



UNIVERSIDADE FEDERAL
DE ALAGOAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

**“OFERENDA AO ALTAR DA—AUSÊNCIA”: O ROMANTISMO SÁFICO EM
OLÍVIA (1949) DE DOROTHY STRACHEY**

Mariana de Sousa Loureiro

MACEIÓ
2025

MARIANA DE SOUSA LOUREIRO

**“OFERENDA AO ALTAR DA—AUSÊNCIA”: O ROMANTISMO SÁFICO EM *OLIVIA*
(1949) DE DOROTHY STRACHEY**

Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre em
Estudos Literários na linha de pesquisa:
Literatura: poéticas, cultura e memória.
Orientador: Prof. Dr. Kall Lyws Barroso
Sales.

MACEIÓ
2025

Catálogo na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

L892o Loureiro, Mariana de Sousa.
“Oferenda ao altar da—ausência” : o romantismo sáfico em Olivia (1949)
de Dorothy Strachey / Mariana de Sousa Loureiro. – 2025.
107 f. : il.

Orientador: Kall Lyws Barroso Sales.
Dissertação (mestrado em Literatura) – Universidade Federal de
Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em
Linguística e Literatura. Maceió, 2025.

Bibliografia: f. 102-107.

1. Literatura lésbica. 2. Romantismo. 3. Bussy, Dorothy. Olivia. Título.

CDU: 821.111



TERMO DE APROVAÇÃO

MARIANA DE SOUSA LOUREIRO

Título do trabalho: “OFERENDA AO ALTAR DA—AUSÊNCIA”: O ROMANTISMO SÁFICO EM OLIVIA (1949) DE DOROTHY STRACHEY

DISSERTAÇÃO aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



Documento assinado digitalmente
KALL LYWS BARROSO SALES
Data: 14/07/2025 11:21:29-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Kall Lyws Barroso Sales (PPGLL/Ufal)

Examinadores:



Documento assinado digitalmente
SHEILA MARIA DOS SANTOS
Data: 14/07/2025 13:11:19-0300
CPF: ***.862.088-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Profa. Dra. Sheila Maria dos Santos (PGET-UFSC)



Documento assinado digitalmente
ROSARIA CRISTINA COSTA RIBEIRO
Data: 14/07/2025 15:46:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Rosária Cristina Costa Ribeiro (PPGLL/Ufal)

Maceió, 27 de junho de 2025.

AGRADECIMENTOS

Quando decidi fazer licenciatura, pensei imediatamente nas professoras que tive ao longo da minha vida. Pensei que, se um dia eu conseguisse ter, na vida de algum estudante, a importância que elas tiveram na minha, teria feito a escolha certa.

Hoje em dia, quando minha profissão parece pesada, lembro das professoras que me trouxeram até aqui. Quando começo a sentir que o sistema luta contra a educação e que meu trabalho é impotente diante disso, lembro de como Iranci Tommasi e Tatiana Serra criaram um clube de inglês que foi responsável pela aprovação de diversos estudantes — eu inclusa — em um programa de intercâmbio da Embaixada dos Estados Unidos. O clube começou como uma roda de conversa no horário do almoço e, frequentemente, alunos e professoras atrasavam a refeição para estar presentes.

Essas mesmas professoras ainda trabalhavam além do horário para corrigir os textos que escrevíamos ou para praticar conosco a habilidade oral da língua inglesa. Elas mudaram a minha vida e a de vários outros jovens de escola pública. Dessa forma, eu não poderia começar este texto senão agradecendo tanto à escola pública, quanto aos docentes que me moldaram e me permitiram chegar até aqui.

Agradeço às professoras de Inglês Iranci e Tatiana, que foram e sempre serão inspirações profissionais; à Alessandra Aragão, que talvez nunca saiba a relevância que suas aulas de Literatura tiveram na minha vida e na minha formação; à Ana Lúcia Fonseca, que me enxergou durante a graduação; e à Elaine Maria Santos, a quem devo boa parte da minha formação docente. Ao meu orientador, Kall Sales, por todo o cuidado comigo e com o meu trabalho, e por tornar todo o processo do mestrado muito mais leve e acolhedor; às professoras Rosária Ribeiro e Sheila Maria dos Santos, por aceitarem fazer parte desta banca e por disporem de seu tempo para enriquecer este trabalho; e a todos os outros docentes que resistem à precarização da profissão e que continuam a formar a sociedade, apesar de tudo.

Aos meus pais, Gláuria e Márcio Loureiro, e às minhas irmãs, Giovana, Letícia e Márcia, por tanta coisa que nem cabe aqui — mas, principalmente, por me amarem e me protegerem. Amo vocês para sempre.

À minha avó Elita, que queria ver uma neta graduada e agora tem uma mestra; e às minhas madrinhas, Magna e Juliana, que sempre me presenteavam com livros nos meus aniversários.

A todos os meus amigos, em especial Rayssa e Iris, que estão comigo desde o ensino médio; a Rodrigo, meu parceirinho acadêmico desde a graduação; e a Maria Clara, companheira de ofício e de pós-graduação.

À minha namorada, Natalia Barbosa, que também é professora — uma das mais dedicadas e atenciosas que já conheci — e que já não aguenta mais me ouvir falando sobre literatura lésbica. Muito obrigada por ler e reler meu trabalho, por não me deixar enlouquecer durante o processo e por ser meu par. Te amo.

RESUMO

Apesar do crescimento no número de pesquisas acerca do movimento e da literatura *queer*, ainda existem lacunas no que se refere aos estudos que relacionam a estética Romântica à *queer*, e tratando especificamente da literatura sáfica, a escassez é ainda maior. Por esse motivo, o presente trabalho objetiva investigar características da estética Romântica que aparecem com certa frequência em obras da literatura sáfica a fim de entender as relações que podem ser estabelecidas entre ambos os temas. Para isso, utilizamos o romance *Olivia* de Dorothy Strachey, publicado pela primeira vez em 1949, como objeto principal de análise. Inicialmente, percorremos um trajeto através da historiografia da literatura lésbica com o objetivo de resgatar e preservar o amor e a cultura sáfica. Aqui, nos apoiamos em teóricas como Rich (2012), Koppelman (1994) e Polesso (2020) e escritoras como Safo (2002), Behn (2013) e a própria Strachey (2020). Em seguida, procedemos à discussão conceitual do Romantismo enquanto estética literária e suas características principais através de teóricos como Wellek (1949), Peckham (1951) e Lovejoy (1924). Por fim, observamos as influências românticas presentes em *Olivia* e de que forma elas auxiliam na construção de uma narrativa de desejo sáfico. Discutimos também questões relacionadas à tradução de obras lésbicas, ou à falta delas, e as consequências disso na preservação da memória e da luta de mulheres sáficas na literatura.

Palavras-chave: Literatura Sáfica; Literatura Lésbica; Romantismo; Dorothy Strachey; *Olivia*.

ABSTRACT

Despite the growth in the number of studies on the queer movement and queer literature, there are still gaps when it comes to studies that relate the romantic aesthetic to queer literature, and when speaking specifically of sapphic literature, the scarcity is even greater. For this reason, this dissertation aims to investigate the characteristics of the romantic movement that appear with some frequency in works of Sapphic literature in order to understand the relationships that can be established between the two themes. To do this, we use Dorothy Strachey's novel *Olivia*, first published in 1949, as the main object of analysis. Initially, we follow a path through the historiography of lesbian literature with the aim of rescuing and preserving Sapphic love and culture. Here, we rely on theorists such as Rich (2012), Koppelman (1994) and Polesso (2020) and writers such as Sappho (2002), Behn (2013) and Strachey (2020) herself. Next, we proceed to a conceptual discussion of romanticism as an artistic and literary movement and its main characteristics through theorists such as Wellek (1949), Peckham (1951) and Lovejoy (1924). Finally, we look at the romantic influences present in *Olivia* and how they help to construct a narrative of sapphic desire. We also discuss issues related to the translation of lesbian works, or the lack thereof, and its consequences for the preservation of the memory and struggles of sapphic women in literature.

Keywords: Sapphic Literature; Lesbian Literature; Romanticism; Dorothy Strachey; *Olivia*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Capa de The Well of Loneliness (1928)	29
Figura 2- Primeira capa de Olivia (1949)	29
Figura 3- Capa de The Price of Salt (1952)	30
Figura 5 - Radclyffe Hall crucificada	83

LISTA DE TABELAS

tabela 01: pacto autobiográfico	34
Tabela 02: Traduções de Olívia	88

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1. LITERATURA SÁFICA EM ESTILHAÇOS	13
1.1 Descontinuidades, indefinições e contradições	14
1.2 Fragmentos de uma história: literatura sáfica em língua inglesa	17
1.2.1 A escrita de si e a memória sáfica	34
1.2.2 As memórias de Strachey e Olivia	37
2 A ESTÉTICA ROMÂNTICA E O ROMANTISMO SÁFICO	41
2.1. O fracasso como propulsor do Romântico e do sáfico	46
2.2. O herói Romântico e a heroína sáfica.	49
2.3. Relações entre as representações do amor na estética Romântica e na literatura sáfica	54
2.4. O Gótico Romântico e a monstrosidade lésbica.	57
3. ANÁLISE DA OBRA E REPRESENTAÇÕES DO ROMANTISMO SÁFICO EM OLIVIA (1949)	66
3.1 A estética Romântica na construção de Olivia (1949)	66
3.2 Tradução e apagamento: Uma busca pela validação do desejo sáfico	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	101

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Desde muito jovem, Dorothy Strachey já era conhecida no círculo artístico britânico e francês do início do século XX. Filha de Jane Strachey e do soldado britânico e administrador indiano Richard Strachey, Dorothy e seus irmãos tiveram uma criação privilegiada com acesso à educação formal, inclusive para as mulheres da família. Seus laços com os núcleos artísticos da época fortaleceram consideravelmente depois do seu casamento com o pintor Simon Bussy em 1903, já que Simon conhecia pessoalmente e havia pintado vários dos membros do grupo de escritores *Bloomsbury*¹. Além disso, Dorothy ficou bastante conhecida por ser a principal tradutora do autor francês André Gide.

Apesar dessa notoriedade e do acesso que tinha a espaços e grupos culturais, é apenas aos oitenta e quatro anos de idade que Dorothy Strachey publica seu primeiro e único romance, *Olivia*. Embora escrito em 1933 quando Strachey tinha 68 anos de idade, depois de enviar o manuscrito para André Gide e não receber nenhuma resposta positiva, Dorothy resolveu manter o livro em segredo durante quinze anos, tendo publicado-o pela primeira vez apenas depois do que Strachey descreveu como “uma aprovação—quase— violenta”² (Tedeschi, 1979, p. 36) de três mulheres londrinas para as quais ela havia emprestado o manuscrito.

Então, a primeira publicação do livro só foi acontecer em 1949 pela Hogarth Press sob o pseudônimo Olivia, de modo que a impressão apresentava na capa “Olivia by Olivia” como se autora e personagem fossem indissociáveis. De fato, analisando a vida pessoal da autora, é impossível não perceber a semelhança que existe entre Strachey e a personagem que dá título ao seu romance. Apesar disso, durante a introdução que coloca em seu romance, a autora diz sobre o livro que estamos prestes a ler: “Sua verdade foi filtrada, transposta e, talvez, superficialmente alterada, como é inevitavelmente o caso de todas as autobiografias”³ (Strachey, 1949, p.1).

Na falta de uma palavra para caracterizar o que hoje conhecemos como autoficção, Strachey descreve sua obra como uma espécie de autobiografia alterada, no qual ela condensa as experiências que teve durante o ano em que estudou na escola para mulheres fundada por Marie Souvestre, que no romance aparece como Mlle Julie, uma das diretoras da instituição fictícia *Les Avons*. Mesmo com o escândalo gerado com sua publicação, *Olivia* foi um

¹ Grupo de escritores, artistas e intelectuais britânicos cujas obras influenciaram fortemente a arte e a literatura moderna.

² No texto de partida: “the— almost— violence of their approval”.

³ No texto de partida: “Its truth has been filtered, transposed, and, maybe, superficially altered, as is inevitably the case with all autobiographies”.

fenômeno de vendas, tendo inclusive sido traduzido para o francês e recebido uma versão audiovisual apenas dois anos depois. O filme de mesmo nome foi dirigido por Jacqueline Audry e lançado em 1951.

Olivia inicia-se com uma narradora já mais velha informando-nos que está prestes a narrar a história do seu primeiro amor. A partir desse momento, o leitor é apresentado à história de uma adolescente de dezesseis anos que, ao entrar no colégio *Les Avons*, uma escola interna para garotas situada na França, se apaixona por uma de suas diretoras, Mlle Julie. O romance segue explorando os sentimentos da narradora e a aproximação entre diretora e aluna até que, ao fim do romance, uma tragédia muda o curso dos acontecimentos. Depois da morte de Mlle Cara, a outra diretora do colégio *Les Avons*, Mlle Julie é obrigada a fechar a instituição de ensino e mudar-se para o Canadá, distanciando-se assim de Olivia.

A narração de *Olivia* apresenta uma prosa carregada pelo sentimentalismo, pela nostalgia, pela idealização do amor romântico e pelo culto à natureza. Tais características são comuns tanto à literatura Romântica quanto à sáfica. Além disso, existem outros fatores que aproximam a estética Romântica das literaturas lésbicas, podemos citar aqui, além da estética e dos temas compartilhados, a rejeição às normas e expectativas sociais.

Assim como o queer, o Romantismo é sempre bagunçado, excessivo, ultrapassando os limites históricos e corporais. Assim como o queer, o Romantismo é resistente ao impulso dos críticos de defini-lo, fixá-lo, colocar um cordão sanitário ao seu redor. Tanto o Romantismo quanto a teoria queer favorecem o indefinido e o ilimitado (O'Rourke; Collings, 2004, n.p.)⁴

Apesar das similaridades mencionadas e mesmo considerando o crescimento dos estudos acerca da teoria *queer* na academia, até então, não existe uma quantidade expressiva de trabalhos acadêmicos que relacionem o Romantismo e a literatura lésbica.

Pensando nessa escassez de estudos sobre o presente tema, esta pesquisa se objetiva em preencher a lacuna teórica que cerca o Romantismo sáfico. Para isso, fazemos uma análise de teorias do romantismo, bem como da historiografia e das teorias lésbicas, a fim de descobrir elementos da prosa Romântica presentes na obra *Olivia* de Dorothy Strachey, e como eles podem ser aliados na construção do que entendemos como Romantismo sáfico.

Vale destacar que, por motivos que serão explorados durante o primeiro capítulo, neste trabalho, ao tratarmos de literatura, os termos “literatura sáfica” e “literatura lésbica” serão utilizados de maneira intercambiável para fazer referência a toda literatura de autoria feminina que evoque uma conexão histórica ou estética com o amor e o desejo feminino.

⁴ No texto de partida: “Like queer, Romanticism is always messy, excessive, overspilling historical and corporeal boundaries. Like queer, Romanticism is resistant to the impulsion on the part of critics to define it, pin it down, place a cordon sanitaire around it. Romanticism and queer theory alike favour the indefinite and the boundless”.

É importante também notar que o objeto principal da pesquisa, o romance *Olivia*, até então não possui uma tradução para o português. Da mesma forma, por ser um trabalho que lida principalmente com literaturas de língua inglesa, grande parte da fortuna crítica analisada não possui tradução para o português. Desse modo, as citações do romance de Strachey, assim como outras citações diversas, serão apresentadas no corpo do texto em português com a expressão “tradução nossa”, enquanto os textos de partida estarão disponíveis nas notas de rodapé em seus respectivos idiomas.

Por fim, acerca da estrutura desta dissertação, destacamos que ela será composta por três capítulos. O primeiro deles tem o objetivo de discorrer sobre a história da literatura sáfica e apresentar o objeto principal da pesquisa, o romance *Olivia*. Em seguida, buscamos traçar um paralelo entre a estética Romântica e a literatura sáfica. No último capítulo faremos uma análise mais aprofundada do romance de Strachey ressaltando a presença da estética Romântica na obra.

1. LITERATURA SÁFICA EM ESTILHAÇOS

Afrodite eterna de etéreo trono,
 Filha de Zeus que urde enganos, peço-te: com mágoa
 e náusea não domines,
 Dona, minh'alma,
 Mas pra cá descende se alguma vez,
 Tendo a voz me ouvido de muito longe,
 Escutaste e a áurea casa pátria,
 Vindo, deixaste em
 Carro atrelado. Formosas aves
 Ágeis te levavam por sobre a terra
 Negra, densas asas no céu vibrando em
 Meio ao ar.
 Logo aqui chegaram e tu, ditosa,
 Em teu rosto eterno um sorriso abrindo,
 Quis saber a causa de minha angústia,
 A ordem do apelo,
 O que eu mais queria que me passasse
 De ânimo imprudente. "Agora quem
 Devo persuadir para ti. Quem, Safo,
 Faz com que sofras?
 Se ora foge, logo te irá no encalço.
 Se rejeita os dotes, não tarda a dá-los.
 Se não te ama, logo ela vai te amar
 Contra a vontade."
 Vem-me agora, pois, desfazer essa árdua
 Aflição. Perfaz-me o que minha alma
 Sonha ver perfeito, e sê tu mesma
 Minha aliada. (Antunes; Safo, 2009, p. 6-7)

Neste capítulo trataremos da literatura e da memória sáfica. Inicialmente discutiremos acerca das contradições e definições (ou indefinições) que cercam os termos normalmente utilizados para falar sobre a homossexualidade feminina, como por exemplo as palavras “sáfica” e “lésbica”.

Em seguida, com o objetivo de resgatar nomes importantes da literatura sáfica, falaremos sobre algumas escritoras e obras que ajudaram a criar um corpus literário responsável por manter vivas as histórias de amores e desejos entre mulheres. Seguiremos pensando nesses textos até os dias atuais, com o surgimento de livros *Young Adults*, ou *YA's*, e fanfics voltadas para a juventude *queer*.

Analisaremos então a aproximação entre a literatura lésbica e a escrita de si, incluindo nesse grupo as autobiografias e autoficções, a fim de demonstrar como as mesmas foram essenciais na manutenção da memória sáfica.

Por fim, focaremos no romance *Olivia* para entendermos a importância da memória sáfica no estabelecimento de uma cultura coletiva e investigarmos de que forma a memória acessada por Strachey na construção dessa narrativa colabora com tal feito.

1.1 Descontinuidades, indefinições e contradições

A discussão sobre literatura sáfica esbarra necessariamente em questões contraditórias e de difíceis resoluções que começam desde a sua definição. Para chegarmos a uma resposta concreta e precisa do que é literatura sáfica ou literatura lésbica precisaríamos responder a questões muito específicas como: Poderíamos considerar como literatura lésbica ou sáfica todo texto escrito por pessoas que se identificam como tais ainda que o seu conteúdo não tenha qualquer relação com a lesbianidade? Um texto poderia ser classificado lésbico ou sáfico ainda que escrito por mulheres héteros e homens, contanto que o mesmo esteja centrado em personagens ou narrativas lésbicas? Ou ainda, seria considerado literatura lésbica ou sáfica somente aquele texto que apresenta tanto a autoidentificação da sua autora quanto um enredo sáfico?

Mesmo chegando a um consenso para os questionamentos acima, restam ainda perguntas a serem feitas, sem as quais nada pode ser definido. O que caracteriza as palavras ‘lésbica’ e ‘sáfica’? Existe alguma diferença real entre elas?

Na literatura, a palavra “sáfica” é frequentemente utilizada em referência ao verso sáfico, caracterizado por “um número variável de estrofes que consistem em quatro linhas cada. As três primeiras linhas de cada estrofe são escritas em um padrão idêntico e invariável de sílabas tônicas e átonas. A quarta linha é mais curta e segue um padrão exclusivo”⁵ (Tweedie, 2018, n.p.). Apesar disso, o termo também é utilizado para falar sobre identidade sexual. Nesse sentido, “sáfico” vem sendo utilizado como um termo genérico que abrange diversas identidades e sexualidades de mulheres e pessoas não-binárias, como a bissexualidade e a panssexualidade. Em *Sapphic Representations in Contemporary Young Adult Literature* (2021), Ida Sophie Nygård diz que “Neste trabalho, o sáfico deve ser entendido como um termo guarda-chuva que abrange mulheres que sentem atração pelo mesmo gênero. Lésbicas, bissexuais e outras mulheres com atrações com gêneros diversos

⁵ No texto de partida: “a variable number of strophes consisting of four lines each. The first three lines of each strophe are written in an identical and unvarying pattern of stressed and unstressed syllables. The fourth line is shorter and follows a pattern unique to itself.”

cabem nesse guarda-chuva”⁶. Da mesma forma, Diana Collecott (1999) diz que a palavra sáfica “tem significados múltiplos que abarcam a estética e a intersubjetividade assim como a prática sexual, com tudo o que isso implica para mulheres em uma cultura patriarcal”⁷ (p. 4). Assim, “sáfica” seria algo mais abrangente e “lésbica”, algo mais restrito que caberia dentro do sáfico. Entretanto, existem ainda alguns debates acerca dessa visão.

O termo “lésbica” tem recebido diferentes definições ao longo dos anos e possui uma fortuna crítica mais extensa. Apesar de inicialmente ser entendido como um adjetivo usado para falar de mulheres que se relacionam exclusivamente com outras mulheres, o entendimento que temos hoje em dia sobre as diversas formas e expressões de gênero e sexualidade nos fazem questionar vários aspectos desse conceito inicial.

Ao escrever *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, Rich (2012) cunha a expressão ‘*continuum lésbico*’ que abrange a lesbianidade para além das relações sexuais carnavais. A autora problematiza a relação direta que se faz normalmente entre identidade lésbica e comportamento sexual, ao dizer que a identificação de uma pessoa enquanto lésbica não deve ser baseada no “fato de que uma mulher tivesse alguma vez tido ou conscientemente tivesse desejado uma experiência sexual genital com outra mulher”, mas sim no conjunto “de experiências de identificação da mulher” (*ibidem*, p. 36).

Essa teoria foi criticada por outras estudiosas que acreditavam que a definição de Rich desconsiderava a história e a materialidade, que era vaga e “muito imprecisa para ser útil epistemologicamente”⁸ (Fuss, 2013, p. 44).

Posteriormente, em *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, publicado pela primeira vez em 1990, Judith Butler questiona todo o conceito de gênero, desafiando também qualquer tentativa de definição precisa de sexualidade, inclusive da lesbianidade, ao que Terry Castle (1993) responde dizendo que discorda da afirmação de que o termo “lésbico” seja confuso, e que acredita em um “mundo onde a palavra lésbica ainda faz sentido”⁹ (p. 26).

Finalmente, Halberstam (2018) postula sobre a impossibilidade de uma definição precisa de termos que cercam a sexualidade e a identidade de gênero humanas, já que “como

⁶ No texto de partida: “Sapphic is in this paper meant to be understood as an umbrella-term containing women who have same-gender attraction. Lesbian, bisexual and other multi-gender attracted women all fit under this umbrella”.

⁷ No texto de partida: “has multiple meanings embracing aesthetic, and intersubjectivity as well as sexual practice, with all that these involve for women in a patriarchal culture”.

⁸ No texto de partida: “too imprecise to be useful epistemologically, though enormously evocative politically.”

⁹ No texto de partida: “a world where the word ‘lesbian’ still makes sense, and that it is possible to use the word frequently, even lyrically, and still be understood”.

as práticas e formas de gênero *queer* continuam a emergir, presumivelmente as definições de 'gay', 'lésbica' e 'transexual' não permanecerão estáticas”¹⁰ (p. 173)

A partir dessas perspectivas, é possível perceber que a palavra “lésbica” pode ser entendida de uma forma mais inclusiva do que costumamos imaginar. Jodie Medd (2015) menciona a exclusividade que vem sendo atribuída ao lésbico na introdução de *The Cambridge Companion to Lesbian Literature* (2015). Sobre aquela organização, a autora explica que “esse volume—mas não necessariamente todas as suas contribuidoras—não presume que lésbico e queer (ou mulher queer) são termos mutuamente exclusivos, mas permite que eles sejam flexíveis, contingentes, e às vezes intercambiáveis”¹¹ (p. 2). Inclusive, é possível notar que no próprio volume, algumas autoras utilizam o termo “lésbico” como sinônimo de outros termos frequentemente considerados mais abrangentes como “sáfica” ou “mulher *queer*”. Emma Parker, por exemplo, equipara os termos ao dizer que “The Joy of Lesbian Sex (1977) deu origem a ficção erótica lésbica, ou ‘o Sáfico gráfico’, nos anos 1980”¹² (p. 207). Ainda no mesmo volume, Susan Lanser, que durante a escrita do seu capítulo afirma preferir “o sáfico ao lésbico”¹³ (p. 104), utiliza também o termo “literatura lésbica” ao dizer que “Seria um exagero, claro, argumentar que a ‘literatura lésbica’ no início da Inglaterra moderna estava sempre envolvida com relações de poder”¹⁴.

É possível também ver os termos sendo utilizados de forma equiparada em outras obras além da citada acima. Em *Sapphic Modernity* (2006) Laura Doan e Jane Garrity afirmam que “Ao usar ‘lésbica’ de forma intercambiável a ‘safista’ nesta coletânea, nosso objetivo é evitar o tom clínico de ‘invertida’ e sinalizar a fluidez discursiva do desejo por mulheres do mesmo sexo como uma categoria cultural emergente” (p. 4).

Pensando na impossibilidade de uma definição universal e precisa acerca dos possíveis significados das palavras ‘lésbica’ e ‘sáfica’, e considerando que pode haver uma equivalência entre os termos, ao longo deste trabalho, ao tratarmos de literatura, consideraremos as ideias propostas por Rich e Medd, em que há uma expansão da identidade lésbica que inclui uma gama de experiências identificadas como femininas. Desse modo, o lésbico equipara-se ao sáfico e passa a possuir conotações mais amplas que servem para identificar toda a literatura

¹⁰ No texto de partida: “As gender-queer practices and forms continue to emerge, presumably the definitions of ‘gay,’ ‘lesbian,’ and “transsexual” will not remain static”.

¹¹ No texto de partida: “this volume –but not necessarily all of its contributors –does not presume that lesbian and queer (or queer women) are mutually exclusive terms, but allows them to be flexible, contingent, and at times interchangeable”

¹² No texto de partida: “The Joy of Lesbian Sex (1977) gave rise to lesbian erotic fiction, or ‘the graphic Sapphic,’ in the 1980s.”

¹³ No texto de partida: “sapphic to lesbian”.

¹⁴ No texto de partida: “It would be an exaggeration, of course, to argue that ‘lesbian literature’ in early modern England is always entangled with relations of power”.

que envolve o amor e o desejo entre mulheres. A necessidade de traduzir o lésbico para termos mais abrangentes neste trabalho advém do entendimento de que percorreremos textos literários de épocas muito diversas, cada uma delas com um entendimento muito específico do que hoje conhecemos como homossexualidade feminina.

É importante também mencionar que as palavras “sáfica” e “lésbica” só serão utilizadas de forma intercambiável ao tratarmos de literatura e não da identidade de indivíduos. Por exemplo, a autora Anne Lister nunca utilizou a palavra lésbica para definir a si mesma porque essa não era uma terminologia possível no período em que a autora escreve seus diários, entretanto, neles ela afirma ser incapaz de amar o sexo oposto, assim entendemos a autora como pessoa lésbica. Dorothy Strachey, por outro lado, não nos fornece evidências suficientes para usar o termo lésbica já que não é mencionado em nenhum de seus textos a ausência do desejo por não-mulheres, assim, entendemos a autora como uma pessoa sáfica. Entretanto, tanto Anne Lister quanto Dorothy Strachey escrevem o que entendemos como “literatura sáfica” ou “literatura lésbica”, uma literatura cujo enfoque é o desejo entre mulheres.

Por fim, sem qualquer desejo de buscar uma resposta para as provocações feitas, mas sim entendendo a impossibilidade de tal feito e buscando meramente estabelecer um conceito que ajude na formação de um entendimento entre autora e leitor/leitora, usaremos o termo ‘literatura lésbica’, bem como ‘literatura sáfica’, para definir qualquer texto escrito por pessoas identificadas como mulheres que, de alguma forma, representam temas relacionados ao amor entre mulheres.

1.2 Fragmentos de uma história: literatura sáfica em língua inglesa

A literatura sáfica é marcada por um grande número de obras e de gêneros. Algumas delas foram sucesso de publicação e alvo de censura, outras foram perdidas, apagadas, mutiladas, escondidas. Outras ainda não sobreviveram ao tempo, ou morreram nas gavetas de suas escritoras e nunca foram publicadas. Outras, talvez, sequer chegaram a ser escritas. A presente seção não se objetiva em descobrir e mapear a imensidão deste oceano. Entendendo a impossibilidade de tal feito e respeitando seus mistérios, busco apenas navegar pela superfície da qual ainda temos acesso a fim de resgatar e lembrar obras e autoras que ajudaram a estabelecer uma cultura literária lésbica e a inspirar novas gerações de escritoras e leitoras. Antes de adentrarmos nessa discussão, entretanto, é necessário mencionar que apesar da seção ser voltada à literatura de língua inglesa, passaremos brevemente por línguas e eras distintas

desta a fim de relembrar escritos essenciais na historiografia da literatura sáfica. Assim, citaremos Safo de Lesbos, Marie de France e trechos de cartas encontradas durante a Idade Média na região da Baviera que, apesar de não fazerem parte da literatura de língua inglesa, formam o que conhecemos como o início da literatura lésbica, ou ao menos o que sobreviveu dela. Nossa digressão justifica-se, então, na tentativa de recuperar a memória dessas mulheres que resistiram ao apagamento dos registros históricos.

A literatura sáfica, independente da língua em que ela é escrita, traz consigo aspectos que dificultam seu estudo. O tratamento social que a comunidade LGBTQIAPN+ recebeu ao longo da história fez com que suas narrativas também fossem afetadas. A marginalização e criminalização de identidades *queers* levou à supressão e à destruição de grande parte dos arquivos que reuniam informações sobre a vivência de mulheres sáficas ou lésbicas.

O maior exemplo disso é a escritora Safo de Lesbos. Seus poemas, dos quais hoje existem apenas fragmentos, frequentemente discorrem sobre a beleza e a sensualidade das mulheres, sendo que, em algumas delas, Safo coloca-se como o eu-poético do texto ao incluir seu nome de forma explícita. Em *A Átis*, a escritora remonta uma conversa entre ela mesma e Átis, que precisa partir e abandonar Safo contra a própria vontade. No poema, Átis diz: “Mas, ah, que triste a nossa sina! Eu vou contra a vontade, juro, Safo”. Ao que Safo responde: “‘Seja feliz’, eu disse, ‘E lembre-se de quanto a quero. Ou já esqueceu? Pois vou lembrar-lhe os nossos momentos de amor’” (Safo, 2002, p. 5). Em outro fragmento, Safo “descreve uma mulher, Archeanassa, como a jovem ‘yokemate’ ou esposa -cúvδυγoc- de uma outra mulher, Gorgo”¹⁵ (Mueller, Melissa; Finglass, Kelly, 2021, p. 39). No fragmento de número 01, ela narra seu encontro com Afrodite e pede à Deusa que retire a dor e a náusea que ela sente por amar alguém que não a ama, ao que a deusa responde:

Agora quem
Devo persuadir para ti. Quem, Safo,
Faz com que sofras?

Se ora fuge, logo te irá no encalço.
Se rejeita os dotes, não tarda a dá-los.
Se não te ama, logo ela vai te amar
Contra a vontade. (Antunes; Safo, 2009, p. 144)

Através de escritos como esses, Safo consolidou-se como a imagem principal da escrita lésbica no Ocidente. Sua obra teve tanta força, que as palavras sáfica e lésbica são

¹⁵ No texto original: “describes a woman, Archeanassa, as the ‘yokemate’ or wife – cúvδυγoc – of another woman, Gorgo.”

referência direta à própria Safo e à ilha em que ela morava, e têm sido usadas desde meados do século XIX para designar mulheres que amam outras mulheres.

As temáticas abordadas em sua poesia, que costumam incluir as tristezas do amor impossível ou não correspondido, bem como sua escolha narrativa de intensificar emoções relacionadas à paixão, serviram de exemplo e inspiração para escritoras sáficas futuras, dentre as quais, Dorothy Bussy, nascida Strachey, que inclui em *Olivia* a história de um amor que é ao mesmo tempo impossível, como o de Safo e Átis, e não correspondido, como o de Safo pela pessoa não nomeada em seu fragmento de número 1.

