

Flavia Fernandes Coutoⁱ

*E*scrituras do corpo-texto do feminino

Do diário à cena

*F*emale body-text dramaturgy

From diary to the stage

RESUMO

Esse artigo visa discorrer sobre o processo de criação do solo Anais Nin à flor da pele, a composição das escrituras da cena, os procedimentos de criação do corpo cênico a partir de corporeidades flamencas e sua alquimia com os diários da autora.

Palavras-chave: Anais Nin; decolonialidade; escrituras da cena; flamenco; corporeidades insurgentes

ABSTRACT

This article aims to discuss the creation process in the solo Anais Nin in full ecstasy, the composition processes of the scriptures of the scene, the procedures for creating the scenic body using flamenco corporealities and its alchemy with the author's diaries.

Keywords: Anais Nin; decoloniality; scriptures of scene; flamenco; insurgent corporealities

1. Introdução

O presente artigo tem como objetivo discorrer sobre a experiência de criação do espetáculo *Anais Nin à flor da pele*, a alquimia corpo-texto, abrangendo reflexões sobre sexualidade, gênero e o cunho libertário de sua obra que estimulou diversos movimentos emancipatórios feministas. Além disso, pretende refletir sobre o processo de composição das escrituras do corpo nesse solo, que teve como eixo o estudo da dança flamenca, que a autora praticava, partindo do princípio decolonial dessa expressão artística, de sua construção de corpo insurgente, bem como da exaltação de um feminino não subserviente e liberto. Esse artigo visa, por meio da contribuição do processo criativo do espetáculo *Anais Nin à flor da pele*, tecer uma reflexão sobre práticas artísticas no contexto das poéticas de gênero e das escrituras do texto e corpo do feminino na cena contemporânea.

Na última década, podemos observar uma crescente urgência em diversos criadores da contemporaneidade em trazer à cena o discurso de gênero, questões ativistas dentro do tema, como forma de refletir o processo massacrante que a cultura patriarcal impôs, ao longo da história, à mulher. Nesse contexto, verificamos a crescente necessidade de dar voz ao feminino na cena, às criadoras, sua perspectiva feminina, transgredindo com conceitos normativos ditados por qualquer construção social ou cultural.

No Brasil e em muitos lugares do mundo, verificamos um crescimento das taxas de feminicídio e violência contra a mulher. Há uma pluralidade de performances e espetáculos ativistas denunciando a

violência sofrida pela mulher em diferentes contextos sócio-culturais. Nesses trabalhos, observamos cada vez mais um forte caráter documental ou mesmo autobiográfico. É o que presenciamos na performer negra do Mali Fatoumata Bagayoko em *Fatou t'as tout fait*, performance em que a artista denuncia a tradição de seu país da sutura, a mutilação genital feminina. A performer faz uma transposição poética para a cena, com forte expressão na dança do corpo negro, ao mesmo tempo que partilha com o público algo que ainda hoje ocorre no Mali, de que muitas mulheres são vítimas. No espetáculo da indiana Mallika Taneja, *Be careful* também observamos uma denúncia a situação da opressão de gênero em seu país, em que o corpo da mulher, coberto por um excesso de vestes, perde seu contorno individual e do feminino sagrado, para objetificar-se, existir a partir do olhar do outro e para proteger-se da violência.

Nos trabalhos teatrais, sejam autobiografias ou biografias de outras autoras, mas que visam dar espaço à ótica feminina nas discussões de sexualidade e gênero, podemos verificar trabalhos como *MDLXY*, da atriz italiana Silvia Calderoni. A peça conta com fragmentos de sua história e com evocações do manifesto transfeministaⁱⁱ e queerⁱⁱⁱ de autores como Judith Butler, Donna Haraway e Paul Preciado^{iv}, conduzindo a uma leitura mais ampla sobre identidade de gênero, cindindo com o discurso binário.

Outra importante contribuição autobiográfica dentro do discurso de gênero observamos em *Stabat Mater*, de Janaína Leite que, a partir do desenvolvimento de uma história pessoal, de um episódio traumático de violência sexual vivido pela artista e da experiência da maternidade, visa questionar o mito da virgem Maria, que vincula a imagem da mãe com a pureza e abnegação, dissociando-a de sua potência sexual e intelectual,

uma visão cristã e extremamente misógina dado ao feminino e à maternidade e que repercute no imaginário coletivo até hoje^v. Na peça, Janaína dessacraliza o imaginário cristão sobre a figura materna, ao colocar um ator pornô em cena e devolver o gozo interdito às mães, pelo cristianismo.

Podemos ainda verificar outras dramaturgias não autobiográficas, mas aprofundadas também na questão da discussão de gênero, da representatividade e da subversão de mitos sacralizados sobre prisma masculino e paternalizante. Em *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, há uma ruptura com a ideia de um Deus e Messias homem, ao realizar uma transposição poética do mito ao discurso da mulher trans, trabalho de uma tríade feminina, com texto de Jo Clifford, direção de Natalia Mallo e atuação da atriz e mulher trans Renata Carvalho.

Nesse panorama brasileiro em que presenciamos grandes retrocessos na liberdade do discurso feminista de todas as mulheres, independentemente da orientação sexual ou da identidade de gênero, parece importante refletir sobre essas criações que dão vazão, expandem e despatriarcalizam o olhar sobre o feminino.

