

Ana Paula Raposo

A black and white close-up portrait of Ana Paula Raposo. She is wearing a laurel wreath on her head. Her face is the central focus, showing her eyes looking upwards and to the right, with a slight smile. The lighting is dramatic, with strong shadows on the right side of her face. She is wearing a dark top with a white collar and small pearl earrings.

*Fora do texto, fora da terra:
voz, memória e ficção
em *Out of Africa*, de Karen Blixen*

ANA PAULA RAPOSO

*Fora do texto, fora da terra: voz, memória e ficção em Out
of Africa, de Karen Blixen*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Edição e recepção de textos literários.

Orientadora: Sônia Queiroz

BELO HORIZONTE
2016

B648.Yr-f Raposo, Ana Paula.
 Fora do texto, fora da terra [manuscrito] : voz, memória e ficção em Out of África, de Karen Blixen / Ana Paula Raposo. – 2016.
 108 f., enc. : il. color., p&b.

 Orientadora: Sônia Queiroz.

 Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

 Linha de pesquisa: Edição e Recepção de Textos Literários.

 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

 Bibliografia: f. 103-107.

 1. Blixen, Karen, 1885-1962. – Out of África – Teses. 2. Blixen, Karen, 1885-1962 – Anônimos e pseudônimos – Teses. 3. Blixen, Karen, 1885-1962 – Crítica e interpretação – Teses. 4. Literatura dinamarquesa – História e crítica – Teses. 4. Tradição oral – Teses. I. Queiroz, Sônia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 839.816

A meus pais, por me darem a voz.

Agradecimentos

À CAPES, pela concessão da bolsa de pesquisa.

À Prof.^a Sônia Queiroz, pelos anos de trabalho como estagiária e orientanda, pela confiança e amizade que crescem junto com essa pesquisa.

Às professoras Myriam Ávila e Maria Rita Drumond Viana, por aceitarem o convite para participar da banca.

À Lara, Denise e Natália, por me inspirarem e me acompanharem amadurecer.

Aos amigos Davidson, Gabriela, Dulce, Café, Breno, por dividirem comigo a felicidade e a angústia da graduação.

Ao amigos Orlando, Henrique, Carolina e João, pelo valor do canto.

Aos amigos da pracinha, pelo valor do riso.

Aos artistas, professores, amigos e colegas que habitam essas páginas indiretamente.

À minha irmã Thais, por compartilhar comigo o amor pela leitura.

Aos meus pais, Leda e Luis, pelo amor que vence a distância.

A Deus, por me mostrar o caminho.

Resumo

Esta dissertação centra-se no pseudonimato de Karen Blixen e suas consequências na recepção da obra *Out of Africa*. Apoiamos nossas reflexões na obra *Paratextos Editoriais*, de Gérard Genette. Levantamos um breve panorama de escritoras da literatura inglesa que usaram pseudônimo masculino nos séculos XIX e XX. Almejamos compreender de que maneira características editoriais como título e capa estão refletidas na obra literária *Out of Africa*. Pensamos no amplo arcabouço de memórias (cartas, biografia, autobiografia, fotografias, adaptações cinematográficas, etc) que amparou Blixen a narrar sua obra *Out of Africa*. Revisamos os textos importantes sobre o assunto: Roland Barthes e seu ensaio “A morte do autor” e Michel Foucault e seu “O que é um autor?”. Além destes, usamos a revisão de Roger Chartier sobre o nascimento da concepção de propriedade literária, analisando o que Foucault chama de *função-autor*. Com auxílio da crítica biográfica, abordamos a imagem de escritora de Blixen. Refletimos a predileção de Karen Blixen pela tradição oral e os seus efeitos em *Out of Africa*.

Palavras-chave: edição; recepção; pseudônimo; tradição oral.

Abstract

This dissertation focuses on Karen Blixen's pseudonym and its consequences on the reception of *Out of Africa*. We support our reflections on *Paratextos Editoriais*, by Gérard Genette. We raise a brief overview of women writers of English literature who used male pen names in the nineteenth and twentieth centuries. We aim to understand how editorial features as title and cover are reflected in *Out of Africa*. Supported by a broad framework of memories (letters, biography, autobiography, photographs, film adaptations etc.) we discuss the memories that Blixen kept from Africa and later narrated in *Out of Africa*. We review the important texts on the subject of authorship: Roland Barthes and his essay "The Death of the Author" and Michel Foucault and his "What is an author?". In addition, we use the review of Roger Chartier about literary property, in which he analyzes what Foucault calls the *function-author*. With the aid of biographical criticism, we will address Karen Blixen's writer image. We'll look over her favoritism of oral tradition and its effects in *Out of Africa*.

Keywords: publishing; reception; pseudonym; oral tradition.

Sumário

MOI, JE SUIS UNE CONTEUSE 8

PARTE I: VOZ

BY THE LADIES 14

Jane Austen 25

Irmãs Brontë 26

Marian Evans 29

Olive Schreiner 31

Karen Blixen 32

PARTE II: MEMÓRIA E FICÇÃO

MEMÓRIAS DE ÁFRICA 46

África minha 56

MASKENFREIHEIT 65

A imagem de escritor 66

A CONTADORA DE HISTÓRIAS 73

ET RIEN QU'UNE CONTEUSE 98

REFERÊNCIAS 103

Even a flattering picture is a caricature and a lie.
Isak Dinesen

MOI, JE SUIS UNE CONTEUSE

Em *Os Cães Ladram – pessoas públicas e lugares privados*, Truman Capote descreve a escritora Isak Dinesen:

A baronesa, pesando tanto quanto um punhado de penas, frágil como um buquê de *coquillage*, recebe visitantes em uma sala espaçosa e reluzente, salpicada de cães adormecidos, e aquecida por uma lareira e uma estufa de porcelana: uma sala em que ela, uma presença majestosa saída de um dos seus próprios contos góticos, se recosta em felpudas peles de lobo e *tweeds* britânicos [...]. O tempo a refinou, a essa lenda que viveu as aventuras de um homem de nervos de aço [...]; o tempo reduziu-a a uma essência, como uma uva pode se converter em passa, rosas em perfume. Num breve instante, mesmo a quem desconheça o seu dossiê, ela se impõe como *la vraie chose*, um verdadeiro alguém. Uma face de tantas facetas, com prismas que dardejam um orgulhoso brilho de inteligência e cultivada compaixão, o que quer dizer sabedoria, não pode ser produto do acaso; e olhos como esses, borrões de *kohl* tingindo-lhes as pálpebras, afundados nas órbitas como animais veludosos espreitando de tocas, não poderia pertencer a uma mulher comum.¹

Karen Blixen, dinamarquesa que morou na África de 1914 a 1931, publica seu primeiro livro sob o pseudônimo Isak Dinesen, *Sete Narrativas góticas*, em 1934. A imagem da “velha Dinesen” descrita por Capote é a mesma conservada por diversos escritores e leitores de quando ela já estava com a saúde debilitada, nos anos 1950.

A partir do pseudônimo escolhido por Blixen para criar a contadora de histórias Isak Dinesen, nos perguntamos: por que usar um pseudônimo masculino, prática comum no século XIX, no início do século XX? Que questões estariam envolvidas nesta escolha? Logo percebemos que eram muitas e decidimos tomar três caminhos para investigar o pseudônimo da baronesa: *voz*, *memória* e *ficção*. Logo percebemos também que esses caminhos eram longos demais e nem toda a paisagem seria contemplada e descrita. Esses três caminhos, no entanto, são intercambiáveis em nosso trabalho e podem ser ponto de partida para muitos, muitos outros.

¹ CAPOTE. *Os cães ladram*, p. 299-300.

No primeiro capítulo, levamos em consideração a recepção da obra de Blixen nos EUA e sua opção de escrever em língua inglesa, para focarmos em escritoras da literatura inglesa que usaram pseudônimo masculino nos séculos XIX e XX. Essas escritoras nos ajudaram a expandir as possíveis razões pelas quais Blixen usaria seu próprio pseudônimo masculino.

As noções de paratextos, difundidas por Gérard Genette em *Paratextos editoriais*, nos ajudam a partir de questões editoriais e chegar a questões da teoria literária. Genette define o paratexto editorial como “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral, ao público”,² constituído de nome de autor, título, prefácio, ilustrações, notícias de jornais, resenhas etc. Não se trata somente de um lugar de transição – mas também de um lugar de transação em que se permite ao autor e ao editor fornecer ao leitor informação e interpretação para “uma melhor acolhida do texto” e para “uma leitura mais pertinente”.³ Para a análise do pseudônimo, por exemplo, é importante a noção dos paratextos factuais propostos por Genette. São fatos conhecidos pelo público e que acrescentam comentários ao texto e têm peso em sua recepção, “como a idade ou o sexo do autor, [...] ou a data da obra”.⁴

O teórico pontua características fundamentais dos paratextos: espacial, isto é, o lugar (pergunta-se *onde?*); a situação temporal (pergunta-se *quando?*); a condição substancial (pergunta-se *como?*); a instância de comunicação (pergunta-se *de quem? a quem?*); e a condição funcional (pergunta-se *para fazer o quê?*). Para investigar o paratexto é preciso determinar seu lugar, sua data de aparecimento ou desaparecimento, seu modo de existência (verbal ou outro), destinador e destinatário e as funções que dão alento a sua mensagem. Divide-se ainda o paratexto em duas categorias: o peritexto, que está no livro, e mesmo no próprio texto e o epitexto, que está fora do texto, em sua parte externa e geralmente em algum tipo de suporte midiático ou de comunicação privada (correspondências, por exemplo). O autor também chama atenção para uma característica pragmática do paratexto⁵, a chamada força ilocutória da mensagem, que trata das decisões tomadas pelo autor e/ou pelo editor: “um elemento de paratexto pode comunicar uma mera *informação*, [...] pode dar a conhecer uma *intenção* ou uma *interpretação* autoral e/ou editorial [...]”⁶ Como exemplo, Genette cita *Ulysses*, de James Joyce: “como leríamos *Ulysses* de Joyce se não se intitulasse *Ulysses?*”⁷.

² GENETTE. *Paratextos Editoriais*, p. 9.

³ GENETTE. *Paratextos Editoriais*, p. 10.

⁴ GENETTE. *Paratextos Editoriais*, p. 14.

⁵ GENETTE. *Paratextos Editoriais*, p. 16.

⁶ GENETTE. *Paratextos Editoriais*, p. 16-17.

⁷ GENETTE. *Paratextos Editoriais*, p. 10.