Durante o período medieval, as escrituras que narram sobre o amor entre mulheres seguem uma das seguintes formas: Registros de condenações religiosas, cartas enviadas entre mulheres, narrativas de ficção, e histórias sobre santas que “vestiam-se de homens para adentrar monastérios, apenas para se tornarem ‘vítimas’ de mulheres que se apaixonaram por elas”¹⁶ (Lochrie, Karma; Medd, 2015, p.86)

Apesar de serem importantes para entendermos como a sociedade na Idade Média enxergava o relacionamento entre pessoas do mesmo sexo, os registros de condenações não apresentam informações sobre os sentimentos e as vivências das pessoas condenadas. Desse modo, focaremos nos tipos literários que oferecem demonstrações mais autênticas e representativas dessas mulheres.

Em *My sister, My Spouse: Woman-Identified Women in Medieval Christianity* (2006) E. Ann Matter faz um estudo sobre poemas epistolares e cartas de amor enviadas entre freiras que demonstram um nível de afeto e intimidade que pode ser comparado a um relacionamento amoroso. A autora relembra que “nenhum outro grupo de mulheres medievais, nem mesmo rainhas e outras aristocratas, podiam aproveitar da autonomia econômica, política e intelectual das freiras”¹⁷ (p. 152) . Por esse motivo, as cartas que podem ser encontradas datadas da Idade Média são quase exclusivamente escritas por freiras ou Beguines.

Uma dessas cartas citadas foi encontrada em um manuscrito do século XII. Escrito provavelmente em um monastério feminino na Baviera, o poema inclui passagens eróticas e passionais como a seguinte, que foi inclusive descrita por Boswell como “talvez o exemplo mais notável de literatura lésbica”¹⁸ (Boswell, 2005, p. 220)

Quando me lembro dos beijos que você me deu,

¹⁶ No texto de partida: “dressed as men to enter monasteries only to become the “victims” of women who fall in love with them.”

¹⁷ No texto de partida: “no other group of medieval women, not ever queens and other aristocrats, enjoyed the economic, political and intellectual autonomy of nuns.”

¹⁸No texto de partida: “perhaps the most outstanding example of lesbian literature.”

E como, com palavras carinhosas, acariciou meus pequenos seios,
 Eu quero morrer
 Porque não posso ver você [...]

Volte para casa, doce amor!
 Não prolongue mais sua viagem;
 Saiba que não posso mais suportar sua ausência.
 Adeus,
 Lembre-se de mim! (Boswell, 2005, p. 220-221)¹⁹

Na escrita de ficção, *Eliduc* é um texto escrito por Marie de France que aparece no manuscrito *Harley 978*, datado do século XIII, mais precisamente no período entre 1245 e 1265. A história traz um enredo menos explícito, mas que também demonstra um relacionamento forte entre mulheres. O lai, que recebe o nome do personagem principal, nos conta sobre esse grande cavaleiro casado com Guildeluëc que, depois de ser expulso temporariamente do seu país, encontra uma bela moça no novo território por quem se apaixona, chamada Guilliadun. Eventualmente, Eliduc se vê obrigado a retornar ao seu país e à sua esposa, mas ele promete a Guilliadun que retornará para encontrá-la. Ao fazê-lo, entretanto, sua nova paixão descobre que Eliduc é casado e morre de dor ao saber a verdade. Eliduc passa a visitar seu corpo regularmente até que sua esposa o encontra numa capela escondida em meio ao bosque lastimando a morte da moça junto ao seu corpo.

Assim que seu marido sai, Guildeluëc entra na capela e se encanta com a beleza do cadáver. A mulher volta à vida depois que a esposa de Eliduc coloca uma flor em sua boca. A partir disso, Guildeluëc decide cancelar os votos de casamento e ir para um convento para que Guilliadun e Eliduc possam ficar juntos. Ao final do lai, entretanto, Guilliadun junta-se a Guildeluëc no convento e Eliduc termina seus dias em um monastério.

Marie de France afirma no início do seu texto que apesar de *Eliduc* ter sido o primeiro título dado à história, logo ele foi alterado para *Guildeluëc ha Guilliadun* (Guildeluëc e Guilliadun), já que “é das damas a aventura de que o lai foi tirado” (De França, Maria. 2001, p. 51). O fato de ambas as mulheres estarem juntas em um convento ao final do lai, a observação feita pela escritora de que na verdade o conto é sobre elas, e a forma como Guildeluëc fala sobre Guilliadun ao vê-la “Vês tu esta mulher que pela beleza parece uma joia? Esta é a amiga de meu senhor por quem ele sofre dor tamanha. Por minha fé, não me admiro que o faça, de vez que tão bela mulher pereceu. Tanto por piedade quanto por amor,

¹⁹No texto de partida: “When I recall the kisses you gave me, And how with tender words you caressed my little breasts, I want to die Because I cannot see you [...] Come home, sweet love! Prolong your trip no longer; Know that I can bear your absence no longer. Farewell, Remember me!”

jamais em dia nenhum, terei alegria” (De França, Maria. 2001, p. 59), nos permite fazer uma leitura *queer* da obra.

Apesar da relação entre as duas personagens da obra de Marie de France ser retratada como uma amizade, “O conceito de uma amizade apaixonada, há muito tempo tem sido considerado por estudiosos da história lésbica e queer como uma variedade importante do amor entre mulheres.”²⁰ (Lochrie, Karma; Medd, 2015, p. 82). Sendo assim, bem como acontece no lai de Marie de France, veremos um suposto amor entre amigas sendo utilizado para representar uma relação mais forte entre mulheres em diversos outros textos de ficção nos séculos seguintes.

Adentrando o campo da literatura de língua inglesa, o poema intitulado apenas *Poem XLIX* presente na coleção de antigos poemas escoceses escritos entre os séculos XV e XVI *The Maitland Quarto* nos fornece “Um dos primeiros exemplos de versos lésbicos na Europa desde Safo”²¹ (Douglas, 2021, n.p.). Apesar do poema ser anônimo, “um número abundante de evidências apontam para a autoria de Marie Maitland”²². Além de ter editado e compilado a coleção, o nome de Marie aparece duas vezes na página de título do manuscrito e é mencionado algumas vezes dentro dela, inclusive em comparação à própria Safo. Ao final do poema XLIX, a autora afirma que “Existe mais constância no nosso sexo do que já existiu entre os homens.”²³ (Alexander, 1920, p. 162)

Durante o século XVII destacamos duas poetisas cujos trabalhos vêm sendo resgatados e estudados a partir de uma perspectiva sáfica, são elas Katherine Philips e Aphra Behn.

Conhecida como “A incomparável Orinda”, Katherine Philips possui uma quantidade de poemas voltados para a amizade feminina. Apesar de existir uma dúvida acerca da natureza dos sentimentos expressos em suas poesias,

O que ficou evidente para muitos leitores da poesia de Philips, independentemente de seus próprios interesses ideológicos ou críticos, é que esses poemas são o trabalho de uma mulher que foi profundamente apaixonada por várias mulheres durante a adolescência e a vida adulta, e que ela tentou não apenas manter esses relacionamentos em paralelo com suas próprias obrigações familiares e conjugais, mas também imbuir sua versão da intimidade feminina com um significado pessoal e cultural ainda maior do

²⁰ No texto de partida: “The concept of passionate friendship has long been considered an important variety of female same-sex love by scholars of lesbian and queer history.”

²¹ No texto de partida: “one of the very earliest instances of lesbian verse in any language in Europe since Sappho”.

²² No texto de partida: “abundant evidence points towards the authorship of Marie Maitland.

²³ No texto de partida: “Thair is mair confitancie in our fex Then euer ama;zg men hes bein”

que sua própria sociedade jamais esteve disposta a conceder a qualquer relação entre mulheres.²⁴ (Wahl, 2022, p. 170)

Enquanto o trabalho de Philips é casto e interpretativo, a poesia de Aphra Behn é “abertamente sexual, transgressiva e desafiou noções do sexo biológico fixo e construções de gênero” (White, 2015, p. 6). Nos primeiros versos de *To the Fair Clorinda*, impresso em 1668, podemos ler:

QUEM FEZ AMOR COMIGO,
IMAGINOU MAIS DO QUE UMA MULHER

Bela e amável donzela, ou se esse título for
Muito fraco, muito feminino para seu nobre esplendor,
Permita um nome que mais se aproxime da verdade:
E deixe-me chamá-la de “Jovem de adorável charme”.
Esta última justificará meu suave lamento,
Enquanto pode servir para diminuir meu constrangimento;
E eu persigo a jovem sem ruborizar,
Quando tantas belas mulheres à vista há²⁵ (Behn; Maclean, 2003, p. 425).

Adentrando o século XIX, Susan Koppelman consegue, em *Two friends and Other Nineteenth century lesbian stories* (1994), reunir um conjunto de contos lésbicos que nos oferece uma ideia de como relacionamentos amorosos entre mulheres eram narrados durante essa época. Nesse livro, a autora abre uma discussão interessante sobre a relação entre amizade e amor que frequentemente aparece nos contos lésbicos. Ela afirma que, apesar das narrativas não apresentarem atividade sexual explícita nem serem definidas em termos que a contemporaneidade possa ler imediatamente como lésbica ou sáfica, se essas mesmas histórias fossem protagonizadas por um homem e uma mulher, “Não nos perguntaríamos sobre o que se trata a história ou discutiríamos sobre como rotular o relacionamento. Nós

²⁴ No texto de partida: “What has been evident to many readers of Philips's poetry, regardless of their own ideological or critical interests, is that these poems are the work of a woman who was deeply in love with a number of women during her adolescence and adult life, and that she attempted not only to pursue these relationships in tandem with her own familial and marital obligations but also to imbue her version of female intimacy with an even greater personal and cultural significance than her own society had ever been willing to accord any relation between women.”

²⁵ No texto de partida: WHO MADE LOVE TO ME,
IMAGIN'D MORE THAN WOMAN

Fair lovely Maid, or if that Title be
Too weak, too Feminine for Nobler thee,
Permit a Name that more Approaches Truth:
And let me call thee, Lovely Charming Youth.
This last will justifie my soft complainte,
While that may serve to lessen my constraint;
And without Blushes I the Youth persue”

saberíamos”²⁶ (Koppelman, 1994, p. 2). A autora segue dizendo: “eu reconheço essas histórias como histórias sobre mulheres que amam mulheres de várias maneiras românticas que nem precisaríamos nos esforçar para definir se estivéssemos falando sobre homens e mulheres que se amam”²⁷ (*ibidem*, p. 4).

Em sua maioria, os contos que permitem uma leitura sáfica escritos durante o século XIX apresentam o que Freud (1919) definiu como *O estranho*. O conceito de algo cujo medo advém justamente da sua familiaridade parece conversar diretamente com o conceito de *queerness*. Talvez por isso, boa parte das histórias escritas neste século utilizam esses aspectos como metáfora para falar sobre sexualidade.

A era vitoriana também foi essencial na construção desse tipo de narrativa. O século XIX passou por grandes mudanças tanto políticas quanto culturais. Com a queda do império francês depois das guerras napoleônicas, o império britânico começa a crescer cada vez mais e se torna grande influência mundial. A Era Vitoriana, período que ocorreu entre os anos 1837 e 1901, trouxe consigo algumas características que foram espalhadas por todo o ocidente e partes do oriente. Para o propósito deste trabalho vale destacar (1) a tradição literária estabelecida neste período, com o fortalecimento da literatura de horror produzida principalmente através dos *penny dreadfuls*, livros fantásticos e sobrenaturais produzidos de forma serial no Reino Unido que eram vendidos por um penny, e (2) a obsessão com a morte, influenciada pela alta taxa de mortalidade e pelo eterno luto da rainha Vitória com a morte do seu marido Albert.

A obsessão com temáticas relacionadas ao mórbido juntamente com todas essas evoluções sociais e artísticas, fizeram com que as escritoras pudessem se aproveitar de temáticas relacionadas ao gótico para abordar assuntos proibidos ou mal vistos pela sociedade.

My visitation (1858), por exemplo, escrito por Rose Terry Cook, utiliza do fantasmagórico para apresentar a história de uma narradora não nomeada, e Eleanor, uma prima distante do seu tio que vai morar um tempo com a família. A narradora declara constantemente seu amor por Eleanor dizendo que se apaixonou perdidamente por ela e que “não tinha nada além de uma pequena parte do meu coração para dar a qualquer homem. Eu

²⁶ No texto de partida: “We would not wonder what the story was about or quarrel about how to label the relationship. We would know.”

²⁷ No texto de partida: “I recognize these stories as stories about women loving women in the variety of romantic ways that we wouldn't even have to struggle to define if we were talking about men and women loving each other.”

já amava demais uma mulher para amar ou casar”²⁸ (p. 23). Após algum tempo, Eleanor desaponta a narradora de forma irremediável por algum motivo que nunca é dito durante o conto, mas que causa a separação das duas. A narradora então, começa a ser assombrada por uma presença que ela chama apenas de *It*. Ao final do conto, aprendemos que Eleanor havia morrido e voltava ao quarto da narradora para pedir perdão.

O exemplo mais famoso de narrativa gótica sáfica é o romance *Carmilla*, que apesar de ter sido escrito por um homem, é um marco importante no que se refere a escritos sobre amor passionai entre mulheres. Publicado em 1872, esse livro dá início ao tropo narrativo do vampirismo lésbico, bastante utilizado tanto em livros como *The Gilda Stories* (1991) e *Illness or Modern Woman* (1984), quanto no cinema como em *Vampyros Lesbos* (1971) e *Blood of the Trybades* (2016).

Apesar da popularidade desse tipo de literatura durante o século XIX, o gótico e o fantasmagórico continuaram sendo utilizados na construção de romances sáficos ao longo dos anos, chegando aos dias atuais. Exemplos desses romances são *Since I died* (1873), *Miss Grief* (1880), *Rebecca* (1938), *The haunting of Hill House* (1959), *Fingersmith* (2002), *The confessions of Fannie Langton* (2019), entre outros.

Com o advento do século XX, a quantidade de textos sáficos apresenta um crescimento significativo. Da mesma forma, a cada década que passa, cresce a diversidade de temas abordados nesses mesmos textos. Foram várias as mudanças sociais que influenciaram diretamente a forma como o amor entre mulheres era visto e, consequentemente, o modo como ele era narrado.

Nesse momento adentraremos rapidamente uma discussão que cerca mais a história do que a literatura lésbica. Isso porque acreditamos que os eventos históricos que revolvem sobre a lesbianidade marcam também a produção literária de mulheres sáficas. Assim, discutiremos mudanças históricas importantes que aconteceram entre os séculos XIX e XX e em seguida, retornaremos à literatura para entender de que modo ela foi afetada pelos eventos históricos mencionados.

Um ponto essencial na história sáfica é que, com o avanço dos estudos na área da sexologia, as relações de afeto entre mulheres passam a ser nomeadas. O surgimento de termos como “lésbica” ou “invertido(a) sexual” gera uma mudança drástica tanto na recepção de pessoas com sexualidades e gêneros diversos, quanto no comportamento das mesmas. Ao mesmo tempo em que a existência de uma nomenclatura reafirma a existência desse grupo de

²⁸ No texto de partida: “I had but the lesser part of my heart to give any man. I loved a woman too well but love or marry.”

mulheres e representa um passo à frente na luta pela visibilidade, ela também traz consigo uma série de problemas.

A nomenclatura mais utilizada pelos sexologistas, “*sexual invert*”, foi a mesma utilizada para descrever comportamentos sexuais entre homens. Dessa forma, a equiparação terminológica fez com que toda a carga negativa que já era atribuída à homossexualidade masculina, recaísse também sobre a homossexualidade feminina. Além disso, alguns dos estudos publicados durante o final do século XIX e início do século XX argumentavam que a mulher lésbica sofria de uma condição física que implicava no aumento do tamanho do clítoris, e que por esse motivo, elas tinham comportamentos que imitavam a posição masculina durante o sexo. Esses estudos conferiram à mulher sáfica uma característica anômala e aberrante que acabou por retirar os privilégios que lhes eram concedidos pela invisibilidade. “As preciosas intimidades que as mulheres adultas tinham permissão para desfrutar umas com as outras antes - dormir na mesma cama, andar de mãos dadas, trocar juras de amor eterno, escrever cartas na linguagem do romance - tornaram-se cada vez mais autoconscientes e, depois, raras”²⁹ (Faderman, 1991, p. 4). É importante também mencionar que operou na Alemanha, entre 1919 e 1930, o Instituto Hirschfeld, que agia como uma voz contrária aos discursos comuns à época acerca da homossexualidade. O Instituto é nomeado em homenagem a seu fundador, Magnus Hirschfeld. Além de ter lutado “contra a criminalização e patologização da homossexualidade”³⁰ (Mancini, 2010, p. ix), Hirschfeld também fundou o “primeiro instituto de pesquisa sexual do mundo em Berlin e foi um pesquisador e escritor pioneiro sobre homossexualidade e comportamento sexual variante”³¹ (*ibidem*, p. ix),

Ao mesmo tempo, pudemos presenciar, durante o século XX, um momento de expansão do movimento feminista. Com isso, o número de mulheres que tinham acesso à educação aumentou de forma considerável. Consequentemente, as mulheres passam a ter a possibilidade de adquirir uma independência financeira e de emancipar-se das relações masculinas.

Esse contraste que caracteriza o início do século XX, gera comportamentos que afetam diretamente a escrita feminina e, consequentemente, a escrita sáfica. Faderman (1991) acredita que, em resposta à nova forma como a sociedade passou a enxergar a inversão sexual

²⁹ No texto de partida: “The precious intimacies that adult females had been allowed to enjoy with each other earlier — sleeping in the same bed, holding hands, exchanging vows of eternal love, writing letters in the language of romance — became increasingly self-conscious and then rare.”

³⁰ No texto de partida: “against the criminalization and pathologization of homosexuality”.

³¹ No texto de partida: “world’s first sexual research institute in Berlin and was a pioneering researcher and writer on homosexuality and variant sexual behavior”.

feminina, as mulheres sáficas passam a apresentar comportamentos parecidos: no primeiro deles, as mulheres não se identificam como lésbicas, pois não entendem seus interesses sexuais e românticos por outras mulheres como inversão sexual, já que, pelos termos propostos pela sexologia, isso implicaria necessariamente em um comportamento masculino e uma vontade de pertencer ao sexo oposto. Na segunda manifestação, as mulheres experienciam tanto medo dos seus próprios sentimentos que reprimem completamente seus desejos, ao ponto de sentir repulsa por qualquer manifestação amorosa entre mulheres. Em um terceiro comportamento comum, essas pessoas passam a ter uma vida dupla, performam heterossexualidade a todos, exceto sua parceira. Por último, elas aceitam a formulação de amor entre mulheres definida pelos sexologistas. Segundo a autora, esse último grupo de mulheres estava em uma posição que as obrigava a buscar formas de atingir independência social e financeira, como consequência, começaram a surgir subculturas lésbicas que permitiram que a cultura de mulheres *queers* prosperasse.

Seguindo essa última corrente de pensamento e comportamento, em 1928, Radclyffe Hall escreve *The Well of Loneliness*, a primeira narrativa de língua inglesa a falar abertamente sobre inversão sexual em mulheres. Nele, a personagem principal apresenta, desde a infância, uma expressão de gênero mais voltada para os padrões masculinos da época. Stephen apaixona-se por uma das empregadas domésticas ainda aos sete anos de idade. Além disso, ela rejeita os vestidos e outras roupas de costureiras, preferindo usar aquelas de alfaiataria.

Em determinado momento da narrativa ela pergunta ao seu pai se ela conseguiria virar um homem caso rezasse bastante, e isso abre espaço para que o pai comece a ler sobre sexologia e inversão sexual.

Alguns escritores que de fato estavam produzindo acerca do assunto durante o fim do século XIX e início do século XX são citados no romance. O primeiro deles é Karl Heinrich Ulrichs, escritor alemão conhecido por *Araxes: A call to free the nature of the Urning from penal law*, publicado pela primeira vez em 1870.

O objetivo principal do texto de Ulrichs é fazer um apelo ao parlamento contra a criminalização da homossexualidade no norte da Alemanha. Nesse estudo, Ulrichs usa o termo “uraniano” para se referir a pessoas *queers* numa busca por uma terminologia mais positiva do que aquela que costumava ser usada na época. Além disso, ela cunhou termos para denominar o que hoje chamamos de bissexuais “*Uranodioning*”, transgêneros “*Zwitter*”, e heterossexuais “*Dionism*”. Nesse apelo, Ulrich apresenta argumentos que assemelham-se a discursos modernos sobre sexualidade:

O uraniano é, também, uma pessoa. Tem também, portanto, direitos inalienáveis. Sua orientação sexual é um direito estabelecido pela natureza. Legisladores não têm o direito de vetar a natureza. Não têm o direito de perseguir a natureza no curso de sua obra, de torturar criaturas vivas que estão sujeitas a essas forças que a natureza lhes deu. O uraniano é também um cidadão. Ele tem também direitos civis, e de acordo com esses direitos, o Estado tem certos deveres a cumprir. O estado não tem o direito de agir por capricho ou por simples vontade de perseguir.³² (Ulrich, 1997, n.p.)

Voltando a *The Well of Loneliness*, na tentativa de compreender melhor os comportamentos da sua filha, Ulrich é o primeiro autor a quem o pai de Stephen tem acesso ao dar início às pesquisas sobre inversão sexual. Além dele, os estudos de Richard von Krafft-Ebing também são citados quando, ao entrar na biblioteca do seu pai, Stephen vê um livro do autor e a partir dessa leitura, ela entende que é uma ‘invertida sexual’ e que seu pai já tinha conhecimento sobre isso.

Ela notou que em uma prateleira perto do fundo havia uma fileira de livros atrás dos outros; no momento seguinte, ela tinha um desses livros na mão e estava olhando o nome do autor: Krafft Ebing - ela nunca tinha ouvido falar desse autor antes. Mesmo assim, ela abriu o livro velho e maltratado, depois olhou mais de perto, pois nas margens havia anotações feitas pela mão pequena e erudita de seu pai e ela viu que seu próprio nome aparecia nessas anotações. Por um longo tempo, ela leu; depois voltou à estante e pegou outro daqueles volumes, e outro [...] Então, de repente, ela se levantou e estava falando em voz alta - ela estava falando com seu pai: 'Você sabia! O tempo todo você sabia disso, mas por pena não me contou.'³³ (Hall, 2019, p. 258)

Ebing é conhecido por ter escrito *Psychopathia Sexualis* ou *Sexual Psychopathy: A Clinical-Forensic Study* (1886) em que ele disserta sobre o que entende como patologias sexuais. O livro inclui estudos sobre parafilias diversas e tem como foco a homossexualidade e bissexualidade.

É também durante os anos 1920 que Virginia Woolf publica duas das suas mais conhecidas obras: *Mrs. Dalloway* (1925) e *Orlando: A biography* (1928), e ambas apresentam

³² No texto de partida: “The urning is, too, a person. He, too, therefore has inalienable rights. His sexual orientation is a right established by nature. Legislators have no right to veto nature; no right to persecução nature in the course of its work; no right to torture living creatures who are subject to those drivers nature gave them. The urning is also a citizen. He, too, has civil rights; and according to these rights, the state has certain duties to fulfill as well. The state does not have the right to act whimsy or for the sheer love of persecution.”

³³ No texto de partida: She noticed that on a shelf near the bottom was a row of books standing behind the others; the next moment she had one of these in her hand, and was looking at the name of the author: Krafft Ebing—she had never heard of that author before. All the same she opened the battered old book, then she looked more closely, for there on its margins were notes in her father’s small, scholarly hand and she saw that her own name appeared in those notes— She began to read, sitting down rather abruptly. For a long time she read; then went back to the bookcase and got out another of those volumes, and another[...] Then suddenly she had got to her feet and was talking aloud—she was talking to her father: ‘You knew! All the time you knew this thing, but because of your pity you wouldn’t tell me.

subtextos sáficos ou *queers*. Além disso, em alguns dos seus contos “Woolf conduz uma análise compreensiva da experiência psicológica do amor entre mulheres”³⁴. (Blackmer, 1997, p. 78)

Em 1949, Dorothy Strachey publica *Olivia*. O livro é notável por apresentar um amor entre mulheres como o principal tema da narrativa. Além disso, a narradora se desvencilha das amarras dos sexologistas e retrata a paixão sáfica de modo inocente e naturalizada, deixando de lado as visões patológicas e anômalas que assolavam as discussões sobre homossexualidade na época.

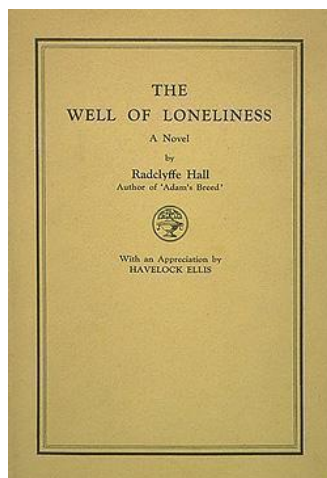
Entre os anos de 1950 e 1960, começam a ser publicadas diversas *pulp fictions* lésbicas. Esse tipo de publicação se tornou popular nos Estados Unidos por tratar-se de revistas ficcionais baratas e acessíveis a uma grande parcela da população. As histórias comumente representavam temas sensacionalistas e polêmicos sendo abordados de forma maniqueísta. Dessa forma, homens começam a incluir em seus *pulps* personagens lésbicas ou bissexuais. A escolha dessas personagens de se relacionar com outras mulheres, entretanto, era sempre penalizada de alguma forma ao final da narrativa. As resoluções de enredo mais comuns incluíam a morte das personagens lésbicas ou o arrependimento pelo desvio de sexualidade e a volta ao relacionamento heteronormativo.

Apesar dessas narrativas terem o homem heterossexual e seus fetiches como alvo principal, o público feminino começa a demonstrar interesse nessa literatura e mulheres sáficas passam a escrever *pulps* lésbicas a partir de suas perspectivas. Ademais, pela primeira vez as capas dos livros são sugestivas do conteúdo das obras, ao contrário do que acontece em *Olivia* ou *The well of loneliness*, que, apesar de serem enredos completamente focados em relacionamentos lésbicos, apresentam capas discordantes dos seus conteúdos.

As principais *pulp fictions* lésbicas escritas por mulheres *queers* incluem títulos como: *Womens Barracks* (1950), que vendeu cerca de quatro milhões de cópias, *The girls in 3-B* (1959), vendendo mais de dois milhões de cópias e *The Price of Salt* (1952) escrito por Patricia Highsmith e conhecido por ser o primeiro livro lésbico a ter um final feliz.

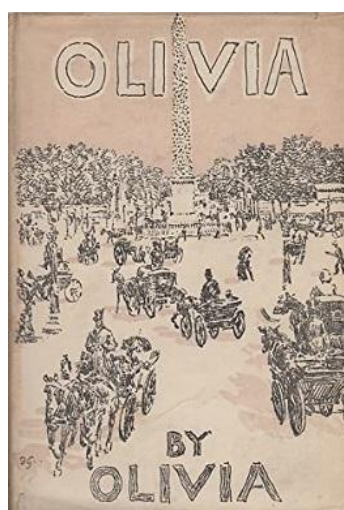
³⁴ No texto de partida: “Woolf conducts a comprehensive analysis of the psychological experience of attraction among women”.

Figura 1- Capa de *The Well of Loneliness* (1928)



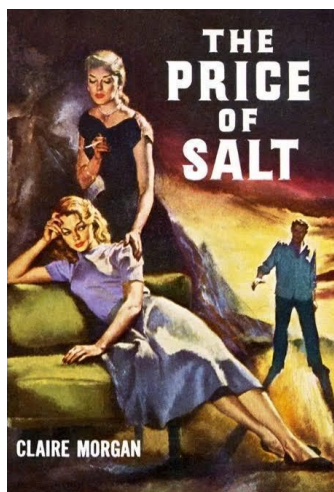
Fonte: *The Well of Loneliness* (1928)

Figura 2- Primeira capa de *Olivia* (1949)



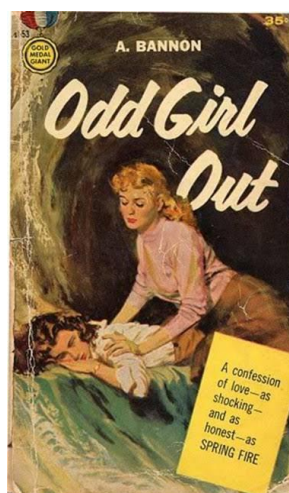
Fonte: *Olivia* (1949)

Figura 3- Capa de *The Price of Salt* (1952)



Fonte: *The Price of Salt* (1952)

Figura 4- Capa de *Odd Girl Out* (1957)



Fonte: *Odd Girl Out* (1957)

Com a emergência de movimentos sociais e políticos como o movimento de libertação das mulheres e o movimento *Black Power*, surge a necessidade de fazer do feminismo um movimento mais abrangente e inclusivo. A partir da reflexão sobre as diferentes formas de opressão que recaem sobre mulheres e que variam de acordo com suas diversas identidades, o feminismo interseccional começa a ser pensado nos anos 1970 como um movimento que objetiva incluir pautas relacionadas à raça, sexualidade, classe social, entre outras. Essa corrente de pensamento afeta a literatura lésbica, que passa a não ser mais focada na mulher branca e de classe média alta.

É preciso mencionar aqui que o movimento cultural conhecido como *Harlem Renaissance*, que estendeu-se durante a década de 1920, trouxe consigo uma visibilidade enorme para todo tipo de expressão artística negra nos Estados Unidos. Dessa forma, já era possível encontrar, antes dos anos setenta, romances escritos por mulheres negras que faziam alusões a relacionamentos sáficos. O exemplo mais famoso é o livro *Passing* (1929) escrito por Nella Larsen. Apesar disso, é só durante as décadas de 1970 e 1980 que passamos a ter uma bibliografia mais extensa sobre obras literárias que abordam a lesbianidade negra. *Loving Her* (1974), escrito por Ann Shockley, é conhecido como uma das primeiras obras de literatura lésbica negra e tem como enredo o desenvolvimento de um relacionamento lésbico interracial.

Depois disso, durante os anos de 1980, foram publicadas obras essenciais para o estudo do movimento lésbico negro na literatura. São exemplos disso *Zami: A New Spelling of My Name* (1982), de Audre Lorde, *The Color Purple* (1982), de Alice Walker e *The Women of Brewster Place* (1982), de Gloria Naylor.

Ainda durante essa mesma época, as “*problem novels*” surgem como livros quase didáticos voltados para adolescentes, que lidam com questões específicas como anorexia, vício em drogas e sexualidade. Esse tipo de literatura também é conhecido por ter criado “um espaço no mundo da angústia juvenil para que os adolescentes saibam que eles não estão sozinhos”³⁵ (Wagg, 2004, p. 77) e por ser um precedente do que hoje conhecemos como *Young Adult Novels*, ou *Y.A.*

Em 1982, Nancy Garden publica *Annie on my mind*. O livro é um dos exemplos mais antigos de *Y.A.* a apresentar um casal lésbico como protagonistas. Apesar desse tipo de literatura ter sido conhecido durante os anos oitenta por sua característica moralista e por representar a homossexualidade como “uma fase, uma doença patológica, um estado que leva à morte e/ou a ser um membro do grupo mais abjeto da sociedade”³⁶ (*ibidem*, p. 79), a obra de Garden produz uma nova forma de pensar o romance sáfico juvenil ao propor um romance protagonizado por um casal lésbico que não tem um final trágico.

Adentrando os anos 2000, com a popularização do *Y.A.*, as editoras passam a notar o poder econômico que pode ser gerado através da construção de um mercado voltado especificamente para a literatura juvenil. A partir disso, o comportamento de editoras e livrarias em relação aos romances jovem-adultos começa a mudar. A quantidade de editoras

³⁵ No texto de partida: “a space in the world of teenage angst to let adolescents know that they were not alone”.

³⁶ No texto de partida: “A phase, a pathological illness, a state leading to death and/or being a member of the most abject group in society”.

abertas a publicar *Y.A.s*, inclusive aqueles focados em relacionamentos homoafetivos, aumenta. Além disso, “entrevistas com vendedores de livros indicam uma mudança nos layouts das lojas onde os *Y.A.s* estão cada vez mais sendo posicionados o mais distante possível dos livros infantis e estrategicamente colocados próximos às cafeteiras.”³⁷ (*ibidem*, p. 92).

Com o advento da Internet, começam a surgir subgrupos nas redes sociais voltados para a discussão de livros e literatura. Os *booktubers*, por exemplo, criam conteúdo sobre literatura em canais do *YouTube* e tornam-se cada vez mais populares e relevantes no mercado literário. Por serem divulgadores que, em sua maioria, estão entre a adolescência e início da fase adulta, o número de *Y.A.s* a serem popularizados através de redes sociais é considerável. Esse movimento é intensificado a partir do desenvolvimento do *TikTok*, quando cria-se na plataforma uma comunidade conhecida como *BookTok*.