É nesse contexto que este artigo, pretende refletir sobre o percurso, o processo e a composição da dramaturgia do espetáculo *Anaís Nin à flor da pele*, a transposição do diário à cena, dentro das escrituras corpo e texto do feminino, bem como situar a importância do legado da escrita de Anaís Nin à literatura mundial, como precursora de uma escrita autobiográfica nos

diários, tratando de temas sobre sexualidade, gênero, psicanálise e tendo forte influência no movimento emancipatório feminista da época.

2. Anais Nin e as contribuições do diário à composição da cena

“Me recuso a viver em um mundo ordinário, como uma mulher ordinária, a estabelecer relações ordinárias. Necessito do êxtase. Não me adaptarei ao mundo. Me adapto a mim mesma.”^{vi} (NIN, 1996, p. 189-190)

Anais Nin, escritora nascida na França em 1903 e naturalizada americana, foi um grande nome da literatura erótica, trazendo uma imensa contribuição sobre uma ótica feminina de questões antes explanadas somente no domínio dos homens. Ela e outras conterrâneas, como Simone de Beauvoir e Marguerite Duras dedicaram a vida à escrita, não escolhendo dar vazão à experiência da maternidade ou à construção de uma família nos moldes tradicionais, como forma de recusa a dar continuidade aos padrões patriarcais impostos por uma sociedade da época diante do papel esperado e destinado à mulher. Anais realiza um aborto em 1934 e, na ocasião, após o procedimento cirúrgico e com chegada de Henry Miller no hospital com a notícia da publicação de seu livro *Trópico de Câncer*^{vii}, ela anuncia: “*Eis um nascimento que me interessa muito mais*” (NIN, 1996, p. 508) como descreve em seu diário de 29 de agosto de 1934.^{viii}

Anais Nin foi casada com Hugh Guiller de 1923 até sua morte e, em 1955, torna-se bigama oficialmente ao se casar com Rupert Pole. A autora foi amante do escritor Henry Miller e do psicanalista Otto Rank. A psicanálise influenciou fortemente sua obra. Em *Inceste*, a escritora revela, em seu diário, as contribuições em sua vida e escrita, ao criar alguns duplos, que a permitiram viver vidas paralelas, possibilitando diversas experiências,

ao desdobrar-se do papel de esposa como Sra. Guiller, que morava na provinciana Louveciennes, situada a 30 Km de Paris, à psicanalista em Nova York em 1935, à amante, à intelectual e escritora de literatura erótica no seu formato principal: os diários. A vida da autora foi intensa e o diário foi um dos seus duplos, segundo seus relatos, o único conectado com sua verdade, como descreve em reflexão interior a partir de sessão psicanalítica com Otto Rank, em 14 de janeiro de 1934.

Ele compreendeu rapidamente o papel de refúgio que desempenhava o diário e também de interlocutor com o qual eu dialogo, que me permite resistir ao esvaziamento de mim mesma. Ele compreendeu em que ponto o diário era uma concha protetora, uma arma defensiva. Mas, ele igualmente compreendeu que ele contém toda a verdade; e essa verdade, que eu me sentia obrigada de exprimir sempre, eu poderia a dizer, a ele, uma vez eu que escrevi nesse diário que eu estava em suas mãos. Eu falava à Rank, como se eu falasse com meu diário. (NIN, 2003. p. 340)^{ix}

Anaïs constrói em toda a sua escrita a ideia do diário como a narrativa verdadeira de sua vida, ao desnudar suas mentiras, expondo suas incertezas, inquietações e reflexões. Essa associação dos diários como *antifacção* e portadores da verdade é defendida por Philippe Lejeune, que ainda relaciona com uma escritura louca. “Se aceitarmos que ele não é pura factografia, mas trabalho de acumulação criativa de fragmentos. O diário é uma aporia: é a aporia” (SELIGMANN, 2009. p. 163).

Essa característica aporética é presente nas narrativas de Anaïs, uma vez que o diário é colocado como próprio interlocutor da autora, ao trazer a dúvida, a reflexão sobre as contradições entre as experiências vividas, as verdades interiores, as pulsões da expressão de sua sexualidade e sua

escrita, bem como as mentiras necessárias para cumprir os protocolos de sua vida de uma mulher da época perante a sociedade.

Anaís Nin assume sua estética de escrita nos diários, dentro do gênero literário, tendo essa forte contribuição da psicanálise, ao narrar suas próprias experiências sexuais e suas inquietações artísticas e pessoais como mulher. A escritora sofre o preconceito de inúmeros homens e mulheres da época, que consideram sua escrita chocante, e enfrenta inclusive o descrédito de seu amante Henry Miller que, inicialmente, sugeriu que esse formato não possuía valor literário. Mesmo após o falecimento de Anaís, a autora é depreciada em discurso misógino em matéria no jornal O Estado de São Paulo, em 22 de abril de 2001, sendo chamada de perua intelectual que pegou carona no brilhantismo de Miller (AMÂNCIO, 2001).



