



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**SOFIA OSTHOFF BEDIAGA**

**CONTANDO A HISTÓRIA IMORTAL: A OBRA DE ISAK DINESEN  
ATRAVÉS DE UMA LEITURA DE “THE DELUGE AT  
NORDERNEY”**

**CAMPINAS,  
2022**

**SOFIA OSTHOFF BEDIAGA**

**CONTANDO A HISTÓRIA IMORTAL: A OBRA DE ISAK DINESEN  
ATRAVÉS DE UMA LEITURA DE “THE DELUGE AT NORDERNEY”**

**Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto  
de Estudos da Linguagem da Universidade  
Estadual de Campinas para obtenção do título de  
Mestra em Teoria e História Literária na área de  
Teoria e Crítica Literária**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Suzi Frankl Sperber**

**Este exemplar corresponde à versão  
final da Dissertação defendida pela  
aluna Sofia Osthoff Bediaga e orientada pela  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Suzi Frankl Sperber**

**CAMPINAS,  
2022**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

B39c Bediaga, Sofia Osthoff, 1995-  
Contando a história imortal : a obra de Isak Dinesen através de uma leitura de "The Deluge at Norderney" / Sofia Osthoff Bediaga. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Dinesen, Isak, 1885-1962. 2. Literatura escandinava. 3. Influência (literária, artística, etc.). 4. Arte de contar histórias. I. Sperber, Suzi Frankl, 1939-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Telling the immortal story : Isak Dinesen's work through a reading of "The Deluge at Norderney"

**Palavras-chave em inglês:**

Dinesen, Isak, 1885-1962

Scandinavian literature

Influence (Literary, artistic, etc.)

Storytelling

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Mestra em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Suzi Frankl Sperber [Orientador]

Elitza Lubenova Bachvarova

Karl Erik Schollhammer

**Data de defesa:** 02-06-2022

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-5242-8805>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8264369850886229>



**BANCA EXAMINADORA:**

**Suzi Frankl Sperber**

**Elitza Lubenova Bachvarova**

**Karl Erik Schollhammer**

**IEL/UNICAMP  
2022**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.**

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer o apoio incondicional dos meus pais, Carla e Ignacio, à minha educação, sem o qual não conseguiria ter terminado essa dissertação.

Obrigada à minha irmã, Julia, pelo apoio emocional e também por questionar minhas ideias e estar sempre disposta a um debate, mantendo-me humilde e preparada para críticas.

Agradeço também ao Thomas, que foi meu maior suporte ao longo de tantos anos, e que me ajudou a refletir sobre diversos assuntos trabalhados neste texto antes que eu pudesse colocá-los no papel.

Gostaria de agradecer à Aleja, à Bia, à Moara e à Nelly, que conseguiram tornar o processo de escrita de uma dissertação em uma pandemia algo muito prazeroso. Sempre lembrarei com carinho da parceria que cresceu entre nós durante aquele período.

Meus agradecimentos à professora Suzi e ao grupo Pulsão de Ficção, não apenas pelas discussões e críticas sobre e ao meu trabalho, mas também pelos enriquecedores encontros com os quais aprendi muito.

Agradeço ao professor Karl Erik e à professora Carolina pelos comentários e críticas pertinentes, que foram importantíssimos para o desenvolvimento deste trabalho.

À professora Carolina agradeço também pela mentoria não-oficial em diversos projetos de pesquisa ao longo da minha formação. Aproveito também para agradecer à Dandara, ao Pedro e à Rafaela – nosso grupo de estudos foi fundamental na construção da minha relação com a pesquisa em literatura.

Obrigada aos meus professores de russo da UFRJ – Diego, Elitza e Sonia, que sempre me incentivaram e me ajudaram na minha entrada à pesquisa em literatura e na tradução.

À professora Elitza agradeço especialmente por ter me apresentado à obra de Isak Dinesen e me ajudado na construção do projeto de pesquisa que virou esta dissertação.

Gostaria de agradecer também a todos os meus amigos e amigas do Rio, de Campinas e de Copenhague, sem os quais nunca conseguiria ter tido a sanidade mental de terminar este trabalho.

Por último, deixo meus agradecimentos à Unicamp, à Universidade de Copenhague, à Biblioteca Real da Dinamarca e à Biblioteca Genesis, que forneceram a infraestrutura e os livros para que eu pudesse desenvolver essa pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## RESUMO

Isak Dinesen (pseudônimo de Karen Blixen) foi uma escritora dinamarquesa cujo período de atividade se deu em meados do século XX. Em sua obra, Dinesen mistura um estilo de escrita inspirado em traços arcaicos com a discussão de temas contemporâneos a ela, assim como temas antigos ou atemporais. Tendo um respeito forte pela tradição, ela considera importante dialogarmos e aprendermos com o passado, em vez de rompermos totalmente com ele. A presente dissertação discute essas ideias levantadas pela obra de Dinesen a partir de uma novela específica, “The Deluge at Norderney”, que contém em si diversos tópicos que se repetem ao longo de todo o trabalho de Dinesen, formando uma espécie de “microcosmos” da autora. A dissertação é organizada em cinco capítulos, cada um correspondente a uma personagem e trazendo um tema de discussão recorrente na obra da autora, que se relaciona de modo mais próximo à sua respectiva personagem. Os temas são: a nobreza como guardiã de um modo de vida baseado na fé; a figura da bruxa e a arte de contar histórias como modo frutífero de lidar com a tragédia; o romantismo e o papel do amor; o gótico e o feminismo e, por fim, a existência aérea e a recusa à identidade de certas personagens.

Palavras-chave: Isak Dinesen; Karen Blixen; Literatura escandinava; Arte de contar histórias.

## ABSTRACT

Isak Dinesen (Karen Blixen's pen name) was a Danish writer who produced most of her works in the middle of the XXth century. In her oeuvre Dinesen blends a writing style inspired by archaic traits with a discussion on contemporaneous themes as well as ancient or timeless themes. Having a strong respect for tradition, she believes it to be of great importance to dialogue and learn with the past, instead of breaking with it completely. This dissertation discusses these ideas that Dinesen's work raises from a specific tale, "The Deluge at Norderney", that contains in itself many topics that will be constantly brought throughout her oeuvre, forming a sort of "microcosm" of her work. This dissertation is organized in five chapters, each one of them corresponding to a character and bringing a theme that is constantly discussed in Dinesen's oeuvre and that is closely related to its respective character. The themes are the following: nobility as a guardian of a lifestyle based on faith; the figure of the witch and the art of storytelling as a fertile way of dealing with tragedy; Romanticism and the role of love; the Gothic and feminism and, lastly, the airy existence and the refusal to adhere to an identity by certain characters.

Keywords: Isak Dinesen; Karen Blixen; Scandinavian Literature; Storytelling.

## SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1	16
Capítulo 2	41
Capítulo 3	58
Capítulo 4	70
Capítulo 5	87
Conclusão	103
Referências	110

## INTRODUÇÃO

A Baronesa Karen Blixen, conhecida no mundo literário por seu pseudônimo Isak Dinesen, nasceu em Rungstedlund, na Dinamarca, em 1885 e morreu no mesmo lugar, na propriedade de sua família, em 1962. Entretanto, sua vida não foi tão sedentária quanto isso nos levaria a crer: Blixen morou quase vinte anos em uma propriedade rural no Quênia, além de ter viajado para diferentes lugares na Europa, na África e nos Estados Unidos, até sua saúde não deixar mais.

Apesar de ter vivido a maior parte de sua vida na Dinamarca, ela se sentia mais em casa em sua fazenda de café no Quênia, que ela comprou junto a seu marido e que continuou administrando sozinha mesmo após o divórcio. Devido às condições climáticas de altitude, desfavoráveis para a produção do café, a fazenda nunca deu lucro, e Blixen foi por fim obrigada a desistir da empreitada e a retornar a seu país natal. Aos quarenta e seis anos de idade, com o *status* de divorciada, sem filhos e sem dinheiro (todo seu “dote” fora investido e perdido na fazenda), Blixen decide começar a escrever - em parte para se sustentar (ARENDR, 1968, p. 96), em outra, para recuperar sua dignidade (THURMAN, 1982, p. 256-257).

Em um ato de separação de sua identidade, Blixen adentrou no mundo da literatura sob um pseudônimo - Isak Dinesen - e uma língua estrangeira - o inglês. A escolha do nome é muitas vezes simplificada como um ato de assumir uma identidade masculina para driblar preconceitos de gênero; entretanto, há algo de mais profundo nela. Embora as vantagens de carregar um nome masculino não possam ser negadas, a escolha se deu principalmente por motivos simbólicos.

O nome “Isak”, significa, em hebraico, “aquele que ri” (THURMAN, 1982, p. 266), e no Antigo Testamento foi o nome dado a uma criança que nasceu, por um milagre, de Sarah, uma mulher de noventa anos de idade (Genesis 17:17). Assim, é um nome que pode trazer alguns sentidos: ao mesmo tempo em que simboliza sua escrita como um “filho tardio” - Blixen tinha 48 anos quando publicou seu primeiro livro -, ele também fala da escrita como um ato de superação das tragédias ocorridas ao longo de sua vida - envolvendo o suicídio de seu pai em sua infância, o falecimento abrupto e traumático de seu amante e a perda de sua fazenda - através do riso.

Além disso, no Antigo Testamento, Isak é filho de Abraão, considerado o “pai da fé” por ter se disposto a sacrificar seu filho por ordem de Deus. Abraão arrisca não só perder aquele que lhe era mais precioso, como também cometer um dos pecados mais horríveis, sem em nenhum momento questionar os motivos de Deus ou as consequências que esse ato teria, mostrando uma fé incomparável a qualquer outro ser humano. O conceito de fé (ou uma versão secularizada deste) é, para Dinesen, de suma importância em sua vida e em sua obra, como veremos ao longo desta dissertação. Desse modo, podemos pensar em Isak como o filho, que ri, daquele que tem fé; aquele que nasce da fé mas que, diante desta, toma uma atitude mais leve e brincalhona que seu pai.

O sobrenome escolhido, Dinesen, é seu nome de solteira, herdado de seu pai, Wilhelm Dinesen, que também publicara um livro sob um pseudônimo muitas décadas antes. Romântico, ele lutara em guerras pelo prazer da batalha, morara nos Estados Unidos junto aos nativos e dava grande importância à natureza e aos modos de pensar “primitivos”, acreditando que havia neles uma sabedoria que a modernidade não poderia apreender. Wilhelm Dinesen fora o maior ídolo e principal inspiração de sua filha (THURMAN, 1982, p. 13-29). Portanto, carregar seu nome ao dedicar-se à ficção também tem uma carga simbólica.

Através desse pseudônimo, a autora introduz diversas ideias e cria uma personagem de si mesma, uma contadora de histórias que não se encaixa muito bem em nenhum momento da história, que traz um estilo de escrita inspirado na oralidade e ideias que não se encaixam no *mainstream* do século XX. Isak Dinesen, ao contrário de Karen Blixen, tem uma existência atemporal, mística, incorpórea, o que contribui para as ideias que ela desenvolve em sua obra, e por isso decidimos utilizar esse pseudônimo ao longo desta dissertação em vez de seu nome oficial, Karen Blixen, como é conhecida e publicada em muitos países, inclusive no Brasil e na Dinamarca. Entretanto, apenas para evitar confusões entre leitores não acostumados com ambos nomes, utilizaremos o nome Isak Dinesen também para nos referir à pessoa, Karen Blixen, não apenas à autora, nas poucas vezes em que aquela será mencionada.

A respeito do uso do inglês como sua língua de escrita, houve motivos práticos, evidentemente, de aumentar o público leitor, visto que inglês é uma língua muito mais falada que o dinamarquês. Entretanto, o motivo principal de Dinesen, segundo ela, foi o fato de ela sentir que o público inglês receberia muito melhor suas histórias, visto que os países de língua inglesa tinham uma tradição de literatura fantástica muito mais forte que a Dinamarca

(BRANTLY, 2002, p. 13) que, na época, vivia o auge do realismo social (THURMAN, 1982, p. 279).

As obras de Dinesen chamam a atenção imediatamente pelo estilo de escrita, que soa anacrônico em pleno século XX. Inspirada em formas das narrativas orais - como lendas e contos de fadas - assim como no romantismo, a linguagem mistura formas arcaicas e rebuscadas com parte do vocabulário vulgar, e o formato das histórias costuma seguir uma ordem principalmente cronológica - embora haja certo espaço para lembranças e voltas ao passado, entretanto sempre bem delimitadas. Além disso, a maioria esmagadora de suas histórias se passa nos séculos XVIII e XIX, e quase nenhuma no século XX.

Ela parece, portanto, se aproximar de um estilo que já teria sido “ultrapassado” pelo modernismo, e poderíamos pensar que ela seria uma escritora saudosista e anacrônica. Entretanto, o sucesso que seus livros fizeram ao redor do mundo - e especialmente nos Estados Unidos, país que talvez represente melhor os valores modernos - mostra que a realidade não é tão simples assim. Apesar de seu estilo aparentemente anacrônico, Dinesen trazia um outro tipo de inovação, que consistia não em tentar inventar algo absolutamente novo - como os modernistas costumavam fazer - mas em criar algo original a partir de elementos e ideias do passado.

Dinesen exerce isso através de diversos modos. Esta dissertação abordará esses mecanismos a partir da leitura de uma novela em específico, “The Deluge at Norderney”, publicada no livro *Seven Gothic Tales*, primeira publicação da autora. A novela faz referências a diversos pensamentos e estilos literários que, no século XX, poderiam ser considerados “ultrapassados”, mas que em sua obra são tratados sob um novo olhar que os valoriza e os desenvolve de modo original. Cada capítulo corresponderá a uma personagem da novela e a pensamentos ou estilos literários que tiveram sua maior relevância cultural antes do século XX, relacionando-os entre si.

O livro *Seven Gothic Tales*, no qual está contida a novela trabalhada nesta dissertação, foi publicado pela primeira vez em 1934, em inglês, nos Estados Unidos. Essa edição alterou a ordem original das histórias, por desejo do editor e contra a vontade da autora. O editor colocou “The Deluge at Norderney” como a primeira história do livro, e a vontade original de Dinesen era dispô-la como a quarta história, ou seja, o centro do livro (BRANTLY, 2002, p. 12-13), o que mostra a importância da novela em ambas as opiniões.

“The Deluge at Norderney” tem aproximadamente 70 páginas e consiste em uma narrativa principal com diversas pequenas histórias inseridas ao longo do texto. A história se desdobra na primeira metade do século XIX, em um “seaside resort”: a cidade de Norderney, na Alemanha, que virou um famoso destino da alta-sociedade pela sua aura de perigo, suas histórias sobre as tempestades e o mar imperdoável, suas ruínas do que fora destruído pelo clima hostil. O espírito romântico da época se deleitava com isso, e todas as pessoas “da moda” passavam seus verões lá, excitadas para ter um vislumbre da natureza selvagem, observar as ondas indomáveis da costa, fazer piqueniques no entorno de uma embarcação naufragada. No fim do verão de 1835, entretanto, o clima de fruição muda ao haver uma combinação de fatores climáticos, que ocorre a cada cem anos. Esta fez com que o mar quebrasse os diques que protegiam a cidade e a invadissem com toda força, subindo, aos poucos, até o telhado das casas, e destruindo tudo que entrasse em seu caminho.

Diante desse cenário de destruição, o famoso Cardeal Hamilcar von Sehestedt, figura proeminente na Igreja Católica, que estava morando em Norderney nos últimos anos com a tarefa prodigiosa de escrever o Terceiro Testamento, assume uma postura heroica e altruísta, arriscando sua própria vida para salvar a população local e os turistas. Depois de ser resgatado da casa que havia colapsado, o que teria causado a morte de seu secretário Kasparson e ferimentos em sua cabeça (que foram envoltos por bandagens), assume com coragem a missão de resgate, deixando de lado a prudência dos barqueiros locais.

Durante o último resgate antes do anoitecer, em um ato de coragem, ele, outras três pessoas e um cachorro cedem seus lugares em um barco para uma família que, em vez de se salvar, escolhera salvar seus animais quando o resgate viera mais cedo. Assim, acabam encontrando-se em um celeiro prestes a colapsar, esperando a morte ou o barco que viria apenas ao amanhecer. Depois de uma discussão a respeito da importância das máscaras para as nossas vidas, o Cardeal sugere que eles tirem a “máscara do destino e da vida” através de contarem histórias.

A história de Miss Malin Nat-og-Dag, “solteirona” rica que, apesar de ter vivido sua vida de acordo com a mais rígida moral protestante, enlouqueceu “por escolha” e acredita agora ter sido a mais célebre prostituta de seu tempo, é contada pelo narrador da novela antes da discussão sobre máscaras. Depois desta, o jovem Jonathan Maersk é o primeiro a dividir sua história com seus companheiros e fala sobre sua vida, sobre como passou de simples filho de um capitão de navio, morando em uma cidade pequena em sintonia com a natureza, para o

mais célebre “man of fashion” de Copenhague, cuja misantropia e melancolia eram admiradas e imitadas por toda a alta-sociedade. Como tratamento para sua depressão, é enviado para Norderney.

A quarta personagem, a jovem Calypso von Platten Hallermund, sofria do problema oposto ao de Jonathan: ser invisível. Miss Malin conta a história da moça, que foi criada por seu tio, famoso poeta e matemático. Este acreditava que tudo de ruim se encontrava no sexo feminino e vivia em um castelo de ambiência gótica onde mantinha uma escola para meninos e onde todos ignoravam a presença da moça. Esta, entretanto, passa por uma experiência de libertação e vai morar com Miss Malin, sua madrinha, e ambas vão juntas para Norderney. Miss Malin, durante a situação de ameaça e horror, considera que os opostos devem se unir e sugere que os dois jovens se casem, e o Cardeal realiza a cerimônia.

Há, ao longo da narrativa, discussões sobre arte, filosofia, religião, além de uma história narrada pelo Cardeal sobre Barrabás. No final, quando o jovem casal dorme, há uma revelação chocante: na verdade, o homem no celeiro não era o Cardeal Hamilcar von Sehestedt, mas seu ajudante, Kasparson, ator e aventureiro, brilhante e intelectual, cuja empreitada recente teria sido acompanhar o clérigo em sua histórica missão. Ao haver o colapso da casa em que ambos moravam, Kasparson, sabendo que apenas um deles sobreviveria e que o Cardeal cederia sua vida pela dele - visto que era tão nobre -, assassina-o, e decide exercer o grande papel de sua vida ao se fazer passar pelo Cardeal. A novela termina com a água chegando aos pés das personagens e a luz da manhã aparecendo, ao que Miss Malin cita as *Mil e Uma Noites*: “‘*À ce moment de sa narration,*’ she said, ‘*Scheherazade vit paraître le matin, et, discrète, se tut*’” (DINESEN, 2002, p. 188)<sup>1</sup>.

O fim da novela é, portanto, aparentemente ambíguo: não sabemos se o resgate chega a tempo ou não. Entretanto, há uma dica dada pelo narrador que nos permite imaginar o destino das personagens. No início da novela, ele conta que o nome popular pelo qual o dilúvio foi conhecido na posteridade teria sido “a enchente do Cardeal”: isso nos dá a entender que o disfarce de Kasparson nunca teria sido descoberto, ou seja, que provavelmente houve o colapso do celeiro antes que as personagens pudessem ser salvas e que Kasparson fosse eventualmente desmascarado. Iremos, portanto, ao longo da dissertação, tratar esse fim como um último momento antes da morte, mas é preciso enfatizar que, embora o texto nos dê essa dica, ainda é possível que as personagens tenham sobrevivido.

---

1 “‘Nesse momento da narrativa’, ela disse, ‘Scheherazade viu aparecer a manhã e, discreta, calou-se’”.

O primeiro capítulo tem como inspiração a personagem do Cardeal Hamilcar von Sehestedt, que representa, mais do que todos a nobreza, tanto de sangue quanto de valores, e a fé. Além de nos inspirarmos em trechos da própria novela em que a questão da nobreza é discutida, apresentaremos também um ensaio da autora, intitulado “Daguerreotypes”, escrito por Dinesen, em que ela fala sobre os valores dos tempos da nobreza em contraposição aos tempos atuais. Também faremos uso de dois contos da mesma autora para aprofundar a discussão, “Sorrow-Acre” e “Copenhagen Season”. Desenvolveremos como a autora traz o modo de pensar daquela época como uma contraposição aos valores de sua própria época, não para dizer que concorda com ele, mas apenas para que não seja esquecido e para que as gerações seguintes possam, quem sabe, inspirar-se neles de algum modo.

O segundo capítulo desta dissertação abordará a personagem Miss Malin Nat-og-Dag, personagem mais cheia de contradições da novela - o que, como veremos, não é algo ruim. Miss Malin é descrita como bruxa, e nesse capítulo discutiremos o que isso significa para Dinesen, utilizando uma outra parte do ensaio “Daguerreotypes”, já citado acima. Além disso, pensaremos também, nesse capítulo, sobre a arte de contar histórias, especialidade de Miss Malin, e como Hannah Arendt relaciona essa arte à sua filosofia política - mostrando mais uma vez como a tradição pode ser fonte de inspiração para algo novo. Miss Malin mostra como usar a sabedoria ancestral para existir em um mundo moderno, seja como bruxa ou como contadora de histórias.

O capítulo seguinte abordará a personagem Jonathan Maersk - único humano no celeiro cuja ascendência (aparentemente) é burguesa. O jovem filho de marinheiro representa o ideal romântico: de origem simples, saiu de um mundo inocente para os vícios da cidade grande, perdendo-se no caminho e tornando-se misantropo e melancólico, para no fim encontrar sua salvação no amor por Calypso. Nesse capítulo, trabalharemos a relação profunda de Dinesen com esse movimento literário e estético, que consiste em uma de suas maiores influências, mas também trabalharemos de que modo ela se afasta dele, criando algo de novo. Para isso, buscaremos ideias nos contos “The Young Man with the Carnation” e “The Dreamers”, escritos por Dinesen.

O quarto capítulo desta dissertação tratará da personagem Calypso, cuja história é escrita com uma forte inspiração do gótico - movimento estético que caracteriza o título do livro em que a novela se encontra, *Seven Gothic Tales*. Neste capítulo veremos no que a escrita de Dinesen se aproxima do gótico e como esse movimento também se inspirou em

temas arcaicos para criar algo novo. Também discutiremos de que modo a história de Calypso traz reflexões sobre o papel da mulher na sociedade e como Dinesen, em alguns de seus ensaios, traz um discurso que parece conservador, mas que se revelou como uma antecipação de um feminismo que foi trabalhado apenas a partir dos anos 70 do século XX. Veremos, portanto, de que modo Dinesen mostra que há espaço para a mulher também na tradição, e como é importante nos inspirarmos também em nossas avós para existir como mulheres em uma sociedade patriarcal.

O último capítulo dirá respeito a Kasparson, o ator e bastardo. Em sua existência livre e aérea, ele rompe com sua origem burguesa e ignora as necessidades da sobrevivência material. Kasparson vive para atuar: sua identidade está na ausência de identidade, na capacidade de mudar de personagens sem apego e, principalmente, vivendo aventuras a partir das quais se contam histórias. Para trabalhar essa personagem, nos inspiraremos no conto "The Diver" e em um capítulo de *Out of Africa*, escritos por Dinesen, assim como no teatro barroco.

Através desses capítulos, esperamos trazer uma leitura da novela que traga reflexões sobre a relação possível entre os modos de pensar do passado e o presente. A proposta desta dissertação é que Dinesen chama atenção para a necessidade de olharmos a tradição e o passado sem acreditarmos que as pessoas naquela época fossem más ou ignorantes, mas apenas que pensavam de modo diferente de nós e valorizavam outras ideias. Desse modo, podemos tentar compreender seu ponto de vista e, quem sabe, com ele enriquecer nosso pensamento. Dinesen não está presa ao passado, mas questiona a ideia que coloca este como sendo superado por algo melhor e sugere que ele se mantém relevante e atual mesmo depois de ser considerado obsoleto por muitos.

## CAPÍTULO 1: O CARDEAL

A enchente de 1835 em Norderney não foi particularmente desastrosa se olharmos para a história daquela região - eventos como esse ocorriam de tempos em tempos, segundo o narrador. O que a fez se destacar nos anais da cidade, de modo a continuar sendo lembrada por muito tempo depois de sua ocorrência, foi a presença de uma figura meio mítica que agiu como um anjo da guarda para a população, trazendo uma luz no meio do desespero. Essa figura é a do Cardeal Hamilcar von Sehestedt, cuja história é contada pelo narrador da novela e sobre a qual escreveremos este capítulo.

O Cardeal abarca em si duas figuras: a de representante da Igreja Católica e da fé cristã e a de herdeiro de uma das famílias mais antigas e nobres da região. Neste capítulo, iremos discutir as ideias de Dinesen sobre a aristocracia e sobre a relação profunda que a autora faz entre ela e a fé. Para isso, pensaremos em dois tipos diferentes de nobreza que aparecem em sua obra; depois, desenvolveremos as ideias do Cardeal a respeito da decadência da nobreza e da divindade cristã, e, por fim, abordaremos o papel da charlatanice na religião, na arte e na aristocracia, usando como base o ensaio “Daguerreotypes”, escrito por Dinesen.

No ano da enchente, o Cardeal Hamilcar von Sehestedt estivera vivendo na casa de um pescador em Norderney com o objetivo de organizar seus escritos para um projeto muito ambicioso, a grande tarefa de sua vida: escrever o Terceiro Testamento. Ele seguia a ideia de Joaquim de Fiore, nascido em 1202, de que o livro do Pai é dado no Antigo Testamento, o do Filho, no Novo, e que agora o livro do Espírito Santo deveria ser escrito.

O Cardeal, famoso internacionalmente, recebera esse título três anos antes dos eventos dessa novela, aos setenta anos de idade. Ele crescera na costa oeste da Alemanha e mantivera seu amor pelo mar por toda sua vida de viagens e trabalho espiritual. Seguindo o exemplo de São Pedro, em seu tempo livre ia passear na costa e observar o trabalho dos pescadores. Mantinha a seu lado uma espécie de secretário chamado Kasparson: um homem brilhante, culto e poliglota, que fora em sua juventude ator e aventureiro. O narrador comenta que a relação de ambos era como a de Dom Quixote e Sancho Pança.

Uma característica importante do Cardeal é sua nobreza e o orgulho que ele tem de seu sangue. Sua família, Sehestedt, era uma "raça nobre" da província, que durante centenas de anos viveram apenas para guerras e para suas terras. Segundo o narrador, a única coisa que os fazia se destacar dentre as outras famílias nobres era o fato de eles terem mantido a fé católica

mesmo depois de o protestantismo ter dominado a região. Isso, entretanto, segundo o narrador, teria acontecido devido a uma ausência de mobilidade de espírito e não a uma iluminação espiritual própria à família. A família Sehestedt desprezava livros e ideias, e o único entre eles a desenvolver uma vida espiritual fora o Cardeal.

Apesar de a família do Cardeal ser o oposto dele, tendo uma espiritualidade e uma intelectualidade aparentemente subdesenvolvidas, o clérigo é um fervoroso apoiador da ideia da “pureza racial”, tendo muito orgulho de seu sobrenome e admirando Miss Malin e Calypso pelas suas respectivas ascendências. Gostaríamos de pensar neste capítulo esse aparente paradoxo: ter orgulho de uma herança que ele mesmo subvertera.

Há duas ideias diferentes de nobreza presentes na obra de Dinesen: a primeira é a do Cardeal - em sua aproximação com Dom Quixote -, que encarna todos os valores de uma nobreza antiga, que conseguiu seu título ao expressar coragem e altruísmo, além de subserviência ao Senhor. Esses nobres se destacam pela sua paixão a um ideal e pela sua honra, sendo capazes de sacrificar suas vidas por um bem maior e por uma fidelidade a uma história que ultrapassa seu tempo na Terra. Chamaremos esse tipo de nobreza de “nobreza heroica” e abordaremos essa ideia com mais cuidado mais adiante no capítulo.

A segunda ideia de nobreza é encarnada pela sua família. Ela tem como principal característica a leveza: enquanto a primeira é dedicada à tragédia, esta segunda é dedicada à comédia. Chamaremos esse tipo de nobreza de “nobreza hereditária” e pensaremos nela também a partir da descrição trazida pelo narrador da história, de que a família Sehestedt vivera por centenas de anos “for nothing but wars and their land”<sup>2</sup> (DINESEN, 2002, p. 125).

Assim como os nobres heroicos, os hereditários entendem suas vidas como pertencentes a um esquema maior das coisas, aceitando fortunas e infortúnios ao longo de suas vidas como ritos de passagem pelos quais seus antepassados também passaram e aos quais eles devem dar continuidade. Entretanto, no caso da nobreza hereditária, o sentimento refletido é a liberdade, que lhes permite viver pelos prazeres, tendo sua importância garantida pela sua herança. Dinesen descreve esse tipo de nobreza no conto “Copenhagen Season”:

To a nobleman his name was the essence of his being, that immortal part of him which was to live on after other, lower elements had faded away. Individual talents and characteristics were supposed to be concerns of human beings outside his sphere.<sup>3</sup> (DINESEN, 2001b, p. 251)

---

2 “por nada além de guerras e de suas terras”

Nessa passagem, Dinesen mostra como essa aristocracia não estava preocupada com grandes feitos ou com desenvolvimento pessoal, afinal, seu sobrenome já carregava seu merecimento no mundo. Esse aspecto dá origem a uma outra característica importante desse tipo de nobreza, presente também na família do Cardeal: uma certa rejeição à intelectualidade e à espiritualidade.

No mesmo conto, “Copenhagen Season”, há uma cena que se passa em uma festa da aristocracia em que um pintor de sucesso, o professor Sivertsen, discursa sobre a nobreza de modo elogioso mas perspicaz. A cena é cômica, e o discurso não é para ser levado muito a sério, porém contém alguns elementos importantes para entendermos essa nobreza hereditária. Ele fala sobre como a classe média se educou até certo ponto, mas que ainda falta para alcançarem o nível da aristocracia:

It is only when one gets up to your own lofty social level that one will again meet with keenness of the senses as with *savoir faire*. For what is the end of all higher education? Regained naïveté. Therefore, also, among all our domestic animals the one which comes nearest to the wild animal is the one most highly bred and educated: the thoroughbred, our *édition de luxe* of the horse.<sup>4</sup> (DINESEN, 2001b, p. 273)

O professor Sivertsen pensa, portanto, que a ignorância da aristocracia, sua falta de interesse em assuntos intelectuais e espirituais, seria não uma ausência de educação, mas uma educação tão elevada que volta a se aproximar do selvagem. Desse modo, apesar de o Cardeal, individualmente, ter um apreço pelo espiritual e pelo intelectual, seu “orgulho racial” pode vir da percepção de que a leviandade que seu sobrenome carrega não é algo tão fútil quanto parece, mas uma forma “superior” de educação que permite uma existência genuinamente espiritual porque não é consciente de si mesma.

A aproximação da aristocracia com os animais selvagens é um tema que se repete na obra de Dinesen e se encontra também mais à frente na novela trabalhada nesta dissertação, durante a descrição do narrador na primeira vez em que Miss Malin aparece em cena: “[she

---

3 “Para um nobre, seu nome era a essência de seu ser, aquela parte imortal sua que permaneceria viva depois que os outros elementos, mais baixos, tivessem se dissipado. Talentos individuais e características deveriam ser preocupações de seres humanos fora de sua esfera.”

4 “Apenas quando uma pessoa se eleva ao alto nível social dos senhores que ela encontrará novamente o entusiasmo dos sentidos, assim como o conhecimento. Pois qual é o objetivo de toda educação superior? Recuperar a ingenuidade. Assim também, entre todos nossos animais domésticos, aquele que se aproxima mais do animal selvagem é o mais bem criado e educado: o puro-sangue, nossa edição de luxo do cavalo.”

gave] that impression of wildness which, within a peaceful age and society, only the vanishing and decaying aristocracy can afford to maintain”<sup>5</sup> (DINESEN, 2002, p. 128)

Essa relação associa-se a um valor da nobreza muito admirado por Dinesen: o amor ao perigo. Como mencionamos anteriormente, a família Sehestedt viveu por centenas de anos *para* as guerras. Marianne Stecher-Hansen, em seu artigo "Soldier's Daughter: Karen Blixen on Nazism - 'Breve fra et Land i Krig'", escreve que "On occasion Karen Blixen liked to refer to herself as a 'soldier's daughter' and, in keeping with this role, she cultivated notions of a warrior ethos, an aristocratic fearlessness, and a love of danger in her fiction"<sup>6</sup> (STECHEH-HANSEN, 2010, p. 55).

Enquanto seja possível interpretar que o fato de a família Sehestedt viver “para guerras” contribua para seu vazio espiritual, em outros contos e novelas escritos por Dinesen vemos o exato oposto - o que nos ajudaria a talvez entender o orgulho racial do Cardeal. Stecher-Hansen escreve que "In the Blixenesque universe the act of offering one's life gratuitously to death (*without* moral imperative) is an act which ennobles the aristocratic spirit"<sup>7</sup> (STECHEH-HANSEN, 2010, p. 92). Ou seja, é mais nobre aquele que arrisca sua vida em uma guerra sem motivos morais, econômicos ou sociais claros do que aquele que luta por um ideal. A honra, esse conceito puramente simbólico, aparece como mais valiosa que questões mais materiais, como a preservação da vida e do bem-estar de uma população.

O fato de a família Sehestedt viver *para* as guerras mostra como a ideia de honra é um dos pilares do sentido de suas vidas, o que os transforma em “guerreiros” por natureza e os aproxima dos animais selvagens. Eles mostram um desprezo pela morte e uma fé incondicional pelos planos de Deus que os afasta das necessidades da vida material e os aproxima de uma existência puramente espiritual. Desse modo, podemos entender melhor o motivo da admiração do Cardeal pela sua família.

