

HENRY e JUNE: o símbolo erótico dos diários não expurgados de Anais de Nin

Vanessa Santos de Souza¹
Sara Regina de Oliveira Lima²
Sebastião Alves Teixeira Lopes³

RESUMO: Na obra *Diários não expurgados* (1931-1932), a impetuosidade, a paixão, o delírio, a liberdade e o prazer não institucionalizados são temas caros a Anais Nin, cujo material de textos autobiográficos é um dos maiores da literatura ocidental, visto o tempo em que foi escrito ininterruptamente, desde a adolescência até a morte da autora. Entretanto, a adaptação desses diários para o cinema refere-se a uma pequena parcela deles. Em todo caso, tais escritos contribuem para estudos biográficos da autora bem como para o debruçamento de suas vivências eróticas, visando o entendimento do comportamento da sexualidade humana em detrimento da moralidade e permissividade. A adaptação trata-se do filme *Henry&June*, lançado em 1990. Desta forma, o presente trabalho busca analisar o processo de transmutação dos símbolos eróticos na literatura de Anais Nin para a linguagem fílmica de Philip Kaufman, ressaltando, sobretudo a abordagem desse símbolo erótico trabalhado nos dois campos semióticos. Os recursos aquém da narrativa, como câmera, montagem, edição, trilha sonora e os mais diversos efeitos, permitem à adaptação uma releitura dos sistemas de valores semióticos embutidos na obra literária, produzindo assim uma tradução cultural. O produto traduzido, O novo elemento cultural, possui signos eróticos independentes, ainda que advenha de uma obra pré-existente. A compreensão desses signos no processo de transmutação da linguagem literária para a linguagem do cinema serão estudados com auxílio do aparato bibliográfico de Noth (1995), Peirce (1995) e Diniz (1999) dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Gênero. Henry e June. Diários. Erótico.

ABSTRACT: In *Unexpurgated Diaries* (1931-1932), non-institutionalized impetuosity, passion, delirium, freedom and pleasure are themes dear to Anaïs Nin, whose autobiographical material is one of the greatest in Western literature, seen The time in which it was written without interruption, from adolescence until the death of the author. However, the adaptation of these journals to the cinema refers to a small portion of it. In any case, such writings contribute to the author's biographical studies as well as to the study of her erotic experiences, aiming at understanding the behavior of human sexuality to the detriment of morality and permissiveness. The adaptation is about the film *Henry & June*, released in 1990. In this way, the present work seeks to analyze the process of transmutation of the erotic symbols in the literature of Anaïs Nin for the film language of Philip Kaufman, emphasizing especially the approach of this erotic symbol worked in the two semiotic fields. The resources behind the narrative, such as camera, editing, soundtrack and the most diverse effects, allow the adaptation a re-reading of the systems of semiotic values embedded

¹Mestranda junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí. E-mail: vanessateotraj@hotmail.com

²Mestranda junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí. E-mail: saralima.r@hotmail.com.

³Professor Doutor da Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: slopes10@uol.com.br

in the literary work, thus producing a cultural translation. The translated product, the new cultural element, has independent erotic signs, even if it comes from a pre-existing work. The understanding of these signs in the process of transmutation of literary language into the language of cinema will be studied with the aid of the bibliographic apparatus of Noth (1995), Peirce (1995), Diniz (1999) and others.

KEYWORDS: Cinema. Genre. Henry and June. Daily. Erotic.

INTRODUÇÃO

Henry & June é o filme roteirizado e dirigido por Philip Kaufman em 1990, mas também se refere a um pequeno recorte da vasta produção dos Diários não expurgados de Anais Nin, mais especificadamente entre 1931 – 1932. A referida autora possui a maior compilação de escrita de si da literatura ocidental, iniciada aos 12 anos e interrompida somente com sua morte. O teor sutil e ao mesmo tempo libertador com a qual revela a questão da intimidade sexual destaca-se em relação à sua produção literária – trata-se de um daqueles casos em que a biografia do escritor parece interessar mais do que sua própria obra. Não para a crítica, pois Anais Nin já foi encontrada no alvo dos estudos acerca da identidade de gênero e do erotismo, mas para os demais leitores, que movidos ou não pela paixão da pesquisa, buscam certamente na leitura de suas confidências compreender como se deu a efusão artística de uma mulher que vivenciou o *corpus* de sua literatura.

