

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

NADIA LUCIENE ZIROLDO

A EXPRESSÃO DO HOMOEROTISMO FEMININO NA LITERATURA EM DOIS
MOMENTOS HISTÓRICOS: SAFO DE LESBOS E JUDITH TEIXEIRA

CURITIBA

2022

NADIA LUCIENE ZIROLDO

A EXPRESSÃO DO HOMOEROTISMO FEMININO NA LITERATURA EM DOIS
MOMENTOS HISTÓRICOS: SAFO DE LESBOS E JUDITH TEIXEIRA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Bernardo Guadalupe dos Santos Lins Brandão

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Zioldo, Nadia Luciene

A expressão do homoerotismo feminino na literatura em dois momentos históricos: Safo de Lesbos e Judith Teixeira. / Nadia Luciene Zioldo. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Bernardo Guadalupe dos Santos Lins Brandão.

1. Safo. 2. Teixeira, Judite. 3. Literatura comparada. 4. Erotismo na literatura. 5. Modernismo (Literatura). I. Brandão, Bernardo Guadalupe dos Santos Lins, 1981-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **NADIA LUCIENE ZIROLDO** intitulada: **A Expressão do Homoerotismo Feminino na Literatura em dois momentos históricos: Safo de Lesbos e Judith Teixeira.**, sob orientação do Prof. Dr. BERNARDO GUADALUPE DOS SANTOS LINS BRANDAO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 10 de Novembro de 2022.

Assinatura Eletrônica

11/11/2022 17:44:20.0

BERNARDO GUADALUPE DOS SANTOS LINS BRANDAO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

11/11/2022 22:30:55.0

MARIA ISABEL DA SILVEIRA BORDINI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA)

Assinatura Eletrônica

11/11/2022 14:28:32.0

GUILHERME GONTIJO FLORES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 235098

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 235098

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos aqueles e aquelas que duvidam de suas capacidades e que sofrem os preconceitos mundanos por apenas existir e serem quem são.

Dedico, principalmente, ao meu orientador, que diferente de todos os outros de que ouvimos falar, foi muito mais um amigo, protetor e ajudante do que um professor orientador. Bernardo Guadalupe dos Santos Lins Brandão, este trabalho é muito mais seu do que meu, pois sem sua compreensão infinita, ele seria impossível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a um ser superior que me ajudou de alguma forma. Agradeço aos meus pais pela paciência. Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Letras (PPGLet), secretárias e coordenadores pela compreensão. Agradeço aos meus amigos pelo apoio. Agradeço aos professores que me ajudaram, eles sabem quem são. Agradeço também aos membros da banca, Prof^a Dr^a. Maria Isabel da Silveira Bordini e Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores, pela leitura atenta, pelos comentários cuidadosos e pelas críticas tão enriquecedoras.

E, por fim, o mais importante de todos, agradeço muitíssimo ao meu orientador Professor Doutor Bernardo Guadalupe dos Santos Lins Brandão, por ter sido a pessoa mais paciente e compreensiva do mundo durante esse longo processo marcado por inúmeros transtornos e imprevistos.

EPIGRAFE

“Pela maior parte da História, “anônimo” foi uma mulher”.

Virgínia Woolf

RESUMO

A presente pesquisa teve como objetivo principal apresentar uma análise, por meio do uso da metodologia da literatura comparada, dos principais poemas da autora da Grécia Antiga, Safo de Lesbos e da autora do Modernismo/Decadentismo Português, Judith Teixeira. O foco desta análise foi avaliar a presença de elementos de expressão do homoerotismo feminino em dois momentos históricos muito distantes no tempo, sem deixar de levar em consideração as características específicas de cada contexto sociocultural. Após a análise, foi possível concluir que, apesar de as duas escritoras terem vivido em contextos histórico-sociais tão distintos, existe muita semelhança (e também algumas diferenças) entre a poesia que produziram, em relação a como expressaram em suas visões o amor romântico entre mulheres, principalmente pela influência literária que a primeira exerceu sobre a segunda e a “ponte” estabelecida entre as duas pela poetisa francesa Renée Vivien, que teria proporcionado à Judith Teixeira o acesso aos fragmentos traduzidos da obra de Safo.

Palavras-chave: Safo de Lesbos. Judith Teixeira. Homoerotismo feminino. Lírica grega. Modernismo português.

ABSTRACT

The present research had as main objective to present an analysis, through the use of the methodology of comparative literature, of the main poems of the author of Ancient Greece, Safo de Lesbos and of the author of Portuguese Modernism/Decadentism, Judith Teixeira. The focus of this analysis was to evaluate the presence of expression elements of female homoeroticism in two historical moments very distant in time, while taking into account the specific characteristics of each sociocultural context. After the analysis, it was possible to conclude that, although the two writers lived in such different historical and social contexts, there is a lot of similarity (and also some differences) between the poetry they produced, in relation to how they expressed romantic love in their visions between women, mainly due to the literary influence that the first exerted on the second and the “bridge” established between the two by the French poet Renée Vivien, who would have provided Judith Teixeira with access to translated fragments of Safo’s work.

Keywords: Sappho of Lesbos. Judith Teixeira. Female homoeroticism. Greek lyric. Portuguese modernism.

SUMÁRIO

Introdução.....	03
Capítulo I – Safo de Lesbos e o Homoerotismo na Antiguidade Grega.....	11
Capítulo II – Judith Teixeira e o Homoerotismo no Modernismo Português.....	52
Capítulo III – Safo de Lesbos, Judith Teixeira e a “ponte” de Renée Vivien – comparações.....	79
Conclusão.....	109
Referências.....	111

INTRODUÇÃO

A literatura dá subsídio para reflexão de meios sociais diferentes, fazendo um intermédio muitas vezes do ontem com o contexto atual. E essa particularidade não foge de uma obra de cunho homoerótico. Essas publicações quando trabalhadas de forma ampla, diminuem preconceitos contra as diversidades culturais, sexuais e de gênero. (SILVA e CARVALHO, 2015).

O homoerotismo e a homossexualidade como práticas culturais resistem ao tempo e estão presentes desde os primórdios do mundo nas sociedades antigas, como Grécia e Roma. Essa realidade também se faz presente ainda hoje na literatura, inclusive na literatura de língua portuguesa moderna, autores como Fernando Pessoa, Caio Fernando Abreu, Gilka Machado e Judith Teixeira fizeram uso dessa temática em suas obras.

Segundo o dicionário Michaelis online o termo *Homoerotismo* tem como significado:

1. Relação erótica entre pessoas do mesmo sexo, sem ser necessariamente genital.
2. Satisfação erótica encontrada em indivíduos do mesmo sexo.

O uso dessa definição se faz necessário para este estudo porque em relação ao tema apresentado não se pode falar em *Homossexualismo* ou *Homossexualidade* na Antiguidade, tais termos não existiam naquela época. Estes termos são expressões modernas criadas no século XIX, estando o primeiro ligado ao período em que a prática homossexual foi considerada um ato anormal, um tipo de perversão pela psiquiatria, se enquadrando nos tratamentos de psicopatologias clínicas. O segundo termo surgiu posteriormente quando as práticas homossexuais foram retiradas dos manuais de classificações de doenças, sendo consideradas práticas normais e não passíveis de tratamento. (CÂNDIDO, 2016).

Porém, tais diferenças não estão presentes apenas entre as terminologias *Homoerotismo*, *Homossexualismo* e *Homossexualidade*, as práticas da Antiguidade (que podem ser denominadas como homoeróticas) diferem em muito das práticas homossexuais dos dias atuais.

Na Grécia Antiga não deveriam existir casais de homens adultos, as relações homossexuais ocorriam apenas entre adultos e adolescentes, configurando-se assim a prática da *Pederastia*.

O *erastes* era sempre o homem adulto, que já possuía barba, já participava das guerras e das decisões políticas e sociais e o *eromenos* era sempre um jovem adolescente, púbere, que se submetia ao cortejamento de um adulto. Em cidades como Atenas, Creta e Esparta a prática da pederastia fazia parte de um ritual de iniciação, do qual todo jovem do sexo masculino deveria participar para se tornar um cidadão adulto. O ritual consistia em o adulto perseguir o garoto em que estava interessado, enviar-lhe presentes e “raptá-lo” para assim iniciar uma relação com ele. O jovem se deixava ser levado, pois sabia que tudo fazia parte do ritual, e a conquista de jovens bonitos pelos adultos era considerado sinal de virilidade. Após iniciada a relação o papel do adulto era como o de um professor: ensinar o jovem a ser um cidadão adulto, ou seja, ensinar retórica, política, artes em geral e a arte da guerra e também a iniciação sexual. Nesse aspecto, o jovem deveria ser sempre submisso, ficavam claros os papéis de ativo (adulto) e passivo (jovem) e os jovens não deveriam sentir e nem expressar prazer, apenas ceder aos desejos de seu tutor. Devido a isso, há pouquíssimos relatos e pinturas que mostram relações de sexo anal, a prática mais comum era interfemural, onde o adulto penetrava o pênis entre as coxas do adolescente, que sentia pouco ou nenhum prazer sexual. (BREMNER, 1995).

Apesar de, ou talvez justamente por conta das inúmeras diferenças culturais entre as cidades gregas daquela época, que se identificavam como povo grego quase que somente por falar o mesmo idioma, acredita-se que a poetisa Safo participava na Ilha de Lesbos, na capital Mitilene, com suas jovens aprendizes de prática semelhante à que ocorria em Atenas, Creta e Esparta com os jovens do sexo masculino. Safo era mais velha, adulta, casada e transmitia seus ensinamentos sobre o mundo para as jovens moças antes de se casarem, assim como os homens adultos faziam com seus jovens. Toda essa semelhança, em concomitância com o expresso nos versos de Safo, leva a crer que a prática homoerótica também fizesse parte da transição das meninas lesbianas para a fase adulta. (LARDINOIS, 1995). De fato, muito do que foi publicado sobre Safo indica que ela foi uma mulher influente em sua época, e a única das poetisas mulheres a qual temos acesso, ainda que parcialmente, à sua obra até hoje. Mas, além disso, a obra de Safo exerceu uma influência social através dos tempos em relação à expressão da sexualidade feminina, seja de forma positiva (principalmente) ou negativa. De qualquer forma, Safo não ficaria esquecida porque muitos autores antigos já haviam escrito sobre ela, como Alceu, Catulo e Ovídio. (MATA, 2009).

Com relação à composição de sua obra (da qual só se tem acesso a fragmentos

e um único poema completo), as pesquisas estimam que tenha se dado entre os séculos VII e VI a.C., período no qual começava a despontar a expressão da individualidade na lírica grega, tendo Safo e Alceu (seu contemporâneo e conterrâneo de Mitilene) como precursores. Com base nesse novo processo de composição, onde os autores se expressam como indivíduos únicos e separados de seu grupo social, com ideias e sentimentos individuais e até mesmo a citação de seus próprios nomes nos poemas, pode-se concluir uma tendência do poeta para falar de si. (SNELL, 2001). Portanto, sendo o eu-lírico de sua obra feminino, constata-se a presença do homoerotismo ao falar romanticamente a outro ser feminino, como visto no Fragmento 16, onde aparece o nome de uma das garotas de seu grupo, supostamente uma de suas “amantes” (Anactória) e no Fragmento 94, onde a autora fala a um ser feminino que responde citando o nome dela.

Apesar do pouco que restou de sua obra, a importância de Safo foi mantida através dos séculos. Data de 1870 o primeiro uso do substantivo “*Lesbianismo*”, em língua inglesa, relacionando o homossexualismo de mulheres. Anteriormente, em 1847 foi usado pela primeira vez o termo “*Safismo*” na França, para fazer a mesma referência. Nos dicionários tem-se a seguinte descrição: “Fazer à moda de Safo; Fazer como Safo fazia; Homossexualidade Feminina”. Já em 1890 foi registrado pela primeira vez o emprego do termo “*lésbica*” para referenciar a mulher homossexual, pela influência clara do termo usado para designar as habitantes da Ilha de Lesbos (lésbias, em inglês lesbians), em função da mais famosa delas, Safo. (LARDINOIS, 1995).

É de suma importância, porém, deixar claro que não há nenhum tipo de comprovação de que Safo era uma mulher “*lésbica*” em sua sexualidade, até porque esse conceito nem sequer existia na época. O que se tenta mostrar é que existe conteúdo de cunho homoerótico presente em sua obra e como esse conteúdo influenciou e influencia várias gerações.

Judith Teixeira, poetisa portuguesa contemporânea de Florbela Espanca, nasceu em Viseu no ano de 1880 e os registros encontrados informam que já aos treze anos dedicava-se à composição de versos juvenis. Bem mais tarde, em 1918, já com 38 anos, lançou-se nas letras, usando pseudônimos, como autora de artigos no Jornal da Tarde de Lisboa. Em data desconhecida, casou-se com Jaime Levy Azancot, empregado comercial. Em 1913 o seu marido pede a separação, acusando-a de adultério e de abandono do lar. Um ano após o divórcio, a autora contraiu novas núpcias com Álvaro Virgílio de Franco Teixeira, industrial e advogado. Somente aos 42 anos de idade e

usando seu nome próprio, publicou o seu primeiro livro de poesias, intitulado *Decadência*. O livro de estreia de Judith, lançado em 1923, chocou o público português acostumado com o discurso feminino recatado da época causando estranheza no meio literário devido à liberdade expressa em seus poemas pela linguagem erótica e homoerótica. (PERDOMO, 2003).

A expressão do homoerotismo nas poesias de Judith Teixeira afrontava os bons costumes defendidos pelo moralismo burguês, prevalecente nos círculos dos críticos literários e censuradores das obras publicadas em Portugal. Estes não compreendiam o erotismo expresso em sua obra como liberdade criativa e sensibilidade artística, mas como uma afronta à boa moral que as mulheres deveriam apresentar à sociedade no final do século XIX e início do século XX em Portugal. (MOREIRA, 2015).

É inegável o conteúdo sensual da poesia de Judith Teixeira. E não se trata, evidentemente, de uma sensualidade semelhante à de Florbela Espanca, em seu confessionalismo amoroso dirigido a um ser do sexo oposto. A sensualidade expressa nos poemas de Judith fala outra linguagem, se solta na liberdade do homoerotismo, ultrapassando, sem medo ou falsos pudores, os limites da transgressividade, como pode ser visto no poema que se segue, intitulado “A estátua”:
(MOREIRA, 2015).

“A Estátua” – Judith Teixeira (1923)

O teu corpo branco e esguio
prendeu todo o meu sentido...
Sonho que pela noite, altas horas,
aqueces o mármore frio
do alvo peito entumecido...

E quantas vezes pela escuridão,
a arder na febre dum delírio,
os olhos roxos como um lírio,
venho espreitar os gestos que eu sonhei...

.....
- Sinto os rumores duma convulsão,
a confessar tudo que eu cisme!
.....

Ó Vénus sensual!
Pecado mortal
do meu pensamento!
Tens nos seios de bicos acerados,
num tormento,
a singular razão dos meus cuidados!

Fevereiro - Noite Luarenta
1922

Em 1923, ocorreu uma grande polémica no meio literário português organizada pelos militantes da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa, liderada pelo católico monarquista Pedro Teotónio Pereira, posteriormente colaborador da ditadura salazarista; os estudantes inspirados pela apreensão de “livros imorais” liderada na Itália por Benito Mussolini, realizaram protestos no centro de Lisboa, direccionados contra “Sodoma Divinizada”, livro de Raul Leal publicado pela editora Olisipo, de Fernando Pessoa, que também publicara as Canções de António Botto e *Decadência*, de Judith Teixeira. A campanha foi bem-sucedida e o governador civil de Lisboa, determinou a apreensão e queima dos livros considerados imorais, a partir de uma lista elaborada pela Liga dos Estudantes. Se António Botto e Raul Leal contaram com o apoio de Fernando Pessoa para se reerguer, o mesmo não ocorreu com Judith Teixeira, embora ele conhecesse o seu trabalho, como demonstram correspondências entre os dois. Ainda, a obra de Judith Teixeira, voltaria a ser alvo de ataques difamatórios da imprensa em 1926, com a publicação de seu segundo livro *Nua – Poemas de Bizâncio*. Conhecendo-se o teor das acusações dirigidas a Judith Teixeira, é impossível não imaginar que ela tenha sofrido nesses episódios uma dupla opressão: como mulher e como lésbica. “Judith Teixeira ultrapassara todos os limites aceitáveis para os defensores do moralismo conservador ao publicar uma obra poética de teor explicitamente homoerótico, sem em momento algum fazer concessões aos discursos estereotipados presentes na literatura portuguesa desde o

período medieval.” (SAMYN, 2018).

Relembrem-se sucintamente momentos político-sociais marcantes como o regicídio e a passagem para a I República, sublinhando-se os novos ideais políticos e a instabilidade governamental, bem como o surgimento dos primeiros movimentos feministas em Portugal, a favor da educação e instrução da mulher, mesmo que com o objetivo primordial de auxiliá-la no cumprimento dos papéis de esposa e mãe a que estava destinada; ou ainda a conturbada década de vinte, de “ressaca pós-*Orpheu*” e invadida pelas vanguardas, na qual se começava a perspectivar a implantação de um regime ditatorial rígido e de moral inflexível que punia severamente aqueles que se afastassem das normas estabelecidas. (OLIVEIRA, 2013)

Portanto, Judith Teixeira foi, além de uma autora “fora dos padrões” e poetisa intimista, uma mulher à frente de seu tempo, que não deixou de sentir sua sexualidade por medo da moral vigente, e isso está claramente expresso em sua obra e na repercussão que ela teve em seu meio social e contexto histórico.

Devido ao que já foi exposto sobre o contexto histórico e, principalmente, sobre as obras de Safo de Lesbos e Judith Teixeira, percebeu-se a importância de um estudo comparativo acerca da expressão do homoerotismo feminino presente em ambas as obras para mostrar como as semelhanças com o fazer poético da Antiguidade, apesar de algumas diferenças fulcrais, se mantiveram tão presentes até um passado remoto (o século passado) e ainda atualmente e quais as diferenças que podem ser apontadas no processo de evolução desse fazer poético. Além disso, tal pesquisa se justificou por tentar mostrar como as mulheres puderam vivenciar a literatura como um meio de expressão de sua individualidade em momentos históricos tão distantes.

A pesquisa aqui proposta objetivou, portanto, a análise de fragmentos de poesias de Safo de Lesbos, da Grécia Antiga e a análise de alguns poemas da portuguesa Judith Teixeira e a comparação entre ambas as análises a fim de estabelecer, considerando o momento histórico, as similaridades e diferenças na expressão do homoerotismo feminino presente na obra de ambas as autoras e para tanto, a base

teórica utilizada foi a da Literatura Comparada.

A Literatura Comparada é o ramo da Literatura que relaciona a obra de um escritor, com suas particularidades culturais, sociais e históricas, com a de outros escritores e áreas do saber e das artes, como a Filosofia, a Psicologia, o Cinema, o Teatro, etc. A comparação é um procedimento integrante da estrutura do pensamento humano, o que a torna um hábito generalizado em diferentes áreas do saber e também na linguagem corrente. A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra é quase sempre levada a estabelecer comparações, pelo menos, com as obras de outros autores, refletindo sobre semelhanças e diferenças. (BRUNEL, PICHOS, e ROUSSEAU, 2012).

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso. A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas principalmente, para saber se são iguais ou diferentes. É bem verdade que, na crítica literária, usa-se a comparação de forma ocasional, pois nela comparar não é substantivo. No entanto, quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise, ela passa a tomar ares de método — e começamos a pensar que tal investigação é um "estudo comparado". (CARVALHAL, 2006).

Sempre que, à nossa frente, está um novo objeto, o ato de comparação impõe-se espontaneamente. Há uma tomada de consciência do que é a novidade, reconhecendo-a e contextualizando-a a partir de experiências anteriores. Não há Literatura Comparada sem ato comparatista. Assim dito, a Literatura Comparada parece reduzir-se à atividade espontânea da comparação, pouco se diferenciando dos restantes estudos literários, que também podem ser comparativos. Contudo, ela distancia-se de ambos, pois permite uma **análise sistematizada** de alguns dos problemas com que, qualquer investigação dentro dos estudos literários pode se deparar. (BUESCU, 2001).

Não se deve pensar que as obras literárias só têm valor e significado para o período histórico, para a cultura, classe social, sexo ou grupo étnico que as produz. Um dos pontos relevantes da literatura comparada são as questões historiográficas, que

significam desdobrar as dimensões de tempo e espaço, tendo como referência o contextual. (LAZAROTTO, 2011).

Pode-se dizer, então, que a *Literatura Comparada* compara não apenas pelo ato de comparação em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim. E nesse estudo, pretende-se que a comparação seja um meio para possibilitar novas conclusões acerca do tema homoerotismo feminino, a partir da análise e comparação de diferentes obras, em diferentes contextos históricos e também da breve análise de como esses contextos influenciaram na produção e recepção de tais obras pela sociedade de cada época.

A partir de todas as considerações aqui apresentadas, este estudo compreende em termos de estrutura, além do capítulo introdutório e da conclusão, três grandes seções: a análise da vida e obra da poetisa grega Safo de Lesbos no Capítulo 1, a análise da vida e obra da poetisa portuguesa Judith Teixeira no Capítulo 2 e o contraste entre as obras das duas poetisas no Capítulo 3.

Os dois primeiros capítulos apresentam um panorama geral da vida das duas poetisas e do contexto histórico em que viveram e uma breve análise de cinco poemas de cada uma delas. O contraste entre as duas obras se baseia principalmente na presença de elementos que caracterizem a presença do homoerotismo na obra de ambas as poetisas e também de outros elementos presentes na obra de Safo de Lesbos, que possam, de alguma maneira, ter influenciado nas composições de Judith Teixeira.

A análise das características do homoerotismo presente em obras temporalmente tão distantes, mas inter-relacionadas, permite uma reflexão que engloba a tradição literária e as possibilidades de resignificação de narrativas e personagens a partir de diferentes perspectivas críticas.

CAPÍTULO I - SAFO DE LESBOS E O HOMOEROTISMO NA ANTIGUIDADE

Em 1999, em seu livro intitulado “Homossexualidade: Uma História”, o escritor e pesquisador inglês Colin Spencer se faz a seguinte pergunta: “Por que algumas sociedades são tão complacentes com o relacionamento entre pessoas do mesmo sexo, enquanto outras se enfurecem com isso?” (p. 9). Na sequência o mesmo afirma: “Compreendi que somente a história do homossexualismo no mundo explicaria o que eu desejava saber.” Algumas páginas depois a resposta encontrada pelo autor aparece “[...] qualquer história da sexualidade é, em verdade, uma história da interpretação cultural dada pela sociedade ao erotismo humano.” (p. 13).

Brian Arkins, historiador e pesquisador irlandês, em seu importante artigo “Sexualidade em Atenas no século V” de 1994, tenta responder a algumas questões relevantes levantadas pelo sociólogo Michel Foucault em seu livro “História da Sexualidade II: Os Usos do Prazer”, de 1984, a respeito de como as diferentes expressões da sexualidade se dão de acordo com as diferentes organizações culturais em que estão inseridas:

Foucault, que separou a sexualidade da natureza e a considerou como construção da cultura, levantou questões cruciais:

- (1) como a experiência sexual é constituída em uma dada cultura, i.e. quais são os tipos de atividade sexual que tomam lugar?
- (2) em quais termos – termos de poder ou igualdade – a experiência sexual é construída?
- (3) como a experiência sexual se relaciona a outras formas de experiência, desde políticas, sociais até econômicas?
- (4) a atividade sexual é diferente para diferentes membros da sociedade, para homens e mulheres, para membros de diferentes classes sociais?

(FOUCAULT, 1984 *apud* ARKINS, 1994, p. 5)

Partindo destes pressupostos de Spencer e Foucault começamos por apresentar as origens de uma suposta aceitação incontestável da expressão de um comportamento

homossexual e de amores homoeróticos na Antiguidade Grega.

Segundo a obra “A Homossexualidade na Grécia Antiga”, do historiador Kenneth James Dover (1994), na qual ele faz uma análise mais abrangente dos diferentes tipos de manifestações homoeróticas que ocorreram na Antiguidade Grega e das quais se tem notícias ou evidências através, principalmente, da literatura e das pinturas em vasos, muito comuns na época Antiga, fica claro que na Grécia clássica, não deveriam existir casais homossexuais de homens adultos. Os textos e vasos gregos mostram que as relações homossexuais normalmente ocorriam apenas entre adultos e adolescentes.

Sobre isso, Sousa (2008, p. 10) nos lembra que “Sabemos que “homossexualidade” é um conceito surgido somente durante a segunda metade do século XIX, não sendo apropriado, portanto, para designar os contatos sexuais entre indivíduos no mesmo sexo durante a Antiguidade.”. Tem-se aqui, portanto, um caso de *pederastia* que não deve ser confundida com o homossexualismo moderno, já que tanto os iniciadores como os novatos geralmente se casam depois, os pederastas ativos são os noviços da iniciação anterior e o noviço sempre é o parceiro passivo.

Em relação ao termo *pederastia*, porém, é necessário ter cautela para não usá-lo com a carga pejorativa moderna que lhe foi atribuída e que não corresponde ao original grego.

Pederastia é o termo grego que advém da junção de *paides*, que significa menino, associado à palavra *erastes*, que nos remete ao sentido de alguém responsável por cuidar, amar e educar um jovem *kalós kai agathós*. O termo *erastes* mantém a raiz *eran* relacionada ao ato de amar, e o sufixo *tes* atua como determinante do ser ativo, pois, na palavra *paides*, *pais* significa crianças independente do sexo, mas também nos remete à condição de ser escravo. Ambos – criança e escravo – dividem características comuns, como a incapacidade intelectual, excepcional suscetibilidade ao desejo, prazer e a dor.” (GOLDEN, 1984, p. 309 *apud* CÂNDIDO, 2016, p. 45-46).

Segundo especialistas, o termo tem estreita relação com a mitologia grega.

Narrativas míticas associando sexo a um ritual de iniciação apontam Zeus atuando como *erastes* de Ganimedes e inúmeros jovens *eromenoi* iniciados por Apolo. O *erastes* era sempre o homem adulto, que já possuía barba, já participava das guerras e das decisões políticas e sociais e o *eromenos* era sempre um jovem adolescente, púbere, que se submetia ao cortejamento de um adulto. (CÂNDIDO, 2016, p. 46).

Ainda a respeito do caráter homoerótico das relações entre jovem e tutor na Antiguidade Clássica, Foucault (2003, p. 168) ressalta que não há uma equivalência entre a pederastia praticada pelos gregos naquela época e o que conhecemos hoje por homossexualidade.

Temos consciência de que os atenienses clássicos praticantes da pederastia não tinham uma sexualidade dividida, não se tratavam por “homossexuais”, muito menos se sentiam parte de um grupo à parte da sociedade – assim como muitas vezes ocorre com a homossexualidade moderna. O termo pederastia não pode ser traduzido por homossexualidade, pois para o ateniense desse período esse vocábulo possuía um caráter simbólico muito mais amplo, que abrangia status, moral, poder.

É importante ressaltar também que, apesar de alguns autores ainda usarem o termo “homossexualismo” este está ligado ao período em que a prática homossexual foi considerada um ato anormal, um tipo de perversão pela psiquiatria, se enquadrando nos tratamentos de psicopatologias clínicas. O termo “homossexualidade” surgiu posteriormente quando as práticas homossexuais foram retiradas dos manuais de classificações de doenças, sendo consideradas práticas normais e não passíveis de tratamento. (CÂNDIDO, 2016).

Ademais, antes de examinarmos a *pederastia* grega em particular, deve-se observar alguns detalhes que eram normalmente encontrados em rituais de iniciação. Uma curta permanência na mata e caçadas eram típicas da iniciação entre a maioria dos povos primitivos. O presente de uma armadura significava a idade adulta, já que na Grécia apenas os adultos lutavam com a armadura completa. A ingestão de vinho desempenhava um papel importante na existência dos homens gregos, o que é atestado pelo lugar central que o banquete ocupava na sociedade grega. A posse de um cálice,

portanto, era um signo de maturidade.

