltam, Pierre pede que Elena fique com ele.

Já no primeiro encontro sexual dos dois podemos ver uma ligação sentimental se formando, ligação essa percebida pelas palavras de Pierre e pela narração dos pensamentos e sentimentos de Elena. Logo de início, Elena se comove com a atitude de Pierre:

Com um sorriso de desarmar, disse: – Você deve saber, claro, que é a primeira mulher real que já conheci, uma mulher que eu poderia amar. Forcei você até aqui. Quero ter certeza de que você quer estar aqui. – Eu... – ante esse reconhecimento de timidez, ela foi imensamente tocada pela ternura, uma ternura que nunca experimentara antes. A força dele estava se curvando perante ela, hesitando antes da efetivação do sonho que havia crescido entre eles. A ternura engolfou-a. Foi ela quem se deslocou até ele e ofereceu sua boca (NIN, 2005, p. 111).<sup>22</sup>

E, mais à frente, podemos ver as sensações que o ato sexual provoca em Elena:

Ela não conseguia olhar para ele enquanto ele a olhava. Os olhos de Elena ficavam embaçados pela violência de seus sentimentos quando olhou para ele, foi magneticamente compelida a tocar sua carne outra vez, com a boca ou as mãos, ou com todo o corpo. [...] Essas eram as sensações externas dos corpos descobrindo um ao outro. De tanto se tocar, ficaram entorpecidos. Os gestos ficaram lentos e vagos as mãos ficaram pesadas. A boca dele jamais fechava (NIN, 2005, p. 112-13).<sup>23</sup>

Elena vive com Pierre vários dias de êxtase sexual que até então nunca havia vivenciado. Quando volta a Paris e se despede dele, Elena procura pelas mesmas sensações. Chega a tentar seduzir o homossexual Miguel e experimenta a relação lésbica com Leila, com quem chega a dividir a prostituta Bijou em um *ménage à trois*.

Quando Pierre também retorna a Paris, Elena deixa de lado suas outras relações e volta a se envolver com ele, chegando a comentar que não quer em sua vida erotismo sem amor. No entanto, por considerar o amor uma droga afrodisíaca, acaba se entregando a outro homem.

Elena carrega alguns traços de Anaís Nin, como seu gosto por D. H. Lawrence, o fato de ser escritora e de querer explorar sua natureza erótica. Em seu livro *D.H. Lawrence: an unprofessional study* (1932), Nin se dedica a analisar a obra de seu autor preferido com minúcia. Ela diz se encontrar na escrita de Lawrence, que ele escreve sobre a mulher que ela

---

<sup>22</sup> “He said with a disarming smile, “You must know, of course, that you are the first real woman I have ever known – a woman I could love. I have forced you here. I want you be sure that you want to be here. I...” At this acknowledgment of his timidity she was immensely moved by tenderness, a tenderness she had never experienced before. His strength was bowing to her, was hesitating before the fulfillment of the dream that had grown between them. The tenderness engulfed her. It was she who moved towards him and offered her mouth.” (NIN, 2004, p. 97)

<sup>23</sup> “She could not look at him as looked at her, her eyes were blurred by the violence of her feelings. When she looked at him she was magnetically drawn again to touch his flesh, with her mouth or hands, or with her whole body. She rubbed her whole body against his, with animal luxuriance, enjoying the friction. [...] These were the external feelings of the bodies discovering each other. From so much touching they grew drugged. Their gestures were slow and dreamlike. Their hands were heavy. His mouth never closed.” (NIN, 2004, p. 98-99)



é, os desejos que ela possui e que ele e sua escrita são inspiração para a própria escrita dela. É possível ver em Elena, sua personagem, a exigência por uma completude entre mente e corpo, assim como Lawrence preza em sua escrita. A personagem diz não querer o erótico sem o amor, mas é impossível manter essa união quando ela começa a se relacionar com tantas pessoas diferentes. Em alguns momentos, tomada por prazer, ela não consegue pensar em nada mais, e o seu ser ideal, equilibrado, não mais existe (TOOKEY, 2006).

Em *Henry and June* (2007), excerto de um de seus diários, Nin descreve um de seus encontros com Henry Miller:

– Eu me vou agora... para mim não pode ser sem amor. – Ele me provoca. Morde minhas orelhas e me beija, e eu gosto de sua impetuosidade. Ele me atira no sofá por um momento, mas de certa maneira eu escapo. Estou consciente do desejo dele. Gosto de sua boca e da força de seus braços, mas o desejo dele me assusta, me repulsa. Acho que é porque eu não o amo. Ele me excitou, mas eu não o amo, não o quero. Assim que noto isso (o desejo dele, apontando para mim, é como uma espada entre nós), eu me liberto e saio, sem magoá-lo de modo algum. Eu penso, bem, só queria o prazer sem sentimento. Mas alguma coisa me detém. Há em mim algo intocado, inabalado, que me ordena (NIN, 2007, p. 14-15).

Nin o rejeita por não o amar, deixando claro que a visão de completude entre o corpo e a mente de Lawrence, que ela transpõe em suas próprias obras, também é válida em sua própria vida. Em sua escrita, essa característica não se restringe apenas à personagem Elena. Em “Artists and Models”, a narradora diz:

Eu estava cada vez mais triste, triste devido à inquietação e à ânsia. Sentia que nada iria acontecer comigo. Me sentia desesperada pelo desejo de ser mulher, de mergulhar na vida. Por que eu estava escravizada à necessidade de primeiro estar apaixonada? Onde minha vida começaria? Eu entrava em cada estúdio esperando um milagre que não acontecia. Para mim parecia que uma grande corrente passava em volta de mim e que eu estava de fora. Tinha que achar alguém que sentisse o mesmo que eu. Mas onde? Onde? (NIN, 2004, p. 51).<sup>24</sup>

Ao contrário do trecho dos diários de Nin, onde a autora está envolvida eroticamente, mas não mentalmente, a narradora do conto de *Delta of Venus* não consegue sequer satisfazer seu “desejo de ser mulher” por não ter se apaixonado antes.

Como pode-se observar, as características autobiográficas não são restritas somente ao conto “Elena”. Alexandrian (1991) analisa “The Hungarian Adventurer” como sendo uma espécie de vingança de Nin contra o pai, que descreve o Barão, como o personagem fica sendo conhecido como um sedutor que se deixa levar por seus impulsos

---

<sup>24</sup> I was growing sad, sad with restlessness and hunger. I felt that nothing would happen to me. I felt desperate with desire to be a woman, to plunge into living. Why was I enslaved by this need of being in love first? Where would my life begin? I would enter each studio expecting a miracle which did not take place. It seemed to me that a great current was passing all around me and that I was left out. I would have to find someone who felt as I did. But where? Where?

sexuais, estendendo sua estadia com alguma mulher somente quando precisa de dinheiro, por isso se casa com elas, para pouco tempo depois abandoná-las sem dar satisfação, fugindo. O Barão é descrito como um homem que “possuía beleza estonteante, charme infalível, graça, os poderes de um ator treinado, cultura, conhecimento de muitas línguas, modos aristocráticos” (NIN, 2004, p. 1), características que condizem com um *Don Juan*, como o pai de Nin era conhecido.

Adiante, em “Artists and Models”, conhecemos a narradora, que é uma modelo que posa para o artista Millard. Ele conta a ela algumas de suas aventuras e experiências sexuais. Os encontros dos dois passam a ser ameaçados pela esposa do artista. Alexandrian vê na narradora, no personagem Millard e em sua esposa a representação do triângulo amoroso vivido por Anaïs Nin com Henry Miller e sua esposa June Miller (1991, p. 357). No entanto, Millard diz que sua esposa tem problemas com todas as mulheres que posam para ele, acha que todas são suas amantes (NIN, 2004, p. 52). Já nos diários de Nin, podemos ver que quem se preocupa com sua relação com Henry é seu marido, Hugo, que diz temer perdê-la para Henry, a quem ela muito admira, pois ela se apaixona pelas mentes das pessoas (NIN, 2007, p. 17).

Em “Marianne”, a personagem homônima trabalha digitando textos para a narradora, quem acredito ser a própria Anaïs Nin. Por meio das histórias contadas pela autora em seus diários, acredito que a narradora do conto presente em *Delta of Venus* é um reflexo dela, escrevendo contos eróticos para vender a um colecionador. Marianne, ao ler os contos da narradora, se inspira e começa a escrever também e acaba por pedir que a narradora venda suas histórias ao colecionador.

Como exemplificado, é possível encontrar traços da vida de Anaïs Nin em variados contos de *Delta of Venus*. Mas até que ponto podemos confiar nas narrativas de seus diários como verdades? Sua própria autobiografia possui traços de escrita da sua ficção. Philippe Lejeune (2008) contesta a veracidade contida nas obras autobiográficas e diz que ninguém é capaz de falar a verdade sobre si próprio. Linda Wagner-Martin vai além e comenta sobre o erro geralmente cometido pelas pessoas quando o assunto é biografia:

Apesar da grande consciência cultural atualmente do quão complicado é moldar uma identidade, a biografia ainda é tida como uma arte dependente de fatos. A premissa é que se cartas e materiais manuscritos suficientes estão disponíveis, se fotos forem escrutinizadas o bastante, se um número suficiente de pessoas for entrevistado, de alguma forma a verdade objetiva sobre o sujeito virá à tona (WAGNER-MARTIN apud JARZOK, 2017, s. p.).

Com isso em mente, é fácil duvidar dos diários de Anais Nin quando os personagens de sua ficção e sua escrita em ambos os gêneros são tão parecidos.

Mas quando perguntada, durante uma entrevista feita em 1970, por Maxine Molyneux, Nin comenta sobre as publicações de seus diários e como faz para se manter fiel à sua história de vida e relatar com veracidade os fatos que pretende narrar:

Sim, estou trabalhando no volume 4 e acho que vou até o volume 5. Tenho que me manter alguns meses à frente do que está sendo publicado para manter meu sentimento de honestidade. A única forma de manter esse sentimento é convencendo a mim mesma que fui capaz de manter um segredo, e já que fui capaz de manter um segredo por tanto tempo, suponho que acredito que continuarei a guardá-lo e que ninguém verá o que escrevi mês passado. Caso contrário eu perderia aquela coisa que o diário tem, que é estar sendo escrito sem o sentimento de que alguém irá lê-lo (MOLYNEAUX; CASTERTON, 1982, p. 87).<sup>25</sup>

Embora alguns contestem fatos de sua vida relatados pela própria autora – como Alexandrian (1991), que diz ter sido uma criação de Nin a existência do Colecionador para que ela pudesse dar vazão aos sentimentos que tinha, mas não expressava em sua escrita por vergonha –, as mudanças e os floreamentos da verdade que possam ter acontecido durante a escrita de seus diários podem ter sido frutos do inconsciente da autora, mas fica claro que ela tinha como objetivo expressar verdadeiramente o que se passou em sua vida e acabou servindo como material para sua ficção.

---

<sup>25</sup> Tradução de: “Yes, I am working on volume 4 and I think it will go as far as volume 5. I have to keep a few months ahead of what is being published to keep my feeling of honesty. The only way I can get this feeling of honesty is to convince myself that I was able to keep a secret, and since I was able to keep a secret for so long I suppose I believe that I will continue to keep it and that no one will see what I wrote last month. Otherwise I would lose that thing that the diary has, which is that it is being written without the feeling that anyone is going to read it.”

### 3 ZALMAN KING E DELTA OF VENUS

Zalman King atingiu o ápice da sua carreira no fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, quando filmes no estilo *soft-core porn* passaram a ocupar a madrugada em diversos canais fechados de televisão. O estilo *soft-core* agradava a audiência que se interessava em ver atores bonitos em cenas sensuais, mas que não apreciavam a forma explícita como o sexo era mostrado em filmes *hard-core*. O diretor foi considerado um dos responsáveis pelo desenvolvimento do gênero, o que o levou ao *mainstream*, já que a forma como o sexo é abordado em filmes *soft-core* é mais aceitável para ser televisionada em canais que não os pornográficos. O gênero chama a atenção por ficar entre o *hard-core* e a teatralidade de Hollywood, ao lidar com o ato sexual, mas, ao mesmo tempo, o colocando dentro de uma narrativa e o amenizando para que possa ser exibido no *mainstream*.

Segundo David Andrews (2006), “Usado comumente, ‘*softcore*’ se refere a qualquer narrativa de longa duração cuja diegese é pontuada por momentos periódicos (tipicamente entre oito e doze, embora não seja excepcional haver mais) de espetáculo sexual simulado e não explícito” (p. 2).<sup>26</sup>

Os “momentos” citados por Andrews são as cenas de sexo contidas no filme. O gênero tem se apropriado de outros gêneros para ambientar suas histórias. É possível encontrar filmes de terror e suspense que também são *soft-core*, classificados assim pela quantidade de “momentos” que apresentam. Andrews também difere o *soft-core* da “exploração sexual” usada em filmes somente com o pretexto de atrair certa audiência. Ele define a exploração sexual como “qualquer narrativa que, ao colocar a nudez como primeiro plano, faz da excitação sexual seu apelo comercial mais convincente” (ANDREWS, 2006, p. 2).<sup>27</sup> Ele ainda caracteriza o *soft-core* como um subconjunto da exploração sexual, assim como o número é um subconjunto do espetáculo, pois apenas quando o espetáculo atinge certa duração, regularidade e densidade é que a exploração rende números, o que projeta a ilusão de duas estruturas antagonistas dividindo a cena, o que cria um conjunto plural, só assim merecendo a designação de *soft-core*.

Em 1986, King escreveu e produziu, junto com sua esposa, o filme *9 ½ Weeks*, lançado no Brasil como *9 semanas e meia de amor*. O filme, assim como *Delta of Venus*, traz uma mulher como personagem principal, e a narrativa é focada em suas experiências e as

<sup>26</sup> Tradução de: “Used generally, “softcore refers to any featurelength narrative whose diegesis punctuated by periodic moments (typically between eight or twelve, though more is not exceptional), of simulated, nonexplicit sexual spectacle.”

<sup>27</sup> Tradução de: “[...] any narrative feature that, by foregrounding nudity, makes sexual titillation its most credible commercial appeal.

sensações que elas produzem. O filme é o título mais ligado ao seu nome pela crítica, juntamente com *Red Shoes Diaries*, que conta a história de um homem que, após o suicídio de sua noiva, lê seus diários e descobre que ela mantinha um caso. Após descobrir o diário, ele começa a colecionar histórias de outras mulheres, suas narrativas eróticas.

O roteiro original de *Red Shoes Diaries* foi considerado um sucesso e, logo depois, o Showtime, canal responsável por sua exibição, produziu uma série de TV baseada no roteiro com 67 episódios de meia hora.

*Red Shoes Diaries* foi a série *soft-core* que desencadeou a popularidade do gênero a partir de 1992. A série criou uma competitividade entre o Showtime e o renomado canal HBO devida a alta audiência da série. Foi também o primeiro programa de *soft-core* a ser exibido por um canal de prestígio na TV fechada e a primeira a ter alta audiência constante até seu fim, em 1999. Zalman King e sua série abriram as portas para outros inúmeros programas do gênero, exibidos pelo Showtime, HBO, Movie Channel e Cinemax, até 2002, e que continuaram sendo reprisados anos após os seus terminos.

A história de *Red Shoes Diaries* ficou conhecida e fez sucesso por mostrar um ponto de vista feminino que atraía, como público, mulheres e casais de diversas idades. Sobre isso, King disse em uma entrevista<sup>28</sup> para o *The San Jose Mercury News*, em 1995: “A sexualidade delas é muito mais complexa. O conceito de um ‘lugar secreto’ que elas têm realmente me interessa. Os homens simplesmente não têm”.<sup>29</sup> O seu interesse pelos segredos do feminino fez com que ele produzisse seus filmes sempre sob essa perspectiva, um ‘erotismo feminilizado’ (ANDREWS, 2006), o que foi um dos fatores que fez filmes desse estilo serem televisionados.

O erótico é comumente ligado às mulheres por explorar outros sentidos que não somente a visão, enquanto o pornográfico é ligado aos homens, que são primeiramente estimulados pela visão. Assim, não é de se estranhar que os trabalhos do diretor acabassem por ser narrativas dominadas por mulheres, o que não exclui homens heterossexuais como espectadores (ADREWS, 2006, p. 13), já que o subgênero trabalha com uma quantidade razoável de nudez.

É possível observar um padrão nas narrativas de King: a protagonista feminina se envolve com um homem e, por meio de encontros sexuais, ela acaba por despertar novos desejos que a deixam cada vez mais com sede de novas experiências.

---

<sup>28</sup> Trecho retirado de uma matéria sobre o diretor no *The New York Times*, MARTIN (2012).

<sup>29</sup> “Their sexuality is much more complex. The concept of that ‘secret place’ they have really interests me. Men just don’t have one.”

Em 1994, King adaptou a obra *Delta of Venus*, de Anaïs Nin. O filme, produzido pela empresa *New Line Cinema*, não chegou a passar nos cinemas, sendo exibido somente pelo canal Showtime. O filme narra a história de Elena, interpretada pela atriz Audie England, e Lawrence, interpretado por Costas Mandylor. Assim como a fórmula dos filmes de King, Elena se descobre durante seu caso com Lawrence, a jornada da protagonista em se permitir novas sensações pode ser observada em várias outras personagens de Anaïs Nin. *Delta of Venus*, de certa forma, já estava nos moldes dos filmes de Zalman King.

