LEITURA
Nº 84 Ano 2025

ISSN: 2317-9945 (On-line)
ISSN: 0103-6858 (Impressa)

Artigo | *Article*

A memória na literatura sáfica: analisando *Olivia* (1949), de Dorothy Strachey

Memory in sapphic literature: an analysis of Olivia (1949), by Dorothy Strachey

Mariana de Sousa Loureiro[1]
Universidade Federal de Alagoas

Kall Lyws Barroso Sales[2]
Universidade Federal de Alagoas

Resumo

O presente artigo tem como objetivo traçar um paralelo entre os estudos relacionados à memória e à literatura lésbicas a fim de entender como essa relação é estabelecida no romance *Olivia* (1949), escrito por Dorothy Strachey. Para isso, foram usados autores, como Seligmann-Silva (2003) e Ramos (2011), que tratam da memória na literatura, e Polesso (2020), Pearl (2015) e Gomyde (2021), que falam sobre literatura e cultura lésbicas. A partir das informações obtidas com este estudo, foi possível concluir que a memória é parte essencial na criação da literatura sáfica e que *Olivia* (1949) nos apresenta a possibilidade de entender a memória lésbica para além dos traumas e das violências que costumam estar presentes em narrativas *queers*, como homofobia e violência de gênero.

Palavras-chave: literatura sáfica; memória; Olivia; Dorothy Strachey.

Abstract

This article aims to draw a parallel between studies related to memory and lesbian literature to understand how this relationship is established in the novel Olivia (1949), written by Dorothy Strachey. To do this, we used authors such as Seligmann-Silva (2003) and Ramos (2011), who deal with memory in literature, and Polesso (2020), Pearl (2015) and Gomyde (2021), who talk about lesbian literature and culture. From the information obtained from this study, it was possible to conclude that memory is an essential part of the creation of Sapphic literature and that Olivia (2020) presents us with the possibility of understanding queer memory beyond trauma and violence.

Keywords: *sapphic literature; memory; Olivia; Dorothy Strachey.*

[1] Mestranda em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas; graduada em Letras Português e Inglês pela Universidade Federal de Sergipe. Orcid: https://orcid.org/0009-0005-2762-7123.

[2] Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina; professor adjunto do curso de Letras-Francês da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas; professor permanente do Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura PPGLL-Ufal. Tutor do Programa PET Letras. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-5133-0526.

doi: 10.28998/2317-9945.

Artigo licenciado sob a Licença Creative Commons 4.0

Submetido em: 01/09/2024
Aceito em: 18/02/2025
Publicado: 30/03/2025

e-Location: 18104

Introdução

É difícil montar uma linha do tempo que exponha toda a trajetória da literatura lésbica, mesmo porque esse é um tema marcado por autoras que tiveram suas obras apagadas, queimadas, modificadas, mutiladas e silenciadas de diversas formas. Dentro dessa perspectiva, a escrita de si foi, e continua sendo, uma forma de expressão muito utilizada por mulheres sáficas e é justamente por meio do estudo dessas autobiografias e autoficções que podemos começar a remontar essa linha do tempo na história narratológica sáfica. O exemplo mais clássico disso é a escritora Safo de Lesbos. Apesar de ser amplamente conhecida como uma das figuras históricas centrais e mais antigas no que se refere à literatura lésbica, a maioria dos seus escritos foram perdidos ou apagados com o tempo.

As poesias líricas que restaram da autora são datadas entre 630 e 560 antes de Cristo e podem ser entendidas como algumas das mais antigas documentações sobre amor entre mulheres. É durante a Era Vitoriana, a partir do reconhecimento de suas obras e do que foi escrito sobre sua vida pessoal, que surgem os termos "sáfica" e "lésbica" para nomear a homossexualidade feminina. Apesar de serem poucos os escritos que restaram de sua poesia, Safo foi descrita como "[...] um dos primeiros exemplos de autobiografia lésbica" (Pearl, 2015, p. 170, tradução nossa).

Emily Dickinson, umas das mais famosas poetisas estadunidenses, foi, por muito tempo, vista como "[...] uma respeitável virgem vestal vitoriana" (Farr, 1994, p. 12, tradução nossa). Apenas depois de estudos aprofundados sobre as mutilações feitas nas suas poesias e do descobrimento das correspondências amorosas trocadas entre ela e Susan Gilbert[3], foi possível desfazer a imagem virginal que foi criada de Dickinson. As mutilações incluem rabiscos feitos por cima dos escritos de Dickinson, apagamento de nomes e palavras, seções dos manuscritos que foram cortadas, entre outros. É possível ver, através do arquivo eletrônico estipulado *mutilations: what was erased, inked over, and cut away* que o nome de Susan foi removido de ao menos dez manuscritos, entre eles *The face I carry with me* e *Her breast is fita for Pearl,* cuja tradução livre é informada abaixo juntamente com o texto de partida em língua inglesa nas notas de rodapé.