Tudo leva a crer que os rituais de iniciação fossem sancionados pela sociedade na maioria das cidades gregas, como por exemplo, em Creta, onde a perseguição ao rapaz terminava no *Andreion*, a casa dos homens, que, tal como em muitas tribos primitivas, era o centro da atividade política, a comunidade cretense supervisionava o ritual. Evidentemente, o rapto pederástico era um momento muito importante para todo rapaz aristocrata. A pederastia em ritos de puberdade também ocorria na cidade de Esparta, as mais altas autoridades espartanas, os éforos, penalizavam aqueles que, embora qualificados, não escolhiam um rapaz para ser seu amado. (BREMNER, 1995).

Em Atenas, na segunda metade do século VI, as cenas pederastas se tornaram muito populares em vasos. Nesses vasos, que circulavam nos banquetes aristocráticos, vemos homens adultos oferecendo, com uma das mãos um presente a um rapaz e, com a outra mão, procurando abertamente pelo pênis do rapaz - visivelmente, trocando uma coisa pela outra. Os presentes indicam as qualidades esperadas dos rapazes: um galo de briga, comportamento guerreiro; uma lebre, velocidade na corrida; e uma lira, qualidades musicais. Os adultos também ofereciam peças de armadura – um sinal seguro da conclusão da educação do rapaz.

Os vasos atenienses mostram claramente que apenas os adultos eram vistos como capazes de obter satisfação no intercuro pederasta: o rapaz normalmente aparenta estar resolvendo algum problema acadêmico. Evidentemente, a este não era permitido tirar prazer do aspecto sexual do relacionamento. A evidente unilateralidade do caso se coaduna com sua provável origem nos ritos de iniciação, que também visavam ensinar aos mais jovens o respeito pelos mais velhos: o prazer compartilhado apenas confundiria a hierarquia de adultos e noviços. (DOVER, 1994).

Ainda sobre as práticas sexuais e, principalmente, sobre a pederastia Brian Arkins (1994, p. 3) esclarece que

[...] o ponto básico é que a sexualidade humana em Atenas foi organizada para ir de encontro às necessidades do cidadão adulto homem, cujo corpo era o foco de todo o poder no estado. Todos os outros seres humanos – todas as mulheres, todos os escravos, todos os estrangeiros, e a aristocracia de meninos adolescentes – existiam sexualmente em relação ao cidadão adulto

homem e existiam para a sua gratificação sexual. Mulheres aristocratas existiam para prover, depois do casamento, filhos legítimos; todas as outras mulheres eram consideradas como sexualmente disponíveis para o cidadão homem, fossem prostitutas, concubinas ou cortesãs da classe alta. Escravos, que eram mulheres e meninos, o mais baixo nível da sociedade, eram semelhantemente disponíveis sexualmente para tais homens. Esses homens também se envolviam em relações homossexuais com meninos adolescentes entre 12 e 18 anos de idade de suas próprias classes, sendo essas relações mais complicadas em sua prática e ideologia.

Portanto, a pederastia grega diferia fundamentalmente da homossexualidade moderna porque a cultura de iniciação grega ao mundo adulto oferecia muitas possibilidades de relações aos adultos interessados nos jovens de mesmo gênero, porém, eles não poderiam manter essa relação após o jovem se tornar também um adulto e deveriam se casar com mulheres e constituir família, continuando a serem os membros ativos da relação. Há outra diferença crucial, no entanto, entre a cultura da Antiguidade e a atual: enquanto os homossexuais ainda ocupam posições marginais na sociedade moderna, sendo tratados com exclusão e preconceito, a antiga prática pederasta transformava os jovens em verdadeiros homens e propiciava o acesso destes à elite social. (BREMMER, 1995).

Arkins (1994, p. 11-12) ressalta também a importância de não se esquecer de que esse modelo de sexualidade, assim como todos os outros, é fruto de uma época e da cultura vigente naquela sociedade naquela época.

Estamos tão habituados ao nosso próprio sistema de sexualidade ocidental burguês que isso requer um grande esforço para nos voltarmos e imaginarmos sistemas de sexualidade completamente diferentes. A Atenas do século V a.C. e a ilha de Lesbos por volta de 600 a.C. nos colocam diante de uma organização de sexualidade radicalmente diferente, e sugerem que o que tomamos

como uma norma universal é, au contraire, socialmente construído e atado ao tempo. [...] não existe nenhuma norma sexual humana; ao invés disso, cada sociedade constrói um sistema de sexualidade que parece ir de encontro às suas próprias necessidades especiais, e que pode ser mudado conforme essas necessidades também mudam.

Ao acessar inúmeras pesquisas já produzidas acerca do assunto “Sexualidade na Antiguidade Grega” nota-se quase sempre as mesmas dificuldades, sendo a principal delas em relação à “homossexualidade feminina”. Pouquíssimas e raras são as fontes que apresentam alguma informação desse modelo de expressão da sexualidade em relação às mulheres gregas. Praticamente não há registros deixados por elas. Observa-se ao longo dos séculos, a produção de uma cultura que segundo a historiadora Moreira da Mata (2009, p. 2): “ignorava a mulher enquanto ser social, dotado de capacidade intelectual e vocação sexual própria”, o que traz dificuldades para os estudos atuais acerca do feminino, já que a figura da mulher aparece sempre relacionada à reprodução da imagem materna e dos afazeres domésticos. Quando é possível encontrar algum registro desse tipo de atividade sexual, ele não foi produzido por nenhuma mulher, e sim, de forma subjugada por um olhar masculino.

Um trabalho de referência no âmbito das pesquisas sobre as relações homoeróticas femininas na Grécia Antiga é a tese de doutorado da professora e pesquisadora francesa Sandra Boehringer, intitulada “A homossexualidade feminina no discurso antigo: as relações sexuais e amorosas entre mulheres na construção cultural e as representações literárias das categorias sexuais gregas e romanas” defendida em 2003 e posteriormente publicada em livro, em 2007, sob o título “Homossexualidade Feminina na Antiguidade Grega e Romana”. Leite (2013, p. 233-234) em artigo que analisa especificamente o citado livro de Boehringer mostra a dificuldade que a autora teve em relação à escassez de fontes sobre essa prática feminina

[...] na medida em que a pesquisadora explora com esmero os discursos em que as representações de relações entre mulheres aparecem, ela também procura entender os fatores que fazem com que, a partir do chamado período clássico grego (V-IV a.C.), a sociedade grega e,

mais tarde, a sociedade romana antigas, - ambas, no entanto, profícuas na produção de representações, - optam quase (e, sobretudo em comparação às demais manifestações amorosas-sexuais) que por calar-se no que se refere às estas relações/práticas.

O historiador Kenneth James Dover, em seu livro “Homossexualidade na Grécia Antiga”, de 1978 (edição brasileira de 1994) apresenta alguns poucos exemplos de uma possível expressão da sexualidade feminina semelhante à dos homens gregos. Porém, fica claro em sua exposição que as mulheres que “fugiam” do modelo de figura inferior ao homem, relegada a ser sempre cuidadora, seja do marido, dos filhos, do lar ou, de certa forma, de toda a comunidade, para exercer semelhante prática sexual, não estava cumprindo as regras estabelecidas para aquele modelo de sociedade e, por isso, acreditasse que tais práticas se dessem na clandestinidade, “às escondidas”, obviamente sem a mesma liberdade com a qual a exerciam os homens.

A seguir, apresenta-se a transcrição dos poucos exemplos citados por Dover no subcapítulo “E – As Mulheres e a Homossexualidade” (p. 238-239) e os mesmos mencionados rapidamente também por Leite (2013, p. 235-236) baseada no citado por Boehringer em seu livro de 2007.

Platão, *Leis* (636c), refere-se, em termos gerais, uma só vez à homossexualidade feminina. "Aristófanes", em *Pl. Bnq.* 191e, deriva *hetairistriaí* daquela categoria de seres duplos originais que eram totalmente fêmeas. A palavra não aparece em nenhum outro lugar, assim como seu análogo masculino, *hetairistês*, embora Pólux (vi 188) tenha encontrado a última em algum texto ático (não especificado). Seu significado é, claramente, o de uma mulher que tem com outra uma relação comparável à relação masculina de *hetairēsis* (cf. p. 37), e pode adquirir uma nuance derogatória de *laikastría*, "puta", embora não possamos afirmar isto com certeza, já que *Pl. Eut.* 297c nos apresenta *sophistria* como o feminino de *sophistês* no sentido de “engenhoso”, “habilidoso”. Temos um epigrama helenístico (Asclepiades 7) que fala

de duas mulheres de Samos que *não estão dispostas a participar (das práticas) de Afrodite de acordo com as suas regras, mas escapam para outras coisas que não são kalos. Senhora Afrodite, seja uma inimiga destas que, em seu domínio, são fugitivas da cama!*

Esta hostilidade por parte de um poeta que, em outro lugar declara a força de seu próprio desejo homossexual, chama a atenção. O fato de ele tratar uma mulher que rejeita amantes homens como “desertora” e “fugitiva”, e desobediente das “regras” (*nomoi*) de Afrodite sugere a possibilidade de que o completo silêncio da comédia sobre a homossexualidade feminina seja um reflexo da ansiedade masculina. Há coisas como assuntos-tabus, que os poetas cômicos não tentavam explorar com propósitos humorísticos. A epidemia de 430 a.C. era um destes temas, a menstruação é outro. Em Esparta, por outro lado, segundo Plu. Lic. 18.9, "mulheres de boa reputação" (*kalos kai agathos*) "apaixonavam-se por meninas", i.e., tinham a contrapartida feminina da relação entre erastes/eromenos. CE34", uma placa arcaica de Tera, mostra duas mulheres aparentemente cortejando. Uma põe sua mão no rosto da outra, e ambas seguram guirlandas de flores. Pinturas de vasos em que duas mulheres aparecem envoltas por um mesmo manto provavelmente não devem ser associadas a dois homens envoltos de maneira semelhante (ou parcialmente encobertos por um "pano de fundo", cf. pp. 141-2), mas sim com cenas nas quais o número de mulheres passa de duas, nas quais podem não estar uma diante da outra, e sim todas voltadas para uma mesma direção". Um vaso ático de figuras vermelhas excepcional (R207*) mostra uma mulher ajoelhada acariciando com os dedos a região genital de outra mulher.

Ainda que na Antiguidade Clássica não houvesse um conceito claro (e menos ainda um termo próprio) de definição da homossexualidade, sabe-se, que nessa mesma

época, em regiões próximas a Ilha de Lesbos, onde teria vivido a famosa poetisa Safo de Lesbos, haviam práticas pederásticas muito comuns e até mesmo obrigatórias entre os cidadãos do sexo masculino, como forma de ingresso formal dos jovens ao mundo adulto, como já mencionado anteriormente. (CORINO, 2006).

Acredita-se, portanto, que a poetisa conhecida como Safo de Lesbos tenha vivido entre os séculos VII e VI a.C. (provavelmente últimas décadas do século VII e primeiras décadas do século VI a.C.), na cidade de Mitilene, capital da Ilha de Lesbos, localizada na Ásia Menor, atual Turquia, na época pertencente ao conjunto da Grécia Antiga. De família abastada, era influente em seu meio social e político. Teria sido tutora de um grupo de jovens garotas, ensinando-lhes tudo que era necessário à vida adulta das mulheres após o casamento naquela época e região: que soubessem se portar, cuidar do lar e também que fossem instruídas nas Artes (música, literatura, dança, artesanatos, etc.). Acredita-se que tenha sido casada com um homem chamado Fáon (?) e que teve uma filha chamada Cleís, mesmo nome de sua mãe (este último dado parece estar relatado em um poema, fr. 98b). (FLORES, 2017).

As pesquisas mostram que como era comum à época, Safo provavelmente fazia apresentações públicas de sua obra recitando seus poemas ao som da lira em banquetes, solenidades e, principalmente, casamentos, dado evidenciado pela sua composição de diversos *epitalâmios*, cantos nupciais cantados por coros. Investiga-se que esteve exilada por volta de 590 a.C. na Sicília por questões políticas, retornando após alguns anos a viver em Mitilene. (LARDINOIS, 1995).

De modo geral, sabe-se que Safo foi uma mulher famosa e influente em seu meio, principalmente entre as jovens garotas. Acredita-se que, devido a sua fama e influência social, famílias de outras ilhas enviavam suas filhas para fazer parte do “grupo de estudos” de Safo. “Alguns testemunhos narram também como ela teria se jogado de um penhasco em Lêucade, ilha do mar Jônico, perdida de amor por um certo Fáon, e isso não é nada, nada confiável.” (FLORES, 2017, p. 8).

Há também um rumor de que suas obras teriam sido queimadas por sua expressão da sexualidade ser equiparada a de uma “prostituta” pela Igreja Católica.

Acredita-se que muitas de suas obras foram queimadas pela Igreja Católica, por meio de copistas medievais no século XI, e que somente no século XIX arqueólogos ingleses descobriram sarcófagos envoltos em tiras de

pergaminho com aquilo que restou de sua fascinante obra. (FONTES, 1992, p. 25).

Apesar disso, Safo não ficaria esquecida porque muitos autores antigos já haviam escrito sobre ela, como Alceu, Catulo, Ovídio e tantos outros que formam o que chama-se hoje de *testimonia*, fragmentos de poemas e falas de autores sobre a figura de Safo.

A obra da poetisa Safo de Lesbos atravessou os séculos (provavelmente sendo repetida oralmente) e chegou até os dias de hoje sobrevivendo sob a forma de fragmentos de poemas encontrados em papiros. Neste conjunto de fragmentos de poemas que sobreviveram ao tempo encontram-se uma expressão do homoerotismo feminino e de possíveis relações homoeróticas entre mulheres.

A respeito disso, Costa (2011) ressalta que a poesia de Safo aparece, portanto, também como um relato de cunho social e político, ainda que essa não seja a temática óbvia e central de suas composições, mas o conteúdo sobre a expressão da vida amorosa e da sexualidade femininas pela voz de uma mulher era algo completamente inédito para a época e o único registro que restou para a atualidade vindo diretamente de uma mulher a respeito de suas práticas.

No período clássico, no que se refere às mulheres, estas ocupavam o ambiente doméstico, sendo educadas para o matrimônio. Safo de Lesbos, porém, destoou desse imperativo cultural, destacando-se como uma importante referência histórica, especialmente pela visível participação no âmbito público, resistindo, assim, às determinações e criando uma nova representação social, através de sua palavra e poesia, e também da escola fundada só para as mulheres. As poesias de Safo contribuíram para pensar sobre a definição valorativa dos papéis atribuídos a homens e mulheres, rompendo as fronteiras limitadoras, acerca dos espaços de competência feminina, e assim, a constituição societária imposta sob a égide de uma conduta e de valores atribuídos a pessoas dos sexos feminino e masculino. [...] Também trouxe uma conotação estética com signos sublimes e fortes

representações para as mulheres. Assim, arrisca-se dizer, esta configurou um divisor de águas, já que promoveu a participação da mulher na era clássica de maneira direta, sem que um homem tenha escrito ou falado por elas na pólis. (COSTA, 2011, p. 18; 33).

Ainda sobre o importante papel que Safo e suas obras tiveram para o conhecimento social das relações (seja de amizade ou erotismo) entre mulheres desde a época arcaica até aos dias atuais, citamos mais uma vez as palavras de Costa (2011) na sequência, pela importância que a autora dá à relação das obras da poetisa com o reconhecimento das atividades das mulheres nos âmbitos público e privado da sociedade grega antiga.

A poesia sáfica estruturou, de maneira harmônica, as questões individuais constantes no espaço público. É fato que as mulheres foram destaque na poesia de Safo: as deusas, suas alunas, Helena, as musas, entre outras [...] E, nessa compreensão do mundo, a obra de Safo se mostra emblemática para as mulheres do período, especificamente por ter instituído um novo movimento ao marcar a participação da mulher no âmbito público. A imortal e eterna poesia de Safo, em certo sentido, consagra a presença feminina no espaço público da pólis, constituindo invento de completa divulgação das amostras da vida social. Culturalmente admirada, a obra de Safo se inscreveu em uma trama histórica por resultar em uma pródiga galeria de símbolos do espaço privado e público, ao exibir um mundo cercado de significados que atravessam o universo feminino (espaço privado), mas devidamente transpostos para o espaço público. Quando as mulheres tornaram públicas suas obras, por meio da escrita, transformaram o saber outrora aprisionado construindo um corpo de verdades processado na vida social. Esse novo *modus operandi* poético consagra o tempo e a comunidade pelo fato de projetar as ideias de uma mulher (Safo) que anteriormente constavam apenas

nos espaços privados. E embora a poesia sáfica adentre a realidade da cidade, Safo foi julgada como transgressora, caricaturada e ambígua. (COSTA, 2011, p. 31; 33)

Além da grande importância social e histórica já mencionada da relação das obras de Safo com os espaços da vida privada e pública na pólis para que fosse possível conhecer um pouco de como era a vida das mulheres lesbianas nesses âmbitos, deve-se salientar também que Safo era uma mulher participando dos espaços públicos da cidade comumente negados às mulheres. Através de suas apresentações líricas cantando e tocando instrumentos, principalmente sozinha (as atividades de coro de mulheres eram mais comuns à época) e, mais ainda, executando suas próprias composições, Safo transgrediu costumes socioculturais daquela sociedade, de onde só temos notícias de composições masculinas e ocupações desses espaços públicos de apresentações em banquetes, *simposium* e festas também majoritariamente masculinas, antes e depois de Safo.

Uma mulher, cuja condição está atrelada ao espaço privado, destacou-se no ambiente voltado aos homens livres, diluindo e irrompendo o limiar que separa esses dois espaços. Safo promove uma coexistência entre o público e o privado, no sentido de fazer de sua condição pessoal algo presente e visível no âmbito público por meio de sua poesia e obra. Dessa forma, o habitar da necessidade, ou seja, o lugar privado voltado às mulheres, deveria estar coadunado com a vida doméstica, mas Safo advém com sua obra e participa abertamente do fazer da cidade, sendo reconhecida por muitos filósofos, como Platão, Aristóteles, entre outros. Faz-se importante esclarecer que, na sociedade grega, eram cidadãos os considerados homens livres, os quais podiam ocupar-se da vida pública. Desse modo, a maioria da população constituída por escravos e mulheres não era considerada cidadã. Mas, mesmo assim, Safo de Lesbos, marcada pela ambiguidade do privado e do público, agregou artefatos dos dois espaços, mesclando os signos pertencentes ao lugar do feminino juntamente com o lugar de cidadãos.

(COSTA, 2011, p. 38-39)

Apesar de, ou talvez justamente por conta das inúmeras diferenças culturais entre as cidades gregas daquela época, que se identificavam como povo grego quase que somente por falar o mesmo idioma, acredita-se que a poetisa Safo participava na Ilha de Lesbos, na capital Mitilene, com suas jovens aprendizes de prática semelhante à que ocorria em Atenas, Creta e Esparta com os jovens do sexo masculino. Safo era mais velha, adulta, casada e transmitia seus ensinamentos sobre o mundo para as jovens moças antes de se casarem, assim como os homens adultos faziam com seus jovens. Toda essa semelhança, em concomitância com o expresso nos versos de Safo, leva a crer que a prática homoerótica também fizesse parte da transição das meninas lesbianas para a fase adulta. (LARDINOIS, 1995).

Sobre essa relação, Dover (1994, p. 241) aponta que

[...] não há dúvidas de que alguns poemas de Safo se dirigem a mulheres na linguagem usada pelos *erastai* homens com seus *eromenoi*. Na Antiguidade Tardia, Máximo de Tiro (xviii 9) compara sua relação com as meninas com as relações de Sócrates com belos jovens, e Temístio (xiii 170d) considera que Safo e Anacreonte faziam “elogios sem limites” a seus *paidika*.

Partindo dos pressupostos acima, Arkins (1994, p. 11) salienta que

[...] a resposta à velha questão “Safo era lésbica?” é sim e não; ela era, se você preferir, bissexual (embora este termo não descreva adequadamente um casamento arranjado e relações lésbicas não com mulheres de sua própria idade, mas com garotas adolescentes). Se em termos sexuais Safo simplesmente replica o sistema do ângulo das mulheres, em termos culturais ela sofre algo radicalmente diferente. Os *hetairoi* masculinos teriam sido devotados à guerra e a banquetes em grandes salões (como em Homero), mas Safo e suas amigas teriam se devotado ao culto da deusa do amor, Afrodite, e a

atividades culturais de dança e música. Nesse sentido limitado, Safo deve ser vista como fornecedora da visão de uma mulher e sua contracultura.

Apesar do pouco que restou de sua obra, a importância de Safo foi mantida através dos séculos. Data de 1870 o primeiro uso do substantivo “Lesbianismo”, em língua inglesa, relacionando o homossexualismo de mulheres. (Nessa época o termo “homossexualismo” era o usado correntemente, pois a psiquiatria considerava essa forma de sexualidade como um tipo de perversão, uma psicopatologia sexual). Anteriormente, em 1847 foi usado pela primeira vez o termo “Safismo” na França, para fazer a mesma referência. Nos dicionários tem-se a seguinte descrição: “Fazer à moda de Safo; Fazer como Safo fazia; Homossexualidade Feminina”. Já em 1890 foi registrado pela primeira vez o emprego do termo “Lésbica” para referenciar a mulher homossexual, pela influência clara do termo usado para designar as habitantes da Ilha de Lesbos (lésbias, em inglês *lesbians*), em função da mais famosa delas, Safo. (LARDINOIS, 1995).

Com relação à composição de sua obra, as pesquisas estimam que tenha se dado, como já mencionado, entre os séculos VII e VI a.C., período no qual começava a despontar a expressão da individualidade na lírica grega, tendo Safo e Alceu (seu contemporâneo e conterrâneo de Mitilene) como precursores. Com base nesse novo processo de composição, onde os autores se expressam como indivíduos únicos e separados de seu grupo social, com ideias e sentimentos individuais e até mesmo a citação de seus próprios nomes nos poemas, pode-se concluir uma tendência do poeta para falar de si (diferentemente da épica de Homero, por exemplo). A expressão de uma individualidade e o “falar de si” dos poetas líricos arcaicos para este estudo, se dá no sentido de que a partir dessa nova expressão do que era próprio de cada indivíduo pode-se supor que os poetas retratavam em seus poemas seus reais pensamentos, desejos, sentimentos e intenções. (SNELL, 2001).

Diferente dos poemas mélicos arcaicos, o que configura a poesia lírica moderna é a expressão de opiniões, emoções e impressões sobre o mundo e sobre a natureza do “eu” do poeta, estando relacionadas a experiências reais. (ROCHA, 2012 *apud* BUORO, 2017, p. 35).

Como já mencionado anteriormente, a forma de expressão de Safo através de suas composições foi muito elogiada por seus contemporâneos da Grécia Antiga e ainda por estudiosos da atualidade.

A poetisa, segundo os *testimonia* nos documentos que trazem seus poemas, teria sido a única mulher do período cuja composição foi aclamada pelos seus contemporâneos e bem recepcionada pelas gerações posteriores, por causa de sua métrica e da riqueza literária e filológica de seus versos. [...] O geógrafo e filósofo grego Estrabão (século I a. C. – I d.C.) não reconhece nenhuma outra mulher que se aproxime de Safo na questão de sua poesia. Platão, inclusive, a chamou de “décima musa” devido à riqueza de seus poemas. (BUORO, 2017, p. 7; 25)

A seguir, apresentamos uma descrição mais detalhada da Lírica Grega Arcaica e sua grande importância para a época e nas composições atribuídas a Safo de Lesbos. Para tanto, tomamos como base os estudos do professor e tradutor de poesia grega Roosevelt Rocha.

O adjetivo “lírica” tem a ver com o modo de execução e de apreensão desse tipo de poesia na Grécia Antiga. As composições dos nove autores do chamado Cânone da poesia lírica grega arcaica, ou seja, Alcman, Safo, Alceu, Estesícoro, Íbico, Anacreonte, Simônides, Píndaro e Baquilides, foram produzidas para serem cantadas com acompanhamento de um instrumento musical, geralmente da família dos cordofones, como a lira ou a cítara. Muitas vezes essas canções eram acompanhadas de dança também. Sendo assim, do ponto de vista do modo de apreensão/apreciação, a lírica grega arcaica era transmitida de uma maneira completamente diversa do modo como a poesia é publicizada hoje em dia, através da leitura geralmente silenciosa de um texto. Para um

grego do período arcaico não poderia haver nada mais estranho: alguém lendo um poema em silêncio e sozinho. (ROCHA, 2012, p. 85).

Na sequência, Rocha ressalta a importância de se ter em mente que os gregos do período arcaico não utilizavam o termo “Poesia Lírica” para se referir ao que produziam naquela época, este termo só foi cunhado posteriormente por estudiosos do período helenístico (323 – 146 a.C.). Em tempo, os autores citados chamariam suas composições de *mélicas*

termo derivado de *mélos*, ou seja, “canção”, ou mesmo *mousiké*, *ōidé* ou *áisma*, todas palavras que remetem à ideia do “canto”. Sendo assim, talvez fosse melhor chamar a poesia lírica grega arcaica simplesmente de poesia “mélica”, inclusive para evitar a confusão com a poesia lírica moderna, que tem suas características próprias e bem diferenciadas. Usando o termo “mélica” evitamos também uma confusão comum no âmbito dos estudos clássicos, causado pelo hábito de colocar sob a mesma etiqueta formas poéticas muito diferentes e que os próprios gregos antigos costumavam classificar separadamente (a elegia, o jambo e o epigrama). (ROCHA, 2012, p. 86).

Sobre o aspecto político e social da poesia na Grécia Antiga, Rocha mostra como esta não tinha apenas uma função de entretenimento e não estava presente somente nas festas e comemorações, mas tinha uma função pedagógica de transmitir os costumes e tradições daquele povo.

A canção, poesia cantada e muitas vezes acompanhada de dança, não era apenas motivo de divertimento na Grécia Antiga. Mais do que isso, era ela que mantinha aquela cultura viva, porque era através da música, do canto e da dança que toda a tradição mitológica era transmitida, que os rituais religiosos eram realizados e que as relações familiares e sociais eram estabelecidas e sempre

revivificadas. [...] a poesia grega antiga era funcional e estava intimamente ligada ao contexto social, religioso e histórico em que estava inserida. (ROCHA, 2012, p. 91).

Portanto, conforme já mencionado, reiteramos que a poesia na Grécia Antiga tinha um caráter prático, político e social. Representava a realidade e, principalmente, trazia a realidade do âmbito privado para o âmbito público.

Resumindo: a poesia grega arcaica tem um caráter pragmático, pois ela estava ancorada na realidade dos fenômenos. Ela recorre habitualmente ao mito como narrativa de caráter religioso e como paradigma positivo ou negativo (exemplo de uma norma ou de um aforismo que tem a ver com a ocasião e a função, o objetivo, a destinação do canto). Ela tinha função educativa, civilizatória. Sua execução oral se dava diante de um auditório e era realizada por um indivíduo ou por um grupo de pessoas com acompanhamento de um ou mais de um instrumento musical. Ela era eurístico mimética (nela se dava a reatualização ou representação e invenção através do canto, da melodia dos instrumentos, da dança e da gestualidade de ações e “vocalizações”). Ela era *fictio*, *inventio*, processo criativo em que se usava a imaginação, mas sempre conservando sua ligação com a realidade vivida, experimentada pelo poeta.

(ROCHA, 2012, p. 94-95).