Elena e Lawrence são dois escritores e dão início a um caso logo após se conhecerem em Paris (as gravações aconteceram em Praga), que termina quando Elena encontra Lawrence com outra mulher, pouco antes de ele ter que viajar em uma turnê de divulgação de seu novo livro. Lawrence não existe nos contos presentes em *Delta of Venus*, mas ele também se encaixa na fórmula dos filmes de King. O personagem masculino se desenvolve ao oposto do feminino, à medida que Elena começa a se empoderar e querer saber e conhecer mais seu corpo, explorar todos os seus sentidos, Lawrence começa a ficar mais hesitante e não se mostra tão confiante quanto estava no início. Quando tinha o título de professor, quando era o comandante da situação.

A personagem Elena do conto de Anaïs Nin se mistura com a própria autora, atribuindo características que podemos encontrar descritas em seus diários. King transformou Elena em um personagem biográfico ao atribuir características da autora à personagem. A Elena presente na adaptação fílmica escreve por encomenda para um Colecionador que, assim como na história relatada por Nin em seus diários, quer que ela esqueça toda a poesia quando escreve suas histórias eróticas, deixando apenas a análise clínica do que acontece durante um ato sexual.

É a partir dessas histórias por encomenda que surgem os contos do livro, no entanto, não são todos que aparecem no filme. King fez uso da imaginação da personagem, enquanto pensa no que escrever para o Colecionador, para apresentar alguns dos contos no filme. O próprio conto “Elena” é um deles. Esse artifício utilizado pelo diretor faz com que muitos personagens sejam excluídos da história ao mesmo tempo em que muitos outros tenham a chance de aparecer, mesmo que por uma curta duração, na adaptação.

Francis Vannoye, em seu *Scénarios modèle, modèles de scénario* distingue três categorias a serem analisadas nas relações entre o romance e a adaptação. Sobre a primeira categoria, Brito (1995) diz:

Como um romance normalmente tem uma duração objetiva (e não só diegética) maior que a do filme, um procedimento adaptativo dos mais frequentes tem sido o da redução, ou seja, eliminação de elementos para diminuir o tamanho da obra, que deve caber nas duas horas do filme. Essa redução acontece em termos de cortes propriamente ditos (exclusão de elementos, trechos, paisagens, ações, diálogos ou personagens) ou de resumos quando, por exemplo, dois ou três personagens são transformados num único, ou quando se economiza tempo fazendo simultâneos, no filme, dois acontecimentos que estão cronologicamente separados no romance. Normalmente também se cortam, ou reduzem, aqueles trechos excessivamente discursivos, como nos momentos de introspecção em que o narrador ou os personagens, desenvolvem reflexões de caráter abstrato demais para ser transformado em imagem (BRITO, 1995, p. 21-22).

Assim, as mais de setenta páginas de “Elena” são retratadas em dois minutos de filme, onde Elena, olhando pela janela, observa Pierre interagir com sua família fictícia e, logo depois, há um corte para uma cena que mostra os dois juntos e o uso de *voice-over*<sup>30</sup> fazendo a leitura do que Elena estaria imaginando/escrevendo. As cenas não são inéditas, já as vimos antes, no início do filme, mas, desta vez, elas possuem uma abordagem diferente.

Pelo curto espaço dedicado ao conto no filme, diversas cenas, bem como algumas personagens, são cortadas. Catrysse (1992, p. 57), ao tratar do apagamento de personagens nas adaptações fílmicas, explica que, para a melhor fluência do texto cinematográfico, por vezes, alguns personagens secundários e suas respectivas histórias são excluídas. Para o autor, isso geralmente acontece quando ações ou personagens não são considerados muito relevantes para o desenvolvimento do enredo central dessa narrativa. Alguns personagens fazem parte da narrativa geral do filme, mas considerando a narrativa referente ao conto ao qual pertencem eles são excluídos, não restando nada além do primeiro encontro entre Elena e Pierre.

Para alguns críticos, o trabalho de Zalman King caiu na mesmice, acabou se tornando referência de medo, por não ter quisto lidar com o sexo de forma direta. Mas acredito que sua forma de lidar com o assunto de forma indireta não passava de um artifício para conseguir chegar ao *mainstream*. Como será abordado mais à frente nesse capítulo, existem maneiras de se tratar sobre o sexo na tela, sem ter que deixar explícito o que está acontecendo. Diretores fazem uso de dispositivos por preocupação com a distribuição do filme, censura, por estética ou simplesmente para não tirar o foco do objetivo principal do filme. De acordo com Andrews (2006), a assinatura estética de King realiza funções antipornográficas, que são cruciais para sua estratégia de distribuição (p. 113).

O diretor também é conhecido por fazer uso de artifícios visuais para aumentar a sensação de romance e sensualidade. Constantemente faz uso de luzes suaves, filtros, colorações saturadas, exagera no ritmo lento de algumas cenas, por vezes parecendo até estar

---

<sup>30</sup> Recurso de narração.

em *slow motion*. Em suas edições, ocorrem vários *fades*, onde as imagens se dissolvem, recurso muito utilizado em *Delta of Venus*, já que o ato da escrita dos contos por Elena é apresentado em forma de imaginação da personagem, o que deixa a narrativa mais lúdica do que seria se apenas a víssemos sentada ao escrever seus contos por encomenda. É possível também observar a montagem de cenas para remeter à nostalgia, quando cenas já mostradas no início do filme são reutilizadas quando Elena escreve novas histórias. Durante a narração do conto “Elena” na adaptação de Zalman King, algumas das cenas apresentadas já foram exibidas em algum outro momento do filme, sendo reutilizadas, mas sob outra perspectiva. É esta nova perspectiva e a forma como ela difere as cenas utilizadas na narração do conto das mesmas cenas utilizadas no início da adaptação que são importantes para a análise aqui proposta.

### 3.1 Adaptação Fílmica

Diniz (2003) define a tradução em seu sentido moderno como transformação. A tradução não é mais considerada apenas uma mimese, uma reprodução do texto fonte, mas sua transformação, advinda de leituras e interpretações e o contexto histórico no qual está inserida. A autora cita Bennet (1982), quando diz que, embora a fidelidade seja algo que ainda atormenta os tradutores, a tradução deixou de ser vista apenas como um produto do original, mas, sim, como o resultado de diversos produtos, e complementa dizendo que as variadas leituras são consideradas signos icônicos umas das outras e que, com isso a “tradução é uma atividade semiótica, com o direito garantido de maior liberdade e criatividade” (p. 33).<sup>31</sup>

De acordo com a autora, Patrick Cattrysse (1992) foi um dos primeiros a sistematizar a adaptação fílmica se norteando pela teoria dos polissistemas, de Even-Zohar (1990), que defende um sistema dinâmico que permite uma multiplicidade de relações na heterogeneidade da cultura.

Cattrysse diz que os estudos da adaptação possuem pelo menos dois objetos de estudo, o processo e o produto. Mesmo apresentando algumas críticas para demonstrar a recepção da obra fílmica, elas não serão o apoio principal da análise. Nesta pesquisa, o foco se dará no processo, por tentar perceber como a escrita de Anais Nin foi apresentada na tela.

Em *A Theory of Adaptation* (2006), logo no início do texto, Linda Hutcheon fala sobre as adaptações em geral, que ocorrem desde a era vitoriana, quando peças, poemas, quadros e músicas eram adaptados e encenados, geralmente para as pessoas da corte. Hoje em

---

<sup>31</sup> Tradução de: [...] translation is a semiotic activity, with a guaranteed right to greater freedom and creativity.



dia, as adaptações vão além, existem vídeo games sobre histórias em quadrinhos e parques temáticos sobre livros, mas as adaptações literárias para o cinema continuam sendo o centro das adaptações.

Mesmo sendo o centro da indústria cinematográfica, as adaptações fílmicas são julgadas desde a época do cinema mudo. Os filmes mudos são, em sua maioria, adaptações, e os responsáveis por elas acreditavam que, pelas histórias já serem conhecidas do público, não haveria a dependência de diálogos para o entendimento da história. Ademais, seria uma forma de levar grandes obras literárias até as massas e o status da obra escrita elevaria o status da obra cinematográfica (CARTMELL, 2012, *passim*).

No entanto, enquanto as massas adoravam os filmes, os críticos de cinema desprezavam as adaptações por acharem que os filmes não precisavam depender da literatura, e os críticos literários acreditavam que as produções fílmicas rebaixavam e ameaçavam os textos literários. Virginia Woolf foi uma das críticas das adaptações e concordava com os dois lados, achava que as tentativas fílmicas de recriar a literatura não era somente um desserviço à literatura, mas aos filmes também.

Existiu ainda uma necessidade de preservar o conceito de arte e os críticos apontavam que arte não deveria ser criada tendo em vista a grande massa como audiência alvo e nem deveria ser produzida em grande escala, a arte não podia ser democrática (CARTMELL, 2012, *passim*). Durante muito tempo, as adaptações não receberam atenção dos estudos literários e nem mesmo dos cinematográficos.

Deborah Cartmell, em *100+ Years of Adaptation* (2012), fala sobre Andrew Davies, roteirista conhecido por adaptar diversas obras literárias como: *Sense and Sensibility*, *Emma*, *Pride and Prejudice* e *Northanger Abby*, de Jane Austen; *The Three Musketeers*, de Alexandre Dumas; os dois primeiros livros da série Bridget Jones, escritos por Helen Fielding (que já são adaptações, a autora se inspirou em *Pride and Prejudice*, de Jane Austen), e o recente *House of Cards* (2009), de Michael Dobbs, que inspirou a famosa série homônima do Netflix.

Davies listou os segredos para uma boa adaptação. O que uma pessoa, seja diretor, roteirista ou produtor, deve fazer para produzir uma adaptação de sucesso (CARTMELL, 2012, p. 8):

1. Ler o livro.
2. Se questionar: por que esse livro? Por que agora?
3. Se questionar: sobre o que é essa história de fato?
4. Não temer modificações, especialmente aberturas.
5. Não começar sem um plano.

6. Nunca usar uma fala se você pode alcançar o mesmo efeito com um olhar.
  7. Cristalizar o diálogo à sua essência.
  8. Escrever cenas que não estão no livro.
  9. Evitar *voice-over*, flashbacks, e personagens falando diretamente com a câmera.
  10. Quebre suas próprias regras se for a coisa certa a se fazer.
- (CARTMELL, 2012, p. 8)<sup>32</sup>

Ler o livro é inevitável, bem como se questionar sobre a posição que a adaptação irá assumir no contexto histórico e cultural da época da adaptação. Muitas vezes, a obra literária foi inovadora e, por isso, recebeu destaque e entrou para as listas dos mais vendidos, mas isso não significa que a adaptação terá o mesmo sucesso. O que foi considerado inovador, há alguns anos, já pode ter sido superado por outra tendência.

O sexto ponto sugerido por Davies pode se mostrar o mais difícil durante a adaptação. Enquanto a obra fílmica possui vantagem em poder mostrar características físicas, personagens, cenários, paisagens, ao invés de se deter em descrições, na obra literária o autor pode fazer uso de páginas e mais páginas para descrever pensamentos e sentimentos, enquanto no cinema isso deve ser transmitido através de diálogos, com o uso do *voice-over* ou, como Davies sugere, com a atuação dos atores.

Da mesma forma como o acréscimo de cenas que não estão presentes no texto fonte, proposto no ponto sete, pode gerar críticas, o mesmo pode acontecer com a deleção de cenas que os leitores considerem importantes. Atualmente, com adaptações cada vez mais frequentes de romances, essa é uma das maiores reclamações dos fãs, que frequentemente saem do cinema sem ter visto sua cena favorita retratada no filme.

O último ponto apresentado por Davies pode fazer com que questionemos a necessidade de todos os pontos anteriores, mas podemos observar, por seus próprios trabalhos, que várias das regras se aplicam. No entanto, em seu trabalho mais recente, com a série adaptada da obra *House of Cards*, o roteirista faz uso dos mecanismos que afirma que devem ser evitados, como o uso de *voice-over* e a fala direta do personagem para o público. Em sua adaptação, o personagem olha diretamente para a câmera e faz comentários sobre o que está ocorrendo na cena ou o que provavelmente irá acontecer. Esta técnica lembra ao espectador que ele é apenas isso, espectador, mas, ao mesmo tempo, o torna um confidente do personagem, a pessoa que sabe o que os outros não sabem, e isso pode motivar o espectador a querer saber sempre mais.

---

<sup>32</sup> Tradução de: 1 Read the book. 2 Ask yourself: why this book, and why now? 3 Ask yourself: whose story is this, really? 4 Don't be afraid to change things, especially openings. 5 Don't start without a plan. 6 Never use a line of dialogue if you can achieve the effect with a look. 7 Crystallize dialogue to its essence. 8 Write scenes that aren't in the book. 9 Avoid voice-over, flashbacks, and characters talking directly to camera. 10 Break your own rules when it feels like the right thing to do.

O roteiro da série e sua exibição foi disputado pelo canal fechado HBO e o aplicativo Netflix, e é uma das séries mais bem avaliadas no Internet Movie Database (IMDB),<sup>33</sup> mesmo não tendo seguido todas as regras que seu próprio roteirista estabeleceu. Seu sucesso deixa claro que a adaptação deve ser avaliada por si só, já que muitos fãs desconhecem a existência do livro sobre a qual foi baseada e nem por isso a série deixa de ser apreciada pelo público.

Cartmell analisa as regras propostas por Davies como sendo governadas por valores democráticos (p. 8). Ele propõe uma libertação do adaptador, para que ele não fique preso à obra literária em todos os seus aspectos, sendo alguns eles: contexto histórico, caracterização dos personagens, percurso narrativo e o enredo por completo.

Ainda sobre a não obrigação de se fazer uma adaptação fiel ao texto literário, Mary H. Snyder (2011) afirma ver a adaptação fílmica de textos literários como uma relação entre pai e filho: a ligação existe e o segundo carrega traços do primeiro, mas, ao mesmo tempo, possui liberdade para se tornar o que quiser.

Essa autonomia em transformar o texto fonte se classificaria como, de acordo com as três formas de adaptação presente em Hutchings e Vernitskaia (2001), interseção. Os autores explicam essa forma de adaptação como sendo a preservação da essência da obra literária, permitindo que o responsável pela adaptação fique livre para mudar o que quiser do restante da obra.

Outra forma de adaptação citada pelos autores é a fidelidade da transformação, sobre o que eles não se aprofundam (não é a intenção deles), mas fica evidente que esse tipo de adaptação preza por reverenciar a obra literária em sua completude, tentando, ao máximo, manter-se fiel ao texto fonte.

No intuito de somente adaptar se houver completa fidelidade, alguns críticos podem afirmar que existem textos inadaptáveis. Diane Lake (2012) diz que, ao ser solicitada para que escrevesse um texto sobre livros que nunca poderiam ser filmados, refletiu sobre a fidelidade das adaptações. A autora acredita não haver um livro incapaz de ser filmado e que, se depender de Hollywood, todos os possíveis obstáculos serão contornados por todas as técnicas disponíveis para que tal trabalho seja feito. E continua:

---

<sup>33</sup> Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt1856010/>>.

Alguém pode até dizer, “mas se a história for toda interna – uma série de monólogos internos – como um filme pode fazer jus a isso?” Mas minha resposta é um questionamento: *Quem disse que o filme deve fazer jus ao livro?* Sequer perguntar se o filme pode fazer jus ao livro já é não entender que o livro é uma entidade em si e, mesmo que o filme seja baseado no livro, o filme também o é (LAKE, 2012, p. 408).<sup>34</sup>

Para fazer uma ponte entre a teoria da adaptação e o tipo de pornografia retratado por King, é necessário posicionar o gênero, *soft-core*, em seu contexto histórico. Campbell (2012), que traça um panorama da pornografia nas mais diversas mídias, comenta sobre a necessidade de se manter o produto ofertado dentro dos parâmetros do *soft-core*. De acordo com Williams (1999), o termo apenas surgiu quando seu oposto, *hard-core porn*, foi usado para designar trabalhos pornográficos, que na época eram, em sua maioria, trabalhos escritos, que não possuía qualidade relevante ou importância social (p. 88). Campbell comenta que até mesmo as revistas pornográficas se esforçaram em manter um nível considerado *soft*, pois com a evolução da internet e a pornografia gratuita que era ofertada, as revistas que ofertavam conteúdo mais vulgar tiveram seu fim, enquanto outras, a exemplo da revista *Playboy*, conseguiu manter seu público por ainda bastante tempo (p. 27).

Diniz (2003), aborda o processo de adaptação fílmica como um produto de várias tendências vigentes em seu contexto histórico. Por isso, vale ressaltar que o gênero dominado por King, o *soft-core porn*, teve nos anos 1970 sua época de ouro:

[...] até as fitas cassete revolucionarem a indústria. Em 1970 existiam 900 cinemas adultos nos Estados Unidos, até 1987, restaram apenas 200 (BAILEY, 2005). Nos anos 1970, a pornografia trilhou seu caminho até a grande tela com filmes icônicos, tais como *Garganta profunda* (1972), estrelando Linda Lovelace. *Garganta profunda* arrecadou 50 milhões de dólares e, diferente de formas anteriores de pornografia e erótica, o filme se tornou uma atração para homens e mulheres (NATHAN, 2007).<sup>35</sup>

De acordo com Paasonen & Saarenmaa (2007), foi entre os anos 1970 e 1980 que o pornô passou a fazer parte do *mainstream*. Assim, se tornou aceitável o consumo da pornografia, tendo o jornal *The New York Times* classificando o estilo *soft-core* como pornô chic, o gênero ganhou visibilidade e popularidade (p. 23). Com a chegada do VHS e a evolução das câmeras, os filmes do gênero proliferaram e, com o fechamento dos cinemas

<sup>34</sup> One might say, “but what if the story is all internal – a series of internal monologues if you will – how can film do that justice?” But my response is a question: *Who said the job of film is to do justice to the book?* To even ask if the film can do justice to the book is to fail to understand that the book is its own entity and, even though the film may be based on the book, the film is its own entity as well.