A família Sehestedt vivia, também, *para* a sua terra. Essa é outra face importante dessa nobreza hereditária: como os animais selvagens, sua conexão com a terra é intensa a ponto de tornar-se o sentido de suas vidas. De acordo com o pensamento de Dinesen, a terra não vive

---

5 “[ela dava] aquela impressão de selvageria que, em uma era e em uma sociedade pacíficas, apenas a aristocracia evanescente e decadente pode se dar ao luxo de manter”

6 “Às vezes Karen Blixen gostava de referir-se a si mesma como ‘filha de um soldado’ e, ao manter esse papel, ela cultivava noções de um *ethos* guerreiro, um destemor aristocrata e um amor ao perigo em sua ficção”

7 “No universo Blixenesco, o ato de oferecer sua vida gratuitamente à morte (*sem* imperativo moral) é um ato que enobrece o espírito aristocrata”

para os nobres, mas o oposto: estes sacrificam seu conforto e sua individualidade em nome de suas terras.

O conto “Sorrow-Acre” desenvolve essa ideia através do percurso do jovem Adam. Este era descendente de uma família antiga da província, mas o herdeiro da propriedade seria seu primo. Adam estudou e morou muitos anos na Inglaterra, entrando em contato com as novas ideias modernas, até que um dia seu primo morreu, ainda jovem, deixando-o como herdeiro. Logo depois, entretanto, seu tio decide casar-se com a jovem que estava prometida a seu filho, com a intenção de se reproduzir novamente e manter a tradição, em vez de quebrá-la ao ceder a terra a seu sobrinho. O conto se passa durante uma visita de Adam às terras de seu tio, em parte para honrar seu passado e não desrespeitar sua herança, mas também por uma simples nostalgia da vida rural dinamarquesa, incentivada pelos ideais românticos da época.

A introdução do conto deixa muito claro que as muitas gerações da família que viveram nessas terras sacrificavam o que lhes era caro - amor, liberdade, identidade, etc. - em nome de preservar as tradições, produzir herdeiros e trazer honra para suas casas. O sacrifício é tamanho que o tio de Adam não é referido por seu nome em nenhum momento no conto: ele não é um indivíduo, mas o representante de sua família.

Ao andar pela terra, Adam pergunta a esta:

is it only my body that you want? (...) while you reject my imagination, energy and emotions? If the world might be brought to acknowledge that the virtue of our name does not belong to the past only, will it give you no satisfaction?<sup>8</sup> (DINESEN, 2001c, p. 177)

Adam mostra, portanto, sua vontade de trazer sua individualidade para honrar a terra, em vez de apenas seu “corpo”, sua capacidade de produzir herdeiros e manter a tradição. A terra não lhe responde. Mais tarde, Adam encontra seu tio e fica sabendo de um evento histórico e trágico que ocorreria naquele dia. Um jovem supostamente cometera um crime e seria punido com a prisão ou com serviço militar, e provavelmente não voltaria mais vivo. Sua mãe, desesperada, implorara para o tio de Adam poupar o garoto. O tio concordara, sob uma condição: que ela arasse sozinha, em um dia, um acre, um pedaço de terra que normalmente seria arado por três homens jovens nesse mesmo período de tempo. Ela aceita, muito grata ao senhor das terras, e esse feito histórico se daria no dia da visita de Adam.

8 “é apenas o meu corpo que você quer? (...) enquanto você rejeita minha imaginação, energia e emoções? Se o mundo puder vir a reconhecer que a virtude de nosso nome não pertence somente ao passado, isso não te trará nenhuma satisfação?”

Ao longo do dia, Adam vê a dificuldade da senhora, fica revoltado com a crueldade de seu tio e o confronta. Este dá uma resposta longa e complexa. Segundo ele, de modo resumido e simplificado, os grandes feitos históricos, como a construção das pirâmides, são feitos com lágrimas e com sangue - e são, ainda assim, “a fund of resource, a treasure for the coming generations to live on, it is, within hard times and the hour of need, bread to the people.”<sup>9</sup> (DINESEN, 2001c, p. 193). Entretanto, não é possível que as pessoas que vivem das necessidades, cuja principal preocupação é o pão diário, pensem e realizem esses feitos.

Nay, my nephew, it is our affair and our responsibility, we, who have inherited from the past and who know that we are to live on, in name and blood, through the coming centuries. These humble peasants, whose life is one with the life of the earth, and of whom you have spoken with so much fervency, what good are we to them but this: that they may trust us to look after *le bien commun*, not at the moment only, but in the future?<sup>10</sup> (DINESEN, 2001c, p. 193)

Diante do pensamento materialista moderno, que se interessa acima de tudo por preservar o bem-estar e a vida das pessoas, é difícil enxergarmos a validade desse raciocínio, e o choque entre o discurso do tio com o de Adam, mais moderno, deixa isso bem claro. Entretanto, se pensarmos em um mundo guiado pelos símbolos, em que estes ultrapassam em importância o conforto material, e que capítulos na história são mais importantes que as vidas individuais, podemos entender melhor o lado do tio.

No fim do conto, Adam, refletindo diante da terra, compreende o pensamento de seu tio:

He saw the ways of life, he thought, as a twined and tangled design, complicated and mazy; it was not given him or any mortal to command or control it. Life and death, happiness and woe, the past and the present, were interlaced within the pattern. (...) And out of the contrasting elements concord arose. All that lived must suffer, the old man, whom he had judged hardly, had suffered, as he had watched his son die, and had dreaded the obliteration of his being, - he himself would come to know ache, tears and remorse, and, even through these, the fullness of life. So might now, to the woman in the rye-field, her ordeal be a triumphant procession. For to die for

---

9 “um fundo de recursos, um tesouro a partir do qual as futuras gerações possam viver, é, em tempos difíceis e em momentos de necessidade, pão para o povo”

10 “não, meu sobrinho, é nossa questão e nossa responsabilidade, nós, que herdamos do passado e que sabemos que vamos continuar vivendo, em nome e sangue, pelos próximos séculos. Esses humildes camponeses, cuja vida é una à vida da terra, e sobre os quais você falou com tanta paixão, que bem podemos trazer a eles além disso: que eles possam confiar em nós para tomar conta do bem comum, não apenas no presente, mas no futuro?”

the one you loved was an effort too sweet for words.<sup>11</sup> (DINESEN, 2001c, p. 196)

Adam decide, enfim, ficar e ajudar seu tio a cuidar da terra, e ao fazê-lo um trovão irrompe no céu: a terra respondera sua pergunta do início do conto - sim, ele deveria deixar de lado sua individualidade e suas ideias novas para servi-la. No fim do conto, o narrador escreve que o pedaço de terra em que ocorreu o feito da senhora ficara para sempre conhecido como “Sorrow-Acre”<sup>12</sup>, mesmo muito depois de a história completa ter sido esquecida.

Pensando na união entre todas essas características da aristocracia hereditária - leveza, leviandade, rejeição ao intelectual, aproximação ao selvagem, amor ao perigo, serviço à terra e à história -, vemos como elas refletem o modo como essa classe dá pouca importância à vida individual, pensando sempre em gerações e heranças. Isso se relaciona com uma das principais ideias da obra de Dinesen: a importância de enxergar os eventos e as vidas individuais das pessoas como peças de um quebra-cabeça maior, criado por Deus, e cuja imagem final nem sempre somos capazes de ver.

Na obra de Dinesen e na mente aristocrata, a morte é apenas uma etapa que dá espaço para que outras histórias possam continuar e, portanto, não precisa ser temida. Nisso, eles demonstram a espiritualidade mais desenvolvida de todas, mesmo que esta não envolva a reflexão e a leitura de temas religiosos - o que explica o orgulho do Cardeal de ter um sobrenome de peso.

Voltando à história do Cardeal, quando este era menino, seu tutor reconheceu seu talento e o levou para Paris e Roma, onde sua genialidade foi celebrada. Hamilcar viajou o mundo e não só causava uma forte impressão onde passava como também deixava a crença de que ele podia fazer milagres - depois da enchente diziam até mesmo que ele podia andar sobre as ondas do mar.

No dia da enchente, quando os pescadores vieram resgatá-lo, sua casa já estava quase arruinada, e Kasparson havia morrido na queda. O próprio Cardeal estava ferido e usava uma

---

11 “Ele viu os caminhos da vida, ele pensou, como um desenho torcido e emaranhado, complicado e labiríntico; não era dado a ele ou a qualquer mortal comandá-lo ou controlá-lo. Vida e morte, felicidade e pesar, passado e presente, estavam entrelaçados no padrão. (...) E a partir dos elementos contrastantes, a concórdia surgia. Tudo que viveu deve sofrer, o velho homem, que ele julgara fortemente, sofrera ao ver seu filho morrer, e temia a obliteração de seu ser, - ele próprio viria a conhecer dor, lágrimas e remorso, e, mesmo através desses, a plenitude da vida. Assim como talvez, agora, para a mulher no campo de centeio, sua provação seja uma procissão triunfante. Pois morrer por aquele que você ama era um esforço doce demais para palavras.”

12 “Acre do pesar”

bandagem ensanguentada ao redor de sua cabeça. Apesar desse evento traumático, ele trabalhou o dia inteiro ajudando as vítimas da enchente. Navegava com grande habilidade, e todos acreditavam que um barco navegado por ele não poderia afundar.

Ele salvou mulheres e crianças, e de tempos em tempos falava com as vítimas com sua voz forte e clara, citando o Livro de Jó - lembrando-nos de como Deus está por trás até mesmo das piores provações, mesmo que seus planos nem sempre sejam claros. Houve momentos em que o barco parecia que iria afundar, ele levantou-se e, como se suas mãos tivessem o poder do equilíbrio, o barco se estabilizou. Ele foi o único que conseguiu acalmar um cachorro preso que estava louco de medo, soltou-o e este o acompanhou o resto do dia, até o celeiro.

No dia da enchente, vemos no Cardeal a encarnação da aristocracia heroica: aquela que age com coragem e altruísmo, arriscando sua vida em nome de uma fidelidade a algo maior. Essa é a nobreza “original”, à qual a nobreza hereditária deve tudo. Graças a seus antepassados que agiram com coragem e plenitude de espírito, esta pôde viver livre das correntes da necessidade.

Em um estudo sobre a obra de Stendhal - um dos autores favoritos do pai de Dinesen e caro a esta também (THURMAN, 1982, p. 265) -, René Girard define a nobreza segundo o escritor francês:

Est noble, aux yeux de Stendhal, l'être qui tient ses désirs de lui-même et s'efforce de les satisfaire avec la dernière énergie. Noblesse, au sens spirituel du terme, est donc très exactement synonyme de passion. L'être noble s'élève au-dessus des autres par la force de son désir. Il faut, à l'origine, qu'il y ait noblesse au sens spirituel pour qu'il ait noblesse au sens social. A un certain moment de l'histoire les deux sens du mot noble ont donc coïncidé, au moins en théorie.<sup>13</sup> (GIRARD, 1961, p. i.)

Aqui, Girard faz referência ao fato de que, na Idade Média, os títulos de nobreza eram dados àqueles que demonstravam coragem extrema e fidelidade incondicional ao monarca, agindo, assim, com grande paixão nas batalhas e realizando feitos heroicos em nome do rei. Essa paixão de quem recebeu o título seria transmitida para seus descendentes, dos quais

---

13 “É nobre, aos olhos de Stendhal, o ser que guarda seus desejos e se esforça por satisfazê-los com sua última energia. Nobreza, no sentido espiritual do termo, é então exatamente sinônima de paixão. O ser nobre se eleva sobre os outros por força de seu desejo. Era preciso, na origem, que ele tivesse nobreza no sentido espiritual para ter nobreza no sentido social. Em um certo momento da história, os dois sentidos da palavra nobre coincidiram, portanto, ao menos em teoria.”

também seria esperado que agissem com fidelidade incondicional ao rei, abrindo mão de suas individualidades.

Essa nobreza heroica estaria relacionada ao outro sentido da palavra “nobre” - cujos sinônimos seriam digno, ilustre, magnânimo, generoso, etc. Ela não é definida, portanto, pelo berço: muitas vezes eram plebeus que demonstravam essa grandeza de espírito e acabavam recebendo um título para transmitir para seus descendentes, ou recebendo reconhecimento póstumo e vivendo séculos nas lendas e na história de uma região.

Esse nobre original teria a característica de um cavaleiro, enquanto seus descendentes seriam comparáveis a deuses. Os cavaleiros defendem o bem contra o mal, enquanto os deuses, em sua onipotência, representam ambas as forças. Em “Sorrow Acre”, conto já discutido anteriormente neste capítulo, há uma passagem em que Adam elogia os deuses nórdicos para seu tio, dizendo como eles eram benevolentes e cavaleiros. Seu tio responde dizendo que era fácil para eles serem bondosos, visto que eles não eram onipotentes e havia os Jotuns, forças da destruição, contra quem eles lutavam e, assim, assumiam a postura da bondade. Os deuses onipotentes, por outro lado, precisavam assumir também a maldade do universo.

No início da novela, o narrador compara Kasparson ao Sancho Pança - implicitamente, assim, relacionando o Cardeal ao Dom Quixote. O Cardeal, portanto, pode ser comparável a essa figura do cavaleiro medieval, um humano que possui coragem e integridade para lutar contra as forças do mal, realizando feitos heroicos e “merecendo” seu título. Não podemos compará-lo a uma divindade: ele está, afinal, sujeito às necessidades de sua condição humana.

A ideia de necessidade nos traz a uma discussão importante na obra de Dinesen, trazida de modo mais explícito no conto “Sorrow Acre”. Ela diz respeito à relação entre os nobres e a comédia e os plebeus e a tragédia. Segundo o tio de Adam, a tragédia é o fenômeno mais nobre da terra, mas é humano e nunca divino: “Tragedy is the privilege of man, his highest privilege”<sup>14</sup> (DINESEN, 2001c, p. 187-188). Quando Deus quis experienciar uma tragédia, ele assumiu a forma humana, e mesmo assim a verdadeira tragédia não recaiu sobre Jesus, mas sobre seus executores.

Tragedy should remain the right of human beings, subject, in their conditions or in their own nature, to the dire laws of necessity. To them it is salvation and beatification. But the gods, whom we must believe to be unacquainted with, and incomprehensible of, necessity, can have no knowledge of the

---

14 “A tragédia é o privilégio do homem, seu mais elevado privilégio”

tragic. When they are brought face to face with it they will, according to my experience, have the good taste and decorum to keep still, and not interfere.<sup>15</sup> (DINESEN, 2001c, p. 188)

Enquanto a tragédia é privilégio dos humanos, o cômico é reservado aos deuses.

The comic is a condescension of the divine to the world of man, it is the sublime vision, which cannot be studied, but must ever be celestially granted. In the comic the gods see their own being reflected as in a mirror, and while the tragic poet is bound by strict laws, they will allow the comic artist a freedom as unlimited as their own. (...) As long as your mockery is in true godly taste you may mock at the gods, and still remain a sound devotee. But in pitying, or condoling with your God, you deny and annihilate him, and such is the most terrible of atheisms.<sup>16</sup> (DINESEN, 2001c, p. 188)

No âmbito terreno, aqueles que assumem a posição dos deuses são aqueles que se emanciparam da tirania da necessidade: os nobres. Estes devem deixar a tragédia para seus vassallos, aceitando com graça o cômico. Apenas um mestre cruel faria piada com a necessidade de seus servos, e apenas um mestre pedante e tímido temeria que se fizesse piada dele. A mesma fatalidade que, ao atingir o burguês ou o plebeu, seria trágica, com o aristocrata se torna cômica. Dinesen, aqui, reverte ironicamente a tradição da retórica, que dizia que a tragédia era reservada à aristocracia e a comédia aos plebeus.

Essa ideia do tio de Adam é posta em prática no conto “Copenhagen Season”. Este, além de ser um retrato magnífico da alta-sociedade dinamarquesa na segunda metade do século XIX, conta também a história do amor frustrado entre Ib Angel e Adelaide von Galen. Ib era filho de uma von Galen, tia de Adelaide, que fugiu para se casar com seu grande amor, um comerciante de cavalos. Esse ato de rebeldia chocou e frustrou a família, porém diante da

---

15 “A tragédia deve manter-se direito dos seres humanos, sujeitos, em sua condição ou em sua própria natureza, às terríveis leis da necessidade. Para eles é a salvação e a beatificação. Mas os deuses, que devemos acreditar não conhecer e não compreender a necessidade, não podem ter conhecimento do trágico. Quando eles são expostos a ele, a partir da minha experiência, eles terão o bom gosto e o decoro de manter-se inertes e não interferir.”

16 “O cômico é a condescendência do divino ao mundo do homem, é a visão sublime, que não pode ser estudada, mas deve ser concedida celestialmente. No cômico, os deuses veem seu ser refletido como num espelho, e enquanto o poeta trágico está preso por leis estritas, eles permitem ao artista cômico uma liberdade tão ilimitada quanto a sua própria. (...) Enquanto sua zombaria seja de um gosto verdadeiramente divino, você pode zombar os deuses, e continuar sendo um devoto sólido. Mas ao compadecer-se ou consolar seu Deus, você o nega e o aniquila, e esse é o mais terrível dos ateísmos.”

intensidade do amor, eles decidiram não cortar contato com o casal. Seus filhos, portanto, cresceram ao lado de seus primos nobres, frequentando os meios aristocratas.

Os filhos da família Angel eram reconhecidos na alta-sociedade por sua graça, leveza e senso de diversão. Encantavam a todos por onde passavam, quase que relevando o fato de não serem nobres de verdade. Entretanto, todos eles estavam danados à ruína, e todos tinham a lei da tragédia escrita em seus corações, sendo incondicionalmente leais a ela. Possuíam, assim, essa natureza dupla: ao mesmo tempo em que tinham sangue nobre e uma postura que o segue, sua ausência de título os colocava mais próximos do plano humano do que do divino.

Ib, desde criança, apaixonara-se por Adelaide, sua prima, com quem crescera e compartilhara sua infância. Entretanto, Adelaide era a jovem mais disputada da corte, sendo uma das maiores herdeiras e dotada de uma beleza incrível e uma graça incomparável, tornando-a inalcançável a Ib. Para Adelaide, casar-se com Ib significaria cair em desgraça na sociedade aristocrata, e o jovem amava a moça em demasia para permitir que isso acontecesse com ela.

Ib decide, então, lutar do lado da França na guerra contra a Alemanha. Como a Dinamarca estava do lado desta, lutar para aquela significaria uma traição ao seu país natal, e a consequente expulsão deste. Assim, Ib teria dois destinos possíveis: a morte ou o exílio. Ambos o impediriam de continuar vivendo as dores de seu amor impossível e eram por ele desejados.

Na última festa da alta-sociedade da qual Ib participa, há um momento, que já mencionamos brevemente neste capítulo, em que um pintor famoso, o professor Sivertsen, discursa sobre a aristocracia, associando seu senso de honra a seus enormes narizes, que ele tinha muito prazer de pintar de modo exagerado (rendendo até certas críticas por parte das pessoas pintadas). Nessa fala, ele repete a ideia do tio de Adam:

For tragedy, (...) far from being the outcome of the fall of man is on the contrary the countermeasure taken by man against the sordid and dull conditions brought upon him by his fall. Flung from heavenly glory and enjoyment into necessity and routine, in one supreme effort of his humanity he created tragedy.<sup>17</sup> (DINESEN, 2001b, p. 275)

---

17 “Pois a tragédia, (...) longe de ser o resultado da queda do homem é, ao contrário, a contramedida tomada pelo homem contra as condições sórdidas e entediadas trazidas pela sua queda. Lançado da glória e da fruição celestiais em direção à necessidade e à rotina, em um supremo exercício de sua humanidade ele criou a tragédia.”

Ao criar a tragédia, o ser humano surpreendeu Deus, que ficou orgulhoso de sua criação, pois esta teria sido capaz de criar algo que ele próprio não teria conseguido criar. O professor Sivertsen desenvolve sua ideia de tragédia:

All tragedies (...) are determined by the idea of honor. The idea of honor does not save humanity from suffering, but it enables it to write a tragedy. An age which can prove the wounds of the hero on the battlefield to be equally painful, whether in the breast or in the back, may produce great scientists and staticians. But a tragedy it cannot write.<sup>18</sup> (DINESEN, 2001b, p. 276)

Ele diz, logo depois, que os netos daqueles presentes no salão, daqui a cem anos, terão dificuldades, mas não tragédia; dívidas, mas não dívidas de vida ou morte; suicídios, mas não haraquiri. Em suma, seus narizes seriam pequenos. Isso seria causado porque a ideia de honra estaria perdendo cada vez mais a importância diante do materialismo do pensamento moderno.

Adelaide não sabia do amor de Ib por ela e muito menos de seus planos de fugir do país. No dia em que ele a visita pela última vez, ela brinca com o jovem, dizendo que ele deveria ser apaixonado por ela e se declarar para depois partir e nunca mais vê-la. Ele acompanha a brincadeira, se declarando, mas sério. Adelaide não percebe a diferença de tom e ele parte. Logo depois, entretanto, a irmã de Ib, que presenciou a cena, conta a verdade para Adelaide, que se sente arrasada por ter feito graça de sua tragédia. Ela combina, assim, de se encontrar secretamente com ele em uma casa vazia no dia seguinte, vestindo-se de serva, fugindo de casa e andando sozinha nas ruas pela primeira vez: uma verdadeira aventura.

Ib chega antes na casa e, lá, descobre uma carta com os planos de sua irmã de fugir com um amante. Tem um acesso de raiva diante da perspectiva da ruína de sua irmã, pensa em impedi-la, mas depois decide não fazer nada. Adelaide chega. Eles têm uma conversa emocionante e ela sugere implicitamente que ele permaneça em Copenhague, e que eles virem amantes secretos. Embora tentado pela proposta, Ib sabia que era impossível ele fazer isso - ele preferiria morrer, literalmente.

---

18 “Todas as tragédias (...) são determinadas pela ideia de honra. A ideia de honra não salva a humanidade do sofrimento, mas lhe permite escrever uma tragédia. Uma era que pode provar que as feridas de um herói na batalha são igualmente dolorosas seja no peito ou nas costas pode produzir grandes cientistas e estatísticos. Mas uma tragédia, ela não pode escrever.”

He was not well read, and his mind was not schooled in abstraction. He could never have formulated in thoughts or in words the theory: that tragedy will allow its young maiden to sacrifice her honor to her love and with quiet eyes will consent to the ruins of Gretchen, Ophelia and Héloïse. He did not guess it was in obedience to the law of tragedy that less than an hour ago he himself had consented to the ruins of his sister. No more could he have formulated in thoughts or in words the theory that tragedy forbids its young man to do the same thing.<sup>19</sup> (DINESEN, 2001b, p. 304)

Ib recusa a proposta de Adelaide pois, como todos os Angel, incluindo sua irmã, obedece fielmente à lei da tragédia. Nisso, ele assume a tragédia para si, cuja ausência de título o faz ser “humano”, recusando que ela recaia sobre Adelaide, cujo sobrenome faz dela uma deusa. Isso ocorre devido ao seu imponente nariz - seu agudo senso de honra -, que aceita a morte sem medo e prefere-a à ruína de sua amada. Essa lei da tragédia toma, portanto, um sentido muito mais poético do que a lei da tragédia aristotélica, que se trata da forma dos poemas.

Adelaide, depois de se despedir de Ib para sempre, caminha pelas ruas, pensando no que se passou. Fica revoltada com o desrespeito de Ib de recusar sua proposta, depois chora e fica desesperada porque pensa ter perdido seu olfato e seu nariz. O narrador traz novamente a figura do professor Sivertsen: se ele estivesse presente, ele explicaria o que acontecia com Adelaide.

You imagine, poor child, that you are bewailing your sense of smell, and that if you do not get it back you must die. For you are an unlearned girl - like all girls of your class - and cannot know that you are in reality grieving because tragedy has gone out of your life. You have left tragedy with your friend (...) and you yourself, upon a flat, smooth path of life, have been handed over to comedy, to the drawing-room play or possibly to the operetta. You are in reality at this hour feeling that if you cannot shed tears - the last tears of your life - over the loss of tragedy, you must die. But weep you, Adelaide, poor simple child, over the loss of your nose.<sup>20</sup> (DINESEN, 2001b, p. 311)

---

19 “Ele não lia muito, e sua mente não fora instruída em abstrações. Ele nunca poderia ter formulado em pensamentos ou em palavras a seguinte teoria: de que a tragédia permitirá à sua jovem donzela sacrificar sua honra em nome do amor e, com olhos quietos, consentir às ruínas de Gretchen, Ophelia e Héloïse. Ele não adivinhou que fora em obediência à lei da tragédia que menos de uma hora atrás ele próprio consentira à ruína de sua irmã. Muito menos poderia ele ter formulado em pensamentos ou em palavras a teoria de que a tragédia proíbe esse jovem homem de fazer o mesmo.”

20 “Você pensa, pobre criança, que você está lamentando seu senso de olfato, e que se você não o tiver de volta, você morrerá. Isso porque você é uma garota ignorante – como todas as garotas de sua classe – e não pode saber que você está, na verdade, de luto porque a tragédia partiu-se de sua vida. Você deixou a tragédia com seu amigo (...) e você própria, sobre um caminho de vida plano e liso, foi entregue à comédia, às peças

Adelaide, procurando um lugar para chorar sem chamar atenção, decide ir para um cemitério. Lá ela encontra uma lápide meio abandonada e chora durante muito tempo e pela última vez em sua vida. Quando seus olhos ficam secos e as últimas lágrimas a abandonam, ela decide partir. Antes disso, porém, olha a inscrição na lápide, para ver diante de quem chorava: era o túmulo de um capitão marítimo, “loyal to his King and Country, he sailed his ship steadily from coast to coast. Faithful in friendship, a helper of the afflicted, steadfast in adversity.”<sup>21</sup> (DINESEN, 2001b, p. 314).

Assim, Adelaide se despede de sua última chance de viver uma tragédia, uma aventura, de arriscar sua vida e reputação em nome da paixão, como fizeram Ib e o marinheiro sobre cujo túmulo chorara. Nesse sentido, estes são privilegiados em relação a ela, sua humanidade lhes permite viver essas emoções, ao contrário dos aristocratas, cuja vida é a estabilidade e a mesmice dos salões.

A cena do discurso do professor Sivertsen é cômica. Há, claro, a associação da ideia de honra, tão elevada, com o nariz, uma parte do corpo que possui certo humor e raramente é vista como poética. Além disso, sua fala é interrompida frequentemente por comentários ignorantes e bobos por parte daquela aristocracia que ele tanto elogiava: enquanto falava sobre a tragédia, uma dama chamava de trágico um problema muito superficial em sua vida, e tinha dificuldade em ouvi-lo por ser surda; outra perguntava sobre a receita da tragédia como se fosse um molho e confundia a palavra “misterioso” com “místico”. Mesmo a personagem de Adelaide, quando descrita no conto, é cercada pelo cômico. Ela é ignorante, egocêntrica, superficial, vaidosa, está sempre brincando e nunca fala sobre assuntos sérios e intelectuais.

Tanto a família Angel, de Ib, quanto os aristocratas do salão, possuem narizes grandes, ou seja, honra. Porém, a lei da necessidade nega a estes a tragédia. Como o professor fala, a honra é necessária à tragédia, porém a necessidade também. Adelaide possui honra, mas é capaz de se render ao trágico apenas quando se depara com a primeira impossibilidade de sua vida, a de casar com Ib. Entretanto, o resto de sua vida é cercado pelo cômico. Ela e a aristocracia de Copenhague são retratados com leveza, e seus problemas não são levados a sério. Ib e sua família, por outro lado, são retratados com uma intensidade romântica, e seus

---

de salão ou possivelmente à *operetta*. Você, na verdade, está sentindo, nesse momento, que se você não puder verter lágrimas – as últimas lágrimas de sua vida – sobre a perda da tragédia, você deve morrer. Mas chore, Adelaide, pobre e simples criança, pela perda de seu nariz.”

21 “leal a seu Rei e País, ele velejou com seu navio firmemente de costa a costa. Fiel em amizade, ajudante dos necessitados, firme em adversidade””

destinos trágicos nos fazem chorar, não rir. Nesse sentido, seriam privilegiados de acordo com o tio de Adam e com o professor Sivertsen.

O Cardeal possui a intensidade dos Angel, o senso de heroísmo de um cavaleiro medieval e uma inteligência nada característica de sua classe. Apesar de ter nascido em uma família de uma aristocracia hereditária e, portanto, leve e destinada ao cômico, ele próprio pertence a uma nobreza original, honrosa e heroica. É, portanto, mais facilmente associável a uma personagem de um romance de cavalaria que se perdeu no tempo - assim como Dom Quixote - do que um nobre verdadeiro do século XIX.

A característica que une esses dois tipos de aristocracia é o desprezo mútuo pela morte. Confia-se plenamente no destino, aceitando as provações como obra maior de Deus e entendendo que suas vidas são minúsculas no esquema geral das coisas. Atos heroicos e subserviência à terra e à tradição são mais importantes do que preservar sua integridade física; a honra, conceito simbólico que se perde, aos poucos, em nossa sociedade materialista, existe como objetivo máximo dessas pessoas.

De volta à novela, no entardecer do dia da enchente, havia um último resgate a ser feito. Entretanto, os barqueiros locais, conhecedores das marés e do alto mar, recusaram-se a ir, pelo perigo da empreitada. O Cardeal, assim, assume essa empreitada, em que são resgatados Miss Malin, Calypso, Jonathan e a criada de Miss Malin.

No caminho de volta, eles passaram por um prédio com pessoas acenando para eles - o que surpreendeu todos, pois uma embarcação tinha sido enviada mais cedo para aquele local. Lá, encontraram três adultos e duas crianças, que mais cedo mandaram em seu lugar no barco de resgate uma vaca e um bezerro, assim como alguns de seus pertences. O barco não aguentava mais cinco pessoas, e um grupo precisaria ficar na casa em espera do próximo resgate, que provavelmente viria apenas ao amanhecer. Entretanto, havia a possibilidade alta de a estrutura da casa não aguentar todo esse tempo e desabar antes do resgate.

O Cardeal decidiu ficar - para o desespero de todos no barco, que contavam com sua presença mágica para voltarem em segurança. Entretanto, o Cardeal não escutou seus apelos, e disse que provavelmente essa última viagem teria sido um plano de Deus justamente por isso. Miss Malin também decidiu ficar, seguida por Calypso, que não queria abandoná-la. Jonathan, como que acordado de um sonho, disse que iria acompanhá-los também. No último momento, a criada de Miss Malin disse que ficaria também, mas Miss Malin a impede. Ao

entrarem no loft, o cachorro seguiu-os. Em agradecimento, os camponeses deixaram uma lanterna com algumas velas, um jarro de água, um barril de gin e um pão preto.

Iremos tratar dos acontecimentos que vieram depois desse momento nos capítulos seguintes - a primeira discussão entre Miss Malin e o Cardeal assim como a história daquela estará no capítulo 2; a história de Jonathan no capítulo 3 e a de Calypso no 4. Para discutir os assuntos deste presente capítulo, nos adiantaremos, portanto, à segunda discussão entre Miss Malin e o Cardeal.

A discussão começa quando Miss Malin pergunta ao Cardeal se ele acredita na queda do homem. O Cardeal responde a essa pergunta de modo inusitado: "I am convinced (...) that there has been a fall, but I do not hold that it is man who has fallen. I believe that there has been a fall of the divinity. We are now serving an inferior dynasty of heaven"<sup>22</sup> (DINESEN, 2002, p. 168).

Diante do choque da velha aristocrata, uma protestante fervorosa, ele desenvolve que, assim como houvera a Revolução Francesa na terra - que abolira a monarquia absolutista para instaurar uma república e, posteriormente, uma monarquia parlamentar burguesa -, houvera também uma revolução nos Céus, e o Deus antigo, onipotente, aventureiro e dado aos excessos fora substituído por um Deus novo, humano.

The world of today is, like the France of today, in the hands of a Louis Philippe (...). No human being with a feeling for greatness can possibly believe that the God who created the stars, the sea, and the desert, the poet Homer and the giraffe, is the same God who is now making, and upholding, the King of Belgium, the Poetical School of Schwaben, and the moral ideas of our day. (...) We are serving Louis Philippe, a human God, much as the King of France is a bourgeois King.<sup>23</sup> (DINESEN, 2002, p. 168).

O Cardeal, então, discursa sobre os deveres dos nobres de proteger a legitimidade do rei, impedindo que o povo desconfie de sua onipotência e duvide de sua grandeza. Grandes aristocratas, como ele e Miss Malin, mostram sua lealdade ao manter essa grandeza. Por exemplo, o Papa Alexandre e sua família, segundo as pesquisas mais recentes, eram pessoas

---

22 "Estou convencido (...) de que houve uma queda, mas não acredito que foi o homem quem caiu. Eu acredito que houve uma queda da divindade. Estamos agora servindo uma dinastia inferior dos céus"

23 "O mundo de hoje está, como a França de hoje, nas mãos de um Louis Philippe (...). Nenhum ser humano com uma sensibilidade para a grandeza pode acreditar que o Deus que criou as estrelas, o mar, e o deserto, o poeta Homero e a girafa, é o mesmo Deus que está agora criando, e apoiando, o Rei da Bélgica, a Escola Poética de Schwaben, e as ideias morais de nossos tempos. (...) Estamos servindo Louis Philippe, um Deus humano, assim como o Rei da França é um Rei burguês"

agradáveis e carinhosas que gostavam de jardinagem. A partir desse material sem-graça, aqueles que eram fiéis ao rei e ao Senhor construíram a imagem instigante e grandiosa dos Bórgias - e isso se encontra em volta de todos os grandes fatos da história. Tudo isso só foi possível graças ao amor insaciável ao antigo Senhor, ao Deus que era um grande aventureiro, a quem as famílias do Cardeal e de Miss Malin juraram aliança.

Entretanto, o reinado de Louis Philippe não pode durar: ele é um bom burguês, não um Grande Senhor. É o primeiro cidadão e obedece ao código moral burguês, ou seja, encontra-se no mesmo nível de seus súditos, e por isso não conseguirá manter-se no trono por muito tempo. Do mesmo modo, o Deus que Louis Philippe adora é humanizado: tem as virtudes de um humano justo, não pede privilégios não “merecidos” por suas ações. O Cardeal mesmo foi criado para ter fé em um Deus humanizado, o que lhe era intolerável. “Ah, Madame, what a revelation, what a bliss to my heart, when, in the nights of Mexico, I felt the great traditions rise up again of a God who did not give a pin for our commandments”<sup>24</sup> (DINESEN, 2002, p. 170).