Em contrapartida, a pesquisadora Giuliana Ragusa salienta em sua dissertação de mestrado (2005, p. 26 e seguintes) um outro ponto de vista em relação ao fato de os poetas da antiguidade falarem de seus próprios sentimentos em suas obras e, portanto, ter-se assim acesso a dados histórico-biográficos. Ragusa alerta, principalmente, que esta teoria - elaborada pelo estudioso Bruno Snell em 1955 em seu livro “A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu” (citado aqui anteriormente em tradução de 2001) e conhecida posteriormente como “escola Snell-Fränkel” pela junção com as

ideias de Herman Fränkel em seu livro “Early Greek Poetry and Philosophy” de 1965 - se baseia em uma abordagem romântica, cujos conceitos levam a Hegel, principal expoente na análise do Romantismo alemão, e por isso não devem ser levadas ao pé da letra, pois muitos críticos literários já discordaram dessa teoria e a consideraram ultrapassada justamente por se basear em conceitos que só cabem para a lírica moderna e não devem ser aplicados para análise da lírica grega arcaica. A autora cita alguns trechos do livro “Estética” de Hegel, em tradução de 1964, para embasar sua posição.

Hegel define a lírica como um gênero cujo conteúdo é o “subjetivo, o mundo interior, a alma agitada por sentimentos, alma que, em vez de agir, persiste em sua interioridade e não pode por consequência ter por forma e por fim senão a expansão do sujeito, a sua expressão” (p. 120). Domínio da subjetividade, a poesia lírica deve, segundo o pensador, “libertar o espírito, não do sentimento, mas no sentimento” (p. 218). Nessa visão ela é concebida, portanto, como produto da subjetividade e da “individualidade criadora” (p. 39) do poeta, em que se exprime “a totalidade da vida interior do indivíduo” (p. 244). (RAGUSA, 2005, p. 27)

Na sequência, a autora contrapõe os conceitos Hegelianos com as análises de alguns especialistas em lírica grega arcaica e literatura em geral, que fazem ressalvas a essa visão romântica e biografista da lírica adotada pelo filósofo alemão e aplicada por Snell e Fränkel posteriormente à lírica grega arcaica. A seguir se apresenta trechos do livro “Teoria da Literatura” de René Wellek e Austin Warren (tradução de 1962) citados por Ragusa.

- [...] na lírica subjectiva, o “eu” do poeta é um “eu” dramático, fictício (p.11);
- a relação entre a vida particular e a obra não é uma simplista relação de causa e efeito (p.93);
- [...] em relação ao poeta subjectivo, não deve nem pode desaparecer a distinção entre uma afirmação pessoal de

natureza autobiográfica e o emprego desse mesmo motivo numa obra de arte (p. 94);

- mesmo quando uma obra de arte contém elementos que possam com segurança ser identificados como autobiográficos, tais elementos estarão de tal modo reelaborados e transformados na obra que perdem o seu significado especificamente pessoal e se tornam apenas o material humano concreto, partes integrantes da obra [...] é falsa a própria concepção de que a arte é auto-expressão pura e simples, a transcrição de sentimentos e experiências pessoais (p. 95). (RAGUSA, 2005, p. 28).

Resumindo, a lírica não seria, portanto, a simples expressão de sentimentos e emoções que brotam da alma do poeta e, ainda que ele nomeie a si mesmo no poema, é preciso ter cuidado para não confundir o eu-lírico com o eu biográfico, pois ao falar de questões sentimentais, o poeta pode estar fazendo-o de caso pensado, arquitetando um discurso elaborado e usando de componentes conscientemente escolhidos.

Partindo das questões levantadas acima sobre as menções, biográficas ou não, de Safo por si mesma em seus poemas, partiremos para a análise de alguns de seus fragmentos selecionados para expor a expressão do homoerotismo feminino em sua obra. Feitas as devidas ressalvas sobre o fato de que nem sempre os poetas gregos arcaicos deveriam estar necessariamente falando de si mesmos ao citar seus próprios nomes nos poemas, partiremos da ideia de que além de Safo mencionar a si mesma, também temos a ideia de que em seus poemas havia um eu-lírico feminino (independente de ser a autora ou não) que falava a outro(s) sujeito(s) do gênero feminino dedicando “declarações de amor” (independente de serem concretizadas na prática) e, portanto, é claramente notável a presença de um conteúdo homoerótico feminino. Sem perder de vista o contexto histórico-cultural em que a poetisa estava inserida, esta análise se baseará, prioritariamente, em focar no que está explicitamente dado nos fragmentos.

O primeiro fragmento de Safo a ser analisado é o fragmento 1, mais conhecido por ser o único poema da poetisa que chegou completo até aos dias atuais. Também conhecido como “Ode à Afrodite”, pode-se dizer que é um poema longo, que conta com sete estrofes de quatro versos cada na tradução do também poeta e professor Guilherme Gontijo Flores. A título de esclarecimento, todas as traduções aqui apresentadas serão,

majoritariamente, do livro “Safo – Fragmentos Completos”, publicado por Flores em 2017 e as demais traduções que venham a aparecer terão seus tradutores mencionados na sequência.

“Fragmento 1” – Safo de Lesbos (data desconhecida) – Tradução de Guilherme Gontijo Flores (2017)

Multifloreamente Afrodite eterna
Quem te fez ó roca-de-ardis e peço
deusa não permita que dor e dolo
domem meu peito

venha aqui se um dia ao ouvir meu pranto
longe sem demora você me veio
logo que deixava teu lar paterno
plenidourado

sobre o carro atado e velozes aves
te levaram várias à negra terra
numa nuvem de asas turbilhonantes
na atmosfera

junto a mim no instante você sorrindo
deusa aventurada de face eterna
perguntou-me por que de novo sofro
chamo de novo

por que ainda deixo nascerem chagas
sobre o peito quem eu de novo devo
seduzir e dar aos amores? quem ó
Safo te assola?

pois se agora foge virá em breve
se presentes nega dará em breve

se desama agora amará na hora
mesmo que negue

venha agora aqui me livrar das longas
aflições conceda os afãs que anseio
neste peito e seja aliada nesta
linha de luta.

Para iniciar uma breve análise deste poema, pode-se perceber que o mesmo já começa com o que é considerado pelo tradutor e outros críticos (Anne Carson e Alvaro Antunes) como um neologismo usado por Safo para se referir à deusa Afrodite (“multifloreamente”). Fica claro que o eu-lírico do poema, nomeadamente Safo, está se dirigindo diretamente à deusa Afrodite, considerada na antiguidade como a deusa do amor no sentido das paixões, da beleza, do desejo mais voluptuoso.

Resumidamente, Safo clama pela deusa pedindo que esta não deixe que ela continue sofrendo pelo ser amado (“e peço deusa não permita que dolo e dor/domem meu peito”, vv. 3-4), que ela venha de novo (“venha aqui se um dia ao ouvir meu pranto”, v. 5), como já veio anteriormente (“longe sem demora você me veio/logo que deixava teu lar paterno/plenidourado”, vv. 6-8), e traga para ela novamente este ser amado pelo qual ela tanto sofre. Em diálogo, a deusa lhe respondeu diretamente, interrogando-lhe o porquê de tanto sofrimento e a quem ela deveria “seduzir” para amainar os sofrimentos da poeta (“quem eu devo de novo seduzir e dar aos amores?/quem ó Safo te assola?”, vv. 18-20). A deusa Afrodite ainda lhe assegura que este ser amado, mesmo que aparente não desejá-la agora, tocado pelos poderes da deusa irá demonstrar a ela seu amor em breve (“pois se agora foge virá em breve/se presentes nega dará em breve/se desama agora amará na hora/mesmo que negue”, vv. 21-24) e para encerrar Safo retoma o início da prece enfatizando a intensidade de seu sofrimento e de seu desejo pelo ser amado e a necessidade de que a deusa não a abandone sozinha com sua dor naquele momento (“venha agora aqui me livrar das longas/aflições conceda os afãs que anseio/neste peito e seja aliada nesta/linha de luta.”, vv. 25-28).

A respeito da forma deste poema, Leonardo Antunes (2009) nos mostra em seu artigo como se organizam, geralmente, os poemas de Safo de Lesbos.

Os poemas de Safo presentes neste artigo seguem um mesmo esquema métrico, comumente denominado *estrofe sáfica*, que recebeu este nome por ter sido o padrão métrico que notabilizou a poetisa na Antiguidade. Copiada por poetas posteriores, como Catulo (11 e 51) e Horácio (*Carmen Saeculare*), a estrofe sáfica se caracteriza por possuir três versos sequenciais de mesma conformação, a saber, um *metron* trocaico, um pé dáctilo e novamente um *metron* trocaico, seguidos por um quarto verso de menor extensão, que se estrutura na forma de um pé dactílico e um pé trocaico com *anceps* na última posição, como pode ser observado no esquema abaixo:

– u – x – u u – u – x ||

– u – x – u u – u – x ||

– u – x – u u – u – x ||

– u u – x |||

(ANTUNES, 2009, p. 139).

Tem-se acima, portanto, um exemplo de *estrofe sáfica* e *metro sáfico* apenas a título de conhecimento para que a forma do poema não se deixe passar em branco, porém não nos deteremos muito nesta questão, pois não faz parte dos objetivos do trabalho.

A respeito da estrutura do poema em relação ao tema, Leonardo Antunes mostra como o eu-lírico segue a ordem padrão de uma prece aos deuses: “a enunciação do nome e dos epítetos da entidade a quem se está dirigindo, a lembrança de alguma relação preexistente entre o mortal e o deus, culminando, por fim, no pedido propriamente dito.” (ANTUNES, 2009, p. 144). Portanto, como já mencionado anteriormente, pode-se dizer que o poema é composto de sete quadras dentro de um padrão métrico e cada uma delas (ou um conjunto) representa uma fase da prece do eu-lírico autodenominado Safo à deusa Afrodite.

Nas três primeiras, encontram-se a invocação da deusa e o início da lembrança de vezes passadas em que ela veio ter com o eu-lírico. A quarta quadra marca a metade do poema no momento em que, na lembrança, a deusa chega até a mortal. Na quinta e na sexta quadra, pode-se

observar a recordação de um diálogo em que a deusa se mostrou favorável ao eu-lírico. Por fim, na sétima e última quadra, há o pedido por auxílio divino.

(ANTUNES, 2009, p. 144).

Algumas questões importantes sobre a análise deste poema são trazidas por Giuliana Ragusa. Primeiramente, a respeito dos *epítetos* da deusa Afrodite.

Epíteto,

(em grego clássico: *ἐπίθετος*, *ov*; romaniz.: *epítheton* – trad.: “acrescido, posto ao lado”) é um substantivo, adjetivo ou expressão que se associa a um nome para qualificá-lo. Pode ser aplicado a pessoas, divindades, objetos ou, na taxonomia dos seres vivos, para designar a espécie ou gênero de um vegetal ou animal, respectivamente, epíteto específico e epíteto genérico. Na épica, os epítetos homéricos podem substituir o nome de uma personagem, por antonomásia. Na *Iliada*, por exemplo, Aquiles é muitas vezes referido apenas pelos seus epítetos (“o Filho de Tétis”, “o de Pés Ligeiros”, “o Melhor dos Aqueus” etc.).

(PEREIRA, 1984, p. 9).

Os epítetos mencionados neste poema são, portanto, “multifloreamente” (“de flóreo manto furta-cor”); “roca-de-ardis” (“tecelã de ardis”) e “aliada nesta linha de lutas” (“aliada de lutas”). Os versos apenas entre aspas correspondem à tradução de Guilherme Gontijo Flores, escolhida para nortear as análises deste trabalho e os versos entre parênteses correspondem à tradução do mesmo poema feita por Giuliana Ragusa.

Em seu estudo, Ragusa (2011) traz a importância do último epíteto – “aliada de lutas” – nunca antes utilizado na métrica grega arcaica.

O pedido de ajuda na prece vale-se do argumento de que o auxílio divino no passado, nas mesmas condições, para os mesmos fins, implica sua repetição no presente (v. 5-20): a amada reticente de novo deve ser seduzida. Para isso, porém, há que garantir que a ação de Éros não torne impotente sua vítima, a suplicante, e que Afrodite seja

cúmplice de quem ama e de suas tramas; os versos 1-5 e 25-28 armam esse cenário, levando ao surpreendente epíteto *sýmmakhos* (“aliada de lutas”, v. 28) para a deusa – em única ocorrência na poesia grega –, com o qual a arena erótica se faz marcial.

(RAGUSA, 2011, p. 63).

Ragusa explica ainda em sua análise, que há três universos relacionados à sedução neste poema: o primeiro, mencionado acima, seria o da guerra, relacionando a figura de Afrodite a esse epíteto único “aliada de lutas” (vv. 27-28), a deusa que já presente em cenários de guerra anteriormente nas obras de Homero.

Afrodite personifica, portanto, as inconstâncias dos conflitos amorosos, representando-os como oscilações de uma guerra. Esta semelhança entre a consciência dos sofrimentos amorosos e os sufocos e tensões da guerra torna-se evidente, portanto, nos vv. 23-24: *ὃ δ’αὖτα / σύμμαχος ἔσσο*, onde a súplica por uma aliança guerreira (*σύμμαχος*) sugere uma luta pela vitória do amor e da vontade do sujeito-poético.

(CARVALHO, 2012, p. 28).

O segundo seria o do tecer, atividade muito presente nas obras da Antiguidade e, também, em Homero através das mãos de Helena, Circe, Calipso e, principalmente, Penélope. E que aqui está relacionado ao ato da sedução, pois é o tecer de uma “trama de ardis” (v. 2), de dolo, ou seja, de enganos. E o terceiro, por fim, seria o da caça, que carrega em si a astúcia, ligada à sedução tanto por parte do caçado (ser amado) como do caçador (aquele que ama e que busca pelo ser amado). É preciso que a deusa interfira para “domar” o coração do ser amado como se doma a presa que é caçada. E para que não deixe que o engano e a dor domem o coração do ser que ama como se fosse ele a caça. (vv. 3-4).

A implicância, por um lado, da noção de controle de algo selvagem; por outro, da noção de submissão, é reveladora da índole erótica do poema de Safo, nomeadamente do

propósito do pedido. Nestes versos Safo consegue descrever o amor, como os gregos o entendiam. O amor é uma força que, tomando de assalto mortais e imortais, os doma, os subjuga. Uma força da qual estes não conseguem escapar, por muito que queiram.

(CARVALHO, 2012, p. 34).

Portanto, se vê que na prece a suplicante tentar livrar-se das tramas de Afrodite, não para escapar à ação da deidade, mas para domar nas tramas da sedução seu ser amado com auxílio da deusa ardilosa e guerreira. Ser este que, assim que Afrodite aceitar a prece em questão, não terá como se livrar de cair nas tramas da amante e ser por ela domado.

A respeito desta última interpretação, Maria Fernanda Brasete, pesquisadora portuguesa da Universidade de Aveiro aponta para uma ideia contrária à citada acima pela pesquisadora, também portuguesa, Sofia Carvalho sobre o “modelo de sedução” apresentado por Safo neste poema não ser o de “caça-caçador” por não subjugar assim o ser amado: “Note-se que, no v.3, Safo utiliza a forma verbal *damna* (‘subjugar’) para explicitar o tipo de auxílio que não deseja da sua aliada divina. O seu modelo de sedução não é o da “subjugação”, mas o da “persuasão”, como indicia o v. 18”. (BRASETE, 2009, p. 299).

Brasete salienta ainda que a ideia de uma perseguição “caça-caçador” representaria um modelo masculinizado de sedução e que o poema apresentado mostra características de um modelo de sedução feminino, onde o caminho da “subjugação” seria algo a se esperar de um homem tentando conquistar um/uma amante e a “persuasão” algo a se esperar de uma mulher na mesma situação.

Do ponto de vista da heterossexualidade presumida, o poema tem uma pureza, quase ilícita, um apelo, pois toca no desejo que geralmente não foi dito, não articulado e não celebrado. Sem fornecer qualquer tipo de detalhe gráfico, a canção, no entanto, afirma a primazia do relacionamento feminino (em ambos os níveis divino e humano) e a repetição de um padrão de desejo de uma mulher por outra.

(SNYDER, 1997, p. 15 *apud* BRASETE, 2009, p. 299 – tradução minha).

Embora a autora tenha acolhido a hipótese de o poema tratar de uma relação homoerótica feminina e citar ainda outra fonte para embasar sua hipótese, a mesma faz questão de deixar claro na sequência que não é possível afirmar com certeza que esse poderia ser o relato de uma experiência pessoal da poetisa.

Na poesia de Safo, as experiências eróticas personalizam-se e são focalizadas a partir de uma perspectiva feminina, mas pressupondo sempre a tutela divina. Não sendo esse amor experimentado como um sentimento íntimo ou uma afecção subjectiva, é difícil distinguir o que é “original” do que é “convencional”, o que pertencia ao foro “privado” do que remetia para o domínio “público”.
(BRASETE, 2009, p. 299)

Passemos agora para a análise do Fragmento 31, que é, também, um dos mais conhecidos poemas de Safo e sendo um dos mais bem conservados e reproduzidos, chegou até os dias atuais quase completo.

“Fragmento 31” – Safo de Lesbos (data desconhecida) – Tradução de Guilherme Gontijo Flores (2017).

Num deslumbre ofusca-me igual aos deuses

esse cara que hoje na tua frente

se sentou bem perto e a tua fala

doce degusta

e ao teu lindo brilho do riso - juro

que corrói o meu coração no peito

porque quando vejo-te minha fala

logo se cala

toda a língua ali se lacera um leve

fogo surge súbito sob a pele
nada vê meu olho mas ruge mais ru-
ído no ouvido

gela-me a água e inunda-me o arrepio
me arrebatada e resto na cor da relva
logo me parece que assim pereço
nesse deslumbre

tudo é suportável se † até um pobre †

Segundo comentários do próprio tradutor Guilherme Gontijo Flores, este poema é o mais famoso de Safo, foi citado por Pseudo-Longino em seu famoso tratado sobre estética *Do Sublime* 10.1-3 e também por PSI (frag. 213B) e foi também imitado pelo poeta romano Catulo (51). Para Flores (2017) a descrição poética pode ser interpretada em três hipóteses: como um contexto de *epitalâmio*, canções entoadas especialmente em casamentos (a jovem vai se casar com esse que parece um deus, igualmente a noiva é louvada por sua beleza e seus efeitos sobre os outros); temática *ciúme* (uma amada de Safo está a flertar com o rapaz, o que causa tais efeitos) e temática *sintomas amorosos* (a mera visão da moça faz com que Safo entre em colapso). “Embora eu considere a primeira hipótese a mais convincente, todas são possíveis: estamos diante de uma aporia. Talvez o melhor a fazer seja retomar Anne Carson: “O corpo de Safo se desfaz, o corpo de Longino se refaz; drástico contraste do sublime””. (FLORES, 2017, p. 111). O autor faz ainda uma observação a respeito do verso 14: “A expressão “cor da relva” é de difícil interpretação; embora, é claro, indique um tom de pele mórbido, a cor verde era em geral associada ao frescor e à juventude; além disso, como bem notam Rayor & Lardinois, na poesia anterior homérica, a relva é muito associada à sexualidade”. (Idem)

Em um primeiro momento, a interpretação mais básica que podemos fazer deste poema é que ele inicia com um “olhar” entre o eu-lírico e um rapaz que acompanha o seu ser amado e, já nesse primeiro momento, nesse primeiro olhar, o eu-lírico se sente inferiorizado pela grandiosidade do tal rapaz (“Num deslumbre ofusca-me igual aos deuses”, v.1). Outras imagens corporais são apresentadas em seguida para descrever a cena (“esse cara que hoje na tua frente/se sentou bem perto e à tua fala/doce degusta”, vv. 2-4) e também para elogiar o ser amado (“e ao teu lindo brilho do riso [...]”, v. 5).

Logo em seguida e em toda a sequência restante do poema são apresentadas de forma abundante imagens relacionadas ao corpo desse eu-lírico para expressar como ele se sente internamente, em matéria de sentimentos e emoções externadas através de seu corpo físico. Essas imagens corporais são relacionadas aos sentimentos através de comparações subjetivas que atualmente chamaríamos de metáforas, para dar ênfase à intensidade de tais sentimentos. Muitos são os exemplos do uso desse recurso ao longo do poema: “[...] – juro/que *corrói* o meu *coração* no *peito*” (vv. 5-6); “toda a *língua* ali se *lacera* um leve/*fogo* surge súbito sob a *pele/nada* vê meu *olho* mas *ruge* mais ru-ído no *ouvido*” (vv. 9-12); “*gela-me* a água e *inunda-me* o *arrepio/me* *arrebata* e *resto na cor da relva*/logo me parece que assim *pereço*/nesse *deslumbre*” (vv. 13-16). Essas últimas caracterizações do sentir desse eu-lírico mostram claramente um intenso sofrimento causado pelo *ciúme* em ver seu ser amado na companhia de um belo rapaz, tão belo que sua beleza parece a dos deuses, tão belo que sua beleza ofusca qualquer beleza que ele/ela possa ter. Não sabemos como o poema se encerra, mas se tomamos a última estrofe como um desfecho do que é narrado, temos um eu-lírico que após elencar todas as suas sensações nos conta que perece apenas por esse deslumbre, pelo olhar direcionado para a referida cena e o encantamento entre os amantes que presencia. Ficamos com a ideia de que uma consolação para a dor desse eu-poético poderia vir na última estrofe ou no último verso (“tudo é suportável se até um pobre”, v. 17), porém, como ele está incompleto, isso é apenas uma hipótese.

Antes de apresentar outras hipóteses de interpretações cunhadas pelos estudiosos Safianos, apresenta-se em seguida as considerações tecidas pelo estudioso já citado pelo tradutor, Pseudo-Longino, em seu tratado *Do Sublime* a respeito deste fragmento 31 de Safo. Tais considerações foram retiradas do livro da pesquisadora portuguesa Sofia Carvalho, *Representações e Hermenêutica do Eu em Safo*, onde ela analisa quatro fragmentos da poetisa grega.

O detalhe com que o eu poético descreve os seus sintomas – como se os dissecasse – é, na perspectiva do professor de retórica, aquilo que faz da obra sáfica um exemplo do Sublime. Efectivamente, o fr 31 PLF obedece aos cinco parâmetros que acima enumerámos, na medida em que a organização da composição e o seu efeito geral revelam em si a verdade da emoção. Esta é transmitida por meio de figuras que se concretizam na

escolha correcta das palavras (e de quadros de imagens, como é o caso das metáforas nos vv. 1 e 14) e numa dicção elaborada. Não obstante, a obra de Safo serve a Longino sobretudo em dois dos aspectos na sua definição para o caminho do Sublime. O poema *Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν* apresenta-se no *Περὶ Ὑψους* como figura de unidade da composição através da identificação metafórica entre o corpo e o próprio texto. Ao descrever sintomas que são seus, o eu poético distancia-se de si próprio, sai de si mesmo. Neste sentido, se o “efeito do génio” ou o sublime é o transportar a audiência para fora de si, esse transporte é concretizado e simbolizado pelo sujeito que se encontra fora de si por culpa do amor. E essa agonia amorosa é descrita por Safo com uma habilidade fora de série na escolha dos mais cruéis sintomas e na sua combinação no todo orgânico.

(CARVALHO, 2012, p. 57)

Essa perspectiva e esse distanciamento do eu do poema para falar de sua própria dor tem suscitados ao longo do tempo a admiração de diversos estudiosos e poetas e as mais diversas interpretações para o mesmo fragmento e ainda se tornando seu poema mais famoso, comentado e imitado, sendo a mais famosa das *imitatio* a do poeta romano Caio Valério Catulo (≈ 84 a.C. - ≈ 54 a.C.), poema 51.

A respeito das diversas interpretações para o fragmento de Safo, Castilho (2012) diz que não há muita controvérsia entre os estudiosos sobre os versos 6-15, que apresentam uma representação psicossomática do ciúme. O ponto principal de divergência seria em relação à primeira estrofe, mais especificamente à presença do verso 2 “esse cara (homem) que hoje na tua frente”. Segundo a pesquisadora os questionamentos giram em torno de coisas como “quem é este homem?”, “com que função ele foi colocado neste poema?”, “quem/o quê ele representa?”.

A primeira (e mais cogitada entre os estudiosos) hipótese é de que este poema se trata de um *epitalâmio* (tipo de composição matrimonial já explicada anteriormente) e o homem em questão seria o noivo de uma das jovens do *thiáso* (grupo de garotas também já mencionado neste capítulo) de Safo e devido às relações que a mesma mantinha com suas “jovens alunas” este seria o motivo para a descrição detalhada da

manifestação do sentimento de ciúmes por parte dela. Safo estaria, de certa forma, entregando sua jovem amada ao noivo e cumprindo (não sem sofrimento) um ritual que encerraria o ciclo da jovem em seu grupo. Castilho mostra que esta hipótese foi defendida pelos estudiosos Friedrich Gottlieb Welcker, Wilamowitz Moellendorff, Bruno Snell, Cecil M. Bowra, André Lardinois e vários outros. Já a respeito das contrariedades relacionadas a esta hipótese, Castilho aponta que os principais estudiosos a discordarem dela foram Setti e Denys Page.

Seguindo a análise dos fragmentos em melhor estado de conservação partiremos para o Fragmento 16 (Papiro Oxirrincos 1231), também conhecido entre os estudiosos como “Ode à Anactória”.

“Fragmento 16” – Safo de Lesbos (data desconhecida) – Tradução de Guilherme Gontijo Flores (2017).

D]izem uns que exércitos e uns que barcos
e uns que carros sejam o se[r] mais belo
s]obre a terra negra — por mim seria o
ser que se ama

c]omo é fácil logo explicar o fato
para t[o]dos pois que já todos sabem
que a (mor]tal mais bela da terra Helena [a]o
[nob]re marido

des[denho]u e foi vele[jar] em Troia
se[m seq]uer lembrar-se da fina [fil]ha
dos queridos [pais seduzida pela
.] [.]sa [

pois [. . .] in]flexível mente
. . .] . . (.) levemente e[.] pensa
me] recordo agora da plen[a aus]tência
de Anactória

quero ver passar o [seu] passo amável
quero o lustre intenso que traz no rosto
mais que as carruagens da Lídia e armadas
in]fantarias

]assim não será possível
] . ao morta[l d]esejar partilha
]e por mim mesma
[

Uma observação deve ser feita a respeito deste poema: existe uma segunda parte, baseada em um novo papiro descoberto recentemente, composta por duas estrofes e oito versos atribuída por alguns estudiosos como continuação deste mesmo poema, porém, decidiu-se não incluir estas estrofes na análise porque estão bastante incompletas, restando apenas uma frase inteira e também por concordar com o tradutor em que esse poema provavelmente termina na quinta estrofe, no verso vinte, assim como apontam os estudiosos Raynor e Lardinois e que as outras estrofes mencionadas seriam de um outro poema, também inteiro, elencado separadamente pelo tradutor como Fragmento 16A.

Dar-se-á início à análise através da explicação das referências mencionadas nos versos 7-12 do poema: Helena, da cidade grega de Esparta, era filha de Tindareu e Leda, irmã de Castor, Pollux e Clitemnestra, esposa de Menelau e mãe de Hermíone. Há um mito em que a refere como semideusa, filha de Zeus. Na história contada pela epopeia *Iliada*, de Homero, ela é seduzida pelo príncipe troiano Alexandre Páris e foge com ele para Tróia, causando por esse adultério o início da Guerra de Tróia e ficando conhecida posteriormente como “Helena de Tróia” e sendo considerada a mulher mais bonita da Grécia Antiga. Segundo os versos 25 e seguintes do capítulo 24 da *Iliada*, a deusa Afrodite, já mencionada nos outros fragmentos de Safo, seria a causadora dessa sedução.

A respeito de outras referências apresentadas no poema, no verso 19 aparece a menção a Lídia, região aproximada da atual Turquia, que já era uma região famosa à época de Safo e sua capital Sardes era próxima da capital da Ilha de Lesbos, Mitilene, onde Safo vivia. De acordo com o apresentado no verso 16 pode-se imaginar que a jovem Anactória – acredita-se que seja uma das jovens do tiaso de Safo – pela comparação com Helena de Tróia estivesse partindo para a Ásia, região de Tróia, para

se casar.