<sup>35</sup> The 1970’s were the ‘golden era’ of pornography productions until home videos revolutionized the industry. In 1970 there were 900 adult film theatres in the United States, by 1987 only 200 theatres remained (Bailey, 2005). By the 1970’s pornography had made its way to the big screen with iconic films such as *Deep Throat* (1972) starring Linda Lovelace. *Deep Throat* grossed 50 million dollars and unlike previous forms of pornography and erotica, the film became an attraction for both males and females alike (Nathan, 2007).

destinados ao conteúdo adulto, os filmes passaram a ser produzidos e reproduzidos em canais de televisão. Segundo Gerard Damiano, diretor de *Garganta profunda*, a arte de filmar *soft-core porn* se perdeu com a produção em VHS e para a televisão (Paasonen & Saarenmaa, 2007, p. 29).

A grande oferta de canais “adultos” pelas companhias de TV a cabo nos Estados Unidos também contribuiu para a produção em massa de filmes do gênero. A maioria dos canais se destinavam a produzir conteúdo *hard-core*, no entanto, canais como HBO e Showtime produziam filmes *soft-core*.

O site IMDB possui um *ranking* dos filmes estilo *soft-core* mais populares lançados entre os anos de 1990 e 1999.<sup>36</sup> A lista compreende 1.417 títulos. Quando organizada por número de votos do usuário, a lista apresenta Zalman King em 6º lugar com *Wild Orchid II: Two Shades of Blue*. Foram mais de 100 produções por ano. Um artigo da *U.S. News and World Report* diz que “Americanos, em 1996, gastaram 8 bilhões em vídeos *hard-core*, *peep shows*, performances de sexo ao vivo, conteúdo adulto em TV a cabo, objetos sexuais, pornografia digital e revistas pornográficas” (SLADE, 1997).<sup>37</sup>

De acordo com o artigo, foram 8 bilhões em apenas um ano. Dentre as direções mais conhecidas de King, o total arrecadado ultrapassa a marca dos 30 milhões, com *9 ½ Weeks* (1986) em primeiro lugar, somando mais de 12 milhões em bilheteria nos Estados Unidos, seguido por *Wild Orchid* (1989), *Two Moon Jupiter* (1988), *Wild Orchid II: Two Shades of Blue* (1991) e em último, *Delta of Venus* (1995), que arrecadou pouco mais de 60 mil dólares sendo lançado apenas no canal *Showtime* e com duas versões em DVD.

Frente aos números expostos, é possível ter uma visão geral da extensão do consumo de filmes do gênero na época em que foi produzido e lançado. Muito do material comercializado na época não possuía uma abordagem inovadora, fazendo uso dos mesmos movimentos de câmera, trilha sonora e os enredos que não convenciam, fazendo o mínimo para que fosse possível inserir ali algumas cenas regadas a nudez e simulações de sexo.

Diniz (1999), explica os possíveis resultados de uma adaptação de acordo com os conceitos de Cattrysse:

---

<sup>36</sup> Most voted *soft-core* feature films released between 1990 and 1999. Disponível em: <[http://www.imdb.com/search/title?keywords=softcore&title\\_type=feature&year=1990,1999&view=advanced&page=1&sort=num\\_votes,desc&ref\\_=adv\\_prv](http://www.imdb.com/search/title?keywords=softcore&title_type=feature&year=1990,1999&view=advanced&page=1&sort=num_votes,desc&ref_=adv_prv)>. Acessado em: 17 jan. 2017.

<sup>37</sup> Tradução de: “Americans in 1996 spent 8 billions on hard-core videos, peep shows, live sex acts, adult cable programming, sexual devices, computer porn, and sex magazines.”

[...] a adaptação pode ter duas espécies de função: uma inovadora e outra conservadora. A adaptação tem função inovadora quando a estabilidade do gênero do filme está em perigo. Mas ela terá uma função conservadora quando o gênero que está sendo importado tem uma posição bem-sucedida e estável. A função, seja conservadora ou inovadora, parece determinar a política de seleção, assim como o modo de adaptar o texto-fonte (DINIZ, 1999, p. 42).

Zalman King possuía em suas mãos um livro recheado de temas transgressores, que, se abordados de forma correta, poderiam ter feito a adaptação receber mais atenção da crítica e do público, mesmo que para condenar o conteúdo abordado. No entanto, King seguiu o estilo da época e não se arriscou. Acredito que os temas obscenos, na definição de Maingueneau (2010), não seriam aceitos nos anos 1990, assim como não foram no passado e nem seriam hoje, pois, mesmo que com sexo simulado e filmado ao estilo *soft-core*, os temas são considerados “pervertidos”, se encaixando nas características presentes em filmes estilo *hard-core*.

Balio (1976), em seu *The American Film Industry*, diz que perante a lei ou até mesmo na crença popular, o que constitui a pornografia *hard-core* nunca foi de fato estabelecido, embora o acordo geral seja a ocorrência do ato sexual real ao contrário da simulação e a apresentação explícita de atos como: masturbação, sexo oral em ambos os sexos, pedofilia, necrofilia e bestialidade. O autor cita um juiz da suprema corte que uma vez disse que simplesmente “saberia quando o visse”, quando questionado sobre o que constituía uma produção pornográfica *hard-core* (p. 518).

Oposto ao acordo geral de *hard-core*, o crítico apresenta o *soft-core* como o ato sexual simulado e uma nudez “erotizada”. No entanto, ele ressalta como o contexto histórico pode influenciar na variação de abrangência dos gêneros, já que nos anos 1950, muitos filmes que, hoje, seriam considerados *soft-core*, foram julgados apenas por ferir a “moral e os bons costumes”, o que na época poderia ser a simples menção de adultério, mesmo que a quantidade de nudez exibida no filme não fosse demasiada.

Assim, é possível chegar a uma conclusão de que a adaptação de *Delta of Venus* não foi produzida para refletir a importância da obra o meio literário pela escrita tão comentada de Anaïs Nin ou os temas transgressores abordados pela autora, mas por ser uma história que poderia ser traduzida de forma a se encaixar nos padrões do *soft-core* dos anos 1990.

Frente a isso, concordo em tratar o filme de Zalman King como uma obra separada do livro e não proponho analisar a adaptação de acordo com a sua fidelidade à obra *Delta of Venus*. O diretor usou de suas próprias técnicas para tentar abordar os personagens presentes nos contos e transformou a personagem de “Elena” em uma mistura das

características descritas no romance e fatos da vida da autora, narrados por ela mesma em seus diários.

Feito esse panorama sobre a adaptação fílmica e minha posição em relação à questão da fidelidade, passo à questão da adaptação ao tratar, no próximo ponto, sobre a apropriação, se opondo à adaptação, de uma obra literária.

### **3.2 Elena de Anaïs Nin x Elena de Zalman King**

A Elena de Anaïs Nin nos é apresentada durante uma viagem de trem e, logo de início, ficamos sabendo o que busca. Ela anseia por algo desconhece, mas que deseja que a faça sentir, como se observa quando a autora escreve “seus desejos eram vagos e poéticos” (p. 91).

É dito que ela está à procura de alguém aonde quer que vá. Já que nenhum dos homens que lhe agradou na estação embarcou no trem, ela resolve ler. O livro que ela traz consigo é *Lady Chatterley's Lover*, de D. H. Lawrence.

A correspondência entre o romance de D. H. Lawrence e o conto “Elena” é óbvia, uma vez que ambas Lady Chatterley e Elena buscam autoconhecimento e prazer. Logo após seu casamento, seu marido vai à guerra e volta paralisado da cintura para baixo e, portanto, incapaz de satisfazê-la sexualmente. Tendo em vista que se amavam e a separação não era uma opção, o marido lhe dá permissão para encontrar satisfação sexual com outros homens, desde que estes façam parte de seu círculo social.

O primeiro envolvimento de Lady Chatterley com outro homem acontece com um amigo de seu marido, professor e negro. O homem chega a reclamar que ela só pensa no próprio prazer, pois, às vezes, ela se toca enquanto transam para atingir o orgasmo que ele sozinho não consegue lhe proporcionar. Michaelis, seu amante, chega a se envolver emocionalmente, o que não ocorre por parte de Lady Chatterley, que o recusa quando ele a convida a fugir para que possam viver juntos.

Lady Chatterley também se envolve com o guarda-caças de seu marido, Mellors, e este é o relacionamento que domina a narração do romance. Mellors não possui estudo, o que é percebido pelo seu modo de falar, mas possui um porte másculo que chama a atenção de Lady Chatterley quando o vê tomando banho do lado de fora de sua cabana. Ele a faz descobrir diversas coisas sobre seu próprio corpo, a faz querer se autoexplorar e a descobrir que consegue sentir prazer sozinha. A personagem é apresentada em uma jornada pela busca

do autoconhecimento, descobrindo-se sexualmente como uma mulher com desejos e que quer saciá-los.

Elena diz sentir em si a mulher do livro de Lawrence (NIN, 1999, p. 92). Conhecendo a obra do autor, a quem Nin se dedicou a estudar, é possível prever o tema que permeará a jornada de Elena.

A personagem vive diversos momentos de prazer com variados personagens, alguns antes já apresentados em outros contos presentes em *Delta of Venus*. Mas, no início, existe um foco em seu relacionamento com Pierre, a quem ela credita seu desabrochar sexual.

Na adaptação de Zalman King, Elena é a personagem principal da história. Ela se mistura com a própria Anaís Nin, apresentando características que sabemos ser da autora através de seus diários.

Em *Marianne*, outro conto de *Delta of Venus*, temos o seguinte trecho como introdução:

Posso me intitular cafetina de uma casa de prostituição literária, cafetina de um grupo de escritores sedentos que produzem histórias eróticas para vender a um “coleccionador”. Fui a primeira a escrever, e todo dia entregava meu trabalho para uma jovem mulher digitá-lo ordenadamente (NIN, 2004, p. 70).<sup>38</sup>

Ao ler as histórias que digita, Marianne começa a se liberar e a escrever suas próprias histórias.

Pode-se dizer que foi daí que Zalman King tirou a ideia da ‘casa de prostituição literária’ e o ‘coleccionador’. Mas a forma mais detalhada como o assunto é abordado no filme deixa claro que King mergulhou um pouco mais na biografia de Nin para complementar a personagem com mais detalhes.

Embora com inícios e percursos completamente diferentes, as duas Elenas são descritas da mesma forma: sedentas por algo que desconhecem, com “desejos vagos e eróticos” (a mesma frase do conto, de forma exata, é utilizada no *voice-over* que descreve a personagem no início do filme).

A técnica da história dentro da história – aqui um conto dentro de um conto – faz com que Elena seja narradora e personagem ao mesmo tempo. Atribuir à personagem características da autora possibilitou a King tratar, sem muitos obstáculos, para encaixar as histórias, sobre alguns outros contos do livro.

---

<sup>38</sup> Tradução livre de: “I should call myself the madam of a house of literary prostitution, the madam of a group of hungry writers who were turning erotica for sale to a “collector”. I was the first to write, and every day I gave my work to a young woman to type up neatly”.



A Elena de King, assim como Anais Nin, escreve para um colecionador, e as histórias que escreve são os outros contos do livro, narrados por ela com o uso de *voice-over* enquanto as imagens se desenrolam na tela, o que nos dá a sensação de estar em sua mente, acompanhando seu processo criativo.

A escolha de combinar Elena e Anais Nin permitiu uma abordagem que, como veremos mais tarde, acabou por favorecer a forma como o conto *Elena* foi narrado na adaptação. Vale aqui deixar claro, mais uma vez, que o objetivo da presente análise, em perceber como a escrita de Nin, considerada poética por ela, foi traduzida para as telas, se aplica somente ao conto mencionado e não aos demais contos presentes em *Delta of Venus*.

### 3.2.1 Adaptação x apropriação

Julie Sanders, em seu livro *Adaptation and Appropriation* (2005), diz que ambos os processos, adaptação e apropriação, são, em muitos aspectos, uma subseção da prática da intertextualidade.

Graham Allen (2000), em seu livro *Intertextuality*, considera a intertextualidade “uma das ideias centrais da teoria literária contemporânea” e afirma que o termo “não é transparente, apesar de seu uso ‘descomplicado’ por muitos teóricos” (p. 2). Como o propósito deste tópico é prover informação quanto ao processo de adaptação e de apropriação, usaremos uma breve definição de Kristeva (1966), que propõe o texto como um campo dinâmico, onde o foco da análise são os processos e as práticas que nele ocorrem, ao invés do produto final. A autora, que amplia o conceito em cima do trabalho realizado por Bakhtin, diz que o escritor foi um dos primeiros a:

[...] substituir o molde estático dos textos por um modelo onde a estrutura literária não simplesmente existe, mas é gerada em relação a outra estrutura. O que permite uma dimensão dinâmica ao estruturalismo da sua concepção da “palavra literária” como uma interseção de superfícies textuais ao invés de um ponto (um significado fixo), como um diálogo entre vários escritos (KRISTEVA, 1968, p. 35-36).<sup>39</sup>

A intertextualidade ocorre tanto na obra escrita como na adaptação cinematográfica de *Delta of Venus*; ao abordar este assunto, queremos expor a diferença entre

---

<sup>39</sup> Tradução de: [...] replace the static hewing out of texts with a model where literary structure does not simply exist but is generated in relation to another structure. What allows a dynamic dimension to structuralism in his conception of the “literary word” as an intersection of textual surfaces rather than a point (a fixed meaning), as a dialogue among several writings.

adaptação e apropriação – que não deixa de ser uma forma de adaptação – para analisar melhor a proposta de *Delta of Venus* (1995).

A adaptação não pretende ser uma leitura fechada, sem possibilidades de interpretação, assim como o texto escrito, mas, diferente dele, uma interação com outros textos e outros meios. Ela pode ser redutora, se se fizer necessário, para um objetivo específico, reduzir, cortar, aparar cenas e momentos, bem como personagens; como também pode se expandir e amplificar, acrescentando cenas, personagens e outras narrativas dentro do contexto geral.

Sanders deixa claro que, em seu livro, não tem como objetivo julgar adaptações como boas ou ruins e questiona: com base em quê esse julgamento seria feito? (p. 20). Muitas vezes, esse julgamento ocorre com base na fidelidade ao original, mas esse argumento está longe de ser ideal. Os estudos da adaptação não se baseiam em julgamentos de valor, mas em análises sobre a metodologia utilizada e o processo como um todo.

Existem três categorias de adaptação propostas por Geoffrey Wagner: a transposição, a de comentário e a analogia.

A primeira é a adaptação em si, sem que haja mudanças no enredo que afetem a narrativa a ponto de mudá-la do texto fonte. As adaptações da série *Harry Potter*, da autora britânica J.K. Rowling, são um exemplo. Obviamente, a história sofreu cortes e acréscimos, como a maioria das adaptações; personagens foram omitidos enquanto outros incorporaram características de dois personagens, mudanças estas que, por vezes, não agradaram alguns fãs, mas que não afetaram de maneira drástica o enredo.

Na segunda categoria de adaptação, a de comentário, podemos usar o exemplo da adaptação da peça de William Shakespeare, *Romeo & Juliet* (1597), por Baz Luhrmann, conhecido também por dirigir *Moulin Rouge* (2001) e *The Great Gatsby* (2013).

Em *Romeo + Juliet* (1996), Luhrmann pegou a tão conhecida tragédia amorosa de Shakespeare e a situou em Verona Beach, Nova Iorque. Transformou a rivalidade das duas famílias em rivalidade de gangues, modernizando todo o cenário, vestimenta e fazendo o uso de armas de fogo, mas mantendo a linguagem do texto fonte. O título também foi mantido, possibilitando o reconhecimento do texto Shakespeariano, mesmo com toda a inovação na abordagem da história ao tratar a rivalidade entre as gangues, tema bastante atual. Nisso consiste a adaptação de comentário, gerar uma mudança na adaptação para sobressaltar algo culturalmente importante, seja um período ou um momento político.

A terceira e última categoria de adaptação é a analogia, é aquela que gera um novo produto cultural e não depende do texto fonte para ser apreciada, acaba por se sustentar

sozinha. Como exemplo, podemos citar o filme *10 Things I Hate about you* (1999), lançado no Brasil como *10 coisas que odeio em você*.

A comédia adolescente, dirigida por Gil Junger, é baseada na peça *The Taming of the Shrew* (1594), também de Shakespeare. Ambientada no cenário colegial dos anos 90, a adaptação manteve apenas os nomes das personagens principais, Katarina e Bianca, sua irmã. No entanto, a essência do texto de Shakespeare se faz presente durante todo o filme, a motivação existente na adaptação é a mesma do texto fonte. É desnecessário o conhecimento sobre a peça de Shakespeare para que se entenda a adaptação, mas uma vez feita a conexão entre as obras, é impossível não perceber as semelhanças, como o desinteresse de Katarina em namorar e a insistência de sua irmã para que ela namore, pois só assim seu pai a deixará ter um encontro, o que é o mote para o desenrolar da história tanto no texto fonte como também na adaptação.

Bridget Jones, personagem criada pela autora britânica Helen Fielding, vive um dilema muito parecido com o de Elizabeth Bennet, personagem de Jane Austen em *Pride & Prejudice* (1813). As duas personagens são completamente diferentes, sendo possível perceber em Bridget mais características presentes na mãe e nas irmãs de Elizabeth do que dela própria. No entanto, são estas características que fazem com que Mr. Darcy – o personagem leva o mesmo nome nas duas histórias – relute em interagir com Bridget/Elizabeth. Mais uma vez: é desnecessário o conhecimento de *Pride & Prejudice* para se ler *Bridget Jones's Diary* (1995), mas a intertextualidade está presente. A adaptação cinematográfica da obra de Fielding é, portanto, uma transposição de seu texto fonte, como também uma analogia à obra de Jane Austen.