Essa fala do Cardeal desenvolve perfeitamente a relação que fazemos neste capítulo entre a monarquia e a religião. No Ocidente após a Revolução Francesa, tornou-se muito difícil justificar um modelo político cujo chefe não só seria escolhido arbitrariamente - pelo nascimento e não por merecimento ou capacidade - como teria poder absoluto sobre as questões do reino, sem poder ser contestado, mesmo que suas ações fossem cruéis e injustas. Além disso, pensamos também na má distribuição de riquezas e poder dessa era como injustificáveis, afinal, os nobres não “mereciam” seus privilégios, visto que seu único grande feito teria sido nascer.

A fala do Cardeal mostra como a decadência do modelo monárquico esteve intimamente ligada à mudança da relação do Ocidente com a religião ou, mais especificamente falando, da mudança do modo como enxergamos o Deus cristão. Essa “decadência” divina da qual o Cardeal fala está associada à dominação dos valores burgueses - “liberdade, igualdade, fraternidade”, respeito aos direitos humanos, etc. - em todas as esferas da sociedade, incluindo a religião e a nobreza.

René Girard escreve sobre a decadência da nobreza e da monarquia no livro *Mensonge romantique et vérité romanesque*, mais especificamente no capítulo “Le Rouge et le Noir”, dedicado à análise da obra de Stendhal a partir de sua teoria do desejo mimético (em que

---

24 “Ah, Madame, que revelação, que felicidade para o meu coração quando, nas noites do México, eu senti as grandes tradições levantarem-se novamente de um Deus que não dá a mínima para os nossos mandamentos”

nossos desejos seriam determinados pelos desejos dos outros, em um movimento de imitação). Nesse capítulo, Girard lê a obra de Stendhal a partir das críticas deste à vaidade presente no fim do Antigo Regime, depois da Revolução Francesa e, especialmente, durante a Restauração da Monarquia.

Girard escreve, a partir de Stendhal, sobre a decadência da nobreza a partir do Iluminismo. Segundo ele, o Iluminismo fora responsável por questionar a legitimidade dos privilégios da nobreza, e a partir desse momento, a aristocracia começou a ter que defendê-los. Esse ato de comparação foi a ruína da nobreza, visto que ao praticá-lo ela não apenas se afastava da nobreza espiritual - exemplificada no presente capítulo pela figura do Cardeal - como adotava a lógica e os valores burgueses para mostrar o “merecimento” de seus privilégios. Os nobres passaram a adotar um comportamento exemplar de acordo com os ideais burgueses: começaram a dormir cedo, viver em suas terras, investir na bolsa e, em suma, “merecer” seu dinheiro. Desse modo, passaram a ser nada mais que “burgueses sortudos”: “Stendhal a parfaitement compris que la révolution ne pouvait pas détruire la noblesse en lui arrachant ses privilèges. Mais la noblesse pouvait se détruire elle-même en désirant ce dont la bourgeoisie la privait”<sup>25</sup> (GIRARD, 1961, p. i.).

Isso se aplica também ao “rei burguês”, Louis Philippe, de quem o Cardeal fala. Segundo Girard, a monarquia não existe mais na Restauração pois o rei, ao adotar um código de conduta burguês, investir na bolsa, e se declarar “primeiro cidadão”, torna-se rival de seus súditos, competindo em um mesmo nível com eles e tendo que provar suas qualificações ao trono. Torna-se o oposto do Rei Sol, aquele semi-deus intocável a quem todos queriam imitar, mas cujo poder ninguém poderia almejar.

Essa decadência da figura do monarca absolutista ocorre pois ela não é mais justificável em um mundo em que até mesmo o Deus cristão segue um código de conduta, sendo visto como bondoso e virtuoso pelos seus fiéis - que colocam na figura do Diabo todos os males do mundo. Se o rei representa Deus na terra, ele também deverá respeitar tais valores morais e lutar contra o mal, sem caprichos pessoais.

Como já mencionamos anteriormente neste capítulo, o tio de Adam, que representa o modo de pensar pré-moderno e feudal no conto “Sorrow Acre” argumenta que deuses todopoderosos são obrigados a abarcar também o que há de mal no universo, e que a benevolência é uma característica daqueles deuses que não possuem controle de tudo. A ideia de um Deus

---

25 “Stendhal compreendeu perfeitamente que a revolução não poderia destruir a nobreza ao arrancar seus privilégios. Mas a nobreza poderia destruir a si própria ao desejar aquilo que lhe era privado pela burguesia”

benevolente - que o Cardeal e o tio de Adam associam aos tempos modernos - causaria, portanto, essa “queda da divindade” da qual o Cardeal fala.

O Deus moderno faria parte de uma dinastia inferior dos céus do mesmo modo que o rei Louis Philippe pertenceria a uma dinastia inferior da monarquia francesa: ao contrário do Deus onipotente e do Rei Sol, ambos seriam benevolentes e “humanos”, agindo de acordo com um código de moral, incentivando valores burgueses e rejeitando a grandeza e o “charlatanismo”. Assim, quando o Cardeal encontra no México um Deus que faz o que bem entende, sem se importar com qualquer código de moral, ele fica aliviado: lá, a dinastia divina continuava sendo a antiga, a superior.

O Cardeal continua seu discurso dizendo que a causa da antiga nobreza está perdida, e que eles não poderão entrar no Paraíso. O Rei Louis Philippe só se interessa por burgueses, e a velha aristocracia o incomoda - assim como o novo Deus. Entretanto, isso não é um problema: o Paraíso, hoje em dia, é o ponto de encontro da burguesia, o que o faz um destino nada agradável a nobres como o Cardeal e Miss Malin. Ele fala, então, da necessidade do charlatanismo:

Madame, to my mind there never was a great artist who was not a bit of a charlatan; nor a great king, nor a god. The quality of charlantry is indispensable in a court, or a theatre, or in paradise. Thunder and lightning, the new moon, a nightingale, a young girl - all these are bits of charlantry, of a divine swank. So is the *galérie des glaces* at Versailles. But King Louis Philippe has no drop of blood of the charlatan in him; he is genuinely reliable all through. Paradise, these days, is very likely the same. You and I, Madame, were not brought up to a reasonable content. We shall cut a finer figure in hell. We were trained for it.<sup>26</sup> (DINESEN, 2002, p. 170-171)

O charlatanismo aparece, nesse discurso, como a maior expressão de lealdade ao rei por parte da nobreza. Ao assumirem a postura de fortes, invencíveis e sobre-humanos, os nobres autenticam a divindade do monarca, pois estão logo abaixo dele. Assim, justificam simbolicamente aquilo que, racionalmente, é impossível de se justificar: que alguém estaria apto para governar uma nação pelo simples fato de ter nascido na família certa.

---

26 “Madame, para mim não houve nenhum grande artista que não fosse um pouco charlatão; nem um grande rei, nem um deus. A qualidade de charlatanismo é indispensável em uma corte, ou em um teatro, ou no paraíso. Trovão e relâmpago, a lua nova, um rouxinol, uma jovem moça – todos esses são pedaços de charlatanismo, de uma ostentação divina. Assim como a galeria dos espelhos em Versalhes. Mas o Rei Louis Philippe não tem nenhuma gota de charlatanismo em si; ele é plena e genuinamente confiável. O Paraíso, hoje em dia, provavelmente é assim também. Você e eu, Madame, não fomos criados para um conteúdo razoável. Nós nos destacaremos melhor no inferno. Fomos treinados para isso.”

Dinesen escreveu um ensaio chamado “Daguerreotypes”, em que ela se propõe a mostrar situações do passado que ela viveu em sua infância e desenvolver o pensamento por trás delas para que as gerações seguintes possam, quem sabe, enriquecer-se com isso. Ela chama essas figuras que ela cria de “daguerreótipos”: um dos primeiros modos de fotografia que existiram, que tinha como proposição registrar a realidade para guardá-la para a posteridade, e não expressar algo de modo artístico, como a fotografia moderna. A primeira parte do ensaio será desenvolvida no próximo capítulo, sobre Miss Malin. Aqui, pensaremos a partir da segunda parte.

Essa segunda parte ilustra a seguinte cena: uma tia de Dinesen, ainda no século XIX, teria sido questionada pela sua criada do motivo pelo qual os empregados não comerem a mesma comida que os donos da casa. Ela não soube responder. Dinesen escreve que, hoje em dia, pensamos sobre a distribuição desigual dos bens (“wordly goods”) do passado com suspeita e indignação, notando que o último século revisou a consciência da sociedade. Dinesen não gosta de pensar em seus antepassados como sendo cruéis ou ignorantes, então propõe: “Let us imagine - and one can imagine anything - that the change has taken place not with the concept of ‘conscience’ but with the concept ‘worldly goods’”<sup>27</sup> (DINESEN, 1979, p. 45).

Nessa frase, gostaríamos de destacar o adendo “and one can imagine anything”: é importante pensarmos esse ensaio como um exercício de *imaginação*, não como a expressão de uma opinião política. Dinesen, ao longo de sua vida pública, raramente expressou opiniões políticas diretamente, preferindo pensar em assuntos polêmicos a partir de um viés mais indireto e ambíguo, associando-os à arte e à metafísica. Assim, é importante não ler esse texto como um “manifesto” em apoio a um retorno dos privilégios da nobreza, mas como um modo de tentar entender - sem concordar ou discordar necessariamente - o pensamento por trás dessa relação elitista que organizou a sociedade ocidental por muitos séculos.

A partir da possibilidade de que o conceito de “bens mundanos” teria mudado, Dinesen, apoiando-se em escritos de Aldous Huxley, desenvolve a ideia de que a procura pelo conforto é um fenômeno moderno, e que até recentemente nossos ancestrais viviam em desconforto voluntariamente, até mesmo os ricos. Eles dedicavam imenso esmero à criação de objetos artísticos manufaturados, mas não pensavam em melhorar o conforto de seu dia-a-dia. Imensos castelos difíceis de manter aquecidos durante o inverno, roupas e joias pesadas e

---

27 “Imaginemos – e é possível imaginar qualquer coisa – que a mudança que ocorreu foi não no conceito de ‘consciência’ mas no conceito de ‘bens mundanos’”

delicadas, que limitavam os movimentos e muitas vezes causavam dor física, eram vistos como necessários para a existência de um nobre.

Dinesen escreve que isso ocorria porque a ideia de precisar de bem-estar e conforto físicos era vista como uma fraqueza a ser superada em nome de assumir uma postura de super-humanos. A partir de toda essa “charlatanice”, ou seja, desse ato de fingir ser muito mais do que de fato eram, os nobres imitavam deuses cuja existência não deveria ser perturbada pelas necessidades físicas de um ser humano.

Todas essas riquezas e privilégios - cuja própria natureza determina que não podem ser distribuídas igualmente entre todos - eram, portanto, simbólicos. “The era of prestige could have taken as its motto Voltaire’s old maxim: ‘*C’est le superflu qui est le nécessaire*’”<sup>28</sup> (DINESEN, 1979, p. 53). Ao deixar de lado o necessário - o conforto e o bem-estar físicos - em nome do supérfluo, a nobreza mais uma vez expressava seu desdém pela morte.

Desse modo, Dinesen responde à pergunta da criada de sua tia: os empregados da casa não comem a mesma comida que os senhores não por falta de dinheiro ou por maldade, mas porque, se a comida fosse distribuída igualmente, ela perderia todo seu valor simbólico. Ao deixar de ser um privilégio, ela passaria a ser apenas um modo de sustentar nossos corpos e de nos manter vivos e saudáveis, não mais um símbolo do caráter super-humano dos senhores, como um manjar dos deuses.

Gostaríamos de ressaltar que essa não é necessariamente a opinião pessoal de Dinesen - o objetivo do texto não diz respeito a isso. Ao trazer essa anedota e desenvolver o pensamento por trás dela, Dinesen mostra como o elitismo dessa era não é uma questão de perversidade ou ignorância, mas reflete uma diferença de valores entre eras.

Em nossa sociedade atual, valorizamos acima de tudo o material - aquilo que traz bem-estar físico, conforto, e que nos mantém vivos e saudáveis. Alguns acreditam que isso deve ser dividido por todos, outros que deve ser privilégio de quem trabalhou mais ou assumiu riscos, mas é difícil encontrar alguém que defenda explícita e racionalmente privilégios arbitrários.<sup>29</sup>

Na medida em que é preciso “merecer” o supérfluo, este passa a ser refém da necessidade - o que impõe limites e freia a liberdade. O charlatanismo, que o Cardeal afirma

28 “A era do prestígio poderia ter tomado como lema a velha máxima de Voltaire: ‘É o supérfluo que é necessário’”

29 Privilégios arbitrários com certeza existem na nossa sociedade, mas pensemos em como, em geral, os que são acusados disso mantêm um discurso - mesmo que falacioso - de que “trabalharam duro”, “mereceram” tudo isso, etc.

ser uma característica necessária a qualquer deus, rei e artista, é justamente o supérfluo que *não merece*. É excessivo e finge ser mais do que de fato é - despreza a necessidade do mundo material e almeja ultrapassá-la.

Voltando à novela, Miss Malin faz sua primeira contribuição para a linha de pensamento do Cardeal e sugere que, na verdade, o Rei Louis Philippe pode apenas ter um senso de humor diferente do deles, "and may like a world turned upside down, like that Empress of Russia who, to amuse herself, made her old Councillors, the tears running down their faces, dance in a ballet before her, and her ballet-dancers sit in council"<sup>30</sup> (DINESEN, 2002, p. 172). Ela, então conta uma pequena história para ilustrar isso. Havia, em Vienna, um menino que dançava em uma corda vendado, sendo um grande sucesso. Sempre antes de suas apresentações, um membro da plateia conferia se sua venda estava bem presa. Um dia ele foi dançar diante do Imperador e um grande oculista estava presente. No fim da apresentação, ele se levantou e disse que era tudo uma trapaça, pois a criança havia nascido cega. Miss Malin, então, completa seu pensamento: "What (...) if your Louis Philippe shall say, on seeing us cutting such fine figures in hell: This is all humbug. These people have been in hell from their birth"<sup>31</sup> (DINESEN, 2002, p. 173).

Resumindo o raciocínio de Miss Malin, Louis Philippe teria enviado os nobres para o inferno como uma piada prática, para ver como seria o mundo invertido e, ao descobrir que eles na verdade se davam melhor lá do que no céu, disse que eles trapaceavam - afinal, teriam vivido no inferno desde sempre. Apesar de divertido e criativo, esse comentário de Miss Malin não é acatado pelo Cardeal, que diz que Louis Philippe é burguês, mas não canalha. Aliás, em um adendo nosso, uma piada prática dessas parece combinar muito mais com um rei feudal que possui senso de humor, não com um rei que pretende seguir uma conduta moral burguesa. O Cardeal, então, conta uma história, cujo título é "The Wine of the Tetrarch", que ilustra como a morte não é o pior destino de um homem.

Ela narra o encontro do Apóstolo Pedro com um estranho, que lhe parecia familiar, na primeira quarta-feira depois da Páscoa. O estranho conta que um amigo seu morreu crucificado junto de Jesus, mas que este lhe dissera que ele iria para o céu. O homem gostaria de saber de Pedro se o que Jesus falava se realizava de fato, ao que o Apóstolo respondeu

---

30 "e talvez goste de um mundo de cabeça para baixo, como aquela Imperatriz da Rússia que, para se divertir, fizera seus velhos Conselheiros, com lágrimas correndo em suas faces, dançar num balé diante dela, e suas dançarinas de balé sentar no conselho"

31 "E (...) se seu Louis Philippe dissesse, ao nos ver nos destacando tão bem no inferno: isso é tudo uma trapaça. Essas pessoas estiveram no inferno desde que nasceram"

afirmativamente. O homem, então, lhe diz que todos os vinhos que tomou nos últimos dias estão sem gosto ou corpo, o que o desesperava, visto que era um grande apreciador de vinho.

Conta, em seguida, a história de seu amigo, Phares, que era um ladrão. Um dia, na estrada em que ele operava, iria passar um carregamento de vinho enviado pelo Imperador de Roma ao tetrarca Herodes, e entre a carga estaria um barril de vinho tinto Capri, que não tinha preço. O estranho disse a seu amigo que daria tudo para beber aquele vinho, ao que seu amigo respondeu que o roubaria para ele e o enterraria em um local específico. Phares cumpriu sua palavra, mas fora depois reconhecido por uma testemunha do crime e preso e condenado ao crucifixo antes de poder beber o vinho com seu amigo.

O estranho, então, fez um plano para entrar na prisão e ajudar Phares a escapar. Durante a fuga, o homem foi pego, e Phares se recusou a fugir sem ele, resultando na volta de ambos à prisão. Phares foi crucificado mas o estranho conseguiu ser liberado, planejando vingar a morte de seu amigo. Mas agora que ele sabe que ele está no Paraíso, isso não seria mais necessário. Agora ele não sabia mais o que fazer: bebia ou não o vinho do tetrarca, que estava enterrado? E se esse vinho também estivesse sem gosto e não lhe desse prazer?

Sem ter resolvido sua questão, o estranho decide partir, mas antes disso Pedro pergunta seu nome. O estranho responde:

Did you not know my name? (...) My name was cried all over the town. There was not one of the tame burghers of Jerusalem who did not shout it with all his might. 'Barabbas!' they cried, 'Barabbas! Barabbas! Give us Barabbas.' My name is Barabbas. I have been a great chief, and, as you said yourself, a brave man. My name shall be remembered.<sup>32</sup> (DINESEN, 2002, p. 180)

Com essas palavras, ele partiu.

A história de Barrabás traz a ideia de que a sobrevivência do corpo nem sempre é melhor do que a morte. Phares perdeu sua vida, mas teve direito à tragédia, morreu com honra, para salvar seu amigo. Já Barrabás não teve esse privilégio: por mais que quisesse morrer por Phares, isso lhe foi recusado pelo povo de Jerusalém. Enquanto Phares e Jesus morreram com honra, no ápice de sua história, Barrabás, em um movimento anticlimático, sobrevive e é danado a uma vida sem graça, sem gosto. Essa história mostra uma visão de

---

32 “Você não sabe o meu nome? Meu nome foi clamado por toda a cidade. Não havia nenhum dos dóceis cidadãos de Jerusalém que não o gritou com todas suas forças. ‘Barrabás!’ eles gritavam, ‘Barrabás! Barrabás! Deem-nos Barrabás’. Meu nome é Barrabás, eu fui um grande chefe e, como você disse anteriormente, um homem corajoso. Meu nome será lembrado”

mundo que preza o simbólico acima do material, que os aristocratas compartilham, como elaboramos neste capítulo. Morrer com honra e ser lembrado com respeito é um presente de Deus concedido a poucos.

Tirando de contexto, é possível enxergar o discurso sobre a nobreza de Dinesen como algo ultrapassado e racista, porém se olharmos de perto e analisarmos com cuidado e sem preconceito, vemos que ele é, mais do que tudo, simbólico. A visão de Dinesen sobre a aristocracia tem menos a ver com a ideia de uma raça superior escolhida por Deus, e mais com um simbolismo e uma imaterialidade que um sobrenome representa, além de um respeito pelo passado e pela tradição.

Dinesen escuta e transmite esse pensamento considerado ultrapassado pela modernidade não para nos converter e nos convencer a voltar a esse modo de organização política e econômica da sociedade, mas para expor as complexidades e os argumentos por trás dessas ideias. Assim, em vez de subestimar nossos antepassados e considerá-los ignorantes ou cruéis, a autora nos convida a tentar entender de onde vinham essas ideias, sem condescendência ou anacronismo, e pensar de que modo é possível aprender com elas.

No início da noite no celeiro, o narrador compara as personagens a marionetes puxadas por um mesmo fio (DINESEN, 2002, p. 131). Essa imagem do teatro de marionetes é recorrente em sua obra: do mesmo modo com que elas obedecem incondicionalmente o titereiro, as personagens devem obedecer ao contador de histórias e nós devemos obedecer a Deus. Assim, cada um tem um papel a ser cumprido em uma história, e ser fiel à história é cumpri-lo sem questionar o percurso dos eventos.

No artigo “Isak Dinesen, Soeren Kierkegaard and the Present Age”, Eric O. Johannesson escreve: “Dinesen’s world-view is aristocratic, but deep down it is aesthetic in nature. (...) Thus the aristocrat becomes an aesthetic type”<sup>33</sup> (JOHANNESSEN, 1962, p. 23). O aristocrata é aquele que interpreta um papel: charlatão, finge ser o que não é e abre mão de sua individualidade para servir à terra e à tradição. Como Johannesson escreve na citação acima, o aristocrata aparece, na obra de Dinesen, como um tipo estético que representa essa visão de mundo, que coloca a fé como essencial para a vida.

Quando Dinesen celebra a aristocracia, ela não está pensando no modelo econômico feudal como mais justo ou mais válido que o capitalismo. Ela está fazendo referência ao modo como os participantes desse modelo estético, aristocratas ou plebeus, aceitavam seus papéis,

---

33 “A visão de mundo de Dinesen é aristocrática, mas no fundo é estética em natureza. (...) Assim o aristocrata se torna um tipo estético”

fossem eles trágicos ou cômicos, sem questionar a Providência, colocando menor valor nas questões materiais e pensando em termos de gerações. Isso permitiria, teoricamente, com que essas pessoas pudessem encarar suas vidas na terra como peças de um quebra-cabeça maior, aceitando com graça a morte e os infortúnios e focando menos no plano individual.

É importante destacar que Dinesen baseava seu pensamento em termos literários e metafísicos, não materialistas, e, portanto, essa ideia de como a aristocracia se comportava ou se sentia com certeza não correspondia à realidade completa dos fatos. Isso, entretanto, era de menor importância para a autora: se estamos fazendo um exercício de imaginação para enriquecer nosso modo de pensar, não é tão relevante que o modelo estético tenha partido de uma ficção formada a partir da realidade e não da realidade propriamente dita.

Por fim, gostaríamos de compartilhar uma das primeiras falas do Cardeal no celeiro, dita depois de ele elogiar a família de Miss Malin, em que ele sumariza perfeitamente a idealização do sacrifício do aristocrata em nome da história maior. Um dos antepassados da senhora, ao sacrificar sua vida ao dar seu cavalo ao Rei em uma batalha, dissera: "To the king, my horse; to the enemy, my life; to the Lord, my soul"<sup>34</sup> (DINESEN, 2002, p. 132). A partir disso, o Cardeal conclui:

Blessed are the pure in blood, for they shall see (...) death (...). They shall see, verily, the face of death. For this moment here, for us, our fathers were brought up, through the centuries, in skill of arms and loyalty to their king; and our mothers, in virtue.<sup>35</sup> (DINESEN, 2002, p. 132)

---

34 “Ao rei, meu cavalo; ao inimigo, minha vida; ao Senhor, minha alma”

35 “Abençoados sejam aqueles que são puros de sangue, pois eles verão (...) a morte (...). Eles verão, em verdade, a face da morte. Para esse momento aqui, para nós, nossos pais foram criados, através de séculos, em habilidade com armas e em lealdade a seu rei; e nossas mães, em virtude”

## CAPÍTULO 2: MISS MALIN

A personagem mais cheia de contradições de “The Deluge at Norderney” (talvez dividindo o posto apenas com Kasparson) é a excêntrica Miss Malin Nat-og-Dag. Chegada a extremos - e a extremos opostos -, ao longo de sua vida passou de racional cética a louca por escolha, e de agressivamente pudica a prostituta em imaginação. Essa contradição reflete-se inclusive em seu sobrenome - “Noite e Dia”, em dinamarquês.

No primeiro momento em que ela aparece na narrativa, no barco de resgate, sua personalidade insubmissa já salta aos olhos: “[she gave] that impression of wildness which, within a peaceful age and society, only the vanishing and decaying aristocracy can afford to maintain”<sup>36</sup> (DINESEN, 2002, p. 128), e logo mais é comparada a uma tigresa que é especialmente perigosa por parecer ser domada.

Miss Malin é também relacionada a uma bruxa de diversas formas: seja por sua insubmissão, seu enorme nariz, sua loucura e excentricidade ou seu desprezo pela moral cristã e apreço pelo pecado. Além disso, há duas alusões explícitas a esta figura dizendo respeito à personagem: “Like a witch she has always looked”<sup>37</sup> (DINESEN, 2002, p. 139) e “(...) said Miss Malin, with a truly witchlike little laugh”<sup>38</sup> (DINESEN, 2002, p. 152).

A história de Miss Malin é bem peculiar: herdeira de um sobrenome de grande peso, porém de pequena fortuna, mostrava propensões dramáticas desde cedo, sendo sempre cheia de caprichos. Quando jovem, estudava filosofia e enxergava as paixões humanas com desdém. Devido à sua criação protestante, guardava sua castidade com um fervor desproporcional:

She took the line, not only of defense, but of a most audacious offensive. Fantastical by nature, she saw no reason for temperance, and drove up her price fantastically high.<sup>39</sup> (DINESEN, 2002, p. 135)

Assim, qualquer investida de um homem, para ela, era como uma tentativa de estupro, e a fantasia que criou ao redor de seu “valor” fez com que ela, apesar de não ser bonita, fosse considerada uma das moças mais belas da alta-sociedade.

---

36 “[ela dava] aquela impressão de selvageria que, em uma era e em uma sociedade pacíficas, apenas a aristocracia evanescente e decadente pode se dar ao luxo de manter”

37 “Ela sempre se parecera com uma bruxa”

38 “(...) disse Miss Malin, com uma risadinha verdadeiramente parecida à de uma bruxa”

39 “Ela tomou a linha não apenas de defesa, mas a do mais audacioso ataque. Fantástica por natureza, ela não via nenhum motivo para temperança, e levantou seu preço a alturas fantásticas.”

Aos vinte e sete anos de idade, decidiu enfim casar-se, e escolheu - diante de todos seus admiradores - o príncipe mais desejado pelas jovens, e que se apaixonou por Miss Malin apenas porque seu “preço” o intrigava - e ele era um grande amante de charadas. A felicidade do jovem casal foi, porém, arrasada pela morte do amante em uma batalha, logo após o noivado. Esse evento traumático foi, então, o que lhe faltava para desistir de vez da ideia de casar-se.

Aos cinquenta anos, Miss Malin recebeu uma grande fortuna inesperada de herança. Essa idade, segundo a narrativa, é quando ocorre

the transfer from the active service of life (...) to the mere passive state of a looker-on. A weight fell from her; she flew up to higher perch and cackled a little. (...) In her laughter of liberation there certainly was a little madness.<sup>40</sup>  
(DINESEN, 2002, p. 138)

Desse modo, Miss Malin, “mad by her own choice or from some caprice of hers”<sup>41</sup> (DINESEN, 2002, p. 134), passou a acreditar que ela fora a maior cortesã de seus tempos, e que sua grande fortuna teria sido obtida pelos seus pecados. Passou, portanto, a contar inúmeras histórias sobre seus amantes e suas aventuras, vivendo, em retrospectiva, uma vida de intensas emoções, que entrava em completo contraste com seu antigo protestantismo fervoroso. Desde sua juventude até a velhice, portanto, Miss Malin usa da fantasia para alterar a realidade, exercendo uma espécie de mágica da palavra para conseguir o que quer: uma bruxa que conta histórias em vez de conjurar feitiços.

Neste capítulo, pensaremos mais a fundo a respeito dessas duas figuras, bruxa e contadora de histórias, e como elas se encontram nessa personagem de modo a nos apresentar outras formas de lidar com as problemáticas do mundo.

Voltemos, então, ao fim do dia em que o dique se rompeu, depois do último resgate heroico do Cardeal. Ao cederem seus lugares aos camponeses, as quatro personagens principais entram no celeiro e se encaram, “as if they had been four marionettes, pulled by the same wire”<sup>42</sup> (DINESEN, 2002, p. 131). A vida como uma peça de teatro de marionetes regida por Deus é uma ideia frequente na obra de Dinesen, que era fascinada por elas desde

---

40 “a transferência do serviço ativo da vida (...) ao estado meramente passivo de observadora. Um peso caiu de si; ela subiu ao poleiro mais alto e cacarejou de leve. (...) Em seu riso de liberação havia certamente um pouco de loucura.”

41 “louca por própria escolha ou por algum capricho”

42 “como se fossem quatro marionetes, puxadas pelo mesmo fio”

sua infância. Esse comentário, introduzindo a segunda parte da novela - a que se passa dentro do celeiro - funciona como uma metalinguagem, chamando a atenção ao poder divino daquele que conta uma história. Como diz o Cardeal um pouco depois:

So are we sanctified when the hand of the Lord moves us to where he wants us to be. Here he may be about to play a fine game with us, and in that game I shall be sanctified by you, as you by any of us.<sup>43</sup> (DINESEN, 2002, p. 133)

Logo após esse comentário do Cardeal, o narrador da história descreve com esmero o cenário em que se passará o resto da novela, indicando a posição das personagens em volta da lanterna. Esta projetava as sombras das pessoas até as vigas do celeiros, e

in the course of the night, it often seemed as if it were these long shadows which were really alive, and which kept up the spirit and the talk of the gathering, behind the exhausted people.<sup>44</sup> (DINESEN, 2002, p. 133)

As sombras, que são um produto imperfeito e muitas vezes enganador da realidade, que mudam a depender de onde a luz foi posicionada, podem assim ser relacionadas às histórias que serão contadas durante a noite. Mesmo quando os corpos das personagens estão exaustos, prontos para a morte, há vivacidade em seus espíritos, que são expressos através da ficcionalização de suas experiências, como trabalharemos melhor ao longo deste capítulo.

Dinesen amava pintura. Estudou por alguns semestres, em sua juventude, na Academia Real de Belas Artes de Copenhague e atribuiu à arte o feito de ter-lhe revelado a natureza da realidade (THURMAN, 1982, p. 67) . Ao longo de sua obra, podemos ver como há referências a técnicas de pintura, assim como é atribuída grande importância narrativa às descrições do cenário, contendo jogos de cores cujo simbolismo dá uma atmosfera específica às narrativas.

Aqui, a tonalidade do cenário – e o tom da história como um todo - é de um contraste entre luz e sombra. Apesar de contrastes e oposições estarem presentes ao longo de toda a história e em todas as personagens, a figura que os representa de modo mais explícito é Miss Nat-og-Dag, Noite-e-Dia, que, a pedido do Cardeal, torna-se anfitriã da noite, regendo o curso

---

43 “Assim somos santificados quando a mão do Senhor nos move aonde ele quer que estejamos. Aqui ele pode estar prestes a jogar um belo jogo conosco, e nesse jogo eu serei santificado por vocês, assim como vocês por qualquer um de nós.”

44 “no curso da noite, frequentemente parecia que eram aquelas longas sombras que estavam vivas e que mantinham o espírito e a conversa do grupo, atrás das pessoas exaustas”

da conversa e criando um ambiente de conforto para seus convidados. O narrador, nesse momento, conta a história da personagem, que resumimos no início deste capítulo.

Logo em seguida, há uma discussão entre o Cardeal e Miss Malin que, de certo modo, introduz o que virá a acontecer naquela noite. A conversa começa com uma anedota do Cardeal a respeito de um pintor que exigia que as moças cujos retratos ele pintaria posassem sem maquiagem. Ele lhes dizia: “Wash your faces. (...) For if you will paint your faces yourselves I cannot paint you”<sup>45</sup> (DINESEN, 2002, p. 140). O Cardeal, lembrando dessa anedota, faz um paralelo com a nossa relação com Deus. Este nos diria:

Wash your faces. For if you will do the painting of them yourselves, laying on humility and renunciation, charity and chastity one inch thick, I can do nothing about them.<sup>46</sup> (DINESEN, 2002, p. 140)

O Cardeal, então, diz que naquela noite, durante o dilúvio, Deus estaria lavando os rostos de cada um deles para, assim, pintá-los, levando-os à imortalidade. Ao lembrar que seu rosto estava coberto por bandagens ensanguentadas, o Cardeal fala sobre como o sangue tem um poder de purificação, “limpando” seu rosto de toda a “maquiagem” que ele colocou durante todos esses anos.

Miss Malin discorda do Cardeal. Ela diz:

Where in the world did you get the idea that the lord wants the truth from us? (...) Why, he knows it already, and may even have found it a little bit dull. Truth is for tailors and shoemakers, my lord. I, on the contrary, have always held that the Lord has a penchant for masquerades.<sup>47</sup> (DINESEN, 2002, p. 141)

Miss Malin, então, traz “provas” para sua teoria: o fato de as provações serem bênçãos disfarçadas e o fato de Deus ter se “fantasiado” de homem para lidar com os humanos. Depois de dizer que o Califa Haroun de Bagdá teria sido o monarca que mais se aproximou do espírito de Deus, visto que se fantasiou de mendigo e tentou entrar em seu palácio, ela diz:

---

45 “Lavem seus rostos. (...) Pois se vocês pintarem seus próprios rostos, eu não posso pintá-los”

46 “Lavem seus rostos. Pois se vocês forem pintá-los por si próprios, colocando uma grossa camada de humildade e renúncia, caridade e castidade, não posso fazer nada por eles”

47 “De onde você tirou a ideia de que o Senhor quer a verdade de nós? (...) Ora, ele já a conhece, e talvez tenha a achado um pouco entediante. A verdade é para alfaiates e sapateiros, meu senhor. Eu, pelo contrário, sempre acreditei que o Senhor tem uma predileção por bailes de máscaras”

And when I have, in my life, come nearest to playing the role of a goddess, the very last thing which I have wanted from my worshippers has been the truth. "Make poetry," I have said to them, "use your imagination, disguise the truth to me. Your truth comes out quite early enough" - under your favour, my lord - "and that is the end of the game".<sup>48</sup> (DINESEN, 2002, p. 141)

Ela traz, então, a discussão sobre como a modéstia feminina, que é uma qualidade divina, é por princípio enganação.

Those [women] who have pretty legs, and who know the concealed truth to be sweeter than all illusions, are the truly gallant women, who look you in the face, who have the genuine courage of a good conscience. But if they took to wearing trousers, where would their gallantry be?<sup>49</sup> (DINESEN, 2002, p. 142)

Ela em seguida diz que os homens, que usam as calças apertadas como era moda na época, podem trazer mais verdades e fatos, mas não têm nada de divino. As pernas escondidas das mulheres, por sua vez, são ideias.