1. Matéria com caráter misógino sobre Anaís Nin

Na trajetória da escritora franco-americana, notamos sua luta constante por consolidar seu formato de escrita e pela sua libertação artística e sexual. Anaïs deixa seu registro íntimo na História e na literatura, pois viveu importantes momentos políticos e transformações artísticas e sociais, relatando, sob o prisma de uma mulher, essas transições fundamentais, com enfoque no gênero e na sexualidade, diante da mesma sociedade patriarcal de distintas épocas e culturas que ambientaram sua vida e obra.

Os famosos diários íntimos de Anaïs Nin compreendem 7 volumes, no total de 15 mil páginas. Ela começou a escrever na idade de doze anos, após a partida de seu pai, Joaquín María Nin-Culmell, célebre pianista e compositor cubano que abandonou sua família para se consagrar à carreira de músico. Anaïs encontrou, na escrita dos diários, um amigo para preencher o vazio da ausência paterna. A autora escreve o diário chocante *House of Incest*, onde conta sobre a relação incestuosa que teve com o pai, em um reencontro, vinte anos após ele ter abandonado a família. A dedicação a temas interditos^x e outros ligados à sexualidade e ao erotismo, mas sob a perspectiva feminina é o legado que Anaïs trouxe à literatura, abrindo o campo a diversas outras escritoras, a explorarem temas considerados tabus, bem como a emancipação de inúmeras leitoras de sua obra.



2. Foto da escritora Anais Nin

Em *Anais Nin à flor da pele*, é recortada a trajetória da autora, dos anos de 1932 a 1937, especialmente quando se dedica à autoafirmação do seu projeto de escrita pessoal, bem como vive grandes revoluções íntimas e históricas. A pesquisa textual se estendeu ao longo de dois anos, com seleção de trechos, até a formatação de uma primeira versão dramática, compondo uma estrutura que funciona como pretexto para a experimentação cênica. A narrativa não linear, percorre fragmentos de vida e memórias da autora e principalmente suas reflexões libertárias sobre o gênero, que marcam seu engajamento com a emancipação feminina. O processo de criação da dramaturgia teve colaboração da diretora da peça, atriz da trupe *Théâtre du Soleil* e, posteriormente ao fechamento do texto do espetáculo, foram formalizadas escolhas e a encenação, partindo do material produzido pela atriz em sua prática de pesquisa corporal e suas experimentações em conjunto com o texto. Iremos nos ater, nesse artigo, à

primeira etapa do processo de composição cênica corpórea e ao fechamento da dramaturgia.

Na primeira fase composicional do espetáculo, as escrituras do corpo foram justapostas às do texto, possibilitando que as poéticas de movimento e ações estivessem em tessitura conjunta com trechos selecionados do diário.

Essa etapa do processo criativo foi marcada por essa alquimia entre os materiais descobertos da pesquisa corporal e a estrutura dramática, criada a partir da reunião de trechos dos diários. Nesse trabalho, a intérprete criadora produz materiais a partir da própria subjetividade, inerente na relação com seu objeto de estudo: seu corpo e o texto, recortes de sua escolha. Assim, os fragmentos dos diários, selecionados pela atriz do espetáculo a partir de suas inquietações dentro das temáticas de gênero que a interessam e que foram retratadas na obra de Anaïs, bem como o material corporal produzido a partir da investigação de seu próprio corpo no universo da dança flamenca, refletem o caráter autoral do processo.

Nesse processo de composição do corpo cênico a partir de corporeidades do flamenco há, como proposição, a intérprete como sujeito da criação, em um discurso mais performativo, permitindo o atravessamento desse objeto de pesquisa, pelas memórias, corporeidades, inquietações e narrativas do próprio corpo a partir do contato com o universo investigado, assumindo uma perspectiva auto-etnográfica.

A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se

caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. (FORTIN, pág. 83)

Além disso, soma-se a escolha pessoal da intérprete no processo criativo das escrituras do corpo, a experimentação de corporeidades de uma manifestação cultural que dialogasse com o discurso de emancipação colocados nos diários de Anaïs Nin.

Na pesquisa corporal, houve a opção de realizar a experimentação a partir do universo da dança flamenca. A escolha dessa via de expressão de deu pela noção do corpo feminino nessa dança, em êxtase e insurgente, e pelo histórico pessoal de Anaïs Nin com o flamenco.

3. A contribuição do flamenco nas escrituras corporais do espetáculo e composição da cena

No espetáculo, o texto da cena, composto dessa fricção entre essa dramaturgia textual e as escrituras corporais, foi elaborado a partir da experimentação dentro do imaginário e repertório da dança flamenca.

Anaïs Nin, além de escritora, estudou a dança que teve seu berço na Andaluzia, que conheceu em suas viagens de infância com o pai em suas turnês musicais pela Espanha. A escritora realizou diversas aulas e chegou a criar um eu-lírico espanhol chamado *Maja*, uma personagem que caracterizou para poetizar o feminino sagrado em sua versão andaluz. Anaïs era uma grande amante dessa manifestação artística bem como da dança

em geral. Participou até do filme de vídeo-dança *Ritual in a Transfigured Time* (1946) da cineasta Maya Deren, em que atuava e dançava.

O flamenco continha toda a paixão da autora pela dança e a reconectava diretamente com as memórias de infância e do pai, que compôs diversas músicas inspiradas na cultura andaluz. Em seus diários, relata trechos da importância da dança flamenca em sua vida. Como revela no diário de 21 de outubro de 1934.