Sobre os três tipos de adaptação exemplificados acima, Sanders diz que a adaptação se prova longe da neutralidade, distante do simples ato de imitação, cópia ou repetição, como é muitas vezes considerada por críticos literários e cinematográficos obcecados por “originalidade” (2005, p. 24).

Quando Sanders trata de apropriação, parece não haver muita diferença entre a analogia. Mais uma vez ela cita Shakespeare e *Romeo and Juliet*, mas, desta vez, a ligação entre o texto fonte e a adaptação cinematográfica não está tão explícita.

Em *West Side Story*, musical de 1961, temos em Tony e Maria o drama vivido por Romeu e Julieta, desta vez, ambientado na Nova Iorque dos anos 50. Nesta adaptação, a rivalidade entre Montagues e Capuletos é substituída pela rivalidade das gangues, gerada pelo conflito de raças que de fato ocorreu na cidade, na época, quando a comunidade porto-riquenha estabeleceu residência e começou a sofrer represálias.

Sobre este exemplo, Sanders afirma:

Isto é adaptação, mas de outra forma. *West Side Story* pode e consegue se sustentar como um musical por si só, sem necessidade de conexão com *Romeo and Juliet* [...] isto é um claro exemplo do retrabalho intrínseco à apropriação: ao invés dos movimentos de aproximação ou interpretação genérica que identificamos como centro da adaptação, aqui temos um repensar indiscriminado dos termos do original (p. 28).<sup>40</sup>

Ela ainda acrescenta que, embora desnecessária a conexão com o texto fonte, ela defende que o conhecimento da intertextualidade por parte da audiência ‘aprofundaria e enriqueceria a variedade de possíveis reações’ (p. 24).

Assim, entendo que a adaptação sinaliza uma relação com o texto fonte, embora claramente sendo fruto de uma interpretação gerada pelos esforços colaborativos do diretor, roteirista, atores e das variadas demandas da mudança das páginas para as telas. Enquanto isso, a apropriação resulta em um texto mais independente. O texto fonte existe, mas não está tão explícito quanto na adaptação.

Questiono, então, as diferenças entre analogia e apropriação. Assim, embora na adaptação análoga ocorra grandes mudanças na ambientação da história, o conteúdo principal é mantido em todos seus detalhes mais importantes, enquanto a apropriação toma do texto fonte seu molde, mas preenche com diferentes motivações e caracterizações.

Podemos, então, classificar *Delta of Venus* (1995) como uma adaptação do tipo comentário. O título do texto fonte permanece, mantendo a conexão entre os dois, mas existem algumas diferenças que, de certa forma, são necessárias para a adaptação de diversos contos em uma única história. Por mais que alguns contos tenham elementos comuns entre si, faz-se necessário um ponto em comum que una todos os contos apresentados no livro.

Ao transformar Elena na escritora dos contos do livro, King tem a chance de apresentar os contos que quiser como cenas deslocadas da história principal, ao mostrá-las como pertencentes ao imaginário de Elena e fazendo com que a audiência participe de seu processo criativo. O plano de fundo para a história de Elena é a cidade de Paris nos anos 1940. O momento histórico não é muito trabalhado na adaptação, mas funciona como mote para alguns detalhes serem desenvolvidos. Elena passa os contos que escreve para Marcel, para que ele tente vendê-los a quem se interessar em publicá-los. A recessão é citada como motivo da falta de interesse nas histórias de Elena, ninguém possui dinheiro para gastar com

---

<sup>40</sup> Tradução de: This is adaptation, then, but it is adaptation in another mode. *West Side Story* can and does stand alone as a musical in its own right, without need for the *Romeo and Juliet* connection [...] This is a fine example of the more sustained reworking of the source text which we have identified as intrinsic to appropriation: rather than the movements of proximation or cross-generic interpretation that we have identified as central to adaptation, here we have a wholesale rethinking of the terms of the original.

livros naquela época. No entanto, uma pessoa se interessa pelos contos, Marcel diz que ele é um colecionador de contos eróticos e que, normalmente, não pensaria em fazer essa oferta a Elena, mas como ela precisa do dinheiro, ele questiona se não seria de seu interesse vender seus contos ao colecionador.

É assim que o colecionador, mencionado nos diários de Anais Nin, entra na adaptação de King e funciona como dispositivo para apresentar à audiência os outros contos do livro que até então não foram apresentados.

O conhecimento da obra de Anais Nin é desnecessário para o entendimento da obra de King, mas existem certos detalhes na adaptação cinematográfica que só serão percebidos pelos leitores da autora. Como exemplo, podemos citar uma cena de transição onde aparece um barco no rio puxando um corpo para fora da água. No conto “Pierre”, uma mulher é encontrada morta às margens de um rio, nua, e o homem que a encontra pede que Pierre fique com ela enquanto ele vai em busca de ajuda. Na adaptação, não existe menção alguma ao corpo, a cena é apenas um retrato de algo que está acontecendo ao redor, então não temos certeza de quem seja ou do que aconteceu, mas é pouco provável que o leitor de Nin, ao ver esta cena da adaptação, não retorne ao conto “Pierre”, como é possível ver na Figura 2.

**Figura 2 – Mulher no rio**



**Fonte:** KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

No próximo tópico, trato sobre como o sexo é abordado no cinema, com base, principalmente, nos preceitos de Tanya Krzywinska (2006), com a finalidade explorar suas implicações na adaptação de *Delta of Venus* por Zalman King.

### 3.3 O sexo abordado no cinema

O sexo é um dos temas mais controversos do cinema, às vezes beirando os extremos tanto do liberalismo quanto do conservadorismo, e pode ser contextualizado de diversas formas. Isso é o que afirma Tanya Krzywinska, em seu livro *Sex and the Cinema* (2006), onde trata, em duas partes, justamente sobre o uso do sexo e da sexualidade no cinema e a forma como esse tema e seus subtemas são abordados. Na introdução, a autora comenta que qualquer estilo de filme, seja da comédia ao filme de arte, usa o sexo e a sexualidade para se vender para uma determinada audiência.

Na primeira parte do livro, Krzywinska define o papel do sexo no cinema, afirmando que o tema pode ser modelado por diversos fatores como a estética, a indústria, a pressão de um mercado específico, o discurso e o contexto sócio histórico e cultural de uma determinada sociedade. De acordo com a autora, o mais difícil de especificar é o contexto sócio histórico e cultural, já que ele possui a menor probabilidade de ser compatível com outros de diversas partes do mundo.

Embora o tema seja moldado pelos fatores supracitados, o cinema exerce uma função social ao abordar o sexo e a sexualidade na tela, com um filme de bom enredo e que aborda o tema como parte da trama, o cinema pode contribuir para que se levante uma discussão sobre o assunto e que seja estabelecido um molde para a abordagem do tema.

A autora divide os filmes que abordam o sexo no cinema como *soft-core* e *hard-core*. Em ambos, o sexo faz parte da trama principal, porém, nos filmes *soft-core*, especialidade de Zalman King, o sexo é parte da história e as cenas de sexo são encenadas, enquanto o *hard-core* foca principalmente no ato sexual, que muitas vezes ocorre sem encenações, com a preocupação mínima de se criar um enredo apenas para facilitar a entrada da audiência no que está se passando na tela. O estilo *soft-core* é o mais comentado pela autora e o que possui mais exemplos, ela deixa claro que não concorda com o termo ‘pornográfico’ sendo usado de forma pejorativa para se referir a filmes pobres em suas narrativas e sem valor artístico. Na realidade, ambos os termos são utilizados de forma pejorativa, dependendo da crítica que o avalia. Krzywinska, quando diz ser contra o uso do termo ‘pornográfico’ para definir os filmes *hard-core*, os julga como sendo desprovidos de valores artísticos, enquanto explora em quase todo o seu livro os filmes *soft-core*. Em seu

livro *Soft in the Middle* (2006), David Andrews afirma que os termos *soft-core* e *soft-porn* se tornaram pejorativos e acabaram virando sinônimos de romances da Harlequin.<sup>41</sup>

Há, ainda, exemplos de como o sexo é usado para atrair as massas ou um grupo específico de audiência. Dentre os diversos exemplos, destaca-se o uso de atores que chamem a atenção do público pelo apelo sexual que causam e a fantasia de serem vistos em cenas eróticas. No entanto, quando o objetivo do filme é atingir grupos variados em idade, a preocupação volta-se para a censura que o filme vai adquirir perante o órgão responsável por sua regulamentação. Nesse caso, existem alguns artifícios usados para que se deixe a impressão de que o ato sexual ocorreu sem que esse tenha sido mostrado de forma explícita, o que faria sua censura subir.

Na segunda parte do livro, a autora trata de temas de transgressão, o que não é geralmente bem visto por um público mais conservador. Os temas geralmente estão presentes em filmes classificados com a censura máxima. Krzywinska cita Bataille (1987), quando ele diz que o erotismo é produto da vergonha e que ambos são produtos da emergência humana que surge do instinto, do nosso mundo animal. Dentre os temas transgressores o mais básico, e até comum, é o adultério, seguido pela bestialidade (muitos exemplos são de filmes que abordam sexo entre criaturas fantásticas: vampiros, lobisomens), incesto, *BDSM*<sup>42</sup> e, por último, são incluídos os filmes que possuem cenas de sexo não encenadas.

A autora conclui comentando que não se propôs a elaborar uma forma de se estudar o sexo no cinema, no entanto fez uma coleta de diversos filmes que exemplificavam, de maneiras variadas, a forma como o tema é abordado. Ela frisa que não se pode deixar de lado o contexto da época de produção e lançamento do filme quando se faz uma análise desse tipo e que o contexto também vai interferir na forma como o significado e a emoção são representados na encenação do sexo e do desejo.

Ainda na conclusão de seu trabalho, a autora comenta que não existe grande interesse em pesquisar filmes que têm como objetivo se conectar com a audiência somente em um nível erótico. Maior valor é dado aos filmes que abordam as complexidades emocionais e psicológicas do sexo com seriedade e desprovidas de muitas simbologias (p. 230).

Walter Kendrick, em seu livro *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture* (1997), fala sobre quando os termos “pornografia” e “erótica” foram cunhados. O

---

<sup>41</sup> Para quem desconhece, os romances da editora Harlequin chegaram a ser vendidos no Brasil em bancas de revistas e eram divididos em coleções que levavam nomes de mulheres: Júlia, Bianca e etc. Muitos dos romances foram escritos por autoras que chegaram a figurar a lista de *best-sellers* do New York Times, bem como de outros jornais, mas são julgados como sendo sem valor literário, já que muitas das histórias possuem o mesmo desenvolvimento, diversificando apenas a roupagem do enredo.

<sup>42</sup> *Bondage, Domination and Sado-masochism*.

primeiro termo datando de 1853, enquanto o segundo apenas entre os anos 1950 e 1960. O que culminou no surgimento do termo “erótica”, segundo ele, foi o teor pejorativo que começou a ser vinculado à pornografia. Com o passar do tempo, tudo o que era pornográfico era ligado à classe baixa, o que fazia com que as pessoas evitassem o conteúdo. Era necessária uma palavra para designar o gênero dos livros que lidavam com sexo, mas que o faziam de uma forma segura, com classe e elitista.

A distinção entre erótico e pornográfico mencionada por Krzywinska e Kendrick é defendida por outros teóricos do assunto,<sup>43</sup> tratando-se tanto da literatura como do ramo cinematográfico. A maioria dos autores faz um panorama geral sobre a história de um dos segmentos, ou aborda apenas o erótico, fazendo a distinção para esclarecer sobre qual dos dois irão tratar. No entanto, Linda Williams, em seu *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (1999), analisa os filmes pornô e como são feitos, trata-os como parte de um gênero que possui uma história, defende que este deve ser tratado como uma forma cinematográfica específica e que faz parte do discurso contemporâneo sobre a sexualidade.

Stephen Ziplow é outro autor que escreve sobre o filme pornô, em seu livro *Film Maker's Guide to Pornography* (1977), ele fornece uma lista do que não pode faltar em um filme do gênero, bem como o modo que as cenas devem ser filmadas. O que Ziplow possui em comum com os autores que abordam o *soft-core* é a heterossexualidade dos trabalhos mencionados. A heterossexualidade aqui mencionada é do ponto de vista masculino, já que é comum haver cenas entre duas mulheres tanto no gênero *soft-core* como, principalmente, no *hard-core*, mas uma cena entre dois homens é dita não ser bem recebida pelo público heterossexual.

O trabalho de Anaïs Nin não foge do padrão estabelecido tanto pelo *soft-core* como pelo *hard-core*, seus contos possuem interação entre um homem e uma mulher, duas mulheres e também narram orgias, mas nunca mencionando a interação entre dois homens. O nu frontal é constante em todas as cenas de sexo, mas o corpo feminino é colocado em foco e presente em mais cenas do que o corpo masculino. Na adaptação de Zalman King, todas as cenas de sexo são encenadas, não havendo o *close* na penetração, comum nos filmes *hard-core*, sendo essa é uma das características que a classifica como *soft-core*.

O texto de Anaïs Nin é repleto de simbologias, tanto para descrever sentimentos quanto para descrever o ato sexual e as sensações de prazer. Quando se traduz a palavra

---

<sup>43</sup> ALEXANDRIAN, A *História da Literatura Erótica*. Livros do Brasil, Lisboa, 1991.  
MAINGUENEAU, D. *O Discurso Pornográfico*. Parábola editorial, São Paulo, 2010.



escrita em imagens, é necessário um cuidado em como preservar as emoções contidas no texto, já que a utilização da imagem e do som possibilita passar uma mensagem de forma muito mais rápida, mas nem sempre mais precisa.

As simbologias usadas por Nin por vezes se estendem por parágrafos cheios de metáforas, descrevendo um encontro entre dois personagens, o que aquele momento os faz sentir tanto no nível psicológico como no físico.

Quando King adapta o texto de Nin para as telas, a interpretação que chega à audiência é a sua e de suas roteiristas, bem como a dos atores, que também têm a chance de colocar em suas atuações as percepções que tiveram do texto. Com o uso de imagens e efeitos sonoros, páginas podem se transformar em meros segundos, mas, por mais que a capacidade das imagens em mostrar muito ao mesmo tempo seja maior que o do texto escrito, neste pode-se ter descrições ricas em detalhes que ajudam a criar o cenário em nossa mente, enquanto no cinema, algum detalhe presente em uma cena pode passar despercebido pela audiência.

Até mesmo para descrever o corpo dos personagens, Nin faz uso de metáforas, enquanto na adaptação cinematográfica temos apenas a imagem como ela é, sem subterfúgios. Algumas reações são difíceis de serem passadas através de um olhar ou gestos, e os atores acabam sendo limitados em suas expressões quando não existe um diálogo para dizer mais do que somente o corpo permite.

Em algumas cenas de *Delta of Venus* (1995), King optou pelo uso do *voice-over* para permitir que a audiência participasse do processo criativo de Elena. É possível ouvir a personagem narrando o conto, como se o escrevesse, enquanto as cenas se desenrolam na tela. Esse artifício permite que a adaptação mantenha um pouco da escrita de Nin presente no filme, já que alguns trechos são citados sem modificação alguma, e um pouco de sua linguagem metafórica, que tanto marca sua escrita, pode ser percebida ali.

No próximo capítulo, faremos uma análise mais aprofundada da adaptação, fazendo uso das cenas e trechos do texto fonte, o uso dos dispositivos utilizados nas cenas de sexo, demonstrando a importância do uso do *voice-over* na adaptação, bem como a relevância da preocupação com a censura para a obra cinematográfica.

#### 4 A ESCRITA ERÓTICA DE ANAÏS NIN NAS TELAS

A adaptação de *Delta of Venus* por Zalman King começa nos apresentando Elena, interpretada por Audie England. Ela caminha às margens do Sena após ter passado a noite escrevendo. A data específica aparece na tela, 6 de janeiro de 1940. Sabemos que em junho de 1940 as tropas alemãs invadem Paris. Em alguns momentos da adaptação, a Segunda Guerra Mundial vai ser mencionada como mote para alguns acontecimentos, mas não é abordada profundamente, embora haja sempre um lembrete à época: cartazes comunistas espalhados pela cidade, soldados nas ruas, fascistas festejando e depredando estabelecimentos comerciais.

Elena assiste Lawrence, interpretado por Costas Mandylor, remando no rio. Com o *voice-over* podemos saber o que se passa na mente de Elena: “[...] Era exatamente esse sentimento pelo qual ela esteve faminta, se apaixonar de tal maneira que a mera visão de um homem, mesmo à um quarteirão de distância, a faria tremer e amolecer e derreter”.<sup>44</sup>

A passagem é quase exatamente o seguinte texto do conto *Marianne*: “Quero me apaixonar de tal forma que a mera visão de um homem, mesmo a um quarteirão de distância de mim, me abale e me penetre, me enfraqueça e me faça tremer e amolecer e me derreter por entre as pernas” (p. 77).<sup>45</sup> E mais, antes disso, a 1 minuto e 18 segundos do filme, temos: “Seus desejos eram vagos, poéticos”.<sup>46</sup> Podemos encontrar a frase exata no conto *Elena* (p. 95).

Essa mistura entre material novo e material retirado do livro acontece durante todo o filme. Esse artifício acaba dando um tom à narrativa. As frases criadas para o filme acabam se assemelhando às de Anaïs Nin em estilo, o que ajuda a manter a escrita característica da autora presente em boa parte da adaptação.