Apesar de muito extensa a produção desses diários, até o momento só foi possível traduzir para a linguagem do cinema a parte referente em que Anais Nin se tornou amante do também escritor Henry Miller, e apaixonou-se pela esposa do mesmo, a sedutora June. A continuação dos seus relatos são igualmente intensos, porém, o trio amoroso desenvolvido por eles no início da década de 30 ainda é o que chama mais atenção do público, que passou de leitor para se tornar expectador a partir da adaptação de Philip Kaufman. Com estas disposições preliminares, é preciso adiantar que no presente artigo analisaremos o processo de tradução intersemiótica entre as obras, objetivando principalmente compreendê-lo enquanto processo de transformação de uma obra para outra, já que uma linguagem semiótica possui seus mecanismos afins, o que não elimina as possibilidades de

modificá-las, desde que durante esse percurso de nova roupagem admita, como tal, novas semioses.

DUAS OBRAS DISTINTAS, DOIS PROCESSOS SEMIÓTICOS.

Muito se reclama quando se vai ao cinema para assistir a um filme adaptado de uma obra literária que o diretor não foi *“fiel”* ao livro. Alegam: *“imaginei aquela determinada cena de forma completamente diferente”* ou *“cortaram uma parte do enredo no filme”*. Ora, vale lembrar-se das distinções dos suportes utilizados tanto para produzir um filme como um livro, e é assim também para recebê-los. Enquanto o primeiro utiliza-se esteticamente da imagem, o segundo trabalha com a palavra, entrando aí diversas correntes teóricas para explicar os diferentes modos e meios da interpretação⁴. Portanto, constata-se, de antemão, que essa *“fidelidade”* esperada por boa parte do público não pode efetivar-se, visto a variedade de técnicas da qual se utilizam o cinema para realizar tal adaptação. A visão do produtor/diretor, revela-se desde a escrita do roteiro até a cor escolhida para a fotografia do filme.

Mas antes de se chegar nessa linguagem do cinema e no leitor (expectador) propriamente dito, algumas noções semióticas⁵ serão deslindadas para primeiramente destacar a necessidade de compreender que apesar do filme ter nos diários seu ponto de

⁴A hermenêutica filosófica é uma das principais responsáveis por essas correntes interpretativas. É aplicada no ambiente jurídico, na literatura, na psicanálise e em diversas áreas, mas encontrando dificuldades, devido a sua dimensão subjetiva. Segundo Gadamer *de acordo com sua definição originária, a hermenêutica é a arte de explicar e meditar, com base em um esforço interpretativo, o que é dito pelos outros e o que vem ao nosso encontro no interior da tradição, sempre que o que é dito não é imediatamente compreensível*. Tal citação auxilia-nos a compreender.

⁵Semiótica é um termo desenvolvido por Charles Sanders Pierce para designar as *semiosis*, que segundo ele, quer dizer: “Semiósis significa a ação de qualquer signo, e a minha definição dá o nome de signo a qualquer coisa que assim age” (apud CP, 5. 484 in NOTH, 1995,66). Ainda segundo Pierce, os signos trabalhados por eles em sua Teoria Geral dos Signos, em ícone, índice e símbolo; ou signo, objeto e interpretante. Respectivamente nessa cadeia de representações temos o objeto, da qual abstraímos dele alguma relação. O índice vem por sua vez associar-se à esse objeto a partir de uma experiência do indivíduo por meio de sua bagagem cultural, é aquilo que convencionamos a esse objeto, imagem ou situação, através das nomenclaturas. E por fim, a simbologia exercida sobre os axiomas adotados em determinado objeto, as ideias que se atribuem a ela. Por esta razão, torna-se tão difícil realizar um estudo de tradução intersemiótica, pois os sistemas semióticos são autônomos.

partida, são obras distintas. Tanto o cinema quanto o diário são atividades semióticas, no entanto se opõem, ou seja, estabelecem seu próprio sistema de sentido, cujas especificações, se interligadas pela mesma cadeia de signos onde haja tradução de uma para outra, podem-se falar de transformação intersemiótica. Quando se “adapta” uma obra literária para o cinema, falando em linguagem cinematográfica, torna-se necessário apurar sentenças possíveis dessas atividades. Um romance, por exemplo, é demarcado pela livre recepção do leitor. Se transcrito para o cinema, recebe provavelmente outra ótica de percepção, ainda que oriunda de um conjunto de signos equivalentes.