Essas imposições na escolha de título ou de pseudônimo, não somente informam ou influenciam a leitura, mas são também “ações miméticas de todo tipo de poder de criação”.⁸

Em *Paratextos editoriais*, Genette foca o “nome de autor” e traça um panorama de sua instituição nos livros. Como tantos outros teóricos que pensaram no autor, percebemos que as suposições do nome que cercam a figura do autor parecem distantes das motivações de autoras que optaram pelo uso do pseudônimo, em especial o masculino. Essas motivações ataçaram Elaine Showalter a escrever *A literature of their own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*, nos anos 1960, sobre literatura produzida por mulheres britânicas na era vitoriana. A partir dessa pesquisa, percebeu que “o aumento do pseudônimo masculino entre escritoras britânicas e europeias – de ‘Ernst Ahlgren (Victorian Benedictson), na Suécia, a George Sand, na França, e ‘Fernando Caballero’ (Cecilia Bohl), na Espanha – era um claro marco histórico de uma nova consciência literária baseada em gênero”.⁹

Com a evolução da crítica literária feminista, Catherine A. Judd em seu ensaio “Male pseudonym and Female Authority in Victorian England” adota uma perspectiva diferente de Showalter. Com o advento do pós-estruturalismo e, principalmente, das teorias de Michel Foucault, Judd analisa o pseudônimo masculino a partir da revisão feita pelas teorias literárias feministas, nos anos 1990. Acredita que o movimento feminista dos anos 1960 disseminou o consenso de que a mulher escritora só poderia escrever e publicar se se mascarasse de homem. A revisão das teorias feministas nos anos 1990 desloca o olhar da situação social em que as escritoras se encontravam para a coragem de resistir a ideologias hegemônicas dentro do mercado literário.

Além de discutir o pseudônimo masculino, elaboramos pequenas biografias de escritoras emblemáticas da literatura inglesa que tomaram para si o nome de um homem: Marian Evans, as irmãs Brontë, Olive Schreiner e, finalmente, Karen Blixen. Contemplamos também o anonimato de Jane Austen e sua relevância para essas outras escritoras.

Nas livrarias, observamos que o famoso “baseado em fatos reais” habita grande parte das capas de livros contemporâneos, e nos remete ao interesse crescente por essa literatura de natureza íntima, como autobiografias, livros de memórias, diários etc. Assim, uma breve discussão sobre memória e ficção constitui o segundo capítulo, “Memórias de África”, pois:

⁸ GENETTE. *Paratextos Editoriais*, p. 17.

⁹ SHOWALTER. *A literature of their own*, p. XXI. (tradução minha)

O que é a memória, se não o repositório de coisas condenadas a serem esquecidas. Por isso temos que ter a História. Você deve trabalhar para inventar a História. Ser fiel a tudo o que acontece com você de significativo, registrando dias, datas, eventos, nomes, locais sem confiar apenas na memória, que se desvanece como uma foto Polaroid em que você vê a memória se desvanecendo diante de seus olhos como o próprio tempo em retirada.¹⁰

Amparado em cartas, biografia, autobiografia, fotografias, adaptações cinematográficas, etc, pensamos nas memórias que Blixen conservou e narrou em sua obra *Out of Africa*. Tentamos considerar também as imagens de África que são construídas e mantidas em projetos editoriais, aí inclusos os da obra *Out of Africa*, de Blixen, em edições brasileiras e estrangeiras.

Finalmente, nos dois últimos capítulos, discutimos a imagem de escritora de Isak Dinesen. Na atualidade, assistimos à volta da problematização do autor na teoria literária. Revisitamos os textos importantes sobre o assunto: Roland Barthes e seu ensaio “A morte do autor” e Michel Foucault e seu “O que é um autor?”. Além destes, usamos a revisão de Roger Chartier sobre o nascimento da concepção de propriedade literária, analisando o que Foucault chama de *função-autor*.

A crítica biográfica nos auxilia, no último capítulo, a investigar a imagem de Isak Dinesen. Acreditamos que o sucesso na recepção da obra literária de Blixen tem muito a ver com a criação dessa imagem. É possível supor que um livro sobre a fazenda africana era um projeto idealizado pela escritora. Muitos dos episódios que compõem *Out of Africa* eram anedotas que Blixen contava em jantares para amigos e familiares, transformados em esboços autobiográficos e publicados posteriormente, em 1937. O distanciamento temporal para a publicação das memórias, combinado ao lançamento de uma obra puramente ficcional, pode ter sido intencional. Consolidar-se como escritora com suas *Seven Gothic Tales*, em 1934, foi uma boa jogada para que o recorte de sua vida na África tivesse valor significativo para a crítica.

Um grande indício da criação meticulosa de Isak Dinesen é a publicação de *The Angelic Avengers*, em 1944, sob o pseudônimo Pierre Andrézel. O romance pode ser lido como uma alegoria da ocupação alemã na Dinamarca durante a guerra. A leitura alegórica alavancou as vendas, “pois considerava-se um ato de coragem zombar dos nazistas”,¹¹ e o livro foi bem recebido na Dinamarca e nos EUA. A dinamarquesa, no entanto, recusava veementemente que seu nome fosse ligado à obra. Seu editor americano tentou encorajar a

¹⁰ OATES. *Foxfire*, p. 44. (tradução minha)

¹¹ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 334.

escritora a admitir a autoria da obra, não só com o incentivo financeiro, mas também com elogios – chegou a comparar a diegese da obra às de Jane Austen. Recusar a autoria da obra é uma decisão que diz respeito à imagem que Blixen desejava

Hannah Arendt dedica um capítulo à baronesa no livro *Homens em tempos sombrios*. Lembra que a condição de escritora nunca foi de fato um desejo da dinamarquesa:

Ela ‘outrora nunca quis ser uma escritora’, ‘tinha um medo intuitivo de ficar presa’, e qualquer profissão, por designar invariavelmente um papel definido na vida, seria uma armadilha, escudando-a contra as infinitas possibilidades da própria vida.¹²

O ensaio de Walter Benjamin “O narrador. Considerações sobre Nikolai Leskov” ilumina a reflexão sobre a escolha de Blixen de se declarar uma contadora de histórias. Benjamin afirma que um bom narrador é aquele que viaja: privilegia as experiências do marinheiro comerciante – que vem de longe e tem histórias a contar – e do camponês sedentário – conhecedor das tradições de sua terra, e por conseguinte, conservador de uma memória cultural. Sabemos que os anos de Blixen no Quênia renderam uma obra autobiográfica e muitas histórias. Além de *Out of Africa*, Blixen publicou *Shadows on the Grass*, livro de contos também ambientados nos anos que viveu no Quênia. Algumas destas histórias foram proferidas por ela em aparições públicas, em rádios dinamarquesas, palestras em faculdades americanas etc.

Qual a importância de se declarar “une conteuse”, enquanto Ezra Pound clama “Make it new!”?¹³ Toda a sua obra é influenciada pela narração oral. A autora é reconhecida como a “Sherazade dinamarquesa” e sempre faz referência às *Mil e uma noites* em sua obra: “Certamente, eu já contei muitas histórias, muito mais que mil e uma”.¹⁴ Pensaremos nesta declaração de Karen Blixen para rever o uso de pseudônimo masculino e a relevância de suas memórias de África em sua obra publicada.

– ❧ –

Com este trabalho, esperamos promover discussões em torno da obra de Karen Blixen e, principalmente, promover a literatura desta contadora de histórias. Este trabalho foi feito com muito carinho: é a história da minha formação.

¹² ARENDT. Isak Dinesen, p. 87.

¹³ COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 9.

¹⁴ GILBERT; GUBAR. Isak Dinesen, p. 1391. (tradução minha)

woz

The word "woz" is displayed in a large, bold, lowercase font. Each letter is filled with a different black and white photograph. The 'w' shows a dark, textured surface, possibly a piece of fabric or a close-up of a material. The 'o' shows a profile of a man's face, looking downwards. The 'z' shows a person's hands on a control panel or keyboard, with a camera or similar device visible in the foreground.

BY THE LADIES

“Eu tive uma fazenda na África, aos pés do monte Ngong”.¹ Esta é a célebre frase que inicia o livro de memórias de Karen Blixen, *Out of Africa*. Embora a escritora tenha se mudado de Rungstedlund, na Dinamarca, para Nairóbi, no Quênia, com Bror Blixen, então seu marido, Blixen faz questão de pontuar que a fazenda era dela, e o leitor descobrirá que a escritora administrou por mais de dez anos a propriedade de mais de dois mil e quatrocentos equitares sozinha.

À data de publicação dessa obra, o pseudônimo de Blixen, Isak Dinesen, já tinha sido revelado – ele foi usado para a publicação de sua primeira obra, *Seven Gothic Tales*, de 1934 – obra que teve ótima recepção do público leitor americano. Escrito em inglês, o livro foi traduzido para o dinamarquês pela própria autora como *Syv fantastiske Fortællinger*, e “vários críticos influentes atacaram o livro, mais por motivos morais e políticos do que literários”.² A fria reação do público dinamarquês é explicada pelo contexto histórico. A Dinamarca vivia um período tenso de Depressão, com cerca de 200 mil pessoas desempregadas e muitas delas vivendo nas ruas. Artistas e escritores se expressavam por meio do realismo social, valorizando a experiência da classe trabalhadora. A nostalgia de Blixen pelo Romantismo, e “por sua fuga das sombrias realidades da vida dinamarquesa”,³ ofendia não apenas os leitores, mas também críticos, artistas e escritores contemporâneos da autora. A obra foi mal interpretada pelo público dinamarquês, o que se pode perceber na crítica de Frederick Schyberg: “[...] não existem seres humanos normais nessas histórias góticas. A vida erótica revelada pelas histórias é de um tipo extremamente peculiar”.⁴

Na década de 1950, Karen Blixen era uma das mais aclamadas autoras vivas do seu país, mas também a mais incompreendida e rejeitada. Em diversas entrevistas, Blixen diz

¹BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 17.

²THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 300.

³THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 305.

⁴THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 295.

dever muito aos Estados Unidos da América, principalmente por ter aguçado nas casas editoras da Europa a curiosidade de saber quem era o aclamado escritor dinamarquês que escrevia em inglês.

De modo paradigmático e levando em consideração a recepção da obra de Blixen nos EUA e sua opção pela língua inglesa, neste capítulo, focaremos em escritoras da literatura inglesa que usaram pseudônimo nos séculos XIX e XX. As noções de paratextos, como visa Gérard Genette em *Paratextos editoriais*, estão presentes em nossa discussão.