Um exemplo disso pode ser encontrado em algumas cenas à frente, quando Elena e Lawrence se conhecem formalmente em uma festa. Marcel é o anfitrião. É para ele que Elena entrega seus contos para que ele tente vender a algum editor. Marcel apresenta os dois e eles começam a conversar. Uma música com uma batida forte começa a tocar e Lawrence começa a contar para Elena um episódio sobre uma festa em St. Tropez. No livro de Anaïs Nin, o episódio é descrito como uma lembrança pela narradora do conto *Marcel* (p. 266). Uma colônia de artistas em St. Tropez durante o verão. Durante uma das festas, o vocalista da

<sup>44</sup> Tradução de: “[...] It was precisely this feeling she had been starving for, to fall in love in such a way that the mere sight of a man, even a block away, would make her tremble and soft and melt”.

<sup>45</sup> Tradução de: “I want to fall in love in such a way that the mere sight of a man, even a block away from me, will shake and pierce me, will weaken me, and make me tremble and soften and melt between the legs.”

<sup>46</sup> Tradução de: “Her cravings were vague, poetic”.

banda instrui as pessoas à escolherem seus parceiros para a *Quart d'heure de passion*.<sup>47</sup> As luzes se apagam e algumas pessoas começam a protestar. Quando as luzes se acendem, o homem explica que eles terão 10 minutos de luzes acesas e então mais 15 minutos com elas apagadas. A narradora e Marcel estão dançando em um frenesi sensual, algumas pessoas dançam como eles. Marcel comenta que aquilo irá virar uma orgia (p. 267) e, no último momento de luzes apagadas, eles escutam um grito de uma mulher.

King aborda a festa descrita por Nin de outra forma. Lawrence começa a contar o episódio para ele como se fosse uma de suas histórias, após eles conversarem sobre seu estilo e processo de escrita. A música que toca na festa onde eles estão introduz a mudança de cenário: uma tenda, onde uma banda toca o mesmo ritmo que tocava na festa, e todos estão de branco. “Moradores, pessoas da sociedade, misturadas com pescadores, artistas e putas”. As pessoas começam a se beijar e algumas deixam a festa. A cena continua com inúmeros cortes, aumentando a sensação de frenesi que a narração nos que passar, ver Figura 3.

Em *Marcel*, Nin descreve em um certo momento que é impossível distinguir as putas das mulheres da sociedade e das adolescentes locais. E em um dos *takes* é possível perceber isso. Com diferença apenas nas roupas, as mulheres estão aparentemente inebriadas, descabeladas e com os seios nus:

**Figura 3 – A festa**



**Fonte:** KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

<sup>47</sup> 15 minutos de paixão.

Lawrence continua narrando o episódio para Elena e diz que, em um dos momentos quando as luzes se acenderam, uma mulher não conseguiu interromper seu parceiro de tão envolvida que estava no ato sexual e todos puderam não só ouvir, como também ver o que acontecia. Lawrence comenta sobre a mulher: “Carne. Ela era fome e carne”.<sup>48</sup>

Para um leitor de Anaïs Nin, essa frase poderia facilmente se passar por sendo dela. O uso da palavra fome como adjetivo para descrever a mulher em um completo estupor sexual é algo que a escritora faria. No entanto, o trecho não pertence a nenhum dos contos presentes em *Delta of Venus*.

Logo após a cena em St. Tropez, um grupo de pessoas invade a festa e joga cartazes comunistas pelo salão. É assim que somos lembrados, durante algumas cenas, do período vivido na adaptação. Elena diz que não é um bom momento para se estar na Europa.

Enquanto telespectadores, somos apresentados também ao personagem “fascista”, como é mencionado ao longo do filme. Ele vai ser importante posteriormente quando Elena, mesmo não gostando dele, transa com ele em um beco. Sua motivação é querer provar para si que consegue se relacionar sexualmente sem pensar, sem precisar de uma ligação emocional.

Também somos brevemente apresentados ao editor de Lawrence. Pelo o que ele diz sobre o trabalho do escritor, não pude deixar de fazer uma relação com Henry Miller: “Publiquei o primeiro livro dele há quatro anos. Causou um grande alvoroço – toda a liga da moral armada. Religiosos, donas de casa preocupadas”.<sup>49</sup>

O primeiro livro de Lawrence foi lançado, então, em 1936, o de Henry Miller, *Tropic of Cancer*, em 1934, em Paris. Assim como o livro de Lawrence foi julgado pela ‘liga da moral’, o de Miller foi banido e circulou de forma clandestina tanto em Paris como nos Estados Unidos, onde, apenas em 1961, quando a suprema corte liberou sua publicação, foi comercializado de forma legal (MACHLIN, 2013).

Seguindo adiante, tem-se a primeira noite entre Elena e Lawrence. Mais uma vez com o uso do *voice-over* temos trechos do texto de Nin sendo utilizados quase na íntegra durante a adaptação. Enquanto cobre Lawrence, que se deitou em sua cama, Elena pensa:

---

<sup>48</sup> Tradução de: “Flesh. She was hunger and flesh”.

<sup>49</sup> Tradução de: “I published his first book four years ago. Caused one hell of a stir. The entire moral league up in arms. Churchgoers, concerned housewives”.

Antes de hoje, eu entrava em cada cômodo procurando por um milagre que nunca acontecia. Agora aqui está ele, adormecido em minha cama. Antes de hoje, estava ficando cada vez mais triste com inquietação e ânsia. Sentia que nada aconteceria comigo. Me sentia desesperada com desejo de começar a viver (KING, 1995).<sup>50</sup>

Com esse monólogo, Elena fala sobre como finalmente encontrou o que procurava em Lawrence, que estava logo ali, deitado em sua cama.

Já Nin nos apresenta, em *Artists and Models*, uma personagem-narradora que não teve a mesma sorte de Elena. A fala, embora quase idêntica, não possui o trecho “agora aqui está ele”.

Eu estava cada vez mais triste, triste com inquietação e ânsia. Sentia que nada aconteceria comigo. Me sentia desesperada, com um desejo de ser mulher, de começar a viver. Por que eu ficava escravizada a necessidade de primeiro me apaixonar? Onde minha vida começaria? Eu entrava em cada estúdio esperando um milagre que não acontecia (NIN, 2004, p. 59).

Assim, com algumas pequenas mudanças, King consegue manter o texto de Nin vivo na adaptação, mesmo que usado para descrever situações opostas.

King também fez modificações quanto aos nomes dos personagens, optando por utilizar alguns dos nomes usados por Nin, mas em personagens diferentes. Algumas cenas à frente temos Elena em uma mesa em um parque com alguns amigos. A conversa gira em torno de dinheiro e como Elena está com dificuldades financeiras por não conseguir vender suas histórias. Miguel, seu amigo que possui uma galeria, a convida para posar para os alunos que estudam lá. Donald, um de seus amigos, diz que se o trabalho não der certo, ela pode optar pela prostituição. Este mesmo conselho é dado por Michel a Linda, no conto *Linda* (NIN, 2004, p. 242).

Miguel e Donald estão presentes no conto *Elena*, mas em posições completamente diferentes. King apresenta Miguel como o dono da galeria onde Elena posa como modelo vivo quando precisa de dinheiro. Perto do final do filme, Miguel ouve no rádio que, com a aproximação do exército alemão da fronteira com a França, moradores estão entrando em pânico e grupos simpatizantes nazistas estão aterrorizando a cidade. A galeria do personagem é invadida por um grupo fascista enquanto ele finaliza um quadro retratando um homem que se assemelha a Hitler com uma suástica no braço e uma mulher nua que parece estar em cima de um soldado, como é possível observar na Figura 4:

---

<sup>50</sup> Tradução de: “Before tonight, I entered each room looking for a miracle, which never took place. Now here he is, asleep in my bed. Before tonight, I was growing sad with restlessness and hunger. I felt that nothing would ever happen to me. I felt desperate with desire to plunge into living”.

Figura 4 – Quadro



Fonte: KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

O grupo destrói o quadro de Miguel a facadas e o espancam.

Já Donald não é muito explorado na adaptação, tem pouquíssimas falas e não sabemos ao certo o que ele faz, mas está sempre dentre o grupo de amigos de Elena e aparenta ter um relacionamento com Miguel.

No entanto, na obra escrita *Delta of Venus*, Anaïs Nin nos apresenta o personagem Millard como o dono da galeria em *Artists and Models*. Na adaptação de King, o nome não é utilizado. O Miguel de Nin é primo de Elena e também seu primeiro amor. Ele tem um fascínio por seios grandes, que os lembram os de sua mãe, mas morre de medo da genitália feminina e, por isso, acaba se relacionando com homens, que não lhe causam nervosismo ou estranheza por serem iguais a ele. Um de seus namorados, com quem Elena muito conversa, se chama Donald.

É notório o conhecimento da obra escrita não só pelo diretor, mas também pelos responsáveis pelo roteiro da adaptação. Temos uma única fala retirada de um conto que não é explorado no filme, bem como uma adaptação de personagens de outros contos para se enquadrarem no universo de Elena.

Os nomes iguais sendo usados em personagens diferentes não deve criar confusão aos leitores de Nin que assistirem à adaptação, uma vez que, no filme, os personagens que possuem relevância no decorrer da narrativa são apresentados de forma clara em momentos propícios.

Na sequência, em meio a uma conversa com os amigos, Elena se perde observando uma mulher no parque, por suas roupas e postura, ela parece pertencer à alta sociedade, com o pescoço ornado por várias voltas de pérolas e um chapéu com um curto véu, ver Figura 5. Um homem, também muito bem vestido, se aproxima de outro e inicia uma conversa que não podemos ouvir e faz gestos como se apontando para a mulher. Seus gestos e o corte na imagem para uma tomada focando nela nos dá essa pista.

**Figura 5 – A mulher de véu**



**Fonte:** KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

Elena é retirada de seus devaneios por Leila, que diz que ela deveria aceitar trabalhar para Miguel. Alguns minutos à frente, depois que começa a escrever por encomenda para o colecionador, Elena está andando na rua quando percebe o mesmo senhor bem vestido de antes saindo de um carro com motorista e abordando um homem mais jovem que passava. Eles conversam, o primeiro paga o segundo e o vende, o colocando dentro do carro.

Logo após uma hora de filme, vemos mais uma vez a mulher bem vestida, com o chapéu com um curto véu sobre seu rosto e as pérolas ao redor do pescoço. Enquanto uma ópera toca ao fundo, a mulher de véu tira seu casaco, mostrando seu corpo nu.

“The Veiled Woman” é o nono conto apresentado por Nin, em *Delta of Venus*, e consegue ser bem explorado na adaptação de King – em comparação com outros contos brevemente trabalhados na adaptação – por ser apresentado por Elena como um dos contos que escreve, com sua voz narrando tudo com o uso da técnica de *voice-over*. Elena assiste à cena do canto do cômodo, com um belo vestido, bem arrumada, e com um binóculo dourado,

como se assistisse à uma ópera no teatro, enquanto narra: “Vejo uma mulher rica, que tem um desejo pelo desconhecido. Ela está interessada apenas em homens que nunca viu antes e nunca verá novamente. Seu marido devota sua vida a satisfazer seus caprichos. Seu prazer vem em observá-la”.<sup>51</sup>

Mais uma vez, tem-se trechos escritos por Anaïs Nin presentes na adaptação. Assim, pode-se encontrar as semelhanças nesse trecho retirado de *Delta of Venus*:

[...] por um acidente perverso em sua natureza – ela gosta apenas do desconhecido. Ela se interessa apenas por um homem que ela nunca viu antes e nunca verá novamente. E por esse homem ela faria qualquer coisa. [...] eu tenho que cuidar pela felicidade dessa mulher. Faria qualquer coisa por ela. Devotei minha vida a satisfazer seus caprichos (NIN, 2004, p. 88).<sup>52</sup>

Na obra de Nin, o foco da narração em “The Veiled Woman” é George, personagem que acaba por ficar traumatizado depois de ter sido pago para transar com a mulher de véu e descobrir que seu amigo assistiu a tudo após ser abordado pelo mesmo homem bem vestido, que desta vez ofereceu dinheiro a um homem qualquer que encontrou para assistir uma mulher transando com um homem. O conto é um dos mais curtos em *Delta of Venus*, e, por mais que seja dito que a mulher de véu faz isso com frequência, Nin escreve apenas sobre seu encontro com George.

Como dito no capítulo anterior, o fato de King ter transformado a personagem Elena em uma personificação de Anaïs Nin, atribuindo a ela o ato de vender seus contos ao colecionador, o possibilitou abordar os contos que quisesse sem que estes ficassem deslocados da história principal, que é o período da vida de Elena após conhecer Lawrence e seu romance com ele. Com o uso do *voice-over*, King consegue fazer uso do texto de Nin na fala de Elena.

#### 4.1 A importância do uso do *voice-over*

De acordo com o dicionário *Merriam-Webster*, *voice-over* se caracteriza como uma voz reproduzida por um narrador fora de cena ou a voz de um personagem em cena expressando pensamentos compartilhados apenas com a audiência. A técnica é muito usada

---

<sup>51</sup> Tradução de: “I see a wealthy woman, who has a lust for the unknown. She’s interested only in men that she’s never seen before and will never see again. Her husband devotes his life to satisfying her caprices. His pleasure comes from watching her”.

<sup>52</sup> Tradução de: “[...] for one perverse accident of her nature – she only like the unknown. She is interested only in a man she has never seen before and will never see again. And for this man she will do anything. [...] I have this woman’s happiness to watch over. I would do anything for her. I have devoted my life to satisfying her caprices.



em documentários e jogos de vídeo game, onde a imagem a ser reproduzida precisa de uma narração externa. No cinema e na TV, a técnica é comumente usada para compartilhar com a audiência os pensamentos de um personagem ou quando se faz necessária uma narração sobre o que se passa e que não pode ser expressa através de diálogo. Seu uso também é comum em adaptações de conto de fadas, bem como em filmes que são sequências dentro de uma franquia, para atualizar a audiência sobre o que se passou no episódio anterior.

Ultimamente, a técnica do *voice-over* tem sido usada com mais frequência. Até mesmo *sitcoms*, as famosas séries americanas de comédia, têm feito uso da técnica que foi tão característica nos *films noir* americanos, famosos entre o fim dos anos 1930 até 1950. No entanto, a partir do momento em que o som invadiu o mundo do cinema, produtores e críticos manifestaram certa resistência, pois a imagem deveria prevalecer sobre o som, mantendo assim uma distância entre cinema e teatro (KOZLOFF, 1988, p. 9).

A ordem é o uso da técnica de forma contida e bem pensada. Até mesmo Sheila Bernard, que trata da narração em filmes de não ficção, tem restrições quanto ao uso do *voice-over*: “[...] *voice-over*, **se bem feito**,<sup>53</sup> pode ser um dos melhores e mais eficientes modos de fazer sua história fluir, não porque conta a história, mas porque atrai o público para e através dela” (BERNARD, 2011, p. 205).<sup>54</sup> Se existe hesitação em fazer uso da técnica até mesmo em documentários, onde o *voice-over* se faz essencial, não é difícil imaginar o preconceito que a técnica sofreu de críticos.

Há quem considere o *voice-over* uma técnica literária (REITZ, apud KOZLOFF, 1988, p.17), no entanto, Sarah Kozloff refuta essa afirmação defendendo que a narração é algo geral, sendo a literatura e o cinema especificidades que fazem uso dela. O preconceito com a técnica de narrativa vem, aparentemente, em querer desvincular o cinema de qualquer outra forma de arte que utilize a narração verbal como artifício. No entanto, Kuhn & Schmidt (2014) afirmam que não há predominância entre imagem e som:

Não há, em geral, uma relação categórica de dominância entre narração visual e verbal em um filme, nenhuma primazia da imagem. A narrativa verbal não é automaticamente superior a narrativa visual e vice-versa. Uma variedade de relações diferentes é possível (KUHN & SCHMIDT, 2014, p. 398-399).<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Grifo meu.

<sup>54</sup> Tradução de: [...] Voice-over, if done well, can be one of the best and most efficient ways to move your story along, not because it tells the story, but because it draws the audience into and through it.

<sup>55</sup> Tradução de: There is, in general, no categorical relation of dominance between visual and verbal narration in film, no primacy of the image. The verbal narrative is not automatically superior to the visual narrative or vice versa. A bulk of different relations is possible.

Outro fator que influencia o desgosto pelo uso do *voice-over* é a redundância das informações, quando o que está sendo dito poderia muito bem ser entendido pelo público através das imagens que são mostradas. Bobker (1979) comenta sobre uma duplicação de informações, o que resulta no pior uso da narração. No entanto, Kozloff diz que a duplicação de informações é algo impossível, já que áudio e imagem funcionam em planos diferentes: “informações diferentes sempre serão fornecidas por sistemas de signos diferentes” (p. 20).

Tanto na obra escrita como na adaptação de *Delta of Venus*, a narração se faz essencial para transmitir aos leitores/público os sentimentos da personagem principal. É possível afirmar que não há nem a supremacia da narração verbal sobre a da imagem e nem mesmo informações duplicadas nos dois planos na adaptação de Zalman King.