But the people who go forth on ideas are the ones who have true heroism. For it is the consciousness of hidden power which gives courage.<sup>50</sup> (DINESEN, 2002, p. 142)

Esse trecho traz uma ideia que seria desenvolvida com mais cuidado por Dinesen mais tarde, em um ensaio chamado "Daguerreotypes", já citado no primeiro capítulo. Nele, Dinesen coloca como sua tarefa expor aos jovens a visão de mundo das gerações anteriores à dela através de duas histórias. Iremos tratar apenas da primeira neste capítulo.

Quando a autora era criança, em uma reunião de família, um tio afirmou, indignado, que, quando via uma mulher andando de bicicleta, ele tinha "the right to warm her bottom"<sup>51</sup> (DINESEN, 1979, p. 24). Mesmo no fim do século XIX, a afirmação causou uma indignação geral nas primas jovens, que discutiram com ele e, frustradas, não entendiam o que ele queria

48 "E quando, em minha vida, cheguei mais perto de assumir o papel de uma deusa, a última coisa que queria de meus adoradores era a verdade. 'Faça poesia,' eu lhes disse, 'use sua imaginação, disfarce a verdade de mim. Sua verdade virá à tona eventualmente' - sob sua graça, meu senhor - 'e eis o fim do jogo'"

49 "Aqueles [mulheres] que têm pernas bonitas, e que sabem que a verdade escondida é mais doce que todas as ilusões, são as mulheres verdadeiramente galantes, que te olham no rosto, que têm a coragem genuína de uma boa consciência. Mas se elas começarem a usar calças, onde estaria sua galanteria?"

50 "Mas as pessoas que levam as ideias em frente são aquelas que têm verdadeiro heroísmo. Pois é a consciência de um poder escondido que dá coragem"

51 "o direito de aquecer seu traseiro"

dizer com a palavra “right” - “direito”. Nesse ensaio, Dinesen se propõe não a defender seu tio, mas a explicar a ideologia por trás dessa afirmação.

Usando como recurso metafórico e humorístico o fato de que “it is a debatable matter whether a dressed person should have two legs”<sup>52</sup> (DINESEN, 1979, p. 25), a autora mostra como, na época de seu tio, as mulheres eram oficialmente classificadas como anjos, donas-de-casa ou prostitutas. As duas primeiras não teriam pernas - afinal, usavam vestidos e saias que cobriam qualquer prova contrária -, enquanto a terceira, apesar de ter, sim, pernas, carregava em si a prova do valor destas, sendo uma reafirmação do tabu. Com isso, se comprovava a máxima do pai de Dinesen que resumia o modo de pensar da época: “the secret of woman’s strength lies in suggestion”<sup>53</sup> (DINESEN, 1979, p. 27). A nobreza das mulheres estava contida em seu mistério, logo se uma mulher quisesse ser respeitada, ela deveria esconder suas pernas.

Havia, entretanto, um quarto tipo de mulher, que não era reconhecido oficialmente,

who, long before the words ‘emancipation of women’ came into use, existed independently of a man and had her own center of gravity. She was the witch.<sup>54</sup> (DINESEN, 1979, p. 33)

A bruxa tinha pernas - “she sat quite unconstrained astride her broomstick and took off”<sup>55</sup> (DINESEN, 1979, p. 33). Entretanto, apesar de não se submeter aos homens e ao patriarcado, por assim dizer, a bruxa continua confirmando a máxima de que o poder da mulher se encontra na sugestão, no mistério.

Dinesen conta, então, sobre um encontro com uma amiga que tinha a convicção de que todos os homens, sem exceções, acreditam em bruxas. Aqueles que admitem sua existência sem problemas, como marinheiros, por exemplo, não as temem muito, e mesmo fazem parcerias com elas. Porém, aqueles que afirmam com a maior veemência de que elas não existem - “homens intelectuais” e clérigos - são aqueles que as temem mais do que qualquer outra coisa.

A amiga de Dinesen falava, usando exemplos históricos, sobre como as mulheres que tentam discutir racionalmente com homens, “forming committees, making speeches, and

---

52 “é uma questão discutível, a de uma pessoa de vestido ter ou não duas pernas”

53 “o segredo da força da mulher se encontra na sugestão”

54 “que, muito antes das palavras ‘emancipação das mulheres’ caírem no uso corrente, existia independentemente de um homem e tinha seu próprio centro de gravidade. Ela era a bruxa.”

55 “ela sentava-se de modo deveras sem restrições em sua vassoura e levantava voo”

writing articles”<sup>56</sup>, estão fadadas ao fracasso, visto que são simples imitações do que os homens fazem. Para ela, uma estratégia muito mais eficaz seria se

they would let it be known the country over that they would meet on the heath and on the commons under a waning moon.<sup>57</sup> (DINESEN, 1979, p. 36)

E, assim, causassem medo nos homens, cutucassem exatamente onde eles são sensíveis. Desse modo, mesmo que o tio de Dinesen tivesse o “direito” de puni-las por “mostrar suas pernas”, ele não iria fazê-lo por medo. A bruxa, portanto, é a mulher que entende como existir em um ambiente patriarcal e como usar da fantasia e das máscaras não apenas para conseguir o que quer, mas para tornar a vida um pouco mais interessante.

Miss Malin, como vimos no começo deste capítulo, é associada de diversos modos a essa figura da bruxa. Mais do que isso, Susan Hardy Aiken chama a atenção ao fato de que ela representa uma figura de divindade feminina, uma *alter dea* do celeiro, em oposição à figura de *alter deus* do Cardeal (HARDY AIKEN, 1990, p. 101). Não apenas “Malin” significa “Diabo” em francês, como seu sobrenome, Noite-e-Dia,

connect[s] Malin with cosmic cycles and suggest[s] that she, like the mother deities so feared and detested by the authors of Hebrew scripture, bears all oppositions with herself.<sup>58</sup> (HARDY AIKEN, 1990, p. 97)

Desse modo, Miss Malin, como bruxa, “diabo”, pode ser associada às divindades femininas pagãs, temidas pelo cristianismo e pela modernidade por trazer oposições e contradições às suas visões de mundo. Judith Thurman, na principal biografia escrita sobre Dinesen, faz uma leitura sobre o conto “The Fish”, do livro *Winter’s Tales*, em que a personagem Granze, que é um pagão,

understands that ‘the riddle of this our life’ - the nature of experience - is neither good nor evil, neither sacred nor profane, but ironic. The pagan Africans understood this irony, and that is why in *Out of Africa* they seem so much worldlier than their Christian masters and are so inscrutable to them. The natives are amused at life; they tolerate contradiction; they are ‘in their

---

<sup>56</sup> “formando comitês, proferindo discursos e escrevendo artigos”

<sup>57</sup> “elas deixassem que todos no país soubessem que elas se encontrariam nas charnecas e nos terrenos baldios sob a luz da lua minguante”

<sup>58</sup> “conecta Malin com os ciclos cósmicos e sugere que ela, como as divindades maternas tão temidas e detestadas pelos autores da escritura hebraica, contém todas as oposições em si própria”

element,' as the more civilized but anxious and rigid Europeans - who must always justify themselves to their own consciences - never can be.<sup>59</sup> (THURMAN, 1982, p. 296)

Miss Malin, em sua juventude, parodiava o que seria esperado dela - honra e razão -, transformando-se em seu exato oposto - prostituta e louca - no fim de sua vida, afinal, “you have in reality more fun out of life when a little off your head”<sup>60</sup> (DINESEN, 2002, p. 134). Ela representa a contradição, a possibilidade de significar duas coisas ao mesmo tempo, desafiando o modo de pensar lógico que domina a ideologia moderna. Miss Malin carrega com orgulho o título de “louca” e nunca o questiona, pois sabe que o que chamamos de loucura muitas vezes abriga uma percepção mais profunda do mundo, que faz uso de outros mecanismos além da racionalidade.

Voltando à novela, o Cardeal afirma concordar com Miss Malin sobre sua visão a respeito da modéstia feminina, mas acrescenta que há verdade também no disfarce:

The witty woman, Madame, chooses for her carnival costume one which ingeniously reveals something in her spirit or heart which the conventions of her everyday life conceal; and when she puts on the hideous long-nosed Venetian mask, she tells us, not only that she has a classic nose behind it, but that she has much more, and may well be adored for things other than her mere beauty. So speaketh the Arbiter of the masquerade: “By thy mask I shall know thee.”<sup>61</sup> (DINESEN, 2002, P. 143)

Apesar de termos aproveitado essa discussão e sua relação com o ensaio “Daguerreotypes” para falar sobre Miss Malin como uma bruxa, o tema que está verdadeiramente implícito nessa conversa diz respeito à arte - e, mais especificamente, à arte de contar histórias. O Cardeal afirma que o dia do julgamento final não seria o dia em que nossas máscaras cairiam, mas a do próprio Deus - e que aquela noite seria um dia do

59 “entende que ‘o enigma dessa nossa vida’ - a natureza da experiência - não é nem bom nem mau, nem sagrado nem profano, mas irônico. Os africanos pagãos entendiam essa ironia, e é por isso que em *Out of Africa* eles parecem tão mais sábios que seus mestres cristãos e são tão impenetráveis a eles. Os nativos divertem-se com a vida; eles toleram a contradição; eles estão ‘em seu elemento’, de modo como os europeus mais civilizados, porém ansiosos e rígidos - que sempre têm de justificar a si mesmos para sua própria consciência - nunca podem ser”

60 “você, na verdade, se diverte mais na vida quando é um pouco maluco”

61 “A mulher sagaz, Madame, escolhe para sua fantasia de carnaval uma que espertamente revela algo em seu espírito ou coração que as convenções de seu dia-a-dia escondem; e quando ela coloca aquela máscara veneziana de nariz longo e horrível ela nos diz que não apenas que tem um nariz clássico por trás, mas que tem muito mais, e pode ser adorada por outras coisas que não sua mera beleza. Assim fala o Árbitro do baile de máscaras: ‘Pela tua máscara, conhecer-te-ei’”

juízo em miniatura, logo a máscara do destino e da vida deveria cair à meia-noite. Para que isso ocorresse, o Cardeal pede para que os presentes compartilhem suas histórias - mostrando o poder que esse ato possui.

Susan Hardy Aiken lembra que no *Malleus Maleficarum*, manual do século XV de como identificar e punir práticas demoníacas, está escrito que um dos órgãos mais perigosos da bruxa é sua língua, “explicitly conjoining the witch’s speech with her terrifyingly unrestrained and unrestrainable sensuality”<sup>62</sup> (HARDY AIKEN, 1990, p. 78). Miss Malin, que desde jovem seduz e encanta através da palavra, decide dividir seu talento de bruxa ao contar a história de Calypso, logo após Jonathan compartilhar a sua.

Veremos com detalhes as histórias de Jonathan e Calypso em seus respectivos capítulos, porém gostaríamos de trazer agora uma passagem específica da história da jovem. Enquanto Miss Malin narrava os acontecimentos da vida da moça, há um momento em que

the girl who had hitherto stared straight in front of her, turned her wild eyes toward the narrator, and began to listen with a new kind of interest, as if she herself were hearing the tale for the first time. Miss Malin had an opulent power of imagination. But still the story, correct or not, was to the heroine herself a symbol, a dressed-up image of what she had in reality gone through, and she acknowledged it by her clear deep glance at the old woman.<sup>63</sup> (DINESEN, 2002, p. 160)

Nessa passagem, fica clara a ideia de que as histórias, com seus exageros e mudanças nos acontecimentos, ao ficcionalizarem a realidade funcionam como as máscaras venezianas: ao esconderem a verdade factual de quem as admira, elas transmitem uma mensagem mais completa e complexa a respeito da realidade, exigindo o emprego da imaginação na construção das verdades.

Dinesen gostava de dizer que era uma “*storyteller*”, “contadora de histórias”, não uma escritora. Hannah Arendt se inspira nela quando pensa nesse conceito de *storytelling* em um capítulo de *The Human Condition*, dedicado a Dinesen, e em um capítulo do livro *Men in Dark Times* intitulado “Isak Dinesen” e no qual ela escreve sobre a vida e obra da autora.

---

62 “explicitamente juntando o discurso da bruxa com sua sensualidade terrivelmente livre e indomável”

63 “a garota, que até aqui olhava para frente de modo fixo, voltou seus olhos selvagens em direção à narradora e começou a escutar com um novo tipo de interesse, como se ela própria estivesse ouvindo a história pela primeira vez. Miss Malin tinha um opulente poder de imaginação. Mas ainda assim a história, correta ou não, era para a heroína um símbolo, uma imagem enfeitada do que ela passara em realidade, e ela reconheceu isso através de seu claro e profundo olhar em direção à mulher velha”

Arendt descreve o “método” de Dinesen como a arte de pegar eventos do mundo e repeti-los diversas vezes na imaginação, até ser capaz de contá-los bem. Só assim, repetindo a vida na imaginação, é que poderíamos viver de modo pleno (ARENDR, 1968, p. 97). A filósofa cita um conto de Dinesen chamado “The Blank Page”, em que uma anciã contadora de histórias divide seus conselhos para essa arte:

Where the storyteller is loyal, eternally and unswervingly loyal to the story, there, in the end, silence will speak. Where the story has been betrayed, silence is but emptiness. But we, the faithful, when we have spoken our last word, will hear the voice of silence.<sup>64</sup> (DINESEN, 2001b, p. 100)

Uma vez que vivemos a vida de modo mais pleno possível, ou seja, ao contarmos histórias, só então podemos nos reconciliar com ela, entender seu significado e, enfim, nos desprender dela - esse é o silêncio que resta ao contador de histórias leal. As histórias, portanto, nos ajudam a nos reconciliar com o nosso destino. Arendt escreve:

To be so at one with one’s own destiny that no one will be able to tell the dancer from the dance, that the answer to the question, Who are you? will be the Cardinal’s answer, “Allow me... to answer you in the classic manner, and to tell you a story,” is the only aspiration worthy of the fact that life has been given us.<sup>65</sup> (ARENDR, 1968, p. 104-105, fazendo referência ao conto “The Cardinal’s First Tale”)

Lynn R. Wilkinson, no artigo “Hannah Arendt on Isak Dinesen: Between Storytelling and Theory”, relaciona a leitura que Arendt faz de Dinesen com o conteúdo do livro *The Human Condition*, apontando pontes entre os pensamentos das duas autoras e possíveis influências da segunda sobre a primeira. Segundo Wilkinson,

Arendt argues that storytelling plays a key role in the life of the polis: while storytelling brings into focus the meaning of an individual life, it also creates a public world of shared narratives that survives the death of individual members.<sup>66</sup> (WILKINSON, 2004, p. 78)

---

64 “Onde o contador de histórias é leal, eterna e inabalavelmente leal à história, ali, no fim, o silêncio falará.

Onde a história for traída, o silêncio é apenas vazio. Mas nós, os fiéis, quando tivermos proferido nossa última palavra, ouviremos a voz do silêncio”

65 “Ser tão unificado com seu próprio destino a ponto de que ninguém possa diferenciar o dançarino da dança, a ponto de que a resposta à questão: ‘Quem é você?’ seja a resposta do Cardeal, ‘Permita-me... responder-lhe na maneira clássica, e contar-lhe uma história’, é a única aspiração digna do fato de que a vida nos foi dada”

66 “Arendt argumenta que o contar histórias toma um papel chave na vida da *polis*: enquanto o contar histórias traz ao foco o sentido de uma vida individual, também cria um mundo público de narrativas compartilhadas que

Assim, ao contrário do movimento alemão de *Bildung*, que tentava usar a ficção como “base” para transformar a vida, Dinesen usaria a vida como base para criar uma história que, através desse processo de ficcionalização, criaria um entendimento melhor dos acontecimentos.

Arendt, por sua vez, inspira-se nessa relação para sua filosofia política: em vez de colocarmos a teoria política como base para nossas ações, criando uma hierarquia em que o pensamento é mais importante que a ação, deveríamos igualar estes últimos em termos de importância. O *storytelling* viria como uma solução para isso: ao partir de eventos particulares e singulares, e, com isso, produzir pensamento e entendimento, seria um modo de trazer a política para a realidade e afirmar a liberdade humana como fonte dos eventos políticos.

In this way, stories foster the view of human beings as actors and sufferers, not passive victims or objects of deeper and truer realities, metaphysical or historical causes or ends. Thus, they are able to uphold the potentialities of human freedom and establish the distinctively human significance of politics also in the present and for the future.<sup>67</sup> (MROVLJE, 2014, p. 74)

Aqueles que agem são, portanto, aqueles que têm o poder de mudar o curso das histórias, enquanto o pensamento, se descolado da realidade, não tem esse poder. Aage Henriksen escreve em seu artigo “The Empty Space Between Art and the Church” que, nas histórias de Dinesen, em geral os “intelectuais” são ignorantes e ingênuos a respeito dos acontecimentos das histórias, enquanto as personagens mais experienciadas - marinheiros, prostitutas, aventureiros - conseguem apreender melhor os sentidos das histórias. Isso ocorre porque os intelectuais, quando querem entender algo, voltam-se para os livros, mas as histórias contêm os significados em si próprias.

And the experienced characters are not particularly wise but they are united within themselves. Because they have the ability to believe their own experience and their own longings, they are free as regards the generally accepted conceptual patterns, which tie others to thoughts determined by changing fashions. Thus reality comes into existence in them. For meaning

---

sobrevivem à morte dos membros individuais”

67 “Desse modo, as histórias abrigam a visão de seres humanos como atores e sofredores, não vítimas passivas ou objetos de realidades mais profundas e verdadeiras, causas ou fins metafísicos ou históricos. Assim, eles são capazes de manter as potencialidades da liberdade humana e estabelecer o significado distintivamente humano da política também no presente e para o futuro”

does not manate from semantic studies, but from experience.<sup>68</sup>  
(HENRIKSEN, 1985, p. 399)

De volta à novela, há ainda uma passagem que nos ajuda a entender o conceito de *storytelling* de Dinesen. Depois de terminada a história de Calypso, há ainda algumas discussões e uma história sobre Barrabás, e, enfim, o clérigo admite ser na verdade Kasparson, e ter matado o verdadeiro Cardeal. Sobre sua performance, ao ser perguntado, ele diz que está satisfeito:

for I have lived long enough, by now, to have learned, when the devil grins at me, to grin back. And what now if this - to grin back when the devil grins at you - be in reality the highest, the only true fun in all the world?<sup>69</sup>  
(DINESEN, 2002, p. 187)

Diante dessa fala, Miss Malin concorda e diz que ela própria também sorriu de volta ao Diabo e, radiante, diz para ele beijá-la - recebendo, assim, o primeiro beijo de sua vida.

A ideia de sorrir diante da desgraça era muito cara a Dinesen, marcando fortemente sua escrita, como já vimos na introdução - seu pseudônimo, “aquele que ri”, reflete isso. Arendt, em seu ensaio sobre a autora, escreve que “‘God loves a joke,’ and divine jokes, as the Greeks knew so well, are often cruel ones”<sup>70</sup> (ARENDR, 1968, p. 98). O dilúvio, de acordo com o narrador, também foi considerado uma piada divina: “By coming on in summer time, the deluge assumed the character of a terrible, grim joke”<sup>71</sup> (DINESEN, 2002, p. 124). O texto, entretanto, nos dá pistas sobre como lidar com esse tipo de piada cruel.

No início da novela, no momento em que é feita a descrição do cenário dos verões em Norderney, há uma passagem que mostra um diálogo curto entre Herr Gottingen e a Princesa de Augustenburg, turistas do balneário de Norderney. Ela, famosa por sua “fine wit” (perspicácia), lhe diz:

---

68 “E as personagens com experiência não são particularmente sábias mas são unidas consigo mesmas. Porque elas têm a habilidade de acreditar em sua própria experiência e seus próprios desejos, elas são livres no que diz respeito aos modelos conceituais comumente aceitos, que amarram os outros a pensamentos determinados por modas inconstantes. Assim a realidade vêm à luz nelas. Pois o significado não emana dos estudos semânticos, mas da experiência”

69 “pois eu vivi tempo o suficiente para ter aprendido que, quando o diabo sorri para mim, eu devo sorrir de volta. E se isso – sorrir de volta quando o diabo sorri para você – for na verdade a mais elevada, a única verdadeira diversão em todo o mundo?”

70 “‘Deus ama piadas’, e piadas divinas, como os gregos sabiam tão bem, com frequência são cruéis”

71 “Ao vir no verão, o dilúvio assumiu o caráter de uma piada terrível e sombria”

You do not know (...) what a place this is for making you clean. That sea breeze has blown straight through my bonnet and my clothes, and through the very flesh and the bones of me, until my heart and spirit are swept, sundried and salted. [ao que ele responde,] With Attic salt, I have noticed.<sup>72</sup> (DINESEN, 2002, p. 122)

Aqui, a autora sutilmente nos indica dois significados para a palavra “sal”. Ao mesmo tempo em que ele é capaz de purificação, a expressão “Attic salt” nos traz uma relação do sal com a ideia de “wit” - que, em inglês, indica uma mistura entre perspicácia e um senso de humor inteligente e ligeiro. Durante a descrição do dilúvio, a qualidade de “salgado” do mar é trazida diversas vezes, com certo destaque. Enfim, há uma passagem durante a história de Jonathan em que seu pai diz que a cura para tudo é a água salgada, de qualquer modo: “sweat, or tears, or the salt sea”<sup>73</sup> (DINESEN, 2002, p. 154).

Com essas menções sutis, Dinesen aponta para a última sabedoria compartilhada por Kasparson: diante do dilúvio, essa piada do mar - ou sorriso do diabo -, o que cura e purifica tudo é o sal, “wit”, o senso de humor inteligente. Bonnie Marranca escreve sobre Dinesen:

Her wit was devilish, arrogant, stylish. It swirled around a sense of humor extraordinarily philosophical in nature, in that it was the foundation of the way she was in the world. (...) For Dinesen, humor was the mastery of a moment, a fearless capacity to make fun of anything; the sublime vision connected to existential freedom, absolute thought.<sup>74</sup> (MARRANCA, 1986, p. 100)

Miss Malin e Kasparson, as personagens com maior experiência da novela, entendem que os desastres são inevitáveis, e que muitas vezes o plano de Deus - seja ele cristão, como visto no Livro de Jó (citado pelo Cardeal), ou pagão - não os poupa. Diante disso, podemos nos afogar na tristeza ou na raiva, ou podemos rir do destino.

Dinesen, mais uma vez, de acordo com Thurman, personifica Sheherazade, sua maior inspiração:

---

72 “Você não sabe (...) como esse lugar é bom para limpar você. Aquela brisa marítima soprou diretamente através do meu chapéu e das minhas roupas, e através mesmo dos meus ossos e da minha carne, até o meu coração e meu espírito estarem varridos, secos pelo sol e salgados. [ao que ele responde,] Com sal ateniense, eu notei”

73 “suor, ou lágrimas, ou o mar salgado”

74 “Sua perspicácia (*wit*) era endiabrada, arrogante, estilosa. Rodopiava em volta de um senso de humor de natureza extraordinariamente filosófica, visto que era a fundação de seu modo de ser no mundo. (...) Para Dinesen, o humor era a maestria do momento, uma capacidade destemida de fazer graça com tudo; a sublime visão conectada à liberdade existencial, ao pensamento absoluto”

Scheherazade had more imagination and less taste for therapy. She did not attempt to convince the sultan that his view of human (and female) nature was faulty or his own actions reprehensible, but only that they were too small. Her ‘mission’ was to show him a scheme of life so rich, a skein of fate so intricate, a perspective so sublime that his own betrayal figures as a tiny stitch - and he can laugh at it.<sup>75</sup> (THURMAN, 1982, p. 187)

O contar histórias, portanto, nos permite sorrir dos desastres ao nos revelar, como Arendt escreve, “the meaning of what otherwise would remain an unbearable sequence of sheer happenings”<sup>76</sup> (ARENDR, 1968, p. 104). Maša Mrovlje escreve no livro *Hannah Arendt: Key Concepts* que as histórias fizeram os sofrimentos de Dinesen suportáveis

because they liberated her from a fixed identity as something seemingly beyond her control. For by revealing one’s destiny, one’s joys and sufferings in their human, worldly character, stories also affirm the fact that the meaning of a human life necessarily transcends whatever a person has done or suffered.<sup>77</sup> (MROVLJE, 2014, p. 80)

Quem conta histórias, portanto, entende e aceita que o destino não pode ser controlado com base em nossas ideias dele, e aprende a rir do sofrimento. Entretanto, entende-se também o poder individual contido nesses eventos, e como “o grande esquema das coisas” é formado por pequenas histórias - como nas *Mil e uma noites* e na própria novela “The Deluge at Norderney”.

No momento em que Miss Malin diz que também sorri de volta para o diabo, ela se levanta - alguns parágrafos depois, entendemos que é porque a água do mar chegou até onde estava sentada. Nessa hora, “she had on her shoulders that death’s-head by which druggists label their poison bottles”<sup>78</sup> (DINESEN, 2002, p. 187). Miss Malin anuncia a morte diante do

---

75 “Scheherazade tinha mais imaginação e menos gosto por terapia. Ela não tentava convencer o sultão que sua visão da natureza humana (e feminina) era errada ou que suas próprias ações eram repreensíveis, mas apenas que elas eram pequenas demais. Sua ‘missão’ era mostrar-lhe um esquema da vida tão rico, uma meada do destino tão intrincada, uma perspectiva tão sublime que sua própria traição tomasse o lugar de um pequeno ponto – e que ele pudesse rir dela”

76 “o sentido do que de outro modo se manteria como uma sequência insuportável de acontecimentos absolutos”

77 “porque eles liberaram-na de uma identidade fixa como algo aparentemente além de seu controle. Pois ao revelar o destino de uma pessoa, suas alegrias e sofrimentos em seu caráter humano e mundano, as histórias também afirmam o fato de que o sentido da vida humana necessariamente transcende qualquer coisa que uma pessoa fez ou sofreu”

78 “ela tinha em seus ombros aquela cabeça de morte que os farmacêuticos usam para rotular suas garrafas de veneno”

colapso iminente do celeiro. Diante do lamento do cachorro, que também percebe o perigo, ela o silencia e, enfim, começa a contar sua história, dizendo como ela desde garota queria servir o mundo para que todos os seres pudessem ser livres.

Miss Malin, entretanto, para de falar ao perceber o amanhecer chegando. Substituindo o esquema de cores anterior - que unia luz e sombra -, aparece um azul profundo, “against which the little lamp seemed to make a red stain”<sup>79</sup> (DINESEN, 2002, p. 188).

Em um estudo sobre o uso da cor azul no livro *Winter’s Tales*, de Isak Dinesen, Mark Mussari aponta para o poder de expressão emotiva da cor, que cria uma atmosfera de “*longing*” - algo entre saudade, melancolia e desejo -, unindo o sensual e o espiritual. Mussari traz uma história contida dentro da novela “The Man with the Carnation”, em que uma jovem rica, chamada Helena, após uma experiência de naufrágio com um marinheiro com quem, a história deixa implícito, ela se envolveu amorosamente, e a quem depois foi impedida de encontrar por seu pai, passa sua vida toda procurando uma porcelana contendo um tom específico de azul - que teria sobrado “from the time when all the world was blue”<sup>80</sup> (DINESEN, 2001c, p. 28). Ao encontrá-lo em um jarro, já velha, ela pede para que, quando morrer, seu coração seja guardado no jarro, para que tudo volte a ser azul em volta dela, como antes, e logo depois morre. Mussari, no texto, menciona “the Dinesenian malaise of unfulfilled passion and a spiritual desire for completion”<sup>81</sup> (MUSSARI, 2001, p. 54), que podemos usar para descrever essa expressão do azul.

O azul profundo do mar, ao cercar o celeiro, indica a morte iminente das personagens, mas indica também o momento em que eles serão engolidos pelo mar. A morte aparece não como um momento a ser temido, mas como o fim da história, em que há uma união espiritual com o todo, em que o silêncio será ouvido e deixaremos para trás a vida com graça.

A mancha vermelha que a lâmpada produz contra esse pano de fundo nos remete às manchas de sangue das bandagens do Cardeal, que no início da noite ele afirma terem poder de purificação: o “dia do julgamento em miniatura” terminou-se, “the mask of fate and life”<sup>82</sup> caiu, as histórias foram compartilhadas. Como os contadores de histórias foram leais, eles ouvirão o som do silêncio.

---

79 “contra o qual a pequena lâmpada parecia fazer uma mancha vermelha”

80 “do tempo em que o mundo todo era azul”

81 “o mal-estar Dineseniano de paixões insatisfeitas e de um desejo espiritual por completude”

82 “a máscara do destino e da vida”

Miss Malin, então, diz a última frase da novela: “À ce moment de sa narration, (...) Scheherazade vit paraître le matin, et, discrète, se tut.”<sup>83</sup> (DINESEN, 2002, P. 188). As *Mil e uma noites* aparecem como uma lembrança do poder das histórias na produção de vida e morte. Na Pérsia, salvando a vida de mil e uma moças e dando origem a herdeiros, e em Norderney, criando um casamento e conduzindo as personagens à morte com aceitação e graça.

Miss Malin, como em uma metonímia da novela, contém em si esse jogo de verdades e mentiras, de mostrar e esconder e mostrar enquanto esconde das máscaras. Sem temer um paradoxo, ela representa um modo de pensar que segue outros caminhos que não a lógica e a ciência. A loucura aparece nessa personagem como um movimento de libertação das amarras da sociedade: ao largar a expectativa da racionalidade e do bom-senso, ela pôde ter experiências e se divertir, alcançando uma outra percepção da realidade que lhe era inacessível anteriormente.

A loucura de Miss Malin, entretanto, não é aleatória: como uma máscara, ela reflete algo que esteve sempre dentro de si. É com a liberdade da loucura que Miss Malin ganha a autorização para exercer - sem preocupações com incoerências - seu maior ofício: o de contar histórias. Como a bruxa que sempre foi, seu órgão mais poderoso é a língua, e a personagem faz uso dela para criar uma nova percepção sobre a realidade, seja de sua própria vida ou a dos outros.

Através da antiga arte de contar histórias, assim como do uso de seus poderes de bruxa - que entende o valor do mistério -, Miss Malin nos mostra como enfrentar o *status quo* usando artifícios pertencentes à tradição em vez de criar algo absolutamente novo. Em seu discurso pode ser tida como arcaica, porém ela mostra que sua velhice, sua experiência e seu contato com os modos de pensar antigos podem ser usados para lidar com os tempos modernos e não devem ser esquecidos.

Hannah Arendt entendeu isso e utilizou-se da arte de contar histórias, como trabalhada por Dinesen, como um dos ramos para desenvolver uma filosofia política que até hoje inspira e influencia seus leitores. Ao usar o contar histórias para pensar a política, conseguimos desenvolver um modo de pensar os eventos sem subestimar seus agentes e sem deixar de lado cada uma de suas particularidades. Ao mesmo tempo, conseguimos dar sentido ao que seria apenas uma série de eventos sem conexão, e assim podemos pensar as ações do futuro com

---

83 “Nesse momento da narrativa, Scheherazade viu aparecer a manhã e, discreta, calou-se”

base nas ações do passado, e não na teoria pura. Aceitamos, portanto, o passado, sem nos prender a ele, ao mesmo tempo em que pensamos em como agir no futuro.

Na novela, Miss Malin representa o papel da Sheherazade, mostrando-nos o poder contido na arte de contar histórias, e como ela pode vir a mudar a realidade de modo concreto assim como pode nos ajudar a dar um sentido a nossas vidas, fazendo com que nos reconciliemos com a morte.

## CAPÍTULO 3: JONATHAN

O romantismo é muito mais que uma simples escola literária: seus ideais foram predominantes no pensamento ocidental do fim do século XVIII a meados do século XIX como um todo. As faces desse movimento apareciam das formas mais diversas, e não apenas em obras artísticas e filosóficas como também nas vidas das pessoas, que colocavam em prática as ideias românticas. A força dessas foi tamanha que há quem argumente que o romantismo nunca acabou, e que podemos encontrar suas características em boa parte da produção artística atual, mudando certos aspectos mas mantendo os mesmos fundamentos (SAYRE e LÖWY, 2005, p. 433).

O movimento romântico é uma referência importante e explícita na obra de Dinesen. Não só seus escritos têm grande inspiração em temas recorrentes no movimento, como dialogam com seus ideais, contrapondo-se a eles constantemente. As muitas faces do romantismo aparecem de diversas formas: o estilo "emprestado" das narrativas orais à *la* Hans Christian Andersen, as inúmeras e minuciosas descrições de paisagens, a importância da natureza, as angústias da alma do homem moderno, a dinâmica gênese/queda/ressurreição, entre outras.

Jonathan Maersk aparece na novela "The Deluge at Norderney" como o representante da alma romântica. Por ser o único de origem burguesa no celeiro, por ter partido de uma infância idílica para uma adolescência urbana desencantada, além de possuir angústias existenciais paralelas às de outro jovem dinamarquês famoso, Hamlet, ídolo dos românticos, Jonathan carrega em si diversos temas desse movimento. Sua "ressurreição", entretanto, mostra em que pontos Dinesen se separa do movimento e apresenta ideias originais que se distinguem dos ideais românticos.

O título da história de Jonathan é "The Story of Timon of Assens" - apelido que lhe foi dado em uma referência tanto à peça *Timon of Athens*, de Shakespeare, quanto à cidade em que ele foi criado, Assens, na Dinamarca.

Com seu pai, Clement, que era capitão de um navio, ele velejava pelo mundo, acreditando que era sua tarefa cuidar deste. Enquanto estavam no mar, tudo que importava era o navio e sua carga. Já quando estava com sua mãe, Magdalena, Jonathan aprendeu que as coisas verdadeiramente importantes no mundo eram as plantas, flores e insetos, e que os

humanos estavam aqui apenas para cuidar deles. Em seu jardim, Jonathan e sua mãe viviam em um idílio inocente e prazeroso.