O nome de autor começa a ser instituído no livro moderno, pois os “manuscritos antigos e medievais [...] não dispuseram por assim dizer de um lugar para colocar indicações como o nome de autor [...]”.⁵ De acordo com Genette, o nome de autor tem duas funções: “a primeira é modesta e [...] legal; a segunda tem dimensões muito variáveis, conforme notoriedade do autor” e muitas vezes, por esta razão, é repetido nas sobrecapas ou cintas “para mostrar como é famoso”.⁶

Para Genette, o pseudônimo pode ser um modo de reforçar a autenticidade do autor ou contestar sua imagem. O pseudônimo também atiça a curiosidade do leitor e Genette cita o estudo de Jean Starobinski sobre o pseudônimo de Stendhal: “quando um homem se mascara ou adota um pseudônimo, sentimo-nos desafiados. Esse homem se recusa a nós. E, em contrapartida, queremos *saber*.”⁷ Em *Paratextos editoriais*, Genette conjectura que não somente a sedução da máscara, o “exibicionismo desviado” ou a tentativa de separar público e o privado levam um autor a usar o pseudônimo: “se você sabe mudar de nome, sabe escrever”⁸, isto é, a potência criativa de um escritor começa nos paratextos, seu pseudônimo incluso.

O uso de “autor” no masculino aqui não é por acaso: essas suposições parecem distantes das motivações de autoras que optaram pelo uso do pseudônimo, em especial o masculino. O desejo de afastar a figura privada da figura pública está intrinsecamente ligado a essas escolhas, mas por motivações mais complexas que a sedução da máscara ou puro exibicionismo. E são exatamente essas motivações que atiçaram Elaine Showalter quando começou a pesquisa de sua dissertação, nos anos 1960, sobre literatura produzida por mulheres britânicas na era vitoriana.

Inicialmente, a autora pesquisava autoras do século XVIII e épocas anteriores, mas ao perceber que “o aumento do pseudônimo masculino entre escritoras britânicas e

⁵ GENETTE. *Paratextos Editoriais*, p. 39.

⁶ GENETTE. *Paratextos Editoriais*, p. 40.

⁷ STAROBINSKI. Stendhal pseudonyme. Citado por GENETTE. *Paratextos editoriais*, p.49.

⁸ GENETTE. *Paratextos Editoriais*, p. 53.

europeias – de ‘Ernst Ahlgren (Victorian Benedictson), na Suécia, a George Sand, na França, e ‘Fernando Caballero’ (Cecilia Bohl), na Espanha – era um claro marco histórico de uma nova consciência literária baseada em gênero”,⁹ Showalter designou a literatura produzida por mulheres como *subcultura*.¹⁰ A autora identifica fases nesta literatura que denomina *feminine*, *feminist* e *female* :¹¹ a fase feminina é a fase de imitação da tradição literária, predominantemente de autoria masculina e de internalização dos valores estéticos e sociais desta tradição na arte. A segunda fase é a de protesto, de contestação destes mesmos valores patriarcais e de defesa dos direitos das mulheres e de minorias. A fase da mulher é a fase da autodescoberta, da busca da identidade e da criação literária sem amarras. Showalter identifica

a fase feminina no período de aparecimento do pseudônimo masculino nos anos 1840 até a morte de George Eliot em 1880; a fase de protesto de 1880 a 1920; e a fase da mulher de 1920 ao presente, mas entrando em um período de autoconsciência nos anos 1960.¹²

As fases de Showalter potencializam a investigação sobre o pseudônimo de Karen Blixen e abrem novos espectros de reflexão, estando a escritora fora da fase do surgimento do pseudônimo masculino, no século XIX. Seria pertinente inserir Blixen em algumas dessas fases? Em mais de uma? Este capítulo é constituído por essa especulação.

A obra da ensaísta é crucial para nossa pesquisa não só porque parte do pseudônimo masculino, mas também pela constante preocupação com o mercado editorial, com a escritora profissional – que anseia publicar e ser remunerada por isso. Mesmo sendo impossível de traçar o começo da escrita de ficção por mulheres nas literaturas de língua inglesa, na Inglaterra a partir dos anos 1750, as mulheres participavam ativamente como romancistas no mercado literário e em 1773, a revista *Monthly Review* já percebia que o gênero era quase todo dominado por mulheres: a editora britânica Minerva Press publicou o dobro de romances escritos por mulheres nesse período e segundo Ian Watts, “a maioria dos romances do século XVIII vieram da pena feminina”.¹³

Nos Estados Unidos da América, a grande maioria dos *best-sellers* eram de autoria feminina. Em *American History Through Literature: 1820-1870*, Susan Coultrap-McQuin afirma que

⁹ SHOWALTER. *A literature of their own*, p. XXI. (tradução minha)

¹⁰ Em inglês, o termo usado pela autora é *subcultures*. O termo insere a literatura feminina em uma cultura subalterna, não dominante.

¹¹ Usaremos os termos traduzidos por Thomas Bonnici, em *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências: fase feminina, fase de protesto e fase da mulher*.

¹² SHOWALTER. *A literature of their own*, p.11. (tradução minha)

¹³ SHOWALTER. *A literature of their own*, p.17. (tradução minha)

Antes de 1830 cerca de um terço dos que publicaram ficção eram mulheres. Anteriormente à guerra, cerca de 40 por cento dos romances foram escritos por mulheres. Na década de 1850 quase 50 por cento dos *best-sellers* foram escritos por mulheres, incluindo *The Wide World* (1851), de Susan B. Warner, que rapidamente vendeu mais de 100.000 cópias, e *Uncle Tom's Cabin* (1852), de Harriet Beecher Stowe, que vendeu mais de 300 mil cópias em seu primeiro ano.¹⁴

Ainda assim, os números podem ser significativamente maiores e muitas destas publicações de autoras não conhecidas “escaparam da rede dos historiadores literários” e “para cada romance impresso devem ter existido meia dúzia de Brontës silenciadas e sem glória”.¹⁵ Além disso, as escritoras que conseguiam publicar lidavam com extensiva censura das casas editoras: e entre os editores da época vitoriana, destacamos John Blackwood, editor de George Eliot, John Chapman, editor da casa editorial em que George Eliot trabalhou como tradutora e assistente editorial, Henry Blackett, fundador e editor da Hurst and Blakett (integrada posteriormente a Random House) e George Smith, da Smith, Elder & Co., editora que publicou em 1847 *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë quando ainda assinava sob o pseudônimo Currer Bell. As feministas dos fins do século XIX na Inglaterra, como Sarah Grand, fundaram suas próprias revistas para desafiar o monopólio dos tradicionais editores homens, e na década de 1860 algumas romancistas “começaram a reter seus direitos autorais, trabalhar com impressoras mediante comissão e editar suas próprias revistas”.¹⁶

Neste mesmo período, nos EUA, havia um conflito moral entre as mulheres escritoras. Algumas advogavam em favor dos valores da época, argumentando que a pureza, a domesticidade e a educação femininas deveriam constar em suas escritas. As que eram contrárias a esse pensamento, defendiam uma literatura livre de temáticas e morais domésticas, para que fossem vistas como escritoras como eram vistos os escritores.¹⁷ As escritoras que defendiam posições conservadoras podiam contar com os chamados “*Gentlemen publishers*”: George P. Putnam, Charles Scribner e James T. Fields, dentre outros. Segundo Coultrap-McQuin, esses editores supostamente tinham relações pessoais com as autoras,

expressando paternalismo, afeição, lealdade e confiança; se esperava que eles valorizassem a boa literatura além de fins comerciais [...]; e, finalmente, se esperava que fossem guardiões morais, protegendo seus leitores de qualquer coisa ofensiva, ajudando a inculcar bons valores.¹⁸

¹⁴ COULTRAP-MCQUIN. *Female Authorship*, p. 409. (tradução minha)

¹⁵ SHOWALTER. *A literature of their own*, p.32. (tradução minha)

¹⁶ SHOWALTER. *A literature of their own*, p.31. (tradução minha)

¹⁷ COULTRAP-MCQUIN. *Female Authorship*, p. 409.

¹⁸ COULTRAP-MCQUIN. *Female Authorship*, p. 412. (tradução minha)

Embora essas relações pudessem ser danosas, mantendo a estrutura patriarcal de relacionamento entre mulheres e homens, algumas escritoras, como Harriet Beecher Stowe e E.D.E.N. Southworth, conseguiram aproveitar os laços que tinham com seus editores para vantagens financeiras nas vendas de seus livros, até mesmo acordando salários fixos. Correspondência entre autoras e seus editores com as negociações feitas “sobre a impressão da obra ou a comercialização e distribuição que poderia levar a maiores vendas demonstra como as mulheres tiveram boas noções de mercado”.¹⁹ Elas também teciam críticas às editoras quando insatisfeitas com os serviços, expressando suas opiniões a outras pessoas, e trocavam de editores de acordo com a negociação. No entanto, as boas relações com os *Gentlemen publishers* desencorajavam essa prática.

Mesmo assim, Showalter defende que no período vitoriano existe uma ilusão de que as mulheres predominavam no mercado literário como escritoras profissionais. Essa ilusão deriva da grande produção de comentários do público leitor masculino e dos escritores principalmente, que se sentiam ameaçados e subestimavam as romancistas. O estudo de Richard Altick sobre autoria, feito com os dados presentes na primeira edição de *Cambridge Bibliography of English Literature* o fez acreditar que, no período de 1800 a 1935, a proporção de publicações de autoria feminina era menor que a dos homens devido ao acesso precário à educação e ao preconceito contra a evolução na carreira literária pelas mulheres. De 1870 a 1930, mais da metade dos grandes escritores estudados por Altick eram formados nas universidades de Oxford e Cambridge, enquanto as escritoras estudadas, poucas tiveram acesso a estudos avançados, e só no período de 1900 a 1935 elas se formavam em universidades, de modo que “a porcentagem de mulheres educadas em casa e em escolas eram quase iguais à porcentagem de homens educados em universidades”.²⁰ Esses dados são relativos a mulheres que conseguiram transgredir a tradição literária predominantemente masculina, listadas em uma conceituada bibliografia de literatura inglesa. Não podemos deixar de lembrar das mulheres comuns, das Brontës silenciadas. Ainda é preciso, como escreveu Virginia Woolf, em 1929, no ensaio *Mulheres e ficção*, virar “a história pelo avesso para assim formar uma fiel imagem da vida cotidiana da mulher comum”,²¹ pois

é da mulher comum que a incomum depende. Apenas quando soubermos quais eram as condições de vida da mulher comum – o número de filhos que teve, se o dinheiro de que dispunha era seu, se tinha um quarto para ela, se contava com ajuda para criar a família, se tinha empregada, se parte do trabalho doméstico era tarefa dela – apenas

¹⁹COULTRAP-MCQUIN. *Female Authorship*, p. 412. (tradução minha)