> Seu peito é digno de pérolas
> Mas eu não era uma "Mergulhadora".

[3] As imagens das mutilações feitas ao trabalho de Emily Dickinson estão dispostas e abertas ao público no arquivo eletrônico https://archive.emilydickinson.org/mutilation/mdex.html. Já as correspondências enviadas de Dickinson para Susan podem ser encontradas no livro *Open me Carefully* (1998), organizado por Martha Nell Smith e Ellen Louise Hart.

Sua fronte é digna de tronos
Mas eu não tenho um brasão.
Seu coração é digno de um lar –
Eu - um pardal – construí ali
Doce de galhos e fios
Meu ninho perene[4]. (Dickinson; Smith, [s.d.])

Outro clássico da literatura lésbica, os diários de Anne Lister, foram escritos em código entre os anos de 1806 e 1840 e decifrados por John Lister e Arthur Burrell. Os diários detalham, entre outras coisas, as aventuras sexuais de Anne Lister com outras mulheres, bem como sua vontade de casar-se com uma outra mulher e ausência de qualquer interesse sexual ou romântico por homens. A autora declara, em uma das entradas do seu diário, "Eu amo, e somente amo, o sexo feminino e, portanto, amada por elas, meu coração se revolta com qualquer outro amor que não seja o delas". (Lister; Whitbread, 2010, p. 18)[5].

Outros exemplos podem ser citados de registros autobiográficos e autofictícios de mulheres sáficas que ficaram marcados na literatura, são eles: *Zami: a New Spelling of my Name* (1982), *Fun home* (2006), *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf* (1985), entre outros. O fato é que, apesar dos mais diversos e infindáveis esforços feitos para garantir o apagamento da história da lesbianidade, é a memória das escritoras sáficas, mantida principalmente por meio de autobiografias e autoficções, que tem assegurado a continuidade do estudo material da literatura lésbica.

Partindo dessa contextualização, o presente trabalho tem como objetivo dar seguimento aos estudos que relacionam memória e literatura sáfica mediante a análise de *Olivia*, livro escrito por Dorothy Bussy *née* Strachey em 1949, que, apesar do sucesso de publicação, foi mais uma vítima do esquecimento e apagamento sofrido por tantas outras autoras sáficas. É importante notar que parte desse apagamento pode ser percebido pelas questões relacionadas à tradução: *Olivia*, de 2020, nunca chegou a ser traduzido para o português; dessa forma, todos os trechos do livro que foram citados neste trabalho são de

[4] No texto de partida: Her breast is fit for pearls
But I was not a "Diver".
Her brow is fit for thrones
But I have not a crest.
Her heart is fit fotos home -
I – a sparrow – built there
Sweet of twigs and twine
My perennial nest.

[5] No texto de partida: "I love, and only love the fairer sex and thus, beloved by them in turn, my hearts revolts from any other love than theirs".

tradução nossa. O leitor terá acesso aos trechos em inglês, assim como escritos no texto de partida, por meio das notas de rodapé.

Memória sáfica

Antes de dar início às discussões acerca da memória lésbica, é preciso reconhecer que estamos trabalhando com termos muito complexos que podem ser entendidos de diferentes formas e abarcar diferentes conceitos. A memória é algo que pode ser estudado não só a partir do viés literário, mas também do histórico, sociológico, psicológico, biológico, entre tantos outros. E para cada uma dessas áreas do conhecimento, ela pode ser caracterizada de uma forma muito específica.

O adjetivo "lésbica", da mesma maneira, ainda que jovem, tem recebido diferentes definições ao longo dos anos. Apesar de ser entendido como o adjetivo que usamos para falar sobre mulheres que se relacionam exclusivamente com outras mulheres, o entendimento que temos hoje em dia sobre gênero e sexualidade nos faz questionar vários aspectos dessa definição. Inicialmente, o próprio conceito da palavra mulher pode ser questionado e debatido. Além disso, o entendimento da palavra "lésbica" como algo utilizado para descrever mulheres que se relacionam exclusivamente com outras poderia gerar um problema no que se refere às relações entre mulheres bissexuais, pansexuais ou não binárias.