Eu estou tão feliz que eu enfio um garfo nos meus cabelos, no lugar de uma peneta espanhola, e eu me surpreendo de falar do odor da cena, uma vez que eu ainda não verdadeiramente senti. É suficiente de ouvir a voz de Manuela del Rio, me dizer “Segunda às onze horas no estúdio Pigalle” – em Pigalle – para ensaiar algumas de minhas danças antigas. Eu costuro as rendas negras de meu vestido de Maja, e dou meus papéis a Henry, porque eu não tenho a intenção de escrever livros por enquanto. (NIN, 1996. p. 523)^{xi}

No entanto, a dança para Anaís sempre teve um espaço amador em sua vida, de experimentação, mas foi um plano que não seguiu adiante como carreira, pois se dedicou inteiramente à escrita. Em seu diário de 24 de outubro de 1934, ela destaca isso.

Eu já arrumei na mala os manuscritos de Alraune e do Duplo, bem como um novo caderno para meu diário. Eu endereci a ele uma foto de mim no meu sari indiano, a única que eu consegui de Brassai, sempre sob a perspectiva mítica de virar bailarina – um projeto que eu, portanto, violentamente descartei uma noite, apreendida por um medo, um pânico do público, medo de afrontar o mundo, literalmente aterrorizada por uma vida pública. Sempre a música de quarto^{xii} somente. (NIN. 1996, p. 525.)^{xiii}

O flamenco, como patrimônio imaterial da Humanidade, irrompe fronteiras entre culturas, povos e estéticas, integrando dança, canto, teatro, poesia e música. Sua manifestação performática oscila entre a

teatralização gestual, que carrega o imaginário cultural de diversos povos, entre o movimento, entre a ritualização do corpo em êxtase, o canto ancestral e a poesia libertária de muitas de suas letras. Essa manifestação artística foi criada pela reunião de diversos povos e seus legados culturais. As sonoridades repercutidas no bailar de cada corpo estão carregadas dessa herança ancestral. O prisma do individual se expande para o coletivo, como forma de expansão da musicalidade contida em cada corpo, no seu elo de ancestralidade. O flamenco como tradição oral se assume um marco sociológico, revelando o descontentamento de povos oprimidos frente às classes dominantes, ao dar voz a um corpo da resistência, das revoluções e rumo a decolonialidade. Podemos falar que o projeto de descolonização calcado na insurgência dos povos fundadores do flamenco contra uma existência colonizada, se deu através dessa arte. O flamenco, como manifestação artística, surgiu construindo significados a partir da subjetividade ativa dos seus criadores que se opunham a lógica dominante.

A resistência é a tensão entre a sujeitificação (a formação/informação do sujeito) e a subjetividade ativa, aquela noção mínima de agenciamento necessária para que a relação opressão ← → resistência seja uma relação ativa, sem apelação ao sentido de agenciamento máximo do sujeito moderno.

A subjetividade que resiste com frequência expressa-se infrapoliticamente, em vez de em uma política do público, a qual se situa facilmente na contestação pública. Legitimidade, autoridade, voz, sentido e visibilidade são negadas à subjetividade oposicionista.

A infrapolítica marca a volta para o dentro, em uma política de resistência, rumo à libertação. Ela mostra o potencial que as comunidades dos/as oprimidos/as têm, entre si, de constituir significados que recusam os significados e a organização social, estruturados pelo poder. Em nossas existências colonizadas,

racialmente gendradas e oprimidas, somos também diferentes daquilo que o hegemônico nos torna. Esta é uma vitória infrapolítica. (LUGONES, 2014, p. 940)

A história de colonização dos povos *gitanos*^{xiv} foi marcada pela tentativa de destituição dos modos de ser, epistemicídios dos saberes, relações de subalternização, perseguições e racialização^{xv}.

A reunião dos povos *gitanos*, (indianos, judeus, mouros) e andaluzes possibilitou que o flamenco se transformasse em uma expressão cultural autêntica, na luta contra a colonização e superando-a, com o desenvolver de um pensamento próprio, nascido desse cruzamento de culturas e povos, contra hegemonias.

A base do flamenco é como sociedade multicultural, resultante da migração e deslocamentos dos povos, mas que ao construir uma vida e cultura comuns, retém algo de sua identidade original. O flamenco como arte multicultural agregou diversas culturas, inclusive nos deslocamentos migratórios dos *gitanos* na América Latina, tendo produzido em Cuba, Argentina alguns novos *palos* como as *guajiras*^{xvi} ou *punto cubano*, as *colombianas*^{xvii}, as *milongas* e *rumbas flamencas*^{xviii}.