Em resumo, pode-se dizer que o poema apresenta mais uma vez uma declaração do amor e admiração que Safo sentia por uma das jovens de seu grupo e a tristeza por ela estar, assim como era mandava o costume já apresentado, deixando seu círculo de companheiras para se casar.

Em uma análise mais detida, tem-se na primeira estrofe, a aparente maneira habitual Safiana de exaltar a beleza de suas amantes através das comparações, nesse caso, ela faz uso de um *priamel* – um recurso literário e retórico que é um tipo de preâmbulo que abre os poemas e que consiste em uma série de alternativas listadas para realçar a última em um clímax – com os grandes veículos de transporte barcos e carros construídos pelas mãos dos homens, mas que não se equiparam à beleza sublime e divina do ser amado.

Na segunda estrofe, nos dois primeiros versos, tem-se duas explicações: “como é fácil explicar o fato/para todos pois que já todos sabem” (vv. 5-6), pode-se dizer que se trata de mostrar o que foi dito na primeira estrofe como uma máxima universal, que todos já sabem ou deveriam saber que quando se está apaixonado nada se compara à beleza do ser que se ama, esse parece ao olhos do amante o ser e a coisa mais bela de todo o mundo e de toda a sua existência, mas ao mesmo tempo, estes dois versos servem para introduzir a próxima comparação que virá em seguida ao relacionar a amada à Helena de Tróia e pode-se dizer que já todos sabem que o ser amado é sempre considerado o mais belo e é fácil explicar isso exemplificando tal questão a partir da história de Helena, considerada a mais bela dentre todas, e seus atos em função do amor a um troiano, pois que a história da Guerra de Tróia atribuída a Homero já era à época de Safo muito famosa. O exemplo de Helena

reúne em si a confirmação retórica do argumento no âmbito do que é por todos reconhecido como um exemplo com autoridade conferida pela tradição. Por outras palavras, Safo recorre a um lugar comum da cultura grega, chamando a atenção para o facto de esse mesmo *topos* ilustrar o que a *persona loquens* pretende dizer. (CARVALHO, 2012, p. 88).

Na sequência, como já foi mencionado, tem-se a comparação com a história de

Helena de Tróia para mostrar que o amor pode levar a atos impensados, impulsivos, como a jovem Helena que deixou seu marido, sua filha, seus pais e uma vida que havia construído (ou que haviam construído para ela com um casamento arranjado, como era o costume à época) para seguir junto a seu amado Alexandre Páris para Tróia e despertar a fúria do marido Menelau, o que impulsionou o início de uma grande guerra, mas não foi suficiente para fazer com que Helena desistisse de viver junto ao seu amado. Ainda no final da terceira estrofe, nos versos 11-12 (este último incompleto, mas que pode-se imaginar que a última palavra seja “deusa”) pode-se supor que Safo esteja novamente, como em outros poemas seus, falando do poder da deusa Afrodite quando o assunto é a sedução, a paixão e a intensidade dos atos cometidos por aqueles que estão sob os efeitos desse seu poder.

Segundo Bruno Gripp (2015, p. 83) este poema “também é tradicionalmente conhecido como “Ode a Anactória” por causa da comparação entre o poder do *pathos* erótico sobre Helena e a saudade sentida por Anactória.”.

Nos dois últimos versos da quarta estrofe, o eu-lírico menciona a falta que sente pela ausência da jovem Anactória, para na quinta estrofe (e pelos estudiosos Raynor e Lardinois considerada a última estrofe desse poema) apresentar seus desejos pela mesma: “quero ver passar o [seu] passo amável/quero o lustre intenso que traz no rosto/mais que as carruagens da Lídia e armadas/in]fantarias” (vv. 17-20). E novamente aparece o recurso comparativo (metáfora) para intensificar as qualidades da amada: o seu jeito de andar, seu passo é “amável”; o brilho do rosto, traz um lustre intenso no rosto, que é mais intenso do que das carruagens e infantarias armadas vindas da Lídia e ao eu-lírico lhe agradaria muito mais ver esse andar e esse rosto do que esses carros e essa infantaria.

Segundo Page (1955, p. 55) o eco de sentido que existe entre os versos da primeira estrofe e os da última estrofe, levou alguns estudiosos a acreditar que o poema se encerraria neste momento, no verso 20, entre eles os já mencionados anteriormente Raynor e Lardinois (*apud* Flores, 2017). Page enfatiza ainda que uma vez que a margem esquerda está faltando, e o sentido geral do que se segue é irrecuperável, a suposição não pode ser confirmada nem refutada, porém, para este estudo admite-se que a hipótese possa estar correta e a análise não incluirá os versos 21-23 incluídos neste fragmento pelo tradutor e nem os versos 25-32 apresentados pelo tradutor como fragmento 16A e se encerrará na quinta estrofe.

Ademais, em uma análise do poema como um todo pode-se resumir que ele

apresenta (de uma visão amorosa, romântica, apaixonada) uma problemática relacionada à definição do que é o “belo”. Safo começa o poema apresentando uma vasta gama de imagens do que, em sua época e de uma forma generalizada, é comumente chamado de belo (carros, cavalaria, infantaria, frota de navios, enfim, artigos relacionados à guerra de um modo geral) e encerra mostrando que, para ela (enquanto eu-lírico), a definição de belo é particular e subjetiva, visto que aos olhos apaixonados o ápice do que é belo está representado pelo ser que se ama. A respeito desse *priamel*, Carvalho (2012) apresenta o seguinte sobre o termo final da estrofe, em grego “ἔραται” (transliteração: “ératai”), que pode ser traduzido como “aquele que se ama”.

A palavra é colocada com força no final da estrofe um, não se pode dizer que a palavra colocada se aplica às precedentes instâncias também, de modo que Safo estaria meramente estendendo-a a essas instâncias em uma generalização. Em um poema onde uma antítese é desenhada entre o amor e o deleite nos exércitos (17-20), e um exemplo de que o amor demonstra a anulação dos valores esperados (11-12), seria inadequado dar a *ἔραται* um sentido que se estendesse (às outras instâncias). (HUTCHINSON, 2001, p. 162 *apud* CARVALHO, 2012, p. 84 – tradução minha).

Para encerrar esta análise, apresenta-se a interpretação de Carvalho (2012) por estarmos em consonância com suas ideias:

Profundamente impregnada pelos estudos de gênero, a consideração de que os padrões diferem consoante a circunstância sexual do sujeito levou a que muitos estudiosos entendessem este fragmento de Safo como uma afirmação por parte da poeta da validade das considerações estéticas no universo feminino. É verdade que, em primeira instância, a consideração é legítima, na medida em que, aos olhos dos homens, o exército enquanto símbolo de poder representa algo de

belo, ao passo que da perspectiva das mulheres a guerra representa a ameaça de perda de entes amados. Porém, o conflito estabelecido no priamel do fr. 16 situa-se, a nosso ver, noutra patamar. Equacionar o ponto crucial da composição neste conflito de esferas de género é desprezar a chave do poema que a poeta tão engenhosamente guarda para o fim da estrofe: ἔραται. Ao estabelecer κῆν' ὄτ-/τω τις ἔραται como critério de avaliação e único condicionante da suprema beleza, a tensão não se estabelece na dicotomia masculino/feminino, mas sim na de colectivo/individual. Assim, a beleza está directamente relacionada com o desejo individual e, portanto, subjectivo. Quebra-se deste modo com qualquer convenção tradicional da ideia de beleza, uma ideia profundamente associada a um colectivo: as armas, a guerra.
(CARVALHO, 2012, p. 85).

Apesar de o foco deste estudo estar atrelado aos estudos de género e sexualidade, acredita-se que as análises devem ser feitas com parcimônia em relação a questões que possam ser consideradas como “típicas” de uma determinada época, para que a análise não se torne anacrônica e discrepante, como em relação ao que é citado acima por Carvalho, em que acreditamos que a poeta Safo realmente não tinha a intenção de estabelecer nesse poema uma dicotomia feminino x masculino e que tal não teria nenhuma relação com um possível “amor entre mulheres” apresentado pela poeta em sua obra. Nas palavras de Gripp (2015, p. 85) “[...] Safo, de certa forma, é a poetisa da loucura amorosa e é isso, e seu efeito em Helena e no eu-lírico, que ela está interessada em cantar.”.

Seguindo a sequência de análise, passa-se agora para mais um poema, o Fragmento 94 (Pergaminho de Berlim 9722), que chegou até aos dias atuais bastante conservado e temo-lo também quase completo, com poucas palavras ausentes.

“Fragmento 94” – Safo de Lesbos (data desconhecida) – Tradução de Guilherme Gontijo Flores (2017).

só desejo morrer sem mais
e ela assim me largava com lágrimas

infinitas e ao fim [falou
"ah so[fre]mos a sorte cruel
Safo e meu coração se recusa ao fim”

eu com pressa lhe respondi
"vai alegre mas vai lembrar
de mim sim e sabendo que amei você

mas insisto e desejo só
que nos preze [. . .] . [. . .] . . e
. . [] presa ao maior prazer

as co[roas com açaf]ão
viole[tas e ro]sas vi
que você . . [] junto a mim

no pe[scoço sua]ve vão
mais guir[landas inú]meras
consagrando o en[trelace] de fina flor

fartos[]. perfumes na
linda face. [] [ri..]m
numa tez de ra[inha] você se fez

e num lei[to] sutilimo
com suave . [] . . . ão
saciar o des[ejo] . is

não havia [n]em
santuário[]
nós estáv[amos tão afast]adas dali

nem caverna. [dan]ças ou
]um som
] . . . ém

Este é um dos maiores poemas de Safo que chegaram até nós, contendo 29 versos divididos em 10 estrofes. Apesar de alguns versos estarem bastante prejudicados pela ação do tempo, tem-se ainda quatro estrofes completas nesta tradução e alguns versos também quase completos, o que nos possibilita uma análise não tão superficial da temática apresentada no mesmo.

Na primeira estrofe, com apenas dois versos, tem-se: “só desejo morrer sem mais/e ela assim me largava com lágrimas”, onde segundo o próprio tradutor: “Não é possível saber quem fala o primeiro verso: Safo ou a jovem?” (FLORES, 2017, p. 263). Porém, a partir da estrutura do poema em que aparece uma fala da jovem na segunda estrofe (vv. 4-5) se referindo a Safo: “ah, sofremos a sorte cruel/Safo e meu coração se recusa ao fim”, para os fins desta análise, tomar-se-á o primeiro verso do poema como sendo também uma fala da jovem para Safo, de quem não queria se separar (provavelmente por se casar e não vê-la mais, como é imaginado que acontecia com todas as jovens que passavam pelo grupo de Safo, já mencionado anteriormente) e por isso estava demasiado triste e sem esperanças para viver, o que se vê novamente na sequência na segunda estrofe em que a mesma menciona o nome de Safo e o quanto está sofrendo pelo fim de uma possível relação entre elas.

A atitude do eu-lírico em retomar tais recordações teria um objetivo, o qual, segundo Page (1987, p. 78) consistiria em uma conduta de controle emocional. Ou seja, seria o argumento de um espírito forte, seguro de si, exercendo a tarefa de proporcionar convicção, tranquilidade e paz para alguém imerso em dor e desespero, situação em que, o autocontrole emocional nem sempre é possível. Page, entretanto, pergunta (idem, p. 82, tradução nossa): se aquelas palavras serviram para a finalidade de consolar, que propósito elas têm, agora, quando é evocada a recordação do momento da despedida? O próprio estudioso de Safo responde: “as

palavras com que [...] falou naquele momento para consolar a tristeza de sua companheira, [...] as repete agora para consolar a si mesma” (PAGE, 1987, p. 82, *apud* SILVA, 2012, p. 74).

Segundo Snell (2001, p. 77) “A lembrança é um laço espiritual que une os homens; as pessoas que se amam encontram-se no sentimento da lembrança, que cria um acordo entre duas almas. Através da nostalgia, o espírito se desloca no tempo e no espaço, criando uma comunhão com aquele que por ele é lembrado.”. A respeito de questões sobre as lembranças de suas amadas nos poemas sáficos, Silva (2011, p. 7) traz a seguinte reflexão:

A prática da poesia lírica proporcionou um maior respaldo para o universo do pensamento, representando, assim, a descoberta que o indivíduo faz de si mesmo, enquanto ser humano com um universo interior complexo cujos sentimentos são, agora, passíveis de representação na arte, mais especificamente na arte literária. Através da noção da lembrança, no fragmento 16, ocorre uma espécie de “fator de aproximação” à pessoa lembrada; aquele que lembra descobre que a necessidade de estar em comunhão com alguém tem de ser satisfeita de qualquer forma possível, ainda que esta forma seja abstrata, o que faz concluir que a necessidade de proximidade é algo deveras imperioso e que precisa ser satisfeita não importando quais os recursos a serem utilizados para tal. Uma reflexão sobre a necessidade da comunhão com aquele a quem se ama leva à descoberta da vida interior, pois “no sentimento individual dos líricos, descobrem-se o dissídio da alma e o sentido da comunhão espiritual.” (SNELL, 2001, p. 79 *apud* SILVA, 2011, p. 7).

Nesse sentido, tem-se no fragmento 94 uma outra abordagem de lembrança, que consiste, com efeito, na memória evocada para relembrar os belos momentos e amenizar a tristeza. De fato, nesse fragmento tem-se a aproximação de uma circunstância de

despedida, Safo descreve o momento em que uma de suas jovens está deixando seu círculo de garotas. Seguindo a sequência, o eu-lírico, na terceira e quarta estrofes (vv. 6-11) pede então que todos os belos momentos antes vividos sejam lembrados, pois a lembrança desses momentos será a estratégia psíquica fundamental para amenizar a dor e o sofrimento da despedida entre as duas.

Além do mais, Safo se coloca nessa passagem inteiramente no plano pessoal se pensarmos que o eu-lírico do poema pode realmente ser a própria poeta falando de uma questão autobiográfica, quando nos versos 7-8 ela diz: “vai alegre mas vai lembrar/de mim sim e sabendo que amei você”.

Em relação a isso, apesar de muitos outros de seus poemas nos darem a impressão de terem sido projetados claramente para uma exibição pública, uma *performance*, como os fragmentos 44 e 96 por exemplo, este fragmento nos deixa a sensação de algo muito íntimo, de uma relação muito sensível entre dois (duas) amantes, quer pensemos em Safo como o próprio eu-lírico ou como alguém que conta uma história sobre a intimidade de outrem. Para além disso, pode-se pensar também que a poesia lírica da época já aceitava esse exercício de apresentação de uma subjetividade do indivíduo e da exposição da vida interior como busca de elementos para a compreensão da vida exterior.

Para Kate Hamburger (1975, p. 199) o “efeito íntimo” proporcionado pelo eu-lírico no processo de comunicação poética é uma característica determinante para atribuir a ele um fórum para realidade. Para a autora a principal questão é que não importa se a experiência relatada é fictícia, o que realmente importa é que o eu-lírico não é fictício, no sentido de que o sujeito existe e é ele quem fala da sensação de estar lado a lado com o ser amado, é ele quem fala do prazer da dedicação de tecer guirlandas de flores para colocar no pescoço do ser amado (estrofe 6, vv. 15-17). “De fato, a manifestação do sujeito vivencial estabelece a dinâmica de expressão da lírica. Quando se fala da beleza de um poema, geralmente se pensa “na sensação, palavras e versos. Ninguém pensa, entretanto, que a verdadeira força e valor de uma poesia está na situação e em seus motivos.”” (STAIGER, 1975, p. 25 *apud* SILVA, 2011, p. 9).

Avançando na interpretação do poema ao longo das estrofes, tem-se como já citado acima, da quinta estrofe em diante descrições relacionadas à importância de vestes e adornos das jovens moças lésbicas ao se casar. Segundo a estudiosa Giuliana Ragusa (2011, p. 80) é comum que nas poesias consideradas homoeróticas de Safo haja uma associação entre vestimenta e desejo. Ragusa nos mostra que, assim como acontece

fragmento 22, que será analisado na sequência, no fragmento 94, novamente as roupas e outros adornos compõem uma imagem de desejo e erotismo. O perfume e as flores mencionados no poema (vv. 12-20) reforçam as sensações eróticas associadas ao desejo feminino. A respeito dos perfumes mencionados no verso 18, Silva traz a seguinte reflexão:

O perfume, neste contexto é um reforço para o caráter afetivo do texto, uma vez que o perfume ajuda a particularizar o momento vivido e a sensação haurida mediante este momento; desta forma, o perfume singulariza também a recordação que o eu-lírico solicita a que o interlocutor tenha presente para lembrar quando estiver distante; isto porque uma recordação que envolva o perfume funciona como uma linguagem que remete a uma leitura específica de mundo e o mesmo vale para recordações que envolvam audição, visão, tato e sabor, como Marcel Proust e tantos outros demonstrariam séculos depois. Ou seja, a recordação do perfume funciona, no texto em questão, como a associação com a recordação de alguém em específico, remetendo o teor do aroma para a especificidade de gestos, linguagens e demais experiências de convívio e afeição. (SILVA, 2012, p. 80-81).

Dito isso, partiremos para a análise do último poema deste estudo, o fragmento 22 (papiro de Oxirrinco 1231), que também irá tratar sobre adornos e vestimentas, como já mencionado na análise do fragmento 94.

“Fragmento 22” – Safo de Lesbos (data desconhecida) – Tradução de Guilherme Gontijo Flores (2017).

]bla . [
]obra . . la . . [
]m membros firm[es
]serem

]a desagradável c . [
mas s]e não o inverno[
] . insensível . [
]de

.] . e. [. . . .] . [. . . eu t]e peço [cante
Gô]ngula[ó Ab]ântis com tua [péctis
lídia] pois de novo o desejo t. [
circunvoando

minha bela pois o vestido d[ela
te pasmou o olhar eu assim me alegre:
pois me recreen[deu] no passa[do a santa
deu]sa de Chi[pre

pela prec[e
esse[s termos
s]ó desej[o

Segundo notas do próprio tradutor, os estudiosos Raynor e Lardinois também sugeriram, neste fragmento, que a partir do verso nove talvez se iniciasse outro poema. Acredita-se também que os nomes Gôngula (que também aparece no fragmento 95) e Abântis (que também aparece no fragmento 261) sejam de duas jovens pertencentes ao círculo de Safo. As notas de Flores (2017, p. 87) trazem ainda os esclarecimentos sobre os termos que aparecem nos versos 10-11: “péctis lídia” como sendo, “ao que tudo indica, um instrumento de cordas diferente, de origem frígia; talvez uma harpa para ser tocada com os dedos, e não com o plectro.”; e nos versos 15-16: “deusa de Chipre” que se refere à deusa Afrodite, já mencionada muitas vezes ao longo deste estudo.

Como já mencionado, o fragmento 22 apresenta, portanto, uma associação importante das vestes e adornos usados pelas jovens em relação à expressão do desejo e sentimento afetivo. Nos versos 13-14 tem-se uma relação de espanto e admiração presente no olhar daquele que observa a amada de Safo em seu belo vestido: “minha bela pois o vestido d[ela/te pasmou o olhar eu assim me alegre:”. Outra questão

importante é novamente a presença de uma prece dirigida de Safo para Afrodite (a deusa de Chipre): “pois me repreen[deu] no passa[do a santa/deu]sa de Chi[pre/pela prec[e]” (vv. 15-17). Teria Afrodite repreendido Safo (ou o eu-lírico) por ter feito uma prece pedindo por Gôngula? Teria esta prece alguma relação com a prece que aparece no primeiro poema? São questões a se pensar, mas que não encontramos a resposta exata. De fato o que sabe-se é que a reverência e exaltação à deusa da paixão estava, como pôde-se perceber, muito presente nas composições da poetisa lésbia.

Em relação aos fragmentos apresentados anteriormente, este é o fragmento que está mais incompleto e que pouca coisa foi falada até hoje exclusivamente sobre ele. Ainda assim, consideramos importante para este estudo fazer alguns apontamentos a respeito.

Apesar de ser um poema pouco comentado e discutido em uma análise somente sobre ele mesmo e sua temática, muitos estudiosos (como mostra Castro, 2008) têm demonstrado interesse em fazer um estudo comparativo deste poema com o poema “*Papyrus*” do autor moderno Ezra Pound, acreditando que o fragmento 22 de Safo seja a principal influência para a composição do poema de Pound, já que nele o autor, além da sugestão apresentada no título – os poemas de Safo foram copiados em papiros e assim chegaram até aos dias atuais, também apresenta o nome Gôngula, o mesmo que aparece no fragmento 22 como sendo de uma das jovens amadas de Safo. Essa intertextualidade, que é praticamente uma referência direta, nos leva mais uma vez a retornar à importância de analisar e levantar questões para discutir a obra da poetisa de Lesbos ainda na atualidade.

CAPÍTULO II – JUDITH TEIXEIRA E O HOMOEROTISMO NO MODERNISMO PORTUGUÊS

Quem foi Judith Teixeira? Muitos, com certeza, fora do âmbito acadêmico nunca ouviram falar em tal nome, não fazem ideia de quem seja. Ao contrário de poetas e poetisas portuguesas de grande fama, os quais qualquer leigo consegue ligar o nome à pessoa, como Fernando Pessoa e Florbela Espanca, Judith Teixeira não tem seu nome mencionado nem sequer nos manuais de literatura e livros escolares mais atuais.

Apesar disso, Judith Teixeira teve seus breves momentos de fama e glória, precedidos pelo rechaço e esquecimento, no início e meados da década de 1920.

Judith dos Reis Ramos Teixeira foi, portanto, uma escritora do século XX, nascida na cidade de Viseu, em Portugal, em 25 de janeiro de 1888 (muitos autores acreditam que tenha sido em 1880, não há um consenso sobre a data correta) e falecida em 17 de maio de 1859 na mesma cidade. Alguns registros encontrados informam que já aos treze anos dedicava-se à composição de versos juvenis. Bem mais tarde, em 1918, já com 38 anos (?), lançou-se nas letras, usando pseudônimos, como autora de artigos no *Jornal da Tarde* de Lisboa. Em 8 de março de 1913, o seu primeiro marido, o comerciante Jayme Levy Azancot, com quem havia se casado em data desconhecida, pede a separação, acusando-a de adultério e de abandono do lar. Pouco mais de um ano após o divórcio, em 22 de abril de 1914, a autora contraiu novas núpcias com Álvaro Virgílio de Franco Teixeira, industrial e advogado, de quem passou a adotar o sobrenome Teixeira e com quem foi viver na região do Buçaco. (PERDOMO, 2003).

Nesse pequeno relato de sua biografia, escassa de mais informações, observamos que a escritora viveu entre o centro interior de Portugal, passando pela capital, até uma zona campestre, uma serra que fica a 549 metros de altitude. E se formos observar bem sua obra, são realmente as paisagens mais próximas da serra do Buçaco que predominam e que provavelmente lhes inspiraram em muito dos seus poemas.

(SILVA, [online], data desconhecida).

Quando foi encontrada morta em sua casa por um vizinho sem deixar marido,

filhos, bens ou testamento, a então idosa Judith Teixeira era uma completa desconhecida do público leitor português. Porém, não foi sempre assim.

Em 1922 Judith Teixeira se dá a conhecer como escritora pelo público da *Revista Contemporânea*, com a primeira publicação de seus poemas intitulados “Fim” e “O meu Chinês”. Já em fevereiro de 1923, o primeiro livro de poemas da autora é publicado e posto à venda sob o título *Decadência* e logo de início as impressões dos críticos são bastante favoráveis e imagina-se para a estreante Teixeira um belo futuro literário, como aponta Barbosa, 2014, citando alguns trechos de jornais da época:

[...] é referido pelo jornal *Diário de Lisboa* como um livro “de merecimento indiscutível, encontram-se versos de estranho e sensualíssimo perfume”. No jornal *O Século* escreve-se: “publicou a sr^a D. Judit Teixeira o seu primeiro livro de versos, que nos deixou excelente impressão, não só pela elegantíssima apresentação, como por alguns dos seus versos vibrantes de cor, trabalhados de uma maneira requintada e de uma plena liberdade de estro pouco vulgar em poetisas [sic].” (BARBOSA, 2014 *apud* JORGE e GASPAR, 1996, p. 230).

Apesar do recebimento favorável pela crítica literária jornalística a moral burguesa dominante naquela época não deixaria que a obra de Judith Teixeira passasse despercebida por eles e logo se ergueram contra ela. Os conteúdos de alguns poemas do livro como “A Estátua”, “A Minha Amante” e “Perfis Decadentes” assustaram os mais conservadores com o fantasma da homossexualidade feminina, da perversão e da figura de uma mulher forte e independente com uma força que afrontava tudo aquilo que se referia à “moral e aos bons costumes”. Estes não compreendiam o erotismo expresso em sua obra como liberdade criativa e sensibilidade artística, mas como uma afronta ao comportamento recatado que as mulheres deveriam apresentar à sociedade no final do século XIX e início do século XX em Portugal. (MOREIRA, 2015).

É inegável o conteúdo sensual da poesia de Judith Teixeira. E não se trata, evidentemente, de uma sensualidade semelhante à de Florbela Espanca, em seu confessionalismo amoroso dirigido a um ser do sexo

oposto. A sensualidade expressa nos poemas de Judith fala outra linguagem, se solta na liberdade do homoerotismo, ultrapassando, sem medo ou falsos pudores, os limites da transgressividade, como pode ser visto no poema, intitulado “A estátua”. (MOREIRA, 2015).

Foi então que Judith Teixeira, graças a uma obra que aparentemente tinha tudo para consagrá-la como uma grande escritora e gravar seu nome para sempre na história da literatura portuguesa como sua contemporânea Florbela Espanca, viu-se julgada e humilhada pelo homoerotismo presente em sua poesia. E foi nesse mesmo ano de 1923 que seu nome foi associado ao *Caso da Corrupção Literária ou dos Poetas de Sodoma* juntamente aos poetas Raul Leal e António Botto.

O desenrolar do *Caso* consistiu em um movimento de estudantes católicos ligados ao Estado Novo chamado Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa, então liderado pelo jovem Pedro Theotónio Pereira, que futuramente seria ministro e amigo pessoal do ditador António de Oliveira Salazar, inspirados na censura aos livros e às artes liderada por Benito Mussolini na Itália àquela época buscarem a proibição de três livros considerados por eles como “imorais” em Portugal: *Canções*, de António Botto, *Sodoma Divinisada*, de Raul Leal e *Decadência*, de Judith Teixeira, todos publicados pela Editora Olisipo, pertencente ao famoso poeta português Fernando Pessoa. A campanha foi bem-sucedida e o governador civil de Lisboa, determinou a apreensão e queima dos livros considerados imorais em praça pública no Centro de Lisboa. Se António Botto e Raul Leal contaram com o apoio de Fernando Pessoa para se reerguer no meio literário após a má fama ocasionada por este triste episódio de censura, o mesmo não ocorreu com Judith Teixeira, embora Pessoa conhecesse o seu trabalho, como demonstram correspondências entre os dois. E ainda, a obra de Judith Teixeira, voltaria a ser alvo de ataques difamatórios da imprensa em 1926, com a publicação de seu terceiro livro *Nua – Poemas de Bizâncio*. Conhecendo-se o teor das acusações dirigidas a Judith Teixeira, é impossível não imaginar que ela tenha sofrido nesses episódios uma dupla opressão: como mulher e como lésbica. “Judith Teixeira ultrapassara todos os limites aceitáveis para os defensores do moralismo conservador ao publicar uma obra poética de teor explicitamente homoerótico, sem em momento algum fazer concessões aos discursos estereotipados presentes na literatura portuguesa desde o

período medieval.” (SAMYN, 2018).