Redes sociais como *Tik Tok*, *Instagram* e *YouTube*, fornecem aos jovens um espaço onde eles podem não só expressar e experimentar suas identidades de forma segura, mas também conhecer outras pessoas que tenham interesses parecidos e formar comunidades em que eles se sintam acolhidos e respeitados de formas que não seriam possíveis em ambientes *off-line*. Dessa forma, os livros difundidos nessas subcomunidades online como *BookTok* ou *BookTube* são normalmente focados em literatura juvenil ou jovem-adulta e apresentam conteúdo *queer*, afinal, “O BookTok permite que leitores/leitoras jovens re-imaginem um presente queer no qual ser queer é um elemento comum na vida cotidiana.”³⁸ (Boffone, 2021, p.11)

Ademais, o impacto do *BookTok* no mercado editorial tem sido tão significativo que, apesar de livros *queers* normalmente atenderem a um público mais nichado, alguns títulos tornaram-se *best-sellers* depois de terem viralizado no aplicativo. Exemplos incluem *Os sete maridos de Evelyn Hugo* (2017), *Os dois morrem no final* (2017), *Vermelho branco e sangue azul* (2019), *One Last Stop* (2021) e *Heartstopper* (2019). Dessa forma, se buscarmos os livros mais vendidos em categorias como “Ficção Lésbica”, “Romance Sáfico” ou “Livros de Romance Lésbico”, seremos recebidos com uma quantidade avassaladora, quase exclusiva, de *Y.A.s* que já foram, ou estão sendo, comentados em comunidades literárias online.

Fora do círculo de literatura jovem-adulta, a escrita sáfica do século XXI é marcada pela diversidade em múltiplas instâncias. Inicialmente, é possível observar que as tramas não

³⁷ No texto de partida: “Interviews with booksellers indicate a change in store layout where YA is increasingly being located as far away as possible from the children’s books and strategically placed near café locations”.

³⁸ No texto de partida: “BookTok enables teen readers to reimagine a queer present in which queerness is a regular fixture in daily life”.

costumam mais refletir unicamente sobre a sexualidade. Ao invés disso, elas trazem personagens com diferentes identidades que são postas em discussão ao longo dos textos. Dessa forma, temos narrativas que geralmente dialogam com relações diaspóricas ou entre grupos sociais, raciais e religiosos diferentes. Por exemplo, em *Disobedience* (2006) seguimos a história de duas mulheres sáficas que fazem parte de uma comunidade judaica ortodoxa, já em *I can't think straight* (2008), somos apresentadas aos desdobramentos da paixão que começa a ser desenvolvida entre uma mulher de família cristã e outra de família muçulmana.

Os enredos também costumam ser mais diversos, apresentando argumentos que incluem viagem no tempo, expedições exploradoras em cavernas, esquemas de roubos de fortuna, excursões científicas no oceano e histórias de fantasia que incluem dragões, magia e uma guerra pelo trono. Respectivamente *This is How you Lose the Time War* (2019), *The Luminous Dead* (2019), *Fingersmith* (2002), *Our Wives Under the Sea* (2022) e *The Priority of the Orange Tree* (2019).

Apesar do aumento na variedade de temas, é interessante perceber que muito do que é escrito hoje em dia na literatura sáfica, busca remontar o passado. Dessa forma, o número de ficções históricas produzidas atualmente, é considerável. Segundo Parker (2015) um dos motivos da recorrência da ficção histórica em textos sáficos é que o gênero “permite um flerte com o desvio sexual ao mesmo tempo em que remete as lésbicas à segurança do passado”³⁹ (p. 213). Além disso, ele nos permite criar uma realidade alternativa do passado em que mulheres não tiveram suas histórias apagadas e esquecidas.

Sarah Waters, talvez uma das autoras lésbicas contemporâneas mais conhecidas, escreveu uma quantidade relevante de ficções históricas que são ambientadas desde a Era Vitoriana, como *Fingersmith*, *Tipping the Velvet* (2002) e *Affinity* (1999), até os anos 1940 com *The night Watch* (2006) e *The Little Stranger* (2009), passando também pelos anos 1920 com *The Paying Guests* (2014).

É importante salientar que, além do romance, existem outros gêneros literários que costumam abordar temas sáficos.

Em 2006 Alison Bechdel publica *Fun Home*, que representa um marco importante no que se refere a *Comic Books* lésbicos. Depois dessa publicação, outros *comics* sáficos começaram a receber uma atenção maior do público, entre eles, *Dykes to Watch Out For*, produzida entre 1983 e 2008, e *Blue is the Warmest Color* (2010), que foi transformado em um filme de mesmo nome em 2013.

³⁹ No texto de partida: “permits a flirtation with sexual deviance while consigning lesbians to the safety of the past”.

A escrita de si também tem sido um lugar onde as mulheres sáficas sentem-se seguras para explorar as complexidades de suas identidades e narrar sobre seus sentimentos de forma mais explícita e aprofundada. Assim, muitos dos escritos sáficos que temos hoje são compostos por autobiografias, autoficções, diários, cartas, entre outros. Levando em consideração a quantidade de textos sáficos que estão posicionados nessa categoria e a importância da escrita de si para a narrativa sáfica, trataremos desse assunto de forma mais aprofundada a seguir.

1.2.1 A escrita de si e a memória sáfica

Ao escrever *O pacto autobiográfico* (2008), Philippe Lejeune busca, entre outras coisas, fazer uma diferenciação entre o romance e a autobiografia baseando-se em “dois critérios: relação entre o nome do personagem e o nome do autor, natureza do pacto firmado pelo autor”. (p. 33) A partir disso, o autor gera um quadro em que podemos ver o resultado dessas combinações.

tabela 01: pacto autobiográfico

Nome do personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1a romance	2a romance	
= 0	1b romance	2b indeterminado	3a autobiografia
Autobiográfico		2c autobiografia	3b autobiografia

Fonte: Lejeune, 2008, p. 28

Com as definições postas nessa imagem algumas questões são levantadas: O que acontece quando o nome da personagem é igual ao do(a) autor(a) em um pacto romanesco? Como definir um pacto autobiográfico que apresenta um nome de personagem diferente do nome do(a) autor(a)? Se o nome do autor é tão importante para as classificações postas por LeJeune, como lidar com os pseudônimos? Como definir um texto cujo pacto está entre o romanesco e o autobiográfico?

O problema relacionado ao pseudônimo é rapidamente respondido pelo próprio LeJeune nesse mesmo texto. O autor acredita que: “O pseudônimo é um nome de *autor*. Um segundo nome. Não é exatamente um nome falso” e segue dizendo “o segundo nome é tão autêntico quanto o primeiro, ele indica simplesmente este segundo nascimento, que é a escrita publicada” (*ibidem*, p. 28). Dessa forma, para fins práticos devemos considerar que nome do autor = pseudônimo do autor.

Já com relação às outras questões mencionadas, essas começam a ser iluminadas quando Serge Doubrovsky cria o termo “autoficção” para referenciar sua obra *Fils* (1977). Desde então, o termo expandiu e tornou-se um “gênero híbrido, situado entre a autobiografia e o romance”. (Perrot, 2019, p. 3)

Apesar de ser possível encontrar autobiografias romanceadas ou textos similares em obras escritas antes do período moderno e pós-moderno, podemos perceber que a escrita de si foi, por muito tempo, marcada principalmente por autobiografias. Tal fato traz consigo um problema no que se refere à diversidade e representatividade (ou a falta delas) nos textos publicados nesse gênero. As autobiografias são reservadas àqueles que tiveram suas conquistas reconhecidas ao longo da história. “Quando Doubrovsky definiu a autobiografia como um privilégio reservado aos importantes, percebemos que a maioria das autobiografias foi escrita por homens: autores que publicaram seus diários, como Joubert, Maine de Biran, Benjamin Constant, Stendhal, Vigny, Delacroix, Michelet, Maurice de Guérin e Amiel” (Rodvalho, 2023, p. 51). Com isso, uma série de grupos sociais tiveram suas vivências privadas da publicação e distanciadas do grande público.

As histórias sáficas, em específico, sofrem de um apagamento histórico que, se por um lado age de forma a proteger essas mulheres da exposição e da consequente violência que ela gera, por outro, anula qualquer vestígio de sua existência. A homossexualidade masculina pode ter sua história traçada com mais facilidade no Ocidente desde a Grécia Antiga (seja através de documentação física literária, como os diálogos de Platão em *O Banquete*, ou de mitos e narrativas gregas, como a de Pílades e Orestes) até a instauração do cristianismo e a consequente demonização de sexualidades ou identidades de gênero que ainda hoje consideramos não normativas.

Quando falamos de lesbianidades, é bem mais difícil traçar uma linha historiográfica. Nesse sentido, as autobiografias e autoficções desempenham um papel importante, afinal, “para Doubrovsky, a autobiografia — gênero que se baseia em fatos — recorre à ficção — campo imaginativo — para lidar com a questão da memória” (Carvalho, 2016, p. 3). Usando ainda o mesmo parâmetro da mitologia e documentação literária grega como exemplo, é

possível atestar que existe uma disparidade entre a quantidade de informação que sobreviveu até os dias atuais sobre a homossexualidade feminina e masculina. O mesmo texto de Platão, *O Banquete*, não possui nenhum representante que defenda a homossexualidade feminina. Como vimos, a poeta mais conhecida por versar sobre o assunto, Safo de Lesbos, teve a grande maioria dos seus textos mutilados, e o único mito que nos traz a possibilidade de teorizar sobre a existência de um amor entre mulheres é aquele que teria surgido como explicação para a origem das constelações Ursa Maior e Ursa Menor: o mito de Ártemis e uma de suas seguidoras, Calisto. O mito diz que por causa da beleza de Calisto, Zeus sente-se perdidamente atraído por ela e resolve disfarçar-se da Deusa Ártemis para enganar e abusar sexualmente da jovem. Depois de engravidar do deus, Calisto é expulsa do grupo e transformada em uma urso. Algum tempo depois, o filho de Calisto a encontra sob a forma de urso e tenta matá-la. Demonstrando compaixão, Zeus decide transformar Calisto e seu filho em constelações de estrelas, que ficaram conhecidas como a constelação da Ursa Maior e Ursa Menor.

Esse mito, apesar de sutil, é o único que abre espaço para leituras abertamente sáficas, já que a relação entre Calisto e Zeus acontece unicamente porque o Deus está metamorfoseado na Deusa Ártemis. Além disso, o fato de a suposta relação entre Calisto e Ártemis não ser questionada em nenhum momento durante o mito, nos leva a crer que não era tão incomum haver relações amorosas ou sexuais entre mulheres e abre a possibilidade de levantarmos questionamentos sobre a natureza das relações entre a Deusa da caça e as mulheres do seu grupo.

Essa invisibilidade lésbica, ao mesmo tempo em que protegeu as mulheres de condenações por sodomia ou desvio sexual, também apagou parte da sua história, de modo que "a documentação da historiografia lésbica costuma vir de dois locais: ou dos universos jurídico e religioso, que fornecem provas da perseguição e tortura contra lésbicas, ou da escrita de lésbicas" (Gomyde, 2021, p. 3). Dessa forma, o estudo da literatura escrita por mulheres *queers* é essencial na manutenção da tradição sáfica na literatura e representa também uma luta contra o esquecimento e a invisibilidade que tanto atormenta a história da lesbianidade. A partir disso, é possível argumentar que para a pessoa sáfica, a memória é o fator essencial que atua na manutenção da sua história. Com a dificuldade de encontrar uma matéria física que possa narrar sua evolução e atestar sua existência, o movimento lésbico depende da memória de suas escritoras para manter viva sua cultura. As autobiografias e autoficções representam, então, formas de utilizar a memória na construção e manutenção de uma cultura literária sáfica.

Ao falar sobre literatura lésbica, Natalia Borges Polesso atribui a essas produções uma característica disruptiva. Ela diz que:

Se essas produções criam f(r)icções que atualizam metáforas e que propõem certa resistência à heterossexualidade, à cis-heteronormatividade, à regulação dos corpos femininos, à homogeneização dos comportamentos neurotípicos em mulheres, entre outras questões e considerando o corpo lésbico, isso significa que de algum modo essa literatura produzida serve para alargar essas estruturas normativas, para rompê-las, para escová-las a contrapelo (Polesso, 2020, p. 6).

Essa perspectiva, além de não ser única de Polesso, acentua-se ao passo de adentrarmos o campo da escrita de si. Muitas foram as escritoras sáficas que se arriscaram a, de alguma forma, mesclar memória e ficção. Gertrude Stein escreve *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), uma autobiografia que não é de si mesma; Audre Lorde escreve *Zami: a New Spelling of My Name* (1982) que, apesar de ter elementos de sua própria vida, é descrito pela autora como numa “biomitografia”. Emily Dickinson, Elizabeth Bishop e a própria Safo de Lesbos incluem em suas poesias aspectos autobiográficos que nos permitem entender melhor sobre suas relações com outras mulheres. Dorothy Strachey escreve o que ela descreve em sua introdução como uma autobiografia alterada, mas que não recebeu seu nome na autoria das primeiras impressões.

O que todas essas produções têm em comum é justamente a disrupção: “disrupção genérica pode de fato ser a característica mais distinta da autobiografia lésbica”⁴⁰ (Pearl; Medd, 2015, p. 169). Sendo assim, a memória que Dorothy Strachey acessa ao escrever *Olivia* faz parte dessa leva de romances lésbicos que usam a escrita de si como forma de gerar representatividade e o seu estudo é de enorme relevância, pois nos ajuda a traçar um panorama sobre cultura e vivência lésbica e suas representações na literatura.

1.2.2 As memórias de Strachey e Olivia

Olivia trata da narração de uma mulher que busca contar a história do seu primeiro amor através da coleção de lembranças e recordações que ela possui dessa época.

A relação entre memória e sexualidade é melhor estabelecida durante a introdução quando a narradora/autora (Nesse caso é difícil entender quem fala, já que a autoria do livro foi assinada com o mesmo nome da personagem e a própria autora caracteriza a narrativa como autobiográfica durante o prefácio) estabelece uma conexão mais direta e sincera com o leitor.

⁴⁰ No texto de partida: “genérica disruption may in fact be the most prevalent distinguishing characteristic of lesbian memoir or autobiography”.

Assim como é comum em outras narrativas de memória, a narradora/autora usa um momento histórico como motivação para a escrita. Ela afirma usar o que consegue salvar de sua memória para escrever essa história, que para ela é um refúgio da “Enormidade da enchente que ameaça nos submergir”⁴¹ (Strachey, p. 1). Apesar de não ser indiferente à realidade da guerra, Dorothy/Olivia escolhe passar seus dias reunindo memórias do ano em que “pela primeira vez, eu tomei consciência de mim mesma, do amor e do prazer, da morte e da dor, e quando toda reação à essas coisas foi tão inesperada, tão incrível, tão involuntária quanto a própria experiência.” (*ibidem*, p. 1)

Além de aludir à memória, Dorothy/Olivia também aborda diretamente a questão da sexualidade em momentos diferentes do livro. Apesar de não nomear seus sentimentos de forma específica como faz Diana Frederics (1995) em *Diana: A strange autobiography*, ela deixa claro que tem consciência de que seu caso era diferente das demais formas de amor que havia conhecido e, em um momento súbito de entrega absoluta, confessa à Mlle Julie que o sente por ela é amor.

Enfim eu levantei minha cabeça e vi seus olhos fixos sobre mim. Sem saber o que eu estava fazendo, sem refletir, como se movida por uma fonte independente cuja existência me era desconhecida, e cuja violência eu era incapaz de resistir. Eu subitamente me encontrei ajoelhada diante dela, beijando suas mãos, gritando sem parar, “Eu te amo!”—soluçando, “Eu te amo!”⁴² (p. 53)

Além de explicitar a natureza dos seus sentimentos pela diretora da escola onde estudou, algo maior e mais sério do que uma simples afeição e que não deve ser encarado com levandade, há outros momentos, já citados anteriormente, em que ela estabelece uma relação importante entre a forma como a sexualidade é vista pela sociedade da época e o efeito que isso tem não só nas suas ações, mas também na sua produção literária.

O entendimento de que sua história de amor seria banalizada e reprovada pela sociedade, faz com que a narradora/autora se abstenha de contar sua história por muitos anos. Aqui vale destacar que Strachey só escreveu o livro aos 69 anos e o manteve guardado por mais quinze anos, publicando-o pela primeira vez aos 84 anos. Durante todo esse tempo, a memória sáfica de Strachey, e tudo o que ela representa para a historiografia da ficção lésbica, permaneceu trancafiada, submergindo no mar de tantas outras memórias, desfazendo-se

⁴¹ No texto de partida: “The enormity of the flood that is threatening to submerge us”.

⁴² No texto de partida: “ At last I raised my head and saw her eyes fixed upon me. Without knowing what I was doing, without reflection, as if moved by some independent spring of whose existence I was unaware, and whose violence I was totally unable to resist, I suddenly found myself kneeling before her, kissing her hands, crying out over and over again, ‘I love you!’—sobbing, ‘I love you!’”

pouco a pouco a cada ano que passava. Retornando à superfície eventualmente em momentos quando a mente busca salvação nas lembranças mais tenras. Ressurgindo outras vezes como uma “urgência de confissão”⁴³ (*ibidem*, p. 3) que perde forças no medo do olho do outro.

Durante a narração do romance, a narradora/autora eventualmente mescla verbos no presente e no passado, interrompendo suas memórias para adicionar sentimentos e impressões atuais sobre eventos antigos que ainda a afetam. Tentando, mesmo enquanto escrevia o livro, entender se Mlle Julie a amava como ela havia amado, e ainda amava durante a escrita do livro. Os acontecimentos do passado ainda exercem sobre ela uma força capaz de levá-la de volta ao momento narrado.

Muitos dos teóricos que versam sobre memória na construção literária falam sobre trauma e como ele, normalmente, não só está presente na narrativa memorialística, mas também a altera criando irregularidades no tempo ou no discurso. Seligmann-Silva (2003), por exemplo, afirma que “A arte da memória, assim como a literatura de testemunho, é uma arte da leitura de cicatrizes” (pg. 56).

A trajetória de Olivia apresenta uma reviravolta interessante nesse aspecto. É verdade que a história da homossexualidade está marcada por traumas diversos, de modo que se torna impossível para uma pessoa *queer*, especialmente àquela que cresceu durante os anos 1880 como é o caso de Olivia, não ter presenciado algum tipo de trauma ou preconceito. Desse modo, quase todas as narrativas que abordam a sexualidade, incluem, de alguma forma em sua narração, episódios traumáticos. *The well of loneliness* (1928), *Diana: A strange autobiography* (1942), e até mesmo livros mais atuais como *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014), todos apresentam narrativas autobiográficas ou autoficções que relacionam a homossexualidade ao trauma.

Em *Olivia*, entretanto, existe uma sutileza na abordagem que o diferencia desses outros textos. É verdade que a personagem principal fala diversas vezes sobre o sentimento de confusão e a solidão de saber que é diferente das outras meninas. Além disso, apesar de já existirem palavras como “homossexualidade” e “lesbianismo” durante a época em que o livro foi escrito, a autora evita usar essas e outras palavras que tratem do assunto de forma mais explícita, o que nos leva a entender que existiu de certo modo, um medo internalizado cercando a narradora/autora. A própria utilização do pseudônimo durante a publicação do livro também pode ser indicativo desse medo, entretanto, ainda assim a história mantém um tom surpreendentemente positivo em relação à sexualidade. *Olivia* desafia temas recorrentes da literatura lésbica ao construir uma história em que as personagens não “se arrependem” da

⁴³ No texto de partida: “urgency of confession”.

sua sexualidade e voltam a se relacionar com homens no final do romance, nem são assassinadas ou morrem como forma de punição pelo pecado de amar outra mulher. Ambos os enredos foram muito utilizados entre as *pulp fictions* dos anos 1950 e permaneceram sendo uma escolha narrativa comum por muitos anos. Ao invés de um final trágico que soa como uma lição sobre os perigos da homossexualidade, Dorothy Strachey traz um final sóbrio, apesar de muito sentimental. Os sentimentos de Olivia dificilmente poderiam ser retribuídos em vista da diferença de idade e de hierarquia que existe entre uma diretora e sua aluna. Logo, o leitor entende que não poderia haver outro final senão aquele que culmina na separação iminente das duas. Esse fato, entretanto, não invalida os sentimentos da narradora nem diminui a importância dessa experiência para o seu desenvolvimento. Ao contrário, a falta de um episódio trágico ou traumático nos dá a oportunidade de enxergar novas formas de criar e narrar memórias não-normativas, e de pensar em histórias *queers* de forma a valorizar o amor ao invés da violência.

No último momento em que a memória é citada de forma explícita no texto, a narradora espera que os Deuses permitam que ela não tenha profanado essa memória que para ela é tão bonita e essencial, que mesmo depois de tantos anos ainda a segue incansavelmente. Com isso, ela deixa claro que o que estamos prestes a presenciar com aquele livro é o jorro de uma memória, que sendo tão importante para a construção de uma cultura coletiva, não poderia nem deveria continuar escondendo-se nos labirintos de uma só mente.

2 A ESTÉTICA ROMÂNTICA E O ROMANTISMO SÁFICO

Distintos autores buscaram criar teorias acerca do romantismo. Iniciaremos a discussão acerca desse tópico trazendo os teóricos Arthur O. Lovejoy, René Wellek e Morse Peckham, cujos estudos conversam entre si e giram em torno da definição (ou impossibilidade de definição) do romantismo. Em seguida, para examinar a diferença entre o Romantismo enquanto movimento histórico e movimento literário, nos valeremos de estudos como os de Otto Maria Carpeaux e Keren Gorodeisky. Por fim, para a associação entre a estética Romântica e a literatura sáfica, mencionaremos Michael O'Rourke e David Collings.

Enquanto alguns teóricos acreditam que “romantismo” é um termo vago e que pode ser aplicado a uma diversidade de manifestações artísticas que mal relacionam-se entre si, outros defendem que é inegável a existência de características específicas que funcionam de forma a criar expressões reconhecidamente românticas.

Em *On the discrimination of Romanticisms* (1929), por exemplo, Arthur O. Lovejoy argumenta que a palavra “romantismo” é empregada de forma exacerbadamente flexível para descrever escritos muito distintos e que, dessa forma, há uma dificuldade em encontrar características textuais que possam ser entendidas como exclusivamente românticas que abarquem todos esses textos. Segundo o próprio autor:

A palavra “romântico” passou a significar tantas coisas que, por si só, não significa nada. Ela deixou de desempenhar a função de um signo verbal. Quando alguém é convidado, como eu tive a honra de ser convidado, a falar sobre o romantismo, é impossível saber de que ideias ou tendências ele deve falar, quando elas supostamente floresceram ou em quem elas supostamente foram exemplificadas⁴⁴ (Lovejoy, 1929, p. 232-233).

Da mesma forma, o autor pontua que as características da estética Romântica mudam com o tempo e com o espaço e que, independente da evolução e da mudança dessas características, o termo “romantismo” continua sendo utilizado igualmente. Sobre isso, Lovejoy aponta que o Romantismo francês, por exemplo, muito se diferencia daquele alemão, e que até dentro de uma mesma cultura, é possível notar diferenças significantes nesse movimento literário. Na Inglaterra, o gótico que ficou conhecido nas fases iniciais do Romantismo pouco se relaciona com fases posteriores do mesmo movimento. Assim, a palavra para de ter um significado aplicável.

⁴⁴ No texto de partida: “The word “romantic” has come to mean so many things that, by itself, it means nothing. It has ceased to perform the function of a verbal sign. When a man is asked, as I have had the honor of being asked, to discuss Romanticism, it is impossible to know what ideas or tendencies he is to talk about, when they are supposed to have flourished, or in whom they are supposed to be chiefly exemplified”.

Por questões como essa, o autor sugere que pensemos em “romantismos” plurais, e que qualquer estudo que busque debruçar-se sobre o assunto, deve partir justamente do reconhecimento dessa pluralidade que cerca o romantismo.

Em resposta às ideias de Lovejoy, Wellek escreve *The Concept of Romanticism in Literary History* (1949). Neste trabalho, o autor contesta a visão de que o Romantismo é um movimento indefinível e excessivamente fragmentado. Ao invés disso, Wellek defende a existência de um movimento Romântico unificado caracterizado por elementos fundamentais que são comuns à maior parte das manifestações artísticas românticas da Europa.

Com relação à questão terminológica discutida por Lovejoy, Wellek esclarece que parte dessa complicação se dá pelo fato de que termos como “romantismo” e “romântico” são quase contemporâneos aos fenômenos que descrevem. Esse fator o diferencia de outros movimentos artísticos como o renascimento ou o barroco, cujas nomenclaturas foram introduzidas séculos depois dos eventos. “No caso do romantismo, a questão da terminologia, sua disseminação e estabelecimento, é especialmente complicada porque ela é contemporânea ou quase contemporânea dos fenômenos descritos”⁴⁵ (Wellek, 1949, p. 2).

Além disso, terminologias relacionadas ao Romantismo foram, de fato, utilizadas para descrever autores com estilos distintos, entretanto, Wellek esclarece que quando estas nomenclaturas foram usadas para descrever autores como Shakespeare, Cervantes e Calderón, elas partiram de uma perspectiva puramente histórica e que, ali, elas “significam simplesmente toda poesia escrita em uma tradição diferente da que descende da antiguidade clássica”⁴⁶ (Wellek, 1949, p. 4). Apesar disso, o autor nos informa também que “Essa concepção histórica ampla foi posteriormente combinada com um novo significado: o tipológico, que se baseia na elaboração do contraste entre ‘clássico’ e ‘romântico’”⁴⁷ (*ibidem*, p. 4)

Voltaremos a essa dicotomia mais adiante. Por hora, é suficiente dizer que, na perspectiva de Wellek, é possível argumentar a favor de um movimento Romântico unificado e que existem características comuns a esse movimento que podem ser observados em toda a

⁴⁵ No texto de partida: “In the case of romanticism the question of the terminology, its spread and establishment, is specially complicated because it is contemporary or nearly contemporary with the phenomena described”.

⁴⁶ No texto de partida: “simply means all poetry written in a tradition differing from that descended from classical antiquity.”

⁴⁷ No texto de partida: “this broad historical conception was later combined with a new meaning: the typological, which is based on the elaboration of the contrast between ‘classical’ and ‘romantic’”.

Europa, como por exemplo “imaginação para a visão da poesia, natureza para a visão do mundo, e símbolo e mito para o estilo poético”⁴⁸ (Wellek, 1949, p. 1).

Peckham (1951) dá seguimento aos estudos sobre a teoria Romântica ao escrever *Toward a Theory of Romanticism*. Nesse artigo, o autor reconhece tanto as considerações feitas por Wellek quanto aquelas desenvolvidas por Lovejoy, e utiliza-se delas para elaborar seu próprio pensamento acerca do assunto.

Assim como Wellek, Peckham entende o Romantismo como um movimento que pode ser teorizado de modo uniformizado, não só na literatura como também na filosofia, arquitetura, teologia e nas ciências, através de princípios e características específicas deste período artístico e filosófico. O autor, inclusive, inicia seu argumento deixando explícita sua visão acerca de uma teoria do romantismo. A primeira frase do texto diz “Podemos ter esperança sobre uma teoria do romantismo? A resposta, eu acredito, é, Sim”⁴⁹ (Peckham, 1951, p. 5)

O argumento principal do autor reside na ideia de que o Romantismo surge como uma resposta às mudanças ocorridas na sociedade ocidental no final do século XVIII, Peckham acredita que a sociedade sai da visão de que o cosmos seria um mecanismo estático e maquinário, em que cada coisa tem seu lugar e sua importância, e cada indivíduo, assim como suas produções, são julgadas de acordo com sua capacidade de participar de forma funcional das engrenagens dessa máquina, e parte para uma visão mais orgânica e dinâmica do cosmos.

Nessa nova forma de enxergar a realidade,

O universo está vivo. Não é algo fabricado, uma máquina perfeita; ele cresce. Portanto, a mudança se torna um valor positivo, não um valor negativo; a mudança não é o castigo do homem, é sua oportunidade. Qualquer coisa que continue a crescer ou a mudar qualitativamente não é perfeita, talvez nunca possa ser perfeita. A perfeição deixa de ser um valor positivo. A imperfeição deixa de ser um valor negativo⁵⁰ (*ibidem*, p.14).

A partir dessas definições, Peckham desenvolve o conceito de “organicismo dinâmico”⁵¹, que para ele é uma das bases do pensamento romântico. Na busca por uma classificação objetiva do romantismo, o autor o define como “a revolução na mente europeia

⁴⁸ No texto de partida: “imagination for the view of poetry, nature for the view of the world, and symbol and myth for poetic style”

⁴⁹ No texto de partida: “Can we hope for a theory of romanticism? The answer, i believe, is, Yes”

⁵⁰ No texto de partida: “The universe is alive. It is not something made, a perfect machine; it grows. Therefore change becomes a positive value, not a negative value; change is not man's punishment, it is his opportunity. Anything that continues to grow, or change qualitatively, is not perfect, can, perhaps, never be perfect. Perfection ceases to be a positive value. Imperfection ceases To be a negative value.”

⁵¹ No texto de partida: “Dynamic organicism”

contra o pensamento em termos de mecanismo estático e o redirecionamento da mente para o pensamento em termos de organicismo dinâmico”⁵² (*ibidem*, p. 14).

Além do que foi discutido até então, outro ponto extensivamente comentado pelos teóricos foi a dicotomia entre Romantismo e Classicismo. Isso porque parte do que define o Romantismo parece ser sua oposição direta ao neoclassicismo. Ao falar sobre o assunto, Wellek (1949) atribui o início da discussão aos textos de Schlegel e Staël dizendo que “em todo lugar encontramos referências à August Wilhelm Schlegel ou Madame de Staël e suas fórmulas particulares opondo o ‘clássico’ e o ‘romântico’”⁵³ (p. 17).

O Romantismo é visto, então, como uma revolta contra o neoclassicismo. Ao contrário deste, o Romantismo prega uma oposição às regras pré-estabelecidas de fazer arte e uma adesão ao confessionalismo, e à liberdade de criação e expressão. A partir disso, os temas que surgem comuns ao Romantismo passam a ser excêntricos e singulares se comparados à harmonia e beleza da corrente anterior. Ao contrário do entendimento de beleza clássica, a representação da beleza romântica, por exemplo, “foi realçada pelas exatas qualidades que parecem negá-la... quanto mais triste, mais doloroso era, mais intensamente o apreciavam”⁵⁴ (Praz, 1951, p. 53). Podemos citar como exemplo dessa mudança na forma como a beleza era vista durante o período romântico, o culto à morte feminina que é colocado de forma explícita por Poe em seu ensaio *Filosofia da Composição* como “inquestionavelmente, o tópico mais poético do mundo”⁵⁵ (Poe, [s.d.], p. 5).

O que podemos perceber então, é que o conceito do Romantismo pode ser compreendido através de diferentes perspectivas. Se pensarmos no contexto histórico, por exemplo, teremos um movimento que emergiu em um contexto social e político específico e que teve início e fim em datas específicas.

O Romantismo, como conceito histórico, é um dos melhor definido na história da literatura: um movimento que surgiu na Alemanha por volta de 1800, conquistou logo a Inglaterra e, a partir de 1820, a França; depois, todas as literaturas europeias e americanas; e acabou nas tempestades das revoluções de 1848”. (Carpeaux, 2013, p. 157)

Entretanto, se pensarmos no Romantismo sob uma perspectiva estética, veremos que ele pode representar um conjunto de características temáticas e estilísticas que podem ser

⁵² No texto de partida: “the revolution in the European mind against thinking in terms of static mechanism and the redirection of the mind to thinking in terms of dynamic organicism.”

⁵³ No texto de partida: “Everywhere we find references to August Wilhelm Schlegel or Madame de Staël and their particular formulas opposing the ‘classic’ and the ‘romantic’.

⁵⁴ “was enhanced by exactly those qualities which seem to deny it... the sadder, the more painful it was, the more intensely they relished it.”

⁵⁵ “Unquestionably the most poetical topic in the world”.

encontradas na literatura em épocas diversas e independentes do momento histórico romântico.

Assim, a estética romântica, ao contrário do Romantismo enquanto movimento histórico, permanece relevante no âmbito literário mesmo depois das revoluções de 1848. “O movimento Romântico acabara, mas não o Romantismo. Sobreviveu, em forma de inúmeros resíduos e vestígios[...] a sobrevivência de Romantismo é um fato, e isso não somente na poesia simbolista de 1900, mas também na ficção” (Carpeaux, 2013, p. 164)

Essa última é a perspectiva sob a qual voltaremos nosso olhar durante esse estudo. Assim, verificaremos questões que giram acerca da sensibilidade estética do Romantismo e que engloba características como o subjetivismo e a valorização do eu, a idealização e supervalorização dos sentimentos, a exaltação da natureza, a melancolia e a liberdade contra as regras formais de criação artística e literária.