Não obstante Henry&June advir dos Diários não expurgados de Anais Nin, o filme em questão deve ser considerado uma obra independente, mesmo que esteja intimamente relacionada; possui linguagem e estrutura semiótica completamente distintas. Sobre isto, Thaïs Flores Nogueira Diniz desenvolveu o conceito de equivalência entre a obra resultante e obra adaptada, centrada principalmente na tradução⁶ entre elas. Se houve tradução, é porque essas obras se equivalem, mas não porque elas continuam sendo as mesmas. A possibilidade de criar um enredo a partir de um preexistente, buscando nele sua condição basilar, vem da tecnologia intrínseca do cinema, e para sua realização é necessário respeitar suas condições semióticas.

...todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. Esse conteúdo, não pode, por isso, ser transmitido, ou traduzido, ou transposta, independente de seu sistema semiótico. Numa análise de tradução, não podemos, portanto, restringir-nos aos sistemas como produtores de signos – de que ambos, o cinema e o teatro são capazes – e à sua equivalência (DINIZ, Thaïs, p. 1003).

Henry&June é resultado de uma tradução intersemiótica, não podendo ser analisado enquanto sistema de signos separado dos diários. A intersemiose se encontra

⁶ Em trabalho publicado nos Anais do IV Congresso da Abralic – Literatura e diferença, a pesquisadora Thaïs Diniz define tradução entre obras como sendo “um processo de transformação de um texto construído através de um determinado sistema semiótico em um outro texto, de outro sistema (...) pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora (...) Numa análise de tradução, não podemos, portanto, restringirmos aos sistemas como produtores de signos” [p. 1003].

justamente onde já não é mais a obra de origem nem ainda a obra adaptada. O processo em si de um sistema semiótico para outro se cruza e partilha da institucionalização dessa nova obra, cujo estudo não visa somente descrições e semelhanças, visto que tal comparação, a despeito dos mecanismos referentes à obra traduzida, não permitem somente essa análise simplória e, digamos, limitada. A tradução, entenda-se: é um novo elemento cultural.

A LINGUAGEM DO CINEMA

Linguagem, objeto de estudo da linguística, também admite ser introduzida nas demais áreas de estudo, já que só através da linguagem é que nos tornamos possíveis enquanto indivíduos. Fala-se em linguagem para se referir ao teatro, ao artesanato, as artes visuais, ao processo comunicacional como um todo; fala-se, sobretudo e em questão, da linguagem do cinema, para compreender a construção de sua narrativa, suas peculiaridades e “empréstimo” das demais artes⁷. Como os referidos conceitos de linguagens, a linguagem do cinema também não se afere facilmente. As especificações não se encontram somente em cada etapa da produção fílmica⁸, mas também nos indivíduos que as operam. Henry&June certamente assumiria uma narrativa completamente distinta de Philip Kaufman, se caso tivesse sob a direção de qualquer outra pessoa, homem ou

⁷ O cinema não é a sétima arte à toa. Surgida por último na cadeia de invenções culturais, precisa de todas as anteriores para se efetivar. Sem a arquitetura e o desenho por exemplo, não seria possível construir o *story line*, muito menos o cenário. Além da fotografia, pois o vídeo nada mais é do que fotografia em movimento. Sem falar também do teatro, da dança e da música, instrumentos das quais o elenco se utiliza para configurar melhor as emoções que pretendem transmitir.

⁸ Essas etapas consistem desde o projeto embrionário do filme até sua forma pronta para apreciação do público. Esse processo demanda tempo e uma grande equipe. O filme nasce com a premissa, que especula sobre o que será o filme. Digo “especula” porque muito se comenta das mudanças de rumo durante as gravações. Depois o argumento, que se confunde com a sinopse, mas a sinopse serve para “vender” o filme, enquanto o argumento para justificar sua produção. Depois vem o *story line* e o roteiro, partes imprescindíveis para nortear os diretores – há diretor de arte, de fotografia, de câmera, de figurino, etc – e o elenco. Vale lembrar que além do roteiro há a decupagem, em que descreve planos e sequências, sendo assim o elemento do trabalho técnico. Ora, e além de tudo isto, o processo de gravação em si, montagem, edição, distribuição da obra, tudo faz parte do processo cinematográfico. Subentende-se, enfim, que o cinema trata-se de um produto de trabalho coletivo, mas acima de tudo caro, visto o investimento que demanda para atender todas as especificidades técnicas e artísticas.