Abrindo um parêntesis para a fala de Samyn, é importante ressaltar que o termo mais adequado para a expressão da sexualidade de Judith Teixeira em suas obras e em sua vida pessoal é “bissexualidade”, porém o termo era pouco ou raramente utilizado na época e ainda hoje existe muito preconceito em relação aos indivíduos autodeclarados bissexuais, como se só pudesse existir duas formas básicas de expressão da sexualidade: homossexualidade e heterossexualidade. Atualmente, já se sabe que existe uma gama muito maior de espectros de expressão sexual, como a assexualidade, pansexualidade, etc.

Nesse meio tempo, ainda em junho de 1923, é publicado o segundo livro de poemas de Judith Teixeira, *Castelo de Sombras*, que é bem recebido pela crítica literária, até mesmo pelos mais conservadores, e considerado (talvez erroneamente) mais moralista e menos “eroticamente perturbador” do que o primeiro. É neste momento que começa um processo chamado por alguns autores de *fantasmização* da poetisa (VIANA, 1977; CASTLE, 1996 *apud* BARBOSA, 2014).

Esse processo, que prefiro aqui chamar pelo termo mais atual de *apagamento* da poetisa, consistiu justamente em um apagamento da figura de Teixeira enquanto escritora de valor da literatura modernista portuguesa. Em dezembro do mesmo ano de 1923, Judith Teixeira veio a publicar uma segunda edição do livro apreendido *Decadência* (a única que chegou até nós porque da primeira edição não restaram exemplares) e a mesma obra sobre a qual tanto se falou no início do ano, passou em sua segunda edição despercebida pela crítica, que fez poucos comentários sobre esta, iniciando assim este processo de apagamento que se intensificaria posteriormente.

No ano de 1924, após um ano de intensos acontecimentos em sua carreira, pairou um intenso silêncio sobre a produção literária de Teixeira, que somente se sabe que estaria escrevendo os poemas para sua terceira coletânea, já mencionada. Em 1925, editou e dirigiu a Revista Europa, uma publicação literária mensal que constou de apenas três números, porém, com colaboração de grandes nomes da Literatura e das Artes da época, principalmente da também poetisa Florbela Espanca, sua contemporânea que viria a ser conhecida como o grande nome da poesia portuguesa modernista feminina.

Em 1926, finalmente se publica o terceiro e último livro de poemas de Teixeira, *Nua – Poemas de Bizâncio*, e a poetisa volta a ter um pouco de visibilidade na cena literária portuguesa, porém, da mesma forma que aconteceu com sua primeira

publicação, através de críticas extremamente ofensivas (como “aquela desavergonhada senhora Judit Teixeira”) (BARBOSA, 2014) ao conteúdo “despudorado” de seus poemas que novamente apresentam a temática homoerótica. Desta vez, a autora não se redime e em sua nova publicação, ainda em 1926, não retoma a linha mais puritana adotada em *Castelo de Sombras*, pelo contrário, apresenta uma apologia em favor de sua própria poesia, de seu direito e liberdade de escrever através do manifesto intitulado *Conferência de Mim. Em que se explicam as minhas razões: Sobre a Vida, Sobre a Estética, Sobre a Moral*, lançada em agosto do citado ano.

Segundo o pesquisador brasileiro de poesia portuguesa da Universidade de Oxford, Fabio Mario da Silva (2015) este manifesto escrito de Teixeira, bem como o manifesto *Da Saudade* (publicado postumamente, sem data definida de escrita) e também suas novelas apresentam fundamentalmente

[...] o discurso de uma mulher que sem amarra às convenções sociais pretende dar vazão à sua rejeição dos papéis sociais de gênero, refletindo, através das suas protagonistas femininas (feministas), o posicionamento da mulher portuguesa, bem como de uma artista consciente do papel que o futurismo e o modernismo podem trazer a Portugal, que ainda vive atrasado, devido a um insistente discurso no seu passado, sempre saudoso.

Neste primeiro (e único publicado em vida) manifesto da poetisa, ela revela, portanto, que aquilo que outros receavam dizer sinceramente e publicamente, nela se mostra como uma necessidade de exprimir suas convicções através de seus anseios criativos “Desta minha alta conceção dos processos morais da existência, desta mínima singular lealdade de “afirmar”, nasceu, pois, o desacordo entre mim e a *Maioria*” (destaque da autora) (TEIXEIRA, 1926 *apud* SILVA, 2015).

Quando da publicação de seu primeiro e único livro em prosa, *Satânia. Novelas*, em 1927, Judith Teixeira não estava presente no momento da revisão tipográfica (sabe-se por uma nota editorial no início do livro) porque teria viajado para fora do país. Para onde teria ido? Quando tempo ficou ausente? Quais motivos a levaram a tal decisão? São respostas desconhecidas. Após o ano de 1927, nada mais se soube da autora até o momento de sua morte 32 anos depois.

Apenas em 2015, com a publicação do livro *Judith Teixeira – Poesia e Prosa*, organizado pelos pesquisadores Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, que reúne toda a obra produzida pela autora, toma-se conhecimento de mais um manifesto – *Da Saudade* – que Teixeira teria escrito, estima-se, entre 1922 e 1925, precedendo, portanto, a *Conferência de Mim*, não somente cronologicamente, mas também adiantando uma temática pouco comum, assim como a que viria na *Conferência*, com um conteúdo de rejeição ao sentir da saudade.

Como já mencionado anteriormente, Judith Teixeira sofreu um “apagamento” da história da literatura portuguesa após a publicação de sua última obra em vida, em 1927. Acredita-se, portanto, que a Censura instalada em Portugal em 1926 com a Ditadura Nacional, que durou até 1933 e mantida no período do Estado Novo (também conhecido como Salazarismo/Marcelismo), de 1933 a 1974, tenha sido responsável por suprimir e ignorar por completo trabalhos com temas referentes à sexualidade e homossexualidade, como era o caso das obras de Judith Teixeira.

A partir de 1994, quando da publicação do aclamado *História de Nossas Avós*, da ensaísta portuguesa Cecília Barreira, que faz menção à Judith Teixeira como uma das grandes poetisas dos anos 20 do século passado, passou-se a mencionar a figura da poetisa como uma autora de referência do modernismo português.

Desde o início do século XXI, muitas pesquisas acadêmicas têm retomado a história de Judith Teixeira e sua obra buscando desfazer esse “apagamento” que a poetisa sofreu e trazer à luz da história atual sua forte identidade e originalidade, principalmente pela urgência em se travar discussões sobre os temas relacionados às múltiplas manifestações da sexualidade na atualidade. Alguns exemplos são as pesquisas de Martim Gouveia e Souza, que em 2001 apresentou à Universidade de Aveiro a dissertação de Mestrado, *Judith Teixeira: Originalidade Poética e Descaso Literário* e a dissertação de Mestrado da investigadora búlgara Iliyana Chalakova, *Poéticas de Alteridade. Alteridade Queer na poesia de Judith Teixeira*, apresentada à Universidade Nova de Lisboa em 2012.

Assim como nas pesquisas mencionadas acima, o que se propõe com este trabalho é uma análise da obra Judithiana, principalmente de algumas poesias do primeiro livro da autora, que sofreu maior reprimenda por parte da Censura, através de um olhar sobre a temática da sexualidade e homo/bi sexualidade, que serão tratadas aqui principalmente pelo termo *homoerotismo*, visto que estas terminologias são mais atuais em relação à época de produção da poetisa e o termo *homoerotismo* abarca uma gama

maior de possibilidades de significação.

Embora o estudo sobre o viés do homoerotismo seja recente, há teóricos que se debruçam pela criação de metodologias teóricas que atendam a esse importante campo de estudo da literatura, como José Carlos Barcellos faz no livro *Literatura e homoerotismo em questão*. No capítulo “Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas”, o autor afirma que é necessário discutir a condição gay na sociedade, sendo uma das principais razões “a necessidade absoluta de um combate sem tréguas à homofobia, onde quer que esta se manifeste” (BARVELLOS, 2006, p. 11). Barcellos (2006) explica que o trabalho primeiro que se propôs definir homoerotismo é o de Jurandir Freire Costa. Este define o homoerotismo como um conceito que procura incorporar-se à homossexualidade e suprir o termo “homossexualismo”, além disso, esse conceito pretende dar conta das diferentes relações eróticas entre pessoas do mesmo sexo, que transcendem questões históricas e culturais, além de levar em consideração “a presença ou ausência de elementos genitais, emocionais ou identitários”, como parafraseia Barcellos sobre Costa. (ALMEIDA; CARVALHO; CORREIA, 2018, P. 68).

A escolha dos poemas para este estudo se deu de acordo com a popularidade e com base em outras análises feitas por pesquisadores que nortearam os rumos deste trabalho, sem, obviamente, fugir do norte principal que é a presença de elementos da temática homoerótica.

Partindo disso, o primeiro poema a ser analisado é “A Minha Amante”, do primeiro livro da autora, *Decadência*, de 1923, onde a mesma reconstrói o entendimento que seu contexto histórico adotava do chamado “amor sáfico”, que como apontado por SILVA e VILELA (2011) através de um olhar para a história da homossexualidade na Europa é possível perceber que o amor entre iguais sempre foi mais permissivo para os homens, por não impedir a procriação e continuidade familiar e por fazer parte do

universo fetichista masculino.

A seguir apresenta-se a transcrição do poema completo retirado da edição de *Judith Teixeira – Poesia e Prosa*, organizada por Alonso e Silva (2015). Todos os poemas analisados neste estudo seguirão esta mesma edição.

“A Minha Amante” – Judith Teixeira (1923)

“..... a dor
só lhe perco o som e a cor
em orgias de morfina!”

Dizem que eu tenho amores contigo!
Deixa-os dizer!...
Eles sabem lá o que há de sublime,
nos meus sonhos de prazer...

De madrugada, logo ao despertar,
há quem me tenha ouvido gritar
pelo teu nome...

Dizem – e eu não protesto –
que seja qual for
o meu aspeto
tu estás
na minha fisionomia
e no meu gesto!

Dizem que eu me embriago toda em cores
para te esquecer...
E que de noite pelos corredores
quando vou passando para te ir buscar,
levo risos de louca, no olhar!

Não entendem dos meus amores contigo –
não entendem deste luar de beijos...

– Há quem lhe chame a tara perversa,
dum ser destrambelhado e sensual!
Chamam-te o génio do mal –
o meu castigo...
E eu em sombras alheio-me dispersa...

E ninguém sabe que é de ti que eu vivo...
Que és tu que doiras ainda
o meu castelo em ruína...
Que fazes da hora má, a hora linda
dos meus sonhos voluptuosos –
Não faltes aos meus apelos dolorosos...
– Adormenta esta dor que me domina!

Junho – Poente
1922

No seu artigo de 2011, *Homo(lesbo)erotismo e literatura, no Ocidente e em Portugal: Safo e Judith Teixeira*, Silva e Vilela encerram com a primeira estrofe deste poema dando a entender que Judith Teixeira, mesmo sendo uma poetisa do momento modernista teria percebido (e sentido na pele posteriormente) que inserida naquele determinado contexto histórico em que estava não lhe seria possível tornar-se uma “Safo portuguesa” (como fora posteriormente chamada), ou seja, ela sabia que não poderia produzir sua literatura alheia aos ditames sociais, ela já sabia que escrevendo o que sentia seria uma poeta incompreendida pela sociedade e, portanto, já mostrava isso logo ao caminhar para o final deste poema:

*Não entendem dos meus amores contigo –
não entendem deste luar de beijos...
– Há quem lhe chame a tara perversa,
dum ser destrambelhado e sensual!
Chamam-te o génio do mal –
o meu castigo...
E eu em sombras alheio-me dispersa...
(vv. 19-25).*

Barbosa (2014) também expõe sobre o fato de estes versos aludirem à incompreensão e à condenação deste tipo de amor pelos que deles falam “remetendo de

imediatamente para uma poética de transgressão, de confronto com a normatividade e da representação de um desejo lésbico (...). Ou seja, a autora sabia que estava indo além do “permitido” socialmente em seus versos, tinha consciência de estar transgredindo, ultrapassando os limites do que era esperado para uma mulher naquela época e o fazia justamente por discordar do padrão imposto.

Ainda sobre a questão do contexto histórico, Sousa (2009) aponta que este poema “inscreve em roteiro o drama íntimo da poetisa e os influxos da pressão social contra um ser que queria um nome que fosse seu”. Claramente se vê isso nos versos seguintes:

*– Há quem lhe chame a tara perversa,
dum ser destrambelhado e sensual!
Chamam-te o génio do mal –
o meu castigo...
E eu em sombras alheio-me dispersa...
(vv. 21-25).*

Já em relação à temática homoerótica propriamente dita dentro do poema, tem-se a expressão logo no título “À minha amante”, em que se imagina que um eu-lírico feminino (pressupõe-se ser a própria autora) dedica o poema para uma sua amante, também do gênero feminino. A respeito disso, Barbosa (2014 *apud* Hoek, 1980, p. 2) relembra que “o título não é só o primeiro elemento textual como é, em simultâneo, uma marca autoritária que programa a leitura” e também que, de acordo com Kate Hamburger “há no texto lírico uma clara indiferenciação entre o autor empírico e o autor textual”. Têm-se ainda as marcas de gênero feminino da língua portuguesa (adjetivos terminados em “a”) nos termos “louca” e “dispersa” dos respectivos versos: “levo risos de louca, no olhar!” (v. 18) “e eu em sombras alheio-me dispersa...” (v. 25) que comprovam a presença de uma voz feminina que fala à sua amante. Em verdade, há controvérsias entre os autores sobre a grafia da letra inicial “A” se seria apenas artigo definido feminino, se referindo a sua amante, como por exemplo, descrevendo-a, ou se com o acréscimo da crase, tornando-se “Para a minha amante” uma dedicatória para a tal amante. De qualquer forma, a presença de uma amante do gênero feminino é indiscutível.

Para além disso, Sousa (2009) atenta ainda para a intensidade desse eu-lírico que não se esconde atrás de metáforas, mas mostra claramente no rigor das palavras “uma iniludível sexualidade que “incendeia” um sangue não mais arrefecido”. Está presente na expressão deste ser uma angústia, uma tortura emocional causada pela necessidade,

pela ânsia do intenso desejo pelo ser amado que estando em presença transforma tudo ao redor em coisas boas “Que és tu que doiras ainda/o meu castelo em ruína.../Que fazes da hora má, a hora linda/dos meus sonhos voluptuosos -” (vv. 27-30) e estando ausente eleva essa dor ao desespero das súplicas “Não faltes aos meus apelos dolorosos.../- Adormenta esta dor que me domina!” (vv. 31-32).

O próximo poema a ser discutido é intitulado “A Estátua” e também faz parte do primeiro livro da autora, *Decadência*, de 1923.

“A Estátua” – Judith Teixeira (1923)

O teu corpo branco e esguio
prende todo o meu sentido...
Sonho que pela noite, altas horas,
aqueces o mármore frio
do alvo peito entumecido...

E quantas vezes pela escuridão,
a arder na febre dum delírio,
os olhos roxos como um lírio,
venho espreitar os gestos que eu sonhei...

.....
- Sinto os rumores duma convulsão,
a confessar tudo que eu cisme!
.....

O Vénus sensual!
Pecado mortal
do meu pensamento!
Tens nos seios de bicos acerados,
num tormento,
a singular razão dos meus cuidados!

Fevereiro - Noite Luarenta

1922

Tem-se desta vez a apresentação de um poema menor do ponto de vista da estrutura, em quantidade de versos e estrofes, escrito anteriormente ao primeiro aqui apresentado, mas também no anterior a publicação do livro, que aparenta ter sido um ano de intensa produtividade da autora. A autora faz uso também de um recurso bastante comum à época que era anotar sempre as datas de escrita dos poemas e alguma outra informação referente ao tempo, como a estação, o período do dia, etc., algo que traz uma sensação de proximidade para o leitor e nos ajuda a poder entender um pouco mais de sua biografia, tão escassa de informações.

Segundo Gouveia (2009, p. 51 *apud* Garay e Romero, 2001, p. 161) o poema “A Estátua”, do primeiro livro de Teixeira *Decadência*, é um caso extraordinário da ousadia expressiva de Judith, que é revelada nos versos finais do poema “Ó Vénus sensual!/Pecado mortal/do meu pensamento!/Tens nos seios de bicos acerados,/num tormento,/a singular razão dos meus cuidados!” (vv. 12-17). Devido ao seu espírito ousado, Judith Teixeira imediatamente se inseriu no subversivo espírito da vanguarda e colocou-se na periferia do modernismo normativo e “bem dentro do modernismo sáfico [...]”.

Para além da questão da ousadia apontada pelos estudiosos portugueses, nota-se claramente que há uma referência que nos leva diretamente para outra poetisa, a primeira de que temos notícia, que cantou o amor entre mulheres, Safo de Lesbos. Tal referência está no verso 12, onde Teixeira se refere a sua amada como uma deusa “Ó Vénus sensual”, e Vénus é o nome dado pela mitologia romana à deusa da paixão, da beleza e da luxúria, conhecida pela mitologia grega como Afrodite. Assim como Safo exaltava a beleza e o poder de Afrodite em relação aos que estavam apaixonados em seus versos, também Judith Teixeira recorre à imagem da deusa para exaltar a beleza de sua amante, tão bela e poderosa como uma Vénus sensual.

Segundo Oliveira (2013, p. 251-252) deve-se ainda serem levantadas duas importantes questões acerca deste poema e do próximo a ser analisado neste estudo “Perfis Decadentes”, além de abarcar também, de certa forma, toda a poética Judithiana e principalmente os poemas dos livros primeiro (*Decadência*, de onde são estes poemas) e terceiro (*Nua. Poemas de Bizâncio*, com a presença da mesma temática e também alvo de críticas pejorativas). A primeira está relacionada aos elementos textuais marcadamente eróticos que o sujeito poético (feminino) menciona quando se dirige ao seu interlocutor, público majoritariamente feminino também, e que escandalizou a

sociedade Portuguesa, cujo perfil era de extremo conservadorismo. Para Oliveira é importante ainda acrescentar que esta forma de ver o outro por parte desta sociedade estava baseada em teorias clínicas e psicanalíticas desenvolvidas na Europa a partir do final do século 19 (e que eram amplamente conhecidas em Portugal, como o conceito de “Histeria Feminina” cunhado por Freud a partir da Psicanálise) e que classificavam majoritariamente a homossexualidade, seja masculina ou feminina, como uma doença, uma degeneração. (O termo usado então era “Homossexualismo”, pois o sufixo “ismo” denotava uma patologia que necessitava de cura). A segunda questão, por sua vez, diz respeito aos elementos exóticos e marginais que ocorrem na poesia de Judith Teixeira e que criam um espaço de singularidade, originalidade poética e projeção pessoal por parte de do sujeito da enunciação no outro que, como ele, é diferente. Assim como mencionado que poderia ser o que ocorria na poesia de Safo de Lesbos, tem-se a ideia de que Judith Teixeira colocava elementos de sua história pessoal em seus poemas, projetando em sua obra não somente seus sentimentos homoeróticos em relação as mulheres, mas também as reprimendas sociais que sofria.

Alguns exemplos da segunda questão mencionada acima por Adriana Oliveira (2013) podem ser vistos nos versos 10-17 do poema “A Estátua”. Podemos observar que nos versos 10-11 “ – Sinto os rumores duma convulsão/a confessar tudo que eu cisme!” a poeta menciona a ideia de uma confissão, ato geralmente relacionado ao fato de ter cometido um pecado, uma ação vergonhosa que seria passível de punição, segundo critérios religiosos cristãos. A ideia de estar cometendo um pecado, ainda que talvez apenas em pensamento, por estar desejando aquela que se assemelha a uma deusa, aparece na sequência nos versos 12-14 “Ó Vénus sensual!/Pecado mortal/do meu pensamento!”. Ainda na sequência, nos últimos versos (15-17) do poema “Tens nos seios de bicos acerados,/num tormento,/a singular razão dos meus cuidados” surge a menção a um tormento, o corpo de beleza excepcional, semelhante à beleza de uma deusa pagã e o desejo que o eu-lírico sente por este corpo e o ser que o habita, também trazem uma sensação ruim, algo que incomoda demasiado, que a atormenta.

O poema a seguir, assim como os anteriores, também pertence ao primeiro livro publicado de Teixeira, *Decadência*, porém é bem mais longo que os demais, contando com quarenta e um versos distribuídos em nove estrofes. Apesar de fazer uso do verso livre (não metrificado) e de as estrofes possuírem uma quantidade diversificada de versos, Judith Teixeira mantém a presença de rimas em todos os seus poemas. Todos os versos iniciais de cada estrofe começam com letra maiúscula e os demais versos de

todas as estrofes seguem iniciando com letra minúscula, indicando assim que cada estrofe é composta de uma única frase ou sentença e criando assim a ideia de uma narrativa presente dentro do poema.

“Perfis decadentes” – Judith Teixeira (1923)

Através dos vitrais
ia a luz a espreguiçar-se
em listas faiscantes,
sob as sedas orientais
de cores luxuriantes!

Sons ritmados dolentes,
num sensualismo intenso,
vibram misticismos decadentes
por entre nuvens de incenso.

Longos, esguios, estáticos,
entre as ondas vermelhas do cetim,
dois corpos esculpidos em marfim
soergueram-se nostálgicos,
sonâmbulos e enigmáticos...

Os seus perfis esfingicos,
e cálidos
estremeceram
na ânsia duma beleza pressentida,
dolorosamente pálidos!

Fitaram-se as bocas sensuais!
Os corpos subtilizados,
femininos,
entre mil cintilações
irreais,

enlaçaram-se
nos braços longos e finos!
.....
E morderam-se as bocas abrasadas,
em contorções de fúria, ensanguentadas!
.....
Foi um beijo doloroso,
a estrebuchar agonias,
nevrótico ansioso,
em estranhas epilepsias!
.....
Sedas esgarçadas,
dispersão de sons,
arco-iris de rendas
irisando tons...
.....
E ficou no ar
a vibrar
a estertorar,
encandescido,
um grito dolorido.

Novembro - Hora das Visões
1922

O estudioso português Martim Gouveia apresenta em seu artigo “Lesbianismo e Interditos em Judith Teixeira” (2009, p. 51) uma comparação deste poema com as obras de cunho erótico do pintor simbolista austríaco Gustav Klimt (1862-1918), mais especificamente com o quadro intitulado “Serpentes de Água II”, também conhecido como “namoradas”, de 1907, em que podem ser vistas algumas mulheres brancas nuas, deitadas juntas. Para Gouveia “A estesia perante o corpo feminino que o sujeito poético manifesta lembra as mulheres esculturais de Klimt e o conexo deslumbramento pelo narcisismo lésbico.”. Através de uma comparação direta entre os elementos da citada pintura e do poema “Perfis Decadentes” de Judith Teixeira, o estudioso aponta que é

possível que a poetisa tenha se baseado diretamente neste quadro de Klimt para compor seu poema.

Esta interação entre os dois artistas é iniludível, mas isso já eu disse aqui há anos, quando, a partir do poema «Perfis decadentes», falei da integração nele de uma intensa cena de deflagração lésbica do amor que a poetisa poderia perfeitamente ter ido «beber» a «Serpentes de água II», criação que retrata, segundo Gilles Néret, «um mundo narcisista povoado de lésbicas que se enrolam em espirais nas correntes, feito de sonhos aquáticos». Terei dito ainda que os vitrais judithianos serão a linfa klimtiana; as algas multicolores e coruscantes do pintor transformar-se-ão «em listas faiscantes, / sobre as sedas orientais / de cores luxuriantes»; as rotas aquáticas em espiral serão agora «nuvens de incenso» e «as ondas vermelhas do cetim»; os corpos oblongos e estilizados do pintor Gustav serão em Judith longos, «esguios, estáticos, /...corpos esculpidos em marfim»; os klimtianos rostos de mulher, misto de frigidez e efervescência, serão pares dos judithianos «perfis esfíngicos, / e cálidos» que estremecem «na ânsia duma beleza pressentida, / dolorosamente pálidos!»; os compridos braços de dedos longilíneos das mulheres narcísicas do artista de Baumgarten presentificar-se-ão «nos braços longos e finos» das criações da poeta; o halo irreal ou surreal que recobre o conjunto plástico de tonalidade onírica será equipolente da atmosfera de sonho que conquista o centro do poema através daqueles «corpos subtilizados, / femininos, / entre mil cintilações / irrealis»; e, por fim, que existirá uma similar dimensão trágica e de revolta decadentista -modernista na explosão amorosa, citando eu o exuberante exemplo «E morderam -se as bocas abrasadas, / em contorções de fúria, ensanguentadas!», bem atestador do atrás mencionado clímax orgásmico que atinge boa parte dos poemas judithianos explicitamente

lésbicos. (GOUVEIA, 2009, p. 51-52).

Martim Gouveia apresenta ainda na sequência versos de vários poemas judithianos do primeiro livro da poetisa, *Decadência*, no qual foram publicados todos os poemas aqui citados, para enfatizar o caráter homossexual presente na obra e também a ideia de que a autora sabia que seria recriminada de alguma forma por se expressar de tal forma nesta obra.

Reclamando-se desde o dealbar criativo como um ser insulado, «tão sem ninguém», «mentindo ao mundo inteiro», como se lê em passos epigráficos de *Decadência*, o sujeito lírico judithiano prevalecente é o de alguém que, arrastando consigo um «negro crime ancestral» (sonetinho «Predestinada»), muito cedo abandona a metaforização e a instabilidade identitária para ceder ao rigor das palavras que afirmam uma iniludível sexualidade que «incendeia» um sangue não mais arrefecido. E assim desfilam logo na primeira criação judithiana alvos peitos entumecidos, «seios de bicos acerados» e seios nus, «de bicos enristados», bronzeados perfis, mulheres de dentes felinos com olhos indiciadores de perversos fins, cintas esguias e altas de ondulações provocantes, beijos rubros de sangue, «bocas encandescidas», nudezes estilizadas, corpos estonteantes e mais curvas provocantes, bocas perversas de bacantes, bem como estruturas poemáticas orgásticas do género de «sentindo aos agudos dentes / virem morder-me inclementes / numa infernal perversão!» («A cigana»), do já mencionado poema «Perfis decadentes», de «E a minha boca ardente / numa ansiedade louca / procura ir beijar / o seio branco e erguido» («Ao espelho»), quer ainda do tipo do desafiante e polémico título «A minha amante», cujo incipit é mais do que cristalino: «Dizem que eu tenho amores contigo! / Deixa-os dizer!...». Aliás, este último poema é mesmo uma arte poética que cartografa e inscreve em roteiro o drama íntimo da

poetisa e os influxos da pressão social contra um ser que queria um nome que fosse seu. (GOUVEIA, 2009, p. 52-53).

Ainda acerca do poema “Perfis Decadentes” tem-se a visão da pesquisadora brasileira Sara Marina Barbosa (2014, p. 7) de que a poética judithiana é uma poética de transgressão, que confronta a normatividade da época e apresenta claramente a representação de um desejo lésbico, ainda que reduzido a “sonhos voluptuosos”. Barbosa acredita que os versos do citado poema possam apontar para uma visão sonhada ou imaginada, mas que ainda assim, não restam dúvidas de que se trata da visão de uma relação homoerótica feminina descrita por um sujeito observador, o que pode ser confirmado nos versos 15-26: “Os seus perfis esfingicos,/e cálidos/estremeceram/na ânsia duma beleza pressentida,/dolorosamente pálidos!/Fitaram-se as bocas sensuais!/Os corpos subtilizados,/femininos,/entre mil cintilações/irreais,/enlaçaram-se/nos braços longos e finos!”.