Além disso, outras temáticas características da estética Romântica costumam estar relacionadas à sua natureza disruptiva e rebelde. Na busca pela criação de uma teoria romântica, Peckham (1951) diz que os valores do Romantismo “são mudança, imperfeição, crescimento, diversidade, a imaginação criativa, o inconsciente”⁵⁶ (p. 12).

Levando em consideração tais aspectos, seria razoável pensar numa interseção entre a estética Romântica e a literatura *queer*, já que o progressismo proposto pela primeira abre espaço para que a segunda possa florescer, seja através do sentimento de liberdade que seria ofertado ao escritor Romântico para expressar em suas produções formas diversas de entender sexualidade e gênero, ou pela identificação com a visão do amor como algo inalcançável, utópico e causador de grande sofrimento. Vale ressaltar que, ao analisar a estética Romântica e sua consonância com as obras sáficas que serão citadas adiante, este trabalho utiliza um recorte específico da estética Romântica inglesa. Sendo este um estudo voltado à estética e não ao Romantismo enquanto movimento histórico, entendemos que essa não se restringe ao período histórico que lhe deu origem, mas permanece influente em diversos contextos culturais e artísticos. Logo, podemos citar *The picture of Dorian Gray* (1890) e *Carmilla* (1872) como exemplos de textos que, apesar de terem sido escritos um pouco depois do auge do Romantismo enquanto momento histórico, apresentam tanto características da estética literária Romântica quanto fortes indícios de desejo homoafetivo.

Apesar disso, a relação entre ambas as teorias parece ter sido pouco abordada. Entre os teóricos que produziram sobre o assunto podemos mencionar Michael O'Rourke e David Collings (2024), que inclusive afirmam que

⁵⁶ "are change, imperfection, growth, diversity, the creative imagination, the unconscious."

O Romantismo na academia também tende a ser desenfreadamente heterossexual. Já tivemos *Queering the Middle Ages*, *Queering the Renaissance*, *Victorian Sexual Dissidence*, e *Queering the Moderns*, mas nenhum *Queering the Romantics* ou *Queering Romanticism*⁵⁷ (O'Rourke; Collings, 2004, n.p.).

A partir dessa problematização, o que buscamos fazer na seção seguinte é justamente analisar a estética literária Romântica e argumentar que pode existir uma consonância entre ela e a literatura *queer*; com enfoque específico no texto sáfico. Para isso, examinaremos aspectos característicos da estética Romântica e de que forma, e com que frequência, eles estão presentes na literatura lésbica, para então podermos entender de que forma essa relação pode auxiliar na construção do que entendemos como Romantismo sáfico. As características que serão melhor exploradas nas subseções seguintes incluem: a ideia de fracasso como propulsor do Romântico e do sáfico; as similaridades entre o herói Romântico e a heroína sáfica; as representações do amor Romântico e do amor sáfico; e a relação entre o gótico, o Romântico e o sáfico. Com o objetivo de melhor ilustrar os paralelos que serão traçados, traremos exemplos de narrativas sáficas diversas nas subseções.

2.1. O fracasso como propulsor do Romântico e do sáfico

Ao propor que a teoria contemporânea ainda é essencialmente romântica, Justin Clemens (2017) argumenta que a teoria Romântica se prolifera e se reproduz de forma contínua, girando entre três problemas insistentes e incontroláveis: o problema da universidade, o problema do niilismo e o problema da estética. Em suas próprias palavras:

Esses três problemas são o ambiente no qual o Romantismo teórico se encontra jogado, e que – por meio de uma proliferação incessante de temas, procedimentos teóricos e zonas de engajamentos – ele tenta incessantemente dominar, sem nunca conseguir fazê-lo. Em seu fracasso necessário de dominar seu ambiente, o Romantismo tenta transvalorar esse fracasso como seu próprio sucesso singular. O romantismo, no entanto, reconhecendo a insuficiência da tentativa de transvaloração, então mergulha de volta nos tormentos triplos de seu ambiente⁵⁸ (p. VIII e IX).

⁵⁷ No texto de partida: "Romanticism in the academy has tended to be rampantly hetero too. We have had *Queering the Middle Ages*, *Queering the Renaissance*, *Victorian Sexual Dissidence*, and *Queering the Moderns*, but no *Queering the Romantics* or *Queering Romanticism*."

⁵⁸ No texto de partida: "These three problems are the 'environment' in which theoretical Romanticism finds itself thrown, and which – by way of and incessant proliferation of themes, theoretical procedures, and zones of engagement – it ceaselessly attempts to master, without ever being able to do so. In its necessary failure to master its environment, Romanticism tries to transvalue this failure as its own singular success. Romanticism, however, recognizing the insufficiency of the attempted transvaluation, then plunges itself back into the triple torments of its environment- whence the impossible cycle begins again."

Segundo o autor, o que garante que o Romantismo continue sendo relevante para a teoria contemporânea é justamente sua capacidade de falhar e fazer da sua falha seu próprio sucesso. É a partir dessa perspectiva, e considerando os três problemas centrais do Romantismo – a universidade, o niilismo e a estética – que Clemens passa a examinar diferentes teóricos contemporâneos, a fim de demonstrar que a força de suas teorias “ainda dependem do envolvimento com uma situação essencialmente romântica”⁵⁹ (p. XVI). Entre os teóricos analisados temos Jacques Lacan, Deleuze e Guattari, Alain Badiou e Eve Sedgwick, com a teoria *queer* que é discutida pela autora em *Epistemology of the Closet*.

O autor inicia sua argumentação utilizando um poema de Wordsworth como exemplo de texto que carrega emblemáticos *motifs* românticos, entre eles, o fracasso. Sobre isso, Clemens diz que “A ruína material do poema é a pedra sobre a qual Wordsworth falhará em construir a sua igreja estético-moral. Essa falha será sua glória”⁶⁰ (p. XII).

Essa importância do fracasso, ou da falha, para o movimento Romântico, que é estabelecida por Clemens, funcionará como uma das bases para o nosso argumento acerca da relação entre o Romântico e o sáfico, isso porque a pessoa *queer* tem sido entendida na sociedade moderna como “o outro”, como aquela que existe em oposição à norma cis-heterossexual. Dessa forma, este sujeito está inevitavelmente fadado a fracassar em corresponder às regras sexuais e identitárias impostas pela hetero-cisgeneridade.

A pessoa sáfica, em específico, além deste primeiro fracasso, ainda falha em obedecer uma outra regra sexual: a da centralidade do falo. Parte da história da sexualidade foi construída utilizando o falo como objeto central e, como consequência, ainda hoje é possível observar que parte da população demonstra certa dificuldade em entender o sexo sem a penetração do falo. Ou seja, a sexualidade lésbica representa um movimento duplo de falha no que se refere às expectativas que foram criadas sobre a sexualidade humana.

Entretanto, longe de ser algo negativo, esse fracasso em atender às expectativas sociais é a própria glória do movimento lésbico. É ele que dá ao movimento um corpo. É ele que cria culturas e subculturas, que nos faz desenvolver um senso de comunidade e de orgulho.

Considerando que o movimento Romântico também precisa do fracasso para encontrar sua glória, o laço que é criado entre o Romantismo e a vivência lésbica através da falha oferece à pessoa sáfica a possibilidade de encontrar em um movimento artístico e literário, um

⁵⁹ No texto de partida: “still depends on their engagement with an essentially Romantic situation”.

⁶⁰ No texto de partida: “The material ruin of the poem is the cornerstone on which Wordsworth will fail to build his aesthetical-moral church. This failure will be his glory”.

modo de expressão que seja correspondente aos seus sentimentos. Por esse motivo, é possível encontrar características clássicas do movimento Romântico em diversos textos sáficos.

De forma prática, essa relação pode ser observada durante narrativas lésbicas de diversas maneiras. Em *The Well of Loneliness* (1928) a personagem principal demonstra desde muito cedo uma dificuldade em adaptar-se ao que é socialmente esperado de uma mulher. Apesar de seu nome de batismo ser Isobel, ela atende pelo nome de Stephen, um nome considerado masculino. Além disso, Stephen demonstra sempre uma preferência por roupas e atividades consideradas masculinas para a época. O fracasso em performar a feminilidade esperada é acrescido ao fracasso da sexualidade entendida como não-normativa quando, já na adolescência, essa personagem entende que se sente atraída por mulheres e resolve fugir de casa e buscar sua própria identidade. Da mesma forma, em *Orlando* (1928), a personagem principal falha em atender a um gênero específico e transita entre o masculino e o feminino ao longo do romance. Em um terceiro exemplo, podemos pensar em *Fun Home* (2018), de Alison Bechdel. Enquanto tenta entender a relação conturbada com seu pai depois dele possivelmente ter cometido suicídio, Alison fala sobre como tanto ela quanto seu pai, ambas pessoas *queers*, falhavam constantemente em submeter-se às regras heteronormativas.

Proust se refere aos personagens explicitamente homossexuais como “invertidos”. Sempre gostei desse termo clínico e antiquado[...] é impreciso e insuficiente definir um homossexual como alguém cuja expressão sexual discorda do gênero. Na amostra assumidamente pequena que engloba a mim e a meu pai, talvez seja suficiente. Não éramos apenas invertidos, éramos inversões um do outro. Enquanto eu tentava compensar a parte efeminada dele, ele tentava expressar algo feminino através de mim. Era uma guerra de objetivos contrários e fadada sempre a piorar. (p.97-98)

Veremos à frente, de forma mais detalhada, de que forma a construção de Olivia é afetada pelo movimento romântico, entretanto, já que estamos estabelecendo uma relação entre Romantismo e fracasso, aproveitamos o ensejo para salientar que, no caso específico de *Olivia*, o romance se reconhece como falho desde o princípio e esse fator é algo decisivo tanto na construção quanto na recepção do livro.

Ao admitir que escreve uma autobiografia que é, na verdade, ficcionalizada e que não recebe seu nome, mas sim um pseudônimo, Strachey cria um duplo de si mesma e da sua própria história. A ruína e a falha que são colocadas pela autora durante a introdução continuam latentes durante todo o romance, afinal, apesar dos inúmeros e dolorosos esforços feitos por Olivia (e que continuam a ser feitos por Strachey durante e através da escrita do próprio livro) para entender aquele episódio de sua vida, tanto autora quanto narradora fracassam repetidamente em suas tentativas. Elas fracassam em nomear a natureza do

relacionamento que tiveram com Mlle Julie, falham na obtenção de atribuir qualquer materialidade àquela relação e fracassam até mesmo na tentativa de descobrir se aquele sentimento foi recíproco em algum momento.

Assim como no poema de Wordsworth, a ruína é a própria glória do texto de Strachey. É a partir da derrota de Olivia e de Strachey que o leitor consegue entender e introjetar o sofrimento da identidade sáfica. É o fracasso de Olivia que leva à glória do texto de Strachey.

Seguiremos agora para a análise de outros aspectos característicos da narrativa Romântica que são frequentemente encontrados em textos lésbicos, a fim de demonstrar que o sáfico encontra no Romantismo um método de narrar que auxilia a expressão de sentimentos essencialmente *queers*.

2.2. O herói Romântico e a heroína sáfica.

Ao escrever sobre o herói Romântico e a heroína sáfica não pretendemos afirmar que há um único modelo de herói que se manifesta de forma idêntica em todas as obras vinculadas ao Romantismo. Da mesma forma, também não acreditamos na existência de um único arquétipo de heroína sáfica. O que buscamos nessa subseção é unicamente trazer à luz algumas características que são comuns à parte das personagens que aparecem tanto na literatura de estética romântica, quanto na lésbica. Assim, reconhecemos que os heróis românticos, assim como as heroínas sáficas, possuem uma diversidade de representações nas produções literárias e que não devem ser reduzidos a um tipo único de personagem estático e universal. No entanto, é possível identificar traços recorrentes que se fazem presentes em boa parte dessas figuras heróicas, como a auto centralidade, a contingência heroica e a insatisfação com a realidade.

É justamente sobre essas características comuns que nos debruçamos. Buscaremos através dessa análise, entender de que forma tais aspectos estão presentes em ambas as figuras heróicas e quais associações podem ser feitas entre elas. É importante também mencionar que, ao falar sobre o herói na literatura, Northrop Frye (1957) diz que: “Nas ficções literárias o enredo consiste em alguém fazer alguma coisa. O alguém, se indivíduo, é o herói” (p. 39). Seguindo essa visão, nessa discussão sobre o herói Romântico e a heroína sáfica, entendemos o herói de uma forma mais abrangente, como a personagem que está no centro da narrativa.

Como já foi discutido anteriormente, o Romantismo surge quase como uma revolta ao classicismo. Esse fato afeta diretamente a estética Romântica que, ao contrário da clássica, passa a ser, de certa forma, baseada na rebeldia. “Os românticos de certo modo também têm

um modelo, mas um modelo de irregularidade, por assim dizer, de desobediência e libertação em face do que vinha sendo preceituado e valorizado até então” (Rosenfeld; Guinsburg, 2010, p. 4). Além do classicismo, o momento histórico que antecede o Romantismo, o Iluminismo, é também relevante para a estética que deriva desse movimento. Durante esse período, as características mais admiráveis do sujeito estavam relacionadas à racionalidade e a universalidade. Nesse contexto, a identidade do ser humano foi diretamente associada ao seu papel na sociedade e à sua capacidade de tomar decisões a partir de princípios objetivos, lógicos, morais, científicos e que visavam o bem comum.

Articulando-se em fins do século XVIII, em oposição ao pensamento iluminista, e perdurando até meados do século XIX, a visão Romântica do mundo[...] condicionada que foi a um contexto sócio-histórico e cultural determinado[...] possibilitou a ascendência da forma conflitiva de sensibilidade enquanto comportamento espiritual definido (Nunes, 2013, p. 52)

Ao falar sobre a relação entre o Iluminismo e a constelação Romântica, Nunes (2013) entende que o pensamento Iluminista como uma “concepção mecanicista do universo” e um “esquema racionalista” (p. 56), enquanto isso, o autor entende que a visão Romântica “demitiu o individualismo racionalista da Ilustração, substituindo-o por um *individualismo egocêntrico*” (*ibidem*, p. 58). Assim, a relação que o sujeito do Romantismo estabelece com o mundo a sua volta passa a ser autorreferencial e individualizada. Ao tentar definir o Romantismo, Fúlvia Moretto (1992) diz que “O Romantismo é a forma de conhecimento e de expressão total do homem, marcada pela revolta contra o que impede seu completo desenvolvimento. Este conhecimento está centrado no eu” (p. 18). Assim, a relação traçada com o *eu* é algo tão presente na estética romântica, que chega a ser colocada como base para sua definição. O autor segue afirmando que a auto-consciência torna-se “um *princípio* que atua e a base de uma estética que comandará o movimento romântico” (p. 19). e que “É este o valor e o poder do eu romântico, que não se esgota apenas no Romantismo mas que, de uma forma ou de outra, invade e comanda o pensamento e a arte dos dois últimos séculos” (p. 19). Seguindo essa corrente, os narradores românticos frequentemente centram-se em si mesmos, gerando assim uma predominância de conflitos internos e dilemas psicológicos.

Assim como o herói romântico, a heroína sáfica, em geral, apresenta forte subjetividade e sua narrativa valoriza um tom introspectivo e sentimental, afinal, tais características facilitam a navegação de tópicos pessoais e conflitos internos. Temos então o primeiro ponto de encontro entre o herói Romântico e a heroína sáfica. Trazendo *Olivia* como exemplo, ao falar sobre o efeito que aquele primeiro amor teve sobre si, a narradora descreve seus sentimentos como se eles tivessem sido envenenados e diz que:

o veneno que atua em uma garota de dezesseis anos - pelo menos na garota Romântica e sentimental que eu era na época - não tem antídoto, e nenhuma inoculação prévia atenua a gravidade da doença. Em solo virgem, ela o encara como os habitantes das ilhas do Mar do Sul encaravam o sarampo - uma questão de vida ou morte.⁶¹ (p. 3)

A Olivia de Strachey, assim como boa parte das heroínas sáficas citadas até então, utilizam-se de uma narrativa que valoriza a autocentralidade e a introspecção, afinal, através dessa escolha narrativa o leitor pode acessar o íntimo da personagem com maior facilidade, podendo assim, adentrar um espaço de discussões e questionamentos aprofundados sobre os desejos e a identidade da heroína.

Além do “individualismo egocêntrico”, o herói romântico, movido pela desordem, passa a ter características diferentes das que possuíam os heróis clássicos. Ao falar sobre o assunto, Vieira (1983) destaca as diferenças entre o herói Romântico e o herói grego e aponta que o herói Romântico mais se assemelha ao herói bíblico. O autor afirma que:

Esses heróis bíblicos muito se assemelham ao herói romântico, dado o modo como eles surgem na narrativa, isto é, de homens comuns se transformam em figuras heróicas, a partir de um empreendimento belicoso bem sucedido, no qual tiveram uma participação relevante [...] Essa semelhança com o herói romântico, presente nos heróis bíblicos, se explica pelo fato de estes, a exemplo dos românticos, também passarem por uma morte e um renascimento simbólico (p. 2).

Através do trecho citado acima, conseguimos entender um conceito importante da teoria de Vieira (1983). Além de estabelecer um paralelo entre o herói bíblico e o romântico, o autor estabelece uma característica que, para ele, é essencial na criação de um herói romântico, isto é, a contingência heróica.

Diferentemente dos heróis gregos, que já nascem predestinados, os heróis românticos são pessoas comuns que se transformam em heróis após passar por algum tipo de conflito que resultará em uma espécie de morte simbólica seguida por um renascimento. Logo, o herói romântico, diferentemente do herói clássico, é contingente, ou seja, sua ação não decorre de uma missão clara ou de um código ético definido, mas sim de conflitos pessoais.

Ao falar sobre isso, João Batista Vieira cita Simão Botelho, o herói de *Amor de Perdição*, escrito por Camilo Castelo Branco. O autor diz que Simão inicia a narrativa como um “arruaceiro, sem nenhuma credencial de herói” (p. 65), mas que sua conduta é alterada quando ele descobre o amor por Teresa de Albuquerque.

⁶¹ No texto de partida: “the poison that works in a girl of sixteen—at any rate in the romantic, sentimental girl I then was—has no such antidote, and no previous inoculation mitigates the severity of the disease. Virgin soil, she takes it as the South Sea islanders took measles—a matter of life and death.” (p. 3)

Uma enorme transformação se opera como o extrovertido personagem [...] Simão <<morre>> para a vida boêmia e nasce para uma vida dedicada ao amor que ele acabara de descobrir. Doravante sua vida seria uma constante dedicação àquele amor que, mal nascera, já era eterno e pelo qual morreria se preciso fosse. (p. 65)

Da mesma forma, o jovem Werther não é um herói por origem divina ou status social fixo, ele transforma-se em herói após ser marcado pelo amor que sente por Carlota. Ao final do romance, a personagem entende a impossibilidade do seu amor por Carlota e abdica completamente do seu desejo. Werther aceita o relacionamento entre Alberto e Carlota e antes de cometer suicídio, diz: “Oh, possa a minha morte tornar-vos felizes! Alberto! Alberto! Torna feliz esse anjo!” (Goethe, 2010, p. 83). Vale lembrar aqui que nas narrativas românticas os desejos ou objetivos principais das personagens costumam ser impossíveis ou pouco práticos.

A heroína lésbica passa por uma trajetória similar a que foi mostrada até então. Ela também é contingente pois, assim como o herói romântico, ela torna-se heroína ao ser confrontada com o conflito pessoal da sexualidade não-normatizada. Apesar dos processos de autodescobrimento e aceitação de identidade serem comuns nos seres humanos, eles assumem contornos particulares e mais intensos no caso de mulheres sáficas. Isso porque para pessoas LGBTQIA+ esses processos não acontecem apenas internamente, eles passam também por normas sociais e políticas que historicamente marginalizam e estigmatizam as identidades e sexualidades dissidentes. Logo, o processo de aceitação e autodeclaração em mulheres sáficas assume um caráter muito mais denso e marcante, às vezes até violento, do que em uma pessoa heterossexual e cisgênero. E esses processos normalmente são os responsáveis pela transformação das personagens sáficas em heroínas contingentes. Assim como Werther e Simão Botelho tornam-se heróis a partir do amor, as narrativas lésbicas também costumam fazer o mesmo, já que na narrativa sáfica o amor costuma estar relacionado também à identidade da personagem. Assim, navegando a não-normatividade da sua identidade, a heroína sáfica chega no confronto pessoal que faz dela heroína contingente e que a aproxima do herói romântico.

Juntamente com a autocentralidade e a contingência heroica que já foram mencionadas anteriormente, podemos pensar também na insatisfação com a realidade e o sentimento de desajuste social como algo que une ambas as figuras heróicas.

Nos heróis românticos, é comum que haja um sentimento de fragmentação entre homem e sociedade. Sentimentos como angústia e tristeza podem ser frequentemente

relacionados à sensação de não-pertencimento. Em resposta a tais sentimentos, esses heróis costumam, de certa forma, rejeitar as convenções sociais e normas de comportamento.

Os românticos vêem, e no sentido mais profundo, o homem como um ser cindido, fragmentado, dissociado. Em função disso, sentem-se criaturas infelizes e desajustadas, que não conseguem enquadrar-se no contexto social e que tampouco querem fazê-lo porque a sociedade só iria cindi-las ainda mais. (Rosenfeld; Guinsburg, 2010, p. 9)

A heroína sáfica, da mesma forma, existe em uma sociedade que ora nega sua existência, ora a reconhece como algo doentio e monstruoso. Nesse cenário, a rejeição social resulta no mesmo sentimento de não-pertencimento que permeia o herói romântico. Em ambos os casos, “A insatisfação com a sociedade desenvolve-se, desde cedo, em restrição cultural, profunda e aguda.” (Rosenfeld; Guinsburg, 2010, p. 8)

Alguns dos textos sáficos que demonstram uma aproximação entre o herói Romântico e a heroína sáfica, baseado nos três aspectos analisados até então: a auto centralidade, a contingência heroica e a insatisfação com a realidade, incluem, além de *Olivia*, *Fun Home* (2006) de Alison Bechdel, *Diana: a strange autobiography* escrito por Diana Frederics e publicado pela primeira vez em 1939, entre outros. Em todos esses exemplos a narrativa gira em torno da perspectiva e das experiências das próprias narradoras, que colocam suas trajetórias, emoções e pensamentos como eixo central da narrativa. Assim, todas elas adquirem um caráter autorreferencial. Além disso, todas essas heroínas tornam-se centro da narrativa a partir do questionamento das suas sexualidades, assim, a posição de heroína é contingente pois não é algo predestinado, mas deriva de um descobrimento pessoal. Em *Olivia*, assim como no caso do jovem Werther e de Simão Botelho, é o amor que a torna heroína, pois ele é o propulsor da história narrada. Já em *Fun Home* e *Diana: a strange autobiography* a jornada de descoberta da sexualidade é o que impulsiona o enredo, logo, ambas as narradoras tornam-se heroínas através da identidade lésbica. Em todos os casos, a figura heróica é decorrente de conflitos internos e não de situações pré-estabelecidas pelo destino ou por entidades divinas. Da mesma forma, as três obras mencionadas demonstram uma insatisfação com o mundo real que gera uma inadequação social. Diana Frederics, por exemplo, inicia o prefácio da autora dizendo:

Eu devo escrever esse livro como se eu fosse uma pessoa importante. E, de fato, eu consigo fazê-lo se eu pensar em mim mesma enquanto um tipo ao invés de um indivíduo. Enquanto indivíduo eu não tenho importância exceto

para mim mesma; enquanto um tipo eu sou muito importante pois eu pertencço ao terceiro sexo.⁶² (Frederics, 1943, p. 11)

Nesse trecho vemos que a narradora não acredita ter a importância necessária, enquanto indivíduo, para escrever um livro. Ao dizer que vai pensar em si mesma como um “tipo” ao invés de um indivíduo, pois só assim ela teria a importância necessária para contar sua história, a narradora demonstra certo nível de insatisfação com uma sociedade que não reconhece as individualidades. Existe também um nível de inadequação social presente na personagem já que ela faz parte de um tipo e não de um todo. A partir do parágrafo acima é possível entender que existe um distanciamento entre a narradora e a sociedade da qual ela participa, e que isso é causado, em grande parte, pela sua sexualidade.

2.3. Relações entre a representações do amor na estética Romântica e na literatura sáfica

Uma das características marcantes da estética Romântica é, como já foi mencionado anteriormente, a supervalorização das emoções. Sobre isso, é interessante notar que tanto a narrativa Romântica quanto a literatura *queer* destacam a profundidade dos sentimentos, oferecendo uma rica tapeçaria de emoções que desafiam convenções e revelam a complexidade da experiência humana. Isso porque em ambas as correntes o sentimento é retratado como uma oposição quase política ao real. Se no Romantismo a exaltação de sentimentos é uma resposta ao racionalismo exacerbado, no sáfico, ele responde ao frequente silenciamento e marginalização da comunidade. Em ambos os casos, o sentimentalismo é uma forma reivindicação de escuta e de reconhecimento da individualidade.

O romantismo, em sua essência, valoriza emoções intensas como a paixão, a melancolia e a busca por autenticidade, criando personagens que frequentemente vivenciam um turbilhão emocional. Por outro lado, a literatura *queer*, com sua exploração de sexualidade e identidades não conformistas, ecoa profundamente com essas experiências românticas.

As personagens *queers* muitas vezes enfrentam conflitos internos relacionados à sua sexualidade e gênero que podem ser melhor explicados através do intimismo romântico. Além disso, levando em conta que a comunidade lésbica sofre de frequentes silenciamentos, a exacerbação da sentimentalidade presente na estética Romântica faz irromper o turbilhão de emoções que personagens sáficas experimentam, mas que não conseguem, ou não podem, expor de outra forma que não seja através da arte.

⁶² No texto de partida: “I must write this book as if I were a person of importance. And, indeed, I can do that if I think of myself as a type rather than as an individual. As an individual I am without importance except to myself; as a type I am quite important, for I belong to the third sex”.

A representação dos sentimentos é uma das bases mais importante da estética romântica, e dentre os sentimentos que costumam ser retratados, ressaltamos aqui o amor. “Fantasma do desejo insatisfeito e indefinido, o amor será, assim compreendido, um autêntico paradigma da sensibilidade romântica, de que foi a motivação psicológica fundamental e o tema prioritário” (Nunes, 2013, p. 73). Sendo sempre representado como uma força profunda e transformadora capaz de alterar completamente a identidade e trajetória das personagens, o amor é frequentemente visto como uma emoção avassaladora. O mais desejado e, ainda assim, o mais temido dos sentimentos.

O amor Romântico oscila entre extremos de abnegação e sacrifício, quando exaltado, e de libertinagem e deboche suicida [...] quando decepcionado. Mas sempre em íntima relação com o estado de fruição estética, incorporando a antecipada melancolia que o envenena”. (Nunes; Guinsburg, 2013, p. 73)

Sendo assim, já é possível começarmos a entender a relação entre a visão do amor na estética Romântica e a visão do amor na literatura lésbica. O que caracteriza a pessoa sáfica é justamente sua forma de amar. O amor sáfico transcende uma simples atração física, ele incorpora conexões emocionais profundas, constrói um senso de identidade perante a sociedade, oferece um espaço de compartilhamento de vivências e experiências. Ele é o que separa a pessoa sáfica da sociedade e, ao mesmo tempo, parte do que a define dentro dela. Dessa forma, o amor pode ser uma questão central tanto na literatura romântica, quanto na literatura lésbica. Em ambos os casos o amor pode ser “mais consciência reflexiva do amor do que o próprio amor” (Nunes, 2013, p. 73). Assim como o Romântico pode ser visto como “aquele cuja insatisfação com o real se transmuta em literatura ou em teoria estética” (Nunes, 2013, p. 55), a pessoa sáfica, da mesma forma, converte a rejeição da sua forma de amar pelo mundo concreto em arte.

Além disso, na estética romântica, o amor passa a representar características rebeldes e libertadoras. O casamento, assim como outras formas de relações conjugais, para de ser considerado através de uma perspectiva prática que visa alianças sociais, segurança econômica ou status social, e começa a ser centrado justamente no amor que existe entre as partes. Como resultado desse pensamento, os amores que compõem as obras românticas são representados como algum tipo de revolta ou rebeldia contra as normas vigentes na sociedade. Frequentemente, os amantes são pessoas pertencentes a diferentes classes sociais, ou que apresentam algum tipo de conflito, seja ele familiar ou interno. Em paralelo, e considerando o que já foi discutido até então sobre o amor sáfico, conseguimos afirmar que ele também é

essencialmente rebelde. Isso porque ao desafiar as normas da heterossexualidade compulsória e do patriarcado, os relacionamentos sáficos representam necessariamente uma rejeição da submissão e da dependência feminina. Dessa forma, a rebeldia sáfica perpassa pela rebeldia romântica, pois ambas colocam o amor como algo político e atribuem a ele uma posição de privilégio em relação às convenções sociais.

É interessante notar que, assim como as obras românticas costumam apresentar-nos com casais de distintas classes e hierarquias sociais para representar a rebeldia do movimento, é frequente vermos essa fórmula sendo repetida em romances lésbicos, mesmo levando em conta que todo relacionamento lésbico já é, por essência, rebelde. Ou seja, além de termos casais compostos exclusivamente por mulheres e que, portanto, já desafiam regras sexuais e comportamentais da sociedade, normalmente essas mulheres também pertencem a distintas classes e hierarquias sociais, ou possuem diferenças que acentuam a posição marginalizada que sofrem. Alguns exemplos desse tipo de relacionamento incluem *Olivia* (1949), que conta a história do amor entre uma adolescente e sua diretora, e *The child Manuela* (1933), que narra a paixão de uma adolescente por sua professora. Em *Carol* (1952), além de existir uma diferença de idade entre as personagens, Carol é casada. Seguindo a mesma linha, em *The Color Purple* (1982), Celie é casada. Em *Fingersmith* (2002), a relação se dá entre uma madame burguesa e sua dama de companhia; em *Les Rampart des Beguines* (1951), Hèlene se apaixona e começa a ter um relacionamento com a amante de seu pai.

Esses formatos de relacionamentos acrescentam obstáculos que dificultam a materialidade das relações entre mulheres e reforçam a visão do relacionamento lésbico como algo impossível ou improvável. Eles também constantemente levam a narrativa a um final trágico, o que nos leva a outro ponto de convergência entre os textos sáficos e os românticos.

Considerando a estratificação e a incompletude sentida pelo sujeito romântico, sua busca pelo amor pode também ser entendida como uma busca pela completude no outro. Assim, o amor recebe uma característica dicotômica. Quando essa completude é atingida, o amor aparece como um sentimento divino, que salva e purifica os amantes. Quando isso não acontece, ele é um sentimento demoníaco, que enlouquece e atormenta. A forma com que essa emoção vai ser refletida, depende diretamente da pessoa amada, normalmente representada na figura da mulher.

Outra característica comumente encontrada na estética Romântica e que está associada à literatura sáfica é a presença do feminino como algo idealizado. Sobre a representação feminina na estética romântica, Benedito Nunes chega a afirmar que o “ ser feminino, celeste

e transparente, ou carnal e subterrâneo, mas sempre superior ao masculino, a quem pode salvar e redimir[...] foi outro dos grandes mitos do Romantismo” (Nunes, 2013, p. 70).

Com a valorização da subjetividade o leitor começa a ter acesso aos pensamentos do narrador também no que se refere à visão da mulher amada. As mulheres passam a ser descritas com maior profundidade e complexidade. Frequentemente no Romantismo a mulher amada torna-se um símbolo do próprio amor.

Na literatura lésbica, levando em consideração a realidade histórica do tratamento político e social contra pessoas LGBTQIAP+, é comum que o amor pela outra seja narrado justamente a partir da impossibilidade ou da dificuldade da consumação desse desejo. Logo, a mulher amada passa a ser o ideal a ser buscado apesar da probabilidade da decepção. Assim como a narrativa romântica, a sáfica “denuncia a insatisfação com o real, passa a oferecer, contra ele, o abrigo do ideal decepcionado, que se constitui em refúgio, e que transforma o refúgio em sucedâneo de aspirações insatisfeitas” (Nunes, 2013, p. 55), e isso pode ser percebido através da forma como ambas as correntes representam a idealização feminina. No sáfico, assim como no romântico, a partir da impossibilidade ou dificuldade de consumação do amor, o feminino passa a ser enxergado de forma idealizada. Essa idealização, que já nasce frustrada pois advém da própria impossibilidade, torna-se uma fuga emocional da realidade e passa a funcionar como um substituto para todas as aspirações que não puderam se realizar no mundo real.