mulher, consagrado ou não. Se fosse produzido, ao invés de em 1990, em 2000, ou em 2010. Se fosse um filme de produção independente. Se fosse francês. Se fosse Argentino. Acerca disso, Carrière (1994, p. 32):

Não só a linguagem é complexa, já que se dirige a cada espectador individualmente e à plateia como um todo (com variações que podem variar de uma para outra), como também todos falam do seu próprio jeito, com seus próprios recursos e ideias, se possível com seu próprio estilo, se possível com suas próprias limitações e idiossincrasias.

Por esta razão, a linguagem do cinema parte muito do princípio da subjetividade artística, e dentro de toda a sua configuração produtiva, os sistemas semióticos inerentes a ela reproduzem justamente aquilo à que se referem enquanto propósito fílmico. Assim sendo, deixada clara as distinções a respeito de tradução intersemiótica, a obra a qual pretendemos analisar é justamente a traduzida, isto é, a que resultou da leitura de Philip Kaufman sobre os Diários não expurgados de Anais Nin para produzir a nova: *Henry&June*. Não desprezaremos, entretanto, sua fonte primária. Reconhece-se que a tradução parte de algum lugar, e ainda que haja liberdade interpretativa do tradutor, a semiose irá trabalhar numa esfera de equivalências, como já discriminamos nesse trabalho.

HENRY AND JUNE: a leitura dos diários

Paris, 1931. O coração da Europa em efervescência cultural. Kaufman nos ambienta Anais Nin justamente inserida nesse cenário. Influenciada pela boemia parisiense, ela subverte o casamento, a traição, o amor, o prazer e o sexo. Anais Nin desconstrói a imposição da imagem feminina no que diz respeito aos seus papéis tradicionais. Tal subversão ocorre devido ao contato que a personagem passa a ter com o erotismo. Anais Nin escreveu um livro sobre H. D. Lawrence, considerado por muitos autor maldito, sub-literatura, por abordar temas como a sexualidade e adultério. No início do filme, a personagem contempla em segredo fotografias eróticas em sua nova casa, relíquias

deixadas pela sua antiga dona. Mas foi com Henry Miller, de quem se tornou amante, que obteve o primeiro passo para a sua transgressão.

Para muitos, o envolvimento que culmina com o ato sexual representa o máximo de contato íntimo entre duas pessoas, que pode envolver amor ou não. Essa experiência não é só física, mas constitui-se também num ato de comunicação, de conhecimento, de afeto, que para muitas pessoas acaba se convertendo numa simples preocupação com o desempenho individual. (FURLANI, 2009, p.38)

Através da efetivação do ato sexual, Anais Nin pôde se debruçar diante de um mundo até então desconhecido, e proibido para ela, pelo fato de ser mulher. Podemos ler toda essas nuances da personagem pela ótica de Louro (2001, p.12), “*somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes*”. Portanto, as identidades sexuais e de gênero (como todas identidades sociais) têm o caráter fragmentado, instável, histórico e plural, afirmado pelos teóricos e teóricas culturais. No filme é mostrada uma transição forte da personagem: no primeiro momento ela aparece como uma mulher recatada, já no segundo momento temos uma mulher invasora e imponente. “*Entretanto, é possível procurar a coesão do espírito humano, cujas possibilidades vão da santa ao sensual.*” (Bataille, 1987, p. 8). Porém, isto só será percebido no final do filme.