²⁰SHOWALTER. *A literature of their own*, p. 34. (tradução minha)

²¹WOOLF. *Mulheres e ficção*, p. 271.

quando pudermos avaliar o modo de vida e a experiência de vida tornados possíveis para a mulher comum é que poderemos explicar o sucesso ou o fracasso da mulher incomum como escritora.²²

Grande parte dessas mulheres excepcionais tiveram acesso a uma grande biblioteca dos pais e familiares, estudos escolares básicos, e algumas se dedicavam ao autodidatismo. Bons exemplos são Elizabeth Barrett e George Eliot: Barrett estudou alemão, espanhol e hebraico e Eliot estudou alemão, italiano e latim, além de diversas disciplinas. Eliot leu clássicos das mitologias grega e latina, e como sugere Showalter, muitas outras escritoras tentavam compensar a privação intelectual e o preconceito que seus escritos sofriam se aplicando à leitura de clássicos da literatura. George Eliot definiu seu ideal de escritora profissional, que se cultivava intelectualmente: “[...] ela não faz de seu conhecimento um pedestal em que se gaba por ter uma visão completa dos homens e das coisas, mas faz dele um ponto de observação para desenvolver sua autoestima. Ela não declama poesia ou cita Cícero por pura provocação.”²³

Essa situação corrobora a tese de Showalter da literatura produzida por mulheres como uma subcultura, pois a leitura dos clássicos – todos, à época, de autoria masculina – criava um padrão literário a ser superado por elas, e além disso, incitava competição entre as autoras. O ensaio intitulado “Silly Novels”, de George Eliot, critica duramente suas contemporâneas, como faz também Dinah Mulock Craik, aconselhando outras escritoras a “[...] se examinar e se julgar, moralmente e intelectualmente, pelos mais severos testes da crítica, antes de tentar arte ou literatura, seja para fama ou como sustento.”²⁴

A carreira literária para as mulheres do século XIX requeria habilidades de negócios, principalmente porque as rejeições de publicações as impediam de obter renda em outras ocupações – opção disponível para os aspirantes a escritores. Mas a partir da ampliação de acesso ao ensino, as oportunidades na carreira literária para mulheres chegaram perto de ser iguais às dos homens:

A primeira geração de escritoras do século XIX começava tarde a carreira de romancista; somente 55 por cento publicavam com 30 anos. A terceira geração – de editoras e autoras de literatura infanto-juvenil – tinha grande ambição profissional; 73 por cento tinham um livro publicado aos 30. [...] na última geração, a de Virginia Woolf [...], 58 por cento tinham publicado aos 25 e quase 75 por cento, aos 30.²⁵

²² WOOLF. *Mulheres e ficção*, p. 271-272.

²³ ELIOT. *Silly novels by Lady Novelists*, p. 317. (tradução minha)

²⁴ CRAIK. *A woman's thought about women*, p. 53. (tradução minha)

²⁵ SHOWALTER. *A literature of their own*, p.44. (tradução minha)

Showalter afirma que essa mudança gradual também se deve a crises econômicas e ansiedade sobre casamento. Crises financeiras em casa amenizavam a necessidade de justificar a busca pela carreira literária, mas ainda assim as mulheres lidavam com o orgulho masculino, fosse dos pais ou maridos, e é possível que a reprovação por parte deles tenha contribuído para o silenciamento de muitas aspirantes a escritoras. Charlotte Brontë admitiu que

Seguindo o conselho de meu pai [...] tenho procurado não só observar atentamente os deveres de uma mulher, mas me interessar profundamente por eles. Eu nem sempre tenho sucesso, pois quando estou ensinando ou costurando, eu preferiria estar lendo ou escrevendo; mas tento me negar e a aprovação de meu pai compensa amplamente minha privação.²⁶

Esta é, inclusive, uma das grandes razões por que Charlotte Brontë e suas irmãs usaram o pseudônimo masculino para publicar suas obras. Além do pseudônimo, outras escritoras usaram diversas estratégias para perseguir a carreira literária. Showalter cita Alice King, que doou a venda de seu romance *Forest Keep*, de 1862, para a igreja e “Jean Ingelow gastou seus primeiros rendimentos com uma escultura em marfim de seu pai”.²⁷ Assim, para as que usaram o pseudônimo masculino, publicar secretamente era um modo de serem levadas a sério pela crítica e de se protegerem do desprezo dos familiares.

Alguns pseudônimos se destacam na história da literatura. Amandine Aurore Lucile Dupin usou o nome George Sand para escrever na França, Mary Ann Evans publicou como George Eliot na Inglaterra, assim como as irmãs Brontë, que usaram Currer Bell, para Charlotte, Acton Bell, para Anne, e Ellis Bell, para Emily. Essas escritoras iniciaram uma tradição de pseudônimos masculinos “semi-aristocráticos”, como coloca Showalter, de nomes compostos por nomes e/ou sobrenomes comuns. Algumas desenvolviam “algo mais poético, gracioso e elegante”,²⁸ como coloca Genette, com sobrenomes como *Hope* (esperança) e *Fearless* (destemida). Showalter levanta uma lista parcial de pseudônimos que seguem esta tradição:

‘Holme Lee’ (Harriet Parr, 1828-1915), ‘Ennis Graham’ (Mary Molesworth, 1839-1921), ‘F.G. Trafford’ (Charlotte Riddell, 1832-1906), ‘Allen Raine’ (Anne Puddicombe, 1836-1908), ‘Lucas Malet’ (Mary Kingsley, 1852-1931), ‘John Strang Winter’ (Henrietta Stannard, 1856-1911), ‘Lanoe Falconer’ (Mary E. Hawker, 1848-1908), ‘George Egerton’ (Mary Chavelita Dunne, 1859-1945), ‘Vernon Lee’ (Violet Paget, 1858-1935), ‘Claude Lake’ (Mathilde Blind, 1851-1896), ‘Ross Neil’ (Isabella

²⁶ GASKELL. *The life of Charlotte Brontë*, p. 104. (tradução minha)

²⁷ SHOWALTER. *A literature of their own*, p.47. (tradução minha)

²⁸ SHOWALTER. *A literature of their own*, p.48. (tradução minha)

Harwood, 1840-1888), 'John Oliver Hobbes' (Pearl Craigie, 1867-1906), 'Martin Ross' (Violet Martin, 1862-1915), 'Lawrence Hope' (Adela Nicholson, 1865-1904) e 'Michael Fairless' (Margaret Barber, 1869-1901).²⁹

A lista é referente à escritoras inglesas e o uso de pseudônimo, ao final do século, passa do masculino para o feminino, expressando desejo de notoriedade, como, por exemplo, o de Frances Elizabeth Clarke, Sarah Grand. Showalter defende que o pseudonimato masculino “morreu com a última geração vitoriana, embora escritoras da época gostassem de usar nomes que pudessem ser masculinos ou femininos, geralmente nomes do meio ou iniciais: Storm Jameson, Radclyffe Hall, G.B. Stern [...]”.³⁰ A teórica diz que nos EUA, a escritora americana Mary N. Murfee, sob o pseudônimo Charles Egbert Craddock, conseguiu enganar o público e seus editores por seis anos. Joyce Carol Oates também levanta alguns pseudônimos, estes do século XX:

A americana Hilda Doolittle seguiu o conselho de seu amigo Ezra Pound e publicou sua poesia sob o neutro, e bastante diminuto, “HD”; Janet Flanner se tornou “Genet”; Florença Margaret Smith tornou-se “Stevie Smith”; Lula Mae Smith tornou-se “Carson McCullers”; Janet Taylor Caldwell publicou como “Taylor Caldwell” (e como o ainda mais viril “Max Reiner”).³¹

É curioso notar que alguns dos pseudônimos prevaleceram para algumas escritoras e se tornaram tão naturais que não notamos o gênero do nome de autor. Gérard Genette observa que para ele, “George Sand ou George Eliot são nomes de mulheres tão pouco ambíguos quando Louise Labé ou Virginia Woolf. A feminilidade do designado ofusca totalmente a “virilidade” do designante”.³²

A teórica Catherine A. Judd expõe outro ponto de vista no ensaio “Male pseudonym and Female Authority in Victorian England”. Com o advento do pós-estruturalismo e, principalmente, das teorias de Michel Foucault, Judd analisa o pseudônimo masculino a partir da revisão feita pelas teorias literárias feministas, nos anos 1990. Esse movimento desloca o olhar da situação social em que as escritoras se encontravam para a coragem de resistir a ideologias hegemônicas dentro do mercado literário. Desta forma, a autora argumenta que o uso do pseudônimo é uma forma de manipulação e de criação de mito de autoria, um meio de ter vantagem na carreira literária.

²⁹ SHOWALTER. *A literature of their own*, p.48. (tradução minha)

³⁰ SHOWALTER. *A literature of their own*, p.48. (tradução minha)

³¹ OATES. *Pseudonymous Selves*.

³² GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 50.

Judd declara, com base no estudo de Gaye Tuchman, que “do pequeno número de escritoras que esconderam a identidade, a maioria usava pseudônimo feminino ou publicava anonimamente.”³³ O estudo ainda aponta que submissões de originais sob pseudônimo eram raras e que escritores homens estavam mais inclinados a usar pseudônimos femininos, principalmente no auge do romance, do que escritoras. Para Judd “a discrepância entre os registros históricos de publicações de mulheres escritoras no século XIX e as concepções modernas desses padrões indicam a existência de um agrupamento de imagens míticas da escritora vitoriana.”³⁴

A autora acredita que esse agrupamento deriva de três pontos: a) a crença de que o mercado literário era preconceituoso, sendo necessário o uso do pseudônimo masculino; b) a necessidade de proteção da identidade, principalmente pela desaprovação da família de que a mulher tivesse uma carreira literária e c) o consenso iniciado no século XX de que o pseudônimo marcava androgenia, para que a mulher se sentisse “masculinizada antes de pegar na caneta ‘fálica’”.³⁵ Esses pontos são, basicamente, os levantados por Showalter e por outras teóricas da década de 1970: a caneta “fálica” é uma referência aos estudos das pioneiras Susan Gubar e Sandra Gilbert, no famoso ensaio “The Madwoman in the Attic”. Judd, ao contrariar essa primeira geração de teóricas feministas, não parece crer que essas razões são insignificantes ou que o mercado literário é igualitário para homens e mulheres, ela sugere todavia que se o auge do romance está intrinsicamente ligado a romancistas mulheres, deve-se acreditar que é no século XIX, mais que em outros períodos, que “a voz feminina ganhou autoridade e difusão”.³⁶

Paralelamente ao ensaio de Judd, John Sutherland publicou em 1995, o livro *Victorian Fiction: writers, publishers, readers*. Em capítulo dedicado às romancistas da era vitoriana, Sutherland faz uma análise quantitativa comparando publicações de autores homens e mulheres. O resultado é parecido ao de Showalter, e os pontos que Judd nomeia como consensos disseminados no século XX são confirmados. Sutherland reconhece que “esses resultados são preliminares e em muitos casos simplesmente confirmam o senso comum”.³⁷ A comparação foca na escrita literária como profissão e enquanto homens podiam explorar outras ocupações bem remuneradas, a carreira literária era a única opção

³³ JUDD. *Male pseudonym and Female Authority in Victorian England*, p. 250. (tradução minha)

³⁴ JUDD. *Male pseudonym and Female Authority in Victorian England*, p. 251. (tradução minha)

³⁵ JUDD. *Male pseudonym and Female Authority in Victorian England*, p. 251. (tradução minha)

³⁶ JUDD. *Male pseudonym and Female Authority in Victorian England*, p. 252. (tradução minha)

³⁷ SUTHERLAND. *Victorian fiction: writers, publishers, readers*, p. 163. (tradução minha)

para as mulheres. No final do século XIX, de uma amostragem de 1.200 escritoras, 200 viviam substancialmente do que ganhavam como escritoras.