2.4. O Gótico Romântico e a monstrosidade lésbica.

O romance gótico, que surgiu na Inglaterra durante o século XVIII, pode ser entendido como uma vertente importante da literatura romântica. Ao falar sobre o gótico e o romântico, Robert D. Hume (1969) diz que “é bastante claro que o romance gótico inicial faz parte do movimento de afastamento do neoclassicismo em direção ao romantismo”⁶³ (p. 288). O autor segue mostrando as associações entre o Romântico e gótico dizendo que ambos surgem no mesmo período e que o gótico pode ser visto como “uma manifestação da era de Northrop Frye de crescente ‘sensibilidade’ às impressões estéticas” (*ibidem*, p. 282).

Ao escrever *The Romantic Gothic* (2016), Dale Townshend e Angela Wright argumentam que o Romântico e o gótico são “formas complementares, simbióticas e, de fato,

⁶³ No texto de partida: “It is plain enough that early Gothic novel is part of the movement away from neoclassicism and toward romanticism”.

inseparáveis”⁶⁴ (p. 28). Os autores ainda problematizam a separação comumente feita entre ambas as estéticas pois entendem que ela se deu em larga escala por uma “tendência vitoriana de elevar as produções da alta cultura do Romantismo sobre os excessos da cultura-popular do Gótico”⁶⁵ (p. 26). Assim, a necessidade de separar a estética gótica da Romântica não é indicativo de que existem características fundamentalmente diferentes entre elas, mas sim uma tentativa de proteger o Romantismo da associação a uma forma literária vista como menor e feminina. “Descartando o gótico como os estremecimentos baratos de criados, babás e mulheres idosas, o Romantismo se apresenta como o esforço masculino de uma busca espiritual mais penetrante e mais sublime”⁶⁶ (*ibidem*, p. 14).

Assim, apesar de representar um subgênero com suas próprias convenções e focos, o gótico pode ser considerado parte de um contexto mais amplo do romantismo. Sendo assim, a inclusão de uma subseção dedicada ao gótico justifica-se pelo fato desse subgênero literário integrar o escopo mais abrangente do romantismo, com o qual compartilha diversas características, como a valorização da emoção, da subjetividade e do irracional. Além disso, apesar de ser verdade que existe uma escassez de estudos acerca da relação entre Romantismo e literatura sáfica, quando tratamos especificamente do gótico como subgênero romântico, a fortuna crítica já produzida sobre o tema aumenta consideravelmente, como veremos adiante. Assim, o gótico constitui não apenas uma vertente estética relevante dentro do romantismo, mas também um terreno fértil para investigações críticas voltadas às questões de gênero e sexualidade.

O romance gótico é construído a partir de temas obscuros, abjetos e amedrontadores, logo, levando em consideração que cada época e sociedade possui diferentes medos e diferentes entendimentos do que é condenável ou censurável, esse tipo de literatura é conhecido por manter um ciclo que atualiza-se conforme os medos de sua sociedade também mudam.

Ele pode, então, abordar questões sociais a partir de duas perspectivas bastante distintas entre si. Em uma delas, as imagens monstruosas e assustadoras que compõem o romance gótico podem aparecer como uma representação daquilo que costuma ser socialmente rejeitado e carregar um enredo maniqueísta em que, ao fim da narrativa, aquilo que é visto como estranho ou abjeto, deve sofrer as consequências de ultrapassar as regras sociais

⁶⁴ No texto de partida: “complementary, symbiotic and, indeed, inseparable forms”.

⁶⁵ No texto de partida: “Victorian tendency to elevate the productions of high-cultural Romanticism over the popular-cultural excesses of the Gothic”.

⁶⁶ No texto de partida: “discarding the Gothic as the cheap shudders of servants, nursemaids, and old women, Romanticism presents itself as the masculine endeavour of a more penetrating, more sublime spiritual quest”.

estabelecidas. Assim, esse romance gótico serve a um propósito conservador, pois nesse caso a imagem do monstro serve apenas para reafirmar ideias e medos preexistentes sobre determinados tópicos.

Outra forma de abordar essa questão, entretanto, é através do questionamento da figura monstruosa. Nesse caso, o gótico aborda tópicos sensíveis da sociedade através de uma outra lente. As imagens monstruosas são apresentadas a partir de uma perspectiva mais densa e complexa e, com isso, podem ser investigadas com maior profundidade. Em última análise, elas servem como um modo de contestar costumes culturais e sociais. O monstro passa a ser “emblemático de uma alteridade cultural vigorosa, marginalizada e sem lugar porque, negando sempre a sua condição anômala, não consegue jamais integrar-se completamente no sistema dominante de valores ao qual deseja pertencer” (Bellei, 2000, p. 11).

Ao fazer uma análise do monstro como uma figura de fronteira, Sérgio Bellei nota inclusive que existe uma diferença entre o monstro Pré-romântico e o Pós-romântico marcada justamente pela revolta contra o discurso de racionalidade da era clássica. Sobre isso, o autor diz que o monstro da era clássica estava controlado por um poder de repressão que o limitava e invisibilizava. “Os monstros Pré-românticos [...] muito embora possuidores do conhecimento do mal, estão sempre sob controle.” (*ibidem*, p. 20). Os monstros Românticos, por outro lado, possuem uma autonomia desconhecida até então. Um exemplo disso é o monstro não nomeado criado por Victor Frankenstein. Ali o monstro não só deixa de ser submisso ao seu do criador, como na verdade, assume uma posição de controle sobre Frankenstein. Essa mudança na construção do monstro só é possível, na visão de Bellei, graças ao romantismo.

Inaugurado pelo romantismo, o processo de descentramento, fragmentação e perda da capacidade de controle do humano intensifica-se com o correr do tempo e prolonga-se possivelmente até nossos dias[...] Tudo indica que é nesse contexto de incerteza crescente que o monstro parece prosperar com força e autonomia” (*ibidem*, p. 21)

Assim, é interessante notar o poder que a figura monstruosa passa a adquirir enquanto criatura de fronteira. Sendo produzido a partir de inseguranças sociais e de um “desejo de confirmação da norma e da segurança” (*ibidem*, p. 22), o monstro está ao mesmo tempo dentro e fora da sociedade que o demoniza. “Apesar de condenado a uma permanente falta de identidade, o monstruoso vivendo permanentemente na fronteira tanto confirma quanto questiona a identidade e a norma do que está contido do lado de dentro” (p. 21).

A relação entre a figura do monstro como questionadora das normas e a literatura lésbica não passou despercebida pela crítica. Contrário ao que vimos até então sobre a quantidade de estudos que relacionam o Romantismo e o *queer*, quando adentramos no campo do gótico em particular, é possível ver uma quantidade maior de produções acadêmicas que associam ambas as teorias. Dentre os autores que trabalharam com o assunto podemos citar George E. Haggerty com *Queer Gothic* (2006), Paulina Palmer com suas obras *Lesbian Gothic* (1999), *The Queer Uncanny: New perspectives on the Gothic* (2012) e *Queering Contemporary Gothic Narratives* (2016) e Laura Westengard com *Gothic Queer Culture: Marginalized Communities and the Ghosts of Insidious Trauma* (2019).

Parte dessa associação se deve ao fato de que o sexo e a sexualidade são grandes tabus sociais e, sendo o gótico um escape narrativo para comunicar sobre aquilo que é socialmente reprimido, a sexualidade passa a ser um tema constante nos romances desse subgênero. Logo, figuras góticas ou monstruosas começam a ser utilizadas com certa frequência para representar desejos reprimidos. “Os textos góticos românticos [...] são ótimos lugares para se trabalhar com as práticas discursivas por meio das quais as ideias ocidentais modernas sobre sexo, gênero, sexualidade e desejo se materializaram”⁶⁷ (Rigby, 2006, p. 3).

O gótico também possui uma conexão com o feminino, uma vez que já foi argumentado que o gênero foi “primeiro desenvolvido por mulheres, centrado em protagonistas femininas e exibindo um forte sentido de ser dirigido às mulheres”. (Dyer, 1988 apud Palmer, 1999, p. 10). Com isso, as associações entre o gótico e o lésbico passam a ser mais comuns.

Ao trabalhar no que ela define como “campos emergentes da investigação do Queer Gótico e do Queer Romântico”⁶⁸ (p. 3), Mair Rigby (2006) busca argumentar sobre o desejo entre mulheres em *Frankenstein* de Mary Shelley. A autora inicia sua argumentação trazendo cartas escritas por Shelley que nos permitem questionar a sexualidade da autora. Ao fazer isso, Rigby não pretende assumir que “os desejos sexuais da autora têm uma relação direta com seu romance *Frankenstein*; em vez disso, espero mostrar como a mudança da lente de leitura para uma posição queer abre novas possibilidades críticas quando se trata de ler as histórias das mulheres no romance”.⁶⁹ (p. 86)

Seguindo o artigo “Lesbian Panic in Mary Shelley’s *Frankenstein* (1996)” de Frann Michel, Rigby analisa as personagens Justine, Elizabeth e Caroline a fim de ir além das

⁶⁷ No texto de partida: “romantic gothic texts [...] are well places to engage with the discursive practices through which modern western ideas about sex, gender, sexuality and desire have materialized”.

⁶⁸ No texto de partida: “the emergent fields of Queer Gothic and Queer Romantic inquiry”.

⁶⁹ No texto de partida: “the author’s sexual desires have any direct bearing on her novel *Frankenstein*; rather, I hope to show how shifting the reading lens to a queer position opens new critical possibilities when it comes to reading the women’s stories in the novel”.

associações comumente feitas entre o texto de Shelley e a homossexualidade masculina, e buscar indícios do desejo feminino e quais relações podem ser traçadas entre ele e a figura do monstro. Ao falar sobre a condenação de Justine, a autora diz que

A cadeia de significação que muda seu significado de modelo de feminilidade para monstro feminino na narrativa inclui uma intensa amizade feminina, um certo nível de distanciamento do patriarcado e da heterossexualidade, uma tendência a ocupar espaços marginais e a identificação com mulheres como ‘monstros’⁷⁰ (p. 98)

Mas a discussão que relaciona o monstro às sexualidades dissidentes não termina com Shelley. Ao falar sobre monstruosidade, principalmente sobre monstruosidade lésbica, é preciso mencionar uma figura em específico que aparece repetidamente no gótico sáfico: a vampira.

Sobre a figura vampiresca vale ressaltar que, apesar de ter sido mais conhecida a partir da figura do Drácula, a publicação de *Carmilla* em 1872 por Sheridan Le Fanu precede a criação do monstro de Bram Stoker e consagra-se como uma das primeiras narrativas a trazer a figura do vampiro. Assim, uma das principais e mais influentes narrativas sobre vampiros que conhecemos é protagonizada por um casal de mulheres e apresenta uma história com fortes subtextos sáficos.

Apesar de grande parte do vampirismo literário ser representado por figuras masculinas, quando essa imagem é transposta para o feminino, ela adquire “sintomas da promiscuidade sexual associada na cultura do fin-de-siècle do século XIX à figura da ‘Nova Mulher’”⁷¹ (Palmer, 1999, p. 100). Dessa forma, a lesbianidade vampiresca é carregada por associações eróticas e transgressoras.

Esses comportamentos podem ser explorados em uma perspectiva punitivista, como é o caso de *Carmilla* que, apesar de ser representada com certa profundidade e sensibilidade, ao final do livro é condenada a morte, ou através de uma perspectiva mais revolucionária que envolve a ascensão do poder feminino e a evolução dos seus direitos sexuais. Nesse caso, as figuras vampirescas, como as colocadas em *The Gilda Stories* (1991) e *Carmilla* (1872), funcionam como uma forma de transgredir valores morais e de gênero, bem como explorar desejos proibidos e dar visibilidade a sentimentos que são normalmente marginalizados.

⁷⁰ No texto de partida: “the chain of signification which shifts her meaning from a model of femininity to a female monster in the narrative includes intense female friendship, a certain level of detachment from patriarchy and heterossexuality, a tendency to occupy marginal spaces, and identification with women as ‘monsters’”.

⁷¹ No texto de partida: “symptoms of the sexual promiscuity associated in nineteenth-century fin-de-siècle culture with the figure of ‘the New Woman.’”

Assim, o vampirismo lésbico é uma engrenagem construída em cima da tensão sexual que vai desde a mordida no pescoço como simbologia para penetração, até as imagens sanguinárias como representação do sexo oral e da menstruação. “Pensem em todas aquelas belas cabeças femininas a saírem soberbamente de entre as coxas das suas amantes, com as bocas a pingar sangue menstrual. Triplo tabu: nada de sexo oral, nada de sexo durante o período, nada de sexo entre mulheres”⁷² (Livia, 1991, p. 112). O sangue também funciona como uma representação de tudo aquilo que é reprimido e, talvez até, violento no sexo. Assim, imagens vampirescas conversam tanto com movimentos sadomasoquistas quanto com dinâmicas entre dominação e submissão. Essas dinâmicas em que o vampiro representa a parte dominante da relação enquanto a outra pessoa assume um papel submisso, podem ser facilmente encontradas em figuras vampirescas em geral, inclusive, no vampirismo lésbico.

As simbologias lésbicas nas figuras vampirescas, entretanto, vão além das imagens sexuais. Em *Lesbian Gothic*, Palmer (1999), além das questões sexuais, fala também sobre a relação entre a mudança de forma e a associação entre o vampiro e o crepúsculo. Sobre essas questões, a autora afirma que as habilidades da vampira de mudar de forma denotam uma recusa à instituição de casamento e ao papel convencional e doméstico que é atribuído à mulher.

Sobre a associação entre a figura vampiresca e o período do crepúsculo, a autora aponta que essa é uma metáfora pertinente. Isso porque, enquanto o vampiro precisa esconder-se durante o dia e esperar o pôr do sol para poder divagar sobre as ruas da cidade em busca de sua presa, para lésbicas que não divulgam publicamente sua orientação sexual, a ideia de ter que esconder sua identidade à luz do dia devendo restringir sua sexualidade ao momento noturno, quando todos dormem, não é incomum ou estranha. Assim, a metáfora do crepúsculo é oportuna. Tanto que ela aparece mesmo em narrativas não-vampirescas e não-góticas.

Da mesma forma, existem outras simbologias comuns às narrativas vampirescas que podem ser observadas em textos lésbicos que não necessariamente conversam com o gótico ou com o vampirismo.

Apesar de não ter relação com o gótico, existem características em *Olivia* que são interessantes de serem analisadas em consonância com o que foi apresentado até então. Um exemplo disso são os encontros entre a jovem e Mlle Julie, que acontecem principalmente durante a noite.

⁷² No texto de partida: “think of all those beautiful female heads rising superbly from between their lovers’ thighs, mouths dripping with menstrual blood. Triple taboo: no oral sex, no sex during periods, no female to female sex”

Durante o dia, Mlle Julie propositadamente toma distância de Olivia e assume uma posição autoritária e de dominância em relação à estudante, entretanto, a pessoa que lê fica sabendo através das narrações da adolescente, que a diretora visita seu quarto em algumas noites e, ali, ela assume uma posição muito mais gentil e amigável. É interessante também perceber que, a primeira noite em que Mlle Julie passa no quarto de Olivia para desejá-la boa noite é justamente em um momento que a jovem encontra-se fraca e doente. Nesse momento a narradora nos informa que logo após a visita da diretora, ela sente-se melhor, como se a visita noturna de Mlle Julie fosse a responsável por devolver a Olivia sua saúde e sua força, tal como acontece com vampiros que retomam sua força vital após sugar o sangue de suas presas.

Certa vez, quando eu estava resfriada, ela me visitou em meu quarto, acariciou-me, trouxe-me iguarias da mesa, contou-me histórias que me fizeram rir, deixou-me alegre e contente. Foi durante minha convalescença dessa pequena indisposição que ela colocou sua cabeça em meu quarto uma noite e disse: “Vou sair para jantar em Paris, mas vou visitá-la quando voltar para ver como está e dizer boa-noite”. Seu boa noite foi alegre e carinhoso e, no dia seguinte, eu estava bem⁷³ (p. 57).

Esse primeiro encontro abre um precedente para futuros encontros. A partir desse momento, Olivia passa a esperar ansiosamente pelos dias em que, ao voltar do seu jantar em Paris, a diretora vá visitá-la em seu quarto e desejar boa noite. No que será o segundo encontro noturno entre as duas, Olivia está deitada em sua cama e passa algumas horas ouvindo os sons do corredor à espera de Mlle Julie. Quando finalmente Olivia consegue escutar os passos da diretora, temos a seguinte passagem:

O passo veio soando pela longa passagem. Mais perto, mais perto. Será que ele vai parar? Será que vai continuar? Ele parou. Uma pausa sem fôlego. A maçaneta giraria? Ela girou. Ela entrou na luz fraca do quarto entreaberto e ficou ao lado da minha cama: “Trouxe um doce para você, sua coisinha gulosa”, disse ela e o tirou da bolsa. Ah, sim, eu era gulosa, mas não por doces. Suas mãos eram minha posse. Eu as cobri de beijos. “Pronto, pronto, Olivia”, disse ela. “Você é muito apaixonada, minha menina.” Seus lábios roçaram minha testa e ela se foi⁷⁴ (p. 57-58).

⁷³ No texto de partida; “Once when I had a cold, she visited me in my room, petted me, brought me delicacies from the table, told me stories that made me laugh, left me cheerful and contented. It was during my convalescence from that little indisposition that she put her head into my room one evening and said: ‘I’m going out to dinner in Paris, but I’ll look in on you when I get back and see how you are and say good-night to you.’ Her good-night was gay and tender and the next day I was well.”

⁷⁴ No texto de partida: “the step came sounding down the long passage. Nearer, nearer. Would it stop? Would it go on? It stopped. A breathless pause. Would the handle turn? It turned. She came in in the dim light of the unshuttered room and stood beside my bed: ‘I’ve brought you a sweet, you greedy little thing,’ she said and pulled it out of her bag. Oh yes, I was greedy, but not for sweets. Her hands were my possession. I covered them with kisses. ‘There, there, Olivia,’ she said. ‘You’re too passionate, my child.’ Her lips brushed my forehead and she was gone.”

Mais uma vez, aqui Mlle Julie surge como uma aparição noturna. A narração dos passos aproximando-se do quarto onde Olivia está deitada atribui à narração um tom misterioso. Ao mesmo tempo em que a visita da diretora é profundamente desejada por Olivia, ela também é uma fonte de angústia, ansiedade e medo. O relacionamento entre ambas as mulheres parece adquirir, durante a noite, um tom diferente daquele que é descrito nos encontros diurnos, quando Mlle Julie torna-se mais dura e distante com a jovem Olivia. No último encontro noturno que as personagens têm, é possível perceber também a relação entre dominação e submissão que existe entre elas, além disso, Mlle Julie admite ter medo de machucar a menina.

Ela inclinou a cabeça para perto da minha, mas não me tocou. "Acredite, Olivia, acredite", disse ela com seriedade e solenidade, "não quero lhe machucar". Ajoelhada diante dela, peguei sua mão religiosamente e a beijei, sem nada em meu coração além da pureza da piedade. Quando eu estava saindo do quarto, ela me chamou: "Você deve ficar na cama o dia todo hoje. Precisamos ter certeza de que não pegou bronquite. Leve meu xale com você". Fiz o que ela me disse, fui para o meu quarto e para a minha cama, rígida, com dores em todos os membros, mas escandalosamente, intoleravelmente feliz⁷⁵ (p. 88).

Aqui, algumas imagens são interessantes de serem percebidas. Inicialmente, Mlle Julie fala de si mesma como uma espécie de monstro. Entretanto, esse é um monstro romântico, que tem autonomia e apresenta uma carga sentimental considerável e que é capaz de questionar e lamentar a posição que lhe foi socialmente atribuída. A diretora fala como se, mesmo desejando, ela não fosse capaz de controlar suas ações, ou ainda, como se ela pudesse, de alguma forma, prejudicar ou machucar Olivia. Ela entende todas as nuances daquela relação e sabe que, tanto por ser um encontro entre uma adolescente e uma adulta, quanto por ser um encontro entre duas mulheres, aquela relação já está condenada.

Além disso, nesse momento Olivia ajoelha diante dela e beija sua mão em um gesto de submissão. O parágrafo termina com a jovem obedecendo aos comandos da diretora e afirmando que, apesar da dor que sente em seus membros, aquele encontro deixou-a imensamente feliz.

⁷⁵ No texto de partida: "She bent her head near to mine, but she did not touch me. 'Believe, Olivia, believe,' she said earnestly, solemnly, 'I don't want to harm you.' Kneeling before her, I took her hand religiously in mine and kissed it, with nothing now in my heart but the very purity of pity. As I was leaving the room, she called after me: 'You're to stay in bed all day to-day. We must make sure you haven't caught bronchitis. Take my shawl with you.' I did as she told me, went to my room and to my bed, stiff, aching in every limb, but scandalously, intolerably happy."

Essa relação de dominação e submissão entre Olivia e Mlle Julie, que acontece também por causa da posição hierárquica que existe entre estudante e professora, é comum em narrações vampirescas como as que já foram mencionadas anteriormente.

O que podemos entender a partir do que foi explicitado é que algumas das características do gótico entram em perfeita consonância tanto com a estética do Romantismo tardio inglês quanto com as vivências lésbicas. Por esse motivo, é comum vermos associações entre o gótico e o sáfico. Sarah Waters e Sara Collins são exemplos de escritoras que, apesar de estarem produzindo na contemporaneidade, frequentemente buscam características da estética gótica e do Romantismo tardio para construir narrativas sobre sexualidade e identidade sáfica.

3. ANÁLISE DA OBRA E REPRESENTAÇÕES DO ROMANTISMO SÁFICO EM *OLIVIA* (1949)

Muitas são as aproximações que podem ser feitas entre a estética Romântica e a narração de *Olivia*. Neste capítulo adentramos com mais profundidade no romance de Strachey e analisamos os aspectos da narrativa que nos permitem fazer essa associação, como por exemplo o sentimentalismo e o exagero de emoções, principalmente no que se refere ao amor e à melancolia.

Em seguida, discorremos sobre a tradução (ou a falta de tradução) de obras sáficas e como isso constitui também uma forma de apagamento cultural. No caso específico de *Olivia*, a autora sofreu diversas tentativas de apagamento durante a tradução da obra para o francês. Analisamos trechos específicos da obra em língua inglesa e em língua francesa para entender de forma prática como se deu esse apagamento. Veremos também trechos específicos em que Strachey admite ao seu amigo André Gide que não está confortável com algumas das alterações que estão sendo feitas na tradução de Roger Martin Du Gard.

Além disso, assim como várias outras narrativas lésbicas, a obra ainda não possui tradução para o português. Abordamos esse assunto para entender como a ausência de traduções pode afetar a literatura de uma nação, especialmente quando não é apenas uma obra que não é traduzida, mas sim um grupo específico de obras que encontra dificuldades no mercado tradutor, como é o caso da literatura sáfica.

3.1 A estética Romântica na construção de *Olivia* (1949)

Seguindo a tradição de romances ambientados em escolas internas para mulheres, como *Claudine à l'école* (1900) e *Das Madchen Manuela* (1933), *Olivia* narra a história de uma garota vinda de uma família aristocrata anglo-indiana muito dedicada às ciências e às artes. Durante os primeiros anos de sua vida escolar, Olivia frequentou uma escola cristã. Seus pais explicam à diretora que a família sustenta crenças ateístas, e pedem para que Olívia seja liberada de toda atividade religiosa, mas ainda assim existe uma aura de religiosidade permanente no ambiente que deixa a garota desconfortável. Inevitavelmente, a pressão religiosa afasta a personagem da instituição e ela começa a frequentar a escola francesa *Les Avons*.

A personagem demonstra um deslumbramento inicial com a liberdade e o intercâmbio cultural que a escola oferece, afinal existiam lá estudantes e professoras das mais diversas

nacionalidades. “Não me lembro muito da viagem, exceto pela empolgação. A escola era pequena, consistindo em não mais que trinta garotas, inglesas, americanas e belgas e uma equipe de professoras alemãs, italianas, inglesas e francesas”⁷⁶ (Strachey, 2020, p. 12). Entretanto, ao conhecer uma das diretoras da escola, Mlle Julie, o tom da narrativa muda consideravelmente.

O *Les Avons* é um colégio interno para meninas que conta com duas diretoras já conhecidas pelos pais de Olivia desde sua infância, são elas Mlle Cara e Mlle Julie. As duas diretoras mantinham relações muito próximas, inclusive fica subentendido que existe entre elas uma relação amorosa, “Mademoiselle Julie T— e Mademoiselle Cara M— eram figuras tênues que passavam ocasionalmente pela minha infância, quase não se distinguindo uma da outra, mas investidas em uma espécie de romance graças a nacionalidade estrangeira”⁷⁷ (*ibidem*, p. 11). Apesar disso, há uma rivalidade que vai se acentuando durante a narrativa. Olivia logo percebe que a instituição é dividida em dois grupos: o de pessoas que preferem Mlle Cara e o daquelas que preferem Mlle Julie. O grupo que as estudantes apelidaram de Julie-etes, formado pelas pessoas que possuíam certa afeição por Mlle Julie, era de certa forma liderado pela professora de italiano Signorina Baietto. Já o grupo das Cara-etes era liderado pela professora de alemão Frau Riesener.

Enquanto Mlle Cara é descrita como uma personagem de saúde frágil e temperamento volátil, mas “extraordinariamente gentil”⁷⁸ (Strachey, Dorothy, 2020. p. 35), e que busca sempre a aprovação das alunas, não poupando esforços para enchê-las de elogios, Mlle Julie não possuía as mesmas habilidades sociais, chegando a oferecer um tratamento rígido e duro para as estudantes algumas vezes. Apesar disso, sua paixão pelas artes, especialmente pela literatura, adicionavam à sua personalidade, bem como às aulas de literatura que eram lecionadas por ela, uma característica arrebatadora e sedutora que era capaz de levar Olivia à “níveis sublimes de entusiasmo, excitação, êxtase”⁷⁹ (*ibidem*. p. 35).

O primeiro encontro entre Olivia e Mlle Julie acontece durante uma aula de literatura sobre Racine. Antes de começar a ler *Andromaque* às alunas, Mlle Julie faz uma série de perguntas sobre a obra e, por ter as respondido corretamente, Olivia ganha o privilégio de sentar ao lado da diretora. A partir de então começamos a presenciar o sentimento de Olivia se

⁷⁶ No texto de partida: “I can’t remember much of the journey, except the excitement of it. The school was a small one, consisting of not more than thirty girls, English, American and Belgian, and a staff of German, Italian, English and French mistresses”.

⁷⁷ No texto de partida: “Mademoiselle Julie T—— and Mademoiselle Cara M—— were dim figures flitting occasionally through my childhood, barely distinguishable from each other, but invested in a kind of romance from the fact of their foreign nationality”.

⁷⁸ No texto de partida: “extraordinarily kind”.

⁷⁹ No texto de partida: “sublime heights of enthusiasm, excitement, rapture”.

desenvolvendo em algo que vai além da admiração. Olivia deseja estar sempre perto da diretora, mas quando consegue, um misto de emoções contraditórias toma conta da adolescente, de modo que ela fica incapacitada de entender suas próprias emoções. A personagem tenta atribuir seus sentimentos ao amor pela poesia e por Racine, mas logo ela entende que, mais cedo ou mais tarde, seu desejo sáfico viria à superfície.

Muitas vezes me perguntei qual foi a participação de Racine no acendimento da chama que começou a arder em meu coração naquela noite, ou qual foi a proximidade. Se ela não tivesse lido justamente aquela peça ou se não tivesse me chamado por acaso para sentar-me tão perto dela, em contato tão imediato, será que o material inflamável que eu carregava tão insuspeitamente dentro de mim teria permanecido talvez fora do raio da faísca acesa e nunca teria pegado fogo? Mas provavelmente não; mais cedo ou mais tarde, isso estava fadado a acontecer⁸⁰ (*ibidem*, p. 18-19).

Com o tempo, as duas se aproximam e Mlle Julie passa a convidá-la para aulas em campo na cidade de Paris. Essa aproximação entre as personagens gera desconfiança de Mlle Cara, que se torna cada vez mais doente, desagradável e ríspida com Olivia. Durante um momento de confronto da narrativa, Mlle Cara encontra Olivia dormindo na sala de estudo de Mlle Julie e entra em um estado descrito como histérico, em que ela começa a proferir ofensas à Olivia, acusando-a de estar sendo “desviada, desmoralizada e depravada”⁸¹ (*ibidem*, pg. 67) por Signorina Baietto e Mlle Julie. No mesmo instante, Mlle Julie entra no recinto e escuta a confusão. Ainda em estado de “inundação delirante”⁸² (*ibidem*, p.67), Mlle Cara transfere sua raiva à Mlle Julie e a acusa de entrar no quarto de algumas estudantes durante a noite e de fazer de Olivia “uma de suas favoritas, uma de suas queridas, uma de suas *vítimas*!”⁸³ (*ibidem*, pg. 67). Tal confusão gera a necessidade da dissolução da instituição e separação entre as duas diretoras, mas antes que isso possa acontecer, Olivia é acordada no meio da noite com a notícia de que Mlle Cara sofreu uma overdose de hidrato de cloral.

Ao descobrir que Mlle Cara está morta, Mlle Julie entra em um estado depressivo e considera suicídio, o que só não acontece por prevenção de Olivia. O desfecho da história deixa em aberto se a causa da morte foi um assassinato cometido por Frau Riesener, que está no testamento de Mlle Cara como única beneficiada, se a diretora cometeu suicídio, ou se a ingestão exagerada do remédio foi realmente acidental.

⁸⁰ No texto de partida: “I have often wondered what share Racine had in lighting the flame that began to burn in my heart that night, or what share proximity. If she hadn't read just that play or if she hadn't called me up by chance to sit so near her, in such immediate contact, would the inflammable stuff which I carried so unsuspectingly within me have remained perhaps outside the radius of the kindling spark and never caught fire at all? But probably not; sooner or later, it was bound to happen”.

⁸¹ No texto de partida: “led astray, demoralized, depraved”.

⁸² No texto de partida: “raving flood”.

⁸³ No texto de partida: “one of your favorites, one of your darlings, one of your *victims*!”.

Ao final do romance, Mlle Julie abandona o *Les Avons* e dá início a uma nova instituição com Signorina Baietto no Canadá. Descobrimos através de cartas escritas por Baietto para Olivia que, depois de algum tempo, Julie morreu e deixou de presente para Olivia o antigo cortador de papel que ela sempre carregava em suas aulas. O objeto estava presente tanto durante aquela primeira aula de literatura em que discutiam *Andromaque* de Racine, quanto na última aula em que Mlle Julie lê *Paroles Sur la Dune*. Em ambas as situações, a diretora chama Olivia para sentar ao seu lado antes de recitar os poemas. “Ela estava segurando seu cortador de papel de marfim, e assim como naquela primeira noite, ela me chamou para sentar ao seu lado: ‘Venha, Olivia, sente aqui’”⁸⁴ (*ibidem*, p. 73).

Podemos notar aqui que a obra apresenta um tom fortemente carregado pelo sentimentalismo e pelo exagero de emoções. Predomina, em sua narrativa, uma caracterização de espaço descritiva, idealizações das pessoas amadas e uma descrição de personagens que ao invés de imparcial e racional, mostra-se subjetiva e baseada nas emoções que a narradora sente em relação às pessoas de quem ela fala.

A narração em primeira pessoa, apesar de nos dar uma visão limitada sobre a realidade dos eventos, nos permite acessar de modo mais orgânico aquilo que é a essência da obra: as emoções da personagem principal em relação à sua primeira experiência amorosa. Ou seja, durante a narrativa, o real é aquilo que é percebido como tal pelo indivíduo que narra. A realidade é apresentada de forma subjetiva e individual e está em segundo plano em relação às emoções da personagem.

Sobre o tempo da narração, Genette (2017) faz distinção entre quatro tipos de narração de acordo com a relação entre tempo narrativo e tempo histórico, são eles: ulterior, anterior; simultânea e intercalada. Partindo dessa distinção, o tempo narrativo de *Olivia* pode ser considerada majoritariamente ulterior, ou seja, a narração de acontecimentos passados é feita a partir de verbos no pretérito. O uso dos verbos no passado, ajuda na criação de uma atmosfera romântica, pois traz à pessoa que lê uma sensação nostálgica e, ao mesmo tempo, desesperadora. Isso porque entendemos desde o princípio que essa história já foi finalizada há décadas, que Mlle Julie já está morta e não existe possibilidade de uma finalização diferente da que nos será apresentada, e essa sensação de impotência despertada na pessoa que lê é confirmada pela narradora no seguinte trecho:

Este relato do que aconteceu comigo durante um ano que passei na escola na França parece-me ter a forma de uma história - uma história curta e simples,

⁸⁴ No texto de partida: “she was holding her ivory paper-cutter, and as on that first evening, she called me up to sit beside her: ‘Come, Olivia, sit here.’”.

com dois ou três personagens e poucos episódios. Ela é informada por um único motivo, tende a um único fim, caminha rápida e inabalavelmente para uma catástrofe final⁸⁵ (*ibidem*, p. 1).