Em várias cenas, Nin está em contato com o corpo e a sexualidade. Ela sempre é conduzida aos cabarés tanto por Henry (um boêmio), quanto por June (dançarina). E é num destes envolvimento que as duas entrarão em um bar para gays, onde podemos perceber as diferenciações entre as lésbicas *butches* e *femmes*⁹. Dialogando com as *Reflexões sobre a questão gay*, o filósofo Didier Eribon (2008) nos mostra a fuga para a cidade dos homossexuais, sendo esta um refúgio durante os séculos XIX e XX. Para o autor, as cidades de Berlim, Paris, Nova York representavam uma maior liberdade para o “*mundo gay*”. A escolha de retratar o filme todo na cidade poderia ter ajudado a personagem a desfrutar de uma maior liberdade e capacidade para afirmar a sua

⁹ Lésbica *Butch* seria a lésbica com características masculinas, enquanto a *femme* a lésbica que não traz na sua aparência indícios de sua sexualidade.

identidade por ser um lugar mais livre das pressões se comparados a outras localidades menores.

Magnus Hirschfeld dá uma magnífica descrição da cultura gay e lésbica do início do século. Com seus cabarés, restaurantes, tavernas e cafés, seus bailes, sua vida noturna, tudo o que constitui o que hoje se chamaria de “subcultura” homossexual. (ERIBON, 2008. p. 34)

Ao colocar a personagem nestes ambientes há uma abertura de reflexões ao que se refere às formas de relações. A saída de Nin de casa para morar com o amante, seus olhares direcionados a outros homens, sua decisão de passar a fotografar diversos corpos considerados obscenos, o que era considerado indecente para a sociedade, mostra a profundidade psicológica da figura feminina de Anais Nin. Percebemos que Henry guia Nin a um mundo que tem mais liberdade para os seus desejos, descobertas e volúpias. O filme é uma leitura de muitos envolvimento sexuais de Nin. Poderíamos destacar aqui as cenas em que Anais sai pelas ruas da cidade e presencia uma espécie de festa popular onde há muitas pessoas nuas e/ou fazendo sexo o que mostra uma grande liberdade embora estejamos falando do século XX.

No entanto, se analisarmos a linguagem do cinema veremos o santuário do corpo, “o *glamour ou a fabricação do corpo sedutor*”. Baecque (2011, p. 489) afirma que “*desde sua origem, o cinema acolhe esse ícone sensual e cerca com um escrínio incandescente essa mulher que oscila entre a inocência e o escândalo*”. É exatamente assim que a personagem principal é criada, ela é a escritora recatada que brevemente passará a ser uma libertina fugaz. Durante todo o filme há uma intensa significação da pintura, da música, da literatura dos lugares com a significação e realidade corporal. São as mulheres do cabaré e as cores que as cercam, é a música que guia o corpo de Nin ao dançar e seduzir os homens ali presentes. É a literatura que Henry e Nin usam para descrever June, ou seja, todo o erotismo presentes nos diários da Escritora Anais Nin. O que nos faz descrever esse texto fílmico como um material considerado erótico e não pornográfico, está baseado no que nos mostra Steinem (1997). Para a autora, esta diferença se dá pelo fato de o erotismo se

estabelecer como uma troca de prazeres que não podemos encontrar na pornografia devido a uma exacerbada dominação de um sujeito sobre outro.

Esta definição inclui todos estes tipos de degradação, a despeito de serem as mulheres escravas e os homens os captores, ou nos raros exemplos onde o oposto ocorre. Há também a pornografia homossexual na qual um homem assume o papel "feminino" da vítima, assim como o erotismo homossexual no qual dois homens dão-se prazer, mutuamente. Há também a pornografia na qual os papéis se invertem, com uma mulher de chicote em punho para castigar um homem, embora seja significativo o fato de que trata-se de um gênero criado pelos homens, para o seu próprio prazer e não criado por ou para as mulheres. É um gênero que permite ao homem ser vítima, embora sem o perigo real. Há a pornografia lésbica, onde uma mulher assume o papel "masculino", de vitimar outra mulher, assim como o erotismo lésbico. (STEINEM, 1997, p. 285)

Com esta explanação poderíamos afirmar que em todos os momentos sexuais que Nin esteve envolvida sempre houve erotismo, no entanto, em um cabaré, ela e o seu marido pagam para ver uma cena de pornografia lésbica que aparentemente é desconfortante para Hugo, mas excitante para ela. Na cena podemos perceber, que como todas as performances pornô, há uma deliberada dominância entre uma mulher que diz está desempenhando os papéis masculinos e a outra que desempenhava os papéis femininos, isto é, *“toda pornografia é uma imitação do paradigma homem-mulher, algoz-vítima e quase toda ela representa ou sugere mulheres em cativeiros e homens em posição de domínio.”* (STEINEM, 1997, p. 285). Assim, o pornográfico costuma cair no vão do dominante e dominado ou passivo e ativo. Em June, Nin, nas mulheres lésbicas e nas prostitutas e na maioria das protagonistas temos a visão da mulher não estereotipada pelos padrões da época. No filme, observa-se como diria Steinem (1997), um arco-íris dos corpos femininos. E é este arco-íris, as descobertas, as experiências e vivências que fará Nin assumir que a transformaram na mulher que a partir dali ela seria. A mulher primeiro dela mesma e depois de seu companheiro Hugo.