Temos, então, uma introdução ao movimento de paraíso/queda/redenção, motivo frequente nas obras românticas. A infância, aqui e também em muitas obras românticas, é vista como o Jardim do Éden: pura felicidade e inocência em comunhão com uma natureza bela e não ameaçadora. É o mais próximo que chegamos ao suposto “estado natural” do homem, como teorizado por Rousseau. McCusick escreve sobre essa teoria de Rousseau:

Rousseau argues that humankind in its original state of nature lived a simple, peaceful, happy life, with none of the miseries and diseases that attend life in a civilized society. In the state of nature, humans lived alone, without any need for language, tools, or houses; there were no families, tribes, or interpersonal relationships of any kind.<sup>84</sup> (MCCUSICK, 2005, P. 415)

Embora Jonathan estivesse, nesse momento da narrativa, inserido na civilização - ele não está sozinho no mundo, cresce em uma família, vive em uma cidade (mesmo que pequena) e até viaja o mundo com seu pai -, ele ainda possuía um profundo contato com a natureza, sendo ainda inocente em relação ao cúmulo da civilização para a época: a metrópole.

Isso muda em sua adolescência com um convite de seu amigo Rasmus Petersen para ir morar em Copenhague. Rasmus era um jovem muito inteligente, porém de caráter questionável, que trabalhava como tutor para famílias ricas em Copenhague. Ele considerava Jonathan brilhante, e acreditava que este deveria se mudar para a metrópole, onde poderia estudar junto às pessoas cultas de lá.

Jonathan se sente desajustado em Copenhague até começar a frequentar as grandiosas estufas e berçários de plantas dos nobres da cidade. Dentre elas, destacava-se a estufa do Barão Joachim von Gersdorff, grande botânico que viajava o mundo coletando plantas. Dentre as muitas qualidades do Barão, a que mais se destacava é que ele era um “man of fashion” - um homem da moda. Tudo que ele fazia tornava-se moda e era imitado por todos em Copenhague. Um dia, enquanto Jonathan visitava sua estufa, o Barão apareceu e Rasmus apresentou um ao outro. A partir de então, o Barão começou a aparecer sempre e a passar

---

84 “Rousseau argumenta que a humanidade em seu estado original de natureza vivia uma vida simples, pacífica, feliz, com nenhuma das misérias e doenças que estão presentes em uma sociedade civilizada. No estado de natureza, os humanos viviam sós, sem necessidade de linguagem, ferramentas ou casas; não havia famílias, tribos ou relações interpessoais de nenhum tipo.”

muito tempo com Jonathan, e um dia ofereceu pagar aulas de canto para menino, cuja voz era muito bela.

O Barão passou a levar Jonathan para cantar nas casas de seus amigos nobres e até mesmo na Corte, diante da família real. O adolescente era bem tratado em todo lugar que ia e passou a gostar muito da alta-sociedade, dizendo que o amor desta pela música e pela beleza era sincero e capaz de uni-los. Uma tragédia, entretanto, o assola: Jonathan ficou doente e perdeu sua voz para sempre.

Arrasado, o garoto pensou que isso seria sua ruína, que perderia todos seus novos amigos. Porém, ao desabafar sobre isso com Rasmus, este riu de Jonathan. Disse que ninguém ligava para sua voz, e que ele era adorado não pelo seu talento, mas porque o Barão acreditava que ele era seu filho. Se comprovada essa relação, Jonathan seria o homem mais rico e o melhor partido de toda a Europa do Norte. A adoração da alta-sociedade pelo garoto tinha a ver, então, com uma questão de *status* e vaidade, não com o amor à música e à beleza.

Rasmus descreve uma conversa que teve com o Barão. Nela, o nobre conta que ao longo de sua vida sempre foi um poeta, mas só conseguia escrever poesia imaginando-se no lugar se outros poetas, escrevendo à maneira destes. Entretanto, com Jonathan ele teria a oportunidade de criar uma obra original de Joachim Gersdorff, uma obra que refletiria ele próprio e não algum outro artista. Ao ouvir isso, Jonathan sente vergonha: “Upon the very bottom of my soul, I felt, and that for the first time in my life, the eyes of all the world”<sup>85</sup> (DINESEN, 2002, p. 149).

Jonathan decide, então, testar a teoria de Rasmus: comparece a uma festa da alta-sociedade e, lá, canta em sua nova voz. Em vez de parecerem decepcionados, todos os convidados o elogiaram, bondosos, como sempre tinham feito.

I felt then that I had never given them anything, had never done anything to them at all. It was the world around me which was watching me, and meant to do something to me. All eyes were on me, for I was a genuine Joachim Gersdorff, a young man of fashion.<sup>86</sup> (DINESEN, 2002, p. 150)

---

85 “Bem lá no fundo da minha alma, eu senti, e isso pela primeira vez em minha vida, os olhos de todo o mundo”

86 “Senti então que nunca lhes dera nada, nunca lhes fizera nada de modo algum. Era o mundo à minha volta que me observava e pretendia fazer algo comigo. Todos os olhos estavam em mim, pois eu era um Joachim Gersdorff genuíno, um jovem homem da moda”

Essa passagem é uma referência clara à Queda da Bíblia, em que Adão e Eva sentem pela primeira vez vergonha por estarem nus. Aqui, Jonathan perde sua inocência, entende que o que ele acreditava ser amor era vaidade e desejo por *status*, e isso destrói sua alma romântica. Ocorre, assim, a Queda de Jonathan, o momento em que ele perde sua inocência de vez.

Jonathan, cheio de aversão pelo Barão, escreve-lhe uma carta e pede para Rasmus lhe entregá-la, comunicando que recusava a herança que o nobre pretendia deixar ao jovem. Jonathan decide se isolar em uma ilha, “where I could see nothing but the sea”<sup>87</sup> (DINESEN, 2002, p. 150), e no caminho passa pela porta da casa do Barão, onde cospe como Clement Maersk tinha lhe ensinado a cuspir, num gesto de rejeição ao seu novo pai.

Em seu refúgio, onde passou alguns dias, Jonathan entra em contato com o mar e com a natureza, lembrando-se de suas origens em Assens.

I thought of the garden of Assens, but it was closed to me forever. Once you have eaten of the tree of knowledge, and have seen yourself, gardens close themselves to you. You become a person of fashion, even as did Adam and Eve when they began to occupy themselves with their appearance.<sup>88</sup>  
(DINESEN, 2002, p. 150)

Jonathan, como um bom romântico, idealiza seu passado e sua infância ao entrar em contato com a paisagem natural, acreditando que essa inocência se perdeu para sempre.

Alguns dias depois, Rasmus volta com notícias. Ao ler a carta, o Barão ficara eufórico. Exclamara: “God, this misanthropy, this melancholy! How I know them. They are my own altogether!”<sup>89</sup> (DINESEN, 2002, p. 151). Depois, dissera que Jonathan será, mesmo que contra sua vontade, um “man of fashion”, mais que isso, “the glass of fashion, and the mould of form”<sup>90</sup>, como todos os Gersdorffs. Rasmus, então, conta que a melancolia de Jonathan virara a mais alta moda e era imitada por todos em Copenhague, que passaram a chamar o garoto de “Timon of Assens”, em referência à personagem misantropa de Shakespeare, Timon of Athens.

---

87 “onde eu não podia ver nada além do mar”

88 “Pensei no jardim de Assens, mas ele estava fechado para mim para sempre. Uma vez que você comeu da árvore do conhecimento, e viu por si próprio, os jardins se fecham para você. Você se torna uma pessoa da moda, assim como Adão e Eva quando eles começaram a se ocupar com sua aparência.”

89 “Meu Deus, essa misantropia, essa melancolia! Como eu as conheço. Elas são as minhas próprias!”

90 “o espelho da moda, e o molde da forma”

Ao ouvir de Rasmus que Jonathan recusava sua fortuna, o Barão dissera que esse desprezo pelo dinheiro era algo digno de um verdadeiro Gersdorff e um belo anúncio para um “man of fashion” melancólico. Assim, lhe envia uma coleção de esmeraldas. Ao ouvir de Rasmus que Jonathan cuspira em sua porta, o Barão tornara-se grave e dissera que fizera o mesmo diante da porta de seu pai. Diante desse gesto ele passa a ter certeza do parentesco e chama seu advogado, deixando toda sua fortuna para Jonathan e declarando-o Cavaleiro de Malta, sob o nome de De Réssurrection.

Quanto mais Jonathan tenta recusar esse parentesco, mais ele o confirma - até mesmo a cuspada que fez imitando seu pai de criação contribuiu para isso. Diante dessas circunstâncias, Jonathan torna-se ainda mais deprimido e decide se jogar de uma ponte. Em uma noite azul de abril, Jonathan vai à ponte e prepara-se para cair. Entretanto, é interrompido: uma moça, vestida de renda preta, conta-lhe como ele era sua maior inspiração e pede para morrer com ele. Jonathan sai correndo, pensando em como sua morte seria transformada em um ato da moda, e volta para a ilha.

Em seu refúgio, ele recebe a visita do capitão Clement e lhe pergunta se o Barão de fato é seu pai. O capitão lhe responde: “Leave the women’s business alone (...). Here you are, Jonathan, a seaworthy ship, whoever built you”<sup>91</sup> (DINESEN, 2002, p. 153) - mostrando que a exclusividade sexual não era uma questão importante em seu casamento, contribuindo ainda mais para as dúvidas a respeito da paternidade do jovem. Conversam um pouco, e Jonathan lhe pede uma cura, ao que Clement responde: água salgada, “in one way or the other. Sweat, or tears, or the salt sea”<sup>92</sup> (DINESEN, 2002, p. 154). Seu pai lhe recomenda, então, que ele peça uma dica de onde ir para um médico, e assim Jonathan vai parar em Norderney.

Ao fim da narrativa, Miss Malin diz que Jonathan era exatamente quem ela estava procurando. Sua afilhada, Calypso, tinha o problema oposto, e Jonathan poderia ensiná-la a ser vista. Miss Malin narra, então, a história da garota, que analisaremos no próximo capítulo desta dissertação. Depois de ouvir a história de Calypso, Jonathan se compadece da moça. Miss Malin, então, sugere que ambos se casem, criando assim o movimento final de Redenção na vida de Jonathan. Ela concede a Jonathan o título de cavaleiro do sôtão de Norderney, para que sua diferença de berço não seja um obstáculo.

---

91 “Deixe os assuntos da mulher em paz (...). Aqui está você, Jonathan, um navio apto para navegar [literalmente: merecedor do mar/digno do mar], seja lá quem o construiu”

92 “de um jeito ou de outro. Suor, ou lágrimas, ou o mar salgado”

Um momento importante que gostaríamos de dar destaque: logo depois da concessão do título, Miss Malin diz que Jonathan reparara na beleza de Calypso quando eles estavam no barco, e sua decisão de ficar no celeiro fora baseada em ficar perto dela. Calypso, emocionada, pergunta se é verdade, ao que ele responde que sim, mas o narrador completa: “It was not in the least true. He had not even, at the time, been aware of the girl’s existence. But the power of imagination of the old woman was enough to sway anybody off his feet”<sup>93</sup> (DINESEN, 2002, p. 164).

Miss Malin, depois disso, diz que, diante do casamento, “one kiss will make it out for the birth of twins”<sup>94</sup> (DINESEN, 2002, p. 165), aludindo à crença de que ambos iriam complementar um ao outro e, assim, nascer novamente. O Cardeal, então, realiza a cerimônia, durante a qual “they heard the sighing of the waters all around and beneath them”<sup>95</sup> (DINESEN, 2002, p. 165).

A ideia de que o amor trará um renascimento para ambos pode também ser associada a um tropo romântico, porém aqui Dinesen deixa sua própria pegada, distanciando-se um pouco do que até aqui soava como uma história tipicamente romântica. Apesar de Dinesen ter se inspirado intensamente nesse movimento, não podemos esquecer que ela escreve do século XX e traz suas próprias ideias originais ao tema.

O romantismo foi um movimento que surgiu no século XVIII e ganhou força no século XIX, sendo marcado pela sua relação conflituosa com o espírito cada vez mais burguês e moderno da época. Ao mesmo tempo em que os românticos rejeitavam certos valores desse espírito, como a vaidade e a vida urbana moderna, não conseguiam escapar desse sistema, dos modos de vida e dos ideais que ele lhes impunha. Em sua rejeição à modernidade e apreço pelos tempos pré-modernos, o romantismo é um movimento criado e desenvolvido em um contexto moderno, por artistas modernos.

A personagem Jonathan é marcada por esse conflito: ele detesta a vaidade da alta-sociedade de Copenhague, tudo o que ele quer é voltar à inocência da infância e ao contato com a natureza. Porém isso em vez de o afastar da alta-sociedade o aproxima ainda mais: a rejeição e a crítica à modernidade são os principais aspectos do moderno movimento romântico. Isso cria uma bola de neve: quanto mais Jonathan quer fugir de tudo, quer

---

93 “Não era verdade de modo algum. Naquele momento, ele nem percebera a existência da garota. Mas o poder de imaginação da velha mulher era o suficiente para fazê-lo se apaixonar por qualquer pessoa”

94 “um beijo causará o nascimento de gêmeos”

95 “eles ouviram o suspiro das águas em torno e embaixo deles”

desprezar a vaidade e as modas da alta-sociedade, mais ele se identifica com a moda daquela época, e mais é admirado e imitado. Isso o segue até em sua tentativa de suicídio, ato que deveria ser íntimo e lhe trazer solidão, mas que é transformado em espetáculo.

Um dos aspectos que sempre vêm à mente quando pensamos em romantismo é o mergulho na subjetividade das personagens. Seguindo os modelos de Hamlet, grande herói dos românticos, as personagens desse movimento com frequência têm crises de identidade, refletem constantemente sobre o sentido da vida e das coisas que as cercam, alcançam as profundezas da alma para buscar explicações a respeito disso. Jonathan, apelidado a partir de uma obra de Shakespeare, tendo tendências ao suicídio e sendo, de certo modo, um príncipe dinamarquês,<sup>96</sup> encaixa-se perfeitamente nesse modelo shakespeariano.

Jonathan não é o único jovem moderno e perturbado na obra de Dinesen. Seu jeito - e sua redenção - se aproxima de Charlie Despard, jovem escritor inglês protagonista do conto “The Young Man with the Carnation”. Esse conto se passa na segunda metade do século XIX, e narra a crise artística e existencial de um jovem escritor proeminente. Charlie, nascido pobre, escreveu um livro, subentende-se, realista que narrava os sofrimentos das classes baixas, pois era aquilo que ele conhecia. Agora, famoso, rico, acredita não ser mais capaz de escrever um bom livro e teme que sua obra seja chamada de “superficial” e “oca” pelos críticos e pelos leitores.

Na noite em que pensava sobre isso - estava hospedado em um hotel em Bruxelas, onde se encontrava de passagem -, Charlie tem um encontro com um jovem homem elegante, vestindo uma botoeira enfeitada com um cravo rosa. Esse homem tinha no rosto a expressão da mais radiante felicidade. O encontro foi breve, causado por um mal-entendido, mas provocou em Charlie uma impressão tão forte que ele não conseguiu dormir. Pensou que ali estava “the glory, the meaning and the key of life”<sup>97</sup> (DINESEN, 2001c, p. 21), e que em algum lugar do mundo ele seria capaz de encontrar essa felicidade, que algum dia fora sua mas se perdera.

Charlie deixa uma nota de despedida para sua esposa que dormia e vai para o porto da cidade com a intenção de ser levado por algum navio em busca dessa felicidade. Lá, ao observar as embarcações, percebe que elas tentavam lhe passar uma mensagem:

---

96 Não no sentido literal, mas no fato de ele ser o centro das atenções da alta-sociedade, o mais rico herdeiro e o maior partido da Europa do Norte.

97 “a glória, o sentido e a chave da vida”

The ships were superficial, and kept to the surface, therein lay their power, to ships the danger is to get to the bottom of things, to run aground. They were even hollow, and hollowness was the secret of their being, the great depths slaved for them as long as they remained hollow.<sup>98</sup> (DINESEN, 2001c, p. 23)

Charlie decide aprender com os marinheiros e ouvir suas histórias, afinal, eles estavam familiarizados com os ensinamentos dos barcos. Passa a noite com eles e, enfim, conta uma história (à qual aludimos brevemente no capítulo 2) sobre uma moça que navegava o mundo todo acreditando que havia um navio acompanhando o seu inversamente, do outro lado do mundo, e que um dia ambos navios iriam afundar e se encontrar no centro - pois engana-se quem acredita que o Oceano tem fundo. Fica implícito que esse navio oposto seria onde navegava um antigo amante seu, do qual foi separada por seu pai.

Charlie decide que seria covarde de sua parte abandonar sua esposa para viajar pelo mundo sem lhe dar satisfação, então decide voltar para o hotel. Lá, ele entende o mal-entendido que ocorreu entre ele e o jovem homem com o cravo e percebe o motivo por trás de sua expressão: ele estava indo encontrar sua amante. Charlie, então, tem uma conversa imaginária com Deus, em que Lhe diz que estava pensando em escrever uma história de amor. Deus, então, diz que criou todas as coisas flutuantes do mundo - os navios, a Lua, os planetas, as marés, as gerações, as modas - e que Charlie tinha que escrever seus livros para Ele, não para os críticos ou para os leitores.

Charlie descobre que a solução para sua crise não é partir pelo mundo procurando a felicidade do jovem com o cravo - enquanto a alguns é dado viver esses sentimentos, a outros cabe apenas escrever sobre eles. Sua crise tem uma solução artística: "keep off the bottom of things" - manter-se longe do fundo das coisas -, ou seja, escrever obras que sejam superficiais, mesmo que isso incomode os críticos. A ambição romântica de chegar às profundezas da alma humana se mostra oposta, portanto, à revelação de Charlie.

Enquanto o estopim da crise de Charlie se dá a partir do encontro com o jovem com o cravo, o da crise de Jonathan consiste na revelação a respeito de sua paternidade dúbia. Não é possível, para o leitor, saber de fato quem é o pai de Jonathan. Entretanto há bons motivos para crermos que não seria absurdo que o Barão fosse seu pai: a resposta tranquila do capitão

---

98 "Os navios eram superficiais, e mantidos na superfície, nisso está seu poder, para os navios, o perigo é chegar no fundo das coisas, naufragar. Eles eram até mesmo ocos, e o vazio era o segredo de seu ser, as grandes profundezas eram suas escravas desde que eles se mantivessem ocos."

Maersk diante da acusação de infidelidade por parte de sua esposa e o nome dela, Magdalena, que nos remete a uma figura feminina não muito casta, deixam clara essa possibilidade.

Diante dessa revelação, Jonathan, que como um bom romântico deseja sinceridade e aproximação a uma natureza interna, se depara com a impossibilidade de chegar à sua essência - de chegar ao “bottom of things”, fundo das coisas, para usar a expressão cara a Charlie. Seus caminhos passam a ser dois. O primeiro seria ignorar sua possível origem e assumir o nome Maersk - que, não por acaso, soa muito como “mask”, máscara -, “vestir a máscara” de filho de capitão e agir de acordo com isso, em nome de um apego a uma história possivelmente falsa. O segundo caminho seria assumir o nome De Réssurrection e “ressuscitar” de sua crise como um nobre e um “man of fashion” - ou seja, alguém cujo estilo de vida se baseia em aparências e máscaras metafóricas.

Rejeitando ambas possibilidades, Jonathan recorre à água salgada, como seu pai recomenda. Em Norderney, ele encontra uma terceira alternativa: a partir da história de Miss Malin sobre Calypso, ele decide entrar voluntariamente nesse jogo de máscaras, fingindo estar apaixonado pela moça e vivendo uma história de amor superficial, visto que é baseada mais em uma vontade de fechar simetricamente uma história do que em uma paixão verdadeira.

O filósofo Irving Singer escreve em seu livro *The Nature of Love 2: Courtly and Romantic Love* que, no Ocidente, o amor sexual nem sempre foi tratado com a mesma importância de hoje em dia, e assumiu várias facetas ao longo dos milênios. Nesse segundo tomo de seu livro *The Nature of Love*, ele trata da visão do amor romântico, que teria sido uma reformulação do chamado “amor cortês” medieval (SINGER, 1984, p. 1-15).

O amor cortês é um termo que surgiu no século XIX para descrever um conjunto de ideias a respeito do amor sexual que surgiram na Europa na Idade Média, supostamente trazidas do Oriente. Singer diz que foram muitos os tipos de amores cortesões, variando geográfica e temporalmente, e que é impossível estabelecer um sistema rígido para definir esse tipo de amor, mas que há certas características que se repetem com frequência (SINGER, 1984, p. 19).

Uma das principais características do amor cortês diz respeito à possibilidade de o amor sexual ser um ideal a ser alcançado. Antes de essas ideias chegarem à Europa, acreditava-se que o amor autêntico poderia e deveria ser apenas direcionado a Deus. O amor cortês, entretanto, colocava a amada na posição de uma divindade à qual o amante deveria servir incondicionalmente - dividindo, assim, a devoção que ele poderia dedicar a Deus. Enquanto

isso, anteriormente, seria considerado um sacrilégio, a partir desse momento essa devoção passou a ser vista como algo que enobrece os amantes, transformando-os em seres humanos melhores do que seriam anteriormente (SINGER, 1984, p. 24-25).

O amor cortês também foi responsável por elevar a importância dos sentidos e do corpo em um momento da história em que os ideais platônicos dominavam o pensamento. Enquanto o amor platônico seria uma união espiritual, representando ideais elevados, o amor cortês era explicitamente sexual, físico e ligado ao prazer corpóreo em boa parte do tempo, e nem por isso ele poderia ser reduzido a um mero impulso da libido. Desse modo, o amor cortês desafiava a ideia de que para se alcançar o espiritual deve-se afastar-se daquilo que pertence ao plano físico e justificava a intimidade amorosa como um fim em si mesmo, que fazia a vida digna de ser vivida. Nisso, ele coloca o platonismo e a religião mais próximos da natureza humana, colocando os impulsos sexuais como parte da elevação espiritual (SINGER, 1984, p. 27-28).

Ole Wivel escreve que Dinesen uma vez o alertou sobre os perigos da tradição cristã do dualismo, dizendo que na África viu como não havia conflito entre o ético e o sensual:

Heavenly and earthly love were not in opposition out there, as among Christian Europeans (...). I warn you (...) with your choices of the Moral and your inclination toward the Ethical. Has not precisely this choice in our Protestant cultures led us straight against our own will into the abyss? Has not Christianity excluded ecstasy, with its gifts and mysteries, denied and driven out our sensuality? And has it not also barred the way to the world of the spirit, through the means, the basic circumstances of existence which are the only ones we have?<sup>99</sup> (WIVEL, apud THURMAN, 1982, p. 339).

Essas ideias de Dinesen foram, provavelmente, não apenas influenciadas pelo seu contato com os povos nativos do Quênia como também pelo romantismo que, como citei anteriormente, fez uma releitura do amor cortês. Essa releitura adaptou a ideia aos novos tempos, porém manteve certas características-chaves, como o foco no amor como um modo de alcançar uma elevação espiritual. Mais especificamente, segundo Singer, o amor romântico assinala a ideia de que o amor é uma fusão entre dois seres separados e, de acordo com

<sup>99</sup> “O amor celestial e o amor mundano não estavam em oposição lá, como ocorria entre os europeus cristãos (...). Eu o alerto (...) a respeito de suas escolhas de Moral e de sua inclinação em direção ao Ético. Não foi precisamente essa escolha em nossas culturas protestantes que nos levou diretamente contra a nossa vontade ao abismo? Não foi o cristianismo que excluiu o êxtase, com suas dádivas e mistérios, que negou e expulsou nossa sensualidade? E não foi ele que também impediu o caminho ao mundo do espírito através dos meios e das circunstâncias básicas da existência, que são os únicos que temos?”

Coleridge e outros românticos, opostos, que juntos se complementam em um todo (SINGER, 1984, p. 288-289). Podemos facilmente, portanto, interpretar a proposta de Miss Malin - que Jonathan e Calypso se unam pois são opostos entre si - como baseada nesse ideal de amor romântico.

Entretanto, há uma questão que aparece brevemente no texto de Singer, mas que acreditamos ser essencial para a interpretação dessa parte da novela. Segundo o filósofo, o amor cortês era tão popular na arte e no pensamento em geral da Europa medieval que ele se transformou também em uma espécie de “esporte”, em um jogo de palavras. Pensamos, imediatamente, na figura de Don Juan - que seduzia as mulheres fingindo estar apaixonado. Como havia, dentro da ideia de amor cortês, a crença de que o ato sexual extra-marital poderia ser perdoado - se não pela sociedade ou pela Igreja, ao menos pela arte trovadoresca - desde que houvesse amor verdadeiro, mulheres virgens e casadas se “entregavam” ao famoso sedutor que, em seguida, fugia, deixando-as desonradas e enganadas.

A maioria das versões da lenda de Don Juan o retrata como um jovem sem princípios e amoral, que acredita que pode fazer todos os males que quiser, pois no futuro apenas precisaria se arrepender e rezar para entrar no Reino dos Céus. Dinesen nunca escreveu uma história explícita sobre Don Juan, mas podemos interpretar a personagem Pellegrina Leoni, da novela “The Dreamers”, uma cantora de ópera que perde sua voz e sai pelo mundo assumindo diversas identidades, como uma versão feminina dessa personagem lendária. Isso porque, além de fazer com que muitos homens se apaixonassem por ela para depois abandoná-los e mudar sua identidade, logo antes de morrer Pellegrina canta uma passagem da ópera *Don Giovanni*, de Mozart, uma das muitas versões da lenda de Don Juan.

Dinesen não retrata Pellegrina como uma mulher perversa, amoral, mas como um espírito livre e, acima de tudo, uma artista. Pensando em suas diferentes identidades como performances artísticas da vida real, como o papel do Cardeal para Kasparson - afinal, cantoras de ópera não deixam de ser também atrizes, e “shall not an actor have a role?”<sup>100</sup> (DINESEN, 2002, p. 184) -, vemos como o amor pode não ser sincero em um sentido mais estrito do termo, porém não deixa de fazer parte de uma verdade artística maior.

O amor aparece desse modo como a redenção no fim da história de Jonathan: mais como um ato artístico do que como um encontro espiritual de almas. Como Pellegrina e, sob certos olhares, Don Juan, Jonathan ama como um ator: ao contrário do que Miss Malin diz,

---

100 “Não deve um ator ter um papel?”

ele não decidiu ficar no celeiro por causa de Calypso, mas isso não o impede de acreditar que sim, naquele momento, de viver aquilo como se fosse verdade, uma verdade criada pela "diretora da peça", a contadora de histórias Miss Malin. Nisso, sua redenção se aproxima à de Charlie: se não é possível viver um amor verdadeiro - afinal, Jonathan tem apenas algumas horas de vida restantes e Calypso, apesar de não ter chamado sua atenção anteriormente, é a única jovem presente -, que se encene um amor inventado pela arte de contar histórias.

Com todas as influências que o romantismo teve sobre sua obra - e, especificamente, sobre a construção da história de Jonathan -, não podemos deixar de perceber como Dinesen deixa uma assinatura própria sobre o tratamento desse tema. Enquanto o movimento romântico tem como um de seus principais valores o apreço à verdade e à naturalidade e pretende, através da arte, chegar às profundezas da alma humana, essa autora do século XX vê na arte um modo de fazer um jogo de máscaras que brinca com as aparências, entendendo o poder das coisas superficiais.

Em sua atualização de temas românticos para o contexto modernista, Dinesen não só homenageia esse movimento que poderia ser considerado "ultrapassado" no século XX, como traz na solução final para os problemas românticos de Jonathan uma aproximação de um tema modernista - o questionamento sobre as ideias de verdade, ficção e performance - com um tratamento sobre o amor que nos remete à prática performática do amor cortês na Idade Média.

Assim, Dinesen mais uma vez mostra a importância de olharmos para o passado quando pensamos o presente, revelando como a sabedoria dos nossos antepassados pode trazer revelações importantes diante das crises atuais. Além disso, a autora revela como é possível encontrar nessas histórias de amor antigas, que podem nos parecer superficiais e ingênuas, um espírito artístico consciente que consideramos, hoje em dia, pertencentes a tempos muito mais recentes.

## CAPÍTULO 4: CALYPSO

O título do livro em que se encontra a novela trabalhada nesta dissertação, como já foi mencionado, é *Seven Gothic Tales* - sete contos góticos. Neste capítulo, gostaríamos de trabalhar o adjetivo que caracteriza esses contos: gótico. Para isso, traremos a história da personagem Calypso, que será lida como um pastiche dos romances góticos do fim do século XVIII e início do XIX. A partir dessa história, discutiremos também o feminismo, pois é um tópico presente não só nesta obra específica como também no movimento literário gótico em geral.

A principal associação feita ao gótico nos contos de Dinesen diz respeito, evidentemente, ao movimento literário que surgiu na Inglaterra no século XVIII. Entretanto, por inspiração de Susan Hardy Aiken, que fez uma leitura admirável de *Seven Gothic Tales* em *Isak Dinesen and the engendering of narrative*, gostaríamos de pensar um pouco nas outras definições que esse adjetivo pode expressar - e como elas podem ajudar a nossa leitura.

A origem da palavra “gótico” está nos godos. Na narrativa tradicional (que hoje em dia é questionada), os godos seriam um povo nativo do norte europeu que invadiu o Império Romano no século III, causando, entre outros fatores, a ruína deste e o conseqüente “declínio da civilização” (SILVEIRA, 2015, p. 84-85). É uma narrativa comum atribuir tudo o que há de ruim nas sociedades medievais à ideologia bárbara dos Godos, que teria destruído de modo bruto o pensamento racional e civilizado do Império Romano.

Na Alta Idade Média, o adjetivo gótico foi usado para descrever um estilo arquitetônico que surgiria em contraposição ao estilo românico e que seria marcado, entre outros fatores, pelo arco ogival, o arcobotante e a abóboda em cruzaria, características que dão aos prédios, principalmente catedrais, um efeito de leveza, movimento e concentração energética em pontos específicos, com uma boa circulação de ar (PEVSNER, 1948, p. 31 e 32).

Apesar de esse estilo ter tido inspirações orientais e ter sido originado na França e na Inglaterra, Giorgio Vasari, importante historiador da arte do século XVI, apelidou-o de “gótico” como um sinônimo de “bárbaro”. Segundo Vasari, esse estilo teria surgido com esses povos, que o teriam inventado depois da invasão de Roma e da destruição das “boas estruturas antigas” (BALDWIN BROWN, 1907, p. 17). Desse modo, a associação com esse povo “bárbaro” é mais simbólica que histórica - do mesmo modo que os godos teriam destruído o

Império Romano em suas invasões, o estilo gótico teria “destruído” o estilo românico durante a Idade Média.

Segundo o historiador da arquitetura Nikolaus Pevsner, o gótico nunca “morreu” na Inglaterra, mas no século XVIII ele voltou a tomar força, inicialmente ainda muito associado ao Rococó. Esse ressurgimento esteve associado ao movimento romântico, que ganhava força nessa época e trazia uma idealização da Idade Média em contraposição às ideias neoclássicas e iluministas que dominavam o pensamento da era. O primeiro prédio construído em estilo genuinamente neogótico foi Strawberry Hill - a casa de campo de Horace Walpole que, alguns anos mais tarde, escreveria o primeiro romance gótico, *O castelo de Otranto* (PEVSNER, 1948, p. 188-192).

Chegamos ao gótico como um movimento literário que surgiu em meados do século XVII, associado ao Romantismo. Esse nome foi derivado do estilo arquitetônico, visto que ele compunha os prédios descritos nos romances que muitas vezes se passavam em tempos medievais ou, simplesmente, em prédios antigos. Assim, o neogótico na arquitetura esteve ideológica e tematicamente envolvido com o gótico literário.

Qualquer tentativa de definição das características desse movimento literário é polêmica, porém há certo consenso em afirmar que ele carrega uma fascinação pelo desconhecido, pelo sobrenatural e pelo terror. Assim, podemos considerá-lo como uma vertente do Romantismo como o movimento que desafia os ideais iluministas e neoclássicos ao valorizar aquilo que é irracional, transcendental e desarmônico.

É possível interpretar o título do livro *Seven Gothic Tales* a partir de qualquer uma dessas definições do gótico. No caso da primeira, que diz respeito aos godos, Susan Hardy Aiken comenta de modo criativo:

As a Dane writing to capture an English audience, she playfully assumes the role of a latter-day northern ‘barbarian,’ translating writing into a kind of raiding.<sup>101</sup> (HARDY AIKEN, 1990, p. 68)

Também é interessante lembrar que os godos eram povos analfabetos, que falavam uma língua desconhecida dos romanos, e por isso eram considerados ignorantes e de inteligência inferior. Dinesen, por sua vez, orgulhava-se de basear seu estilo de escrita no “contar histórias” das tradições orais, e era grande defensora da sabedoria provinda da experiência e

---

101 “Como uma dinamarquesa escrevendo para cativar uma audiência inglesa, ela ludicamente assume o papel de uma ‘bárbara’ nórdica tardia, traduzindo a escrita a um tipo de invasão”

não da instrução. Chamar a sua própria obra de “bárbara” poderia ter essa conotação provocante.

Sobre a relação entre a obra e o gótico arquitetônico, Hardy Aiken escreve:

With their multiple narrators, labyrinthine story-within-a-story narrations, echoic redoublings and repetitions, and complex forms of self-referentiality, [Dinesen’s stories] repeatedly circumvent their own ostensibly orderly plot progressions. Dinesen’s multifoliate narrative effects recall the literal features of Gothic architectonics represented in eighteenth and nineteenth century romances: “unpredictably various, full of hidden ascents and descents, sudden turnings, unexpected subspaces, alcoves, and inner rooms, above all, full of long, tortuous, imperfectly understood half-visible *approaches* to the center of suspense.” *Approaches*, precisely - for no *arrival* is possible: like the architectural structures that gave the genre its name, *Seven Gothic Tales* is a building without a center.<sup>102</sup> (HARDY AIKEN, 1990, p. 70, citando WILT, *Ghosts of the Gothic*)

Apesar de ser possível fazer interpretações a partir dessas duas definições, a análise mais direta do título seria ligada ao gótico literário. Em entrevistas sobre o motivo de ela ter escolhido esse termo, Dinesen respondeu: “Because in England it places the stories in time and implies something that both has an elevated tone and can erupt into jests and mockery, into devilry and mystery”<sup>103</sup>. Mais especificamente, ela acrescenta:

I didn’t mean the real Gothic, but the imitation of the Gothic, the Romantic age of Byron, the age of that man—what was his name?—who built Strawberry Hill, the age of the Gothic revival.<sup>104</sup> (DINESEN apud BRANTLY, 2002, p. 15, fazendo referência a Horace Walpole)

---

102 “Com seus narradores múltiplos, narrações labirínticas repletas de *mise en abyme*, reduplicações e repetições ressonantes e complexas formas de auto-referenciamento, [as histórias de Dinesen] repetidamente driblam suas próprias progressões de enredo ostensivamente organizadas. Os efeitos de narrativa multifoliosos de Dinesen lembram as características literais da arquitetura gótica representada nos romances dos séculos dezoito e dezenove: ‘imprevisivelmente variados, cheios de subidas e descidas escondidas, repentinos desvios, subespaços, alcovas e cômodos internos inesperados, acima de tudo, cheios de *aproximações* longas, tortuosas, entendidas imperfeitamente, e parcialmente visíveis ao centro do suspense.’ *Aproximações*, precisamente – pois nenhuma *chegada* é possível: como as estruturas arquitetônicas que deram ao gênero seu nome, *Seven Gothic Tales* é um edifício sem um centro.”