Enquanto Judd acredita que o uso do pseudônimo é raro, Sutherland, ao apresentar a escritora judia Amy Levy, que se suicida logo após revisar seu último livro de poemas (o que leva Sutherland a acreditar que Levy se suicidou e por culpa e vergonha), afirma que “suicídio era incomum, mas pseudônimos e anonimatos, por exemplo, eram frequentemente usados para mascarar a vergonha das romancistas”.³⁸ O teórico lista alguns pseudônimos masculinos, a maioria já incluídos no levantamento de Showalter, com exceção de Lucas Cleve, pseudônimo de Adelina Kingscote, Cecil Adair, de Evelyn Everett-Green, Maxwell Gray, de Mary Tuttiett e John Law, de Margaret Harkness.

Judd ainda assegura que o pseudônimo masculino para a escritora vitoriana era uma escolha e que este fenômeno era incomum. Nesses casos excepcionais, como coloca, mascarar-se

ajudou um certo grupo de escritoras vitorianas a estabelecer reivindicações importantes, como possuir uma autoridade moral e social dentro do contexto da separação ideológica do público e do privado, e as noções românticas de criatividade e genialidade que essa separação promovia.³⁹

A autora ainda faz a divisão pública e privada da dramaturga Aphra Behn, que no século XVII articulou sua identidade profissional como “prostituta”, isto é, criar um nome e uma máscara para distanciar sua identidade pessoal do público e explorar temas eróticos para impulsionar a venda de sua obra. Por conseguinte, Judd afirma que, no século XIX, a escritora como prostituta passou a ser a escritora como homem: a identidade pública é a identidade comercial “interessada em lucro, barganha e negócios fechados”.⁴⁰ Reconhecemos que distanciar o privado do público com a máscara é uma questão que deve ser debatida, principalmente, levando em consideração a situação social e o período histórico em que Karen Blixen viveu, de forma que voltaremos ao debate em capítulo dedicado a ele.

Ao que parece, a tradição do pseudônimo masculino desvanece no século XX. Após as campanhas pelo sufrágio no século XIX e a Primeira Guerra Mundial, a literatura produzida por mulheres adere uma a nova estética. Showalter menciona apenas um pseudônimo masculino no século XX, em evidente referência à George Eliot: Eliot

³⁸ SUTHERLAND. *Victorian fiction: writers, publishers, readers*, p. 156. (tradução minha)

³⁹ JUDD. *Male pseudonym and Female Authority in Victorian England*, p. 252. (tradução minha)

⁴⁰ JUDD. *Male pseudonym and Female Authority in Victorian England*, p. 261. (tradução minha)

George, usada pela escritora Gillian Freeman. Com o fortalecimento do movimento feminista através do sufrágio, as mulheres não aceitariam mais ficar nos lugares tradicionalmente designados a elas, sobretudo as escritoras. Virginia Woolf registra o momento da virada do século no ensaio “Mulheres e ficção”:

Se tentássemos então sintetizar as características da ficção das mulheres no atual momento, diríamos que ela é corajosa; é sincera; não se afasta do que as mulheres sentem. Não contém amargura. Não insiste em sua feminilidade. Porém, ao mesmo tempo, um livro de mulher não é escrito como seria se o autor fosse homem.⁴¹

Logo, a literatura produzida por mulheres parece emancipar-se, deixando a fase de imitação identificada por Elaine Showalter na tradição romanesca feminina.

No começo do século XX, entre os anos 1914 e 1939, havia várias razões (além das mudanças sociais) para que homens e mulheres se sentissem ansiosos diante das rápidas mudanças pelas quais passava o mundo em que viviam. O choque do novo que moldava física e socialmente as paisagens da Europa e dos EUA parecia ser perturbador para alguns que viveram à época. Para o universo das Letras, a revolução científica promoveu o desenvolvimento das comunicações de massa. Esse desenvolvimento intensificou na indústria cultural a querela entre as chamadas alta cultura e baixa cultura.⁴² Ameaçada pela produção das escritoras, a estrutura patriarcal – constituída, neste caso, por homens letrados, escritores e críticos – deslocava para a chamada baixa cultura os trabalhos artísticos das mulheres. A civilização e o projeto de progresso eram ideais pregados por homens envolvidos na política e na ciência e seus reflexos marcam a literatura produzida por eles.

Para as escritoras vitorianas, o pseudonimato parecia atenuar os possíveis conflitos pessoais e familiares que a publicação de suas obras geraria, particularmente as contaminadas por traços biográficos. As mulheres escritoras do século XX que em suas obras desvelavam opiniões não convencionais ou expunham relacionamentos pessoais, tiveram que carregar o fardo que o uso do nome de registro legava. Um bom exemplo é a publicação de *A redoma de vidro*, de Sylvia Plath: a escritora foi chamada de ingrata pela mãe, que se sentiu insultada com a história. Neste contexto social e histórico, que a escritora dinamarquesa Karen Blixen vive em uma fazenda de dois mil e quatrocentos equitares, administrando-a em uma posição privilegiada para as mulheres da época, sobretudo para aquelas que viviam no Quênia.

⁴¹ WOOLF. Mulheres e ficção, p. 280.

⁴² VICENTE. *A Arte sem história*: mulheres e cultura artística (sécs. XVI-XX), p. 26.

Em uma sátira, de Elizabeth Robins, sobre autoras “pseudointelectuais”, um dos personagens diz que George Eliot era: “[...] uma mulher (que, por sinal, foi três partes homem) [...]”.⁴³ Passaremos agora a analisar individualmente algumas das mais ilustres escritoras da literatura inglesa que usaram algum tipo de pseudônimo, investigando, principalmente, quantas partes Karen Blixen foi homem.



JANE AUSTEN

Nascida na Inglaterra em 1775, Jane Austen é uma das precursoras do romance, tal como o conhecemos hoje. Nos anos 1780, as mulheres publicavam quase o mesmo número de romances que os homens, mas o gênero no período romântico não era respeitado pela crítica, não só por ser produzido por mulheres, mas também por ser lido por mulheres. Ao final do século XVIII, comentadores e críticos designavam o gênero como mercadoria de produção em massa, sem dar importância para a autoria dessas obras. O cenário muda apenas em 1815, com a publicação de *Emma* e posteriores críticas favoráveis à obra. Uma delas é a de Sir Walter Scott, que identificou nas obras de Austen o modo de criar histórias fascinantes sobre o dia-a-dia das personagens. Scott também reconheceu que Austen mudou o gênero e desenvolveu em seus romances novas estratégias de revelar nuances psicológicas de seus personagens. O também romancista Henry James colocou Austen ao lado de Shakespeare, Cervantes e Henry Fielding. Na academia, só no século XX Jane Austen é reconhecida e estudada, principalmente a partir da edição de 1923 de Robert William Chapman, que reuniu as obras de Austen. Esta foi a primeira edição “acadêmica” de um romancista da literatura inglesa.

A partir de 1811, com a publicação de *Razão e Sensibilidade*, seguido de *Orgulho e Preconceito* (1813), *Mansfield Park* (1814) e *Emma* (1815), Austen é uma das mais bem sucedidas escritoras da geração de romancistas do século XIX. Dotados do realismo do século XIX, os romances de Austen denunciam a dependência das mulheres ao casamento para garantir posição social e segurança econômica.

⁴³ SHOWALTER. *A literature of their own*, p. 90. (tradução minha)

A primeira edição de *Razão e Sensibilidade* esgotou em meados de 1813 e o resultado das vendas deu à Austen independência financeira. Austen publicou esta obra e *Orgulho e Preconceito* com o editor Thomas Egerton. Em 1814, Egerton publicou também *Mansfield Park*, que aos seis primeiros meses já estava esgotado e, a esta altura, *Orgulho e Preconceito* já chegava à segunda edição. Em 1815, Austen começa a publicar com o editor londrino John Murray, que publicou Lord Byron e Goethe, entre outros.

Embora não tenha usado pseudônimo masculino, Austen publicou anonimamente suas primeiras obras, *Razão e Sensibilidade* (1811), seguido de *Orgulho e Preconceito* (1813), e trouxe “à guisa de nome de autor, a fórmula ‘By the Author of *Sense and Sensibility*’”.⁴⁴ A escritora só era conhecida na alta sociedade, inclusive foi chamada pelo príncipe regente para visitar a biblioteca real, pois este admirava os romances de Austen.

A identidade de Jane Austen foi revelada apenas em suas edições póstumas. Em 1817, ano em que faleceu, Austen escreveu *Persuasão* e começou uma obra, inacabada. Austen não viu sua última obra impressa. A família de Austen publicou *Persuasão* e *A abadía de Northanger* em um volume, indicando com uma nota biográfica, o nome da escritora.

O que sabemos sobre a autora hoje deriva de relatos de familiares, nomeando a autora como “a quieta tia Jane”, pois “a crescente fama da irmã a fez suspeitar que chegaria o tempo em que estranhos iriam pesquisar e eruditos especular”⁴⁵ e Cassandra, irmã de Austen, “com grande pesar queimou todas as cartas que poderiam satisfazer a curiosidade deles”.⁴⁶ Na contemporaneidade, Austen já integra o cânone da literatura mundial e é estudada amplamente na academia sob diversas abordagens. Além disso, seus romances ainda rendem adaptações cinematográficas, geralmente muito bem recebidas pela crítica e pelo público.