Para finalizar apresenta-se a visão do pesquisador Jorge Valentim sobre a relação entre a visão de um casal em uma relação homoerótica e o sujeito (eu-lírico) que os observa

Mesmo, portanto, não estando diretamente envolvida com a ação descrita, a voz poética não deixa de perceber e efabular a cena do encontro entre estes dois entes consumidos pela paixão. Ora, não seria, assim, uma maneira outra de participar do *ménage*, valendo-se de uma postura de *voyeur*, de alguém que se compraz na observação atenta do prazer dividido entre as partes agentes do enlace físico? Não seria esse *voyeurismo* poético uma forma de também ser parte integrante de um jogo erótico sáfico, até porque o observar e o descrever não eliminam a sua participação? Gosto de pensar, nesse sentido, que essa postura supostamente passiva, de quem não estaria inserida na própria cena criada, trata-se de uma máscara possível por onde o safismo judithiano se espraia. (VALENTIM, 2013, p. 154).

Outro longo poema judithiano a ser apresentado neste estudo é “Ao Espelho”, assim como os anteriores também pertencente ao livro *Decadência*, composto por seis estrofes e um total de trinta e oito versos. Assim como nos poemas anteriores, neste também todas as estrofes começam com um verso iniciado por letra maiúscula e seguem com versos iniciados em letras minúsculas a cada frase completa, porém, aparecem mais de uma frase em cada estrofe, iniciando sempre a cada nova frase o verso com letra maiúscula, compondo assim uma narrativa onde se descrevem atos que são realizados pelo eu-lírico diante de um espelho.

“Ao Espelho” – Judith Teixeira (1923)

As horas vão adormecendo
preguiçosamente...
E as minhas mãos estilizadas,
vão desprendendo
distraidamente,
as minhas tranças doiradas.

Reflectido no espelho
que me prende o olhar,
desmaia o oiro vermelho
dos meus cabelos desmanchados,
molhados
de luar!

Suavemente, as mãos na seda,
vão soltando o leve manto...
Meu lindo corpo de Leda,
fascina-me, enamorada
de todo o meu próprio encanto...

.....
Envolve-se a lua
em dobras de veludo
nos páramos do céu

e eu vou pensando,
no cisne branco e mudo
que no espelhante lago adormeceu...
.....
Volta o luar silente...
E a minha boca ardente
numa ansiedade louca
procura ir beijar
o seio branco e erguido,
que no cristal do espelho ficou reflectido!...

Impossíveis desejos!
Os meus magoados beijos
encontram sempre a própria boca
banhada de luar
álgido e frio –
Dizendo em segredo
às minhas ambições,
o destino sombrio
das grandes ilusões!

Noite de Agosto
1922

Em relação a este poema, a pesquisadora Suilei Monteiro Giavara (2012, p. 89) aponta para o fato de a autora ter construído a imagem de um eu-lírico feminino consciente de seu corpo e de seus desejos em relação a ele e através da acentuada carga homoerótica presente nele apresenta também uma sexualidade que aflora sem pudores.

Pode-se dizer que a narrativa do poema apresenta em cadência o ato de se desnudar de uma mulher diante do espelho, provavelmente antes de se deitar “As horas vão adormecendo/preguiçosamente...” (vv. 1-2), que inicia com o ato de desmanchar suas tranças e admirar seus cabelos (provavelmente) loiros “E as minhas mãos estilizadas,/vão desprendendo/distraidamente,/as minhas tranças doiradas.” (vv. 4-7). Na sequência segue-se a retirada do manto que deixa o corpo nu a ser refletido pelo espelho

provocando o encantamento pela própria imagem refletida “Suavemente, as mãos na seda,/vão soltando o leve manto.../Meu lindo corpo de Leda,/fascina-me, enamorada/de todo o meu próprio encanto...” (vv. 13-17). Ao longo das estrofes cinco e seis tem-se a tentativa de concretização desse desejo narcísico e a sensação de frustração por perceber que o desejo não se satisfaz em si mesmo e talvez necessite de um objeto fora desse corpo, que tentar satisfazer esse desejo consigo mesmo talvez traga o destino de Narciso se “afogando em ilusão”, o que fica evidente nos versos finais “Os meus magoados beijos/encontram sempre a própria boca” (vv. 31-32) e “Dizendo em segredo/às minhas ambições,/o destino sombrio/das grandes ilusões!” (vv. 35-38).

É importante observar que neste poema existem interessantes referências à Mitologia Grega, assim como observado também nos poemas da poetisa grega Safo de Lesbos analisados no capítulo anterior. No verso 15 Teixeira faz referência à figura de Leda, rainha de Esparta e esposa de Tíndaro, que foi possuída em uma noite de amor por Zeus e dessa união acabou gerando dois ovos, dos quais nasceram seus filhos Clitemnestra e Castor, filhos de Tíndaro e Pólux e Helena, filhos de Zeus e, portanto semideuses, esta última sendo considerada a mais bela mulher da Grécia Antiga e “causadora” da Guerra de Tróia por sua infidelidade. Ainda em relação à história (mito) de Leda há a referência ao cisne no verso 22 de Teixeira, pois para seduzir Leda e conseguir possuí-la Zeus havia se disfarçado transformando-se em um cisne. Assim como o poema anterior pode ter uma ligação direta com uma pintura específica de Gustav Klimt este poema também pode estar relacionado com alguma (ou mais de uma) das várias pinturas intituladas “Leda e o Cisne” de pintores como Paul Cézanne, Ulpiano Checa e Cesare da Sesto, por exemplo. E também, assim como no poema “A Estátua”, o cisne se torna uma imagem simbólica do homoerotismo representando os alvos seios femininos como objeto do desejo erótico do eu-lírico.

Ainda no que tange às referências a Mitologia Grega fica clara a relação que Teixeira estabelece em seu poema com o mito grego de Narciso, que ficou muito conhecido na modernidade graças ao uso pelo psiquiatra austríaco Sigmund Freud em sua teoria da psicanálise do termo “narcisismo” ou “narcísico” representando, a se dizer de forma mais simplista, pessoas egoístas, com inabilidade de sentir e expressar empatia e que por só pensarem em si mesmas têm dificuldades para amar e se entregar a outrem. No mito grego, Narciso era filho do deus do rio Cefiso e da ninfa Liríope e vivia na região de Téspias, na Beócia. Logo que Narciso nasceu, seus pais o levaram ao oráculo Tirésias e este previu que o menino teria vida longa se nunca visse sua imagem

refletida. Narciso cresceu sem nunca ver sua imagem e se tornou um dos mais belos rapazes da Beócia, até que um dia passeando a beira de um rio viu seu reflexo na água e se apaixonou por sua própria imagem refletida. Uma das versões do mito conta que Narciso tentou beijar seu próprio reflexo (como o eu-lírico judithiano faz no poema “Ao Espelho”) e acabou morrendo afogado no rio; outra versão diz que Narciso teria enlouquecido por não conseguir possuir a imagem que via refletida e por isso teria se suicidado, esta versão foi atribuída ao poeta romano Ovídio. Há ainda uma última versão, atribuída ao escritor grego Pausânias, que conta que Narciso teria visto sua irmã gêmea no rio e se apaixonado por ela e por isso também se suicidado depois, esta última versão é menos famosa do que as outras. Em todas as versões, depois de morto Narciso é transformado por Afrodite (a deusa da paixão) em uma flor, que é conhecida até hoje também pelo nome de narciso. Assim como o mito de Leda e o Cisne, o mito de Narciso também foi retratado por muitos pintores em diferentes épocas.

Para finalizar, atentamos para a ideia de uma autossuficiência feminina transmitida pelo poema quando apresenta a visão do próprio corpo refletido no espelho provocando o rompimento de uma esfera passiva e iniciando um ritual narcísico de autoerotização completado com o ato de tentar beijar-se. Assim como o poema anterior pode ter tido uma inspiração direta em um quadro de Gustav Klimt, como apontou o pesquisador português Martim Gouveia, apontamos para outro quadro do mesmo autor que pode ter servido de inspiração para este poema ou mesmo estabelecer com ele uma relação de intertextualidade, sendo a pintura intitulada “Masturbação Feminina”, de 1913, onde é possível observar uma mulher deitada com as pernas abertas tocando seu próprio órgão genital.

No último poema a ser estudado neste capítulo, intitulado “Venere Coricata” constam quatro estrofes e um total de catorze versos, sendo a primeira e segunda estrofes compostas de quatro versos e a terceira e quarta estrofes compostas de três versos. Todos os versos do poema são decassílabos e as rimas ocorrem da seguinte maneira: na primeira e segunda estrofes entre os versos 1 e 4; 2 e 3; 5 e 8; 6 e 7; e na terceira e quarta estrofes entre os versos 9 e 10; 12 e 13; 11 e 14, compondo assim a seguinte fórmula rimástica: abba; abba; ccd; eed; e formando em um todo a estrutura formal de um soneto italiano.

“Venere Coricata” – Judith Teixeira (1923)

“Ante o quadro de Tiziano Vicelli”

Risca-se numa luz esbraseada
sobre uma pele negra e rebrilhante
a linha do seu corpo estonteante
recortando a nudez estilizada...

Cintilações de cor avermelhada,
vem envolver-lhe a curva provocante!
E na boca perversa de bacante,
agoniza uma rosa ensanguentada!

Num amplexo quimérico cingida,
revolve-se na luz enrubescida,
em espasmos de luxúria, irrealizados...

Contorce-se num ritmo de desejos...
E a luz vai-lhe mordendo todo em beijos
o seio nu, de bicos enristados!

Estio – Poente Rubro
1922

Está claro, pelo que a autora apresenta na epígrafe, que este poema foi certamente baseado em uma obra do pintor italiano renascentista Tiziano Vicellio, muito provavelmente na sua “Venere di Urbino”, onde se vê a representação da deusa romana do amor, Vênus (equivalente a deusa grega Afrodite), deitada/reclinada em uma cama luxuosa, completamente nua, porém cobrindo com uma das mãos seu órgão genital. A pintura de Ticiano, de 1538, é baseada (foi concluída em 1512 por Ticiano, após a morte do pintor original e posteriormente repintada pelo mesmo em 1538) na pintura intitulada “Vênus adormecida”, de 1510, do também pintor renascentista italiano Giorgione. A pintura foi financiada pelo então duque de Urbino (comunidade italiana da província de Pesaro e Urbino), Guidubaldo II, e por isso leva esse nome.

A pintura de Giorgione apresentava uma imagem mais pudica da deusa Vênus,

apesar de também mostrá-la completamente nua. A deusa aparece com os olhos fechados, dormindo ao lado de suas vestes, deitada na relva de uma colina, ao fundo aparecem o céu azul, nuvens, montanhas e outros elementos da natureza relacionados à pureza. Além disso, a deusa apresenta também uma expressão de tranquilidade em sua face. Já a pintura de Ticiano, traz uma imagem mais erotizada da mesma deusa, onde ela aparece deitada sobre uma cama forrada com tecido vermelho, apoiada em travesseiros, em um ambiente interno, provavelmente um quarto, segurando em uma das mãos um ramalhete de rosas vermelhas, com os cabelos caindo pelos ombros e de olhos bem abertos, olhando para o espectador com uma expressão provocativa.

Dessa forma, fica mais do que evidente que assim como a poetisa grega Safo de Lesbos, Judith Teixeira também estava muito ligada a outras expressões artísticas, como a pintura, e que nutria uma admiração pela figura da deusa do amor (seja em sua versão grega ou romana, Afrodite ou Vênus) e exaltava as qualidades atribuídas a ela, como o poder, o encanto, a beleza. Além disso, Teixeira também exaltava a figura da deusa como aquela que socorria os seres enamorados, amainando seus sofrimentos por amores não correspondidos ou de alguma forma proibidos.

Ao longo de todo o poema é possível perceber que a poetisa faz uma descrição detalhada da figura de Vênus presente no quadro de Ticiano, com a mesma intenção que ele, a de exaltar a beleza feminina e dar ao espectador a visão de uma figura mais erotizada, mais sensual, evidenciando pontos específicos de sua feminilidade e de seu poder de seduzir e despertar o desejo de outrem.

Em termos de uma análise mais específica dos termos escolhidos para compor este poema, Judith Teixeira mostra novamente a presença da erotização da figura do seio feminino, já tão presente em vários outros de seus poemas, inclusive os apresentados aqui anteriormente, como uma exaltação da beleza feminina através desta parte do corpo exclusiva das mulheres. Assim como no poema “A Estátua”, aqui aparece novamente na última estrofe (vv. 12-14), a volúpia da luxúria, a intensidade do desejo feminino representada na figura dos “seios de bicos enristados” (v.14).

Este poema não está entre os mais conhecidos e comentados da autora e por isso, poucos pesquisadores se detiveram exclusivamente sobre ele até agora, sempre tecendo considerações comparativas com o conteúdo de outros de seus poemas que ficaram mais famosos. Apesar disso, a importância de um olhar atento para este poema reside em diversos pontos: a relação de inter/intratextualidade e inspiração direta com uma outra obra artística muito importante (a pintura de Ticiano); a relação intertextual com a

representação da deusa romana do amor, Vênus; a expressão da feminilidade e exaltação de uma beleza exclusivamente feminina; a expressão do desejo erótico feminino como algo natural, inclusive com a valorização da figura do corpo feminino; e não menos importante, o uso da forma canônica do soneto italiano, já que Teixeira era tão intimamente ligada ao conceito de Arte, como podemos ver em sua conferência *De Mim*, apesar de, como a maioria dos Modernistas, renegar um conceito de Arte mais tradicional e querer romper com os padrões impostos, aqui ela retorna ao tradicional como os Renascentistas, principalmente pela relação direta estabelecida com uma obra que representa bem esse período. Todos os pontos se encaixam em uma extrema valorização e cuidado de seu trabalho como Artista.

Teixeira reúne dos tendencias estéticas del fin de siglo: modernismo y decadentismo. Pero hay mucho más: ella revela, ficcionaliza y metaforiza la lujuria como fuerza vital y como fuerza creativa. Ella, la violentamente pasional, no tiene a quien escribir y se escribe y se construye en su escritura y su deseo está en ese acto. Pero en Teixeira, también, yace el problema típico de fines del siglo XIX y comienzos del XX, la construcción de un personaje que revela la androginia de la belleza y de la creación.

Los personajes —el personaje Teixeira— se mueven como en un sueño prohibido y, en términos de Beatriz Sarlo, sus palabras son atravesadas por la urgencia del deseo. Al mismo tiempo, la lujuria entra en un intercambio de miradas: las de la ficción y las de la realidad. Ambas terminan cruzándose y pronto la ficción actúa: devora y coagula. Son los gestos definitivos y dramáticos decadentemente modernistas o modernistamente decadentes que muestran a la lujuria como fuerza creadora mientras revelan las pasiones de fin de siglo.

(PERDOMO, 2020, [online], sem paginação).

A partir das análises apresentadas podemos concluir, portanto, que Judith Teixeira reuniu em sua obra muitas tendências distintas, sendo considerada uma poetisa

modernista, de vanguarda, decadentista e tendo recuperado também em seus poemas outras poetisas antigas e modernas, como veremos mais detalhadamente no capítulo seguinte. Além disso, Judith Teixeira não teve medo de projetar sua voz e mostrar para o mundo e, principalmente, para uma Portugal extremamente conservadora, que as mulheres podem e devem ter liberdade para expressar seus desejos eróticos, seja qual for a sua sexualidade, sem reprimendas ou repressões.

CAPÍTULO III – SAFO DE LESBOS, JUDITH TEIXEIRA E A “PONTE” DE RENÉE VIVIEN: COMPARAÇÕES

Analisando o conteúdo da obra de Judith Teixeira pode-se dizer que a poetisa portuguesa certamente entrou em contato em algum momento com a obra da poetisa grega Safo de Lesbos. Não se pode afirmar com certeza que Judith Teixeira tenha lido as poesias de Safo, muito menos em sua língua original, o grego eólico. Porém, sabe-se que a poetisa portuguesa muito provavelmente entrou em contato com a obra da poetisa grega através do contato primeiro, da mediação, realizada pela obra de outra poetisa ocidental. Pode-se afirmar que Teixeira leu as traduções dos poemas de Safo de Lesbos realizadas pela também poetisa e tradutora da obra de Safo para o francês, Renée Vivien. Como se chega a essa conclusão? Através da epígrafe que abre a coletânea de poemas de Judith Teixeira intitulada *Nua. Poemas de Bizâncio*, de 1926, que nada mais é do que o antepenúltimo verso do poema “Sur le Rythme saphique”, de autoria de Renée Vivien e publicado em sua obra *Cendres et Poussières*, de 1902, a saber: “Je rêve d’amour et je dors solitaire/Eu sonho com amor e durmo sozinha”. Este poema de Vivien tem, por sua vez, também como epígrafe, versos de um fragmento atribuído a Safo (frag. 94D) em sua tradução para o francês, a saber: “La lune s’est couchée, ainsi que les Pléiades; il est minuit, l’heure passe, et je dors solitaire/A lua se pôs, assim como as Pléiades; é meia-noite, a hora passa e eu durmo sozinha”.

A poetisa Renée Vivien foi mais um expoente da literatura homoerótica feminina ocidental que bebeu da fonte sáfica. E mais do que isso, não só Renée Vivien bebeu dessa fonte como mergulhou profundamente nela e assim se encontrou em sua vida pessoal e em sua carreira como escritora, vivendo, sentindo e “re-produzindo” os passos de sua “musa” da antiguidade. Assim, não à toa podemos dizer com precisão que ela foi um importante elo da corrente literária homoerótica feminina que liga Safo de Lesbos a Judith Teixeira, a antiguidade ao modernismo, uma pausa sem precedentes nos vinte e cinco séculos que separam os dois contextos históricos.

Renée Vivien, pseudônimo adotado pela escritora Pauline Mary Tarn, nasceu em 11 de junho de 1877 em Londres, Reino Unido e morreu em 18 de novembro de 1909 em Paris, França. Vivien ficou conhecida como a “Sappho 1900” por traduzir diretamente do grego antigo os poemas de Safo de Lesbos para a língua francesa. Além deste epíteto, dado por um editor de uma revista francesa e que ficou sendo o mais famoso, ela era conhecida também como “A musa das violetas” e “Filha de Baudelaire”.

Renée era chamada de “Musa das violetas” não só por seu gosto pela cor e flores violetas, mas principalmente por sua amiga – e provável primeiro amor – Violet Shillito, que morreu muito jovem. Já a designação de “filha de Baudelaire” deve-se ao fato de a poesia de Charles Baudelaire ter influenciado bastante a escrita de Renée, sobretudo no que se refere à melancolia. E, finalmente, ficou conhecida como “Safo 1900” por ter sido a primeira mulher a traduzir Safo diretamente do grego, por ter escrito poemas sáficos e poemas lesboeróticos, por ser lésbica e por ter desenvolvido um trabalho de reconfiguração da imagem da ilha de Mitilene, a ilha de Lesbos, que, no início do século XX, era representada nas artes de autoria masculina a partir da ótica heteronormativa – ou seja, a representação do amor entre mulheres em um espaço feminino visava à excitação do desejo erótico do homem, que participa da cena ou a observa.

(CASTRO, 2021, [online] sem paginação).

Como mencionado acima, a escritora registrada como Pauline, escolheu mudar seu nome (não oficialmente) para Renée, que significa literalmente “renascida”, equivalente a Renata em português. Ao que parece, tal escolha não se deu por acaso visto que ocorreu em um momento da vida da escritora em que esta buscava maior independência financeira e pessoal. Como Vivien era parte de uma família abastada (mãe americana, da qual não se sabe muito e pai britânico, John Tarn, investidor do ramo imobiliário), nunca teve problemas para se manter e pôde estudar nos melhores colégios de Paris.

Vivien frequentou a escola em Paris até a morte de seu pai em 1886. Após sua morte, Vivien retornou a Londres para descobrir que a herança de seu pai foi dada a ela. Supostamente, a mãe de Vivien tentou declará-la legalmente insana para que ela pudesse ter o dinheiro da herança de seu marido. A trama falhou, e Vivien foi tirada de sua mãe para viver sob custódia da corte até que ela atingisse a maioridade. Em 1899, depois de completar 21 anos, Vivien retornou à França com o dinheiro da herança. Foi nessa época que ela começou a ser conhecida como Renée Vivien.

(GERMAN, 2018, tradução minha).

Além desse renascimento pessoal, essa nova fase da vida da escritora marcava também o renascimento de um interesse pelo verso sáfico. Ela escrevia no estilo dos Simbolistas e Parnasianos da Belle-Époque francesa, com uso de versos hendecassílabos e sonetos, porém, recebeu notável atenção por seus poemas de cunho autobiográfico, com temáticas de extremo romantismo e desespero frequente, ademais, obviamente, da temática do amor entre mulheres. Havia ainda um estereótipo (errôneo, tenha-se em mente) de que na Belle Époque tudo era permitido e um “espírito de liberdade” pairava no ar.

É importante destacar que Paris, nesse período, vivia a chamada *Belle Époque* e acolhia não só artistas, mas muitos que não encontravam espaço em seus países de origem, entre eles os homossexuais. O lesbianismo e a bissexualidade eram relativamente comuns e aceitos, desde que não fossem públicos. [Porém] A liberdade não era total, havia, por exemplo, uma lei desde 1800 que proibia as mulheres de usarem roupas masculinas.

(CASTRO, 2021, [online], sem paginação).

Talvez por conta desse aparente “espírito de liberdade”, Renée Vivien mostrava levar uma vida de lésbica assumida e bastante aberta, sem se esconder da sociedade. Seu relacionamento mais conhecido (e quiçá o mais marcante) foi com a também herdeira e escritora Natalie Clifford Barney, que a inspirou a escrever sobre a temática homoerótica/homoafetiva feminina. Em 1901, o relacionamento tempestuoso e ciumento com Natalie Barney foi rompido por Renée devido às inúmeras traições de Natalie. Quando Barney passou a segunda metade de 1901 nos Estados Unidos, Vivien optou por não segui-la e após o retorno de Natalie para Paris, ela se recusou a vê-la novamente. Após a separação, acredita-se que Natalie Barney tenha feito grandes esforços para recuperar Vivien, esforços que não terminaram até a morte dela, pois sabe-se que ela enviou amigos em comum para visitar Vivien (para implorar pela volta em seu nome), bem como flores e cartas implorando a Vivien para reconsiderar. Apesar das intensas investidas de Barney para um retorno, em 1902, Vivien se envolveu romanticamente com a rica baronesa Hélène van Zuylen, que era mais velha, casada e tinha filhos, e seu relacionamento teve que ser mantido em sigilo. Com Hélène, ela

encontrou o amor materno (que não teve com sua mãe verdadeira) que a iludiu durante toda a sua vida, mas esta também não era, obviamente, a situação perfeita para um relacionamento amoroso. Ainda durante a relação com Zuylen, Vivien recebeu uma carta de uma misteriosa admiradora de Istambul, Kérimé Turkhan Pasha, esposa de um diplomata turco. Isso desencadeou uma correspondência intensamente apaixonada, seguida de breves encontros clandestinos. Kérimé, no entanto, vivia de acordo com a tradição islâmica, isolada e velada, não podia viajar livremente nem deixar o marido. Enquanto isso, Vivien não desistiu da Baronesa de Zuylen. Em 1907, após Zuylen tê-la, finalmente, trocado por outra mulher, Vivien fugiu para o Japão e Havaí com sua mãe, ficando gravemente doente na viagem. A relação com Kerimé terminou oficialmente em 1908, quando esta se mudou com o marido para São Petesburgo.

Por seu posicionamento claro, Renée Vivien sofreu muitas críticas. O poema “Pelourinho” retrata a não aceitação social de sua sexualidade: “Durante muito tempo, fui amarrada ao pelourinho,/ E as mulheres, vendo que eu sofria, riram.// Então, homens pegaram lama/ Com a qual salpicaram minhas têmporas e bochecha.// As lágrimas tomaram-me, tempestuosas como as ondas,/ Mas meu orgulho fez-me conter os soluços.// [...]// O lugar era público e todos tinham vindo,/ [...]// [...] E o vento trazia-me o barulho de suas palavras.// Senti a cólera e o horror invadirem-me./ Silenciosamente, aprendi a odiá-los.// Os insultos açoitaram, como chicotes de urtiga./ Quando enfim me desataram, parti.// [...]” (*Pendant longtemps, je fus clouée au pilori,/ Et des femmes, voyant que je souffrais, ont ri.// Puis, des hommes ont pris dans leurs mains une boue/ Qui vint éclabousser mes tempes et ma joue.// Les pleurs montaient en moi, houleux comme des flots,/ Mais mon orgueil me fit refouler mes sanglots.// [...]// La place était publique et tous étaient venus,/ [...]// [...] Et le vent m’apportait le bruit de leurs paroles.// J’ai senti la colère et l’horreur m’envahir./ Silencieusement, j’ai appris à les haïr.// Les insultes cinglaient, comme des fouets d’ortie./ Lorsqu’ils m’ont détachée enfin, je suis partie.// [...].*)

(CASTRO, 2021, [online], sem paginação.).

Vivien foi terrivelmente afetada por essas perdas e acelerou em uma espiral

descendente psicológica, já em movimento. Ela se voltou cada vez mais para o álcool, as drogas e até tentou o suicídio tomando láudano, um derivado do ópio; a tentativa falhou, mas a deixou parcialmente paralisada. Caindo em uma espiral descendente, ela se recusou a se alimentar adequadamente, um fator que acabou contribuindo para sua morte.

Portanto, apesar da suposta liberdade total que reinava em Paris naquela época, Renée Vivien também sofreu críticas e foi alvo de preconceitos pela temática autobiográfica homoerótica/homoafetiva de suas obras e acredita-se que se deva a isso o fato de ter também, assim como Judith Teixeira, sofrido um “apagamento” da história da literatura francesa e da literatura moderna ocidental, não aparecendo nos livros escolares sobre literatura, nem nos manuais de literatura e não tendo suas obras reeditadas por décadas.

Partindo disso, sabe-se que nomes fortes na poesia francesa como Charles Baudelaire e Paul Verlaine também retrataram em suas poesias o amor entre mulheres, mas Renée Vivien, enquanto mulher que vivia esse amor em sua vida pessoal reivindicou a legitimidade dessa representação, alegando (com razão, diga-se de passagem) que os homens não tinham embasamento para falar do amor entre mulheres, pois, eles criaram fantasias que nada tinham a ver com o que acontecia e se sentia de fato, apenas se relacionavam ao imaginário masculino, afinal, quem deveria falar do amor entre mulheres eram as que viviam esse sentimento de mulheres por/para mulheres.

Além de assinar os textos com seu nome, um nome feminino, negando-se à prática da pseudonímia para disfarçar a autoria feminina [seu pseudônimo era feminino], sua poesia amorosa e erótica é em primeira pessoa. Em muitos de seus poemas, há um eu-lírico feminino que se dirige a outra mulher, como nos versos de “À mulher amada” (*À la Femme Aimée*): “Sinto estremecer sobre meus lábios mudos/ A doçura e o temor de teu primeiro beijo” (*Je sentis frissonner sur mes lèvres muettes/ La douceur et l’effroi de ton premier baiser*); ou nos versos de “Canto” (*Chanson*): “Mas quando tão branca entre meus braços,/ para meu grito de amor que se extasia/ Sorris e não respondes,/ Teus olhos fechados congelam-me a alma...” (*Mais quand, si blanche entre mes bras,/ À mon cri d’amour qui se pâme/ Tu souris et ne réponds pas,/ Tes yeux fermés me glacent l’âme...*), ou

ainda nos de “Eu te possuí” (*Je t’ai possédée*): “E minha carne conheceu o sol da tua carne.../ Abracei a chama e a sombra e o orvalho,/ Teu gemido morria como o mar/ Lascivo e extenuado” (Et ma chair connut le soleil de ta chair.../ J’etreignis la flamme et l’ombre et la rosée,/ Ton gémissement mourait comme la mer/ Lascive et brisée).

(CASTRO, 2021, [online], sem paginação).