A TRANSMUTAÇÃO, O SIGNO.

A escrita dos diários de Anais Nin corresponde sempre a uma análise psicológica dela mesma e daqueles que a cercam. A autora iniciou o hábito de escrever suas vivências no diário em 1914 e só encerrou com sua morte, em 1977. São 63 anos de prática que influenciaram não só o amadurecimento de sua escrita, mas toda uma futura geração feminina que lutou por maior liberdade sexual, tendo uma de suas inspirações a personalidade marcante da escritora francesa. Nin desenvolveu uma técnica para desvelar-se, na procura do entendimento do eu, de forma autêntica e cronológica. A escritora registrava os acontecimentos na febre do momento, muitas vezes sem correção ortográfica, o que revela a necessidade em que ela tinha de manter o fio condutor da confissão ininterrupto.

A publicação destes diários se deu sob duas condições: a de serem publicados tal como foram escritos, sem alterações, e somente após a morte do seu marido. Todos os diários, tanto Henry&June como os demais volumes, representam a série “Diário amoroso”, tendo aproximadamente 35 mil páginas de literatura confessional. Vale lembrar que muitos críticos não consideram o gênero Diário como literatura. A escrita de Anais Nin, porém, supervaloriza o trabalho com a linguagem, no sentido que impera em sua narração a poeticidade.

Vivo uma espécie de fornalha de afetos, amores, desejos, invenções, criações e delírios. Sou incapaz de descrever minha vida por meio de fatos porque o êxtase não está nos fatos – no que acontece ou no que faço –, mas no sentimento que desperta em mim e no que se cria a partir de tudo isso... Quer dizer, eu vivo ao mesmo tempo uma realidade física e metafísica... (NIN, 2011, p.9]

Ora, se a mesma afirma que em sua narrativa não há descrição exata dos fatos ocorridos a ela, como obter uma objetividade no processo de tradução cultural a partir de sua obra confessional, seja ela no teatro ou no cinema? A resposta segue no âmbito da subjetividade em que recai toda obra artística. No processo de transmutação, é preciso recriar, suprimir, admitir que seguir a “obra original” à risca seria comprometer a validade

da nova obra. O seguinte trecho do livro exemplifica bem esse teor subjetivo por parte do cineasta.

Nunca fomos tão felizes nem tão infelizes. Nossas brigas são prodigiosas, tremendas, violentas. Estamos ambos irados a ponto da loucura; desejamos a morte. Meu rosto está assolado pelas lágrimas, as veias em minhas têmporas latejam. A boca de Hugo treme. Um grito meu o traz de súbito a meus braços, soluçando. E então ele me deseja fisicamente. Nós choramos e nos beijamos e atingimos o orgasmo ao mesmo tempo. E no momento seguinte analisamos e conversamos racionalmente. (NIN, 2008. p.12)

Nos diários, o trecho encontra-se no início do mês de novembro, antes da parte em que Henry Miller chega à casa da autora, acompanhado de um advogado que consultou sobre o contrato para seu livro de H.D. Lawrence (NIN, p.13). Entretanto, no filme, tanto essa briga como o referido momento sexual entre o casal não acontece. A intimidade entre eles só se efetiva ao mesmo tempo em que Anais Nin redescobre a própria sexualidade nas aventuras com o amante e sua esposa June, cenas à frente. Ainda no filme, pouco depois de Henry Miller saltar do carro e confabular algumas coisas sobre o escritor H.D. Lawrence de quem Anais escreve, ele diz: *“the sex is natural”*, citação inexistente nos diários, pelo menos não naquele momento. Porém, simbolicamente, tal enunciação do personagem é fundamental para que o expectador compreenda quem ele é, já que o diretor preferiu reconfigurar a linguagem psicológica de Anais Nin em imagens que, como diria Diniz (1999) equivaler em sua semiótica. Anais Nin o descreveu, assim quando o viu, como *“extravagante, viril, animal, opulento. E um homem a quem a vida embriaga, pensei. É como eu.”* (NIN, p.13). Kaufman não sondou o pensamento da personagem, mas o comportamento inicial do personagem de Henry Miller são propositais para levar ao expectador a ter impressões similares a da escritora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O que escrevo estão nestes diários, mas não gosto de mostrar a ninguém. Ao Hugo apenas... Mas só às vezes”. Esta é uma das inúmeras falas da personagem que demonstram o objetivo de transmitir ao expectador o sentimento da autora em relação aos seus diários,