A narração em *voice-over* tem início logo após Pierre dizer para Elena que não pode mais trabalhar com ela. Elena começa:

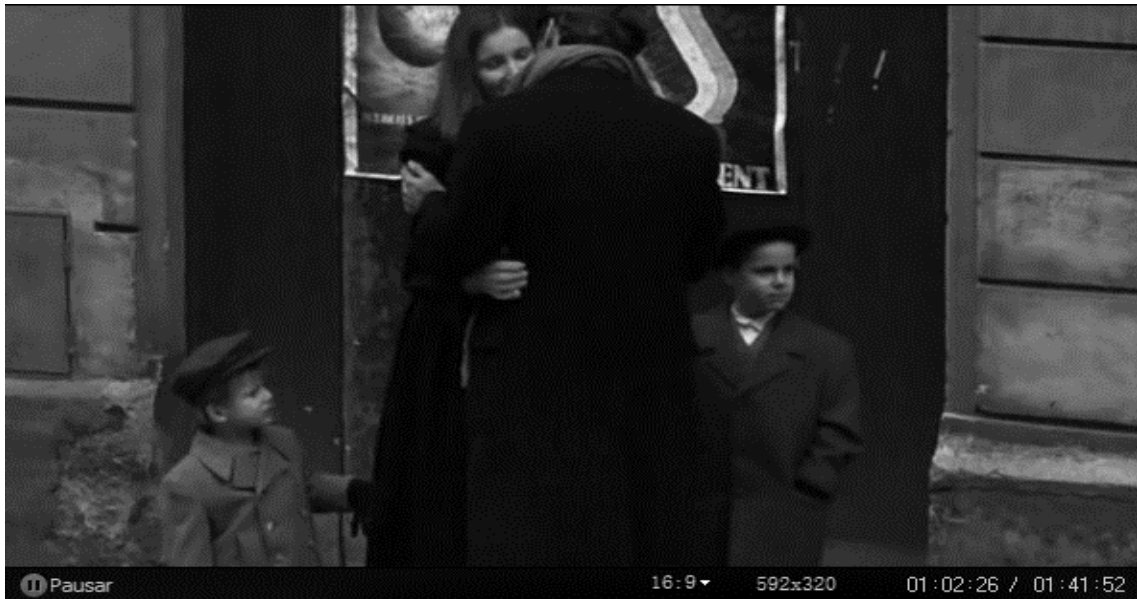
Pierre era um homem perigoso, egoísta e dominador. Gostava de encontrar Elena em locais escuros, para que antes que pudessem ver o rosto um do outro, suas mãos sentissem a presença do outro, se demorando nas curvas quentes, conhecendo pelo toque os locais onde a pele era mais macia. A paixão dele era tão íntima que Elena as vezes se perguntava se ele era real ou apenas um produto de sua imaginação (KING, 1995, 01:02:22,605 – 01:03:00,472).<sup>56</sup>

A imagem que segue o início da fala de Elena mostra Pierre se encontrando com uma mulher e duas crianças, como consta na Figura 6. Na adaptação, isso pode apenas significar que ele é casado e está encontrando sua família, mas para os leitores de Anais Nin é conhecido que Pierre contratou a mulher e as crianças para conseguir se hospedar em um local de família, onde um homem solteiro não seria aceito.

Nos primeiros 38 segundos do monólogo de Elena, citados acima, é possível perceber o casamento entre som e imagem, ambos fornecendo informações diferentes sobre Pierre, que é o foco da fala da personagem. A cena em que nos apresenta Pierre com sua suposta família diverge completamente da imagem que Elena cria dele em sua mente, de um homem perigoso e feroz.

---

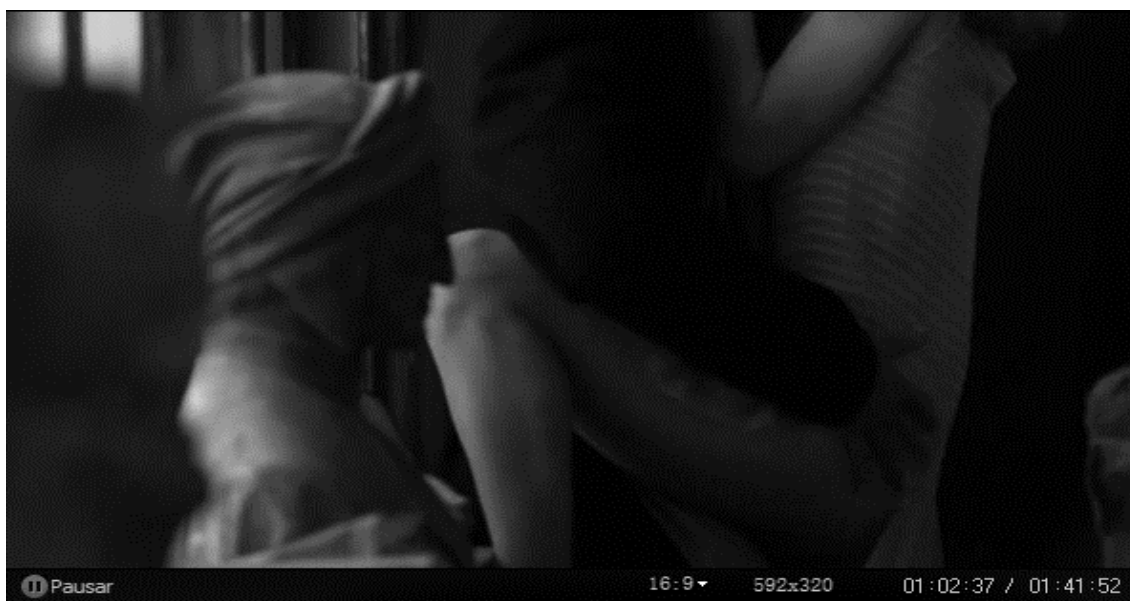
<sup>56</sup> Tradução de: Pierre was a dangerous man, selfish and all-consuming. He liked to meet Elena in dark places so that before they could see each other's face, their hands became aware of each other's presence, lingering in the warmest curves, knowing by touch the places where the skin was softest. His passion was so intimate, Elena sometimes wondered if he was real or a figment of her imagination.

**Figura 6 – Pierre e família**

Fonte: KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

No início da narração, as cenas são entrecortadas para mostrar que Elena observa a interação de Pierre com a família da janela do estúdio. Em seguida, temos os dois se beijando e se tocando, ver Figura 7, “se demorando nas curvas quentes, conhecendo pelo toque onde a pele era mais macia”. Embora a imagem represente o toque, as interpretações quanto aos sentimentos dos dois poderiam ser várias, isso se algum telespectador resolvesse divagar sobre o que se passava no pensamento dos personagens. Por isso, mesmo ao mostrar imagens das carícias e comentar sobre elas, somos apresentados a novas informações pela narração *voice-over*, sabemos que a paixão dos dois era intensa e tamanha que Elena tinha receio de estar imaginando tudo aquilo.

**Figura 7 – Pierre e Elena**



**Fonte:** KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

Após a citação mencionada, temos a presença da voz masculina, representando o Colecionador, encorajando Elena a não temer e a acreditar no que cria, que a imaginação dela é real para ele. Em seguida, temos uma parte do texto de Anais Nin presente na narração:

Seu desejo era imperativo – e inesperado. Não podia esperar. Com ele, ela aprendeu partidas apressadas de restaurantes, corridas selvagens em taxis cortinados, sessões atrás das árvores no Bois, masturbação em cinemas – jamais em uma cama burguesa, no calor e conforto de um quarto (NIN, 2004, p.130).<sup>57</sup>

O texto de Nin não diz respeito a Elena e Pierre, mas à amiga de Elena, Kay, e ao homem com o qual ela se relaciona, a quem Elena compara a um irmão mais novo de Pierre em semelhança. King utiliza o texto para descrever o relacionamento entre Pierre e Elena e não erra; a relação dos dois, desde o início do conto é intensa, sem momento ou lugar específico para acontecer.

King faz uso apenas do início da citação: “Seu desejo era imperativo – e inesperado. Não podia esperar. Com ele, ela aprendeu partidas apressadas de restaurantes, corridas selvagens em taxis cortinados” (KING, 1995, 01:03:07,187 – 01:03:21,395). A imagem que se segue é de Elena e Pierre em um carro preto com motorista, aparentemente um táxi, o que reforça a ideia do desejo inesperado, que ocorria em qualquer lugar, em adição à

<sup>57</sup> Tradução de: His desire was imperative – and unexpected. He could not wait. With him, she learned hasty departures from restaurants, wild drives in curtained taxicabs, séances behind the trees in the Bois, masturbation in cinemas – never in a bourgeois bed, in the warmth and comfort of a bedroom.

frase que condiz exatamente com a cena que se passa: “corridas selvagens em taxis cortinados”, ver Figura 8.

**Figura 8 – No táxi**



**Fonte:** KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

Como dito anteriormente, a técnica se faz necessária na adaptação de *Delta of Venus* por Zalman King, pois a personagem Elena, que é escritora, imagina suas histórias ao observar pessoas. Com o uso do *voice-over*, tem-se acesso a sua linha de raciocínio e a como a história se forma em sua mente. Por observar as pessoas de longe, ela não cria diálogos. Sem o uso da técnica de narração, acaba-se por ficar apenas com as imagens que ela observa e que se desdobram, em seu pensamento, tomando o rumo que ela decide dar aos personagens que ela criou a partir do que viu.

Com isso, o uso do *voice-over* também permite a inserção de trechos da obra escrita quase na íntegra – às vezes com poucas substituições de palavras ou omissões e adições de frases –, o que mantém, na adaptação, a escrita característica de Anaïs Nin, com suas metáforas para descrever desde a genitália masculina e feminina, como todo o ato sexual, um orgasmo ou um momento de delírio causado pelo uso de alucinógenos.

Como o foco da presente análise recai, principalmente, sobre o conto *Elena*, explorarei neste tópico o uso do *voice-over* a partir do momento em que a personagem Elena, de Zalman King, começa a narrar o trecho pertencente ao conto escrito por Anaïs Nin. Nele, a autora explora, dentre outras coisas, o relacionamento da personagem com Pierre, enquanto King, em sua adaptação, faz com que Elena narre a história que imagina ao ver Pierre na rua,

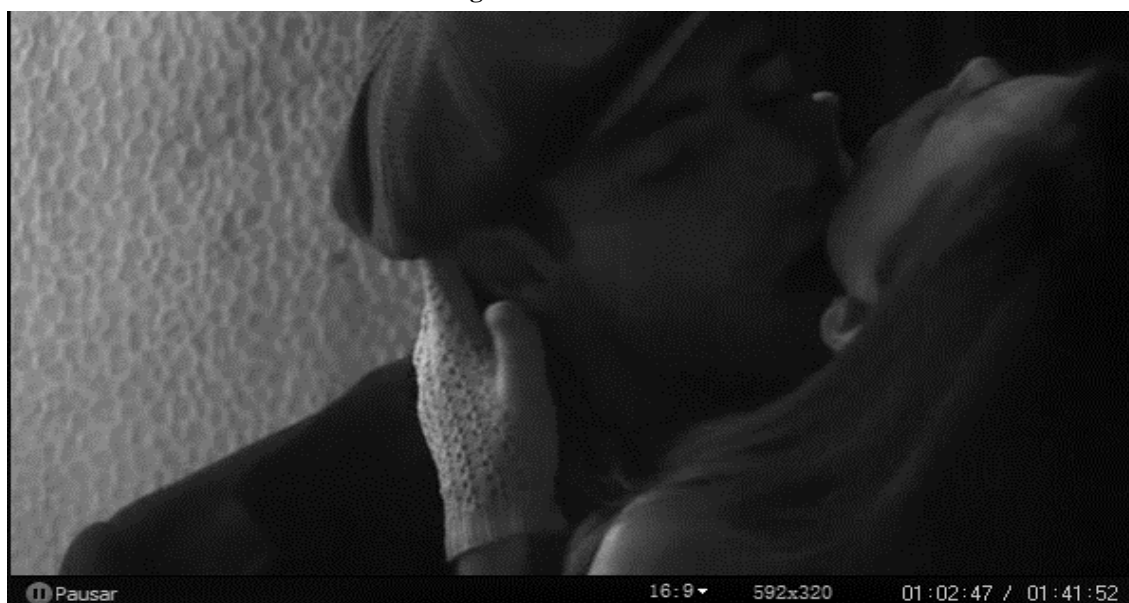
mas que tem ela e Lawrence como protagonistas nas imagens que são mostradas durante a narração *voice-over*.

Para explorar melhor a cena em que Elena “escreve” o conto que possui os personagens Elena e Pierre como personagens principais é preciso contextualizar o que se passou na adaptação até então. Desde o início, sabe-se que ela se encontra com Marcel, que lê suas histórias a fim de vendê-las para publicação. No momento, sem conseguir dinheiro com sua escrita, Elena acaba por aceitar posar para os alunos de Miguel, e é na galeria de seu amigo que ela conhece Pierre. Logo em seguida, surge a figura do Colecionador, que começa a pagar pelas histórias de Elena através de Marcel. Mesmo recebendo por sua escrita, Elena continua a posar com Pierre. Das vezes em que posam juntos, ambos estão despidos e, embora as posições sejam sempre simples, Pierre diz que não acha prudente que eles continuem a trabalhar juntos, já que ela o excita, o envergonhando e dificultando assim o seu trabalho.

Antes de ser descartada por Pierre, Elena havia recebido uma carta do colecionador onde ele criticava seu trabalho, exigindo uma descrição mais detalhada do ato físico ao invés da descrição abstrata que ela fazia através de suas metáforas. Sua resposta à carta nos é apresentada também pelo uso de *voice-over* enquanto ela digita. O texto que ouvimos é parte da carta escrita por Nin, presente em um de seus diários e comentada anteriormente neste texto.

Talvez incentivada pelo pedido do colecionador, ao ver Pierre saindo do estúdio Elena começa a narrar a história que cria em sua mente. Por alguns segundos, temos Audie England, a atriz que faz o papel de Elena, contracenando com Daniel Leza, ator responsável por dar vida ao personagem Pierre, ver Figura 9.

**Figura 9 – Elena e Pierre**



**Fonte:** KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

No entanto, em meio ao *voice-over* que narra como a interação entre Elena e Pierre era tão forte que às vezes ela chegava a duvidar se não passava de sua imaginação, percebemos a troca de Daniel Leza por Costas Mandylor, Lawrence, na cena, ver Figura 10.

**Figura 10 – Elena e Lawrence**



**Fonte:** KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

Desde o momento em que Elena lê a carta enviada pelo Colecionador, a voz do homem desconhecido se combina com a sua na narração *voice-over*. Quando ela diz achar que Pierre não passa de uma criação de sua mente, a voz masculina surge no *voice-over* afirmando

que a imaginação dela é real para ele e que ela não deve temer o que sente. Durante essa troca de vozes na narração, Lawrence surge no lugar de Pierre e temos um encontro dos dois narrados por Elena através do uso da técnica, que acompanhamos por cenas inéditas misturadas a breves cenas dos dois do início do filme e algumas tomadas de Bijou, de seu encontro com o homem africano assistido por Elena.

David Bordwell, em *Narration in the Fiction Film* (1985), escreve sobre as diversas teorias de narração cinematográfica que começaram a surgir depois dos anos 60 e cita o “observador invisível”:

De acordo com Pudovkin, as lentes da câmera deveriam representar os olhos de um observador implícito assistindo à ação. Ao enquadrar a cena de certo modo e ao se concentrar nos detalhes mais significantes da ação, o diretor obriga o público “a ver como o observador atento viu”. A mudança de tomada irá, então, corresponder a “transferência de atenção natural de um observador imaginário” (BORDWELL, 1985, p. 9).<sup>58</sup>

Na cena entre Elena e Lawrence, tomando o lugar de Pierre, narrada pela própria personagem, temos uma exposição ainda maior ao significado daquele encontro. Nosso observador imaginário é a própria Elena e, além de vermos o encontro dos dois da forma que ela vê, temos acesso aos pensamentos e sentimentos dela naquele momento por meio do *voice-over*. A partir do momento em que a personagem começa a narrar a história, temos uma mistura de sensações exibidas na tela através de cenas que já vimos, como Elena e Lawrence em seu apartamento, Bijou em um momento de êxtase ao se encontrar com o africano e o encontro entre Elena e Pierre em si.

Um dos objetivos deste trabalho é analisar se a escrita tão característica de Nin foi mantida na adaptação. O uso do *voice-over* permite que a narração seja mantida como no livro, mas não é apenas isso que nos mostra a essência da autora no filme. As cenas são montadas de forma a não nos entregar com imagens o que as palavras querem nos fazer imaginar. Algumas das cenas entre Lawrence e Elena que são reutilizadas do início do filme são apresentadas, desta vez, em ângulos diferentes, que diminuem a exposição do corpo dos atores e focam em suas feições e reações, detalhando com imagens os sentimentos narrados pela voz de Elena.

No tópico seguinte, exemplificarei como os cortes nas imagens reutilizadas, e também as inéditas, condizem com o texto de Anais Nin, resgatando também, do início deste

---

<sup>58</sup> Tradução de: According to Pudovkin, the camera lens should represent the eyes of an implicit observer taking in the action. By framing the shot a certain way, and by concentrating on the most significant details of the action, the director compels the audience “to see as the attentive observer saw”. The change of shot will then correspond to the natural transference of attention of an imaginary observer.



texto, os aparatos mencionados por Tanya Krzywinska para abordar o sexo e a nudez no cinema.

#### 4.2 O sexo em *Delta of Venus* (1995)

Como dito anteriormente, a escrita de Anaïs Nin foi classificada como feminina por ser de autoria de uma mulher, do ponto de vista feminino e por tratar de termos eróticos de uma forma mais sensitiva, descrevendo não só o ato sexual em si, mas as emoções e sensações que os toques e as palavras despertam nas pessoas envolvidas no ato descrito.