O flamenco se originou na Andaluzia, Espanha, da conjunção da convivência de povos de diversas culturas na condição de exilados, párias, imigrantes em extrema pobreza. Eles assimilaram o cancionário popular andaluz de origem cristã, seu folclore e imprimiram sua história e tradições, criando o *cante jondo*. Assim, as origens do flamenco estão no *cante*, acompanhado posteriormente da guitarra. Isidoro Moreno, antropólogo

sevilhano diz que a origem da letra trágica, do canto triste e de dor do flamenco, reside nas relações entre as classes sociais. De acordo com o poeta Tomás Borrás e alguns flamencólogos, não se pode falar em flamenco como manifestação artística antes de meados do século XIX. Antes disso, podemos falar de folclore andaluz, mas as origens dessa grande arte residem no *cante jondo*. Os primeiros cantos são datados após 1849, com a chegada dos imigrantes vindos de La Mancha, Astúrias, Galícia, Murcia, Aragon, que vieram trabalhar nas minas. O *cante jondo*, nos primórdios do flamenco, tem sua raiz em um canto de dor, revelando o testemunho desses imigrantes na vida sofrida das minas. Mas foi a reunião desses povos que possibilitou que o flamenco se transformasse em uma expressão multicultural autêntica e na luta contra-hegemônica.

Dentro desse fundamento insurgente potente na dança flamenca, podemos situar a noção do corpo não subjugado a quaisquer sistemas de dominação político-sociais. Esse corpo baila incendiado às letras que denunciam as situações de opressão, transcendendo-as. É um corpo da resistência o do flamenco, que não se curva a nenhum poder instituído. Rafael Cansinos cita: “A copla é um canto de párias que algum dia foram príncipes e seguem se sentindo como tais”^{xix} (MEDEROS, 1996. Pág. 8). Observamos aqui esse fundamento do flamenco como dança libertária, decolonial, um corpo não subalterno, que surge de uma expressão autêntica.

A pesquisa do material corporal a partir da dança foi realizada durante inúmeros laboratórios partindo de alguns palos^{xx}, especialmente bulerías^{xxi}, onde a técnica servia a uma exploração livre do corpo da

intérprete. Trechos de poéticas do movimento, de ações selecionadas eram incorporados junto ao texto e, a partir dessa fricção, eram compostas algumas cenas.

Alguns sapateados simples, de *subida*, usados quando o ritmo é acelerado em um baile, intercalando compassos binários e ternários, foram experimentados em momentos de crescente da peça, no ápice do desespero de Anaïs, quando ela voltava a uma Louveciennes devastada, que reverberava o medo da Segunda Guerra Mundial.

O recurso do sapateado foi amplamente utilizado para construir sonoridades da peça, do imaginário e estados da personagem. Em outro trecho, a técnica de um sapateado simples, utilizada em quase todos os *palos*, que intercala *golpe*, *tacón*, *tacón*, *golpe*, foi experimentada como passo de *subida*, para outro momento crescente da peça, onde Anaïs constata as dificuldades de sua vida dupla em meio ao terrível momento político e social que o país atravessava.

O sapateado foi utilizado compondo com a gestualidade dos braços e mãos. Em uma das cenas, a experimentação de tacones simples com um objeto central de significação da escrita, construíram poeticamente a sonoridade da máquina de escrever. Esse recurso foi intercalado com gestualidades de braço e mãos do flamenco para compor, com essas corporeidades sonoras, o universo poético da autora, filha de um compositor cubano e que cresceu ouvindo músicas flamencas em suas viagens a Espanha com o pai.

Foi realizada também a transposição da técnica da *bata de cola*^{xxii} para o imaginário da peça, onde utilizamos um celofane, simbolizando o que Anaís descreve em seu diário como uma metáfora da vida americana, ao comparar os americanos com a textura superficial e cintilante do celofane. Dentro desse contexto, substituímos a *bata de cola* pelo celofane em um trecho da peça, utilizando a técnica na experimentação com o objeto cênico. Assim, as ações de enrolar e desenrolar e o chute, derivados da técnica da *bata de cola*, compuseram com as ações poéticas da personagem, transfigurando-se no envolver-se, encantar-se com a Nova York revisitada por Anaís e a sua posterior desilusão, esse desvencilhar-se de uma vida superficial, como a autora descreve. Nessa experimentação os verbos de ação da técnica da *bata de cola* criaram várias camadas de significação no uso cênico do objeto, o celofane.

Foi realizada ampla experimentação com os membros superiores e tronco, bem como com posturas e comportamentos do corpo flamenco. Os movimentos dos braços e posturas compunham a atmosfera vivida por Anaís e essas corporeidades revelavam camadas singulares da autora, sua ancestralidade paterna, bem como sua conexão libertária com a dança. As mãos no flamenco são o feminino, os pés são a matriz étnica *gitana*. Os movimentos de torções das mãos e gestualidade foram fortemente explorados, em momentos onde eram descritas experiências sexuais, assim como os momentos da escrita. O flamenco, como arte insurgente, sempre teve gesticulação nervosa e provocadora da moral. “O baile flamenco é condenado por seu erotismo, por desavergonhado, obsceno e lascivo” (CARRIÓN, 2011, p. 78).