103 “Porque, na Inglaterra, ele posiciona as histórias no tempo e implica algo que, ao mesmo tempo, tem um tom elevado e pode irromper em brincadeiras e zombarias, no diabólico e no mistério”

104 “Eu não quero dizer o gótico real, mas a imitação do gótico, a era romântica de Byron, a era daquele homem – qual era o nome dele? - que construiu Strawberry Hill, a era do renascimento gótico.”

No livro *Gothic and the Comic Turn*, Horner e Zlosnik trabalham o hibridismo do gótico, ao qual Dinesen faz referência na entrevista acima. Segundo as autoras, ao mesmo tempo em que o gótico apresenta um retorno à transcendência em uma época dominada pela racionalidade iluminista, seu teor cômico mostra uma autorreflexão e um impulso dialético intrínsecos ao sujeito moderno (HORNER e ZLOSNIK, 2005, p. 2-4). Desse modo, o gótico seria híbrido desde seu início, sem ter medo de contradições:

If the Gothic text demonstrates the horror attaching to such a shifting and unstable world, it also, in its comic dimension, celebrates the possibilities thereby released.<sup>105</sup> (HORNER e ZLOSNIK, 2005, p. 9)

Essa abordagem moderna de temas e tons antigos, uma certa imitação nostálgica acompanhada de uma consciência do ridículo, talvez seja o que mais une o gótico literário à obra de Dinesen. Além disso, vários clichês do gênero aparecem em sua obra, sempre com alguma ironia ou adaptação, como a descrição das paisagens selvagens, castelos e mansões antigos e abandonados, fantasmas, personagens tipicamente góticos como abadessas, bruxas, loucos, padres charlatões, etc. (HARDY AIKEN, 1990, p. 68).

No caso da novela “The Deluge at Norderney”, o gótico aparece já na introdução, em que o narrador fala sobre

the romantic spirit of the age, which delighted in ruins, ghosts, and lunatics, and counted a stormy night on the heath and a deep conflict of the passions a finer treat for the connoisseur than the ease of the salon and the harmony of a philosophic system.<sup>106</sup> (DINESEN, 2002, p. 121)

Entretanto, a parte da novela que faz referências mais explícitas ao gótico é a história de Calypso, e gostaríamos de argumentar de que modo a autora usou essa relação para tratar da questão da mulher, cuja discussão é central a essa parte da obra.

Logo após o fim da narrativa de Jonathan, Miss Malin, cheia de excitação, afirma que ele era exatamente a pessoa que ela estava procurando, a pessoa perfeita para guiar sua afilhada Calypso, que sofria do mal oposto ao dele: ela nunca havia sido *vista*. Até esse momento da narrativa, pouco havia sido dito sobre essa personagem, que permanece sem falar

---

105 “Se o texto gótico demonstra o horror ao se juntar a um mundo tão móvel e instável, ele também em sua dimensão cômica, celebra as possibilidades libertadas por ele.”

106 “o espírito romântico da era, que se deleitava em ruínas, fantasmas e lunáticos, e considerava uma noite tempestuosa na charneca e um conflito profundo entre as paixões um prazer mais fino para o conhecedor que a comodidade do salão e a harmonia de um sistema filosófico.”

muito até o fim da novela. Entretanto, uma característica, repetida pelo narrador em alguns momentos diferentes, salta aos olhos: Calypso era *selvagem*. A personagem é comparada a um filhote de tigre, a uma divindade do mar, a um animal perigoso.

Segundo Miss Malin, que assume a narrativa, Calypso, depois da morte de seus pais, vai morar com seu tio, o Conde August Von Platen-Hallermund - referido por Miss Malin como Conde Seraphina, “as he is not a man, but an angel”<sup>107</sup> (DINESEN, 2002, p. 156). Poeta, filósofo e matemático, o Conde se ocupava apenas com aquilo que é racional e celestial. Além disso, ele desprezava e detestava tudo que fosse relacionado ao feminino e concretizou sua ideia de paraíso em uma escola para meninos que instituiu em um antigo castelo medieval. Lá as crianças poderiam se desenvolver artística e intelectualmente sem os perigos da influência externa.

Ao receber Calypso sob seus cuidados, ele inicialmente tentou provar que poderia ser um mago capaz de transformar “that drop of blood of the devil himself, a girl, into that sweet object nearest to the angels, which was a boy”<sup>108</sup> (DINESEN, 2002, p. 157). Porém, na medida em que a puberdade foi chegando, e ele percebeu que o fracasso seria certo, decidiu “aniquilá-la” e passou a ignorar totalmente a sua existência, exigindo de seus alunos que fizessem o mesmo.

O castelo em que Calypso cresceu, invisível como um fantasma, nos remete aos cenários dos romances góticos. Medieval por dentro e por fora, tinha torres cercadas por corvos, abóbadas altas, tapeçarias ilustrando temas religiosos e mitológicos. A luz entrava por vidros coloridos “like cinnamon and blood of oxen”<sup>109</sup> (DINESEN, 2002, p. 158). O Conde praticava instrumentos renascentistas e lia apenas livros copiados à mão em letras ultramarinas e vermelhas, vestindo robes púrpura e bebendo vinho em crânios (de defuntos homens, claro).

Dentro desse cenário macabro, a “invisibilidade” de Calypso era especialmente trágica porque, segundo Miss Malin, “the loveliness of woman is created in the eye of man”<sup>110</sup> (DINESEN, 2002, p. 159). Apesar de ser a criatura mais bela daquele castelo, Calypso não era capaz de reconhecer isso, pois não tinha admiradores. Seu infortúnio, em vez de deixá-la

---

107 “visto que ele não é um homem, mas um anjo”

108 “aquela gota de sangue do próprio diabo, uma menina, naquele doce objeto mais próximo aos anjos, ou seja, um menino”

109 “como canela e sangue de bois”

110 “a beleza da mulher é criada no olho do homem”

inerte e passiva, alimenta sua força de ação e coragem, como acontece com as heroínas de romances góticos:

She became shy of all people, and wild, in the loneliness of the brilliant circle of the house. But she became also fierce, and might well, on a dark night, have put fire to the castle.<sup>111</sup> (DINESEN, 2002, p. 159)

Sua frustração era tamanha que ela decidiu tomar uma decisão drástica: enquanto Jonathan queria desaparecer, Calypso precisava criar a si própria e, por causa da influência ideológica à qual foi submetida todos aqueles anos, decidiu criar-se como um menino. Para isso, numa noite de verão, teve a ideia de cortar seus cabelos e seus seios, uma mutilação que funcionaria como uma castração simbólica, removendo os traços mais femininos de seu corpo. Nesse momento, há a passagem citada no capítulo 2, em que Calypso olha para Miss Malin como se estivesse ouvindo a história pela primeira vez, mas aceitando a verdade da versão de sua madrinha como uma fantasia do que de fato aconteceu.

O que se segue é uma cena que poderia ter saído de um livro de Ann Radcliffe, “matriarca” do romance gótico: à meia-noite, com uma vela na mão e um machado na outra, “like to Judith when she went to kill Holofernes”<sup>112</sup> (DINESEN, 2002, p. 160), Calypso caminhou pelo castelo escuro até um quarto que nunca era usado, um que possuía um grande espelho em seu interior.

Enquanto Calypso se olhava, semi-nua, no espelho, prestes a cometer seu ato de mutilação, a narradora traz várias imagens que mostram o poder da sensualidade feminina, em especial dos seios, que estariam acontecendo naquele mesmo momento em que a heroína pretendia abdicar dessa virtude: noites de núpcias com noivos nervosos, bailes com mulheres grandiosas e sedutoras, bordéis em Nápoles com “madamas” negociando preços com os clientes.

Ao testar o fio do machado em seu dedo, Calypso percebeu um movimento através do espelho e, olhando para trás, encontrou um quadro enorme e velho, que retratava ninfas, faunos, sátiros e centauros brincando em bosques e em campos floridos. Essa pintura fora escondida havia muito tempo, mesmo antes do Conde, por ser indecente e escandalosa, mas

---

111 “Ela tornou-se tímida com todas as pessoas, na solidão do círculo brilhante da casa. Mas ela também se tornou feroz, e poderia bem, em uma noite escura, ter colocado fogo no castelo”

112 “como Judith quando foi matar Holofernes”

Calypso era inocente demais para perceber isso e acreditou mesmo ser a representação de algo real.

Diante do quadro, sentiu-se abalada pelo fato de que todas as criaturas na cena voltavam-se para as jovens moças, que pareciam com ela própria, “that the whole thing was done in their honour and inspired by their charms”<sup>113</sup> (DINESEN, 2002, p. 161). Ela se imaginou dentro daquele cenário, em que seria reconhecida, e onde o próprio Dionísio a contemplaria. Olhando em volta, percebeu objetos pertencentes a sua bisavó: roupas, leques, joias, sapatinhos. Calypso passou a noite experimentando os trajes, olhando-se no espelho e imaginando-se admirada pelos centauros.

No ensaio “Queer Gothic”, George E. Haggerty afirma que no “female Gothic” - subgênero do gótico que abrange os livros escritos por mulheres - a liberação das heroínas vem de um encontro com alguma figura materna, uma mulher que, aparecendo presencialmente ou através de cartas e objetos, ofereceria alguma proteção para que se torne possível à heroína o enfrentamento aos “vilões” dos romances:

Far more than the Gothic villain, the maternal figure in ‘female Gothic’ holds out the possibility of love, of self-realization, and of escape from the confines of patriarchal culture.<sup>114</sup> (HAGGERTY, 2005, p. 392)

Do mesmo modo, a presença fantasmagórica de sua bisavó trouxe o que Calypso precisava para realizar sua ação heroica de “criar” a si mesma. Agora, sua autocriação passou a centralizar-se em enfatizar e se apoderar de seus atributos femininos, e não mais em eliminá-los para se tornar a cópia de um homem. Calypso recusa o lugar de “homem castrado” que o ambiente queria lhe impor e afirma sua potência ao se tornar uma mulher bela e sensual, sem medo de sua feminilidade.

Por fim, decidiu ir para o quarto de seu tio, beijando as ninfas em despedida. Lá, encontrou-o dormindo.

She stood by his bedside like Psyche beside the couch of Eros. Psyche had feared to see a monster, and had found the god of love. But Calypso had held her uncle to be a minister of truth, an arbiter of taste, an Apollo himself, and what did she find? A poor little doll stuffed with sawdust, a caricature of a skull. She blushed deeply. Had she been afraid of this creature - she, who

---

113 “que tudo aquilo era feito em sua honra e inspirado pelos seus charmes”

114 “Muito mais que o vilão gótico, a figura materna no ‘gótico feminino’ carrega a possibilidade de amor, de auto-realização e de fuga dos confins da cultura patriarcal”

was the sister of the nymphs and had centaurs for playmates? She was a hundred times as strong as he.<sup>115</sup> (DINESEN, 2002, p. 162)

Em vez de medo ou raiva, Calypso sentiu pena, desprezo:

And she did not bear him the slightest grudge; for she was not a freed slave, but a conqueror with a mighty train, who could afford to forget.<sup>116</sup> (DINESEN, 2002, p. 163)

Apagando sua vela, pois a escuridão já a abandonara, Calypso saiu do castelo, na chuva, e atravessou as charneças, “grave as Ceres herself”<sup>117</sup> (DINESEN, 2002, p. 163), no estilo das heroínas góticas das irmãs Brontë, chegando à casa de Miss Malin, sua madrinha. A narradora estava de saída para Norderney e a levou consigo. “In this way, fate drove us together, to be, in the end, like yourself, Mr. Timon, cured by salt water”<sup>118</sup> (DINESEN, 2002, p. 163).

Nesse cenário gótico, o tema principal da história de Calypso diz respeito às possibilidades de ação de uma mulher em um ambiente misógino. Ao longo da história, são invocados diversos nomes de importantes figuras mitológicas femininas, que adquiriram importância e reverência em meios patriarcais: Judith, Psyche, Ceres e a própria Calypso.

Calypso is the name of a nymph who holds Odysseus captive to her charms for seven years. (...) Psyche, a woman so lovely she made Venus jealous. She is Ceres, the goddess of nature’s generative power, who has borrowed a lightning bolt from Jove. She is Judith, the Jewish heroine who defeats an army with both her personal charms and a sword.<sup>119</sup> (BRANTLY, 2002, p. 21)

---

115 “Ela ficou de pé ao lado de sua cama como Psiquê ao lado do sofá de Eros. Psiquê temera ver um monstro e encontrou o deus do amor. Mas Calypso considerava seu tio um ministro da verdade, um árbitro do gosto, um próprio Apolo, e o que ela encontrou? Uma pobre bonequinha preenchida com serragem, uma caricatura de um crânio. Ela corou profundamente. Temera ela essa criatura – ela, que era a irmã das ninfas e brincava com centauros? Ela era cem vezes mais forte que ele.”

116 “E ela não guardou o menor rancor contra ele; pois ela não era uma escrava liberta, mas uma conquistadora com uma sucessão poderosa, que podia bancar esquecer”

117 “grave como a própria Ceres”

118 “Desse modo, o destino juntou todos nós, para sermos, enfim, como você, Sr. Timon, curados pela água salgada”

119 “Calypso é o nome de uma ninfa que mantém Ulisses cativo a seus charmes por sete anos. (...) Psiquê, uma mulher tão bela que fez Vênus invejá-la. Ela é Ceres, a deusa do poder generativo da natureza, que pegou emprestado um raio de Jove. É Judite, a heroína judia que derrota um exército tanto com seu charme pessoal quanto com uma espada”

A “questão da mulher” perpassa toda a obra de Dinesen e era um assunto muito discutido na primeira metade do século XX. Suas opiniões a respeito são, entretanto, polêmicas, consideradas conservadoras por muitos e à frente do seu tempo por outros. Ao mesmo tempo em que rejeitava abertamente o movimento feminista de sua época e dizia e escrevia frases que iam de acordo com a divisão tradicional dos sexos, suas ideias eram mais complexas que um conservadorismo puro, tendo diversas nuances que confundem os teóricos, sendo impossível encaixá-las em uma definição simples como “androcêntricas” ou “feministas”. Assim, ao mesmo tempo em que era considerada reacionária por muitos, suas obras foram objeto de estudo de inúmeras análises literárias feministas na segunda metade do século XX, o que soa como uma contradição. Entretanto, podemos encontrar certa coesão em seu pensamento se observarmos o feminismo como sendo composto de diversas correntes.

Segundo Judith Thurman, Dinesen rejeitava veementemente o feminismo “moralista” de sua época, que reivindicava o sufrágio universal e a possibilidade de a mulher trabalhar e estudar, mas prezava castidade e discrição, considerando que ambos os sexos deveriam guardar sua sexualidade apenas dentro dos laços de matrimônio:

[Dinesen] perceived even then that the feminist movement had a long way to go before it offered her generation any real freedom. So long as women were either idealized or degraded as sexual objects, so long as chastity was a central issue in the debate, an essential element of their freedom - the erotic - was denied them.<sup>120</sup> (THURMAN, 1982, p. 63)

Aage Henriksen, teórico literário e amigo pessoal de Dinesen, escreve que ela rejeitava enfaticamente a moral protestante que dominava o ambiente em que foi criada. No período em que morou na África, ela entendeu que o amor celestial e o terrestre não são incompatíveis, e que o cristianismo nos roubou o entusiasmo pelos mistérios da vida e a nossa sensualidade (HENRIKSEN, 1985, p. 392). Assim podemos entender como a rejeição de Dinesen ao movimento feminista de sua época estava relacionado à rejeição da autora aos valores protestantes que tanto a oprimiram em sua infância e juventude. Entretanto, as oposições da autora em relação a esse movimento não acabam por aí.

---

120 “[Dinesen] percebia até mesmo naquela época que o movimento feminista tinha que se desenvolver muito antes de oferecer a sua geração qualquer liberdade de fato. Enquanto as mulheres fossem ou idealizadas ou degradadas como objetos sexuais, enquanto a castidade fosse uma questão central no debate, um elemento essencial de sua liberdade – o erótico – lhes era negado.”

Em um famoso discurso, chamado “Oration at a Bonfire, Fourteen Years Late”, que deveria ter sido proferido em um encontro feminista em 1939, cancelado devido à guerra, e que foi posteriormente publicado em 1953, ela afirma enfaticamente:

in speaking about feminism I must begin by saying it is a matter which I do not understand, and which I have never concerned myself with of my own volition.<sup>121</sup> (DINESEN, 1979, p. 65)

Sobre essa afirmativa - que nos parece estranha, visto que há cartas pessoais em que ela discute o assunto, além de ser um tema bem frequente em suas obras -, podemos, então, discutir o que ela queria dizer com “feminismo” - que, no original em dinamarquês, está escrito como “kvindesagskvinde”, algo como “movimento das mulheres” (VAN DE STADT, 2020, p. 160).

Nesse discurso, ela não aborda as questões socioeconômicas do feminismo - Dinesen raramente discutia esses assuntos, preferindo sempre tratar de filosofia, arte e metafísica. Logo no início, ela deixa bem claro que existem pessoas muito mais aptas que ela para falar desses aspectos, e que o valor de suas reflexões está no fato de que ela “não entende” disso e, portanto, pretende apenas imaginar possibilidades. Assim, a autora expõe que seu objetivo não é discutir fatos e soluções, mas pensar do ponto de vista de uma escritora, de alguém que cria ficções para pensar a partir delas. A afirmação anterior, de que ela nunca se preocupou com esses assuntos, pode ser então um comentário irônico para destacar que seu discurso não será baseado em fatos ou conhecimento, mas em um exercício de ficção.

A ideia que guia o discurso é a seguinte:

A man’s center of gravity, the substance of his being, consists in what he has executed and performed in life; the woman’s, in what she is.<sup>122</sup> (DINESEN, 1979, p. 73)

Essa diferença fundamental, considerada extremamente conservadora pela maioria das feministas, teria sido a principal inspiração para o desenvolvimento das riquezas de uma sociedade. Enquanto os homens se esforçariam para produzir coisas, as mulheres dirigiriam seu foco à pura existência, e assim haveria um equilíbrio. Um não poderia existir sem o outro,

---

<sup>121</sup> “ao falar sobre feminismo ,eu devo começar ao dizer que é uma questão da qual não entendo e com a qual nunca me ocupei por vontade própria”

<sup>122</sup> “O centro de gravidade de um homem, a substância de seu ser, consiste do que ele executou e performou em vida; o da mulher, no que ela é.”

o que explicaria a afirmação de Miss Malin ao narrar os infortúnios de Calypso, “the loveliness of woman is created in the eye of man”<sup>123</sup>.

Segundo Dinesen, o movimento das mulheres teria sido muito importante para provar que elas poderiam, assim como homens, agir e produzir - disfarçadas de homens, elas mostraram suas capacidades. Agora, porém, elas poderiam “tirar suas máscaras” e revelar que fizeram tudo isso *sendo* mulheres, não se transformando em homens. Agora que elas provaram que podem realizar cirurgias, elas poderiam *ser* médicas e ter reconhecido o trabalho de todas as enfermeiras, parteiras e curandeiras que existiram muito antes do feminismo.

A autora prega não apenas que mulheres devem “voltar” a *ser* mulheres, mas que os homens devem encontrar em sua própria natureza o que há de feminino: ela afirma que tanto homens quanto mulheres “should meditate not only upon what they may accomplish but most profoundly upon what they are”<sup>124</sup> (DINESEN, 1979, p. 86). Assim, devemos mudar o foco da produção para o *ser* do artesão, da viagem rápida e eficiente para o *ser* do marinheiro, das múltiplas obras literárias para o *ser* do poeta.

Marianne Stecher-Hansen, em seu ensaio “Both Sacred and Secretly Gay: Isak Dinesen’s ‘The Blank Page’”, faz uma excelente análise feminista do conto “The Blank Page” e aborda esse discurso. Segundo a teórica, a visão de Dinesen se aproxima da de teóricas dos anos 70, como Hélène Cixous, que questionavam a sintaxe e a gramática dominantes do falocentrismo. Cixous afirmava que a escritura das mulheres desafiava o discurso e a autoridade do falocentrismo (conceito de Derrida que relaciona o falocentrismo ao logocentrismo, mostrando como ambos estão interligados na construção ideológica do Ocidente).

Cixous também, como Dinesen, coloca a sexualidade feminina em uma posição de importância simbólica extrema, relacionando-a com a escritura feminina:

In contrast to phallic monosexuality, Cixous emphasizes the multiplicity of female sexuality which she describes as a creative, articulate force whose power is comparable to that of the raconteuse of *A Thousand and One Nights*. The reader is suddenly reminded of the prominence of the Scheherazade figure in Dinesen's fiction; in the light of Cixous' notion of *écriture féminine*, Dinesen's tales become metaphorical illustrations of the

---

123 “a beleza da mulher é criada nos olhos do homem”

124 “devem refletir não apenas naquilo que eles conquistam mas mais profundamente no que eles são”

relationship between the multiplicity ('the proliferations of meanings') of a 'female' text and the *jouissance* (the erotic potential) of the female body.<sup>125</sup> (STECHEER-HANSEN, 1994, p. 6)

Dinesen, portanto, em vez de “elevar” as mulheres ao *status* de homens em potencial, questiona a própria estrutura do pensamento falocêntrico, que rebaixa e desvaloriza tudo o que é tradicionalmente considerado feminino. O feminismo de sua época, tendo surgido em um contexto altamente misógino, seguia esse raciocínio falocêntrico e acreditava, como Calypso inicialmente, que as mulheres estariam melhor se “castrando” e tentando imitar homens. Dinesen, entretanto, acreditava que seria uma estratégia melhor mudar essa lógica misógina em sua raiz, assim a diferença entre os sexos seria vista como algo rico e cheio de possibilidades, não como uma relação de poder opressora.

Gostaríamos de lembrar do ensaio “Daguerreotypes”, que trabalhamos no capítulo 2, sobre Miss Malin. Através desse texto, em que ela desenvolve a “bruxa” como uma mulher que usa as regras do patriarcado a seu favor, subvertendo-as, Dinesen expõe como a visão de mundo de seu tio - revoltante para suas primas - poderia ensinar algo de valioso para as gerações seguintes.

Há outro texto em que Dinesen desenvolve a questão da bruxa de modo que dialoga com os assuntos discutidos no presente capítulo: no conto “The Old Chevalier”, pertencente também ao livro *Seven Gothic Tales*. Nele, o protagonista, o Barão Von Brackel, conta sobre os primeiros momentos da “emancipação feminina”, em que

the young women of the highest intelligence, and the most daring and ingenious of them, [were] coming out of the chiaroscuro of a thousand years, blinking at the sun and wild with desire to try their wings.<sup>126</sup> (DINESEN, 2002, p. 57)

Segundo ele, houve algumas que se inspiraram na Joana D’Arc, que se emancipou virgem, e se tornaram como anjos - entretanto, a maioria das mulheres foram direto para “the Witches’ Sabbath”, o Sabá das bruxas. O Barão conta também que a mulher sempre guardou

125 “Em contraste à monossexualidade fállica, Cixous enfatiza a multiplicidade da sexualidade feminina no que ela descreve como uma força criativa, articulada, cujo poder é comparável àquele da contadora de histórias das *Mil e Uma Noites*. O leitor é de repente lembrado da proeminência da figura de Scheherazade na ficção de Dinesen; diante do conceito de Cixous sobre *escritura feminina*, os contos de Dinesen se tornam ilustrações metafóricas da relação entre a multiplicidade (‘as proliferações de significados’) de um texto ‘feminino’ e a *jouissance* (o potencial erótico) do corpo feminino.”

126 “as jovens mulheres da mais alta inteligência, e as mais audazes e brilhantes entre elas, [estavam] saindo do chiaroscuro de mil anos, piscando para o sol e selvagens com o desejo de testar suas asas.”

o rancor contra Deus por nunca ter tido uma época do paraíso em que se encontrasse sozinha, como Adão. Assim, na busca por esse momento, “these young witches got everything they wanted as in a catoptric image”<sup>127</sup> (DINESEN, 2002, p. 58), e mantinham uma dura competição com seus amantes, recusando-se a ser possuídas por eles e invejando seus bigodes: “All this they got from reading - in the orthodox witches’ manner - the book of Genesis backwards”<sup>128</sup> (DINESEN, 2002, p. 58).

Quem estragou tudo, segundo o Barão, foram “the poor, tame, male preachers of emancipation”<sup>129</sup> ao trazerem tudo “down to earth and under laws of earthly reason”<sup>130</sup> (DINESEN, 2002, p. 58). Mas acrescenta:

I believe, though, that things have changed by now, and that at the present day, when males have likewise emancipated themselves, you may find the young lover on the heath, following the track of the witch’s shadow along the ground, and, with infinitely less imagination, blending the deadly brew for his mistress, out of envy of her breasts.<sup>131</sup> (DINESEN, 2002, p. 58)

No momento em que Calypso sai do castelo onde seu tio dormia e atravessa as charnechas (aqui, escritas como “moor”, palavra sinônima de “heath”) à procura de Miss Malin, a narradora conta:

Had a young highwayman met her, she might have made him her husband then and there, until death had them parted; or she might have chopped off his head, and God knows which fate would have been more to be envied him.<sup>132</sup> (DINESEN, 2002, p. 163)

Embora Miss Malin seja mais explicitamente relacionada a uma bruxa, como vimos no capítulo 2, a proximidade entre essas duas passagens - que, lembrando, está num conto no

---

127 “essas jovens bruxas conseguiram tudo o que elas queriam como uma imagem catóptrica”

128 “Tudo isso elas conseguiram ao ler – na maneira ortodoxa das bruxas – o livro de Gênesis de trás para frente”

129 “os pobres e domesticados pregadores homens da emancipação”

130 “para a realidade [literalmente: descendo para a terra] e sob as leis da razão mundana [literalmente: terrestre]”

131 “Eu acredito, entretanto, que as coisas mudaram atualmente, e que agora que os homens também se emanciparam, você pode encontrar o jovem amante nas charnechas, seguindo a trilha da sombra da bruxa sobre o solo e, com uma imaginação infinitamente menor, preparando a poção fatal para sua amante, por ter inveja de seus seios.”

132 “Se um jovem bandido de estrada a encontrasse, ela poderia ter feito dele seu marido naquele momento e lugar, até que a morte os separasse; ou ela poderia ter cortado sua cabeça, e Deus sabe que destino teria sido mais invejável para ele.”

mesmo livro que “The Deluge at Norderney” - nos sugere que Calypso também pode ser associada a essa figura.

Do mesmo modo que as bruxas ortodoxas leem o Livro de Gênesis ao contrário, essas duas personagens fazem uma leitura “catóptrica” das regras do patriarcado, subvertendo-as. Miss Malin a faz ao exagerar sua castidade a ponto de recusar-se a casar, e depois ao viver (em retrospectiva) todas as aventuras e emoções de uma meretriz sem, de fato, fazer nenhum homem feliz. Calypso, por sua vez, lê catóptricamente a máxima “the loveliness of woman is created in the eye of man”<sup>133</sup> (DINESEN, 2002, p. 159) e cria sua própria beleza ao olhar-se através do espelho, imaginando-se vista por centauros mas, na verdade, assumindo o papel de homem e olhando-se a si mesma.

Assim como a bisavó de Calypso, Dinesen mostra como há espaço de manobra dentro da ideologia patriarcal, e como a rejeição do feminino pode ser usada contra aqueles que morrem de medo das bruxas. Desse modo, Dinesen argumenta que o feminismo de sua época estaria incentivando a misoginia ao afirmar que as mulheres deveriam abdicar de sua feminilidade para serem iguais aos homens, tentar usar da razão e da lógica para mostrar como suas demandas são justas - e não usar de seus “poderes de bruxa” para confundir, atemorizar e manipular os homens a fazer o que elas quiserem.

O uso do mistério e do medo por bruxas assustadoras nos traz de volta ao tema do gótico: segundo Diana Wallace no artigo “‘The Haunting Idea’: Female Gothic Metaphors and Feminist Theory”, metáforas relacionadas ao gótico (envolvendo assombrações, enterros, aprisionamentos, etc.) estão muito presentes na teoria feminista, o que mostra uma relação próxima entre esses dois movimentos, sugerindo “a complex interchange between the two where each enables the other”<sup>134</sup> (WALLACE, 2009, p. 36). O fato de Dinesen ter escolhido justamente essa parte do conto, em que a questão da mulher é tratada, para fazer um pastiche mais explícito do gótico nos indica alguns caminhos interpretativos que relacionam o gótico à visão da autora sobre o feminismo.

Primeiramente, esse gênero se interessava muito pela história. Não só o passado assombra constantemente o presente nos enredos - parentes já mortos aparecem em formas de cartas, retratos, fantasmas, etc., para explicar acontecimentos e mudar o destino das personagens, como também os eventos são tratados de modo retrospectivo, com seu esclarecimento vindo apenas mais tarde, mexendo com a ideia linear do tempo (PETROVA,

133 “a beleza da mulher é criada nos olhos do homem”

134 “um intercâmbio complexo entre os dois onde cada um permite o outro”

2016, p. 36). Nos romances góticos, o passado é essencial para o desenvolvimento da narrativa, e é impossível dar continuação ao enredo sem estar atento a ele - do mesmo modo como Dinesen afirmaria que seria impossível desenvolver qualquer teoria de libertação das mulheres sem escutar a sabedoria de nossas antepassadas.

Em segundo lugar, o gótico aborda a sexualidade de um modo inédito para sua época, fazendo dela quase que seu tema principal. Segundo George E. Haggerty, em seu ensaio “Queer Gothic”,

terror is almost always sexual terror, and fear, and flight, and incarceration, and escape are almost always colored by the exoticism of transgressive sexual aggression.<sup>135</sup> (HAGGERTY, 2005, p. 384)

Segundo o teórico, o gótico tem como um de seus temas principais o desejo e seu potencial de transgressão. Apesar de os romances continuarem tratando desses assuntos com tons morais, e os “ finais felizes ” geralmente consistirem em um retorno a uma vida que segue os valores das sociedades da época, Haggerty afirma que é possível fazer uma leitura não-teológica desses romances e mostra que o modo como abordam esses temas tem um potencial subversivo de enfrentamento ao *status quo*.

Como vimos anteriormente, um dos principais motivos pela rejeição de Dinesen ao feminismo de sua época era a recusa deste em aceitar o erótico - e em sua adesão aos valores morais da classe média protestante. Sua abordagem da sexualidade é sem tabus, apesar de discreta (há, em suas obras, menções sutis ou diretas a prostituição, homossexualidade, pedofilia, incesto, casos extraconjugais, doenças venéreas, tudo isso frequentemente sem julgamento moral por parte da narração ou mesmo das personagens), e o desejo também aparece como tema principal - embora em uma forma um pouco diferente do desejo do gótico.

Enquanto o gótico trata do desejo como algo que surge a partir do proibido, Dinesen o vê como algo que surge a partir de uma angústia existencial. Assim, o gótico trata do sexo propriamente dito, enquanto Dinesen trata de uma sensualidade mais abstrata, mais sugerida - um certo mistério é conservado, mantendo a fidelidade à máxima de seu pai, “the power of woman lies in suggestion”<sup>136</sup>. Em um belíssimo ensaio sobre a autora, a crítica de arte Bonnie Marranca escreve:

---

135 “o terror é quase sempre terror sexual, e o medo, e a fuga, e o aprisionamento, e o escape são quase sempre coloridos pelo exotismo da agressão sexual transgressiva.”

136 “o poder da mulher se encontra na sugestão”

Dinesen's writing is so sensual, so erotic precisely because it is filled with whispered longing. Eroticism appears in a life that imagines absences. Where soft winds move restless seas under a moon-mask. Dinesen was delighted with a good friend who observed that she was so sensual, but so little sexual, for she preferred Diana to Venus.<sup>137</sup> (MARRANCA, 1986, p. 93)

O terceiro motivo pelo qual a escolha de Dinesen de tratar do feminismo usando um pastiche do gótico foi tão rica está relacionado ao hibridismo do gênero. Como já foi mencionado mais cedo, o gótico tem um hibridismo inerente a si visto que assume uma forma e um tom solenes, assim como trata de assuntos sérios, ao mesmo tempo em que possui uma consciência do ridículo e se usa dela para zombar de si próprio.

If, as Brooks suggests, melodrama and the Gothic gesture theatrically towards a lost transcendence, then it could be argued that the comic within the Gothic offers a position of detachment and scepticism towards such cultural nostalgia. This is not simply to suggest that the Gothic comic turn functions as a fifth columnist for Enlightenment values. Rather, we see it as the beginning of a deconstructionist turn inherent within modernity.<sup>138</sup> (HORNER e ZLOSNIK, 2005, p. 3)

Segundo Susan Hardy Aiken, Dinesen reconheceu esse potencial modernista do gótico, identificando nele algo parecido com os efeitos que ela própria queria para seus escritos:

In choosing her inaugural genre, Dinesen clearly recognized that for all its apparent anachronism, its elaborate evocations of the ancien régime, the Gothic is potentially, in Michael Sadleir's well-known formulation, "as much the expression of a deep subversive impulse" as "the French Revolution" - or, one might add, of modernist and postmodernist projects (...). Writing Gothic, she would suggest, provided an ideal means for dismantling traditional codes in the very process of appropriating them.<sup>139</sup>

---

137 "A escrita de Dinesen é tão sensual, tão erótica precisamente porque está repleta de desejo sussurrado. O erotismo aparece em uma vida que imagina ausências. Onde os ventos suaves movem mares inquietos sob uma máscara lunar. Dinesen encantava-se com um amigo que observou que ela era tão sensual, mas tão pouco sexual, pois ela preferia Diana a Venus."