Renée Vivien foi uma escritora muito prolífica e seus principais livros de versos publicados são *Études et Preludes* em 1901 (assinado somente como R. Vivien), *Cendres et Poussières* em 1902, *La Vénus des aveugles* em 1903, *Sapho* também em 1903, *A l’heure des mains jointes* em 1906, *Flambeaux éteints* em 1907, *Sillages* em 1908, *Poèmes en Prose* e *Dans un coin de violettes* em 1909, e *Haillons* em 1910, os dois últimos com publicação póstuma. Além de poesia, e do livro de poemas em homenagem a Safo de Lesbos, ela escreveu também várias obras em prosa, incluindo *L’Etre Double* (inspirada em Christabel de Coleridge), e uma biografia inacabada de Ana Bolena, que foi publicada postumamente, ainda em 1909. Em 1904, Vivien publicou originalmente *Une Femme m’Apparut*, um romance autobiográfico. Em 1976, este foi traduzido para o inglês por Jeanette Foster e publicado pela Naiad Press. A editora Naiad Press também publicou uma tradução da coleção de poesias de Vivien, com o epíteto de “A musa das violetas”, em 1974. Após a morte de Renée, seus editores garantiram que a maior parte do trabalho deixado com eles fosse publicada postumamente, e seu total de obras lista 17 volumes de poesia (não incluindo compilações) e 16 volumes de prosa, sob seus vários pseudônimos. Além disso, há poemas juvenis e diários, além da correspondência, geralmente, volumosa de um escritor. (GERMAN, 2018).

É de extrema importância que a obra de Renée Vivien tenha sido preservada e chegado completa até nós e que possamos conhecê-la mais a fundo e ter a oportunidade de divulgá-la, pois, assim como Judith Teixeira, (e talvez inconscientemente também Safo de Lesbos), ela se empenhou em retratar os sentimentos e emoções legitimamente femininos e, apesar da aparente aura de liberdade (assim como na antiga Ilha de Lesbos), ainda julgados e recriminados por grande parcela da sociedade moderna ocidental. Renée Vivien escreveu sobre o amor entre mulheres como sendo apenas aquilo que ele era em sua simplicidade, o que ela vivia em todos os seus dias e o que

sentia frequentemente, apresentando a lesbianidade (ou bissexualidade) como um dos estados humanos mais naturais que existem, sem nada de grandioso ou fantasioso. Vivien falou abertamente sobre as mulheres (e não só as que amam mulheres), sendo uma mulher e se colocando como centro de suas composições falou desse lugar do feminino diretamente por e para outras mulheres, as de antes, as de sua época e, principalmente, as que viriam depois dela, como a também poetisa Judith Teixeira e tantas outras que tiveram oportunidade (ainda que talvez um pouco velada) de falar sobre seus sentires, mas principalmente para aquelas que não tiveram voz e não puderam se expressar e para aquelas que ainda viriam e que ainda virão poderem ter suas vozes ouvidas e seus sentires legitimados.

Para aprofundar um pouco mais as evidências sobre o contato de Judith Teixeira com os ecos sáficos presentes na poesia de Renée Vivien e, assim, indiretamente seu contato com a poesia da própria Safo de Lesbos, apresentar-se-á a seguir a comparação entre alguns poemas de Renée Vivien claramente inspirados na obra sáfica e alguns poemas da poetisa portuguesa que podem ter sido inspirados pelos ecos sáficos presentes na obra de Vivien.

Para começar, é preciso dizer que a escritora anglo-francófona Renée Vivien não somente leu e se interessou pelos escritos da poetisa grega Safo de Lesbos como uma inspiração para seus próprios poemas, como também, e principalmente, o que a diferencia de todas as poetisas que vieram ou venham a se inspirar pela poética sáfica, ela tentou, em alguma medida, viver e “escrever” (aspas pelo caráter de oralidade da poesia grega arcaica) como a própria Safo de Lesbos, usando em seus poemas o chamado metro sáfico, traduzindo para o francês os fragmentos de Safo diretamente do grego antigo - idioma que ela se empenhou em aprender especificamente com este objetivo - em verso e recriando esses fragmentos em prosa, além de citar trechos dos fragmentos em epígrafes e fazer inúmeras invocações à figura da poeta em seus próprios versos. Todo esse material riquíssimo a respeito de Safo de Lesbos está compilado em seu livro *Sapho*, publicado em 1903, onde a escritora apresenta uma “Biographie de Pasppha”, suas traduções para os fragmentos, reescrituras e interpretações para a obra da chamada de nona musa. Além disso, sabe-se também que Renée Vivien viajou várias vezes para a Grécia buscando recuperar o máximo possível da história de Safo e em algum momento tentou reproduzir em Paris uma espécie de grupo de estudos de mulheres, na tentativa de resgatar o que acontecera em Mitilene.

Segundo o biógrafo Jean-Paul Goujon: “Renée Vivien romantizou a morte”. Ao

visitar Londres em 1908, profundamente deprimida, ela tentou se matar bebendo um excesso de láudano, substância derivada do ópio. Ela se esticou em seu divã com um buquê de violetas sobre o coração. O suicídio falhou, mas enquanto estava na Inglaterra, ela contraiu pleurisia; mais tarde, ao retornar a Paris, ela ficou consideravelmente doente. Vivien sofria de gastrite crônica, devido a anos de uso de hidrato de cloral e abuso de álcool. Ela também começou a se recusar a comer após o rompimento com sua última amante. Vivien morreu em Paris na manhã de 18 de novembro de 1909, aos 32 anos; a causa da morte foi relatada na época como “congestão pulmonar”, que provavelmente resultou de pneumonia complicada por alcoolismo, abuso de drogas e anorexia nervosa. Ela foi enterrada no Cemitério Passy, no mesmo bairro parisiense exclusivo onde ela morava.

Esta passagem de uma das biografias de Renée Vivien mostra como a temática da morte, do suicídio, do sofrimento por amor (ou a impossibilidade de consumá-lo) e do sofrimento psíquico de um modo geral também estava presente em seus poemas com caráter autobiográfico. Como já mencionado anteriormente neste trabalho, a mesma temática é explorada também nos poemas de Safo de Lesbos e Judith Teixeira e é mais um ponto que interliga a trajetória das três poetisas e mostra como elas viviam e expressavam através da escrita suas paixões, de forma intensa e dilacerante.

Devido a isso, apresentamos, portanto, na sequência, uma breve análise comparativa de alguns poemas de Safo de Lesbos e de Judith Teixeira, os desta última então permeados por influências da primeira, diretamente talvez, mas mais certamente através da ponte com a obra de Renée Vivien.

“Fragmento 168 B” – Safo de Lesbos (data desconhecida) - Tradução Tadeu Andrade (2020).

A Lua se pôs —
e as Plêiades. Meia-
noite, as horas passam —
e eu durmo sozinha.

δέδυκε μὲν ἃ σελάννα
καὶ Πληϊάδες, μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχεται ὥρα·

ἔγω δὲ μόνα κατεύδω.

“Sur le Rythme saphique” – Renée Vivien (1902)

*La lune s'est couchée, ainsi que les Pléiades;
il est minuit, l'heure passe, et je dors solitaire.*
Psappha

L'ombre se drapait en des voiles de veuves,
La mer aspirait le sang tiède des fleuves,
L'Aphrodita blonde au regard décevant
Riait en rêvant.

J'entendis gémir, au profond de l'espace,
Celle qui versa la strophe ardente et lasse,
Et dont le laurier fleurit et triompha,
La pâle Psappha

Le rossignol râle et frémit par saccades,
Et l'ombre engloutit la lune et les Pléiades:
L'heure sans espoir et sans extase fuit
Au sein de la nuit.

Parmi les parfums glorieux de la terre
Je rêve d'amour et je dors solitaire,
O vierge au beau front pétri d'ivoire et d'or
Que je pleure encor!

É possível perceber com clareza e obviedade que a composição deste poema de Vivien foi totalmente influenciada pelo fragmento de Safo e dedicada a Safo, pois, temos a epígrafe que é o próprio fragmento traduzido do original grego para o francês, ele foi também utilizado como inspiração para as duas primeiras estrofes, tanto que no final da segunda estrofe aparece citado o nome da poetisa grega e ainda, nas duas últimas estrofes, tem-se uma reescrita ampliada em cima do mesmo fragmento.

Nesta sequência temos, portanto, a exposição clara do que foi mencionado

anteriormente sobre o contato de Judith Teixeira com a obra de Safo de Lesbos através da obra de Renée Vivien, que foi toda ela baseada na obra de Safo e, dessa forma, vemos então a influência de Safo também em Judith Teixeira. E como isso se mostra especificamente? Pela decisão de utilizar como epígrafe de um livro seu o verso destacado acima do poema de Renée Vivien, que por sua vez, não somente tem como epígrafe um famoso fragmento de Safo (também exposto acima), como se propõe a ser uma nova (e expandida) leitura e reescrita a partir do mesmo. Sobre isso, aponta novamente a pesquisadora Lettícia Batista Rodrigues Leite:

Esta composição integra a coletânea *Cendres et Poussières* (1902), cujo primeiro poema, uma “Invocation” (a Psapha de Lesbôs), não poderia ser mais eloquente no que se refere às referências privilegiadas por Renée Vivien. Vale ressaltar ainda o fato de que as suas duas últimas estrofes se tratam, na verdade, de uma variação poética composta pela poeta britânica a partir do fragmento sáfico que abre este poema. Variante poética que ademais reaparecerá na primeira parte dos poemas que mais tarde irão compor a sua coletânea intitulada *Sapho* (1903).

(LEITE, 2017, p. 377).

Na sequência, apresento outro poema de Renée Vivien, do qual sabe-se que Judith Teixeira teve conhecimento e, inclusive, foi influenciada por ele na escrita de um poema seu e ainda, o poema de Safo que influenciou a escrita do citado poema de Vivien, seguidos pelos comentários da já mencionada pesquisadora Lettícia Leite sobre os mesmos para corroborar minhas afirmações sobre a ponte exercida por Renée Vivien para o contato de Judith Teixeira com a obra da grega Safo de Lesbos.

“À la Femme aimée” – Renée Vivien (1901)

Lorsque tu viens, à pas réfléchis, dans la brume,
Le ciel mêlait aux ors le cristal et l’airain.
Ton corps se devinait, ondoisement incertain,
Plus souple que la vague et plus frais que l’écume.

Le soir d'été semblait un rêve oriental
De rose et de santal

Je tremblais. De longs lys religieux et blêmes
Se mouraient dans tes mains, comme des cierges froids.
Leurs parfums expirants s'échappaient de tes doigts
En le souffle pâmée des angoisses suprêmes.
De tes clairs vêtements s'exhalaient tour à tour
L'agonie et l'amour
Je sentis frissonner sur nies lèvres muettes
La douceur et l'effroi de ton premier baiser.
Sous tes pas, j'entendis des lyres se briser
En criant vers le ciel l'ennui fier des poètes.
Parmi des flots de sons languissamment déçus.
Blonde, tu m'apparus.

Et l'esprit assoiffé d'éternel, d'impossible,
D'infini, je voulus moduler largement
Un hymne de magie et d'émerveillement.
Mais la strophe monta bégayante et pénible,
Reflet naïf; écho puénil, vol heurté,
Vers la Divinité

“Frag. 31” – Safo de Lesbos (data desconhecida) – Tradução de Guilherme Gontijo
Flores (2012).

Ele parece-me ser par dos deuses,
esse homem, que à tua frente agora
se senta e bem de perto à tua fa-
la doce atenta

e ao brilho amável de teu riso; juro
que me apavora o coração no peito,
porque assim que te vejo, minha fa-

la já se cala,

a língua inteira se lacera, um leve
fogo brota de pronto sob a pele,
os olhos nada veem, rugem ruí-
dos nos ouvidos,

uma água me inunda, um arrepio
me prende, estou mais verde do que a relva,
e agora já pareço estar a pon-
to de morrer

Mas tudo é suportável, já que um pobre...

“A Minha Amante” – Judith Teixeira (1923)

“..... a dor
Só lhe perco o som e a cor
Em orgias de morfina!”

Dizem que eu tenho amores contigo!
Deixa-os dizer!...
Eles sabem lá o que há de sublime,
nos meus sonhos de prazer...

De madrugada, logo ao despertar,
há quem me tenha ouvido gritar
pelo teu nome...

Dizem – e eu não protesto –
que seja qual for
o meu aspeto
tu estás
na minha fisionomia

e no meu gesto!

Dizem que eu me embriago toda em cores
para te esquecer...

E que de noite pelos corredores
quando vou passando para te ir buscar,
levo risos de louca, no olhar!

Não entendem dos meu amores contigo –
não entendem deste luar de beijos...

– Há quem lhe chame de tara perversa,
dum ser destrambelhado e sensual!
o meu castigo...

E eu sem sombras alheio-me dispersa...

E ninguém sabe que é de ti que eu vivo...

Que és tu que doiras ainda
o meu castelo em ruína...

Que fazes da hora má, a hora linda
dos meus sonhos voluptuosos –

Não faltes aos meus apelos dolorosos...
– Adormenta esta dor que me domina!

Junho – Poente

1922

Os ecos sáficos-vivienniens em Judith não são poucos. Refiro-me, em especial, aos motivos no feminino, que são abundantes e fortemente metafóricos no âmbito da poética das três compositoras. Aspecto que, no entanto, eu não me proponho a retomar aqui, uma vez que, em alguma medida, ele já foi objeto de análise no âmbito de outros trabalhos (KLOBUCKA, 2013, p. 36; PAZOS ALONSO, 2011). Opto, assim, por fazer referência a um

exemplo pontual que, a meu ver, sugere de forma bastante expressiva os diálogos sáficos articulados pelas poéticas de Renée Vivien e de Judith Teixeira: a quase homonímia dos títulos de três composições de autoria dessas autoras. Refiro-me a uma poema de Renée Vivien intitulado “À la Femme aimée”; a um fragmento de Safo, que Vivien não apenas traduzirá, em verso e em prosa, mas ao qual ela atribuirá um nome: “Ode à une Femme aimée”; e, por fim, ao célebre e polêmico “A Minha Amante”, que integra a primeira coletânea de Teixeira, *Decadência*.

(LEITE, 2017, p. 377).

Ademais, como mencionado por Lettícia Leite acima, o fragmento 31 de Safo de Lesbos foi utilizado por Renée Vivien não somente como base para a produção de seu poema “À una Femme aimée”, reproduzido acima, mas também para sua própria tradução do mesmo diretamente do grego eólico para o francês moderno em prosa e em verso, como mostram as versões completas reproduzidas abaixo, que fazem parte da sua coletânea dedicada a Safo intitulada *Sappho: Ode à una Femme aimée*, de 1903.

Il me paraît l'égal des Dieux, l'homme qui est assis dans ta présence et qui entend de près ton doux langage et ton rire désirable, qui font battre mon cœur au fond de ma poitrine. Car lorsque je t'aperçois, ne fût-ce qu'un instant, je n'ai plus de paroles, ma langue est brisée, et soudain un feu subtil court sous ma peau, mes yeux ne voient plus, mes oreilles bourdonnent, la sueur m'inonde et un tremblement m'agite toute ; je suis plus pâle que l'herbe, et dans ma folie je semble presque une morte... Mais il faut oser tout...

L'homme fortuné qu'enivre ta présence
Me semble l'égal des Dieux, car il entend
Ruisseler ton rire et rêver ton silence,
Et moi, sanglotant,

Je frissonne toute, et ma langue est brisée
Subtile, une flamme a traversé ma chair,

Et ma sueur coule ainsi que la rosée
Âpre de la mer;

Un bourdonnement rempli de bruits d'orage
Mes oreilles, car je sombre sous l'effort,
Plus pâle que l'herbe, et je vois ton visage
A travers la mort.

Como podemos ver, em todos os textos apresentados, seja nos poemas próprios das autoras ou nas traduções de Renée Vivien, todos eles apresentam o uso da marcação clara do gênero feminino, seja em relação ao eu-lírico – a voz que fala nos poemas é sempre uma voz feminina – seja em relação a quem se destinam os poemas – todos eles são “endereçados” também a figuras femininas. O poema de Safo não foi intitulado, como acontecia na Grécia Antiga, devido ao caráter de oralidade da composição que não previa um registro escrito e uma organização como vemos posteriormente para a publicação de um livro que é um compilado de vários poemas do mesmo autor, por isso o chamamos de fragmento 31 pela ordem em que o papiro foi encontrado e organizado posteriormente. Já no caso das poetisas modernas temos a marca de gênero logo no título dos poemas, que são “enviados” para as figuras femininas que despertam seus sentimentos amorosos e são títulos muito semelhantes, por isso, consideramos como uma marca da influência de uma autora sobre a outra, como vimos no caso da autora francesa “À una Femme aimée” e no caso da autora portuguesa “A minha amante”.

Em relação ao conteúdo dos poemas apresentados, vemos não apenas nos últimos três poemas reproduzidos, como nos anteriores também, que todas elas além de apresentarem em suas composições a voz de um eu-lírico do gênero feminino (como já dito marcado pelas desinências de gênero de cada língua), apresentam, da mesma maneira, apesar da distância temporal, a expressão de um sentimento amoroso marcadamente intenso e passionnal.

Podemos perceber em todos os poemas, inclusive como uma marca própria da escrita destas autoras, o uso das referências ao corpo (majoritariamente o corpo feminino) físico para demonstrar a intensidade do seu sentir emocional, como efeitos psicossomáticos provocados nos eu-líricos pela mera aproximação da figura amada, pela visão ou escuta dessa figura e por vezes apenas pela sua lembrança de tal objeto de desejo.

Começando pelo fragmento de Safo de Lesbos, estes efeitos estão expressos nitidamente a partir da terceira estrofe: “juro que me **apavora o coração no peito,**/ **porque assim que te vejo,** minha **fa-/la já se cala,** a **língua** inteira se **lacera,** um leve **fogo** brota de pronto sob a **pele,** os **olhos nada veem,** rugem **ruí-/dos nos ouvidos,** uma água me inunda, um **arrepio** me prende, estou mais **verde do que a relva,** e agora já pareço estar a pon-/to de **morrer**”. A partir dos termos destacados é possível notar que somente a presença e o ato de olhar para a figura amada desperta nesse eu-lírico uma vasta variedade de sensações físicas tão intensas, alterações dos cinco sentidos básicos e uma comparação com a força incontrolável dos elementos da natureza que mostra como seus sentimentos são capazes de fazer com que sintam que os efeitos de tal encontro podem provocar até mesmo a sua morte e este sujeito não poderá evitá-la, pois, não consegue evitar se sentir de tal forma. No caso de Safo, como não temos menção a uma figura amada feminina no título do poema, podemos evidenciar que seja uma amante por algumas marcas no poema, como nos primeiros versos onde diz: “Ele parece-me ser par dos deuses,/esse **homem,** que à tua frente agora/se sinta e bem de perto à tua fa-/la doce atenta”, por saber que, apesar de Safo ter uma pequena comunidade de garotas de quem era tutora e talvez praticasse com elas uma iniciação sexual e afetiva como acontecia com os meninos em outras regiões da Grécia Antiga (como já explicado anteriormente na Introdução e Capítulo I deste trabalho), os casamentos se davam somente entre homens e mulheres naquela época e região e, portanto, como a figura de quem Safo parece manifestar seu ciúme é uma figura masculina, acredita-se que o alvo de seu desejo, que estava junto a esse homem, fosse uma pessoa do gênero feminino.

Em relação ao poema de Renée Vivien, da mesma forma, temos a expressão de sensações inevitáveis e incontroláveis pelo eu-lírico desde o princípio provocadas por essa figura da “fêmea amada”: “Eu estava **tremendo.** (...) Eu senti um **arrepio** em meus **lábios** silenciosos.”. E além das reações físicas provocadas no eu-lírico, desta vez, vemos também a própria figura da amante expressando a vivacidade desse sentimento através das reações corporais de um corpo que fala, talvez, da reciprocidade desse sentir: “Seus **perfumes expirando** escaparam de seus **dedos/Na respiração** desmaiada da **angústia** suprema./De suas **roupas** claras exalavam por sua vez/**Agonia e amor**.”. Vemos novamente através dos termos destacados como as reações físicas externalizam o que estava oculto interiormente através de um desejo inebriante que consome o corpo físico.

Por fim, chegamos ao poema de Judith Teixeira, onde temos dessa vez, não

exatamente expressões corporais, mas da mesma forma reações físicas, reações de um corpo que mostra para o mundo seus desejos internos pela figura dessa amante e que, por isso, a figura do eu-lírico parece ser recriminada: “Dizem que tenho amores contigo/Deixa-os dizer!...”. As reações físicas não aparecem relacionadas aos cinco sentidos básicos, mas, ainda assim, aparecem como expressões de um corpo que fala: “De madrugada, logo ao despertar,/há quem me tenha ouvido **gritar**/pelo teu nome.../ Dizem – e eu não protesto – /que seja qual for/o meu **aspeto**/tu estás/na minha **fisionomia**/e no meu **gesto**!

Depois de tais comparações entre as três poetisas, partimos então para uma comparação mais específica entre um fragmento de Safo de Lesbos e um poema de Judith Teixeira.

“**Fragmento. 1**” – **Safo de Lesbos** (data desconhecida) – Tradução de Guilherme Gontijo Flores (2012).

De multiflóreo manto, ó Afrodite,
prole de Zeus e tecelã de ardis,
não me domes com náuseas nem angústias
o peito, ó deusa.

Mas vem logo até mim, se alguma vez
me atendeste, ao ouvir a minha voz,
e abandonando o palácio paterno,
teu áureo carro

atrelando, vieste; atrás de belos
velozes pardais, sobre a terra negra,
num turbilhão de asas céu abaixo,
em meio ao éter.

Logo chegaram; tu, ó venturosa,
que em teu rosto imortal és só sorriso,
perguntantes por que eu de novo sofro,
de novo invoco-te,

e o que eu mais quero que aconteça em meu
ânimo insano: “Quem vou persuadir
à tua paixão, ó Safo? Quem agora
te injustiçou?”

Se ela te foge, logo seguirá;
se hoje nega os presentes, há de dar;
e se não ama, logo ela amará,
queira ou não queira.”

“A Estátua” – Judith Teixeira (1923)

O teu corpo branco e esguio
prende todo o meu sentido...
Sonho que pela noite, altas horas,
aqueces o mármore frio
do alvo peito entumecido...

E quantas vezes pela escuridão,
a arder na febre dum delírio,
os olhos roxos como um lírio,
venho espreitar os gestos que eu sonhei...

.....

- Sinto os rumores duma convulsão,
a confessar tudo que eu cisme!

.....

Ó Vénus sensual!
Pecado mortal
do meu pensamento!
Tens nos seios de bicos acerados,
num tormento,
a singular razão dos meus cuidados!

Fevereiro - Noite Luarenta

1922

De imediato pode-se dizer que há pelo menos uma referência à mitologia grega no poema de Judith Teixeira que a aproxima de Safo que é a menção à deusa da paixão e da beleza, Afrodite, nesse caso sendo citada por seu nome romano Vênus. Ao contrário de Safo que fala diretamente com a deusa em seu poema e, aparentemente, recebe uma resposta positiva da mesma, no poema de Judith Teixeira ela usa da figura da deusa Vênus para se referir à figura amada, enfatizando assim sua intensa beleza, sensualidade e o poder que exerce sobre o eu-lírico transformando seu desejo por ela em um pecado mortal.

Além do mais, essa menção a esse sentir como estando relacionado a um pecado, e um pecado muito grave que poderia até provocar a morte, pode ser um indício e um resquício no poema de uma relação inevitável com o contexto histórico no qual Teixeira estava inserida, onde os poderes públicos e religiosos, assim como a sociedade de modo geral, condenavam o desejo feminino por si só e ainda mais o desejo feminino por outro ser feminino.

Tanto podemos ver que mesmo em outras autoras do mesmo período ou ainda em período pouco posterior, como Florbela Espanca, a temática do desejo afetivo e sexual feminino aparece frequentemente relacionada à dor, segundo a doutrina moralizante cristã da época, o prazer das mulheres estaria inevitavelmente ligado à dor e ao pecado, de forma a se igualar com o pecado original cometido por Eva, a primeira mulher, que tendo comido do fruto proibido (que pode ser considerado uma metáfora para o ato sexual) teria que cobrir seus genitais e, principalmente, daria à luz seus filhos entre muitas dores.

No poema de Safo de Lesbos é claro que também está expresso um tipo de dor relacionado ao amor, ao desejo e a paixão, mas essa dor está mais ligada ao sofrimento emocional de não poder possuir esse ser e/ou não ter seus sentimentos correspondidos por esse ser do que a uma questão de condenação social pela moral vigente, naquela época com suas barreiras sociais para uma união efetiva entre duas mulheres (casamento), mas ainda livre da censura judaico-cristã dos tempos modernos.

Apesar de o poema de Safo se configurar mais como uma prece à deusa para que atenda o seu pedido de ajuda em conquistar a figura amada, também há nele uma

intensidade que prevê a necessidade da resolução do pedido devido ao sofrimento causado pela não obtenção do mesmo até então. E ainda que por motivos diferentes, a mesma intensidade está expressa no poema de Judith, uma necessidade de alcançar o ser amado que também lhe provoca sofrimento. A intensidade do sofrimento fica clara em Safo nos versos: “não me domes com náuseas nem **angústias**/o peito, ó deusa”, “perguntantes por que eu de novo **sofro**” e em Teixeira nos versos da última estrofe: “Tens nos seios de bicos acerados,/num **tormento**, /a singular razão dos meus cuidados!”.

Dessa forma, é possível estabelecer então uma relação de intertextualidade entre as obras das duas poetisas. Como apontam Silva e Vilela (2011) existe em ambos os poemas também um diálogo entre um eu e um tu a quem se dirigem diretamente. Safo teria inovado a poética antiga ao se dirigir à deusa da paixão Afrodite tão diretamente e de forma como alguém que demonstra intimidade com os deuses. Podemos dizer que isso pode ter se dado em sua poética de forma natural por sua fama e por ter sido considerada por seus contemporâneos como a décima musa por sua beleza e habilidade com as artes, mas, principalmente, podemos dizer que o eu-lírico desse que é o único fragmento que chegou completo até aos dias de hoje, expressava uma relação de intimidade especificamente com a deusa da beleza e da paixão justamente para representar a intimidade que tinha com tais sentimentos que a mesma representava. Afinal, estava totalmente dominada por tais sentimentos de beleza, paixão, luxúria, etc., que era compreensível e até mesmo óbvio que se sentisse completamente íntima de tais sensações e por consequência daquela que os representava entre os mortais.

A mesma relação de informalidade e intimidade entre um eu-tu é vista no poema apresentado de Judith Teixeira, que teria retomado essa forma para se dirigir não a um ser supremo para lhe pedir ajuda demonstrando uma relação anterior com o mesmo, mas para se dirigir à pessoa amada a quem dedica suas palavras, porém, demonstrando da mesma forma intimidade com os sentimentos dos quais fala e pelos quais está completamente tomada assim como Safo, a beleza, a paixão, a luxúria. Inclusive, podemos destacar ainda que, assim como Safo e os demais poetas de sua época na Grécia Antiga, Judith Teixeira também faz uma exaltação do belo, intrinsecamente relacionando a beleza do ser amado ao desejo despertado por essa beleza e ao sentimento ligado a esse desejo assim como de maneira inversa o desejo e o sentimento também embelezaria aquele ao qual são destinados.

Partimos agora para a análise de mais dois poemas de Safo e Teixeira, seguidos

dos respectivos comentários comparativos e opiniões de pesquisadores especialistas no tema.

“Fragmento 16” – Safo de Lesbos (data desconhecida) – Tradução de Guilherme Gontijo Flores (2017).