O imaginário ancestral e as corporeidades do flamenco, dentro da experimentação de movimentos na estrutura musical de um palo, geraram e se desdobraram em ações físicas com forte caráter musical. As ações criadas compuseram a tessitura desse texto de cena, em sua fricção com trechos do diário, em uma dança entre ação e palavra, uma escritura corpo-texto unificada. Essa confluência de escrituras pôde se expandir para além da voz feminina de Anaïs, presente dos diários, mas no revelar de parte da herança cultural recebida por ela. Podemos destacar uma grande identidade da obra da escritora com a noção do corpo no flamenco sobre a perspectiva da exaltação do feminino não dócil e subjugado, pois o corpo no flamenco é emancipatório, é o próprio canto à libertação. Observamos, em algumas danças originárias de outras culturas, a noção de um corpo feminino subserviente e docilizado. No flamenco, a expressão feminina é libertária, é feroz e guerreira, não representando uma perspectiva patriarcal de algumas danças com a expressão de valores culturais que condicionam a mulher a uma expressão docilizada, subserviente e cafetinada. O flamenco é uma dança nascida da reunião de povos oprimidos, exilados de seu país de origem seja por condições políticas ou de extrema pobreza, essa confluência foi um dos fatores que permitiu que essa dança fosse uma expressão de libertação contra cativos, contra regimes totalitários e hegemonias.



3. Foto do Eu-lírico espanhol de Anais, que chamava de Maja



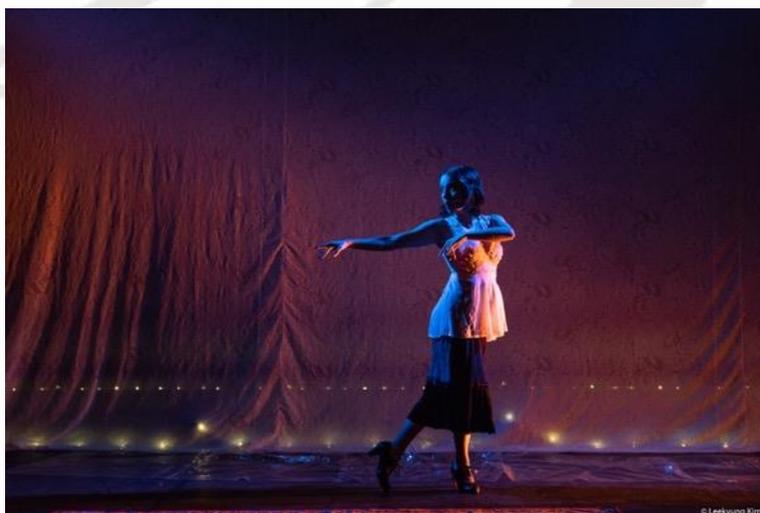
4. Anais vestida em trajes flamencos, com a *bata de cola* (saia comprida), *mantón* (xale espanhol, e *peneta* (acessório no cabelo).



5. Anaïs Nin no filme de vídeo-dança *Ritual in a Transfigured Time* da cineasta de vanguarda Maya Deren



6. Foto de trecho do espetáculo *Anais Nin à flor da pele*, a construção do corpo



7. Foto de trecho do espetáculo *Anais Nin à flor da pele*, a construção do corpo



8. Fotos de trecho do espetáculo *Anais Nin à flor da pele*, a construção do corpo

4. Considerações Finais

No contexto da arte contemporânea da última década, presenciamos a crescente urgência de um ativismo feminista decolonial em cena, ancorado em narrativas inspiradas em experiências e testemunhos de mulheres ou autobiografias que evoquem reflexões de gênero com o objetivo de provocar movimentos emancipatórios femininos e gerar fissuras nos paradigmas patriarcais opressivos, denunciando-os e corroendo-os.

Nesse artigo, trazemos essa contribuição criativa do diário à cena, por meio do processo do espetáculo *Anais Nin à flor da pele*, propondo a reflexão sobre uma mulher a frente do seu tempo, que propagou ideias emancipatórias feministas. A narrativa construída a

partir desse testemunho de Anaïs, é pensada nesse prisma do feminismo libertário, denunciando e rompendo com sistemas misóginos. As escrituras corporais criadas a partir do universo da dança flamenca, reforçam essa perspectiva decolonial de um corpo insurgente, que resiste a subjugar-se a padrões hegemônicos. Não podemos situar o corpo na dança flamenca como liberto, mas como insurgente, pois a dança é a expressão da resistência de povos perseguidos contra as inúmeras tentativas de colonização.

Atualmente, dentro do retrocesso que sofremos de importantes conquistas da mulher, em um mundo onde o patriarcalismo ainda impera, muitas mulheres têm seus direitos negligenciados dentro de culturas que promovem verdadeiras barbáries contra o gênero feminino, ancorados em um fundamentalismo religioso. Mesmo em outras realidades, num estado laico, presenciamos a violência contra a mulher crescer a cada dia, a opressão de sua expressão autêntica e o silenciamento constante, fazendo-se, nesse contexto, essencial trazer a questão à cena e refletir sobre processos criativos que propaguem ideais feministas, libertárias, expandam a discussão de gênero de uma maneira muito mais ampla, incluindo o masculino, mas também promovendo um rede de sororidade, uma comunhão maior entre mulheres acerca de situações urgentes de se denunciar, cindir e libertar.

REFERÊNCIAS

AMALFI, Marcello. Título: **A Relação Criativa entre o Compositor e o Encenador**. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. 2013. Dissertação de Mestrado.

AMÂNCIO, Moacir. **Da Ajuda ao Amigo até a Sobrevivência de Carona**. O Estado de São Paulo. São Paulo. Caderno n. 2/ Cultura. Dg. 22/04/2001.

ÁLVAREZ CABALLERO, Angel. **El Baile Flamenco**. Madrid. Alianz. 1998.