IRMÃS BRONTË

Emily, Charlotte e Anne Brontë nasceram em West Yorkshire, na Inglaterra. Charlotte era a mais velha das irmãs, nascida em abril de 1816. Emily nasceu em julho de 1818 e Anne, em janeiro de 1820. Criadas pela tia, após a morte da mãe em 1821, as irmãs cresceram em isolamento, e sempre foram incrivelmente imaginativas. Escreviam para fugir do tédio em segredo, até Charlotte descobrir que não era a única a manter essa atividade. Achou alguns

⁴⁴ GENETTE. Paratextos editoriais, p. 44.

⁴⁵ WOOLF. Jane Austen, p. 135.

⁴⁶ WOOLF. Jane Austen, p. 135.

poemas de Emily e achou “que esses [versos] não eram efusões comuns, não como a poesia que as mulheres geralmente escrevem”.⁴⁷ Ao saber que Charlotte havia lido e gostado da criação de Emily, Anne decide mostrar à irmã sua poesia, e as três decidem publicá-los.

Sob os pseudônimos masculinos Ellis, Currer e Acton Bell, mantendo a letra inicial de cada uma (Ellis para Emily, Currer para Charlotte e Acton para Anne), publicaram sua primeira antologia de poesia. Charlotte escreveu sobre a decisão de usar o pseudônimo masculino em 1846, explicitando que

Não gostávamos da ideia de chamar a atenção, por isso escondemos os nossos nomes por detrás dos de Currer, Ellis e Acton Bell. A escolha ambígua foi ditada por uma espécie de escrúpulo criterioso segundo o qual assumimos nomes cristãos, claramente masculinos, já que que não gostamos de nos declarar mulheres, uma vez que naquela altura suspeitávamos que a nossa maneira de escrever e o nosso pensamento não eram aqueles que se podem considerar 'femininos'. Tínhamos a vaga impressão de que as escritoras são por vezes olhadas com preconceito e tínhamos reparado como os críticos por vezes as castigam com a arma da personalidade e as recompensam com lisonjas que, na verdade, não são elogios.⁴⁸

A obra poética das irmãs não alcançou muitas pessoas, mas obstinadas a realizar o desejo de escrever profissionalmente, decidiram trabalhar em prosa.

Ao contrário da poesia, os romances das irmãs Brontë foram extremamente populares à época de lançamento e são até hoje. A obra de Emily, *O morro dos ventos uivantes*, publicada em dezembro de 1847, e *Agnes Grey*, de Anne, de 1848, ambas publicadas por Thomas Newby, tiveram boa recepção e venderam razoavelmente bem. O romance de Charlotte, *Jane Eyre*, publicado pelo editor George Smith, em 1847, tornou-se *best-seller* rapidamente:

Os três romances dos “Bell” então lançados faziam uma impressionante coleção. [...] *Jane Eyre* definiu o ritmo e Currer Bell transformou-se no escritor mais falado da temporada. “A febre *Jane Eyre*” tornou-se uma epidemia à medida que mais e mais leitores encontraram-se emulando o que cativou George Smith e perdendo refeições, a fim de terminar a história.⁴⁹

A febre atingiu não só a Inglaterra. Nos EUA já se notava a mesma epidemia apenas um ano após a publicação, e “jovens rapazes também pegaram a febre e começaram a praguejar e a se gabar ao estilo de Rochester”.⁵⁰

⁴⁷ WILKS. *The Brontës*, p. 111. (tradução minha)

⁴⁸ WILKS. *The Brontës*, p. 111. (tradução minha)

⁴⁹ WILKS. *The Brontës*, p. 118. (tradução minha)

⁵⁰ SHOWALTER. *A literature of their own*, p. 114. (tradução minha)

A notável recepção das obras logo fez emergir perguntas sobre a autoria: “A sociedade zunia. Quantos autores são? Curren Bell é o autor responsável pelos três romances? [...]”.⁵¹ Alguns rumores foram controversos. Com a publicação da segunda edição de *Jane Eyre*, com dedicatória para William Thackeray, a suspeita era de que Curren Bell era uma jovem escritora, amante de Thackeray. Mas a identidade das irmãs foi revelada quando o editor de Emily e Anne, ao perceber que outro Bell publicou um livro de grande sucesso, comercializou a nova obra de Anne, *Tenant of Wildfell Hall*, com a chamada “do mesmo autor de *Jane Eyre*”, protestando que os Bell, eram na verdade, um só. O editor de Charlotte pediu então que os autores se apresentassem pessoalmente, para provar que não eram um só escritor. O editor, George Smith, recorda o dia que as irmãs Charlotte e Anne se apresentaram em Londres:

Eu estava em meu escritório quando o recepcionista disse que duas damas me esperavam. Eu estava muito ocupado e pedi para perguntar seus nomes. O recepcionista voltou dizendo que as duas damas negaram a dizê-los, mas que desejavam me ver em particular. Duas damas pequenas curiosamente vestidas, de rostos pálidos e olhares ansiosos, entraram no escritório; uma delas veio para a frente e me apresentou uma carta endereçada, em minha própria caligrafia, para Curren Bell. Notei que a carta tinha sido aberta, e disse[...] “Onde você conseguiu isso?” “Pelos correios”, foi a resposta, “ela foi endereçada a mim. Viemos ambas para que você tenha prova ocular que há pelo menos duas de nós.” Esta, então, era Curren Bell em pessoa. Não preciso dizer que eu estava muito interessado, para não dizer animado.⁵²

A escritora Joyce Carol Oates nota que nos escritos das irmãs Brontë, há uma fantasia da persona masculina, muito antes da publicação das obras. Oates lembra que Charlotte, por exemplo, “[...] usou vários pseudônimos masculinos quando criança. [...] A ‘masculinidade’ de Charlotte foi muito provavelmente identificada com o lado ativo, criativo de sua personalidade, e sua ‘feminilidade’ com a mais passiva”.⁵³

Lamentavelmente, Emily e Anne faleceram pouco tempo depois da publicação das obras, em dezembro de 1848, aos 30 anos, e em maio de 1849, aos 29 anos, respectivamente. Sozinha com o pai, Charlotte ainda publicou dois romances, *Shirley* (1849) e *Villette* (1853). Charlotte faleceu em 1855, aos 39 anos, e o pai das irmãs em 1861, aos 84 anos.

⁵¹ WILKS. *The Brontës*, p. 118. (tradução minha)

⁵² WILKS. *The Brontës*, p. 121. (tradução minha)

⁵³ OATES. *Pseudonymous Selves*.

Autora de sete romances, entre eles *The Mill on the Floss* (1861) e *Middlemarch* (1872), Marian Evans⁵⁴, mais conhecida pelo pseudônimo George Eliot, é uma das maiores romancistas da língua inglesa, crítica literária e editora. Nascida em 1819, desde muito nova, Marian Evans era uma leitora assídua e por não ser considerada bela, seu pai investiu em sua educação.

Depois da morte do pai, Evans decide morar um tempo na Suíça e em 1850 volta à Inglaterra com o intuito de se tornar escritora. Em 1851, torna-se assistente editorial na editora de John Chapman, responsável pela edição da *Westminster Review*, revista de cunho filosófico e radical da época. Chapman era o editor da revista, mas a maior contribuinte foi Marian Evans, escreveu resenhas e ensaios, além de ter supervisionado a produção editorial da revista. Evans trabalha com Chapman de 1851 a 1854.⁵⁵ Sabemos que as mulheres escritoras participavam ativamente no mercado literário à época de Evans, mas seu trabalho como editora merece destaque. A escritora também traduziu grandes obras filosóficas.

Adam Bede, o primeiro romance de Evans, publicado sob pseudônimo em 1859, foi bem recebido pela crítica, suscitando grande interesse no novo autor. Curiosamente, não se suspeitava que o romance tivesse sido escrito por uma mulher, e a crítica indicava Joseph Liggins como o verdadeiro autor da obra – Charles Dickens foi o único leitor perspicaz a supor que a autoria fosse feminina.⁵⁶ Posteriormente, a revista *Saturday Review* “declarou, ‘para dizer a pura verdade, sem afetação ou polidez, [*Adam Bede*] era muito bom para ser a história de uma mulher’”.⁵⁷

Ao revelar sua identidade, Evans surpreendeu os leitores, principalmente por sua vida pessoal. Evans mantia um relacionamento com George Henry Lewes, casado com outra mulher. Embora os rumores não tenham afetado a recepção das obras da autora, Evans teve problemas nos círculos sociais e literários. Assim como Jane Austen, Evans teve admiradores da realeza. Em 1877, a princesa Louise e a rainha Vitória admitiram ser leitoras ávidas de George Eliot, aliviando a pressão social da escritora.

Duas grandes razões levam Marian Evans ao pseudonimato. Evans era consciente de que a crítica respondia diferentemente, ela mesma já escrevia as críticas da *Westminster Review* com uma persona masculina – em uma de suas cartas, Evans diz que “o artigo parece produzir uma forte impressão, e essa impressão seria um pouco neutralizada se o

⁵⁴ Também encontrada como Mary Ann Evans, a escritora preferia a grafia Marian.

⁵⁵ ASHTON. *George Eliot: a life*, p. 110.

⁵⁶ MCSWEENEY. *George Eliot: a literary life*, p. 80.

⁵⁷ SHOWALTER. *A literature of their own*, p. 78. (tradução minha)

autor fosse uma mulher”.⁵⁸ Além disso, “Marian explicou que usou um *nom de plume* porque isso ‘assegura todas as vantagens sem a desagradável reputação’”.⁵⁹ George Henry Lewes, companheiro de Evans, também falou a respeito:

o objetivo do anonimato era fazer com que [*Adam Bede*] fosse julgado pelos seus próprios méritos, e não prejudicado como o trabalho de uma mulher, ou de uma mulher em particular”. Ele lembrou que, quando *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, publicado em 1847 sob o pseudônimo de Currer Bell, foi finalmente revelado como tendo sido escrito por uma mulher, o tom das resenhas foi visivelmente alterado.⁶⁰

A partir de seus ensaios, principalmente *Silly Novels by Ladies Novelists*, pode-se dizer que Evans desejava que a crítica julgasse a produção literária das mulheres com os mesmos padrões com que julgava a produção masculina. É possível perceber as críticas rigorosas de Evans para com seus pares.