Apesar da prevalência dos verbos no pretérito, é importante notar que em determinados momentos, a narração é interrompida para dar espaço às impressões atuais da narradora sobre os eventos narrados. E essa troca é marcada tanto a partir da adição de advérbios de tempo, quanto da mudança de tempo verbal do pretérito para o presente, “Mas agora, depois de muitos anos, a urgência da confissão está sobre mim. Permita-me fazer sua vontade”⁸⁶ (*ibidem*, p. 3-4). Se por um lado a escolha do pretérito ajuda na criação do tom melancólico da obra, por outro, as intromissões da narradora com verbos no presente nos ajuda a entender a atualidade da obra e a importância que ela teve para a entidade que está narrando.

Como já foi discutido anteriormente, as descrições do espaço são importantes na construção de um texto romântico. Aqui, assim como é característico da estética romântica, as descrições desses ambientes tendem a estar conectadas com as emoções da personagem principal. Dessa forma, enquanto Olivia está na escola religiosa com a qual ela não se identifica, a narradora resume toda a descrição do espaço em uma única frase. A descrição é simples e objetiva, e não corresponde somente à escola, mas ao distrito onde ela estava, onde era localizada não só a instituição de ensino, mas também a casa onde Olivia morava com seus pais, “um subúrbio de Londres que ainda preservava o charme das casas Georgianas, jardins espaçosos, cedros espalhados e arbustos floridos”⁸⁷ (*ibidem*, p. 7).

Por outro lado, assim que ela chega à *Les Avons*, as paisagens começam a receber mais adjetivos como “*beautiful*”, “*great*” e “*delightful*”. No momento em que a personagem está saindo de um ambiente tão frio e desconfortável como era sua antiga escola, para adentrar um espaço de liberdade, florescimento e autoconhecimento, o cenário acompanha essa mudança e a narradora diz:

Era o semestre que começava na primavera e terminava no verão, e eu realmente senti como se eu estivesse ganhando vida junto com o resto do mundo. As garras de um inverno entorpecente foram afrouxadas, o solo

⁸⁵ No texto de partida: “This account of what happened to me during a year that I spent at school in France seems to me to fall into the shape of a story—a short, simple one, with two or three characters and a very few episodes. It is informed with a single motive, tends to a single end, moves quickly and undeviatingly to a final catastrophe.”

⁸⁶ No texto de partida: “But now, after many years, the urgency of confession is upon me. Let me indulge it.”

⁸⁷ No texto de partida: “in a London suburb which still preserved the charm of Georgian houses, spacious gardens, spreading cedar-trees, and flowering bushes”.

congelado derreteu, o sol brilhava, o ar estava suave, violetas e primulas erguiam suas cabeças nos bosques⁸⁸ (*ibidem*, p. 13).

As descrições das personagens também acompanham a mesma lógica. Por existirem poucas personagens, a maioria delas recebe uma descrição longa que inclui não só um perfil físico, como também um psicológico. Entretanto, a duração de tempo que é dedicada à descrição de cada personagem depende diretamente de como Olivia se sente em relação a ela. As descrições de Mlle Julie, por exemplo, são muito específicas, incluindo detalhes sobre o cumprimento da sua face, sua testa, as cores do seu cabelo e seus olhos, entre outros. Além disso, essas descrições são sempre marcadas por um grande número de adjetivos exagerados e características idealizadas.

Um rosto bastante largo, testa baixa, cabelos escuros com um ou dois fios grisalhos, repartidos no meio, ondulando suavemente nas têmporas e presos em um cacho na parte de trás da cabeça. Um curioso tipo de penteado que eu nunca vi, exceto em fotos ou estátuas. As feições eram regulares, bem cortadas e delicadamente formadas, nariz, lábios e queixo finos e firmes. Os olhos eram cinzentos, às vezes claros e translúcidos, às vezes escuros, impenetráveis, ardentes. Foi graças a Racine naquela noite que eu vi um pouco do que eles podiam expressar⁸⁹ (*ibidem*, p. 19).

A riqueza de detalhes apresentada demonstra o sentimento de uma garota de dezesseis anos que está entendendo o amor (mais especificamente, o amor sáfico) pela primeira vez, e ela nos mostra a intensidade com a qual a personagem observava seu objeto de desejo.

Além disso, a forma como Mlle Julie é apresentada e como sua beleza é vista por Olivia, retoma o modo de narrar do que Praz (1951) entende como parte do terceiro movimento romântico. Para o autor, a representação da beleza em textos românticos é algo que não só se diferencia das demais correntes, como também caracteriza o movimento, “Em toda a literatura do Romantismo, até nossos dias, existe uma insistência nessa teoria da inseparabilidade de prazer e dor, e, do ponto de vista prático, a busca por temas de tormento contaminou a beleza”⁹⁰ (Praz, 1951, p. 28). Existe, então, na narração da beleza romântica,

⁸⁸ No texto de partida: “It was the term that begins in spring and ends in summer, and I felt as if I were coming to life with the rest of the world. The grip of a numbing winter was loosened, the frozen ground had thawed, the sun was shining, the air was soft, violets and primroses were pushing up their heads in the Woods.”

⁸⁹ No texto de partida: “A rather broad face, a low forehead, dark hair with a thread or two of grey in it, parted in the middle, gently waving on the temples and gathered up into a bunch of curls at the back of the head. A curious kind of hairdressing which I have never seen except in pictures or statues. The features were regular, cleanly cut and delicately formed, nose, lips, and chin fine and firm. The eyes were grey, sometimes clear and translucent, sometimes dark, impenetrable, burning. It was thanks to Racine that night that I saw a little of what they could express.”

⁹⁰ No texto de partida: “All through the literature of Romanticism, down to our own times, there is an insistence on this theory of the inseparability of pleasure and pain, and, on the practical side, a search for themes of tormented, contaminated beauty”.

uma melancolia inerente. Quanto mais distante é a possibilidade do romance se concretizar, mais urgente e intensa torna-se a beleza das personagens. A dor do impossível acentua o desejo e é refletida na forma como a amante enxerga a amada.

Antes de conhecer Mlle Julie, Olivia descreve-a como alguém distante, que permanece sentada em seu “monte Olimpiano”⁹¹, sendo distinguida de Mlle Cara apenas por ser mais vivaz enquanto a outra é a mais gentil. Entretanto, essa percepção, e consequentemente a descrição da personagem, muda de forma completa e imediata ainda durante o primeiro encontro dela com Olivia.

Durante a leitura de *Andromaque*, a apresentação que temos de Mlle Julie é a seguinte:

Diante dela havia uma mesa com um candeeiro que iluminava o seu livro e o seu rosto. Eu, sentada ao lado e abaixo dela, a vi iluminada e quase de perfil. Olhei para ela pela primeira vez enquanto a escutava. Não sei o que fiz com mais sede—olhar ou ouvir. De repente, percebi que aquilo era beleza—grande beleza—algo de que eu havia lido e ouvido falar sem compreender, de algo por que tinha passado talvez uma centena de vezes com olhos descuidados e sem ver. Já tinha visto garotas bonitas, adoráveis, sem dúvida, mas nunca tinha prestado muita atenção consciente às suas aparências, nunca me interessei particularmente por elas. Mas isto era algo diferente. Não, não era diferente. Era apenas o fato de ser despertada para algo pela primeira vez—a beleza física. Nunca mais fui cega à ela de novo⁹² (Strachey, 2020, p. 19).

A imagem construída no início do parágrafo traz um cenário escuro em que o único ponto de luz é jogado sobre Mlle Julie e o livro que está sendo lido. Além disso, Olivia diz estar posicionada abaixo da diretora, ou seja, ela é vista por Olivia de baixo para cima. Como um ser maior, superior, inalcançável, o que reforça também a hierarquia que existe entre as personagens. É a partir desse primeiro encontro que Olivia afirma ter entendido o conceito da verdadeira beleza física. Ela segue a narrativa tentando entender por que a simples visão do rosto de Julie afetava sua respiração e a deixava tão intoxicada. Por que, depois desse encontro, ela sentiu-se atordoada e, ao mesmo tempo, como se tivesse acabado de acordar para um novo mundo onde todas as coisas pareciam esconder “algum segredo apaixonante que deveria ser meu ou eu morreria”⁹³ (*ibidem*, p. 21).

⁹¹ No texto de partida: “Olympian heights”

⁹² No texto de partida: “There was a table in front of her with a lamp on it which cast its light on her book and her face. I, sitting beside and below her, saw her illuminated and almost in profile. I looked at her for the first time as I listened. I don’t know which I did more thirstily—looked or listened. It suddenly dawned upon me that this was beauty—great beauty—a thing I had read of and heard of without understanding, a thing I had passed by perhaps a hundred times with careless, unseeing eyes. Pretty girls I had seen, lovely girls, no doubt, but I had never paid much conscious attention to their looks, never been particularly interested in them. But this was something different. No, it was not different. It was merely being awakened to something for the first time—physical beauty. I was never blind to it again.”

⁹³ No texto de partida: “some passionate secret which must be mine or I should die.”

Já é possível notar pela intensidade da frase acima que esses sentimentos não aparecem sem danos. A morte, que já foi discutida anteriormente em sua relação com o romantismo, aparece aqui em alguns momentos. Logo na introdução, somos apresentados ao fato de que Mlle Julie está morta. Além disso, Mlle Cara também morre ao final do livro, possivelmente por suicídio. O terceiro momento em que a morte é citada, é quando Olivia confessa sonhar sobre

Como eu deveria salvar a vida dela à custa da minha própria, por meio de algum ato heróico, de como ela me beijaria no meu leito de morte, de como eu deveria me ajoelhar diante do dela e de qual sua última palavra seria, de como eu deveria me tornar famosa escrevendo poemas que ninguém saberia que foram inspirados por ela”⁹⁴ (*ibidem*, p. 56).

A forma com que a morte é posta no livro é uma lembrança da forma como ela era usada dentro da estética do Romantismo inglês tardio: um elemento trágico que gera uma beleza incomparável. A morte torna o ser amado intocável, incorruptível, imutável, ela retira dos seres todos os defeitos e todas as imperfeições. Nada causa mais dor do que a morte e nada é mais romântico que a dor. Dessa forma, sonhar com a morte de Mlle Julie ou com a sua própria, principalmente imaginando que tais eventos aconteceriam através de algum ato heróico, faz com que a história de amor que Olivia carrega consigo aproxime-se das grandes tragédias que ensinaram a personagem sobre o amor.

Essa dicotomia entre beleza e morte continua sendo mostrada no livro no momento que segue a morte de Mlle Cara. Mlle Julie pede para ficar um momento a sós com o corpo de Cara e, preocupada com a diretora, Olivia jura a si mesma que passará a noite dormindo na porta no quarto de sua amada para oferecer alguma ajuda, caso seja necessário. Mlle Julie, ao sair do quarto durante a madrugada, encontra Olivia gelada dormindo no chão e a convida para entrar e se aquecer. Ao se deparar com o corpo de Mlle Cara na cama, Olivia o descreve da seguinte forma: “Não, não era terrível—uma face doce, calma e gentil”⁹⁵ (*ibidem*, p. 86).

A morte é também um fator de aproximação entre as personagens, afinal, é depois da morte de Mlle Cara que presenciamos um dos momentos de maior intimidade entre Mlle Julie e Olivia. A diretora, que por vezes tinha um comportamento áspero e inconstante, abraça Olivia e demonstra ser carinhosa ao cuidar dela, confessando que pensava em cometer suicídio durante a noite e que Olivia a salvou de tal feito, “Talvez você goste de ouvir que

⁹⁴ No texto de partida: “of how I should save her life at the cost of my own by some heroic deed, of how she would kiss me on my death-bed, of how I should kneel at hers and what her dying word would be, of how I should become famous by writing poems which no one would know were inspired by her”

⁹⁵ No texto de partida: “No, it was not terrible—a sweet, calm and gentle face”

salvou a minha vida ontem a noite. Quando tropecei em você na passagem, eu estava indo até a caixa de remédios”⁹⁶ (*ibidem*, p. 88).

O sonho de Olivia de salvá-la da morte torna-se realidade e isso, de fato, aproxima as personagens. Mlle Julie, entretanto, deixa claro que isso não será suficiente para tornar o desejo romântico de Olivia realidade, “Ela inclinou sua cabeça em direção à minha, mas não me tocou. ‘Acredite, Olivia, acredite,’ ela disse com sinceridade e solenemente ‘Eu não quero te machucar’”⁹⁷ (*ibidem*, p. 88).

À medida em que a relação das duas se torna mais estreita, aumenta a agonia e o sofrimento de Olivia, afinal, ela entende que existem barreiras muito fortes que impedem seus desejos de se tornarem realidade, como a diferença de idade, a posição hierárquica estabelecida entre uma professora e sua aluna, e a dificuldade do firmamento de um relacionamento entre duas mulheres. Sobre isso, a narradora diz:

Eu não conseguia imaginar como ela poderia me amar. *Gostar* de mim, ter afeição por mim. Como uma criança, como uma pupila, sim, claro. Mas isso não tinha nada a ver com o que eu sentia. E então, eu criei um outro sonho para mim mesma. Era um homem que eu amava como a amava, e então ele me pegaria em seus braços...e me beijaria...eu sentiria seus lábios nas minhas bochechas, nas minhas pálpebras, na minha—Não, não, não, por esse caminho está a loucura. Tudo isso era diferente—impossível. Impossível! Uma palavra terrível, mas com um tipo de tônico. Eu a abraçaria em meu coração. Sim, impossível. Foi isso que deu dignidade à minha paixão, que a tornou digna de respeito. Nenhum outro amor, nenhum amor de homem e mulher poderia ser tão desinteressado quanto o meu. Era somente eu que amava—era somente eu cujo amor era uma fantasia impossível⁹⁸ (*ibidem*, p. 55-56).

Aqui Olivia estabelece a natureza do seu sentimento pela diretora. Ao transformar Mlle Julie em um homem, Olivia entende que ama a diretora como uma mulher amaria um homem, e que, por não ser dessa forma, seu desejo é uma loucura de impossível realização. A partir desse entendimento, Olivia agarra-se à visão romântica do amor e se rende à desolação da impossibilidade. Encontrando e cultivando a beleza presente em sua dor, a narradora consegue transformar seu processo de descobrimento de identidade e orientação sexual em

⁹⁶ No texto de partida: “Perhaps you'll like to hear that you saved my life last night. When I stumbled over you in the passage, I was going to the medicine chest”.

⁹⁷ No texto de partida: “She bent her head near to mine, but she did not touch me. ‘Believe, Olivia, believe,’ she said earnestly, solemnly, ‘I don’t want to harm you’”.

⁹⁸ No texto de partida: I could not imagine how she could love me. *Like* me, be fond of me, as a child, as a pupil, yes, of course. But that had nothing to do with what I felt. And so I made myself another dream. It was a man I loved as I loved her, and then he would take me in his arms ... and kiss me...I should feel his lips on my cheeks, on my eyelids, on my— No, no, no, that way lay madness. All this was different—hopeless. Hopeless! A dreadful word, but with a kind of tonic in it. I would hug it to my heart. Yes, hopeless. It was that that gave my passion dignity, that made it worthy of respect. No other love, no love of man and woman could ever be as disinterested as mine. It was I alone who loved—it was I alone whose love was an impossible fantasy

algo que não é apenas traumático e isolador, mas em uma experiência comum: A do sofrimento de um amor impossível, exatamente como os que são narrados nas tragédias que Olivia costuma ler e que cita durante sua narração. Aqui existe uma dicotomia entre amor e dor que é interessante de ser percebida já que ao falar sobre a ambivalência que cerca a estética romântica, Nunes (2013) faz a seguinte afirmação:

a sensibilidade romântica, dirigida pelo ‘amor da irresolução e da ambivalência’, que separa e une estados opostos—do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero—, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude, de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa de antagonismos insolúveis que a produziram (p. 52)

Dessa forma, o autor entende que a estética Romântica é marcada por dicotomias que, na narrativa de *Olivia*, podem ser observadas inclusive através da dualidade entre paixão e dor. Tanto é assim que durante a introdução lemos que aquele foi o ano “em que eu primeiro tomei consciência de mim mesma, do amor e do prazer, da morte e da dor”⁹⁹ (Strachey, 2020, p. 1). A narradora/autora estabelece desde a primeira página do romance que aquela história foi marcada por sentimentos muito contrastantes, e esse contraste pode ser notado em diversos outros momentos durante a narrativa. Por exemplo, quando Olivia iguala seu amor e sua dor ao fazer a seguinte promessa: “Eu seria melhor pelo meu amor, pela minha dor. Até mesmo pela dor da ausência”¹⁰⁰ (*ibidem*, p. 85) ou quando, depois de ouvir que Mlle Julie a amava, Olivia diz que “pena e gratidão me inundaram, me dominaram. Eu me rendi a eles”¹⁰¹ (*ibidem*, p. 66). Essa ambivalência pode ser percebida inclusive se prestarmos atenção à escolha vocabular da autora. Ao analisarmos palavras específicas como “paixão”¹⁰² e “dor”¹⁰³, é possível observar que elas são repetidas em uma quantidade similar de vezes no texto. “Paixão” aparece quatorze vezes durante a narrativa, dezoito se contarmos derivações como “apaixonada”¹⁰⁴ e “apaixonadamente”¹⁰⁵. “dor”, juntamente com derivações como “dolorosamente”¹⁰⁶ e “doloroso”¹⁰⁷, são repetidas doze vezes ao longo do romance. Apesar de serem palavras que denotam cargas opostas, uma costuma ser entendida de forma positiva enquanto outra é entendida de forma negativa, as duas aparecem quase de forma equiparada

⁹⁹ No texto de partida: “when I first became conscious of myself, of love and pleasure, of death and pain”

¹⁰⁰ No texto de partida: “I would be better for my love, for my pain. Even the pain of absence”.

¹⁰¹ No texto de partida: “pity and gratitude flooded me, overpowered me. I drooped beneath them”.

¹⁰² No texto de partida: “passion”.

¹⁰³ No texto de partida: “pain”.

¹⁰⁴ No texto de partida: “passionate”.

¹⁰⁵ No texto de partida: “passionately”

¹⁰⁶ No texto de partida: “painfully”.

¹⁰⁷ No texto de partida: “painful”.

neste livro, afinal, a paixão de Olivia por Mlle Julie não surge sem que esse sentimento seja contagiado pela tristeza, pela dor e pela desesperança.

E assim como o início da paixão de Olivia é regado pelas tragédias, o fim também é anunciado da mesma forma. Seja através de Shakespeare ou de Racine, os trechos de peças teatrais colocados no romance costumam funcionar como um presságio do livro que estamos acompanhando.

Quando ela descobre que Mlle Julie sairá da escola por causa dos desentendimentos com Mlle Cara, e que já estão sendo feitos arranjos legais para a separação, Olivia recorre mais uma vez a Racine para expressar suas emoções. A adolescente relembra trechos de *Berenice* (1670), tragédia cujo enredo gira em torno da impossibilidade do amor de Berenice e Tito. Apesar de amá-la profundamente, Tito decide enviar Berenice para fora de Roma, pois não podia deixar que seu amor pusesse em perigo seus deveres enquanto Imperador romano. Aqui, é importante mencionar que, apesar de Murilo Munhoz (2019) ter feito a tradução dos versos iniciais e análise da obra, *Berenice* “trata-se de uma das mais importantes tragédias do autor, ainda sem tradução no Brasil” (Munhoz, 2019, p. 7), dessa forma, oferecemos uma tradução livre do trecho que foi citado em *Olivia* no corpo do texto, enquanto o texto de partida estará disponível nas notas de rodapé.

—E para sempre, adeus!
 Para sempre! Ah! Senhor, tendes em mente
 o quão cruel é essa palavra terrível quando se ama?
 Em um mês, em um ano, como sofreremos,
 Senhor, que tantos mares me separem de vós,
 Que o dia recomece e que o dia termine
 Sem que jamais Tito possa ver Berenice,
 Sem que o dia todo eu possa ver Tito?¹⁰⁸

Aqui, a relação entre literatura e a realidade de Olivia é notável. O trecho específico citado por Olivia para o momento em que Mlle Julie está prestes a abandonar a escola é justamente aquele em que Berenice tem que dizer adeus ao seu amado. O adeus que inevitavelmente aprova que os deveres da vida real são mais poderosos que os amores imaginários.

¹⁰⁸ No texto de partida: “—Et pour jamais adieu!

Pour jamais! Ah! Seigneur, songez-vous en vous-même
 Combien ce mot cruel est affreux quand on aime?
 Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
 Seigneur, que tant de mers me séparent de vous,
 Que le jour recommence et que le jour finisse
 Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
 Sans que de tout le jour je puisse voir Titus?”

Seguindo esse momento e antecedendo o clímax do romance, quando Mlle Cara é encontrada morta em sua cama, a narradora diz:

Oh, se em meu egoísmo eu desenhei um retrato de mim mesma em vez de desenhá-la, que aqueles que me leem se lembrem de como ela estava distante de mim, que mundo diferente de experiência e emoção ela habitava, como era difícil, quase impossível para mim imaginar o que ela estava sofrendo! Que eles ouçam novamente aquelas palavras trágicas e pesadas, tão carregadas de memória, arrependimento e remorso, e percebam que eu cheguei perto de entendê-las!¹⁰⁹ (Strachey, Dorothy, 2020, p. 73).

Aqui temos o único momento fora da introdução em que a narradora não só menciona o próprio livro, como também se dirige a quem lê. Além disso, ao invés de manter a narração no passado como se todas as informações e emoções acessadas viessem da Olivia adolescente, nesse trecho, podemos acessar a consciência atual da narradora, que consegue se colocar no lugar de Mlle Julie e imaginar que ela também sofria. Essa quebra de padrão narrativo acompanha também uma quebra de padrão do enredo. O que até então era uma história focada exclusivamente na tragédia do amor sáfico, começa a dar lugar à tragédia da morte de Mlle Cara, à subsequente investigação do caso, e à resolução dos conflitos.

Durante a última aula em que Mlle Julie recita poesias à turma, Olivia declara lembrar apenas da leitura de *Paroles Sur La Dune* (1856), de Victor Hugo. Essa poesia, que descreve o processo de morte do eu-lírico e suas lamentações, é utilizada momentos antes da cena que narra a overdose de Mlle Cara. Apesar da associação entre o poema e a situação que será apresentada, Olivia volta a atenção para si mesma e diz saber que a leitura de Victor Hugo fora direcionada a ela.

Era para mim que ela estava lendo. Eu sabia disso. Sim, só eu entendia. Mais uma vez, aquela sensação de profunda intimidade, aquela comunhão que vai além do poder das palavras ou das carícias, me uniu ao seu coração. Eu estava com ela, ao seu lado, para sempre perto dela, naquela estrela infinitamente adorável e infinitamente distante, que lançava seus raios misturados de tristeza, afeto e renúncia no mundo escuro e frio lá embaixo (ibidem, p. 74).

A forma que Olivia encontra de encarar e naturalizar seus sentimentos é afetada pela literatura trágica que ela cita em diversos momentos durante a narrativa. Como já foi dito anteriormente, seu primeiro encontro com a diretora foi numa aula em que houve uma leitura de *Andromaque*, do dramaturgo francês Racine. Um ponto de encontro sobre a relação entre

¹⁰⁹ No texto de partida: “Oh, if in my egoism, I have drawn a picture of myself rather than of her, let those who read me remember how distant she was from me, what a different world of experience and emotion she inhabited, how difficult, how almost impossible it was for me to imagine what she was suffering! Let them listen again to those tragic, heavy words, so weighted with memory, regret, remorse, and realize that I came near to understanding them!”

Andromaque e Olivia é que as partes da tragédia que são citadas diretamente no livro de Strachey dizem respeito a Píades e Orestes, personagens da mitologia grega cujo relacionamento é frequentemente apresentado como tendo sido amoroso e homoerótico. Dessa forma, a menção específica desses dois personagens ainda no terceiro capítulo do romance de Strachey nos permite fazer uma associação entre ambas as obras, pois ela funciona como uma indicação sobre a natureza *queer* do relacionamento que será apresentado em *Olivia*.

Considerado um dos maiores dramaturgos clássicos da França, Racine escreveu obras que foram levadas pelo amor e pelo desejo. Seus heróis são frequentemente carregados por paixões avassaladoras que terminam por destruí-los, “Racine, por sua vez, discípulo dos jansenistas, vê o homem massacrado pela fatalidade e submetido a suas paixões” (Guacira; Machado; Domingos, 2012, p. 2). Logo, é possível que a leitura de Racine leve Olivia a desenvolver uma visão do amor como algo trágico ao ser humano e tal concepção, juntamente com a experiência da narradora com esse sentimento, a leva a uma escrita carregada de dor e sentimentalismo.

Entendemos também que todos os escritores citados por Olivia, narram histórias em que o amor é visto como algo trágico, improvável ou impossível, assim, Olivia consegue se sentir representada na literatura que ela cita. Sendo o amor que ela sente por Mlle Julie também trágico e improvável, a narradora recorre aos amores literários como forma de expressar e até mesmo compreender a natureza do seu próprio.

Às pessoas *queers* são negadas experiências amorosas naturalizadas e livres de questionamentos ou aflições, dessa forma, ao abraçar e apropriar-se desses outros amores trágicos, Olivia consegue dar vazão ao seus sentimentos mais íntimos e explorar a intensidade daquele amor, gerando assim, uma narrativa que assemelha-se àquela proposta pela estética romântica. Desse modo, assim como os grandes românticos e românticas, Olivia se deixa ser completamente levada e alimentada pelos seus sentimentos. A palavra “love”, por exemplo, bem como suas derivações “lovely”, “beloved” e “loveliest”, são mencionadas setenta e seis vezes em um livro de exatamente cem páginas. Na maioria das vezes, entretanto, ela aparece acompanhada de outras palavras que possuem alguma conotação negativa. Ela aparece na mesma frase que a palavra dor (pain) três vezes; duas vezes ao lado de ferida (wound), vergonha (shame/ashamed), ressentimento (resentment) e ciúme (jealous/jealousy); e uma vez ao lado das palavras: tristeza (sorrow), angústia (anguish) e desilusão (disillusionment).

O amor aparece escrito pela primeira vez já na primeira página do livro, ao lado das palavras “prazer”, “morte” e “dor”, quando a narradora/autora nos diz que aquele foi “O ano em que pela primeira vez tomei consciência de mim mesma, do amor e do prazer, da morte e

da dor”¹¹⁰ (*ibidem*, p. 1). Ele aparece novamente na segunda página do livro, quando a narradora esclarece a importância do amor e o peso que ele carrega em sua vida. “O amor tem sido sempre a principal atividade da minha vida, a única coisa que eu penso —não, sinto— ser supremamente valiosa”¹¹¹ (*ibidem*, p. 2).

Ao colocar o amor como principal aspecto de sua vida, atribuindo a ele uma característica suprema e, principalmente, ao voltar atrás na sua escrita e trocar o verbo pensar pelo verbo sentir, é possível notar que existe uma supervalorização da emoção e do confessionalismo exposta nesta obra. Tais características retomam a estética Romântica e seus exageros e idealizações. Além disso, por ser a narração de um primeiro amor, sobretudo de um primeiro amor *queer* experienciado numa época em que pouco ou nada se falava sobre homossexualidade feminina, a sensação que o leitor tem é a de que apenas as hipérboles da estética Romântica podem abarcar os sentimentos da adolescente que está narrando essa história. Isso fica mais claro quando presenciamos o seguinte diálogo entre Olivia e Laura, sua colega de escola que também diz amar a diretora:

‘Me diga uma coisa, Laura. O seu coração bate quando você entra na sala onde ela está? Ele para quando você toca a mão dela? A sua voz seca na garganta quando você tenta falar com ela? Você dificilmente ousa levantar os olhos para vê-la, e ainda assim, não consegue desviá-los?’
 ‘Não’ disse Laura ‘Nenhuma dessas coisas’
 ‘O quê então?’ Eu insisti.
 ‘Ora’ disse Laura, olhando para mim com seus olhos claros e imperturbáveis que tinham uma espécie de espanto e uma espécie de recuo: ‘não há nada além disso. Eu simplesmente a amo’¹¹² (*ibidem*, p. 41).

Podemos notar através desse trecho que existe uma diferença entre o conceito de amor para as duas personagens. Enquanto o amor que Laura sente é algo caracterizado pela afeição e pelo respeito (*philia*), o amor de Olivia está relacionado ao desejo e à paixão (*eros*). Apesar de ambas afirmarem experienciar o mesmo sentimento por Mlle Julie: amor, é justamente através da intensidade da narradora, em contraste direto com a resposta objetiva e prática de sua colega, que podemos perceber a particularidade do sentimento de Olivia e como ele está relacionado à forma que ela escolhe narrar os acontecimentos de sua vida. Existe uma relação

¹¹⁰ No texto de partida: “the year when I first became conscious of myself, of love and pleasure, of death and pain”.

¹¹¹ No texto de partida: “Love has always been the chief business of my life. The only thing I have thought—no, felt—supremely worthwhile”.

¹¹² No texto de partida: “ ‘Tell me this, Laura. Does your heart beat when you go into the room where she is? Does it stand still when you hold her hand? Does your voice dry up in your throat when you speak to her? Do you hardly dare raise your eyes to look at her, and yet not succeed in turning them away?’ ‘No said Laura ‘None of all that’. ‘What then?’ I insisted. ‘Why’ said Laura, looking at me with her clear, untroubled eyes, which had a kind of wonder and a kind of recoil in them: “there’s nothing else. I just love her””.

direta entre a supervalorização emocional da narração Romântica e os sentimentos frequentemente contrastantes de confusão, solidão e paixão avassaladora presentes no amadurecimento e processo de autodescobrimento da pessoa *queer*.

A narradora confirma ainda durante a introdução do livro que se sentia confusa sobre a natureza e a realidade dos seus sentimentos por Mlle Julie, e que foi justamente na literatura de poetas trágicos cujas obras foram inspiradas pelo amor, como Racine e Shakespeare, que Olivia encontrou as palavras que correspondiam ao que ela sentia naquele momento. A relação entre o trágico literário que a personagem tem acesso em suas leituras e a sua experiência pessoal com o amor romântico, estreita-se de tal forma que a personagem tem dificuldade de fazer uma distinção precisa entre ambas as coisas.

Eu não sabia o que estava acontecendo comigo[...] Pois para cada sentimento, a cada vicissitude de minha paixão, surgia em minha mente uma citação dos poetas[...] Enquanto o sangue escorria da ferida, havia sempre uma parte de mim que observava com um sorriso e um desdém: 'Literatura! Mera literatura! Nada para fazer alarde! E então eu acrescentava: 'Mas assim brincou Mercúcio enquanto morria'¹¹³ (*ibidem*, p. 2).

Aqui, mais uma vez, Olivia usa uma obra literária que fala do amor como algo trágico para expressar seus sentimentos. Dessa vez, ela cita Mercúcio para expressar a dor de sua paixão. A menção a um personagem de *Romeu e Julieta* é interessante pois segundo Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg (2010) “Shakespeare será o grande inspirador da literatura romântica” (p. 4).

No parágrafo seguinte, continuamos lendo sobre a relação entre o sentimentalismo da narradora e a literatura, entretanto, além de citar os poetas trágicos, ela fala também sobre como teorias relacionadas à psicologia e psicanálise podem ter tido um impacto negativo nessa jornada. “E não havia apenas os poetas para envenenar as fontes de minha emoção, havia os psicólogos, os fisiologistas, os psicanalistas, os Prousts e os Freuds”¹¹⁴ (*ibidem*, p. 2-3).

É sabido que no final do século XIX e início do século XX houve um interesse maior em entender a psicologia e fisiologia das sexualidades não-normalizadas. Na obra *Em Busca do Tempo Perdido* de Proust, existem representações e discussões de possíveis relacionamentos entre mulheres. Já com relação à psicologia, em 1901 Freud publica o que foi

¹¹³No texto de partida: “ I didn't know what was happening to me[...] For every feeling, every vicissitude of my passion, there would spring into my mind a quotation from the poets[...] As blood dripped from the wound, there was always a part of me to watch with a smile and a sneer: 'Literature! Mere literature! Nottingham to make a fuss about!' And then I would add 'But so Mercutio jested as he died'.”

¹¹⁴No texto de partida: “And there were not only the poets to poison the sources of my emotion, there were the psychologists, the physiologists, the psycho-analysts, the Prousts and the Freuds”.

seu primeiro caso clínico de análise detalhada: *Sonhos e Histeria, Fragmento de uma Análise*, em que ele busca, entre outras coisas, analisar o caso de Dora, uma paciente levada pelo seu pai ao consultório de Freud aos dezoito anos de idade e que se tornou um dos principais estudos de caso do psicanalista acerca da homossexualidade feminina.