BLAS VEGA y RÍOS RUIZ: Diccionario **Enciclopédico Ilustrado del Flamenco**. Madrid. Ed. Cinterco, 1988.

BAIR, Deirdre. **Anais Nin: A Biography**. Nova York. 2ªEd. Paperback. 1996.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. 1ª Edição. 2ª Reimpressão. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2017.

CARRIÓN, José Julián. **Los Cuerpos flamencos: descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile**. Tese de Doutorado. Departamento de Antropología Social. Universidad de Sevilla. Novembro de 2011.

CLÉMENT, Catherine e KRISTEVA, Julia. **O Feminino e o Sagrado**. Rio de Janeiro. Editora Rocco, 2001.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a Pesquisa na Prática Artística**. Tradução: Helena Mello. p. 97-109, Québec: Presses de l'Université du Québec. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>

FISCHER, Stela Regina. **Mulheres, Performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana**. Tese (Doutorado em Artes da Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.

GAMBOA, José Manuel: **Una Historia del Flamenco**. Madrid, Espanha, 2005.

KOYAMA, Emi. **Manifesto Transfeminista**. Ed. Book Bloc. Disponível em: <https://bookbloocrda.wordpress.com/2014/06/20/novembro-2013/>

2013. Acesso em setembro de 2019.

LUGONES, María. **Rumo a um Feminismo Descolonial**. Revista Estudos Feministas, set-dez, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755> Acesso em: dez. 2019.

MEDEROS, Alicia. **El Flamenco**. Madrid. Acento Editorial. 1996

NIN, Anaïs. **Journal de l'Amour - Version non Expurgée - 1932 -1939**. Paris. Ed. La Librarie Générale Française. 2003.

NIN, Anaïs. **Inceste**. Paris Editions Stock. 1996.

NIN, Anaïs. **Henry e June**. Diários não expurgados. (1931-1932). Porto Alegre. Ed. L&M Pocjet. 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O Esplendor das Coisas: O Diário como Memória do Presente na Moscou de Walter Benjamin**. Escritos. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, ano 3, n. 3. 2009. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero03/FCRB_Escritos_3_9_Marcio_Seligmann-Silva.pdf

NOTAS

ⁱ Mestre no Programa de Artes Cênicas/ Pedagogia do Teatro pela Universidade de São Paulo (2009), com pesquisa focada no corpo cênico. Bacharelado em Artes Cênicas pela USP - habilitação em Interpretação Teatral (2004). É fundadora do Núcleo do Desejo que pesquisa a Dramaturgia Corpo-Texto, o processo de composição da cena a partir de escrituras do corpo cênico e de diferentes formatos textuais, como diários, cartas, registros orais. Foi contemplada pelo ProAc de Aperfeiçoamento Técnico-artístico, onde realizou residência de pesquisa e criação para o projeto Escrituras Desejantes e os workshops A Dança das Intenções, com Roberta Carreri do Odin Teatret e Alquímia Corpo-Texto com Fábio Ezechiele Sforzini entre julho e agosto de 2019. Realizou o solo Anaïs Nin à flor da pele no Festival Internacional MigrActions no Théâtre de l'Opprimé, em Paris em julho de 2019. Este solo circula desde 2017

em diversas Mostras, Festivais, nacionais e internacionais, tendo realizado três temporadas em São Paulo. Ministrou a Oficinas "Escrituras Corpo/Texto Desejantes" em 2017 na Oficina Cultural Oswald Andrade, como extensão da sua pesquisa na escrituras da corpo e do texto. Foi contemplada com o ProAc de Montagens Inéditas em 2015, realizando Floema, de Hilda Hilst com direção de Donizeti Mazonas, dentro da linha continuada de pesquisa do corpo do ator. Entre 2013 e 2014 ministra aulas de Interpretação teatral no projeto de Formação em Teatro Musical do SESI/Fiesp. Atualmente ministra aula na Escola de Atores Nilton Travesso, nas disciplinas de Corpo do ator, expressão vocal, Interpretação Teatral e Montagem. Estuda a dança flamenca desde 2013 tendo participado de Festivais (Festival Internacional de Dança Flamenca 2017) e Mostras de Dança pela Cia Galpão da Dança. Em 2011 participou da Formação intensiva do Projeto La Voie du Corps com a Cie Pas de Dieux em Paris.

ⁱⁱ Manifesto escrito por Emi Koyama, ativista e escritora feminista, que coloca o transfeminismo como um movimento de e para mulheres trans, inclusivo nas reivindicações de gênero de libertação e direito a escolha pessoal pautada em identidade, livre de qualquer padrão normativo e exigindo respeito da sociedade, para todas mulheres, sejam trans, não trans, homens trans, não trans, queers e pessoas intersexo.

ⁱⁱⁱ Palavra de origem inglesa para designar pessoas que não se enquadram aos padrões normativos de gênero pela sua orientação sexual ou identidade gênero.

^{iv} Escritor, filósofo e homem trans, que, em sua obra,, faz reflexões sobre identidade, gênero, sexualidade e pornografia

^v Julia Kristeva, psicanalista e escritora, em O Feminino e o Sagrado discorre, em carta endereçada à antropóloga Catherine Clément, sobre o mito cristão da virgem Maria, referindo-se à mãe como devotada, que nada tem de amante, uma Maria sem erotismo, a quem o gozo foi negado.