Vista pela crítica literária feminista como uma das autoras mais controversas, Evans preferiu, como também fez Florence Nightingale, não participar dos movimentos sufragistas. Na década de 1860, Evans:

alegando que a sina mais difícil das mulheres deveria ser “a base para uma resignação mais sublime na mulher e uma ternura mais regeneradora nos homens”, Nightingale, alegando que “havia males que pressionavam mais vigorosamente as mulheres do que a falta do sufrágio”.⁶¹

Outra razão que se torna evidente a partir da leitura das cartas de Evans, é a possibilidade de separação da vida particular e da vida literária da escritora. Como aponta Genette, o pseudonimato faz “[...] distinguir [...] uma figura de autor e uma figura de homem privado”.⁶² Ao se comunicar com editores e outros escritores, a romancista assinava suas cartas como George Eliot e para amigos e familiares, assinava como Marian Evans. A divisão também ajudaria separar a vida “escandalosa” e pessoal de Evans, de sua vida profissional como crítica, escritora, tradutora e editora.

Marian teve ativa vida literária e faleceu aos 61 anos, em 1880. Seu túmulo está no cemitério Highgate, em Londres, ao lado de seu companheiro e próximo ao túmulo de Karl Marx.

⁵⁸ MCSWEENEY. *George Eliot: a literary life*, p. 81. (tradução minha)

⁵⁹ MCSWEENEY. *George Eliot: a literary life*, p. 80. (tradução minha)

⁶⁰ MCSWEENEY. *George Eliot: a literary life* p. 81. (tradução minha)

⁶¹ SHOWALTER. *A literature of their own*, p. 177. (tradução minha)

⁶² GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 50.

Autora de *A Story of an African Farm*, publicado em 1883, Olive Schreiner nasceu na África do Sul em 1855. Filha de pais missionários, “discípula de Darwin, Mill e Spencer”,⁶³ Schreiner escreveu muitos ensaios com a temática feminista e socialista. A partir dos estudos pós-coloniais, Schreiner é vista como uma defensora dos povos marginalizados pelo imperialismo britânico, principalmente os africanos.

Schreiner almejava ser médica, mas não tinha recursos financeiros para estudar. Tentou ser enfermeira, morando na Escócia em 1881, mas foi impedida por questões de saúde. Resolveu, então, procurar curas para a sociedade através de sua escrita.

Sua obra literária mais conhecida é *A Story of an African Farm*, de cunho autobiográfico, reconhecida hoje como um dos primeiros romances feministas. Submetido sob o pseudônimo Ralph Iron, o manuscrito de Schreiner foi aceito para publicação em 1882 pela Chapman & Hall, editora que publicou Charles Dickens e Elizabeth Barrett Browning, entre outros.

O pseudônimo é inspirado pelas leituras de Ralph Waldo Emerson, fazendo clara referência ao seu primeiro nome, e Iron talvez seja uma referência ao mineral ferro, implicando todas as suas qualidades, a se destacar a resistência. Schreiner sabia, assim como Marian Evans, das consequências de assumir a identidade em uma publicação e adotou o pseudônimo masculino. No entanto, pressionada pelo editor, o pseudônimo é usado apenas na primeira edição de *A Story of an African Farm*. A intenção de Chapman era explorar o estereótipo de jovem e exótica escritora africana, apenas para promover as vendas. Em carta a Philip Kent, um dos primeiros críticos a resenhar sua obra, Schreiner escreve:

Eu certamente deveria manter meu *nom de plume*. A ideia de Mr. C[hapman] é que se fosse conhecido como o trabalho de uma mulher do Cabo seria mais lido e recebido mais gentilmente. Isso é exatamente o que eu não quero: [a obra] deve se destacar por seus próprios méritos, e cair por suas próprias falhas.⁶⁴

Apesar de bem recebida pelo público leitor, a crítica parecia não entender a obra e a definia como deficiente em qualidades literárias. Munida de sermões, simbolismos e descrições intensas de paisagens, críticos diziam que não havia nada de artístico na obra. De acordo com a biógrafa Joyce Avrech Berkman,

⁶³ SHOWALTER. *A literature of their own*, p. 159. (tradução minha)

⁶⁴ SCHREINER. 13 May 1883.

A Story of an African Farm luta com as suas mais dolorosas experiências da infância e da adolescência. Focado em duas figuras principais, o romance mistura sequências lineares, *flashbacks*, longas alegorias, morais autorais, cômicas e introspectivas passagens e descrições assombrosas do deserto sul-africano [...] Através do espírito poético de Waldo, o romance retrata os estágios terríveis de perda da fé cristã por uma pessoa jovem e sua busca de orientação espiritual e moral dentro de um mundo de crueldade natural e humana inseparáveis da bondade e da beleza.⁶⁵

A má-interpretação da crítica em geral não deteve o sucesso do livro. A autora ainda negociou a publicação da obra nos EUA em 1897 e, assim como na Grã-Bretanha, o livro também foi *best-seller* nos Estados Unidos.

Dentre seus escritos teóricos, destacamos *Woman and Labour*, publicado em 1911. No capítulo “Woman and War”, a autora disserta sobre as motivações culturais e biológicas que fazem as mulheres tenderem ao pacifismo. Pelas cartas, é possível notar que a escritora ficou desapontada com o trabalho final, mas para as leitoras e leitores da época, a obra foi inspiradora, e ainda é. Ao contrário de Marian Evans, Schreiner foi uma grande partidária do movimento sufragista, sempre defendendo que o voto era uma maneira dos fracos se defenderem dos fortes.

Olive Schreiner era vista como uma intelectual revolucionária e líder feminista. Após sua morte, em 1920, mais de cinco biografias foram escritas sobre a autora e grande parte de suas cartas estão disponíveis *online*. No Brasil, nenhum de seus livros, ficcionais ou não, estão traduzidos.

KAREN BLIXEN

Karen von Blixen-Finecke nasceu em 17 de abril de 1885, na Dinamarca, conhecida também pelo pseudônimo Isak Dinesen. Escreveu a maior parte de suas obras em inglês, mas também em francês e dinamarquês. A escritora é mais conhecida por *Out of Africa*, o livro de memórias de sua vida na fazenda que teve no Quênia, e por um de seus contos, “A Festa de Babette”, ambos adaptados para o cinema. Muitos críticos literários e escritores consideram “um erro” que Blixen não tenha recebido o Prêmio Nobel de Literatura. Em 1954, o ganhador do prêmio Nobel, Ernest Hemingway, declarou: “Eu teria ficado feliz – mais feliz – hoje se o prêmio tivesse ido para a bela escritora Isak Dinesen”.⁶⁶

⁶⁵ SIMKIM. Olive Schreiner.

⁶⁶ “I would have been happy – happier – today if the prize had gone to that beautiful writer Isak Dinesen.”

Seu pai, Whihelm Dinesen, era um militar, e cometeu suicídio quando Blixen ainda era criança, atormentado pela pressão de viver com sífilis, enfermidade que estigmatizava, além da pressão por conta de um envolvimento amoroso fora do casamento.

Em 1913, Karen Dinesen ficou noiva de seu primo, o barão sueco Bror von Blixen-Finecke, depois de um caso de amor fracassado com o irmão gêmeo de Bror, Hans von Blixen-Finecke. O casal mudou-se para o Quênia, onde, no início de 1914, os dois estabeleceram uma plantação de café. A fazenda funcionava com trabalhadores africanos, predominantemente quicuiu. Os dois eram muito diferentes na educação e temperamento, e Bror Blixen foi infiel no casamento. Ela foi diagnosticada com sífilis e, de acordo com a biógrafa Judith Thurman, não há razão para duvidar de que Bror Blixen foi o transmissor. O casal se separou em 1921, mas o divórcio só foi concretizado em 1925.

Durante seus primeiros anos no Quênia, Karen Blixen conheceu Denys Finch Hatton. Depois da separação, a grande amizade entre eles se tornou um caso de amor. Denys Finch Hatton era um reconhecido caçador, e eventualmente passava longos períodos na fazenda de Karen Blixen, quando não estava ocupado em algum safári. Morreu em consequência da queda de um biplano em 1931. Simultaneamente, a fazenda passava por um período de fracasso com a plantação de café, resultado da depressão econômica mundial e da inadequação do solo da fazenda para o cultivo do café. Forçada a abandonar a fazenda, Blixen voltou para a Dinamarca, onde viveu o resto de sua vida.

Após o retorno, publica, em 1934, *Seven Gothic Tales*, seu primeiro livro sob pseudônimo Isak Dinesen. Em 1937, é publicado seu livro conhecido mundialmente, *Out of Africa*. O sucesso alcançado com esta obra firmou sua reputação como escritora. Em 1985, a obra foi adaptada para o cinema, com o mesmo título, sob a direção de Sydney Pollack e com Meryl Streep, Robert Redford e Klaus Maria Brandauer nos papéis principais. No Brasil, o título do filme foi traduzido para *Entre dois amores*.⁶⁷ Suas últimas obras, *Anecdotes of Destiny* e *Shadows on the Grass*, foram publicadas respectivamente em 1958 e 1960. A obra *Anecdotes of Destiny* inclui o conto “A festa de Babette”, também adaptado para o cinema em 1987.

A escrita literária de Karen Blixen era inspirada em contos da tradição oral. Enquanto o realismo predominava na literatura dinamarquesa entre os anos 1940 e 1950, a opção pela narrativa romanesca tradicional do século XIX lhe rendeu boas críticas, mas também lhe rendeu críticas negativas – muitas vezes foi considerada uma autora de escrita

⁶⁷ É digno de nota, portanto, que a adaptação fílmica foca na relação amorosa entre Blixen e Finch Hatton, ao passo que a obra literária detalha a rotina na fazenda e apenas menciona a amizade entre os dois.

antiquada. A autora menciona em diversas entrevistas que queria se expressar num estilo que não fazia parte dos tempos modernos, aproximando-se ao estilo romântico. No processo de escrita, a língua inglesa é a opção primária da escritora, traduzindo posteriormente ao dinamarquês.

Muito respeitada pelos seus contemporâneos, Blixen é descrita como uma escritora carismática, uma misteriosa baronesa de escrita inspirada. Durante sua visita nos Estados Unidos da América, em 1959, Blixen conheceu escritores como Arthur Miller, e. e. cummings e Carson McCullers. Nesta ocasião, a dinamarquesa conheceu a atriz Marilyn Monroe, à época casada com Arthur Miller.

Embora se acredite que a sífilis tenha despedaçado a saúde de Karen Blixen, não se encontra evidências da doença em seus registros médicos após 1925. A obra intelectual de Blixen evidencia que a autora não sofreu degeneração mental, nem sequelas do tratamento de mercúrio, a que se submeteu na década de 1920, na Dinamarca. Durante os anos 1950, a saúde de Blixen deteriorou-se rapidamente, e em 1955 ela teve um terço de seu estômago removido devido a uma úlcera. A desnutrição é a causa atribuída à sua morte, embora muitos acreditem que a anorexia nervosa também tenha contribuído para a deterioração de sua saúde. Incapaz de comer, Blixen morreu em 1962, em Rungstedlund, propriedade de sua família, aos 77 anos, pesando apenas 35 quilos.