o quanto importavam e diziam respeito ao secreto do ser. Decidir publicá-los foi um ato artístico e político, uma vez que representa a ânsia da escritora em revelar sua intimidade sexual para um público que possa repensar diversas questões a partir de sua leitura, como a identidade de gênero e erotismo, discutida aqui; como a possibilidade de criar outras obras com base neles – como aconteceu em *Henry&June*.

O processo intersemiótico do erotismo numa concepção de identidade de gênero são possibilidades discursivas, portanto, da leitura fílmica de *Henry&June*. Constatou-se aqui que o referido signo erótico na linguagem cinematográfica dessa adaptação não poderia corresponder fielmente ao mesmo signo dos diários, uma vez que apresentam linguagens e sistemas semióticos distintos. Por atenderem às exigências dos mecanismos do cinema, tanto em relação a técnica necessária para sua montagem como em sua própria subjetividade artística, o signo não manteria incorrumpível, uma vez que possui caráter transmutacional, isto é, passível a novas configurações interpretativas. Todavia, discutir o signo erótico na figura feminina de Anais Nin nesse processo intersemiótico entre cinema e os diários é mais que uma postura acadêmica, filosófica ou mesmo cinematográfica: é um daqueles deleites que prevalecem diante aos anteriores mencionados, dando lugar ao signo abstrato da análise a inspiração de adaptar outros diários da autora as demais possibilidades artísticas ou reais.

REFERÊNCIAS

CARRIÈRE, Jean Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Nova Fronteira, 1994. P. 13-49. Comunicação e semiótica: Visão geral e introdutória a semiótica de Pierce. Revista Eletrônica Temática. Ano VI, n.08 – Agosto 2010.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Porto Alegre : L&PM, 1987.

BAECQUE, A. **telas – o corpo no cinema**. In: CORBIN, A. COURTINE, J. VIGARELLO, G. (org.) *História do Corpo: as mutações do olhar. O século XX*. Petrópolis: Vozes, 2011.

ERIBON, D. **Reflexões sobre a questão gay**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência**. IV Congresso da Abralic – Literatura e diferença. ANAIS, Universidade Federal de Ouro Preto. 1001-1004, 1999.

FURLANI, Jimena. **Mitos e tabus da sexualidade humana: subsídios ao trabalho em educação sexual**: 3ª ed. Belo Horizonte: Autentica, 2009.

LARUCCIA, Mauro Maia. **Semiótica: signo, objeto, interpretante**. Augusto Guzzo Revista Acadêmica. 44-52. ISSN Eletrônico 2316-3852

LOURO, G. L. **O corpo educado: pedagogia da sexualidade**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autentica, 2001.

NIN, Anais. **Diários não expurgados (1934-1937)** Fogo. 1ª ed. Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2011. 480 p.

_____. **Diários não expurgados (1931-1932)** Henry&June. 1ª ed. Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2008, 256 p.

O'RICCI, Daniel Chalhoub. **O significado do significado, uma breve introdução à semiologia da Literatura**. Nª 28, ISSN 1984-3674 (p. 44-47). Editora escala educacional.

STEINEM, G. **Memória da transgressão: momentos da história das mulheres do século XX** / Glória Steinem; tradução de Claudia Costa Guimarrães. – Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.



<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/07/hermeneutica-da-obra-de-arte/> Acesso: 07/04/2016, às 15:30h.

<http://www.cinemainterativo.com/legendado/assistir-henry-june-delirios-eroticos-legendado-online/> Acesso: 10/04/2016, às 22:00h.