^{vi} No original: Je refuse de vivre dans le monde ordinaire comme une femme ordinaire. Je veux vivre en extase. Je ne m'adapterai pas au monde. Je suis adaptée a moi-même. (NIN, 1996, p.189-190)

^{vii} Romance autobiográfico de Henry Miller, publicado pela primeira vez em 1934 e proibido até 1961 nos Estados Unidos por ser considerado obsceno. Na obra o autor descreve sua vida marginal e boêmia, as próprias experiências sexuais, trocas artísticas e intelectuais, a falta de dinheiro e a tensão no período entre Guerras.

^{viii} Diário inserido em Inceste ou na Compilação Journal de L'Amour, de dois volumes Inceste e Le Feu.

^{ix} No original: Il a si vite compris le rôle de refuge que jouait le journal, et aussi d'interlocuteur avec lequel je dialogue, ce qui me permet de résister à l'envahissement du moi. Il a compris à quel point le journal était une coquille protectrice, une arme défensive. Mais il a également compris qu'il contenait la vérité, que je me sentais obligée d'exprimer quelque part, je pouvais la lui dire, à lui, puisque je l'avais écrite dans ce journal qui était désormais entre ses mains. Je parlais donc à Rank comme je parlais à mon journal.

^x O interdito do incesto, presente em um dos volumes dos diários de Anaïs Nin. Os interditos foram bem destrinchados em *O Erotismo* de Georges Bataille. No livro é bem colocada as polaridades entre os interditos e a transgressão.

^{xi} No original: Si joyeuse que je plante une fourchette dans mes cheveux à la place d'un peigne espagnol, et je me surprends à parler de l'odeur de la scène, alors que je ne l'ai pas vraiment sentie! Il a suffi que j'entende la voix de Manuela del Rio me dire "Lundi à onze heures au studio Pigalle, place Pigalle" – pour répéter quelques-unes de mes anciennes danses. Je couds de la dentelle noire sur ma robe maya et je donne mon papier à Henry, parce que je n'ai pas la intention d'écrire des livres pour l'instant.

^{xii} Anaïs refere-se aqui às músicas que escutava para escrever. Ela tinha um repertório de interesses musicais que variavam desde a música futurista de Louis e Bebe Baron (*Bells of Atlantis*, até os clássicos *Bolero* de Ravel, *Sonata para Violino e Piano* de Claude Debussy, bem como *Chuncho* da exótica cantora Yma Sumac, até as *Tonadas* de Joaquín Nin-Culmell, bem como músicas de flamenco.

^{xiii} J'ai déjà rangé dans la valise les manuscrits d'"Alraune" et du "Double", ainsi qu'un nouveau cahier pour mon journal. Je lui ai adressé une photo de moi dans mon sari indien, la seule qu'ait réussie Brassai, toujours dans la perspective mythique de devenir danseuse – un projet que j'ai pourtant violemment écarté un soir, saisie d'une peur panique, peur du public, peur d'affronter le monde, littéralement terrorisée par l'avie publique. Toujours la musique de chambre seulement.

^{xiv} Gitanos são povos que se pressupunha ser descendentes dos egípcios, daí alude o termo gipsy, gitano, mas que na verdade a maioria procedia originalmente do Norte da Índia e vieram em deslocamentos migratórios rumo a Andaluzia, berço do flamenco. Muitas vezes o nome gitano foi usado de maneira pejorativa para depreciar esses povos, ditos pelo sistema dominante como de má índole, no entanto eram povos imigrantes oprimidos em condições de extrema pobreza e de exílio por situações políticas ou sociais.

^{xv} No ano de 1499, iniciou-se com a Pragmática Real, que iria se seguir ao longo da história do povo gitano, uma série de genocídios e epistemicídios.

^{xvi} Palo surgido em Cuba, dos puntos cubanos ou campesinos, das zonas rurais cubanas onde se cantavam as guajiras. Em geral dançado por mulheres, com vestidos brancos, expressando os amores campesinos, faz muitas referências as mulheres de Cuba, mas algumas inspiradas também na Guerra perdida da colônia em 1898.

^{xvii} Criado pelo cantaor Pepe Marchena, também de influência cubana e latino-americana.

^{xviii} No caso desses das rumbas e milongas flamencas, foi incorporado desses estilos musicais já existentes, uma variação flamenco.

^{xix} No original "La copla es un canto de parias que alguna vez fueron príncipes y siguen sintiendo como tales".

^{xx} Variações de estilos da dança, dados pelo compasso, acentuação, melodia e letra musical. Alguns são festivos, folclóricos, outros tristes, densos, etc.

^{xxi} Palo com compasso em doze tempos, com acentuação no tempo 12, 3, 6, 8 e 10. Com caráter festivo, o palo pode ser dançado sozinho, mas também incorporado no final de outros palos e letras para dar caráter festivo, como em “soléa por bulerías”, “alegrías de Cadiz”.

^{xxii} Traje flamenco ou Gitano, saia ou vestido com cauda cheia de babados, que na dança flamenco é incorporado com movimentos majestosos e graciosos.

Submissão: 13/01/2020

Aceite: 30/06/2020