138 "Se, como Brooks sugerem o melodrama e o gótico fazem um gesto teatral em direção à transcendência perdida, então pode-se argumentar que o cômico dentro do gótico oferece uma posição de desprendimento e ceticismo em relação a tal nostalgia cultural. Isso não é simplesmente para sugerir que a virada cômica do gótico funciona como uma quinta coluna para valores iluministas. Mais propriamente, vemos isso como o começo de uma virada desconstrutivista inerente à modernidade"

139 "Ao escolher seu gênero inaugural, Dinesen claramente reconheceu que para todo seu aparente anacronismo, suas evocações elaboradas do regime antigo, o gótico é potencialmente, na formulação conhecida de Michael Sadleir, 'uma expressão de um impulso subversivo profundo tanto' quanto 'a Revolução Francesa' - ou, pode-se

(HARDY AIKEN, 1990, p. 69, citando SADLEIR, “The Northanger Novels”)

Os fantasmas do gótico, seja da arquitetura ou da literatura, a ensinaram a apropriar-se de temas tradicionais e nostálgicos, a assumir uma forma aparentemente antiquada, com um vocabulário rebuscado e solene e, ao realizar essa “imitação”, empregar recursos modernistas, como a metalinguagem e a brincadeira. Do mesmo modo, os fantasmas de suas antepassadas bruxas lhe ensinaram a lidar com o patriarcado de modo leve e brincalhão, subindo numa vassoura e dançando na noite de Valpúrgis.

Os amigos de Dinesen afirmavam que ela tinha três mil anos de idade - a respeito disso, Henriksen afirma que

it was probably a linguistic short form meant to indicate the historical span of her consciousness of the constant but often unseen presence of the feminine.<sup>140</sup> (HENRIKSEN, 1985, p. 390)

Dinesen, com a história de Calypso, age como a bisavó: mostra-nos como agir diante de uma ideologia patriarcal e falocêntrica sem cair em suas armadilhas. Como o gótico, ela identifica os modos de ser subversiva dentro da tradição. Em vez de apelar a uma nova teoria revolucionária, ela se volta às raízes, às dezenas de gerações de mulheres astutas que passaram por isso, e nos transmite sua sabedoria, nos ensinando a arte da bruxaria.

---

acrescentar, quanto os projetos modernistas e pós-modernos (...) Escrever o gótico, ela sugeriria, proporcionou modos ideais de desmanchar os códigos tradicionais no próprio processo de apropriá-los.”

140 “era provavelmente uma forma curta linguística de indicar o alcance histórico de sua consciência e da constante mas frequentemente invisível presença do feminino.”

## CAPÍTULO 5: Kasparson

O primeiro momento em que Kasparson aparece durante a novela, discretamente, ainda sob o disfarce do Cardeal, só pode ser percebido em uma releitura. Quando o Cardeal decide heroicamente fazer o último resgate, apesar das condições péssimas que afastavam os barqueiros experientes, um grupo de mulheres da alta-sociedade o aplaude:

They meant no harm. Knowing heroism only from the stage, they gave it the stage's applause. But the old man whom they applauded stopped under it for a moment. He bowed his head a little, with an exquisite irony, in the manner of a hero upon the stage.<sup>141</sup> (DINESEN, 2002, p. 128)

Apenas Kasparson consegue apreender a ironia desse momento: o que parecia ser uma reação ingênua diante de um ato heroico por parte de pessoas que nunca viveram uma situação de perigo terminou por ser involuntariamente certa. Apesar de as mulheres não saberem disso, aquilo de fato era um ato, e quem elas aplaudiam era de fato um ator interpretando um papel: diante disso, Kasparson sai de sua personagem por um momento para agradecer ironicamente o elogio dado à sua performance.

Kasparson é um ator: ao longo de sua vida, assume diversas identidades, sem se prender a nenhuma delas. Ele é bastardo, ou seja, desprovido de qualquer vantagem ou dever ligados a um sobrenome. Acima de tudo, Kasparson é livre, e vaga pelo mundo vivendo aventuras em uma existência aérea, que ignora as necessidades ligadas à sobrevivência material. Neste capítulo, iremos pensar essa personagem a partir dessas três características e investigar de que modo elas ajudam a desenvolver o pensamento filosófico de Dinesen.

Na introdução do conto, o narrador diz algumas palavras sobre Kasparson, o valet do Cardeal. Ele teria sido um ator e aventureiro, um homem brilhante que falava muitas línguas e se dedicara a diversos estudos, e que agia como um curioso Sancho Panza em relação ao Cardeal. Entretanto, sua apresentação de modo mais completo se dá apenas na última parte do conto, quando a manhã já se aproximava.

Depois de o Cardeal terminar de contar a história “The Wine of the Tetrarch”, Jonathan troca a vela da lanterna e ele, Calypso e o cão vão dormir. O Cardeal, diante da iminente chegada da manhã, começa a desfazer suas bandagens. Miss Malin, preocupada, pergunta se

---

<sup>141</sup> “Elas tinham boas intenções. Por conhecer o heroísmo apenas do palco, elas deram o aplauso do teatro. Mas o velho homem que elas aplaudiam parou por um momento diante do ato. Ele inclinou ligeiramente sua cabeça, com uma ironia requintada, na maneira de um herói sobre o palco.”

isso não iria machucá-lo, ao que ele responde que não, pois não é nem mesmo seu próprio sangue.

You, Miss Nat-og-Dag, who have such an eye for the true noble blood, you ought to recognize the blue blood of Cardinal Hamilcar. (...) On my head. And on my hands as well. For I struck him on the head with a beam which had fallen down, before the boat arrived to rescue us early this morning.<sup>142</sup> (DINESEN, 2002, p. 181)

Ficam um tempo em silêncio, até que Miss Malin pergunta quem ele é. A resposta dada é que ele é Kasparson, o valet do Cardeal, e acrescenta: "I am an actor, Madame, as you are a Nat-og-Dag; that is, we remain so whatever else we take on, and fall back upon this one thing when the others fail us"<sup>143</sup> (DINESEN, 2002, p. 182).

Kasparson, então, conta sua história. Quando era criança, dançava balé. Possuía uma graça extraordinária e dominava uma técnica chamada *ballon*, que era a capacidade de ascender sobre o chão, desafiando a gravidade. Aos treze anos foi dançar para a nobreza de Berlim, vivendo como uma menina, mimado por todos. A puberdade o traiu, entretanto, e ele foi expulso da corte. Foi para Sevilha e virou um barbeiro por sete anos, depois um editor de um jornal revolucionário em Paris, um comerciante de cães em Londres, um comerciante de escravos em Algiers, amante de uma princesa em Pisa, além de ter se unido a uma expedição arqueológica no Egito.

Kasparson é uma personagem “aérea”: não só sua leveza o torna capaz de praticar o *ballon*, como lhe permite navegar pelo mundo com enorme liberdade. Esse tipo de personagem é responsável por providenciar o material para que se façam histórias. O conto “The Diver”, do livro *Anecdotes of Destiny*, da mesma autora, desenvolve essa ideia.

Mira Jama, famoso contador de histórias, é o narrador desse conto. Quando Mira Jama era uma criança em Shiraz, no Irã, havia um estudante de teologia brilhante e puro de coração, chamado Saufe, que se torna obcecado com os anjos, figuras que transitam entre o céu e a terra. Pensando na relação entre os anjos e os pássaros, decide construir asas para poder voar

---

142 “Você, Miss Nat-og-Dag, que tem um sentido aguçado para o verdadeiro sangue nobre, você deveria reconhecer o sangue azul de Cardeal Hamilcar. (...) Na minha cabeça. E nas minhas mãos também. Pois eu acertei sua cabeça com uma viga que caíra antes de o barco chegar para nos resgatar hoje de manhã.”

143 “Eu sou um ator, Madame, como você é uma Nat-og-Dag; ou seja, nós assim permanecemos não importa o que nos aconteça, e nós retornamos a essa única coisa quando todas as outras nos falham”

como essas duas criaturas, em um movimento que o coloca como principal representante das personagens aéreas de Dinesen.

Saufe passa um ano vivendo com os pássaros, observando e imitando-os. Quando retorna a Shiraz, constrói suas asas. Os rumores de seu feito alcançam as autoridades, que ficam preocupadas com os efeitos que seu sucesso pode ter: e se as pessoas enlouquecerem de alegria, ou se os anjos dividirem ideias revolucionárias com elas?

Eles arranjam, portanto, uma jovem dançarina para fingir ser um anjo e visitar Saufe uma noite, no telhado de sua casa. Este não duvida de sua identidade nem por um momento, e fica radiante de alegria. Ela conta que anjos não usam asas para voar, e que ela pode ensiná-lo a transitar entre o céu e a terra sem asas, e que assim ele poderia destruir as suas. Eles viram amantes e vivem juntos por um mês, até que a dançarina se apaixona por Saufe, e passa a acreditar que ele é capaz de tudo. Um dia, ela confessa todo o plano do ministro e sugere que ele continue com seu plano de tentar voar. Diante da verdade, ele fica arrasado, mas não com a traição da dançarina, e diz não ser mais capaz de continuar seu plano:

It is not my faith in the dancer that I have lost, but my faith in the angels. Today I cannot remember how, when I was young, I imagined the angels to look. I feel that they will be terrible to behold. Whoever is an enemy to the angels is an enemy to God, and whoever is an enemy to God has no hope left. I have no hope, and without hope you cannot fly.<sup>144</sup> (DINESEN, 2001a, P. 11)

Saufe passa um ano rondando as ruas, vestido de preto e sentindo uma eterna solidão, até desaparecer para sempre de Shiraz.

Mira Jama conta que a segunda parte da história ocorre muitos anos depois, enquanto ele ia visitar pescadores de pérolas para colecionar suas histórias. Na região em que se encontrava havia um mergulhador particularmente famoso por sua audácia e sorte excepcional, Elnazred. Acreditava-se que ele tinha, inclusive, um amigo para guiá-lo nas águas profundas. Ficou rico com seu negócio, mas vivia modestamente e em paz. Mira Jama decide visitá-lo.

Elnazred era um homem bonito, gordo e sua face exprimia harmonia e felicidade. Ele convida Mira Jama para sentar-se a seu lado e, conhecendo sua reputação, pede para que ele

---

<sup>144</sup> “Não foi a minha fé na dançarina que eu perdi, mas a minha fé nos anjos. Hoje eu não posso me lembrar como, quando eu era jovem, eu imaginava serem os anjos. Sinto que eles serão terríveis de contemplar. Quem é inimigo dos anjos é inimigo de Deus, e quem é inimigo de Deus não tem mais esperança de sobra. Não tenho esperança, e sem esperança não é possível voar.”

lhe conte uma história. Mira Jama, então, conta-lhe a história de Saufe. No meio da narrativa, entretanto, Elnazred o interrompe, e Mira Jama entende que ele fora Saufe. Elnazred diz estar contente com o fato de que Saufe tornara-se uma história, “for that is probably what he was made for, and in future I shall leave him therein confidently”<sup>145</sup> (DINESEN, 2001a, p. 15). Pede, então, para que Mira Jama continue a história. Depois de terminar, Mira Jama lhe pede para que ele conte o que aconteceu com ele desde o fim da história.

Elnazred responde que o que lhe aconteceu depois que ele saiu de Shiraz não é material para uma história, mas que ele pode contar mesmo assim. Ele diz que seu sucesso se dá porque os peixes são bondosos com ele, e um peixe específico, de grande status, o assumiu como seu protegido. Esse peixe não só o ajuda com as pérolas, como lhe ensinou sua filosofia:

The fish (...), amongst all creatures is the one most carefully and accurately made in the image of the Lord. (...) Man can move but in one plane, and is tied to the earth. (...) He must (...) climb the hills of the earth laboriously; it may happen to him to tumble down from them, and the earth then receives him with hardness. (...) We fish are upheld and supported on all sides. We lean confidently and harmoniously upon our element. We move in all dimensions, and whatever course we take, the mighty waters out of reverence for our virtue change shape accordingly. We have no hands, so cannot construct anything at all, and are never tempted by vain ambition to alter anything whatever in the universe of the Lord.<sup>146</sup> (DINESEN, 2001a, p. 17-18)

Elnazred continua com a filosofia dos peixes, narrando como Deus se decepcionou com a terra quando criou o mundo. O Homem sofreu a queda quase que imediatamente, assim como as outras criaturas da terra e do ar. Os peixes, entretanto, nunca caíram (para onde cairiam?), o que confortou Deus e o levou a recompensá-los com o dilúvio, fazendo as águas prevalecerem sobre tudo, causando a morte do que estava sobre a terra. O homem, através do artifício, conseguiu sobreviver, mas há ainda dúvidas a respeito de isso ser um triunfo ou não:

---

145 “pois provavelmente foi para isso que ele foi feito, e no futuro eu devo deixá-lo nela com confiança”

146 “O peixe (...), entre todas as criaturas, é a que é feita de modo mais cuidadoso e preciso na imagem de Deus. (...) O homem pode se mover apenas em um plano, e está preso à terra. (...) Ele deve (...) escalar as colinas da terra laboriosamente; pode lhe acontecer de cair delas, e a terra os recebe com dureza. (...) Nós, peixes, somos segurados e suportados por todos os lados. Nós nos apoiamos com confiança e harmonia no nosso elemento. Nos movemos em todas as dimensões, e não importa o curso que tomamos, as águas poderosas, por reverência à nossa virtude, mudam sua forma correspondentemente. Não temos mãos, portanto não podemos construir nada, e nunca somos tentados pela vã ambição de alterar qualquer coisa no universo do Senhor.”

How will real security be obtained by a creature ever anxious about the direction in which he moves, and attaching vital importance to his rising or falling? How can equilibrium be obtained by a creature which refuses to give up the idea of hope and risk?<sup>147</sup> (DINESEN, 2001a, p. 20)

Os peixes, por sua vez, são sustentados pelo seu elemento por todos os lados, e deixam esse elemento tomar toda sua existência. Não precisam de esperança para flutuarem: flutuam melhor sem ela, e por isso deixam-na de lado. Sua mudança de lugar nunca cria caminhos, pelos quais o Homem é obcecado e sobre os quais delibera apaixonadamente. "Man, in the end, is alarmed by the idea of time, and unbalanced by incessant wanderings between past and future. The inhabitants of a liquid world have brought past and future together in the maxim: *Après nous le déluge*"<sup>148</sup> (DINESEN, 2001a, p. 20).

Esse conto expressa duas filosofias de vida que aparecem com frequência na obra de Dinesen, uma inspirada no elemento ar e outra no elemento água.

As personagens ligadas ao elemento ar, como Saufe e Kasparson, possuem metaforicamente a capacidade de voar: ao se desprenderem das questões materiais da existência, da necessidade de sobreviver, têm completa liberdade de movimento e aproximam-se do "céu", ou seja, de uma existência metafísica. Preocupam-se mais com o supérfluo do que com o necessário. Para atingir esse estado, entretanto, precisam do artifício: sejam as asas de Saufe ou a arte (a dança, o teatro e a poesia, são frequentemente ligados a essas personagens). Isso se dá porque voar não é algo "natural" ao ser humano, é algo que precisa ser desenvolvido e almejado. Por isso a necessidade da esperança: sem ela, sem desejo, sem esforço e sem artifício é impossível chegar ao céu.

As personagens inspiradas pelo elemento água são representadas no conto por Elnazred, e são aquelas que existem em completa harmonia com o mundo. Essas personagens nunca são protagonistas nas histórias de Dinesen - afinal, suas vidas não trazem material para histórias -, mas aparecem como figuras sábias que adoram ouvir histórias e contá-las, como o sapateiro no conto "The Pearls", Charlie Despard depois de sua revelação, marinheiros, etc. Em vez de quererem alcançar o céu, contentam-se com nadar na existência, existir sem esperança e sem o esforço que esta exige - afinal, flutua-se melhor quando não se tem esperança, ou seja,

147 "Como é possível obter segurança real para esta criatura que está sempre ansiosa sobre a direção em que ela se move, e atribuindo importância vital para seu elevar e cair? Como é possível obter equilíbrio para essa criatura que se recusa a abandonar a ideia de esperança e risco?"

148 "O homem, enfim, preocupa-se com a ideia do tempo e desequilibra-se pelos passeios incessantes entre o passado e o futuro. Os habitantes de um mundo líquido juntaram o passado e futuro na máxima: Depois de nós, o dilúvio"

quando se abre mão de fazer esforço. A busca pela metafísica é prejudicial para o peixe, único animal que nunca “caiu”, que nunca decepcionou Deus.

O lema dos peixes, “après nous le déluge”, assume um outro sentido quando dito pelos peixes. Originalmente é uma frase atribuída a Madame de Pompadour (APRÈS NOUS LE DÉLUGE, 2021) e usada como um lema niilista, trazendo certo menosprezo pelo que virá depois da morte, ou como o anúncio de um desastre que virá. Entretanto, quando levamos em conta o que o peixe contou mais cedo na história, de que o dilúvio foi uma recompensa de Deus para os peixes por eles não terem sofrido a Queda, e a era mais feliz na história dos peixes, podemos fazer uma interpretação mais positiva da frase. Ela é niilista no sentido em que se recusa a procurar um sentido maior para a vida, se recusa a entrar em questões metafísicas, mas o que virá no futuro se assumirmos essa postura sem esperança será uma recompensa de Deus, não uma punição, um desastre.

Saufe, ao desistir de voar e aprender com os peixes, torna-se mais feliz: gordo, saudável, contente. Porém não é mais capaz de inspirar uma história. Personagens que inspiram e criam histórias são aquelas que têm esperança, que procuram um sentido maior, que criam artificios para voar. A existência aérea de Kasparson - seja como bailarino, aventureiro, ou como alguém que usa do artifício da contação de histórias para alcançar algo maior - é essencial para seu ofício de ator, pois ele vive pelas histórias, elas que dão sentido à sua vida.

Uma outra característica de Kasparson que se relaciona com sua identidade de ator é o fato de ele ser um bastardo: ao narrar sobre sua família, ele resume-se como "a bastard of the purest bastard blood extant"<sup>149</sup> (DINESEN, 2002, p. 183). Sua mãe fora uma atriz, filha de um artesão, que virou a favorita do Duque de Orléans, "who insisted on being addressed as *Citoyen*, voted for the death of the King of France, and changed his name to that of *Égalité*. The bastard of *Égalité*! Can one be more bastard than that, Madame?"<sup>150</sup> (DINESEN, 2002, p. 183). Miss Malin, sem conseguir confortá-lo, responde que não. Kasparson diz que o pobre Rei Louis Philippe, de quem ele se arrepende de ter falado tão mal naquela noite, é seu irmão mais novo.

Sua origem, assim como as aventuras que ele vive ao longo de sua vida, parece fantástica demais para ser verdade. Além disso, há nas peripécias que ele relata possíveis referências a espetáculos - como as óperas *L'italiana in Algeri* e *Il barbiere di Seviglia* de

---

149 “um bastardo do mais puro sangue bastardo vigente”

150 “que insistia em ser tratado como Cidadão, votou pela morte do Rei da França, e mudou seu nome para Igualdade. O bastardo de Igualdade! É possível ser mais bastardo que isso, Madame?”

Gioachino Rossini -, misturando a vida do ator com as das personagens que ele interpreta. A dúvida a respeito da legitimidade de seu relato se faz mais forte quando ele apresenta o motivo de ter escolhido o nome de Kasparson ao ter de escapar da lei: fora uma homenagem a Kaspar Hauser, "who stabbed himself to death in order to make Lord Stanhope believe that he was the illegitimate son of Grand Duchess Stephanie of Baden"<sup>151</sup> (DINESEN, 2002, p. 183).

No livro *Isak Dinesen's Art: The Gayety of Vision*, Robert Langbaum explica essa referência trazendo a história de Kaspar Hauser. Este foi um menino encontrado em Nuremberg em 1828 sob condições misteriosas e que acreditaram ser o verdadeiro herdeiro do trono de Baden, supostamente morto enquanto bebê. Viveu alguns anos com muita fama, havendo quem acreditasse e quem duvidasse da legitimidade de suas alegações. Em 1832, Kaspar Hauser morreu através de uma facada, declarando que um estranho cometera o crime. Houve duas teorias principais para a sua morte: a primeira relata que ele fora assassinado pelos usurpadores que não queriam que o herdeiro legítimo vivesse; a segunda, à qual Kasparson parece fazer referência, acredita que ele próprio se esfaqueou para, através da primeira teoria, dar legitimidade a suas alegações. Assim, segundo Langbaum, "Kaspar would have been an impostor in his manner of trying to prove that he was not an impostor"<sup>152</sup> (LANGBAUM, 1975, p. 68).

Há, ainda, certa ironia na fala de Kasparson: ele alega que Kaspar Hauser morreu tentando provar que era o filho *ilegítimo* da Grã Duquesa, não legítimo, como ocorreu na história verdadeira. Langbaum observa que essa troca não é um acidente, e que a partir dela Kasparson está falando de si mesmo. Afinal, ao assassinar o Cardeal para interpretá-lo, o ator se entrega para a morte (seja por afogamento ou pela força em caso de sobrevivência) para provar que era o Cardeal ilegítimo - ou seja, um ator interpretando a personagem do Cardeal. Voltaremos para discutir essa questão da legitimidade um pouco mais à frente.

De volta à história, Miss Malin pergunta a Kasparson por que ele matou o Cardeal, e por que ele teve o trabalho de enganá-la e de fazê-la de trouxa na última noite de sua vida. Ele responde:

Why did I not tell you? That moment, in which I killed the Cardinal, that was the mating of my soul with destiny, with all eternity, with the soul of God. Do we not still impose silence at the threshold of the nuptial chamber?

---

<sup>151</sup> "que esfaqueou a si mesmo até a morte para fazer Lord Stanhope acreditar que ele era o filho ilegítimo da Grã Duquesa Estefânia de Baden"

<sup>152</sup> "Kaspar teria sido um impostor em sua maneira de tentar provar que ele não era um impostor"

(...) And why did I kill my master? (...) Madame, there was little hope that both of us could be saved, and he would have sacrificed his life for mine. Should I have lived on as the servant for whom the lord had died, or should I have been simply drowned and lost, a sad adventurer? [I told you: I am an actor. Shall not an actor have a role? If all the time the manager of the theatre holds back the good roles from us, may we not insist upon understudying the stars? The proof of our undertaking is in the success or fiasco. I have played the part well. The Cardinal would have applauded me, for he was a fine connoisseur of the art.<sup>153</sup> (DINESEN, 2002, p. 184)

O assassinato do Cardeal não pode ser justificado eticamente, então Kasparson tenta fazê-lo esteticamente: nessa noite do julgamento, em que as máscaras vão cair, Deus assume o papel de um crítico de arte, não juiz. Kasparson une esse ato “artístico” a uma experiência espiritual: “the mating of my soul with destiny, with all eternity, with the soul of God”.

Kasparson acredita que sua união com a alma de Deus se dá a partir de um assassinato, o que vai de encontro com toda a ideia de moralidade cristã que temos hoje em dia. O Cardeal compartilha essa sua visão de Deus, que trabalhamos no capítulo dedicado ao clérigo, e por isso aplaudiria o ato. Esse Deus não estaria preocupado em seguir códigos morais, mas em criar uma história interessante, repleta de tragédia e comédia, cujos caminhos são complexos demais para que nós possamos entender. Ele agiria pelo bem da história, não das pessoas e, diante disso, um assassinato poderia ser aplaudido se contribuísse para o desenrolar do enredo.

Kasparson é um ator: o objetivo de sua vida é assumir um papel e entreter os outros, mesmo que isso signifique romper com códigos morais, morrer ou viver uma grande tragédia. Sem sua heroica atuação no papel do Cardeal, a enchente de 1835 teria se perdido na história, e não sido lembrada para sempre como “a enchente do Cardeal”. Kasparson deu sua vida, literalmente, a esse papel, em nome do público.

Há uma figura descrita em *Out of Africa* que nos remete a Kasparson, sendo uma possível inspiração a este: Emmanuelson, um sueco misterioso cujo percurso na vida era torto e incerto. Uma noite ele apareceu na fazenda de Dinesen pedindo abrigo pela noite, pois no

---

153 “Por que eu não lhe contei? Aquele momento em que matei o Cardeal, aquele foi o acasalamento da minha alma com o destino, com toda a eternidade, com a alma de Deus. Ainda não impomos o silêncio no umbral da câmara nupcial? (...) E por que matei meu mestre? (...) Madame, havia pouca esperança que nós dois pudéssemos ser salvos, e ele teria sacrificado sua vida pela minha. Eu deveria ter vivido como um servo por quem o senhor morrera, ou eu deveria ter simplesmente me afogado e perdido, um aventureiro triste? [Eu lhe disse: sou um ator. Não deve um ator ter um papel? Se o tempo todo o gerente do teatro nos impede de ter os bons papéis, não devemos insistir em substituir as estrelas? A prova de nosso desempenho está no sucesso ou no fiasco. Eu interpretei bem o papel. O Cardeal teria me aplaudido, pois ele era um conhecedor fino da arte.”

dia seguinte seguiria a pé em uma viagem de três dias, atravessando uma reserva sem fontes de água e cheia de leões. Durante o jantar, ela pergunta sobre sua vida, seus talentos, sobre o que ele fazia na África e não obtém resposta clara, até que enfim pergunta o que ele é na vida, ao que ele responde: “What am I? (...) Why, I am an actor”<sup>154</sup> (BLIXEN, 2001, p. 173). Ela, então, pensa “Thank god, it is altogether outside my capacity to assist this lost man in any practical way; the time has come for general human conversation”<sup>155</sup> (BLIXEN, 2001, p. 173). Continuam conversando e, ao entrarem no assunto da viagem perigosa que ele faria no dia seguinte, Dinesen pergunta se ele acreditava em Deus. Ele responde afirmativamente e acrescenta: “Perhaps you will think me a terrible sceptic (...) if I now say what I am going to say. But with the exception of God I believe in absolutely nothing whatever”<sup>156</sup> (BLIXEN, 2001, p. 175).

O fato de Emmanuelson *ser* um ator o remove do mundo prático: Dinesen não pode ajudá-lo e assuntos práticos não são importantes, visto que ele abraça uma existência trágica por essência e está preparado para receber o fracasso e a morte. Ele segue seu caminho tortuoso com a única crença de que Deus existe e tem um plano - o resto, não importa.

No dia seguinte, Dinesen o leva de carro até certo ponto da estrada e ele continua a pé, enquanto ela o observava:

I believe that the dramatic instinct within him was so strong that he was at this moment vividly aware of being leaving the stage, of disappearing, as if he had, with the eyes of his audience, seen himself go. Exit Emmanuelson. Should not the hills, the thorn-trees and the dusty road take pity and for a second put on the aspect of cardboard?<sup>157</sup> (BLIXEN, 2001, p. 176)

Ela escreve sobre aquele momento: “I felt my heart filling with the love and gratitude which the people who stay at home are feeling for the wayfarers and wanderers of the world, the sailors, explorers and vagabonds”<sup>158</sup> (BLIXEN, 2001, p. 176).

154 “O que eu sou? (...) Ora, eu sou um ator”

155 “Graças a Deus, está absolutamente fora da minha capacidade assistir esse homem de qualquer modo prático; chegou a hora para uma conversa humana em geral”

156 “Talvez você me ache um cético terrível (...) se eu disser agora o que estou prestes a dizer. Mas com exceção de Deus eu não acredito em absolutamente nada”

157 “Creio que o instinto dramático dentro dele era tão forte que ele estava nesse momento vividamente ciente de estar deixando o palco, de desaparecer, como se ele tivesse, com os olhos de sua plateia, visto a si mesmo partir. Sai Emmanuelson. Não deveriam as colinas, as árvores tortas e a estrada empoeirada sentir pena e por um segundo tomar a forma de cartolina?”

158 “Eu senti meu coração preencher-se com o amor e a gratidão que as pessoas que ficam em casa sentem pelos viajantes e andarilhos do mundo, pelos marinheiros, exploradores e vagabundos”

Como Kasparson, Emmanuelson é um ator, e a ausência de um papel nos palcos não o impede de interpretar um papel na vida real. “Exit Emmanuelson”: naquele momento, o sueco obedecia às instruções de palco necessárias para que Dinesen pudesse contar sua história posteriormente. O desejo de Emmanuelson é que a vida real vire artifício, cartolina: a história seria a redenção de sua tragédia. A gratidão que Dinesen sente nesse momento é a do público, que mesmo em sua vida monótona é capaz de sentir as emoções trágicas do aventureiro através de sua história.

Seis meses depois, Dinesen recebe uma carta de Emmanuelson, contando que ocorrera tudo bem durante a viagem, pois ele fora acolhido pelos Masai (nativos daquela região). Sobre isso, Dinesen escreve:

It was fit and becoming, I thought, that Emmanuelson should have sought refuge with the Masai, and that they should have received him. The true aristocracy and the true proletariat of the world are both in understanding with tragedy. To them it is the fundamental principle of God, and the key, - the minor key, - to existence. They differ in this way from the bourgeoisie of all classes, who deny tragedy, who will not tolerate it, and to whom the word of tragedy means in itself unpleasantness. (...) The sulky Masai are both aristocracy and proletariat, they would have recognized at once in the lonely wanderer in black, a figure of tragedy; and the tragic actor had come, with them, into his own.<sup>159</sup> (BLIXEN, 2001, p. 177-178)

Com esse parágrafo, Dinesen repete a ideia que trabalhamos no primeiro capítulo, da relação íntima entre a aristocracia e a tragédia devido à sua fé no destino. Porém, aqui há uma ideia nova: em sua descrição, Emmanuelson não é referido como aristocrata ou proletário, mas aproxima-se dessas classes por ser um ator. Como Kasparson disse anteriormente, "I am an actor, Madame, as you are a Nat-og-Dag; that is, we remain so whatever else we take on, and fall back upon this one thing when the others fail us"<sup>160</sup> (DINESEN, 2002, p. 182). O ator, o aristocrata e o proletário têm em comum a aceitação de um papel imposto a eles por uma

---

159 “Era próprio e bem adequado, pensei, que Emmanuelson tenha pedido refúgio para os Masai, e que eles tenham lhe recebido. A verdadeira aristocracia e o verdadeiro proletariado do mundo estão ambos em bom entendimento com a tragédia. Para eles, é o princípio fundamental de Deus, e a chave – o tom menor, - para a existência. Eles diferem nisso da burguesia de todas as classes, que nega a tragédia, que não a tolera, e para quem a palavra da tragédia significa em si mesma algo desagradável. (...) Os amuados Masai são tanto aristocracia quanto proletariado, eles teriam reconhecido de primeira, no solitário andarilho de preto, uma figura da tragédia; e o ator trágico encontrara, neles, a si próprio”

160 “Eu sou um ator, Madame, como você é uma Nat-og-Dag; ou seja, nós assim permanecemos não importa o que nos aconteça, e nós retornamos a essa única coisa quando todas as outras nos falham”

força superior sobre o qual não têm controle: seja ele cômico ou trágico, o espírito dramático dessas figuras mantém-se fiel à história.

No período barroco, houve um fortalecimento da ideia do mundo como um palco. Na corte, as vestimentas exageradas e os manuais de comportamento social tomaram força, e a interação do dia-a-dia tornou-se teatral. Segundo John D. Lyons, na introdução do livro *The Oxford Handbook of the Baroque*,

Baroque audiences were fascinated by such representation not because outward appearance was a clear sign of a person's essential, permanent being but precisely because of the understanding that it was not. In novels, novellas, and theatrical performances themes of disguise and mistaken identity flourished.<sup>161</sup> (LYONS, 2019, p.i.)

O barroco era fascinado por ilusões, aquilo que parecia ser algo diferente do que de fato é, e isso foi aplicado tanto às artes quanto à vida social das pessoas.

Em um texto sobre a teatralidade barroca do mesmo livro, Julia Gros de Gasquet escreve que o ator barroco é o agente das artes no sentido em que ele se encontra no meio da relação complexa entre o que é natural e o que é artificial. Todos os elementos no palco se voltavam para colocá-lo em destaque, tornando-o mais poderoso do que ele de fato é, pois ele é o motivo de ser da performance.

The actor reveals his craft. His natural performance, his perfection of the artifice, holds the spectator at admiring distance, empathetic and conscious not only of the performance being given but also of the importance of the performance itself. It is not that the actor embodies the character he is playing but rather that he demonstrates how he actually plays it.<sup>162</sup> (GROS DE GASQUET, 2019, p.i.)

O teatro barroco revela os mecanismos do *show*, fazendo com que o espectador aprecie ao mesmo tempo a performance e os efeitos teatrais.

---

161 “As plateias barrocas eram fascinadas por tal representação não porque a aparência externa era um sinal claro do ser essencial e permanente de uma pessoa, mas precisamente por causa do entendimento que ela não era isso. Em romances, novelas e performances teatrais os temas de disfarce e identidade confundida floresceram.”

162 “O ator revela seu ofício. Sua performance natural, sua perfeição do artifício, mantém o espectador a uma distância admiradora, empática e consciente não apenas da performance que é dada mas também da importância da performance em si mesma. Não é que o ator incorpore a personagem que ele interpreta, mas ele demonstra como ele a interpreta.”

This induces a sense of analogy between the stage and the real world - of analogy and not of duplication. The actor of this type of theater is not an illusionist; the object of his art is not to imitate the real world perfectly in an identical reproduction but rather to select some elements, giving life to a stage reality that is the actor's produced artwork. (...) The goal is not to duplicate reality but to create a stage reality that offers clear signs of its connection to the real world. This is the Shakespearean actor, par excellence.<sup>163</sup> (GROS DE GASQUET, 2019, p.i.)