D]izem uns que exércitos e uns que barcos
e uns que carros sejam o se[r] mais belo
s]obre a terra negra — por mim seria o
ser que se ama

c]omo é fácil logo explicar o fato
para t[o]dos pois que já todos sabem
que a (mor]tal mais bela da terra Helena [a]o
[nob]re marido

des[denho]u e foi vele[jar] em Troia
se[m seq]uer lembrar-se da fina [fil]ha
dos queridos [pais seduzida pela
.] [.]sa [

pois [. . . .] in]flexível mente
. . . .] . . (.) levemente e[.] pensa
me] recordo agora da plen[a aus]ência
de Anactória

quero ver passar o [seu] passo amável
quero o lustre intenso que traz no rosto
mais que as carruagens da Lídia e armadas
in]fantarias

]assim não será possível
] . ao morta[l d]esejar partilha
]e por mim mesma

[

“Ao Espelho” – Judith Teixeira (1923)

As horas vão adormecendo
preguiçosamente...
E as minhas mãos estilizadas,
vão desprendendo
distraidamente,
as minhas tranças doiradas.

Reflectido no espelho
que me prende o olhar,
desmaia o oiro vermelho
dos meus cabelos desmanchados,
molhados
de luar!

Suavemente, as mãos na seda,
vão soltando o leve manto...
Meu lindo corpo de Leda,
fascina-me, enamorada
de todo o meu próprio encanto...

.....
Envolve-se a lua
em dobras de veludo
nos páramos do céu
e eu vou pensando,
no cisne branco e mudo
que no espelhante lago adormeceu...

.....
Volta o luar silente...
E a minha boca ardente

numa ansiedade louca
procura ir beijar
o seio branco e erguido,
que no cristal do espelho ficou reflectido!...

Impossíveis desejos!
Os meus magoados beijos
encontram sempre a própria boca
banhada de luar
álgido e frio –
Dizendo em segredo
às minhas ambições,
o destino sombrio
das grandes ilusões!

Noite de Agosto
1922

Para começar, podemos dizer primeiramente do caráter, já mencionado anteriormente, de intensidade apresentado por ambas as poetisas em suas obras e que está presente nos dois poemas acima, não somente como intensidade dos, também já mencionados, sentimentos de paixão, desejo e êxtase luxuriante, mas agora vemos também a intensidade escancarada de um sofrimento extenuante das forças vitais do eu-lírico causado pela ausência do ser amado e, mais ainda, causado pela impossibilidade de realizar seus desejos com a pessoa amada devido a obstáculos externos aos sentimentos das duas pessoas.

A situação descrita acima aparece no fragmento de Safo de Lesbos nos dois últimos versos da antepenúltima estrofe, que estão mais bem conservados: “me] recordo agora da **plen[a aus]jência**/de Anactória”, onde o eu-lírico, que mencionamos no capítulo I, acreditamos que seja a própria Safo pois este era o nome de uma das garotas do seu círculo, enfatiza que o seu sofrimento se dá pela lembrança de que esta garota está ausente, provavelmente porque se casou, como já explicado também em relação ao contexto histórico.

Na sequencia, na penúltima estrofe, Safo enfatiza a intensidade de seus

sentimentos por Anactória através do uso de diversas símiles: “quero ver passar o [seu] passo amável/quero o lustre intenso que traz no rosto/mais que as carruagens da Lídia e armadas/in]fantarias”. Safo usa das comparações para enfatizar o que quer dizer sobre amada, por exemplo, quando menciona que seu **passo** é tão belo que é **amável**, como vimos o que é belo é passível de despertar adoração; o olhar é tão belo e os olhos brilham de emoção e por isso se refere a eles como **o lustre intenso que traz no rosto**; para finalizar nos dois últimos enfatiza que sua beleza lhe enche os olhos e quer vê-la chegando mais do que as [belas] carruagens da Lídia e armadas infantarias, estas que desfilavam cheias de poder e luxo enchendo os olhos dos transeuntes. Mas, assim como esclarecido no início do poema: “D]izem uns que exércitos e uns que barcos/e uns que carros sejam o se[r] mais belo/s]obre a terra negra — por mim seria o/ser que se ama”, a Safo estas coisas mundanas (exércitos, barcos, carros) não tem importância e nem se comparam à beleza de Anactória porque para ela não existe nada mais belo do que o ser amado, retomando assim a temática já discutida do belo como bom e adorável.

E ainda, é necessário salientar a comparação que podemos estabelecer entre o sentir do eu-lírico pela garota Anactória em relação ao sentir da figura mítico-histórica Helena por Alexandre (Páris). Reproduzimos abaixo as duas estrofes que tratam de Helena de Tróia:

c]omo é fácil logo explicar o fato
 para t[o]dos pois que já todos sabem
 que a (mor]tal mais bela da terra Helena [a]o
 [nob]re marido

des[denho]u e foi vele[jar] em Troia
 se[m seq]uer lembrar-se da fina [fil]ha
 dos queridos [pais seduzida pela
 .] [.]sa [

Safo nos dá a entender nessa parte que é fácil para os leitores/ouvintes entenderem o que ela está tentando explicar quando diz da força de sentimentos por Anactória, pois que estes mesmos já ouviram e entenderam anteriormente a história dos sentires de Helena que a dominaram de tal forma que a levaram a desistir de seu casamento com Menelau e a, supostamente, abandonar sua filha Hermione aos cuidados

das amas e das avós para seguir com Páris para a terra de Tróia tamanha foi a voracidade do desejo de estar junto de seu amado e tamanho seria o sofrimento de estar separada do mesmo que não se ateuve aos desígnios da razão. Igualmente, Safo estava colocando em palavras que, assim como Helena, ela também não conseguia conceber como seguir vivendo desafortunadamente sem a presença de sua jovem amada e quiçá fosse melhor que lhe viesse a morte para acabar com as dores de tal infortúnio.

Seguimos, portanto, vendo que as mesmas temáticas seguem aparecendo nos versos das duas poetisas como se em uma (Judith Teixeira) ecoassem as palavras da outra (Safo de Lesbos). No poema “Ao Espelho”, Judith Teixeira apresenta a ideia de uma figura feminina que se vê refletida no espelho e expressa seus desejos por si própria (narcisismo), mas também podemos dizer que expressa sozinha diante do espelho os desejos que sente por outro ser e não pode colocar em prática na “vida real”, ou seja, fora dessa fantasia solitária.

Impossíveis desejos!

Os meus **magoados** beijos
encontram sempre a **própria boca**
banhada de luar
álgido e frio –
Dizendo em **segredo**
às minhas **ambições**,
o **destino sombrio**
das grandes **ilusões!**

Na última estrofe do poema, reproduzida acima, o eu-lírico lamenta profundamente a impossibilidade da realização de seus desejos, que podem ser, como já mencionados no capítulo 2, relacionados ao mito de Narciso, o jovem que se apaixona si mesmo e morre afogado ao ver seu rosto refletido na água de um rio e tentar beijá-lo, mas também pode ser uma forma de trazer à tona, levando novamente em conta o contexto histórico repressivo em que a autora estava inserida, uma representação de seus desejos homoeróticos impossíveis de serem realizados, seja pela não reciprocidade da amada aos mesmos, seja pelos costumes moralizantes que impediam um relacionamento oficial entre duas mulheres. E assim como Judith Teixeira era cerceada em sua vida social e não podia se relacionar abertamente com mulheres sem ser vista

como uma pária pela sociedade portuguesa moderna, também em seus versos pode ter escolhido não “escancarar” tal expressão, mantê-la mais contida para que suas obras não se tornassem impubescíveis. Como já vimos, a primeira edição de seu primeiro livro foi queimada na fogueira em praça pública pelos apoiadores do Salazarismo.

Ainda que não falássemos de uma possível expressão homoerótica neste poema, o mesmo apresenta claramente a intensidade do sofrimento por não poder realizar de forma efetiva seus desejos sexuais e afetivos, da mesma forma que vimos tão marcadamente expresso também no poema de Safo de Lesbos. Novamente temos a presença de uma dor dilacerante que ataca o eu-lírico pela necessidade urgente daquilo que, não importando quais as razões, é para ele irrealizável.

Abordando uma vez mais a temática da luxúria e das necessidades de expressão sexual feminina que foram cerceadas na obra de Judith Teixeira pela crítica portuguesa da época, trago uma breve análise do poema “A Outra” em que vemos nitidamente a sua intenção de ultrapassar essas barreiras impostas pela moralidade.

“A Outra” – Judith Teixeira (1923)

A Outra, a tarada,
aquela que vive em mim,
que ninguém viu, nem conhece,
e que enloirece
à hora linda do poente
pálida e desganhada –

Vem contar-me, muitas vezes
na sua voz envolvente,
incoerente
e desgarrada –
A estridência da cor,
a ânsia do momento...

A rubra dor
do sensualismo,
no ardor de cada paroxismo

Não há angústia maior
que essa tragédia interior: -
A intransigência
dos seus nervos,
irreverentes servos
da sua inconstância!
E é sempre a mesma dor angustiada
Em cada sensação realizada...

Todo o seu canto morre num clamor! ...-
Nada é verdade.
Só existe a Dor!
Nada mais subsiste,
Mesmo o prazer e a sensualidade
só na Dor existe.

Uma vez mais, vemos que a temática da Dor (com letra maiúscula) aparece como uma entidade que anda de mãos dadas com os sentimentos femininos relacionados ao amor, desejo e erotismo. O eu-lírico se divide em dois, “eu e a outra”, e a essa figura da outra é justamente aquela que sente o desejo sexual, ao se ver projetando a realização desses desejos ao cair da noite, o eu-lírico sente-se transformando em outra pessoa, como se o seu verdadeiro eu devesse ser bom e puro e para isso não pudesse, portanto, sentir os êxtases da volúpia, o que a transformaria em uma “tarada” (devassa), não merecedora de disfrutar da sensualidade e do prazer sem culpas, somente através da dor.

Ávila e Sacramento (2021) apontam sobre esse poema o seguinte:

evidencia-se esse eu, um tipo de mulher submissa e subjugada, mas ao assumir que outra vive em seu íntimo, externa seus sentimentos e desejos sexuais como transgressão, o que mostra uma mulher que não (cor)responde ao modelo feminino exigido pela sociedade patriarcal.

Para tanto, é no viés do erotismo, vivenciado no alto sentido do desejo carnal, da comunhão plena eu-outro que a escritora redesenha a imagem dessa mulher, a partir da liberação do desejo íntimo impresso na sua linguagem/escrita e protesta contra os limites repressores nos quais há preponderância da autoridade masculina. (ÁVILA & SACRAMENTO, 2021, p. 593 e 594).

Da mesma forma, o eu-lírico também demonstra que se lhe é permitido ou possível (seja pelas barreiras impostas pelos outros ou por sua própria consciência) desfrutar desse prazer às escondidas, é considerado um prazer imoral para ser exposto aos olhos de todos. Tanto é que vemos nos primeiros versos que a parte devassa, a Outra, com letra maiúscula, como uma outra pessoa, um outro ser independente, que não deveria fazer parte do eu-lírico, ela segue vivendo dentro de si escondida em algum canto, dela ninguém sabe, ninguém viu: “A Outra, a tarada,/aquela que vive em mim,/que ninguém viu, nem conhece”. Sobre essa questão, temos novamente a opinião dos pesquisadores Ávila e Sacramento (2021):

Tais versos sugerem que o prazer permitido a mulher só pode acontecer ocultamente, em momentos que ela se vê livre para atuar como desejante. Com o propósito em expor sexualmente seu corpo enclausurado, a voz lírica explicita sua condição de “tarada” pelas descrições: “enloirece” num momento que pode ser/acontecer “à linda hora do poente”. Observe-se ainda que os adjetivos “pálida”, “desgrenhada”, “desgarrada” e “incoerente” de valor negativo e atribuídos à outra podem sinalizar a percepção da sociedade em relação ao corpo desejante. (ÁVILA & SACRAMENTO, 2021, p. 595).

Partindo disso podemos concluir a respeito desse poema que a sensualidade só experimentada através da dor porque se trata da expressão de um desejo reprimido. A Dor está relacionada a um sofrimento interior e aparece ligada a essa outra figura, A Outra, por isso também vem grafada com letra maiúscula, como entidades separadas que vivem dentro do próprio eu-lírico, mas de acordo com a moral vigente não

deveriam existir. Desse modo, realizar seus impulsos sexuais, considerados desejos proibidos, provoca angústia e intenso sofrimento.

Para encerrar, trago alguns trechos da, também já citada, conferência proferida por Judith Teixeira em 1927 intitulada *De mim. Conferência em que se explicam as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral* para tratar um pouco das questões das temáticas de suas obras trazidas pela própria escritora.

Nesta conferência Teixeira apresenta a luxúria, o erotismo, o desejo carnal como um motor para a inspiração poética e artística de modo geral. A conferência foi idealizada pela mesma como uma forma de se “justificar” ou simplesmente dar uma explicação com suas próprias palavras, algo que viesse dela mesma, para as diversas críticas, ataques e comentários que surgiram pela imprensa e sociedade portuguesas sobre as publicações de seus poemas entre 1923 e 1926.

Judith Teixeira abre o texto de sua conferência com uma epígrafe do escritor francês Henry-Marx (1882-1954), sabidamente autor de alguns textos que tratam da homossexualidade masculina, como o romance *Ryls, un amour hors la loi*, publicado em 1923, mesmo ano de publicação do primeiro livro de poemas de Teixeira, *Decadência*.

“Un scandale n’est pas un homme ni un ouvre, mais si le bruit des gens scandalisés” – Henry-Marx (1923).

“Um escândalo não está em uma pessoa e tampouco em uma obra, mas nos rumores emitidos pelas pessoas escandalizadas.” – Tradução de Letícia Batista Leite (2017).

A própria tradução da frase fala por si só, mas como aponta Leite (2017) pode também ser relacionada com os primeiros versos do poema aqui analisado “A Amante” em que Judith Teixeira escreve: “Dizem que tenho amores contigo!/Deixa-os dizer...”, sobre os quais podemos supor que a autora demonstra não se importar com as críticas a respeito de uma possível relação homoerótica dela com outra mulher e também não se importar com as críticas negativas a respeito de seus poemas com a temática homoerótica feminina, afinal, o que importa é a qualidade da obra e não o que dizem os escândalos sobre ela. Ademais, Judith Teixeira começa sua conferência com a poderosa frase: “É claro que não pretendo pedir desculpas.”. Afinal, ela não se arrepende de seus feitos e seus escritos e novamente enfatiza não se importar com as críticas a respeito de suas obras e de sua maneira de escrever. Fica claro ao longo do discurso que ela estava

fazendo aquilo por ela mesma e não com o intuito de agradar os críticos.

Muitas vezes, estar sob o jugo masculino em uma sociedade patriarcal pode gerar na mulher uma sensação de vazio, de impotência e de insatisfação, fazendo com que algumas se desviem da práxis, para reclamar de qualquer condicionamento em que se encontra, para desvencilhar-se de tais sensações.

(ÁVILA & SACRAMENTO, 2021, p. 583).

Ao longo de todo o discurso da conferência Judith Teixeira menciona alguns poucos homens como os escritores Henry-Marx e Oscar Wilde e muito mais mulheres como a própria Renée Vivien, já citada aqui, Isabela Duncan, Valentine de Saint-Point, Marie Birshkeff, entre outras, o que nos leva à compreensão de que a sua escrita era uma escrita feminina, baseada em mulheres, influenciada por mulheres, produzida por uma mulher para falar de e com as mulheres de forma clara, aberta e direcionada a motivar as mulheres de sua época a ultrapassar os limites a elas impostos, para isso tendo buscado inspiração em mulheres transgressoras do passado (como Safo de Lesbos e Renée Vivien), do seu presente e imaginando um futuro diferente para todas.

CONCLUSÃO

Podemos concluir, portanto, que o presente trabalho cumpriu seu objetivo inicial ao apresentar uma comparação direta entre os poemas da poetisa grega dos séculos VI ou VII a.C. Safo de Lesbos e a influência que os mesmos exercem até hoje sobre todas as mulheres escritoras, principalmente sobre aquelas que falam sobre sexualidade e, que de alguma forma, podemos afirmar ou constatar que falam sobre suas próprias experiências, seja como mulheres, como mulheres escritoras, como mulheres escritoras de poemas eróticos, como mulheres escritoras de poemas homoeróticos e perseguidas pelo conteúdo desses poemas.

Duas mulheres nessas condições citadas foram apresentadas como exemplos claros da influência da obra de Safo de Lesbos até a atualidade, sendo elas a poetisa francesa Reneé Vivien, que aqui serve como uma espécie de “ponte” para a “descoberta” e afecção de outra poetisa pelos poemas que sobreviveram desde a Grécia Antiga, esta última, a poetisa portuguesa Judith Teixeira.

A partir da comparação direta dos poemas das duas autoras, a grega e a portuguesa, e através do intermédio também dos poemas da autora francesa, que cita a grega e é citada pela portuguesa, pudemos perceber que não somente as escritoras dos tempos modernos (e podemos dizer também da contemporaneidade) sofreram preconceitos e reprimendas por apresentarem para o mundo em suas obras a possibilidade do amor entre mulheres.

A autora portuguesa Judith Teixeira sofreu de forma clara e direta por apresentar esta temática em todas as suas obras publicadas, sendo considerada atualmente uma mulher e escritora à frente de seu tempo, mas tendo passado por um “apagamento” ao longo de quase cem anos desde a publicação de seu primeiro livro e a queima dos exemplares dos mesmos por grupos de conservadores apoiadores da ditadura militar em seu país.

A autora francesa Reneé Vivien, que foi através de quem acredita-se que Judith Teixeira tenha se interessado pelos poemas da grega Safo de Lesbos, já que Vivien também foi tradutora e adaptou inúmeros fragmentos das obras de Safo, não sofreu em sua época um preconceito tão explícito como o de Teixeira posteriormente, mas também sofreu um preconceito velado e uma espécie de apagamento da história da poesia francesa, assim como aconteceu posteriormente com Judith Teixeira.

Voltando no tempo e analisando o contexto histórico em que estava inserida a poetisa grega Safo de Lesbos podemos em um primeiro momento acreditar que ela não tenha sofrido nenhum tipo de preconceito ou reprimenda por cantar o amor entre mulheres e inclusive tenha sido exaltada por isso e por suas habilidades como artista da época, tão distante e tão diferente das épocas das outras poetisas apresentadas. Isso não deixa de ser verdade. Porém, as questões relacionadas à expressão da sexualidade por homens e mulheres na Grécia Antiga (apresentadas no primeiro capítulo deste estudo) nos mostram que aquela sociedade possuía muitas regras a

respeito de como poderia/deveria acontecer as interações homoafetivas que eram permitidas. Ao contrário do que possa imaginar o senso comum, nem tudo era permitido em matéria de interações sexuais e haviam muitos protocolos a ser obedecidos quando se tratava das poucas relações homoafetivas permitidas e incentivadas, que tinham muito mais a ver com o funcionamento e organização daquela sociedade do que com a expressão de um amor livre.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, R. C.; CARVALHO, A. F. L.; CORREA, J. N. O homoerotismo em obras de Judith Teixeira e Julie Maroh. *Revista Dito Efeito*, Curitiba, v. 9, n. 15, p. 66-82, jul./dez. 2018.

ALONSO, C. P.; SILVA, F. M. *Poesia e Prosa de Judith Teixeira*. Portugal: Publicações Dom Quixote, 2015.

ANDRADE, T. #30 Safo (?), “A Lua de Pôs”. 2020. [online] Disponível em: <https://medium.com/@umpoemagrego/30-safo-a-lua-de-p%C3%B4s-59d9c2c36432> Acesso em: 02/10/2022.

ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga: uma tradução comentada de 23 poemas. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ANTUNES, Leonardo. Safo – Fr. 1 e Fr. 31. *Nuntius Antiquus*, [S.l.], v. 4, p. 138-146, dez. 2009.

ARKINS, B. *Sexualidade em Atenas no Século V*. University College Dublin, Ireland, 1994. Tradução: Leonardo Teixeira de Oliveira, 2007, 12p.

ÁVILA, D. A.; SACRAMENTO, O. A. Eu E A Outra: Eu - A Mulher, A Outra - A Tarada. *Anais Do XXVIII Congresso Internacional Da Associação Brasileira De Professores De Literatura Portuguesa – ABRAPLIP*. 2021, p. 588-597.

BARBOSA, S. M. Quem Tramou Judith Teixeira? (Uma História Com Fantasmas). *Estrema - Revista Interdisciplinar de Humanidades*, n. 4, 2014, p. 1-16.

BRASETE, Maria Fernanda. Homoerotismo feminino na lírica grega arcaica. In: FIALHO, Maria do Céu et alii (org.). *A sexualidade no mundo antigo*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos U. Coimbra, 2009. p. 289-303.

BREMMER, J. Pederastia Grega e Homossexualismo Moderno. In: *De Safo a Sade - Momentos na História da Sexualidade*. Org. Jan Bremmer. Original Inglês 1991. Campinas: Editora Papirus, 1995. Tradução de Cid Knipel Moreira.

BRUNEL, P.; PICHOIS, C.; ROUSSEAU, A. M. Que é Literatura Comparada. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012. Tradutor: Célia Berrettini. 184p.

BOWRA, Cecil. Greek Lyric Poetry (From Alcman to Simonides). Oxford. University Press. 1961.

BUESCU, H. C. Literatura-mundo comparada e os mundos em português. Revista da Abralic – Associação Brasileira de Literatura Comparada. vol. 19, n. 32, 2017. [online] Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/441/606> Acesso em: 14/09/2021.

CARVALHAL, T. F. Literatura comparada. São Paulo: Ática, 2006. 89p.

CARVALHO, T. A. A.; SILVA, R. S. D. O Homoerotismo na Perspectiva da Literatura Brasileira. Anais do XI CONAGES: Colóquio Nacional de Representações de Gênero e de Sexualidades. Campina Grande: Realize Editora, 2015. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/10753>>. Acesso em: 19/04/2021.

CÂNDIDO, M. R. ESTEVES, A. A. M. ; . Pederastia: ritual de passagem na formação do jovem cidadão ateniense. In: Anderson Martins Esteves; Katia Teonia Azevedo; Fabio Frohwein. (Org.). Homoerotismo na Antiguidade Classica. 1ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016, v. 1, p. 45-60.

CASTRO, R. O Renascer Necessário de Renée Vivien, A Safo de 1900. Revista Vício Velho, edição 22, 2018. [online] Disponível em: <https://viciovelho.com/2021/08/08/o-renascer-de-renee-vivien/> Acesso em: 01/09/2022.

COSTA, Zora Yonara Torres. Safo, Foucault e Butler: a constituição do corpo político lesbiano. Dissertação (Mestrado em Filosofia)—Universidade de Brasília, Brasília, 2011. 126p.

CORINO, L. C. P. Homoerotismo na Grécia Antiga – Homossexualidade e Bissexualidade, Mitos e Verdades. Revista Biblos, Rio Grande, n. 19, 2006. p. 19-24.

DOVER, K. J. As Mulheres e a Homossexualidade. In: A Homossexualidade na Grécia Antiga. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2007. Tradução: Luís Sérgio Krausz. 336p.

FLORES, G. G. Safo. 2012. [online] Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2012/08/01/safo/> Acesso em: 10/10/2022.

FLORES, G. G. Safo. Fragmentos Completos. São Paulo: Editora 34, 2017.

FONTES, Joaquim Brasil. Eros, Tecelão de Mitos: a poesia de Safo de Lesbos. Iluminuras: São Paulo, 2003.

_____. Imagens de Safo. Cadernos Pagu, vol. 2, 1994. p. 113-139.

FOUCAULT, M. História da Sexualidade II: Os Usos do Prazer. São Paulo: Editora Graal, 1984. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque, 2003. 224p.

GIAVARA, S. M. Muito Prazer, Judith Teixeira. Revista Miscelânea, Assis, vol. 11, jan./jun. 2012, p. 81-94.

GRIPP, B. S. A Antiga Lira Lésbia - Resquícios indo-europeus na poesia de Safo e Alceu. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

HAMBURGER, Käte. A Lógica da Criação Literária. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LARDINOIS, A. Safo Lésbica e Safo de Lesbos. In: In: De Safo a Sade - Momentos na História da Sexualidade. Org. Jan Bremmer. Original Inglês 1991. Campinas: Editora Papirus, 1995. Tradução de Cid Knipel Moreira.

LAZAROTTO, Kellyn Regina. Literatura Comparada: dois romances, duas regiões, dois irmãos. Estudos Linguísticos e Literários. ISSN 2175 389X. Foz do Iguaçu, 2011, http://cac-php.unioeste.br/eventos/veil/anais/Kellyn_Regina_Lazarotto Acesso em: 20 set. 2021.

LEITE, L. B. R. Judith Teixeira: Leitora de Safo? Anais do III Colóquio de Literatura e Gênero – sujeitos de gênero, escritos e outras linguagens / Universidade Estadual do Piauí – UESPI, p. 374-384, 2017.

LEITE, L. B. R. Renée Vivien, tradutora de Safo. Revista Criação & Crítica, [S. l.], n. 20, p. 152-168, 2018.

MATA, G. M. As Práticas “Homossexuais Femininas” na Antiguidade Grega: Uma Análise da Poesia de Safo de Lesbos. Alétheia – Revista de Estudos sobre Antiguidade e Medievo. Vol. 1,

Jan./Jul. de 2009. p. 1-13.

MOREIRA, Z. C. O Lirismo Homeroótico de Judith Teixeira. *Littera Scripta Literatura*. 2015 [online] Disponível em: <http://litterascriptaliteratura.blogspot.pt/2015/11/o-lirismo-homoerotico-de-judith.html> Acesso em: 19/04/2021.

OLIVEIRA, A. Judith Teixeira: a boca é o vazio cheio da periferia. *Cadernos De Literatura Comparada*, (29). 2013 [online] Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/339>. Acesso em: 19/04/2021.

PAGE, Denis. *Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1955.

PERDOMO, Alicia: «Una escritora portuguesa vanguardista de los años 20. Metaconstrucción, fictivización, identidad y juegos narcisistas en la obra de Judith de Teixeira», en *Ciberayllu* [en línea], 24 de abril del 2020. <https://andes.missouri.edu/andes/especiales/apteixeira/ap_teixeira_1.html> (Consulta: 20 de abril del 2021).

RAGUSA, Giuliana. *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

RAGUSA, Giuliana. *Hino a Afrodite e outros poemas*. São Paulo: Hedra, 2011.

ROCHA, R. Poesia Mélica Grega Arcaica e sua performance: alguns dados iniciais para eventuais composições melódicas. *Revista Dramaturgias*, n. 19, 2012, p. 86–103.

ROCHA, R. Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma Comparação. *Philia&Filia*, Porto Alegre, vol. 03, nº 2, jul./dez. 2012. p. 1-14.

SAMYN, H. N. Erotismo lésbico e experiência mística: uma leitura de Perfis Decadentes, de Judith Teixeira. *Revista Criação & Crítica*, (20), 2018, p. 108-123.

SILVA, F. M. DA; VILELA, A. L. Homo(lesbo)erotismo e literatura, no Ocidente e em Portugal: Safo e Judith Teixeira. *Revista Navegações*, vol. 4, n. 1, 2011, p. 69-76.

SOUSA, M. G. de. Lesbianismo e Interditos em Judith Teixeira. *Revista Forma Breve*:

Homografias – Literatura e Homoerotismo, Viséu, n. 7, 2008, p. 45-59.

SOUZA, L. S. L.; VALENTIM, J. V. Uma Safo no Modernismo Português: Poesia e Prosa, de Judith Teixeira. Revista Criação e Crítica – Dossiê Sáfico, n. 20, 2018, p. 1-3.

SNELL, B. O Despontar da Individualidade na Lírica Grega Arcaica. In: A Cultura Grega e As Origens do Pensamento Europeu. São Paulo: Ed. Perspectiva. 2001. 352 p. Tradutor: Pérola de Carvalho.

SPENCER, C. Homossexualidade: uma história. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1996. Tradução: Rubem Mauro Machado. 420p.

VALENTIM, J. Safo em Sodoma: a escrita feminina de Judith Teixeira em tempos de Orpheu. *Abril – NEPA / UFF*, 5(10), (2013). p. 147-164. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v5i10.29691>.