Quando falo “de forma mais sensitiva” não me refiro ao uso de vocabulário erótico. Sade, por exemplo, não fazia uso exagerado de vocabulário relacionado ao ato sexual, ou palavras consideradas chulas:

Clemente aproxima-se, excitado pelo espetáculo de infâmias de seu superior, bem mais ainda por tudo a que se entregou observando-o. Ele me declara que não será mais perigoso para mim do que seu guardião e que o lugar onde oferecerá sua homenagem deixará minha virtude sem perigo. Ele me põe de joelhos, à sua frente, e depois de pé, colocando-se a mim nessa posição, suas ignominiosas paixões se saciam num lugar que me proibia, durante o sacrifício, de queixar-me da sua anormalidade (SADE, 1793, p. 63).

Nesse trecho, é possível concluir que o que ocorreu foi sexo oral, mas não há uma descrição detalhada – ou “clínica”, como o Colecionador exigia de Anaïs Nin –, pode-se perceber através da posição em que estavam, ela de joelhos e ele de pé a sua frente, e pelo fato de ela não conseguir queixar-se durante o ato.

Embora o ato sexual ocorrido não seja descrito de forma explícita, não há um aprofundamento nas sensações provocadas por tal ato e nem sentimentos em relação ao mesmo, o que podemos encontrar em abundância no trabalho de Nin.

Outro exemplo seria a escrita “masculina”<sup>59</sup> de Henri Miller, que se difere da escrita de Sade:

---

<sup>59</sup> Em oposição a classificação da escrita de Anaïs Nin pela crítica.

Tânia, alisarei todas as pregas de sua vulva, cheia de semente. Mandá-la-ei de volta para seu Sylvester com a barriga doendo e o útero virado. Seu Sylvester! Sim, ele sabe acender um fogo, mas eu sei inflamar uma vagina. Enfiarei pregos quentes em você, Tânia. Deixarei seus ovários incandescentes. Seu Sylvester agora está um pouco ciumento? Ele sente alguma coisa, não sente? Sente os remanescentes de meu grande membro. Deixei as margens um pouco mais largas. Alisei as pregas. Depois de mim, você pode receber garanhões, touros, carneiros, cisnes e São Bernardos. Pode enfiar pelo reto sapos, morcegos, lagartos. Você pode defecar arpejos ou amarrar uma citara sobre o umbigo. Eu estou fedendo, Tânia, para que você fique fornicada (MILLER, 2006, p. 10).

Anais Nin, que escreve o prefácio de seu *Trópico de Câncer* (1934), elogia seu trabalho: “esta brutal exposição do corpo substancial surge como vitalizante corrente de sangue” (NIN in MILLER, 2006, p.3). Embora Miller, faça críticas sociais em seus trabalhos e sentimentos profundos, seu estilo de escrita ao tratar o ato sexual é cru e sem floreios, aparentemente com o intuito de causar impacto no leitor.

Ainda comparando o estilo de escrita “masculino”, podemos citar D. H. Lawrence, em quem Nin se espelhava e o que mais se assemelha ao estilo de escrita da autora. Lawrence, embora fizesse uso de palavras de baixo calão para descrever o ato sexual, defendia a ideia de que corpo e mente deveriam estar sempre em harmonia:

[...] estabelecer um equilíbrio entre a consciência do sexo e o ato do sexo, a consciência reflexiva das sensações e experiências do corpo e essas próprias sensações e experiências. Equilibrar a consciência do ato e o ato em si. Pôr os dois em harmonia. O que significa ter a devida reverência pelo sexo e o devido respeito pelas estranhas experiências do corpo. O que significa ser capaz de usar as palavras ditas obscenas, pois são parte natural da consciência que a mente tem do corpo. A obscenidade só ocorre quando a mente despreza e teme o corpo, e o corpo odeia e resiste à consciência (LAWRENCE, 2010, p. 478-479).

Talvez, por isso, o autor também descrevia as sensações que o ato sexual proporcionava ao corpo e a mente, misturando ao vocabulário chulo belas metáforas para descrever as reações do corpo ao sexo, como o orgasmo:

Então, quando ele começou a se mover no orgasmo súbito e incontrolável, despertaram novas e estranhas sensações que se espalhavam dentro dela como vagas ondas, sucessivas ondulações de chamas suaves, macias como plumas, que se erguiam e se quebravam em pontos brilhantes, extraordinários, extraordinários, deixando-a inteiramente derretida por dentro. Era como um dobre de sinos, produzindo ressonâncias cada vez mais intensas até chegar a uma culminância (LAWRENCE, 2010, p. 230-231).

As metáforas usadas por Nin, assim como por Lawrence, são importantes para despertar no leitor pelo menos a mínima ideia do que se passa com os personagens ao vivenciar não só o ato sexual, mas um encontro importante, um momento de felicidade ou a raiva ou desejo nutrida por outro personagem. Assim, uma das preocupações ao resolver analisar a adaptação da obra de Anais Nin era perceber como as cenas de sexo foram

traduzidas para a tela, uma vez que, ao fazer uso da imagem, o ato fosse apresentado de forma explícita, sem tentar oferecer ao público a miríade de sensações que obtemos ao ler a obra escrita.

Na obra fílmica, a nudez, embora bastante explorada, é apresentada de forma natural. Apenas as personagens femininas aparecem em nus frontais, com as tomadas mais longas focando o corpo da cintura para cima. As tomadas onde a câmera percorre todo o corpo são filmadas de uma certa distância, nunca com *zooms* na genitália feminina, comum em filmes estilo *hard-core*. A maioria das cenas de sexo tem como foco o caminho percorrido por mãos e bocas dos personagens envolvidos, com o *zoom* constantemente em seus rostos, mostrando uma respiração ofegante que é reforçada pelo som. Não existe, na adaptação, orgasmos barulhentos e/ou dramáticos, e o uso de gemidos exagerados são raros e não partem, em nenhuma cena, da personagem Elena.

Como dito no capítulo anterior, Krzywinska (2006), em seu livro *Sex and the Cinema*, menciona alguns tipos de dispositivos que podem ser utilizados quando há a intenção de conotar o ato sexual sem apresentá-lo em uma cena de forma explícita. Um deles é o dispositivo de bloqueio (p. 29), onde algum objeto em cena é utilizado para obstruir a visão do público, seja de um nu frontal ou do próprio ato sexual. O apartamento de Elena parece ter sido desenvolvido com o intuito de oferecer artifícios para bloquear a visão dos corpos dos atores em qualquer cena.

Na Figura 11, é possível ver que o dispositivo de bloqueio utilizado foi uma cadeira, é possível perceber que ambos estão nus e que estão em meio ao ato sexual, no entanto, só podemos comprovar isso através dos suspiros e raros gemidos dos personagens.

**Figura 11 – Dispositivo de bloqueio**



**Fonte:** KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

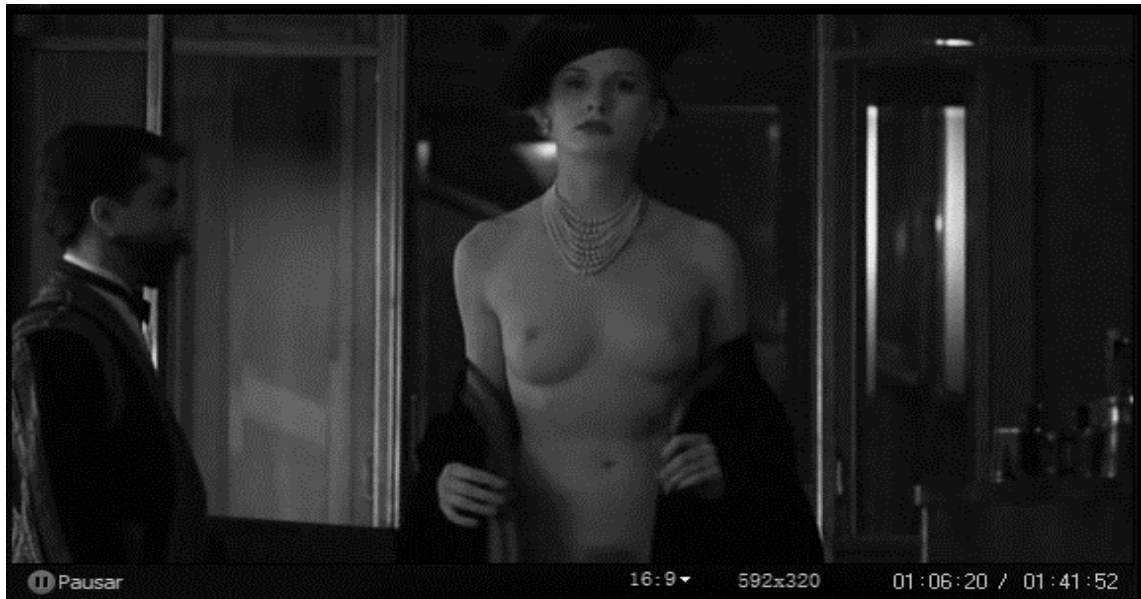
Já na Figura 12, temos um nu frontal da atriz Audie England, no entanto, a manta que ela segura à cintura se mescla, em cor, à sua genitália. Com isso e a distância da câmera, com a cena sendo filmada em um ângulo mais aberto, onde a atriz não está no centro da tela, não faz com que o corpo dela fique em foco, com o nu frontal sendo mostrado de forma não tão explícita. Na Figura 13, que corresponde à cena onde finalmente vemos a “mulher de véu” com um dos homens que foram abordados na rua pelo homem misterioso, a mesma técnica é utilizada. Desta vez, o objeto utilizado é seu casaco, bem como o enquadramento, que corta a atriz um pouco abaixo do ventre, não a mostrando de corpo inteiro.

**Figura 12 – Nu frontal Elena**



**Fonte:** KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

**Figura 13 – Nu frontal mulher de véu**



**Fonte:** KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

Na Figura 14, retirada da cena entre Bijou e o clarividente, a nudez em cena é reduzida por mostrar apenas o ator nu de costas, enquanto ele mesmo serve de dispositivo para cobrir o corpo da atriz e encena os movimentos de penetração.

**Figura 14 – O clarividente**



**Fonte:** KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

No que concerne ao trecho onde a personagem Elena narra parte do conto homônimo, que seria o encontro entre Pierre e Elena, a mudança de ângulo foi o artifício utilizado para reduzir a nudez em tela e ter como foco as reações dos personagens. Isso

porque os *takes* que constituem os poucos minutos onde a personagem narra o encontro dos dois como se escrevesse o conto é composto por cortes de imagens que mostram Elena e Pierre em sua casa e no táxi, Elena e Lawrence na sala de sua casa e o encontro entre Bijou e o clarividente. As únicas cenas “inéditas”, são as que nos mostram Elena com Pierre, pois as cenas em que a personagem aparece com Lawrence e as de Bijou já nos foram apresentadas antes em destaque no filme.

Embora as cenas sejam reutilizadas, o ângulo demonstrado durante a narração de Elena é diferente, ao meu ver, como forma de estabelecer uma diferença no propósito da cena. As imagens do encontro de Elena e Lawrence, por exemplo, têm Elena como participante ativa na cena, dispensando assim o uso de *voice-over*. A cena nos quer passar a intensidade da paixão dos dois, como tudo acontece de forma aparentemente descontrolada. A nudez está presente em cena apenas em mostrar os seios da personagem Elena e o ato sexual é demonstrado através dos movimentos dos dois e as expressões de Lawrence, como é possível ver na Figura 15.

**Figura 15 – Primeira vez de Lawrence e Elena**

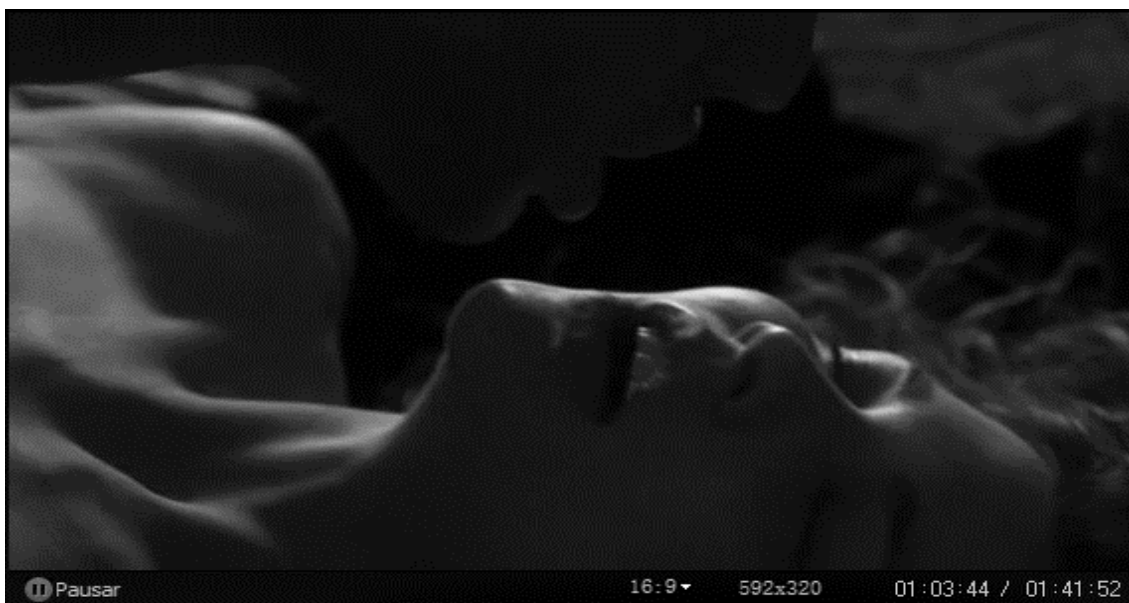


**Fonte:** KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

No entanto, quando a cena aparece novamente durante a narração do conto “Elena”, ela é apresentada por um novo ângulo, que, ao meu ver, condiz com a narração em *voice-over* da personagem. Elena fala sobre as emoções que estar com Pierre lhe causam,

sobre como sua interação com ele é intensa e todas as novas atitudes tomadas por ela desde que começou a se envolver com ele. A cena entre ela e Lawrence é mostrada dessa vez com o foco no rosto de Elena, que, de olhos fechados e com respiração ofegante, demonstra uma harmonia entre o que está sendo dito e o que estamos vendo na tela.

**Figura 16 – Reutilização de cena**



**Fonte:** KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

### 4.3 Trilha Sonora

A trilha sonora é, durante as cenas de sexo, instrumental. Ajudando a criar um clima sensual, embora seja muitas vezes sobreposta pela narração em *voice-over* ao longo das cenas.

É necessário mencionar a trilha sonora, pois, como vimos até agora, todos os âmbitos do filme se unem para passar a mensagem necessária, nem mesmo os objetos de um cômodo são colocados em cena sem um propósito. Quanto a trilha sonora, Boltz diz:

A produção de um filme primeiramente depende do meio visual para contar a história. Não obstante, a trilha sonora que o acompanha é um componente integral que transmite não só o diálogo dos personagens, mas, de maior interesse aqui, a trilha musical que pode contribuir para o significado da história. Uma técnica comum é tocar a música em paralelo com uma determinada cena para aumentar ou diminuir o impacto emocional (BOLTZ, 2004, p. 1194).<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Tradução de: Filmmaking primarily relies on the visual medium to relate a story. Nonetheless, the accompanying soundtrack is an integral component that conveys not only the characters' dialogue but, of greater interest here, a musical score that can contribute to the story's meaning. One common technique is to play music in parallel with a given episode to enhance or diminish its emotional impact.

A trilha da adaptação de King é, quando cantada, em estilo *jazz*, acompanhada por uma banda, já que, na maioria das cenas, uma das personagens está cantando ao vivo onde os outros personagens estão interagindo. As melodias são, em sua maioria, cadenciadas, um tango mais lento, remetendo a uma letargia. Em alguns poucos momentos ela é alegre e com ritmo bem marcado, geralmente quando Elena está conversando e rindo com os amigos.

Sempre antes de começar uma narração *voice-over* sobre um novo conto, a melodia que se mescla ao o que quer que estivesse passando ao fundo remete ao suspense, podendo-se distinguir o piano e o violino, se unido ao som de automóveis se a cena se passa na rua. Quando o conto já se inicia com uma conotação sexual, a melodia é mais lenta, com notas mais longas, predominando o piano, não muito diferente das mesmas melodias que escutamos em outros filmes do gênero, beirando o clichê.

Em muitas das cenas de sexo, a trilha musical, quando existe, fica bem baixa, deixando os suspiros e gemidos parecerem mais altos e com isso, às vezes, mais incomodam do que excitam.

A cena onde a personagem Bijou se encontra com o clarividente é a que mais se destoa, em termos de trilha sonora, do restante da adaptação. A melodia é produzida por tambores, de forma rápida e os gritos e gemidos da personagem são bem mais altos e exagerados do que das outras personagens femininas.

A voz da personagem Elena é outro artifício que ajuda a montar o clima sensual durante as cenas mais eróticas, a voz rouca da atriz Audie England e o ritmo e entonação que usa durante a narração parece estar carregada de desejo.

Assim, unindo todos os artifícios aqui mencionados, percebi que, principalmente tratando-se das curtas cenas que compõe a adaptação do conto Elena – me refiro aqui ao momento em que Elena narra em *voice-over* o encontro entre Elena e Pierre como se escrevesse –, Zalman King fez escolhas técnicas que resultaram em uma apresentação do texto de Nin que permite ao público ter um vislumbre da escrita da autora.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início desta pesquisa, meu objetivo era observar de que maneira Zalman King, diretor da adaptação da obra escrita de Anais Nin, *Delta of Venus*, traduziu a escrita tão característica da autora para as telas.

Fazendo uma breve explanação sobre a vida e a importância da autora para a literatura do gênero, enfatizei como sua escrita possui peculiaridades, principalmente ao tratar do ato sexual. Sua escrita poética, assim denominada por ela e o Colecionador – que abominava essa sua característica – é preenchida por metáforas e narra encontros sexuais e descreve sensações com uma sensibilidade que é raramente encontrada em obras escritas por homens. Talvez, por isso, sua obra seja sempre citada como “feminina”.