Ao fazer essas menções, a narradora parece criar uma conexão direta entre a intensidade com a qual ela viveu essa primeira experiência amorosa, e que resulta na sua escolha estética ao narrá-la, e o fato de os seus sentimentos serem sáficos, ou não-normativos. Afinal, nenhuma das instâncias citadas pela narradora, buscavam tratar das relações entre mulheres de forma natural e normalizada. Existe aqui a possibilidade de que a interação com os escritos de autores como Freud, Proust ou outros que abordaram o tema da homossexualidade a partir da ideia de inversão, tenham sido parte dos responsáveis por desenvolver na autora/narradora a ideia de fracasso sáfico que, como defendido anteriormente, tem uma relação com a estética romântica. Sobre esse assunto, podemos encontrar pontos de vista parecidos com o colocado em *Olivia* em outros romances lésbicos escritos na mesma época. Por exemplo, após se questionar sobre sua sexualidade e entrar em contato com livros sobre sexo e sexualidade, Diana Frederics, pseudônimo da autora Frances V. Rummell, escreve em *Diana: A strange autobiography* (1995): “Eu me senti como mais um ‘caso’ arquivado em um laboratório psicológico. Eu era, então, uma ‘pervertida’, ‘uraniana’, ‘homossexual’ - não importava, tudo era a mesma coisa. Eu estava sujeita a ser presa! Eu era grotesca, alienada, impura!”¹¹⁵ (Frederics, 1995, p. 35).

Essa sensação de que sua forma de amar era diferente das demais fez Olivia entender que apesar da similaridade entre a intensidade dos sentimentos dos poetas e a que ela sente em relação à Mlle Julie, existe também uma distância entre ambas, pois a validade e a seriedade do amor dos poetas nunca foi questionada. A eles nunca foi negada a possibilidade de narrar seus amores e suas dores, já a ela, sim.

Os poetas, é verdade (pois mesmo naquela época eu frequentava os poetas), tinham uma maneira de falar que às vezes parecia estranhamente iluminar a situação. Mas isso, pensei, deve ser uma ilusão ou um incidente [...] Meu caso era tão diferente, tão inédito. Realmente, ninguém tinha ouvido falar de tal coisa, exceto como uma piada. Sim, as pessoas costumavam brincar fazendo alusões a ‘paixonites escolares entre meninas.’ Mas eu sabia bem que minha ‘paixonite’ não era piada. E mesmo assim, eu tinha um sentimento apreensivo de que, se não era piada, era algo a que se devia ter vergonha e esconder desesperadamente. Isso, eu suponho, não era tanto uma

¹¹⁵ No texto de partida: “I felt like another ‘case’ on file in a psychological laboratory. I was, then, a ‘pervert’, ‘uranian’, ‘homossexual’---no matter, all added up to the same thing. I was subject to arrest! I was grotesque, alienated, unclean!”

questão racional (Eu não achava que minha paixão era repreensível, eu era muito ignorante para isso) mas de instinto—um instinto enraizado, que durante toda minha vida, me impediu de chegar a qualquer forma de revelação, que proibiu-me muitos dos mais puros prazeres físicos e toda a expressão literária¹¹⁶ (Strachey, 2020, p. 3).

Finalmente, a autora/narradora termina sua introdução fazendo uma referência ao próprio livro e dizendo sobre ele: “Deixe-me fazer a minha oferenda ao altar da ausência [...] Mais uma oferta aos Deuses! Que eles me concedam não ter profanado uma memória tão bela!”¹¹⁷ (*ibidem*, p. 4). Aqui ela não só reconhece que existe uma lacuna na representação de amores sáficos, como explicita a sua intenção de preencher tal lacuna.

3.2 Tradução e apagamento: Uma busca pela validação do desejo sáfico

Dorothy Strachey publicou seu único romance antes dos anos 1950, que, como discutido anteriormente, foi uma época em que houve um salto significativo no lançamento de histórias sáficas graças à popularidade das *pulp fictions*. No momento em que *Olivia* foi publicado, não havia uma grande quantidade de textos que falavam sobre temas relacionados à sexualidade feminina. Existem exemplos de autoras que ousaram escrever sobre o assunto incluindo seus nomes abertamente nas capas de seus livros, como Christa Winsloe e Radclyffe Hall, entretanto, tal audácia fez com que a obra de Winsloe, por exemplo, tivesse os aspectos sáficos minimizados e alterados da sua peça teatral, obrigando-a a reescrevê-la em forma de romance.

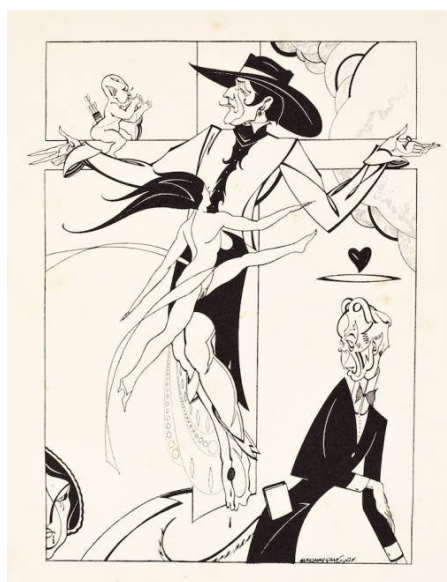
Das madchen Manuela (1933) enfatizou a temática lésbica pretendida pela autora desde o início e, assim como todos os outros livros e artigos da autora, entrou no índice nazista de literatura indesejada. Como resultado, a autora parou de escrever. Até o presente momento, não é possível encontrar nenhuma de suas obras em português.

¹¹⁶ No texto de partida: “The poets, it is true (for even then I frequented the poets), had a way of talking sometimes which seemed strangely to illuminate the situation. But this, I thought, must be an illusion or an accident. What could these grown-up men and women with their mutual love-affairs have in common with a little girl like me? My case was so different, so unheard of. Really no one had ever heard of such a thing, except as a joke. Yes, people used to make joking allusions to ‘school-girl crushes’. But I knew well enough that my ‘crush’ was not a joke. And yet I had an uneasy feeling that, if not a joke, it was something to be ashamed of, something to hide desperately. This, I suppose, was not so much a matter of reflection (I did not think my passion was reprehensible, I was far too ignorant for that) as of instinct—a deep-rooted instinct, which all my life has kept me from any form of unveiling, which has forbidden me many of the purest physical pleasures and all literary expression”

¹¹⁷ No texto de partida: “Let me make my offer to the altar of—absence[...] One more oblation to the Gods! May they grant me not to have profaned such a beautiful memory!”

Radclyffe Hall, apesar de ter vendido uma quantidade avassaladora de livros, teve todas as cópias de *The Well of Loneliness* (1928) destruídas na Inglaterra e proibidas nos Estados Unidos depois de seu romance ser sentenciado por obscenidade. Além disso, a autora teve sua imagem divulgada em uma ilustração que a colocava pregada numa cruz ao lado do que parece uma espécie de demônio em uma paródia anônima do seu livro chamada *The Sink of Solitude* (1928). Apesar de ter sido publicado em 1928, o livro foi traduzido para o português apenas em 1998, setenta anos depois do seu lançamento na Inglaterra, e desde então recebeu apenas mais uma reimpressão em 2022.

Figura 5 - Radclyffe Hall crucificada



Egan, Beresford. 1928.

Levando em conta esse tratamento com textos sáficos, parecia lógica a ideia de publicá-los sob um pseudônimo. Assim o fez Diana Frederics, pseudônimo de Francis V. Rummel; Oliver Rivers, um dos pseudônimos de Cassandra Rios; Claire Morgan, pseudônimo de Patricia Highsmith e Olivia, pseudônimo de Dorothy Strachey. A autora de *Olivia* inclusive admite a André Gide em uma de suas cartas que “Embora qualquer pessoa que me conheça me reconheça imediatamente como a autora, é muito íntimo para que eu queira colocar meu nome nele”¹¹⁸ (Strachey, Dorothy. In: Gide, Andre. 1979, p.486).

Sobre a escrita de *Olivia*, Strachey diz que deu início à obra

com uma ambição muito grande—como algo inatingível. Como aqueles que olham para o Himalaia e sonham em escalá-lo. Meu sonho era acrescentar

¹¹⁸ No texto de partida: “Mais, bien que tous ceux qui me connaissent me reconnaîtront immédiatement pour l’auteur, c’est trop intime pour que je veuille y mettre mon nom”

outro livro a essa série muito especial, que inclui *La Princesse de Clèves*, *Adolphe*, *Dominique*, *Werther*, *Volupté* e *la Porte Étroite*¹¹⁹ (*ibidem*, 1979, p. 487).

No trecho acima, podemos perceber que esse é um livro que carrega uma importância emocional para sua autora. Entretanto, apesar de ter descrito *Olivia* como um sonho quase inacessível, ao conquistá-lo, a escritora escolhe omitir seu nome na publicação da sua única obra narrativa. Mesmo sabendo que todas as pessoas próximas a ela reconhecerão sua autoria, as possíveis reações negativas e o medo da exposição de algo tão pessoal a afastou dos devidos créditos da sua obra.

Aqui, o pseudônimo é, de certa forma, um apagamento do autor. No caso de escritores *queers*, a persona do pseudônimo é um esconderijo-cativeiro no qual se é obrigado a permanecer a fim de evitar a pressão e a violência da sociedade. Resignar-se do reconhecimento do seu trabalho é para algumas escritoras *queers* uma forma de proteção pessoal. Mesmo assim, a autora está protegida, mas sua extensão, a obra, não.

Em 1983 Harald Emeis publica no volume 11 da revista *Bulletin Des Amis d'André Gide* um artigo intitulado "*Olivia, Roman à Clef*". O título sugere que o texto trata de uma análise do romance de Strachey e sua relação com o gênero *Roman à Clef*, entretanto, o objetivo principal do autor é, na verdade, convencer quem lê de que a personagem de Mlle Julie é uma representação de André Gide e que o livro seria uma espécie de declaração do amor que Strachey supostamente sentia pelo escritor.

O autor chega a descrever o livro de Strachey como "seu livrinho"¹²⁰ (Emeis, 1983, p. 9) e parece estar certo de que um dos argumentos que justificam sua tese é o fato de que, ao dizer que seu sonho era criar um livro que pudesse juntar-se a *Adolphe*, *Dominique*, *Werther*, etc., Dorothy cita apenas

o amor heterossexual. A paixão homossexual da jovem Olivia pela Srta. Julie parece estranhamente fora dessa estrutura. Mas se presumirmos que a "experiência pessoal" de que Olivia realmente trata é a história "transfigurada" e "transformada" da paixão de Mme Bussy por André Gide, a conexão com as obras citadas se torna muito mais plausível¹²¹ (*ibidem*, p. 9-10).

¹¹⁹ No texto de partida: "avec une très haute ambition - comme quelque chose d'inaccessible. Comme ceux qui regardent l'Himalaya et rêvent de l'escalader. Mon rêve était d'ajouter un autre livre à cette série si particulière que composent *La Princesse de Clèves*, *Adolphe*, *Dominique*, *Werther*, *Volupté* et *La Porte étroite*".

¹²⁰ No texto de partida: "Son petit livre".

¹²¹ No texto de partida: "d'amour hétérosexuel. La passion homosexuelle de la jeune Olivia pour Mlle Julie semble étrangement sortir de ce cadre. Mais si l'on suppose que l'«expérience personnelle» dont il s'agit en réalité dans *Olivia* est l'histoire «transfigurée» et «transformée» de la passion de Mme Bussy pour André Gide, le rapprochement avec les œuvres nom devient beaucoup plus plausible."

Quarenta e quatro anos depois da publicação de *Olivia*, o desejo sáfico da personagem não pôde ser concebido sem que existissem manobras narrativas para transformá-lo em algo que é, na verdade, segundo o autor do artigo, um desejo heterossexual da escritora.

Emeis também usa uma fala de Gide para embasar sua teoria. A frase abaixo foi a resposta que Gide deu à Strachey após sua segunda leitura de *Olivia*:

Ao mesmo tempo, reconheci tudo e descobri tudo, pois tudo ganhou nova vida; a letra morta tornou-se vida pulsante, corpo sofrido, poesia e realidade ao mesmo tempo. Que escamas estavam em meus olhos quando a li pela primeira vez? Somente Freud poderia dizer, e talvez explicar.¹²² (Gide, Andre. 1979, p. 498)

Para o autor de *Olivia*, *Roman à Clef* o trecho acima seria uma prova de que Gide finalmente teria entendido que o romance de sua amiga é, na verdade, sobre ele, e que esse teria sido o motivo que o fizera mudar de opinião sobre o romance de Strachey. Ele descarta outras possibilidades de interpretação sobre o que Gide pode ter querido dizer ao falar em ‘reconhecimento’ e ‘entendimento’ da obra, como por exemplo a possibilidade de que Gide tenha usado a palavra *reconnaissais* justamente por ter reconhecido naquela história a frequente tragédia do primeiro amor não-heterossexual. Essa é uma dor comum às pessoas *queers*, e Gide, sendo parte da comunidade, pode ter conseguido acessar os sentimentos de *Olivia* na segunda leitura e descoberto, a partir disso, a grandiosidade da obra. Esta última interpretação que proponho poderia inclusive ser baseada no fato de que, na mesma carta, Gide faz a seguinte colocação:

Ousemos, porém, uma pequena crítica: esta frase, estas poucas palavras do último capítulo me desagradam: <Ela ficou enojada.> — Você poderia ter sido sincera ao pensar isso; você provavelmente não o foi enquanto escreveu. Você sabe bem que não é o nojo que causa o seu afastamento, mas o medo; medo de si mesma e do processo que ela prevê. E você me parece muito mais certa quando se pergunta: em nome de que é essa resistência?¹²³ (p. 498-499)

Aqui, Gide faz parecer que existe uma espécie de entendimento entre os dois. Ambos reconhecem o sentimento descrito, ambos sabem que durante o processo de descobrimento de sexualidade, o medo se disfarça de nojo para se proteger, e Gide chama atenção para o fato de

¹²² No texto de partida: “Tout à la fois je reconnaisais tout et je découvrais tout; car tout s’animait à neuf; de lettre morte devenait vie palpitante, chair souffrante, à la fois poésie et réalité. Quelles écailles avais-je sur les yeux, à ma première lecture? Freud seul pourrait le dire et l’expliquer peut-être”

¹²³ No texto de partida: “Osons pourtant une petite critique: Cette phrase, ces quelques mots du dernier chap. me déplaisent: <She had been disgusted.> — Vous pouviez être sincère en le pensant alors; vous ne l’êtes sans doute plus en l’écrivant. Vous savez bien que ce n’est pas le dégoût qui cause son retrait, à elle, mais la peur; peur d’elle-même et de l’entraînement qu’elle entrevoit. Et vous me paraissez bien plus dans le vrai lorsque vous vous demandez: “au nom de quoi cette résistance?”

que Dorothy não está sendo sincera ao descrever aquela sensação como nojo. Mesmo assim, Emeis desconsidera todas as observações que a autora faz durante a introdução do romance e as demais cartas contidas no mesmo livro que ele usou como base para elaborar sua tese, que inclusive deixam claro a veracidade da maior parte de *Olivia* e não apresentam nenhum indício de que existiu uma relação amorosa entre Mlle Julie e Gidé. Seu artigo é uma representação do apagamento das narrativas sáficas e da tentativa de tornar heterossexual tudo aquilo que existe sem o protagonismo de um homem. Apesar disso, essa não foi a única intromissão a afetar o destino da obra e a forma como ela foi recebida pelo público.

Como foi mencionado anteriormente, a reação de André Gide após ler *Olivia* pela primeira vez afastou a escritora da publicação imediata. Após uma segunda leitura anos depois, Gide admite ter errado em seu julgamento sobre o livro e pede desculpas alegando que

sua *Olivia* me parece uma história extraordinária, uma das mais bem-sucedidas e perfeitas que podem existir, de emoção comedida e tácita, de lirismo secreto, de contenção na indiscrição, de sabedoria adquirida <em reflexão>, de temperança no ardor (sem que isso a diminua de forma alguma), de reserva eloquente, de modéstia e confissão...¹²⁴ (Gide, 1979, p.498).

Apesar disso, a falta de suporte que Strachey encontrou logo após a finalização do romance atrasou em quinze anos a publicação de uma obra essencial na historiografia sáfica.

Ademais, Dorothy afirma em sua correspondência com Gide que o processo de tradução do livro, que foi feito em conjunto com Roger Martin Du Gard, estava sendo difícil já que ela e Roger discutiam frequentemente pois discordavam em quase tudo e Du Gard parecia querer excluir boa parte do capítulo introdutório, inclusive a parte em que a autora declara que a história é verdadeira e autobiográfica.

Em geral, ele não tem nada além de elogios, mas que críticas violentas ao capítulo de introdução[...] Uma das coisas extraordinárias que ele afirma é que eu *não tenho o direito* de dizer em um prefácio que a história é verdadeira, quando sei perfeitamente que grande parte dela é inventada! Vindo do autor de *Confidence Africaine*, isso parece um pouco forte! Mas essa é a menor de suas reprovações. Na verdade, fui eu quem lhe disse que os últimos episódios foram inventados, ele mesmo não havia descoberto... Fiz o possível para acalmar as coisas fazendo algumas correções, mas não

¹²⁴No texto de partida: “votre Olivia me paraît un extraordinaire récits, des plus accomplis et parfaits qui si puissent, d’émotion de mesure et tacte, de lyrisme secret, de retenue dans l’indiscrétion, de sagesse acquise <à la réflexion>, de tempérance dans l’ardour (sans que celle-ci en soit aucunement diminuée) d’éloquente réserve, à la fois de pudeur et d’aveu...”

quero sacrificar todo o meu prefácio, que contém coisas que quero dizer.¹²⁵
(*ibidem*, p. 502)

Ao que Gide responde: “Roger não tem nenhum direito de mutilar o début de *Olivia*”¹²⁶
(*ibidem*, p. 503).

Mesmo sabendo que seu papel reside na tradução de uma obra que já está finalizada, Du Gard tenta discutir com a autora e opinar sobre modificações que ele acredita serem necessárias para o romance.

Ao escrever *Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*, Berman (2013) explicita a dificuldade que vem atrelada à tarefa de traduzir ao dizer que “se letra e sentido estão ligados, a tradução é uma traição e uma impossibilidade” (p. 55). O autor admite assim que qualquer tentativa de criar uma tradução exatamente equivalente àquele escrito na língua de partida, será falho. Apesar disso, ao mencionar as traduções etnocêntricas e hipertextuais, ele também declara que existiu e ainda existe um movimento ativo de tradução que “leva tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela —o Estrangeiro —como negativo, ou no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (*ibidem*, p. 39).

Similarmente, porém trazendo um enfoque específico no apagamento de textos femininos, Luise Von Flotow diz em *Translating Women* (2012) que “a tradução é deliberada. É intencional e, em geral, feita com um propósito[...] Isso se tornou evidente em grande parte do trabalho em torno da tradução no movimento das mulheres”¹²⁷ (p. 129). A autora segue exemplificando sua teoria através de traduções que diminuem ou distorcem completamente o papel ou o discurso feminino, para isso, ela cita traduções da bíblia que foram criadas “para que sistemas sociais e políticos inteiros pudessem se basear na natureza <<secundária>> das mulheres”¹²⁸ (p. 129), e traduções de *Le deuxième sexe* para o inglês que “reduziram o trabalho original de Beauvoir em cerca de 15%”¹²⁹.

¹²⁵ No texto de partida: “il n’a que des louanges pour l’ensemble, mais que violentes critiques pour le chapitre d’introduction[...] Une des choses extraordinaire qu’il prétend, c’est que *je n’ai pas le droit* de dire dans une préface que l’histoire est vraie, quand je sais parfaitement bien qu’une grande part en est inventée! Venant de l’auteur de *Confidence Africaine*, cela me paraît un peu fort! Mais c’est le moindre de ses reproches. En fait, c’est moi qui lui ai dit que les derniers épisodes étaient inventés, il ne l’avait pas découvert lui-même[...] J’ai fait de mon mieux pour calmer en apportant quelques correction, mais je ne veux pas sacrifier toute ma préface qui contient des choses que je tiens à dire.”

¹²⁶ No texto de partida: “Roger n’a aucun droit de mutiler le début d’*Olivia*”.

¹²⁷ No texto de partida: “Translation is deliberate. It is intentional, and usually done for a purpose[...] This has become evident in much of the work around translation within the women’s movement”.

¹²⁸ No texto de partida: “so that entire social and political systems could be founded on the <<secondary>> nature of women”.

¹²⁹ No texto de partida: “that reduced Beauvoir’s original work by 15%”.

É nesse contexto que encontramos a tradução de Du Gard. O autor faz modificações e remoções brutais que impactam de modo significativo as informações expostas no texto de partida.

A sugestão de retirar da introdução a parte que assume o cunho autobiográfico da história demonstra uma falta de tato em relação à importância que a história carrega, não só para a autora, como para toda uma comunidade de leitoras e leitores.

De fato, se compararmos o texto em Inglês com aquele publicado em francês, é possível notar que a insistência do tradutor foi efetiva.

A tabela abaixo mostra um comparativo entre o texto de partida em língua e o de chegada em língua francesa. Para cada um dos textos, propomos uma tradução para o português de modo a facilitar a análise.

Tabela 02: Traduções de Olívia

Texto de partida em inglês	Tradução para o português do original	Tradução em francês de Du Gard	Tradução da versão francesa de Du Gard para o português
Its truth has been filtered, transposed, and maybe, superficially altered, as is inevitably the case with all autobiographies. I have condensed into a few score of pages the history of a whole year when life was, if not at its fullest, at any rate the most poignant—that year when every vital experience was the first, or, if you Freudians object, the year when I first became conscious of myself, of love and pleasure, of death and pain, and when	Sua verdade foi filtrada, transposta e, talvez, superficialmente alterada, como é inevitável em todas as autobiografias. Condensei em algumas dezenas de páginas a história de um ano inteiro em que a vida foi, se não a mais plena, pelo menos a mais pungente—aquele ano em que cada experiência vital foi a primeira, ou, se os Freudianos se opuserem, o ano em que tomei consciência de mim mesmo, do amor e do prazer, da morte e	Il va sans dire que la réalité a subi une transposition, une mise en œuvre. J'ai dû condenser en quelques dizaines de pages les événements d'une année entière. Et quelle année! Celle où ma vie a atteint sinon sa plus grande plénitude, du moins son moment le plus pathétique, celle où chacune des mes expériences était la première; —disons plutôt, afin d'échapper aux objections freudiennes—celle où, pour la première fois, j'ai pris conscience de moi	Não é preciso dizer que a realidade foi transposta e implementada. Tive de condensar os eventos de um ano inteiro em algumas dezenas de páginas. E que ano! O ano em que minha vida alcançou, se não sua maior plenitude, pelo menos seu momento mais patético; o ano em que cada uma de minhas experiências foi a primeira; —digamos assim, para evitar objeções freudianas—o ano em que, pela primeira vez, tomei consciência de mim mesma, consciência

every reaction to them was as unexpected, as amazing, as involuntary as the experience itself. <u>I know the difficulties that surround such an enterprise. I know, for instance, how careful the adjustment must be before the necessary, dry skeleton of fact can be clothed with the warm, round, living flesh of youth, with colour and movement. I know, on the one hand, that the creature may become lean and hard, emotion withering from its bony structure, it may lose its strength and purity and collapse into the amorphous deliquescence of sentimentality. How should I hope to succeed in such an attempt? Why should I resist the desire to make it?</u> (grifo nosso) *** Love has always been the chief business of my life, the only thing I have thought—no, felt—extremely worth while, and I don't pretend this experience was not succeeded by others.	da dor, e em que cada reação a elas foi tão inesperada, surpreendente e involuntária quanto a própria experiência. <u>Conheço as dificuldades que cercam esse tipo de empreendimento. Sei, por exemplo, quão cuidadoso deve ser o ajuste antes que o esqueleto necessário e seco dos fatos possa ser revestido com a carne quente, redonda e viva da juventude, com cor e movimento. Sei, por um lado, que a criatura pode se tornar magra e dura, com a emoção desvanecendo de sua estrutura óssea, que ela pode perder sua força e pureza e entrar em colapso na deliquescência amorfa do sentimentalismo. Como eu poderia esperar ser bem-sucedido em tal tentativa? Por que eu deveria resistir ao desejo de fazê-la?</u> (grifo nosso) *** O amor sempre foi a principal ocupação de minha vida, a única coisa que pensei - não, senti - que valia muito a pena, e não pretendo dizer que essa	même, conscience de l'amour et de la joie, de la douleur et de la mort; celle où chacunes des mes réactions intimes était aussi inattendue pour moi et aussi indépendante de ma volonté que l'expérience qui l'avait fait naître. L'amour a toujours été la grande affaire de ma vie, la seule qui m'ait paru — non: que j'aie senti — être d'une importance suprême. Je ne me dissimule aucune des difficultés de mon entreprise. Je sais quel talent d'exécution il faut pour restituer à ce squelette essentiel que constituent les événements passés la chair vivante et chaude du présent, la couleur, le frémissement de la vie. Je sais que cette armature intérieur risque de rendre l'œuvre inerte, de lui communiquer sa raideur décharnée; et que toute émotion peut se figer au contact de sa structure osseuse. Pourtant, cette charpente centrale est indispensable: sans elle, mon récit perdrait ce qui lui donne son assise et	do amor e da alegria, da dor e da morte; o ano em que cada uma de minhas reações íntimas foi tão inesperada para mim e tão independente de minha vontade quanto a experiência que a originou. O amor sempre foi o grande assunto da minha vida, o único que me pareceu - não, que eu senti - ser de suprema importância. Não escondo as dificuldades do meu empreendimento. Sei o talento de execução que é necessário para restaurar esse esqueleto essencial constituído por eventos passados a carne viva e quente do presente, a cor, o tremor da vida. Sei que essa estrutura interna corre o risco de tornar a obra inerte, conferindo-lhe uma rigidez sem brilho, e que qualquer emoção pode congelar em contato com sua estrutura óssea. No entanto, essa estrutura central é indispensável: sem ela, minha história perderia o que lhe dá base e autenticidade; sem ela, ela se desintegraria na
--	---	--	--

But at that time, I was innocent, with the innocence of ignorance. I didn't know what was happening to me. I didn't know what had happened to anybody. I was without consciousness, that is to say, more utterly absorbed than was ever possible again. For after that first time there was always part of me standing aside, comparing, analysing, objecting: "Is this real? Is this sincere?" All the world of my predecessors was there before me, taking, as it were, the bread out of my mouth. Was this stab in my heart, this rapture, really mine or had I merely read about it? For every feeling, every vicissitude of my passion, there would spring into my mind a quotation from the poets. Shakespeare or Donne or Heine had the exact phrase for it. Comforting, perhaps, but enraging too. Nothing ever seemed spontaneously my own. As the blood dripped from the wound, there were always part of me to	experiência não foi sucedida por outras. Mas, naquela época, eu era inocente, com a inocência da ignorância. Eu não sabia o que estava acontecendo comigo. Não sabia o que havia acontecido com ninguém. Eu estava sem consciência, isto é, mais completamente absorvida do que jamais seria possível novamente. Pois depois daquela primeira vez, sempre havia uma parte de mim que ficava de lado, comparando, analisando, contestando: "Isso é real? Isso é sincero?" Todo o mundo de meus predecessores estava ali diante de mim, tirando, por assim dizer, o pão de minha boca. Essa sensação em meu coração, esse êxtase, era realmente minha ou eu havia apenas lido sobre ela? Para cada sentimento, cada vicissitude de minha paixão, surgia em minha mente uma citação dos poetas. Shakespeare, Donne ou Heine tinham a frase exata para isso. Reconfortante, talvez, mas também enfurecedor. Nada parecia ser	son authenticité; sans elle, il se désagrégerait dans l'inconsistance d'une banale sentimentalité. Comment espérer réussir? Mais pourquoi résister à la tentation d'essayer? (Olivia, s.d., p. 10-11)	inconsistência do sentimentalismo banal. Como eu poderia esperar ter sucesso? Mas por que resistir à tentação de tentar?
--	---	--	---

watch with a smile and a sneer: “Literature! Mere literature! Nothing to make a fuss about!” And then I would add, “But so Mercutio jested as he died!” And there were not only the poets to poison the sources of my emotion, there were the psychologists, the physiologists, the psycho-analysts, the Prousts and the Freuds. It was deeply interesting, this withdrawal of oneself from the scene of action, this lying in ambush, waiting and watching for the prowling beasts, the nocturnal vermins, to come creeping out of their lairs, to recognize this one and that, to give it its name, to be acquainted with its habits—but what was left of oneself after this relinquishing of one’s property? Wasn’t one a mere field where these irresponsible animals carried on their antics at their own free will? Irritation, disgust, cynicism and scepticism are bred of such thoughts—the poisonous antidotes	espontaneamente meu. Enquanto o sangue escorria do ferimento, sempre havia uma parte de mim para observar com um sorriso e um desdém: "Literatura! Mera literatura! Nada para fazer alarde!" E então eu acrescentava: “Mas assim Mercúcio zombou enquanto morria!” E não havia apenas os poetas para envenenar as fontes de minha emoção, havia os psicólogos, os fisiologistas, os psicanalistas, os Prousts e os Freuds. Era profundamente interessante essa retirada de si mesmo da cena da ação, essa postura de emboscada, esperando e observando as feras que rondavam, os vermes noturnos, que saíam de suas tocas, para reconhecer este e aquele, dar-lhes um nome, familiarizar-se com seus hábitos - mas o que restava de si mesmo depois dessa renúncia de sua propriedade? Não seria essa pessoa um mero campo onde esses animais irresponsáveis realizavam suas		
---	--	--	--

of the poison of passion. But the poison that works in a girl of sixteen—at any rate in the romantic, sentimental girl I then was—has no such antidote, and no previous inoculation mitigates the severity of the disease. Virgin soil, she takes it as the South Sea islanders took measles—a matter of life and death. How should I have known indeed, what was the matter with me? There was no instruction anywhere. The poets, it is true (for even then I frequented the poets), had a way of talking sometimes which seemed strangely to illuminate the situation. But this, I thought, must be an illusion or an accident. What could these grown-up men and women with their mutual love-affairs have in common with a little girl like me? My case was so different, so unheard of. Really no one had ever heard of such a thing, except as a joke. Yes, people used to make joking allusions to “school-girl	travessuras por vontade própria? Irritação, repulsa, cinismo e ceticismo são gerados por esses pensamentos—os antídotos venenosos do veneno da paixão. Mas o veneno que atua em uma garota de dezesseis anos - pelo menos na garota romântica e sentimental que eu era na época—não tem esse antídoto, e nenhuma inoculação prévia atenua a gravidade da doença. Em solo virgem, ela a encara como os habitantes das ilhas do Mar do Sul encaravam o sarampo - uma questão de vida ou morte. Como eu poderia saber, de fato, qual era o meu problema? Não havia nenhuma instrução em lugar algum. Os poetas, é verdade (pois já naquela época eu frequentava os poetas), tinham uma maneira de falar que às vezes parecia estranhamente iluminar a situação. Mas isso, pensei, deve ser uma ilusão ou um acidente. O que esses homens e mulheres adultos, com seus casos de amor mútuo,		
--	--	--	--

crushes.” But I knew well enough that my “crush” was not a joke. And yet I had the uneasy feeling that, if not a joke, it was something to be ashamed of, something to hide desperately. This, I suppose, was not so much a matter of reflection (I did not think my passion was reprehensible, I was far too ignorant for that) as of instinct—a deep-rooted instinct, which all my life has kept me from any form of unveiling, which has forbidden me many of the purest physical pleasures and all literary expression. How can one bathe without undressing, or write without laying bare one’s soul? (Strachey, 2020, p. 1-3)	poderiam ter em comum com uma garotinha como eu? Meu caso era tão diferente, tão inédito. Na verdade, ninguém nunca tinha ouvido falar de tal coisa, exceto como uma piada. Sim, as pessoas costumavam fazer alusões jocosas a ”paixonites de menina de escola“. Mas eu sabia muito bem que minha “paixonite” não era uma piada. No entanto, eu tinha a sensação incômoda de que, se não fosse uma piada, era algo para se envergonhar, algo para se esconder desesperadamente. Isso, suponho, não era tanto uma questão de reflexão (eu não achava que minha paixão era repreensível, eu era ignorante demais para isso), mas de instinto—um instinto profundamente enraizado, que durante toda a minha vida me impediu de qualquer forma de revelação, que me proibiu muitos dos mais puros prazeres físicos e toda expressão literária. Como é possível tomar banho sem se despir ou escrever		
--	---	--	--

	sem desnudar a alma?		
--	----------------------	--	--

Fonte: Dados da pesquisa.