O ator na performance barroca age de modo artificial em todos os sentidos, diferente das performances psicológicas, mais comuns hoje em dia: ele aumenta as sensações e emoções, amplifica-as através de sua entonação e de seus gestos. É artificial mas não é falsa: diz respeito a uma verdade artística maior, a personagem aparece como um agente da história, não como um indivíduo cujo psicológico será trabalhado.

O tipo de atuação de Emmanuelson e Kasparson lembra a atuação barroca na medida em que celebram o exagero e a artificialidade sobre a fidelidade ao real: Kasparson comenta que a única crítica que o Cardeal poderia aplicar à sua interpretação seria que talvez ele tivesse exagerado o papel.

I stayed in this hayloft to save the lives of those sottish peasants, who preferred the salvation of their cattle to their own. It is doubtful whether the Cardinal would ever have done that, for he was a man of excellent sense. That may be so. But a little charlantry there must needs be in all great art, and the Cardinal himself was not free from it.<sup>164</sup> (DINESEN, 2002, p. 184)

Como quer que fosse, agora, no dia do julgamento, Deus não poderia lhe dizer que ele era um mau ator.

Emmanuelson, por sua vez, aplica o exagero à sua própria existência trágica, estando pronto a arriscar sua vida em uma reserva cheia de leões e sem água sem nenhum motivo prático real, mas apenas para ser fiel à tragédia. Quando Dinesen escreve que os elementos do cenário deveriam ter tomado a aparência de cartolina, ela alude a essa vontade de

---

163 “Isso induz um senso de analogia entre o palco e o mundo real – de analogia e não duplicação. O ator desse tipo de teatro não é ilusionista; o objetivo de sua arte não é imitar o mundo real perfeitamente em uma reprodução idêntica, mas selecionar alguns elementos, dando vida a uma realidade de palco que é o trabalho artístico produzido por um ator. (...) O objetivo não é duplicar a realidade, mas criar uma realidade de palco que oferece sinais claros de sua conexão com o mundo real. Esse é o ator shakespeariano, por excelência.”

164 “Eu permaneci neste sótão para salvar as vidas daqueles camponeses estúpidos, que preferiram a salvação de seu gado à sua própria. É de se duvidar que o Cardeal teria feito isso, pois ele era um homem de excelente razão. Talvez seja. Mas um pouco de charlatanismo é necessário em toda arte grandiosa, e o próprio Cardeal não estava livre disso.”

Emmanuelson de ser artificial, pois o artifício aqui o aproximaria de uma verdade maior, divina, na medida em que o afasta de sua própria realidade material e psicológica.

Miss Malin pergunta a Kasparson por que ele queria tanto esse papel. Ele responde:

Not by the face shall the man be known, but by the mask. (...) I am a bastard. I have upon me the bastard's curse, of which you know not. The blood of Égalité is an arrogant blood, full of vanity - difficult, difficult for you, when you have it in your veins. It claimed splendour, Madame; it will stand no equivalence; it makes you suffer greatly at the least slight. But these peasants and fishermen are my mother's people. (...) Nothing in the world have I ever loved, except them. If they would have made me their master I would have served them all my life. If they would only have fallen down and worshipped me, I would have died for them. But they would not. That they reserved for the Cardinal. Only tonight have they come around. They have seen the face of God in my face.<sup>165</sup> (DINESEN, 2002, P. 185)

Aqui, Kasparson celebra o artifício, a ideia de que o exagero é melhor do que a correspondência com a realidade, de que a máscara pode dizer verdades maiores do que o rosto. Johannesson, em um texto sobre a relação entre Dinesen e Kierkegaard, escreve sobre o apreço que ambos escritores tinham por máscaras:

To don a mask is regarded as an aristocratic manner: to play the lover, the hero, the saint, requires the aristocratic virtues of courage and imagination, and a passionate affirmation of destiny. Thus it is opposed to the bourgeois virtues: being true to one's own self, sincerity, and security. Thus the mask play is a defense of the aristocratic virtues in a bourgeois age.<sup>166</sup> (JOHANNESSON, 1962, p. 21)

Kasparson, ao ser ator, rebela-se de, ao mesmo tempo em que reforça, sua origem burguesa. Isso se dá porque seu “eu verdadeiro”, ao qual ele seria fiel como burguês, é, por

---

165 “Não pelo rosto deve o homem ser conhecido, mas pela máscara. (...) Eu sou um bastardo. Eu tenho sobre mim a maldição do bastardo, a qual você não conhece. O sangue de Égalité é um sangue arrogante, cheio de vaidade – difícil, difícil para quem o tem em suas veias. Ele clamava por esplendor, Madame; não suporta qualquer equivalência; faz com que você sofra enormemente ao menor desrespeito. Mas esses camponeses e pescadores são o povo da minha mãe. (...) Nada no mundo eu ameí, além deles. Se eles tivessem me feito seu mestre, eu teria os servido toda minha vida. Se apenas eles se ajoelhassem e me adorassem, eu teria morrido por eles. Mas eles não fizeram isso. Isso eles reservaram para o Cardeal. Apenas hoje à noite que eles mudaram de opinião. Eles viram o rosto de Deus em meu rosto.”

166 “Usar uma máscara é tido como um costume aristocrático: interpretar o amante, o herói, o santo, requer virtudes aristocráticas de coragem e imaginação, e uma afirmação passional do destino. Assim se opõe às virtudes burguesas: ser fiel a si mesmo, sinceridade e segurança. Assim o jogo de máscaras é uma defesa das virtudes aristocráticas em uma era burguesa.”

natureza, ilegítimo: não só é bastardo, como é irmão do rei ilegítimo da França. “The bastard of Égalité! Can one be more bastard than that, Madame?”<sup>167</sup> (DINESEN, 2002, p. 183). A ilegitimidade corre em suas veias, assim como a vaidade e a busca pelo esplendor, desse modo ser sincero e fiel à sua origem é, paradoxalmente, subir no palco e assumir outras identidades.

A “maldição do bastardo” pode ser interpretada como a passagem da Bíblia que determina que o bastardo, assim como 10 gerações descendentes dele, serão incapazes de entrar no reino dos céus (Deuteronômio 23:2), assim tirando a importância de agir moralmente - afinal, se a ida ao inferno é garantida, é melhor ir com estilo. Podemos, entretanto, interpretar essa maldição dentro da discussão sobre legitimidade: Kasparson é bastardo do mesmo modo que é ator, ou seja, tem sua identidade na sua ausência de identidade fixa. Vive para ser ilegítimo, para interpretar papéis, visto que não é protegido nem preso por um sobrenome.

Kasparson deseja servir ao povo, morrer por ele, pois sua mãe é filha de artesão, fazendo com que ele seja em parte proletário. Entretanto, em sua vaidade de Égalité e em sua postura semi-aristocrática, ele deseja ajudar o povo tomando a posição de Deus. Para exercer esse desejo, Kasparson recorre à sua ilegitimidade, sua natureza bastarda - ou ausência de naturalidade - e assume a identidade do Cardeal. Ao se desprender da necessidade de interpretar um papel escolhido pelo destino, o bastardo possui a liberdade de escolher seu papel e improvisá-lo como achar melhor.

A improvisação é uma parte importante da *commedia dell'arte*, que inspirou fortemente a obra de Dinesen e enriquece a discussão sobre atuação, legitimidade e máscaras. Donald Hannah escreve que nesse tipo de teatro, o dramaturgo apenas constituía a base do enredo mas os atores eram responsáveis por improvisar a ação e o diálogo. Máscaras eram frequentemente usadas para significar a natureza do papel que o ator interpretava (HANNAH, 1971, p. 121). Conectando esse modo de arte à discussão sobre destino em Dinesen, ele escreve:

To fulfil one's destiny by realising God's intentions does not entail a passive surrender to God's will, nor does it mean 'falling back upon him', and allowing oneself to be animated solely by the great puppet-master who, by manipulating the strings and controlling every action, makes us dance to his will. On the contrary, it demands an active co-operation with God, a co-operation like that between the scenario-writer and the *commedia dell'arte*

---

167 “O bastardo de Igualdade! Pode alguém ser mais bastardo que isso, Madame?”

performers, who dramatised and brought to imaginative life the roles they had been allotted.<sup>168</sup> (HANNAH, 1971, p. 123)

Ser fiel a um papel e sacrificar sua individualidade em nome dele não significa não ter agência. Significa contribuir para a grande peça de boa vontade e com criatividade, tendo senso de humor para encarar seu destino. Kasparson exerce seu “papel” de bastardo e ator ao interpretar diferentes papéis em sua vida, ao assumir diversas identidades e ao fornecer, através de suas experiências, material para histórias.

Miss Malin lhe pergunta se ele gostou de interpretar o Cardeal, em sua última chance. Kasparson disse que sim.

For I have lived long enough, by now, to have learned, when the devil grins at me, to grin back. And what now if this, to grin back when the devil grins at you - be in reality the highest, the only true fun in all the world? And what if everything else, which people have named fun, be only a presentiment, a foreshadowing, of it? It is an art worth learning, then.<sup>169</sup> (DINESEN, 2002, p. 187)

Ambos se levantam, e Miss Malin afirma que ela também sorri de volta ao Diabo. Radiante, ela lhe diz: "Kasparson, you great actor, (...) bastard of Égalité, kiss me"<sup>170</sup> (DINESEN, 2002, p. 187). Ele responde que não, pois está doente: há veneno em sua boca. Ela ri e diz que não importa: "She looked, indeed, past any sort of poison. She had on her shoulders that death's-head by which druggists label their poison bottles, an unengaging object for any man to kiss"<sup>171</sup> (DINESEN, 2002, P. 187). Olhando para ele, disse com vagar e graça: "*Fils de St Louis, montez au ciel!*"<sup>172</sup> (DINESEN, 2002, p. 187), e o ator a abraçou com força e a beijou.

---

168 “Cumprir o destino de alguém ao realizar as intenções de Deus não significa uma rendição passiva à vontade de Deus, nem significa ‘recorrer a ele’, e permitir-se ser animado apenas pelo grande titereiro que, ao manipular as cordas e ao controlar todas as ações, faz com que dancemos à sua vontade. Ao contrário, isso demanda uma cooperação ativa com Deus, uma cooperação como aquela entre o roteirista e os atores da *commedia dell’arte*, que dramatizam e trazem à vida imaginativa os papéis que lhes foram atribuídos”

169 “Pois eu vivi tempo o suficiente, até o momento presente, para ter aprendido que, quando o diabo sorri para mim, eu devo sorrir de volta. E se agora isso, sorrir de volta quando o diabo sorri para você – seja na realidade a mais elevada, a única verdadeira diversão em todo o mundo? E se todo o resto, que as pessoas chamam de diversão, seja apenas um pressentimento, uma antecipação dela? É uma arte digna de ser aprendida, então.”

170 “Kasparson, seu grande ator, (...) bastardo de Igualdade, beije-me”

171 “Ela parecia, de fato, imune a qualquer veneno. Ela tinha sobre seus ombros aquela cabeça da morte que os farmacêuticos usam para rotular seus frascos de veneno, um objeto nada atraente para qualquer homem beijar”

172 “Filho de St. Louis, suba ao céu!”

Essa cena absurda consiste em uma sátira de um final clichê de histórias de aventuras. O beijo final, que normalmente indicaria um final feliz e o triunfo do amor, aqui simboliza um convite para a morte tanto pelo fato de Miss Malin parecer uma caveira quanto pelo convite ser a frase dita a Louis XVI no momento de sua execução. A ironia não termina aí: o papel da “mocinha” é interpretado por uma figura caveirosa e o papel do legítimo rei Louis XVI é interpretado pelo irmão bastardo do ilegítimo rei Louis Philippe I.

Assim termina a principal e última performance desse ator barroco e bastardo: em ironia, com identidades trocadas e engolida pelo mar. Do mesmo modo com que Saufe, ao desistir de suas ambições metafísicas, encontra a plenitude em sua existência ao tornar-se um mergulhador, Kasparson vai ao encontro de seu destino ao afundar no dilúvio.

O mar envolve Kasparson fazendo com que, em sua morte, sua identidade escolhida de Cardeal fosse preservada para sempre nos anais da província, e assim sela seu papel no teatro do mundo. Um encontro com seu destino sem esperança e sem desespero, apenas com a certeza de que essa história será guardada pelos próximos séculos. Depois dela, o dilúvio.

## CONCLUSÃO: Mar do Norte

O passado sempre paira sobre a obra de Isak Dinesen. Cada uma das personagens da novela “The Deluge at Norderney” expressa isso de modo diferente, como exposto ao longo desta dissertação. Entretanto, esse passado não trata puramente de acontecimentos concretos, mas de uma ficcionalização destes, cuja interpretação nos ajuda a chegar a uma verdade maior e atemporal.

A figura que expressa poeticamente essa atemporalidade e a repetição eterna do passado na obra de Dinesen é o mar. Este é descrito em diversos contos e novelas de Dinesen através de animismos e personalizações, além de estar presente em momentos cruciais para a narrativa e muitas vezes ser o catalisador desses. Em “The Deluge at Norderney”, seu papel não pode ser ignorado: a história tem sua origem e seu fim nas ações do mar, e este carrega uma simbologia essencial na interpretação da novela.

Há, na introdução de “The Deluge at Norderney”, uma longa descrição dos verões em Norderney do início do século XIX, em que são mostrados os contrastes entre o cenário assustador e a fruição de entretenimentos leves e inofensivos da aristocracia e da alta burguesia - a delicadeza das carruagens, das casinhas, das roupas das mulheres, assim como de seus pezinhos, que se opõe fortemente ao cenário referido como “wild” (selvagem) e “untamable” (indomável). Esses verões, descritos ironicamente como uma “pilgrimage into the heart of nature”<sup>173</sup> (DINESEN, 2002, p. 121), eram repletos de festas, jogos de azar e flertes e, por causa disso, “the peasants and fishermen of Norderney themselves learned to look upon the terrible and faithless grey monster westward of them as upon some kind *maître de plaisir*”<sup>174</sup> (DINESEN, 2002, p. 121).

A força do mar e seu poder de destruição são admirados pela alta-sociedade, cujas vidas pacatas não oferecem qualquer emoção: diante do tédio, voltam-se para o apreço do selvagem, vivendo aventuras em suas mentes sem, de fato, arriscarem suas vidas. A alta-sociedade romântica vivia sob a luz da razão e dos salões, porém sonhava com o selvagem, com o perigoso, com as questões de vida ou morte que sua existência privilegiada lhes privava. Isso muda no fim do verão de 1835.

---

173 “peregrinação ao coração da natureza”

174 “os próprios camponeses e pescadores de Nordeney aprenderam a olhar para o terrível e infiel monstro cinzento a seu oeste como algum tipo de mestre dos prazeres”

O dia anterior à tempestade é descrito com a maestria habitual de Dinesen: como uma pintura, a autora vai colorindo o cenário com tons peculiares, criando uma atmosfera de tensão e estranhamento. O ar - “[of] a strange, luminous, sulphurous dimness”<sup>175</sup> (DINESEN, 2002, p. 122) - parece prestes a receber uma aparição do Diabo. O sol, grande símbolo da razão, do Iluminismo, daquilo em que se baseia o homem moderno e que o protege, “went down in a confusion of light, itself a dull red like the target upon the promenade”<sup>176</sup> (DINESEN, 2002, p. 123), desse modo perdendo sua imposição e servindo como um alvo prestes a ser acertado pelas forças do mar.

“It was a highly inspiring evening; many things happened at Norderney. That night the people who were not kept awake by the beating of their own hearts woke up, terrified, by a new, swiftly approaching roar. Could their sea sing now in this voice?”<sup>177</sup> (DINESEN, 2002, p. 123)

O mar traz, aqui, a emoção necessária para a inspiração. A voz que cantava agora era selvagem, ignorava a civilização e a racionalidade, contribuindo para o surgimento de novas histórias. De manhã, “the world was changed, but none knew into what”<sup>178</sup> (DINESEN, 2002, p. 123). O selvagem do mar invade a civilização de diversas formas simbólicas: o barulho impede os pensamentos, o vento arranca roupas, as ondas atingem o céu.

Diante desse cenário assustador, a maioria dos veranistas apressou-se em partir de lá. “The young women pressed their faces to the window panes of their coaches, wild to catch a last glimpse of the wild scenery. It seemed to them that they were driving away from the one real place and hour of their lives”<sup>179</sup> (DINESEN, 2002, p. 123)

Depois da tempestade, a massa de água rompe os diques e há o dilúvio. Casas, fazendas, tudo que era mais sólido nas vidas dos locais desmorona como castelos de cartas. “The North Sea had come to visit them”. Por ter ocorrido no verão, “the deluge assumed the character of a terrible, grim joke”<sup>180</sup> (DINESEN, 2002, p. 124).

---

175 “[de] uma estranha, luminosa, sulfúrica penumbra”

176 “desceu em uma confusão de luz, ele próprio de um vermelho opaco como um alvo na alameda”

177 “Foi uma noite altamente inspiradora: muitas coisas aconteceram em Norderney. Naquela noite as pessoas que não se mantiveram acordadas pelas batidas de seus próprios corações acordaram, aterrorizadas, por um rugido novo, que se aproximava rapidamente. Poderia seu mar cantar agora naquela voz?”

178 “o mundo mudara, mas ninguém sabia em quê”

179 “As jovens moças pressionavam seus rostos na janela de seus coches, loucas [literalmente: selvagens] para ter um último vislumbre do cenário selvagem. Parecia-lhes que estavam afastando-se do único lugar e da única hora reais de suas vidas”

180 “O Mar do Norte viera lhes visitar” e “o dilúvio assumiu o caráter de uma piada terrível e mórbida”

Há uma novela de Dinesen chamada “The Immortal Story”, que conta a história de um grande comerciante inglês em Cantão, Mr. Clay. Em sua velhice, o magnata sofre de dores intensas por causa da gota e, para se distrair durante a noite, pede para seu jovem escrivão, Elishama, um “judeu errante” com uma vida trágica, ler em voz alta seus livros de contabilidade antigos.

Quando esses livros acabam, Elishama propõe que eles leiam outras coisas. Mr. Clay fica confuso, e Elishama lhe mostra um papel com uma profecia, que ele ganhara uma vez. Mr. Clay diz que não faz sentido falar sobre coisas que ainda não aconteceram e que talvez nunca aconteçam. Ele conta que só devemos compartilhar uma história quando ela de fato aconteceu.

Como um exemplo disso, ele traz uma história que ouviu no navio ao vir da Inglaterra para Cantão: a de um marinheiro que, ao andar pelo cais, encontra uma carruagem com um velho rico, que lhe propõe cinco guinês em troca de um favor. Ao chegarem na casa luxuosa, o velho explica que ele queria produzir um herdeiro para sua fortuna, mas era já infértil, e pagaria para o marinheiro dormir com sua esposa, jovem e bela, para que ela engravidasse. O marinheiro, então, teve uma noite de grandes prazeres e partiu com o dinheiro no bolso.

Elishama responde que ele também conhecia essa história: não porque, por coincidência, também conheceria o mesmo marinheiro, mas porque essa história era contada em todas as embarcações, com pequenas variações pessoais. Ela nunca de fato aconteceu com ninguém, e todos os marinheiros a conhecem e sabem que não é verdade, mas ainda assim sentem prazer em ouvi-la sempre que alguém decide contá-la. Todos os marinheiros sonham com riquezas e companhia em sua vida pobre e solitária, e seu interesse na história é exatamente por saber que ela nunca aconteceria: se houvesse a possibilidade de ela acontecer, eles nunca a contariam.

Mr. Clay fica lívido: acredita ser insano e imoral ocupar-se com coisas que não são reais. Portanto, decide transformar essa história em um fato, para que, quando os marinheiros a contarem, eles estejam contando uma verdade. Manda Elishama arranjar uma moça para interpretar o papel da jovem esposa, ele interpretaria o papel do velho rico e arranjariam um marinheiro para viver essa história perto do cais.

Depois de realizarem essa empreitada, na manhã seguinte, Elishama conversa com o jovem marinheiro, e diz que este seria o único marinheiro do mundo que contaria a história em verdade. O jovem fica confuso: "por que você está chamando isso de história? Essa

história que os marinheiros contam não se relaciona em nada com o que aconteceu comigo. E mais, quem acreditaria em mim se eu contasse?”. “I would not tell it”, he said, ‘for a hundred times five guineas’<sup>181</sup> (DINESEN, 2001a, p. 229).

Ele pede a Elishama, então, um favor: que dê de presente à moça uma concha que ele encontrara em uma ilha em que fora náufrago, que ele acreditava ser rara e não haver nenhuma igual no mundo. Pede também que Elishama diga à moça para colocar a concha em seu ouvido. Elishama concorda e, quando o marinheiro parte, ele próprio coloca a concha em seu ouvido:

There was a deep, low surge in it, like the distant roar of great breakers. (...) He had a strange, gentle, profound shock, from the sound of a new voice in the house, and in the story. ‘I have heard it before,’ he thought, ‘long ago. Long, long ago. But where?’ He let his hand sink.<sup>182</sup> (DINESEN, 2001a, p. 231)

A história imortal é aquela que, mesmo repetida, traz novidade. Todos a conhecem; mesmo assim sentem prazer em ouvi-la, como uma concha, que apesar de parecer rara, traz sempre a mesma música das outras. Ela não conta nenhum fato, mas diz respeito a uma verdade maior, que toca a alma daqueles que têm a sensibilidade de escutá-la. Ela diz respeito à arte, à vontade de escapar dos fatos e embarcar na ficção. Entretanto, através da metáfora da concha, a história imortal também se refere a uma história maior, divina, da qual todos fazemos parte. O som da concha é o som do mar, “the distant roar of great breakers”, uma “new voice”, lembrando muito a passagem de “The Deluge at Norderney” já citada anteriormente, em que o barulho do mar é descrito como “a new, swiftly approaching roar”<sup>183</sup>, e as pessoas se perguntam: “Could their sea sing now in this voice?”<sup>184</sup> (DINESEN, 2002, p. 123).

O mar, nessas duas novelas, assume esse papel metafórico de agente divino para a criação de histórias. Seu rugido selvagem, produzido pelas incessantes ondas, compartilha a história imortal e serve de inspiração para poetas, artistas e contadores de histórias ao redor do mundo. Langbaum escreve sobre o conto “The Immortal Story”:

---

181 “‘Eu não contaria’, ele disse, ‘nem por cem vezes cinco guineas’”

182 “Havia uma profunda, baixa vaga nela, como o rugido distante de grandiosas e fortes ondas. (...) Ele sentiu um estranho, gentil e profundo choque com o som de uma nova voz da casa, e na história. ‘Eu já ouvi isso antes,’ pensou, ‘há muito tempo atrás. Muito, muito tempo atrás. Mas onde?’ Ele deixou sua mão afundar.”

183 “um rugido novo, que se aproximava rapidamente”

184 “Poderia seu mar cantar agora nessa voz?”

In dealing once again with a man who tries to make a story in life, 'Immortal Story' sets forth the essential situation of all Isak Dinesen's stories. For life is in her view a repetition. We live by projecting out of memory - personal memory that shades off into cultural memory - patterns through which we hope to accomplish our purposes. We accomplish our purposes but not in the sense we intended; for somewhere, in acting out our own stories, we step into God's and serve His purpose. We step into God's story when we are carried by a genuine emotion to that depth where our desire meets His.<sup>185</sup> (LANGBAUM, 1975, p. 272)

Do mesmo modo em que a história encenada por Mr. Clay era repetida eternamente entre marinheiros, a vida repete eternamente memórias pessoais e culturais, criando padrões que podem não ser facilmente compreendidos por nós. O dilúvio, mito que aparece em diversos povos, consiste em uma dessas repetições, e aparece em Norderney não como uma punição ou ameaça, mas como um presente do mar para permitir que a história imortal, eterna, siga em frente.

No fim da novela, Miss Malin percebe que seu vestido estava molhado. Ela e Kasparson olham para o chão do celeiro:

A dark figure, like that of a long thick snake, was lying upon the boards, and a little lower down, where the floor slanted slightly, it widened to a black pool which nearly touched the feet of the sleeping girl [Calypso]. The water had risen to the level of the Hayloft.<sup>186</sup> (DINESEN, 2002, 187-188).

A serpente aqui pode nos remeter à imagem do ouroboros, o símbolo da cobra que morde o próprio rabo. Na mitologia nórdica, ela associa-se ao mar na figura de Jörmungandr, uma serpente gigante que vive no fundo do mar e circunda o mundo inteiro, mordendo seu rabo. Essa serpente tem um papel crucial na lenda de Ragnarök, o "apocalipse" da mitologia nórdica, a batalha final entre a ordem e o caos: em fúria, ela subiria à costa, fazendo com que o oceano cobrisse a terra, contribuindo para que o caos dominasse. Depois desse evento,

---

185 "Ao lidar novamente com um homem que tenta transformar a história em vida, 'A história imortal' apresenta a situação essencial de todas as histórias de Isak Dinesen. Pois a vida é, em sua visão, repetição. Vivemos ao projetar da memória – memória pessoal que faz sombra na memória cultural – padrões através dos quais esperamos cumprir nossos propósitos. Cumprimos nossos propósitos mas não no sentido que pretendíamos; pois em algum lugar, ao interpretar nossas próprias histórias, entramos na de Deus e servimos Seu propósito. Entramos na história de Deus quando somos carregados por uma emoção genuína para aquela profundidade onde nosso desejo encontra o Seu."

186 "Uma figura escura, como a de uma longa e grossa serpente, deitava-se sobre as tábuas, e um pouco abaixo, onde o chão inclinada ligeiramente, alargava-se em uma piscina preta que quase tocava os pés da garota que dormia [Calypso]. A água subira ao nível do sótão."

entretanto, a lenda diz que um novo momento de paz surgirá, e os poucos sobreviventes formarão uma nova vida (STURLUSON, 1995, p. 53-57).

A “serpente marítima” da novela pode, portanto, simbolizar o fim, a morte, o caos - a tomada do mar sobre a terra - e também a ideia de ciclos e repetição. A repetição também aparece na última frase da novela, uma citação de *Mil e Uma Noites*, dita por Miss Malin: “*À ce moment de sa narration, she said, ‘Scheherazade vit paraître le matin et, discrète, se tut’*”<sup>187</sup> (DINESEN, 2002, p. 188), a frase que Scheherazade dizia todas as manhãs depois de contar suas histórias para o sultão ao longo das mil e uma noites. Mesmo que tenha sido o fim para essas personagens, essa frase mostra como essa história é apenas um fio em uma gigante malha de histórias, e como sua morte não deve ser lamentada, mas celebrada como a possibilidade de um novo começo, uma nova história, simbolizados pela manhã.

No livro *Winter’s Tales*, há um conto chamado “The Fish”, que se passa na Idade Média e em que há um ancião pagão, chamado Granze, que era “as old as the salt sea”<sup>188</sup> (DINESEN, 2001c, p. 134). Em uma conversa com o protagonista do conto, o Rei da Dinamarca, Granze lhe diz:

What has happened to our father’s father, and to those old men, who were mould when he suckled his mother, we still keep in our mind, we recall it whenever we want. You, too, have the lusts and the fears of your fathers in your blood, but their knowledge you have not: they did not understand how to put that in, when they were begetting a child. That is why each of you has to begin anew, from the beginning, like a new-born mouse fumbling in the dark.<sup>189</sup> (DINESEN, 2001c, p. 141)

Isak Dinesen, ao assumir o papel de contadora de histórias, ao referir-se a si mesma como “bruxa” e ao dizer que tinha três mil anos de idade, assume o papel da voz da história imortal, aquela que compartilha a sabedoria do velho mar salgado em tempos em que a novidade tem mais valor que a memória. Através da ficção, ela traz ideias sobre espiritualidade, arte e tradição para um público cada vez mais cético e secular, que em vez de

---

187 “‘Nesse momento de sua narrativa,’ ela disse, ‘Scheherazade viu aparecer a manhã e, discreta, calou-se’”

188 “tão velho quanto o mar salgado”

189 “O que aconteceu com o pai do nosso pai, e com aqueles velhos homens que já mofavam quando ele amamentava, mantemos até hoje em nossa mente, lembramos sempre que queremos. Você, também, tem os desejos e os medos de seus pais em seu sangue, mas seu conhecimento você não tem: eles não entenderam como inseri-lo quando tiveram uma criança. É por isso que cada um de vocês tem que começar de novo, do começo, como um rato recém-nascido atrapalhando-se no escuro”

rejeitar sua obra por discordar desses valores, encanta-se por reconhecer neles algo que também lhes pertence.

Através da figura do mar e das histórias das personagens, “The Deluge at Norderney” consiste em uma das obras que melhor transmitem a proposta de escrita de Isak Dinesen, que se inspira em diversas tradições tidas como “ultrapassadas” para, a partir delas, produzir uma escrita original que dialogue com o leitor moderno. O dilúvio dirige-se, assim, ao povo romântico/moderno - que possui “the lusts and the fears of [their] fathers in [their] blood” (DINESEN, 2001c, p. 141), porém não seu conhecimento - e lhes dá de presente essa aventura que os conecta aos seus antepassados através da história imortal. Ele traz o caos para pessoas cujos ideais iluministas só permitem a ordem. Ele bagunça todas as fundações, torna móveis todas as bases aparentemente sólidas sobre as quais se sustentavam. Ele traz, por fim, material para que histórias sejam feitas.

## REFERÊNCIAS

- APRÈS NOUS LE DÉLUGE. In: Lexico. Oxford: Oxford University Press, 2021. Disponível em: <[https://www.lexico.com/definition/apres\\_nous\\_le\\_deluge](https://www.lexico.com/definition/apres_nous_le_deluge)>. Acesso em: 16/09/2021.
- ARENDRT, Hannah. “Isak Dinesen: 1885-1963” In: *Men in Dark Times*. New York: Harcourt, Brace & World, 1968.
- \_\_\_\_\_. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- BALDWIN BROWN, G. “Introductory Essay”. In: VASARI, Giorgio. *Vasari on Technique*. Londres: J. M. Dent & Company, 1907.
- BLIXEN, Karen. *Out of Africa*. Londres: Penguin Classics, 2001.
- BRANTLY, Susan C. *Understanding Isak Dinesen*. Columbia: University of South Carolina Press, 2002.
- DINESEN, Isak. *Daguerreotypes and Other Essays*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Seven Gothic Tales*. Londres: Penguin Classics, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Anecdotes of Destiny*. Londres: Penguin Classics, 2001a.
- \_\_\_\_\_. *Last Tales*. Londres: Penguin Classics, 2001b.
- \_\_\_\_\_. *Winter’s Tales*. Londres: Penguin Classics, 2001c.
- GROS DE GASQUET, Julia - “Baroque Theatricality”. In: LYONS, John D. (ed.). *The Oxford Handbook of the Baroque*. New York: Oxford University Press, 2019. Paginação irregular.
- HAGGERTY, George E.. “Queer Gothic”. In: BACKSCHEIDER, Paula R.; INGRASSIA, Catherine (org.). *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 383-398.
- HANNAH, Donald - 'Isak Dinesen' and Karen Blixen: *The Mask and the Reality*. Londres: Putnam & Company, 1971.
- HARDY AIKEN, Susan. *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- HENRIKSEN, Aage. “The Empty Space Between Art and the Church”. *Scandinavian Studies*, v. 57, n. 4, p. 390-399, Outono 1985.
- HORNER, Avril M.; ZLOSNIK, Susan H.. *Gothic and the Comic Turn*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005.

- JOHANNESON, Eric O.. "Isak Dinesen, Soeren Kierkegaard and the Present Age". *Books Abroad*, v. 36, n. 1, p. 20-24, Inverno 1962.
- LANGBAUM, Robert - *Isak Dinesen's Art: The Gayety of Vision*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
- LYONS, John D.. "Introduction: The Crisis of the Baroque". In: LYONS, John D. (ed.). *The Oxford Handbook of the Baroque*. New York: Oxford University Press, 2019. Paginação irregular.
- MARRANCA, Bonnie. "Triptych: Isak Dinesen in Three Parts". *Performing Arts Journal*, v. 10, n. 2, p. 91-106, 1986.
- MCCUSICK, James, C.. "Nature". In: FERBER, Michael (ed.). *A companion to European romanticism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- MROVLJE, Maša. "Narrating and Understanding". In: HAYDEN, Patrick (org.). *Hannah Arendt: Key Concepts*. Nova Iorque: Routledge, 2014.
- MUSSARI, Mark. "L'Heure bleue: Isak Dinesen and the Ascendant Imagination". *Scandinavian Studies*, v. 73, n. 1, p. 43-62, 2001.
- PETROVA, Maria. *A poética do romance gótico na coletânea Noites em uma granja perto de Dikanka de N. V. Gógol*. Dissertação (Mestre em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.
- PEVSNER, Nikolaus. *An outline of European Architecture*. Londres: Hazell, Watson & Viney, Ltd., 1948.
- SAYRE, Robert e LÖWY, Michael. "Romanticism and Capitalism". In: FERBER, Michael (ed.). *A companion to European romanticism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- SINGER, Irving. *The Nature of Love 2: Courtly and Romantic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- SILVEIRA, Verônica da Costa. "Os godos na Aquitânia e a queda do Império Romano Ocidental". *Brathair: Grupo de Estudos Celtas e Germânicos*, v. 15, n. 2, p. 83-114, 2015
- STECHER-HANSEN, Marianne. "Both Sacred and Secretly Gay: Isak Dinesen's 'The Blank Page'". *Pacific Coast Philology*, v. 29, n. 1, p. 3-13, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Karen Blixen on Nazism - 'Breve fra et Land i Krig'". *Scandinavian Studies*, v. 82, n. 1, p. 53-94, Primavera 2010.
- STURLUSON, Snorri. *Edda*. Translated and edited by FAULKES, Anthony. London: Everyman, 1995.

- THURMAN, Judith. *Isak Dinesen: The Life of a Storyteller*. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1982.
- VAN DE STADT, Janneke. "Lost and Found in Translation: Dinesen, Andersen, and the Rhetoric of Virginity". *Scandinavian Studies*, v. 92, n. 2, p. 147-166, 2020.
- WALLACE, Diana. "'The Haunting Idea': Female Gothic Metaphors and Feminist Theory". In: *The Female Gothic: New Directions*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.
- WILKINSON, Lynn R.. "Hannah Arendt on Isak Dinesen: Between Storytelling and Theory". *Comparative Literature*, v. 56, n.1, p. 77-98, 2004.