Adiante, citei teóricos que abordam a adaptação cinematográfica e como o sexo é abordado no mesmo meio, a fim de construir o caminho para a análise, que foi feita a partir da observação de cenas pontuais da adaptação dirigida por King, apontando as técnicas por ele utilizadas e fazendo comparações com a obra escrita.

Antes das conclusões obtidas pela análise da adaptação fílmica dirigida por King em contraste com o texto de Nin, reforço, mais uma vez, que o propósito da pesquisa não foi julgar a tradução realizada pelo diretor com base na sua fidelidade ao texto-fonte, pois, segundo Kranz (2007):

O importante em se comparar uma fonte e uma adaptação não é a questão da fidelidade, mas as formas como a última interpreta a fonte e a usa para criar um novo trabalho de arte. Portanto, se a crítica da fidelidade, como já foi argumentado, mantém um privilégio automático e desconsiderado, essa crítica precisa ser repensada. Ademais, se sequer existe uma tendência (talvez sugerida pela palavra fidelidade) em assumir que uma adaptação fílmica nunca poderá se equiparar ou ultrapassar sua fonte, essa camisa de força avaliativa deve ser destruída (KRANZ, 2007, p. 84).<sup>61</sup>

Com base na análise não só das cenas referentes ao conto “Elena”, mas também a algumas outras cenas de sexo ao longo do filme, podemos concluir que algumas escolhas feitas por Zalman King, bem como pelas roteiristas, ajudaram a manter um pouco da essência de Anais Nin viva nas telas.

---

<sup>61</sup> Tradução de: What’s important in comparing a source and an adaptation is not just its fidelity but the ways in which it interprets the source and uses it to create a new work of art. Thus, if fidelity criticism, as has been argued, harbors an automatic and unconsidered privilege, that criticism needs rethinking. Moreover, if there is even a tendency (perhaps suggested by the word fidelity) to assume that a film adaptation can never live up to or surpass its source, that evaluative straitjacket must be shed.

Embora haja divergências quanto à classificação da adaptação – R, de acordo com o site IMDB, e NC-17, de acordo com algumas críticas – a questão é que o filme não é recomendado para menores de 17 anos, assim como a maioria dos filmes dirigidos e/ou produzidos por Zalman King, *9 ½ Weeks* (NC-17), *Wild Orchid* (R) e *Two Moon Junction* (R).

Como mencionado anteriormente, de acordo com Krzywinska (2006), um dos motivos para se fazer uso dos dispositivos que impedem a abordagem explícita do sexo em cena é a censura. Já que não havia essa preocupação na adaptação de *Delta of Venus*, pois o filme foi lançado com a classificação máxima, a escolha do diretor em fazer uso dos dispositivos remete a um cuidado em não demonstrar com imagens o que não foi mencionado de forma explícita no texto de Anaïs Nin.

Também podemos concluir que a utilização da técnica narrativa de *voice-over* somou à adaptação, uma vez que a escolha de King foi tornar a personagem Elena como principal do filme, fazendo dela um reflexo de Anaïs Nin, responsável pela escrita dos outros contos presentes no livro, dos quais alguns poucos são abordados na adaptação. Embora não tão necessária quando usada em primeira pessoa, a técnica de *voice-over* permitiu que a escrita de Nin fosse mantida na tela, por vezes com algumas poucas modificações. No entanto, quando utilizada por Elena em terceira pessoa, a técnica de narração se fez extremamente útil para manter os contos adaptados interligados a uma só história, sem descentralizar o foco da personagem principal e seu envolvimento com Lawrence.

É necessário explicitar aqui, que, com isso, não afirmo que o filme dirigido por King seja de boa qualidade. A recepção da adaptação entre o ano de seu lançamento e alguns anos seguintes não foi das melhores. Em sua maioria, as críticas encontradas apontam para uma má direção, que televisou cenas de sexo que não convencem por serem ensaiadas e comportadas, sem suor e expressões reais, como se encenadas por modelos e não atores (HOLDEN, 1996).

Também há críticas quanto à trama em geral, considerada fraca e apenas um artifício para “costurar várias cenas de sexo” (CHRISTINA, 1996) juntas, sem uma real preocupação em fortalecer a narrativa. Krzywinska (2006) diz que esta é exatamente a diferença entre o *soft-core* e o *hard-core porn*, o uso de uma trama para que as cenas de sexo se desenvolvam dentro dela, e a presença dessa trama é o que remete à possibilidade de uma qualidade artística. Greta Christina, em sua crítica para o *The Spectator*, diz ser essa a única

diferença entre filmes classificados NC-17 e X,<sup>62</sup> a qualidade artística. Mas, segundo ela, se levarmos *Delta of Venus* em consideração, poderíamos deixar de lado a qualidade artística, pois filmes classificados X são “melhores, mais sensuais e mais interessantes na maioria das vezes”.

David Annandale, em 2003, escreveu para o site *Upcoming Discs* afirmando que King, embora apresentasse um ótimo senso visual, não foi tão feliz com a escolha e direção do elenco e que as roteiristas adaptaram Anaïs Nin de forma muito superficial. Embora aponte os erros cometidos por King e a falta de imaginação ao lidar com a maioria das cenas de sexo, Annandale reconhece as poucas cenas que considera serem poderosas ao contar a história de forma apenas visual.

O primeiro é o encontro entre Bijou e um clarividente, um homem negro, do oeste da África (NIN, 2004, p. 184). Na cena, como visto na Figura 17, o encontro entre os dois ocorre quase sem diálogo, as poucas frases usadas apenas por ele e o restante fica por conta das imagens, que às vezes nos são apresentadas pelo olhar de Elena, que assiste a tudo escondida. A segunda não é descrita por Nin em seu livro e funciona, na adaptação, como um dispositivo para lembrar ao público o momento em que a história se passa. Nela, segundo a leitura de Annandale, podemos ver um judeu brincando com uma criança na rua, como é possível ver na Figura 18. Acredito que a lembrança constante durante o filme de que se trata do período durante a Segunda Guerra Mundial serve para situar o enredo nos anos 1940, já que, como apontado por Annandale, todo o resto se assemelha muito mais aos anos 1990, principalmente os atores.

---

<sup>62</sup> A classificação X não faz parte da MPAA: Motion Picture Association of America, por isso, qualquer produtor pode classificar seu filme assim, para indicar que o produto foi produzido para um público adulto. Com o tempo, os filmes pornográficos passaram a ser classificados com mais de um X (XX, XXX), no intuito de atrair a atenção do público com o intuito de demonstrar que apresentava mais conteúdo visual do que o simples filme classificado X.

**Figura 17 – Bijou e o clarividente**



**Fonte:** KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

**Figura 18 – Pai e filha brincando**



**Fonte:** KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

Acredito que a adaptação de King não se apresenta como um grande filme. No entanto, considerando o objetivo desta análise, perceber como a escrita de Anaïs Nin foi traduzida para as telas, e tendo em vista as diversas técnicas utilizadas por King na adaptação, bem como suas escolhas ao apresentar sua leitura do texto, posso concluir que, para os leitores de Nin, é perceptível a presença do estilo de escrita da autora na versão fílmica de sua obra *Delta of Venus*.

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIAN. *História da Literatura Erótica*. Livros do Brasil, Lisboa, 1991.
- ALLEN, G. *Intertextuality*. Routledge, New York, 2000.
- ANDREWS, D. *Soft in the Middle*. The Ohio University Press, Ohio, 2006.
- ANNANDALE, D. *Delta of Venus*. Upcoming Discs, 2003. Disponível em: <<http://upcomingdiscs.com/2003/11/30/delta-of-venus/>> Acessado em: 17/12/2016
- AUSTEN, J. *Pride & Prejudice*. Collector's Library, London, 2003.
- BALIO, T. *The American Film Industry*. UW Press, Winsconsin, 1976.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Autêntica, São Paulo, 2013.
- BERNARD, S. *Documentary Storytelling*. Focal Press, Massachusetts, 2011.
- BOBKER, L. *Elements of Film*. Harcourt, San Diego, 1979.
- BOLTZ, M.G. *The Cognitive Processing of Film and Musical Soundtracks*. Memory & Cognition, Pennsylvania, ano VII, n.32, 2004, p. 1194 – 1205.
- BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. The University Of Winsconsin Press, Winsconsin, 1985.
- BOYER, P.S., *Purity in Print: Book Censorship in America from the Gilded Age to Computer Age*. The University Of Winsconsin Press, Winsconsin, 2002.
- BRITO, J.B. *Literatura, cinema, adaptação*. Graphos, João Pessoa, ano I, n.2, 1995, p. 9 – 28.
- CAMPBELL, S. *Perspectives on Pornography and Erotica: Nudes, Prudes, and Attitudes*. Concordia University, Canada, 2012.
- CARTMELL, D. *100+ Years of Adaptation*. In: A Companion to Literature, Film and Adaptation. Blackwell Publishing, Oxford, 2012.
- CATTRYSSE, P. *Film Adaptation as Translation: some methodological proposals*. Target, Amsterdam, 1992.
- CHARNOCK, R. *Incest in the 1990s: Reading Anaïs Nin's 'Father Story'*. In: Life Writing, Volume 11, Issue 1, 2014.
- CHRISTINA, G. *Life is too short for soft-core porn*. The Spectator, 1995. Disponível em: <<http://www.rame.net/reviews/heretic/rev-192.html>> Acessado em: 17/12/2016
- CLELAND, J. *Fanny Hill*. L&PM Pocket, São Paulo, 2006.

DINIZ, T.F.N. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Editora UFOP, Ouro Preto, 1999.

EDGAR-HUNT, R.; MARLAND, J.; RAWLE, S. *The Language of Film*. AVA Publishing SA, Switzerland, 2010.

FIELDING, H. *Bridget Jones's Diary*. Picador, USA, 1996.

HOLDEN, S. *FILM REVIEW: When Models Have sex, The Lighting's the Thing*. The New York Times, 1996. Disponível em: <[www.nytimes.com/movie/review?res=9D03EFDA1239F936A35752C0A960958260&pagewanted=print](http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D03EFDA1239F936A35752C0A960958260&pagewanted=print)> Acessado em: 29/01/2014

HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. Routledge, London, 2012.

HUTCHINGS, S.; VERNITISKAIA, A. *Russian and Soviet Films Adaptations of Literature, 1900 – 2001*. Routledge, New York, 2005.

JAKOBSON, R. *Aspectos linguísticos da tradução*. In *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1991. p. 63-72.

JARZOK, A. *Writing an Icon: Celebrity, Culture and the Invention of Anaïs Nin*. Ohio University Press, Ohio, 2017.

JOHANSEN, J. D., *Literature, Pornography and Libertine Education*. University of Southern Denmark, Denmark, 2004.

JONG, E. *Fanny*. W.W. Norton & Company, New York, 2003.

KARRAS, R.M. *Sexuality in Medieval Europe*. Routledge, New York, 2005.

KENDRICK, W. *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. University of California Press, California, 1997.

KOZLOFF, S. *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*. University of California Press, Los Angeles, 1988.

KRANZ, D.L. *Trying Harder: Probability, Objectivity, and Rationality in Adaptation Studies*. In: *The Literature/Film Reader: issues of adaptation*. The Scarecrow Press, Lanham, 2007.

KRISTEVA, J. *Word, dialogue and novel*. In: *The Kristeva Reader*. Columbia University Press, New York, 1986.

KRZYWINSKA, T. *Sex and the Cinema*. Wallflower Press, London, 2006.

KUHN, M.; SCHMIDT, J. *Narration in Film*. In: *Handbook of Narratology*. DeGruyter, Germany, 2014.

LAKE, D. *Adapting the Unadaptable – The Screenwriter's Perspective*. In: *A Companion to Literature, Film and Adaptation*. Blackwell Publishing, Oxford, 2012.

LAWRENCE, D. H., *Lady Chatterley's Lover*. Penguin Books, London, 2006.

LEJEUNE, P. *O Pacto Autobiográfico*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2014.

MACCABE, C.; MURRAY, K.; WARNER, R. *Film Adaptation and the Question of Fidelity: True to the Spirit*. Oxford University Press, New York, 2011.

MACHLIN, S. *Banned Books Week: Tropic of Cancer by Henry Miller*. New York Public Library, 2013. Disponível em: <<https://www.nypl.org/blog/2013/09/25/banned-books-week-tropic-cancer>> Acessado em: 12/01/2017

MAINGUENEAU, D. *O Discurso Pornográfico*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo, Editora Parábola, 2010.

MARTIN, D. *Zalman King, Creator of Soft-Core Films, Dies at 70*. The New York Times, 2012. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2012/02/09/arts/television/zalman-king-creator-of-soft-core-films-dies-at-70.html>> Acessado em: 06/07/2015

MICHAEL, C. *Embodied Borders: Auto/Erotica in the Writings of Anaïs Nin*. Cardiff University, Cardiff, 2006.

MILLER, H. *Trópico de Câncer*. Editorial Galáxia, Vigo, 2006.

MITGANG, H. *Behind the best sellers: Anaïs Nin*. The New York Times, 1977. Disponível em: <<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9A04E6D81639E13ABC4051DFBE66838C669EDE>> Acessado em: 16/07/2015

MOLYNEUX, M.; CASTERSON, J. *Looking again at Anaïs Nin*. Minnesota Review, Number 18, Duke University Press, Spring 1982 (New Series), pp. 86-101

MUDGE, B. K. *The Whore's Story: Women, pornography and the British novel*. New York, Oxford University Press, 2000.

NIN, A. *Delta of Venus Erotica by Anaïs Nin*. Harvest Books, USA, 2004.

\_\_\_\_\_. *D.H. Lawrence: An Unprofessional Study*. Black Spring Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *Little Birds, Erotica by Anaïs Nin*. Harvest Books, USA, 2004.

\_\_\_\_\_. *Delta de Vênus Histórias Eróticas*. Trad. Lúcia Brito. L&PM Pocket, São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. *Henry & June*. L&PM Pocket, São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Incest: From "A Journal of Love": The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1932-1934*. Harcourt, California, 1993.

O'CONNOR, J.J. *TELEVISION REVIEW: Looming Larger Than a World War*. The New York Times, 1995. Disponível em: <[www.nytimes.com/1995/06/17/arts/television-review-looming-larger-than-a-world-war.html?pagewanted=print](http://www.nytimes.com/1995/06/17/arts/television-review-looming-larger-than-a-world-war.html?pagewanted=print)> Acessado em: 29/01/2014

REMBAR, C. *The End of Obscenity: the Trials of Lady Chatterley, Tropic of Cancer and Fanny Hill*. Simon & Schuster, New York, 1968.

RICHARD-ALERDYCE, D. *Transference, Mourning and Narrative Recovery in House of Incest*. In: Anaïs Nin Narratives. University Press of Florida, Orlando, 2001.

SADE, M. *Justine*. Entrelivros Cultural, Rio de Janeiro, 2011.

SANDERS, J. *Adaptation and Appropriation*. Routledge, New York, 2005.

SCAGLIONE, A.D. *Nature and Love in the Middle Ages*. University of California Press, Los Angeles, 1963.

SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*. Prestwick House Inc., USA, 2004.

SHAKESPEARE, W. *The Taming of the Shrew*. Deutsch Press, USA, 2015.

SLADE, J. W. *Pornography in the Late Nineties*. Wide Angle, v. 19, n. 03, 1997, pp. 1 – 12.

SNYDER, M. H. *Analyzing Literature-to-Film Adaptations: A Novelist's Exploration and Guide*. Continuum, London, 2011.

THOMAS, K. *MOVIE REVIEW: 'Venus' Discreetly Looks at Woman's Sexual Awakening*. The Los Angeles Times, 1995. Disponível em: <[articles.latimes.com/print/1995-10-16/entertainment/ca-57487\\_1\\_audie-england](http://articles.latimes.com/print/1995-10-16/entertainment/ca-57487_1_audie-england)> Acessado em: 29/01/2014

TOOKEY, H. *Anais Nin, Fictionality and Femininity: Playing A Thousand Roles*. Oxford University Press, Oxford, 2006.

TWAIN, M. *1601*. Library of Alexandria, 2012.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, Papiros, 1994.

WILLIAMS, L. *Hard core: Power, Pleasure and the "Frenzi of the Visible"*. University of California Press, Los Angeles, 1999.

WILLIAMS, L. *Porn Studies*. London, Duke University Press, 2004.

ZIPLOW, S. *Film Maker's Guide to Pornography*. Drake Pub. New York, 1977.

## FILMOGRAFIA

JUNGER, G. *10 Things I Hate About You*. USA, 1999, 97min.

KING, Z. *Delta of Venus*. USA, 1995, 102 min.

KING, Z. *Red Shoes Diary*. USA, 1992-1999, 30min.

KING, Z. *Two Moon Junction*. USA, 1988, 104min.



KING, Z. *Wild Orchid*. USA, 1989, 105min.

KING, Z. *Wild Orchid II: Two Shades of Blue*. USA, 1991, 111min.

LUHRMANN, B. *Moulin Rouge!*. USA, 2001, 127min.

LUHRMANN, B. *Romeo + Juliet*. USA, 1996, 120min.

LUHRMANN, B. *The Great Gatsby*. USA, 2013, 143min.

LYNE, A. *9 ½ Weeks*. USA, 1986, 117min.

MAGUIRE, S. *Bridget Jones's Diary*. USA, 2001, 97min.

ROBBINS, J.; WISE, R. *West Side Story*. USA, 1961, 152min.

WILLIMON, B. *House of Cards*. USA, 2013- , 51min.

WRIGHT, J. *Pride and Prejudice*. USA, 2005, 129min.