No texto de partida a obra é abertamente classificada pela autora como uma autobiografia que foi superficialmente alterada, já no texto traduzido por Du Gard, as palavras “autobiografia” e “superficialmente” são completamente apagadas. Dessa forma, na tradução para o francês, todo o livro parece se aproximar mais da ficção do que Strachey parecia pretender, a julgar pela sua introdução e pelas cartas trocadas com Gide. Além disso, são retirados no texto de chegada três parágrafos completos, que estão em destaque no quadro acima, uma quantidade referente à uma página inteira. E esses são justamente os parágrafos que esclarecem a natureza sáfica do romance. Os parágrafos apagados na tradução para o francês são precisamente aqueles em que a autora descreve sentimentos e experiências comuns à boa parte das pessoas *queers*, como por exemplo a confusão identitária e o sentimento de não-pertencimento. Ademais, há duas passagens específicas cujas modificações devem ser mencionadas. Enquanto Strachey usa a palavra *poignant* para descrever o ano em que a história é narrada, Du Gard o traduz como *pathétique*. Em outro momento, ao falar sobre a dificuldade de escrever aquele livro, Strachey entende que ele “**pode** perder sua força e pureza e entrar em colapso na deliquescência amorfa do sentimentalismo.” (Strachey, 2020, p. 1, grifo nosso). Du Gard, por outro lado, afirma que sem a estrutura óssea, o livro “se desintegraria na inconsistência do sentimentalismo **banal**.” (Olivia, s.d., p. 11, grifo nosso). Além de tornar afirmação algo que seria uma possibilidade, o tradutor coloca suas próprias impressões do texto sobre a tradução ao caracterizar o sentimentalismo como “banal”.

No texto de partida, ao narrar já na introdução do seu livro sobre a confusão do seu sentimento em relação à Mlle Julie, seu medo de ser diferente das outras meninas e de ter sua paixão lida como uma piada, a narradora estabelece logo no início do texto uma conexão muito direta e profunda com seus/suas leitores/leitoras *queers*. Tal conexão, entretanto, é desfeita no texto de chegada, já que os parágrafos foram removidos por inteiro.

Du Gard tenta também modificar o estilo da narrativa, que é um dos aspectos mais característica da obra, diminuindo a quantidade de metáforas. “Ele chamou meu estilo (do qual tenho bastante orgulho) de <galimatias poética> e, na verdade, tentou destruir qualquer

tentativa minha de usar metáforas, embora eu acredite que as uso com grande economia.”¹³⁰ (*ibidem*, p. 515)

Além das dificuldades em relação à tradução da obra para o francês, a recepção do texto ainda passou por outros obstáculos. Em uma de suas cartas à Gide, Strachey narra sobre a publicação de “um artigo idiota sobre *Olivia*”¹³¹ (*ibidem*, p. 524). Aprendemos através das notas de rodapé do livro *Correspondence André Gide - Dorothy Bussy* (1979) que o artigo inclui frases como “a autora é uma velha octogenária”¹³² e “*Olivia* é uma obra de filiação gideana”¹³³ (*ibidem*, p. 524).

Como é possível perceber, toda a trajetória de *Olivia*, antes, durante e depois da publicação foi marcada por obstáculos. Não fosse a insistência da autora ao longo dos anos em publicar, sua certeza em relação ao estilo adotado para a obra, e sua resistência para encarar as críticas (não só à sua obra, mas também à sua pessoa), não teríamos hoje esse tributo à memória e ao amor sáfico.

Além de todos esses pontos que foram discutidos e que nos ajudam a entender a dificuldade da pessoa sáfica em publicar e manter sua obra viva, as questões relacionadas à tradução (ou a falta dela) representam também outro tópico importante no que se refere ao apagamento de vivências sáficas.

Ao escrever *Translating Desire: Queer Affect, Autobiography, and Involuntary Love in Dorothy Strachey's Olivia* (2020), Chris Roulston faz um paralelo entre o processo de tradução e o processo de descobrimento do desejo sáfico de Olivia. Partindo do ponto de vista de que a tradução funciona como um intercâmbio cultural estabelecido através da língua, Roulston argumenta que a saída de Olivia da Inglaterra para a França é também um intercâmbio cultural que representa a tradução e transmutação do mundo heterossexual que ela conhecia antes em um mundo homoafetivo e homossocial. “O romance é, portanto, enquadrado em termos de uma tradução entre culturas, sinalizando até que ponto o envolvimento pessoal e profissional de Strachey com a tradução sustenta as travessias e transições que estruturam a jornada adolescente de Olivia”¹³⁴ (Roulston, 2020, n.p.).

¹³⁰No texto de partida: “Il appelait mon style (dont je suis plutôt fière) un <galimatias poétique> et, en fait, essayait d’anéantir toute tentative de ma part en direction des métaphores, alors que j’estime les employer avec une grande économie”.

¹³¹No texto de partida: “un article idiot sur Olivia”.

¹³²No texto de partida: “l’auteur est une vieille octogénaire”.

¹³³No texto de partida: “Olivia est une oeuvre de filiation gidienne”.

¹³⁴No texto de partida: “The novel is therefore framed in terms of a translation between cultures, signaling the extent to which Strachey’s personal and professional engagement with translation underwrites the crossings and transitions that structure Olivia’s adolescent journey”.

Essa teoria pode ser verificada no texto quando, ao falar sobre sua própria cultura familiar, Olivia a descreve como um lar vitoriano tradicional muito apegado aos ideais da época e com um “horror e terror de desviar do código atual”¹³⁵ (Strachey, 2020, p. 5). Essa perspectiva certamente é modificada quando a personagem adentra a cultura francesa. Ao atravessar as barreiras geográficas onde as tradições vitorianas se tornam distorcidas e desfocadas, a personagem diz: “Eu estava começando a nova vida em circunstâncias bem diferentes das antigas. Aqui eu não seria um pária, um bode fora dos limites da salvação”¹³⁶ (*ibidem*, p. 12).

Roulston afirma ainda que, assim como a tradução literária não pode ser perfeita, a tradução cultural e sexual de Olivia também não. Dessa forma, o desejo sáfico explícito em *Olivia* representa a rebeldia da modificação de um costume entendido como tradicional, do mesmo jeito que a tradução é também um ato rebelde pois transforma a criação de um autor.

Enquanto prática, a tradução é baseada na reprodução do original da forma mais fiel possível em um sistema linguístico diferente, com suas próprias regras de gramática e vocabulário. No caso de Olivia, a protagonista está sendo enviada para um internato francês a fim de adquirir capital social com o objetivo de retornar à Inglaterra como uma pessoa mais apta a se casar, com a suposição de que seu tempo na França será traduzível de volta para a matriz heterossexual do casamento e da reprodução. Em vez disso, a tradução das normas inglesas para as francesas se transforma em um desvio da heterossexualidade, bem como em um deslocamento da cultura inicial pela nova¹³⁷ (Roulston, 2020, n.p.).

A tradução é um aspecto que devemos levar em consideração ao analisarmos não só a obra de Strachey, mas todos os escritos sáficos. No caso específico de Strachey, esse caráter é acentuado, afinal, a autora teve a tradução como principal ofício durante a maior parte da sua vida, e atuou inclusive na tradução para o francês do seu próprio romance. Entretanto, como já foi discutido anteriormente, boa parte das narrativas sáficas de língua estrangeira não chegam a ser traduzidas para o português.

Essa é uma questão que gera diversos problemas. Inicialmente podemos pensar em um problema de representatividade e visibilidade. Se determinada obra nunca é traduzida, então

¹³⁵ No texto de partida: “Horror and terror of lapsing from the current code”.

¹³⁶ No texto de partida: “I was beginning a new life in very different circumstances from the old. Here, I was not going to be a pariah, a goat outside outside the pale of salvation”.

¹³⁷ No texto de partida: “As a practice, translation is predicated on reproducing the original as faithfully as possible within a different linguistic system, with its own rules of grammar and vocabulary. In the case of *Olivia*, the protagonist is being sent to a French boarding school in order to acquire social capital with a view to returning to England as a more eligible marriageable subject, the assumption being that her time in France will be translatable back into the heterosexual matrix of marriage and reproduction. Instead, the translation from English norms to French ones turns into a deviation away from heterosexuality, as well as a displacement of the initial culture by the new one”.

essa mesma obra nunca existiu para os falantes de outras línguas que não aquela do texto de partida. Todo o seu conceito, sua história, sua forma de narrar, será sempre restrita a um grupo muito específico de pessoas. Esse fato, por si só, já é complexo. Agora, se existe um coletivo de textos em que a maioria deles não costuma ganhar tradução, a questão é ainda mais sintomática, afinal toda a cultura desse grupo passa a ser restrita e invisibilizada.

Das Madchen Manuela (1933), *Diana: A strange autobiography* (1939), *The illusionist* (1975), *Dusty Answer* (1927), *The children's hour* (1934), *The girls in 3-B* (1959), *Odd girls out* (1957), *Desert of the heart* (1964), *Mrs Stevens hears the mermaids singing* (1965), *Rubyfruit Jungle* (1973), *The Guilda Stories* (1991) e *Olivia* (1949) são apenas alguns dos exemplos de livros essenciais na historiografia sáfica que nunca ganharam tradução para o português, mesmo que alguns deles tenham sido famosos o suficiente em sua língua materna para serem transformados em filmes, como é o caso de *Olivia*, *Desert of the heart*, *Das Madchen Manuela* e *The children's hour*. Este último, inclusive, persistiu sem receber tradução para o português apesar da popularidade que o filme recebeu por ter sido estrelado por Audrey Hepburn e ter recebido cinco nomeações ao *Academy Awards* de 1962. Além disso, vários outros textos só foram traduzidos com décadas de atraso, são exemplos disso: *Passing* (1929), *Stone Butch Blues* (1993) e *The Well of Loneliness* (1928).

Por serem diferentes das narrativas heteronormativas que costumam ser veiculadas, é provável que os livros citados acima tenham tido uma influência não só literária como também social em seus/suas leitores/leitoras, e que tenham, de algum modo, ajudado a moldar o que entendemos como cultura lésbica e sido essenciais na construção de uma tradição literária lésbica. Entretanto, na língua portuguesa, parte dessa trajetória foi perdida já que as obras nunca existiram em território nacional.

Outro problema está no efeito que a ausência dessas obras causa na estrutura da literatura nacional. Para Karjagdiu e Mrasori, “A literatura traduzida influencia primeiramente a direção e as tendências da literatura nacional, criando uma atmosfera cultural e literária propícia para o desenvolvimento da literatura nacional”¹³⁸ (2022, p. 2340). Além disso os autores também afirmam que:

A obra literária traduzida torna-se, muitas vezes, um fenômeno da literatura nacional e, portanto, desempenha um papel cultural como uma obra original. Foram publicados vários artigos e trabalhos que exploraram a tradução como

¹³⁸ No texto de partida: “translated literature first influences the direction and trends in national literature by creating a cultural and literary atmosphere suitable for the development of national literature”.

uma atividade profissional, cultural e social que pode conectar culturas e permitir a transmissão de experiências.¹³⁹ (*ibidem*, p. 2339)

Partindo desse ponto de vista, se a tradução de uma obra consegue influenciar a cultura literária na sua língua de chegada, logo, a ausência dessas traduções para a língua portuguesa pode ter afetado a cena literária lésbica brasileira.

É inegável que a história da literatura lésbica no Brasil perpassa por marcos muito importantes no século XX. Podemos citar aqui a criação da revista *chanacomchana*, que começou a ser publicada ainda durante o período de ditadura brasileira e foi essencial na resistência da comunidade lésbica e feminista desse período, e a publicação dos livros de Cassandra Rios, que apesar de terem feito com que ela se tornasse a primeira escritora brasileira a vender um milhão de exemplares, também fizeram dela a escritora mais censurada durante o período da ditadura militar, chegando inclusive a receber a alcunha de “escritora maldita”. É possível perceber, entretanto, que todos esses marcos precisaram resistir a uma violência corpulenta e conseguiram persistir, ao menos momentaneamente, aos ataques diretos à suas existências.

Nesse contexto, não podemos deixar de pensar que a ausência das traduções de livros lésbicos para o português, mais que uma ocasionalidade, funcionou como um projeto cujo objetivo foi reprimir todas as formas de expressão *queers*. Assim, a comunidade foi reduzida à subculturas. Obrigada a permanecer escondida pelas cidades, sendo privadas ao acesso à produções artísticas que naturalizam, representam e glorificam suas existências.

Dennys Silva-Reis (2024) pontua que “para as sexualidades desviantes, tudo foi censurado ou quase impedido de ser traduzido, não importava o âmbito das artes” (p. 23). O autor segue fazendo uma análise de produções artísticas que foram censuradas por apologia à homossexualidade, como as canções *De Leve* (1977) que foi uma versão feita por Rita Lee e Gilberto Gil da música *Get Back* (1970) de The Beatles, e *Johnny Pirou* (1982), versão de Leo Jaime da canção *Johnny B. Goode* (1958) interpretada por Ney Matogrosso. Silva-Reis diz ainda que “No mercado editorial, muitas traduções romanescas foram censuradas, proibidas e questionadas quanto aos seus aspectos deformadores dos bons costumes sexuais” (*ibidem*, p. 24).

Apesar disso, é importante mencionar que o jornal *O Lâmpião da Esquina* apresentou um movimento contracorrente nesse sentido, pois durante os anos de circulação desse

¹³⁹ No texto de partida: “The translated literary work becomes oftentimes a phenomenon of national literature and hence it plays a cultural role as an original work. Various articles and papers have been published that explored translation as a professional, cultural and social activity that can connect cultures and enable transmission of experiences”.

periódico “o espaço para as traduções era garantido. Geralmente artigos de opinião ou especializados em assuntos direcionados a gays e lésbicas eram vertidos-adaptados ao português.” (Silva-Reis, 2024, p. 24).

Somente na virada do século XX para o século XXI é que temos um “projeto editorial de tradução que traz à baila livros voltados para a comunidade LGBTQIA+: a coleção *ContraLuz* da editora Record” (*ibidem*, p. 24).

Por esses motivos, não só o estudo, mas também a tradução da obra de Strachey se faz necessária. “Ao escrever em uma era em que inversão sexual era apresentada como uma cópia não natural da heterossexualidade, Strachey retraduz o desejo *queer* como um começo e uma origem”¹⁴⁰ (Roulston, 2020, n.p.). Essa representação de um amor lésbico sendo retratado através de uma perspectiva naturalizada, agrega à obra um impacto social e cultural considerável. Em um ambiente onde a maioria avassaladora dos textos associa o tema à doença mental, à violência, à um surto momentâneo que antecede e precede a normalidade heterossexual, ou ao suicídio, o cenário posto em *Olivia* propõe uma forma de enxergar sexualidade que é essencial para evolução das discussões sobre o tema e que deve estar acessível à população em geral.

A tradução ajuda a preservar e transmitir diferentes vozes para línguas e culturas diversas, portanto, através da tradução de *Olivia*, seria possível aumentar a visibilidade das histórias sáficas, fazendo com que ela se torne acessível a um público mais vasto. Além disso, muitos dos temas, dos sentimentos e das experiências abordadas na narrativa, ainda são relevantes hoje em dia. Dessa forma, a tradução dessa obra, além de diminuir uma lacuna histórica na narrativa de ficção, também permitiria comparações interculturais e aumentaria a compreensão sobre a forma como questões lésbicas e sáficas evoluíram ao longo do tempo.

¹⁴⁰ No texto de partida: “writing in an era when sexual inversion was present as an unnatural copy of heterosexuality, Strachey retranslates queer desire as beginning and as origin”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho trata sobre tópicos ainda pouco explorados nos estudos literários, são eles: a aproximação entre a estética Romântica e a literatura lésbica, e o estudo do romance *Olivia*, escrito por Dorothy Strachey (1949). Assim, através desta dissertação, buscamos trazer uma nova perspectiva aos trabalhos desenvolvidos sobre o Romantismo na literatura e ajudar a preencher lacunas históricas que ainda existem na representação do Romantismo sáfico. Para atingir esse objetivo, dissertamos acerca das relações entre o Romantismo enquanto estética literária e a literatura sáfica, e analisamos principalmente como essa relação é estabelecida no romance *Olivia*.

É importante ressaltar que, devido à falta de atenção que o romance de Strachey tem recebido, ele nunca foi traduzido para o português, de modo que seu estudo no Brasil tem sido inexistente até então. Assim, este trabalho tem também a intenção de difundir a narrativa de Dorothy Strachey no Brasil, que apresenta uma importância significativa para a investigação da historiografia lésbica e, conseqüentemente, para a análise da memória e da cultura sáfica. Além disso, observamos que *Olivia* faz parte de um grande grupo de obras sáficas que não possuem tradução para o português, dessa forma, inevitavelmente, questionamos situações relacionadas à falta de tradução de obras sáficas do país.

Com isso, iniciamos nosso trabalho fazendo um breve levantamento sobre a historiografia da literatura sáfica a fim de aumentar a visibilidade de autoras e obras que vêm sendo ignoradas ou esquecidas sistematicamente ao longo dos anos. Conseqüentemente, foi possível perceber que uma parte importante da literatura lésbica está pautada nas escritas de si, sejam elas autobiografias ou autoficções, sendo *Olivia* (1949) um dos exemplos disso. Tal constatação nos permitiu ver que a literatura sáfica está diretamente ligada à memória das mulheres sáficas e que seu estudo é também uma forma de entender a vivência dessas mulheres em diferentes épocas e culturas. Por isso, existe uma importância não só literária, mas também social, cultural e política no desenvolvimento e na divulgação de trabalhos acerca da literatura lésica.

A seguir, discutimos sobre o Romantismo enquanto movimento estético e literário e suas principais definições de acordo com diferentes autores e autoras, como Wellek (1949), Peckham (1951) e Lovejoy (1924). A partir disso, conseguimos traçar quatro pontos em comum entre a estética romântica e a literatura sáfica, são eles: a ideia de fracasso, como proposta por Clemens (2017); características da figura heróica; a representação do amor; e a presença do gótico.

Ao estudarmos a ideia de fracasso, que é defendida por Clemens (2017) como uma característica que define e glorifica a estética romântica, entendemos que a literatura sáfica é, da mesma forma, baseada nessa ideia de fracasso, já que essa é uma sexualidade dissidente e que também questiona a centralidade do falo em uma sociedade falocêntrica. Entretanto, longe de ser algo negativo, esse fracasso em aderir às normas sexuais e identitárias da sociedade é a glória do texto sáfico, já que ele é responsável por criar culturas e subculturas e por desenvolver o sentimento de orgulho.

Durante o segundo ponto de aproximação, que discorre sobre a figura heróica, argumentamos que a aproximação do herói romântico com heroína sáfica se dá principalmente em três frentes, sendo elas: a autocentralidade da figura heróica; a contingência heróica, ou seja, a ideia de que, ao contrário do herói bíblico que já nasce predestinado, a heroína sáfica, à modo do herói romântico, torna-se heroína a partir de uma questão narrativa específica, normalmente a descoberta da sexualidade; e a insatisfação com a realidade.

Analizamos também a representação do amor, que tanto na estética romântica quanto na sáfica, costuma ser apresentada a partir da impossibilidade de materialização; e o Gótico que pode ser considerado um subgênero do romantismo e que, na literatura sáfica, é comumente representada através da vampira como uma espécie de monstro que adquire uma posição de fronteira, estando ao mesmo tempo dentro e à margem da sociedade.

Por fim, fizemos uma análise detalhada do romance de Dorothy Strachey trazendo um enfoque nas características românticas presentes no livro. Além disso, discorremos sobre questões relacionadas à tradução e apagamento da obra. Então, constatamos que, como sintoma de uma sociedade que ainda tem dificuldade em dar a devida importância à história e à escrita *queer*, *Olivia*, assim como diversos outros escritos sáficos, encontrou obstáculos no que se refere à publicação de traduções, nunca tendo sido traduzida para o português, por exemplo.

Levando em consideração o que foi analisado, e buscando trabalhar em direção ao avanço dos estudos tradutórios de obras sáficas, confirmamos a possibilidade de dar continuidade aos estudos que relacionam a obra de Strachey, a literatura sáfica e a tradução, pensando no processo tradutório como forma tanto poética quanto política. Assim, afirmamos o interesse de continuar esta pesquisa com a tradução do texto integral de *Olivia* para o português em uma possível tese de doutorado.

REFERÊNCIAS

- Alexander, William. *The Maitland quarto manuscript*. 1920. Disponível em: <https://archive.org/details/maitlandquartoma9192unse/page/n7/mode/2up>. Acesso em: 18 fev. 2025.
- Antunes, Leonardo. Safo - Fr. 1 e Fr. 31. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 4, 2009, p. 138–146. Disponível em: <https://greciantiga.org/pdf/safofr1.antunes.2009.pdf>. Acesso em: 17 set. 2024.
- Bechdel, A. Tradução de André Conti. *Fun home*. Editora Todavia S.A, 2018.
- Behn, Aphra; Todd, Janet Maclean. *Oroonoko, the rover, and other works*. London: Penguin Books, 2003.
- Bellei, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais: Ensaios de crítica literária e cultural*. Florianópolis: Insular, 2000.
- Berman, Antoine et al. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tubarão: Copiart; Florianópolis, 2012.
- Boffone, Trevor; Jerasa, Sarah. *Toward a (queer) reading community: BookTok, teen readers, and the rise of TikTok literacies*. 2021. p. 10–16.
- Blackmer, Corinne E. Lesbian Modernism in the Shorter Fiction of Virginia Woolf and Gertrude Stein. In: *Virginia Woolf: Lesbian Readings*, 1997. p. 78–94.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. São Paulo: Editora Landmark LTDA, 2010. Disponível em: <https://www.ufmg.br/centrocultural/wp-content/uploads/2020/05/6-Jane-Eyre-Charlotte-Bront%C3%AB.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2024.
- Brown, Laura S. Lesbian Identities: Concepts and Issues. In: D'AUGELLI, A. R.; PATTERSON, C. J. *Lesbian, Gay, and Bisexual Identities over the Lifespan*. [S.l.]: Oxford University Press, 1995.
- Butler, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. [S.l.]: Routledge, 1999.
- Butler, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. London: Routledge, 1993.
- Carvalho, Ilana Godfeld. Autoficção e os discursos pós-modernos. In: *Congresso Internacional da ABRALIC*, 2016. p. 474–480.
- Castle, Terry. *The apparitional lesbian: female homosexuality and modern culture*. New York, N.Y.: Columbia University Press, 1993.
- Clemens, Justin. *The Romanticism of Contemporary Theory*. [S.l.]: Routledge, 2017.

Cook, Rose Terry. *My visitation*, 1858. Disponível em: <https://romancingthegothic.com/2024/09/09/my-visitation-by-rose-terry-cooke/>. Acesso em 02 de jun. 2025

Collecott, Diana. *H.D. and Sapphic modernism: 1910-1950*. Cambridge Univ. Press, 1999.

Da Costa, Emilia Viotti. A concepção do amor e idealização da mulher no romantismo. *ALFA: Revista de Linguística*, v. 4, 1963.

De França, Maria. *Lais*. Introdução e tradução de Antonio L. Furtado. Prefácio de Marina Colasanti. São Paulo: Editora Vozes, 2001.

Doan, Laura; Garrity, Jane. *Sapphic Modernities*. New York Palgrave Macmillan Us, 2006.

Douglas, Ashley. *Marie Maitland: Scotland's 16th century Sappho* | National Galleries of Scotland. 2021. Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/marie-maitland-scotlands-16th-century-sappho>. Acesso em: 18 fev. 2025.

Emeis, Harald. “‘OLIVIA’ ROMAN À CLEFS.” *Bulletin Des Amis d’André Gide*, vol. 11, no. 57, 1983, pp. 7–36. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44814344>. Acesso em: 7 jul. 2024.

Farr, Judith. *The passion of Emily Dickinson*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.

Faderman, Lilian. *Odd girls and twilight lovers*. New York: Columbia University Press, 1991.

Finglass, P. J.; Kelly, Adrian. *The Cambridge companion to Sappho*. Cambridge, United Kingdom; New York, NY: Cambridge University Press, 2021.

Flotow, Luise Von. Translating Women: From Recent Histories and Re-translations to “Queerying” Translation, and Metamorphosis. *ResearchGate*, v. 19, 2012. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/264891692>. Acesso em: 22 fev. 2025.

Fredericks, Diana. *Diana*. NYU Press, 1995.

Frye, Northrop. *Anatomia da critica*. São Paulo: Editora Cultrix, C, 1957.

Fuss, Diana. *Essentially Speaking*. [S.l.]: Routledge, 2013.

Gide, André. *Correspondance André Gide-Dorothy Bussy: Janvier 1937-Janvier 1951*. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <https://archive.org/details/correspondancean0003gide>. Acesso em: jul. 2024.

Genette, Gérard. *Figuras III*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. 360 p. Tradução de Ana Alencar.

Goethe, Johann Wolfgang. *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Porto Alegre: L&Pm Editores, 2010.

Gomyde, Monalisa Almeida Cesetti. Existe uma Cultura Literária Lésbica? *Caderno Espaço Feminino*, [S.l.], v. 34, n. 1, p. 427–447, 1 ago. 2021. EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/cef-v34n1-2021-22>. Acesso em: 24 abr. 2024.

Halberstam, Jack. *Female masculinity*. Durham: Duke University Press, 2008.

Hume, Robert D. Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel. *PMLA*, v. 84, n. 2, p. 282–290, mar. 1969.

Karjagdiu, Lirak.; Mrasori, Naser. The role of literary translation in the development and enrichment of national literature. *Journal of Language and Linguistic Studies*, v. 17, n. 4, 2 fev. 2022.

Koppelman, Susan. *Two friends and other nineteenth-century lesbian stories by American women writers*. New York: Meridian, 1994.

Lejeune, Philippe. *O pacto autobiográfico — De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Lovejoy, A. O. On the Discrimination of Romanticisms. *PMLA*, v. 39, n. 2, p. 229–253, jun. 1924. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/457184>. Acesso em: 11 nov. 2024.

Machado, Guacira Marcondes; Domingos, Norma. ANDROMAQUE, DE JEAN RACINE: DUAS LEITURAS. *Revista de Estudos da Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 34, p. 59–71, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/3051f9ec-d797-4bbe-a577-fb6f7deb94bc/content>. Acesso em: 28 jun. 2024.

Mancini, E. *Magnus Hirschfeld and the Quest for Sexual Freedom*. [S.l.]: New York: Palgrave Macmillan Us, 2010.

Matter, E. Ann. My Sister, My Spouse: Woman-Identified Women in Medieval Christianity. In: KUEFLER, Mathew. *The Boswell Thesis: Essays on Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2006. p. 156.

Moretto, Fúlvia. O que é Romantismo? Em: Machado, Guacira Marcondes (Org.). *O Romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões*, Araraquara:UNESP, 1992. p. 13-20.

Mueller, Melissa. In: Finglass, P.; Kelly, A. *The Cambridge companion to Sappho*. Cambridge, United Kingdom; New York, NY: Cambridge University Press, 2021.

Munhoz, M. L. Tradução dos versos 1–338 de *Berenice*, de Jean Racine: estudos iniciais para uma tradução integral. [S.l.]: Universidade Federal de Santa Catarina, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/206447/PGET0423-D.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 13 fev. 2025.

Olivia. *Olivia*. Tradução: Roger Martin Du Gard et l'auteur. Paris, França: Le Livre de poche, [s.d.].

O'Rourke, M.; Collings, D. Introduction: Queer Romanticisms: Past, Present, and Future. *Romanticism on the Net*, n. 36–37, 2004. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/ron/2004-n36-37-ron947/011132ar/abstract/>. Acesso em: 23 fev. 2025.

Palmer, P. *Lesbian Gothic*. [S.l.]: Burns & Oates, 1999.

Parker, Emma. Contemporary lesbian fiction: Into the twenty-first century. In: *The Cambridge Companion to Lesbian Literature*, p. 204–218, 2015.

Peckham, M. Toward a Theory of Romanticism. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 66, p. 5–23, 1951.

Pearl, Monica B. Lesbian Autobiography and Memoir. In: MEDD, J. *The Cambridge Companion to Lesbian Literature*. [S.l.]: Cambridge University Press, 2015. p. 169–187.

Perrot, A. C. Da “casa vazia” de Philippe Lejeune ao neologismo de Serge Doubrovsky: os primórdios do conceito de autoficção no século XX. *Garrafa*, v. 17, n. 48, p. 22–33, 27 nov. 2019.

Poe, E. *The Philosophy of Composition*. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <http://www.lem.seed.pr.gov.br/arquivos/File/livrosliteraturaingles/filosofiadacomposicao.pdf>.

Polesso, Natalia Borges. Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S.l.], n. 61, p. 1–14, 2020. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018611>. Acesso em: 28 abr. 2024.

Praz, M. *The Romantic Agony*. Oxford University Press, 1951.

Racine, Jean. *Andromaque*, 2015. Disponível em: https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_ANDROMAQUE.pdf. Acesso em 22 de abr. de 2025.

Ramos, Danielle. Memória e literatura: contribuições para um estudo dialógico. In: *Linguagem em (Re)vista*, Ano 06, Nº. 11/12. Niterói, 2011.

Rich, A. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, [S.l.], v. 4, n. 05, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 31 mai. 2024.

Rigby, Mair. *Monstrous desire: Frankenstein and the queer Gothic*. Cardiff University, United Kingdom, 2006. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/eda6d18a6d8bebbc2b87e279886fe54a/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026366&diss=y>. Acesso em 25 de mai. de 2025.

Rodvalho, L. R. Os sentidos do feminino na obra de Colette: escrita literária e autoficção em *A Vagabunda*. Repositório.ufu.br, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/38092>. Acesso em: 23 jun. 2024.

Rosenfeld, Anatol; Guinsburg, J. Romantismo e Classicismo, 2010. Disponível em: https://miniweb.com.br/Literatura/artigos/Rom_Class.pdf. Acesso em: 22 abr. 2025.

Roulston, C. Translating Desire: Queer Affect, Autobiography, and Involuntary Love in Dorothy Strachey's *Olivia*. Disponível em: <https://www.modernismmodernity.org/articles/roulston-translating-desire>. Acesso em: 16 jul. 2024.

Safo. *Poemas*. Ciberfil Literatura Digital, 2002.

Seligmann-Silva, Márcio. *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. 1. ed. [S.l.]: Editora da Unicamp, 2003. ISBN 852680734X.

Silva-Reis, D. Preliminares: LGBTextos em tráfegos e traduções queer. Em: Silva-Reis, D.; Flores, V. M. (Eds.). *Estudos da Tradução e comunidade LGBT*. Salvador, BA. Devires, 2024. p. 17–35.

Strachey, D.; Aciman, André. *Olivia*. New York, NY: Penguin Books, an Imprint of Penguin Random House LLC, 2020.

Tedeschi, R. The André Gide-Dorothy Bussy Letters: A Selection. *Salmagundi*, n. 46, p. 127–165, 1979. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40547265>. Acesso em: 24 abr. 2024.

Townshend, Dale; Wright, Angela. Gothic and Romantic: An Historical Overview. Em: Wright, Angela; Townshend, Dale. (Eds.). *The Romantic Gothic*. Edimburgo, Scotland: Edinburgh University Press, 2016. p. 1–36.

Tweedie, James A. *A Beginner's Guide to Sapphic Verse (with audio)*. The Society of Classical Poets, 2018. Disponível em: <https://classicalpoets.org/2018/11/a-beginners-guide-to-sapphic-verse/>. Acesso em 18 de abr. de 2025.

Ulrich, Karl Heinrich. *Araxes: A call to free the nature of the Urning from penal law*. [S.l.]: Uranian Manuscripts, 1997. E-book (49p.).

Vieira, João Batista. O herói romântico. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 5, n. 10, p. 62–71, 1983.

Wagg, Holly. Producing (in)visible girls: the politics of production in young adult fiction with adolescent lesbian characters. *Diss. Concordia University*, 2004.

Wahl, Susan Elizabeth. *Invisible relations: representations of female intimacy in the Age of Enlightenment*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2020.

White, Jane. Aphra Behn and the Poetics of Lesbian Salience in the Seventeenth Century. *University of Brighton*, 2015. Disponível em: <https://blogs.brighton.ac.uk/brightonline/issue-1/words-indeed-can-no-more-show-5-aphra-behn-and-the-poetics-of-lesbian-salience-in-the-seventeenth-century/>. Acesso em: 10 mar. 2025.

Wellek, R. The Concept of “Romanticism” in Literary History I. The Term “Romantic” and Its Derivatives. *Comparative Literature*, v. 1, n. 1, p. 1–23, 1949. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1768457>. Acesso em: 12 nov. 2024.

Wellek, R. The Concept of “Romanticism” in Literary History II. The Unity of European Romanticism. *Comparative Literature*, v. 1, n. 2, p. 147, 1949. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1768325>. Acesso em: 12 nov. 2024.