Pensando na versatilidade dos termos, é justo que haja melhor explicação do que entendemos como memória lésbica. Não com o desejo de resolver as inquietações que as palavras causam, mas sim entendendo a impossibilidade de tal feito e buscando meramente estabelecer um possível conceito que possa ajudar na formação de um entendimento entre autora e leitor. Usaremos então a palavra lésbica, bem como a palavra sáfica, partindo da definição proposta por Laura Brown (1995, p. 4): "Eu defino a identidade lésbica principalmente como uma definição auto-atribuída por uma mulher ao longo do tempo e em todas as situações como tendo laços sexuais, afetivos e relacionais primários com outras mulheres".

Nesse sentido, sugiro apenas uma modificação na conjunção "e" pela "ou" em "laços sexuais, afetivos e relacionais", já que, ao escrever *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, Adrienne Rich (2012, p. 36) 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".

Já para a definição de memória, valer-nos-emos da perspectiva de Danielle Ramos (2011, p. 1), que a entende "[...] como uma instância plural e labiríntica, produzida a partir do cruzamento de espaços e temporalidades". Dessa forma, entendemos que a memória não é formação exclusiva do indivíduo, mas que perpassa por instâncias sociais, psicológicas e históricas, e que a literatura, mesmo que construída a partir de uma memória individual, traz consigo uma coletividade inerente ao discurso que pode ser parte muito importante na desconstrução de ideologias e discursos hegemônicos.

As histórias sáficas, em específico, sofrem de um apagamento histórico que anula os vestígios de sua existência. A homossexualidade masculina pode ter sua história facilmente traçada no Ocidente desde a Grécia Antiga, onde podemos atestar sua existência através das diversas narrativas gregas que falam sobre o assunto de forma completamente naturalizada, até a instauração do cristianismo e a consequente demonização de sexualidades e identidades de gênero não normatizadas.

Quando falamos de lesbianismo, é bem mais difícil traçar uma linha histográfica. Usando ainda o mesmo parâmetro da mitologia grega como exemplo, 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. Por causa da beleza de Calisto, Zeus se sente 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 ursa. 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 *queers*[6], já que a relação entre Calisto e Zeus acontece unicamente porque ele está metamorfoseado na deusa Ártemis. Além disso, o fato de a suposta relação entre Calisto e Ártemis não ter sido questionada em nenhum momento durante o mito, leva-nos a crer que não era tão incomum haver relações amorosas ou sexuais entre mulheres e abre a possibilidade de

[6] Entendemos *queer* como um adjetivo abrangente que se refere a sexualidades e a identidades de gênero que fogem do eixo heteronormativo imposto pela sociedade.

levantarmos um questionamento sobre a natureza das relações entre a deusa da caça e as mulheres do 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. 430). 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 do lesbianismo.

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 (2020) 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 que adentramos 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 descrita 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 autobiografia, mas que não recebeu seu nome na autoria das primeiras impressões.

O que essas produções têm em comum é justamente a disrupção: "Disrupção genérica pode de fato ser a característica mais distinta da autobiografia lésbica[7]" (Pearl, 2015, p. 169, tradução nossa). 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.

A memória de Dorothy Strachey

Desde muito jovem, Dorothy Strachey já era conhecida nos círculos artísticos 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*. 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*. Apesar de ter sido escrito em 1933, depois de enviar o manuscrito para André Gide e não receber nenhuma resposta positiva, Dorothy resolve manter o livro em segredo durante quinze anos, tendo publicado-o pela primeira vez apenas depois de receber o que Strachey descreveu como "uma aprovação – quase – violenta"[8] (Tedeschi, 1979, p. 36, tradução nossa) 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, na introdução que coloca em seu romance, a autora propõe o seguinte comentário a respeito do livro que estamos prestes a ler: "Sua verdade foi

[7] No texto de partida: "Generic disruption may in fact be the most distinguished characteristic of the lesbian autobiography".
[8] No texto de partida: "The – almost – violence of their approval".

filtrada, transposta e, talvez, superficialmente alterada, como é inevitavelmente o caso de todas as autobiografias"[9] (Strachey, 2020, p. 1, tradução nossa).

Na falta de uma palavra para caracterizar o que hoje conhecemos como autoficção, Strachey descreve sua obra como uma espécie de autobiografia alterada, em que 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 fenômeno de vendas, tendo, inclusive, sido traduzido para o francês, espanhol e italiano e recebido uma versão audiovisual apenas dois anos depois. O filme de mesmo nome foi dirigido por Jacqueline Audry e lançado em 1951.

Seguindo a tradição de romances ambientados em escolas internas para mulheres, como *Claudine a 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 frequenta 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, mesmo assim, existe uma aura de religiosidade permanente no ambiente, que deixa Olivia desconfortável. Inevitavelmente, a pressão religiosa afasta a personagem da instituição e ela começa a frequentar a escola francesa Les Avons.

Apesar do deslumbramento com a liberdade e o intercâmbio cultural que a escola oferece, afinal existiam lá estudantes e professoras das mais diversas nacionalidades, é justamente ao conhecer uma das diretoras da escola, Mlle Julie, que o tom da narrativa muda completamente.

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. Apesar de as duas diretoras manterem relações muito próximas, inclusive fica subentendido que existe entre elas uma relação amorosa, 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, é informalmente

[9] No texto de partida: "Its truth has been filtered, transposed, and, maybe, superficially altered, as is inevitably the case with all autobiographies".

liderado pela professora de italiano Signorina Baietto. Já o grupo das Cara-etes é liderado pela professora de alemão Frau Riesener.

Enquanto Mlle Cara é descrita como uma personagem de saúde frágil e temperamento volátil, mas "extraordinariamente gentil" (Strachey, 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, adicionava 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 a "níveis sublimes de entusiasmo, excitação, êxtase"[10] (Strachey, 2020, p. 35).

O primeiro encontro entre Olivia e Mlle Julie acontece durante uma aula de literatura sobre Racine. Antes de começar a ler *Andromaque* para as alunas, Mlle Julie faz uma série de perguntas sobre a obra e por ter as respondido corretamente, Olivia ganha o privilégio de sentar-se ao lado da diretora. A partir de então, começamos a presenciar o sentimento de Olivia se desenvolvendo em algo que vai além de uma simples 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 seus próprios sentimentos. Com o tempo, as duas se aproximam e Mlle Julie passa a convidá-la para aulas em campo na cidade de Paris.

A aproximação entre as personagens gera desconfiança de Mlle Cara. A diretora, que já possuía uma saúde frágil, torna-se cada vez mais enferma, desagradável e ríspida com Olivia. Durante o 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" (Strachey, 2020, p. 67), em que ela começa a proferir ofensas a Olivia, acusando-a de estar sendo "desviada, desmoralizada e depravada"[11] (Strachey, 2020, p. 67) por Signorina Baietto e Mlle Julie. No mesmo instante, Mlle Julie entra no recinto e escuta a confusão. Ainda em seu estado de "inundação delirante", Mlle Cara transfere sua raiva a Mlle Julie e a acusa de entrar no quarto de algumas estudantes durante a noite e de fazer de Olivia uma de suas "vítimas" (Strachey, 2020, p. 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

[10] No texto de partida: "sublime heights of enthusiasm, excitement, rapture".
[11] No texto de partida: "led astray, demoralized, depraved".

Cara está morta, Mlle Julie entra em um estado depressivo e considera a possibilidade de praticar 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 beneficiária, ou se a diretora cometeu suicídio.

Ao final do romance, Mlle Julie abandona o Les Avons e dá início a uma nova instituição com Signorina Baietto no Canadá. Descobrimos pelas cartas escritas por Baietto para Olivia que, depois de algum tempo, Mlle Julie morreu e deixou de presente para Olivia o antigo cortador de papel que ela sempre carregava em suas aulas e que usou quando chamou Olivia para se sentar ao seu lado durante a primeira aula de Literatura em que discutiam *Andromaque*, de Racine.

A partir do resumo da obra, podemos perceber que se trata da narração de uma mulher que busca contar a história do seu primeiro amor por meio da coleção de lembranças e recordações que ela possui dessa época.

A relação entre memória e sexualidade é mais bem estabelecida durante a introdução quando a personagem/autora (neste caso, é difícil entender quem fala, já que a autoria do livro foi assinada com o mesmo nome da personagem) estabelece uma conexão mais direta e aparentemente mais sincera com o leitor.

Assim como é comum em narrativas de memória, a autora/personagem usa um momento histórico como motivação para a escrita. Nesse caso, a Guerra Fria. 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"[12] (Strachey, 2020, 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 a essas coisas foi tão inesperada, tão incrível, tão *involuntária* quanto a própria experiência."[13] (Strachey, 2020, p. 1)

Além de aludir à memória, Dorothy/Olivia também aborda diretamente a questão da sexualidade durante a introdução. Apesar de não nomear seus sentimentos de forma específica, ela deixa claro que não entendia o que estava acontecendo com ela e que tinha consciência de que seu caso era diferente das demais formas de amor que havia conhecido.

[12] No texto de partida: "The enormity of the flood that is threatening to submerge us".
[13] No texto de partida: "the year when I first became conscious of myself, of love and pleasure, of death and pain, and when every reaction to them was as unexpected, as amazing, as involuntary as the experience itself".

> 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 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 literária. Como pode alguém banhar-se sem despir-se, ou escrever sem desnudar a alma" (Strachey, 2020, p. 3)[14]

Nesse trecho, além de deixar claro 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 leviandade, 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, sua honra e sua própria existência seriam questionadas, reprovadas ou banalizadas pela sociedade faz com que a autora/personagem se abstenha de contar sua história por muitos anos. Aqui, vale lembrar 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 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" (Strachey, 2020, p. 3) que perde forças no medo do olho do outro.

Durante a narração do livro, a personagem 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 não só a havia amado como ainda a amava mesmo

[14] No texto de partida: "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. How can one bathe without undressing, or write without laying bare one's soul?"

enquanto escrevia o livro. Os acontecimentos do passado ainda exercem sobre ela uma força capaz de levá-la de volta ao momento narrado, capaz de borrar a linha divisória que distingue Olivia de Dorothy, presente do passado, memória de ficção.

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

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 todos os livros 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 *O fim de Eddy* (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 autora/narradora. A própria utilização do pseudônimo durante a publicação do livro também pode ser indicativa desse medo. Entretanto, ainda assim a história mantém um tom surpreendentemente positivo em relação à sexualidade.

Olivia desafia as principais *tropes* da literatura lésbica ao construir uma história em que as personagens não "se arrependem" da 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, Dorothy descreve o livro como: "Mais um sacrifício aos deuses! Que eles me permitam não ter profanado uma memória rara e bonita!"[15] (Strachey, 2020, p. 4). Com essa frase, ela deixa claro que o que estamos prestes a presenciar naquele momento 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.

Considerações finais

Levando em consideração o que foi apresentado, é possível perceber que a memória de mulheres lésbicas e sáficas é essencial na construção de uma linha temporal que marque a história do movimento lésbico. Afinal, além de preservar a história de mulheres sáficas, ela representa também um ato de resistência contra a homofobia e o sexismo.

Assim, buscamos, neste estudo, discutir as adversidades que normalmente são postas sobre escritos sáficos e lésbicos, a fim de manter viva a memória de escritoras sáficas. Ao falar sobre memória sáfica, argumentamos que, na literatura, esse acesso se dá principalmente por meio do estudo da escrita de si.

Seguindo a tradição de autobiografias e autoficções sáficas utilizadas por uma quantidade expressiva de autoras, dentre as quais destacam-se Alison Bechdel e Audre Lorde, Dorothy Strachey escreve *Olivia.* A obra aparece, então, como um romance autoficcional que nos apresenta à possibilidade de acessar uma memória que vem sendo apagada e negligenciada ao longo da história.

O estudo dessa obra nos concede a oportunidade de trazer visibilidade a um escrito sáfico que até então não tem recebido atenção em ambientes acadêmicos no Brasil, já que não existe, atualmente, nenhuma tradução da obra para o português. Ademais, a análise de *Olivia* em consonância ao estudo da memória nos permite repensar a trajetória de mulheres

[15] No texto de partida: "One more oblation to the gods! May they grant me not to have profaned a rare and beautiful memory!"

queers durante a primeira metade do século XX e expandir o conhecimento que temos sobre sexualidade, gênero e sobre as contribuições dessa produção literária na construção de um cânone literário mais diverso e inclusivo.

Referências

BROWN, L. 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.

DICKINSON, E.; SMITH, M. N. **Writings by Emily Dickinson**: Mutilations. Disponível em: https://archive.emilydickinson.org/mutilation/mintro.html. Acesso em: 15 fev. 2025.

FARR, J. **The passion of Emily Dickinson**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.

GOMYDE, M. A. C. Existe uma Cultura Literária Lésbica? **Caderno Espaço Feminino**, v. 34, n. 1, p. 427-447, 1 ago. 2021. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/62698/32364. Acesso em: 10 fev. 2025.

LISTER, A.; WHITBREAD, H. **The secret diaries of Miss Anne Lister (1791-1840)**. London: Virago, 2010.

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.

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: https://doi.org/10.1590/2316-4018611. Acesso em: 28 abr. 2024.

RAMOS, Danielle. Memória e literatura: contribuições para um estudo dialógico. **Linguagem em (Re)vista**, ano 6, n. 11/12. Niterói, 2011. Disponível em: http://www.filologia.org.br/linguagememrevista/11/completo.pdf#page=93. Acesso em: 24 abr. 2024.

RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, [*s. l.*], v. 4, n. 5, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309. Acesso em: 31 maio 2024.

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

STRACHEY, D.; **Olivia**. New York, New York: 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: https://www.jstor.org/stable/40547265. Acesso em: 24 abr. 2024.