Blixen atendia por vários nomes e apelidos e usou diversos pseudônimos quando produzia arte. Um deles foi Peter Lawless, inspirado por uma personagem do romance *The Black Arrow*, de Robert Louis Stevenson, um dos autores favoritos da escritora. O pseudônimo foi usado na publicação de alguns desenhos de humor em jornais dinamarqueses. Além disso, em 1907, Blixen publicou contos escritos em dinamarquês, também em jornais e revistas, sob o pseudônimo Osceola – chefe guerreiro da tribo norte-americana Seminoles.

Outro pseudônimo masculino usado foi Pierre Andrézel, na publicação de *The Angelic Avengers*. Na sua primeira edição, em inglês, constava que fora traduzido por Clara Svendsen, secretária de Blixen – estratégia para sugerir aos leitores que o livro teria sido escrito em francês. Em entrevista, Blixen declarou que considera a obra um “filho ilegítimo”, escrito para distrair-se durante a ocupação alemã em 1944, e só em 1956 confirmou a autoria da obra. O uso do pseudônimo francês na publicação deste livro pode indicar que a escritora tinha consciência de que o pseudonimato era uma estratégia de *marketing* editorial. Assim, concordamos com Judd, no sentido de que o pseudonimato

masculino é uma ferramenta que manipula o mercado e cria certo mito de autoria, principalmente levando em conta as multiplicidades de Blixen.

Vamos nos concentrar no pseudônimo mais popular, Isak Dinesen, salientando que o pseudônimo é também uma maneira de distinção entre a figura do autor e a figura do homem privado, ajudando o escritor a se distanciar de seu texto. Como vimos em outras escritoras, essa também nos parece ser uma das razões que levaram Karen Blixen a usar o pseudônimo. A autora afirmou em entrevistas que não queria ser questionada por leitores e pela crítica se o que escreve é seu ponto de vista. Tentaremos elucidar outras possíveis motivações para o uso do pseudônimo masculino em Blixen.

Isak significa em hebraico ‘aquele que ri’. Isac, a personagem bíblica, foi “um milagre da pós-menopausa, uma piada divina”,⁶⁸ levando os pais, Sara e Abraão, a irem do cumprimento da promessa de Deus no nascimento do bebê. A escritora dinamarquesa Marianne Juhl diz que

talvez Karen Blixen tenha se identificado com Sara, no sentido em que ela deu à luz a uma carreira de escritora em uma idade relativamente tardia, assim como Sara deu à luz tarde para um filho. Talvez ela tivesse um propósito na escolha de um nome masculino como seu pseudônimo, num momento em que as escritoras estavam em minoria e, possivelmente, não tão respeitadas como seus colegas do sexo masculino.⁶⁹

Em *Out of Africa*, uma breve alusão ao pseudônimo é feita quando a narradora nos conta sobre o cachorro da fazenda, Dusk. Os muçulmanos, nos conta Dinesen, não podem tocar em cães. Ismail, um dos muçulmanos que trabalhavam na fazenda, afirma que Dusk “reconhecia um muçulmano quando o via e jamais o tocava”.⁷⁰ Ismail continua: “Percebo agora que Dusk é da mesma tribo que você. Ele ri das pessoas.”⁷¹

Em *Oralidade e cultura escrita*, Walter Ong observa que “no século XIX, a maior parte do estilo literário em todo o Ocidente foi formada pela retórica acadêmica, de um modo ou de outro, com uma notável exceção: o estilo literário de mulheres autoras”.⁷² O estilo das escritoras teria caráter menos retórico (no sentido de uma apresentação em tribuna, por exemplo) e seria mais parecido com o que daria origem ao romance.⁷³ Enquanto Ezra

⁶⁸ THURMAN, *A vida de Isak Dinesen*, p. 293.

⁶⁹ JUHL. Pseudonym.

⁷⁰ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 66.

⁷¹ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 66.

⁷² ONG. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, p. 128.

⁷³ ONG. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, p. 179.

Pound clama “Make it new!”⁷⁴ Blixen declara ser “uma contadora de histórias e nada mais”,⁷⁵ adotando técnicas do Romantismo no início do século XX. Blixen era leitora de Robert Louis Stevenson, Charlotte Brontë, Jane Austen, Edgar Allan Poe e William Faulkner, todos escritores da tradição romântico-gótica anglo-saxã do século XIX. Inspirada por estes autores, Blixen também inspirou-se livremente no gênero gótico tradicional. Ainda assim, no Brasil, a editora Cosac Naify incluiu Karen Blixen na coleção Mulheres Modernistas, relançando *A fazenda africana*, em 2005, junto a romances de autoras como Gertrude Stein, Flanery O’Connor, Katherine Mansfield e Virginia Woolf.

A opção pelo pseudônimo masculino poderia estar relacionada à repressão da criação de arte pelas mulheres? Em um estudo sobre o conto “The Blank Page”, de Blixen, Susan Gubar discute o modo como a arte sempre manteve a mulher como objeto e não como criadora, a mulher “é um objeto da arte: ela é uma escultura em marfim [...], um ícone ou uma boneca, mas ela não é o escultor.”⁷⁶ Por muito tempo, a figura feminina na arte foi majoritariamente uma criação masculina, portanto, a autoria

é particularmente problemática para as mulheres que queriam se apropriar da caneta para se tornarem escritoras. No século XIX, especialmente, as escritoras temiam que suas tentativas à caneta fossem presunçosas, castradoras ou até mesmo monstruosas, e se envolviam em uma variedade de estratégias para lidar com a ansiedade sobre a autoria.⁷⁷

Blixen não pertence à tradição de escritoras do século XIX, é uma escritora do século XX, que teve acesso à educação formal. Embora Susan Gubar discuta as questões sociais da insegurança das mulheres escritoras, a possibilidade de acesso à educação foi também problemática para as mulheres. Virginia Woolf analisa essa questão em seu ensaio “Um teto todo seu”. Embora o acesso à educação não pareça ser motivador para o uso do pseudônimo na obra de Blixen, pois em 1903 a escritora se matricula na Academia de Artes de Copenhagen e se formou em 1906, dedicando-se aos estudos de pintura em Paris no ano de 1910, a biógrafa Judith Thurman afirma, em *A vida de Isak Dinesen*,⁷⁸ que o uso do pseudônimo masculino era de fato uma tentativa de Karen Blixen de ser levada a sério no âmbito literário. Conta, inclusive, que na volta da escritora à Dinamarca e no processo de escrita de *Out of Africa*, os familiares de Blixen – e principalmente sua mãe – não lhe davam

⁷⁴ COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 9.

⁷⁵ ARENDT. *Homens em tempos sombrios*, p. 88.

⁷⁶ GUBAR. *The Blank Page and Issues of Female Creativity*, 244. (Tradução minha)

⁷⁷ GUBAR. *The Blank Page and Issues of Female Creativity*, p. 247. (Tradução minha)

⁷⁸ O título original reforça as afinidades de Karen Blixen com a contação de histórias, ao Romantismo e à sua predileção pelas short stories, gênero que Walter Benjamin sugere ter se emancipado da tradição oral. A saber, o título original da obra é *Isak Dinesen: the life of a storyteller*.

espaço físico e emocional para realizar seu trabalho. Seus familiares a descrevem nessa época como egoísta e “extremamente sensível a qualquer intrusão”.⁷⁹ Blixen fazia grande esforço para concentrar-se em sua escrita e “resistir às tentativas bem intencionadas da família de repossuí-la”,⁸⁰ para que pudesse garantir um direito que em sua família era um privilégio masculino: o trabalho e “a isenção do dever de ser emocionalmente acessível aos outros a qualquer momento”.⁸¹

Embora Blixen não tenha declarado ser consciente das desigualdades de gênero, a biógrafa sugere que ela tenha assinado seus livros como Isak Dinesen com a intenção de “conseguir a liberdade masculina”.⁸² Além disso, nas personagens de *Sete narrativas góticas* é possível perceber a retratação dos conflitos e ansiedades gerados pelas relações entre homens e mulheres, principalmente a questão do casamento. Destacam-se os contos “O velho cavaleiro”, em que se discute o ideal masculino para as mulheres, a reflexão da identidade feminina em “Os sonhadores” e também o conto “A ceia em Elsinore”, que desvela a história de duas irmãs e um irmão, mostrando a desigualdade de oportunidades entre os gêneros, na ótica de uma família de classe dominante, muito parecida com a da escritora. Em algumas de suas cartas da África, Blixen também analisa essas diferenças, recordando suas vivências de menina na Dinamarca e sua juventude e amadurecimento, entre as moradoras e moradores do Quênia.

O conto “O dilúvio em Nordeney” apresenta uma reflexão sobre mascarar-se, e as personagens questionam suas identidades e criam, a partir da narração, outras identidades para si mesmas. Estão presos em um dilúvio um cardeal, uma rica senhorita e sua criada e um jovem aristocrata. O cardeal diz que a melhor maneira de se responder “Quem sou eu?” é com uma narrativa, e as outras personagens, ao contarem suas próprias vidas, desenrolam histórias sobre suas vidas, abrindo vários níveis narrativos. Jonathan Maersk, o jovem aristocrata, ao contar a sua, diz que “Talvez possa entendê-la melhor se conseguir colocá-la em palavras”,⁸³ e como as outras personagens, cria histórias dentro da própria história. A senhorita Malin questiona o cardeal sobre o uso de máscaras:

de onde o senhor tirou a idéia de que o Senhor quer a verdade a nosso respeito? [...] Eu, ao contrário, sempre sustentei que o Senhor tem uma inclinação pelas mascaradas. [...] o próprio Senhor deve ter usado

⁷⁹ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 286.

⁸⁰ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 286.

⁸¹ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 286.

⁸² THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 286.

⁸³ BLIXEN. *Sete histórias góticas*, p. 37.

livremente uma máscara na época em que tomou corpo e passou a conviver em nosso meio.⁸⁴

O cardeal responde a senhorita Malin: “A mulher espirituosa, minha senhora, escolhe como fantasia de carnaval aquilo que engenhosamente revele algo de seu espírito ou coração, oculto sob as convenções do dia-a-dia”.⁸⁵ Ao final do conto, o cardeal revelando seu disfarce, diz: “Não é pela expressão que se deve conhecer o homem, e sim, pela máscara”.⁸⁶

A primeira obra de Blixen não teve, na Dinamarca, a recepção esperada por Blixen, tendo sido, por outro lado, muito bem recebida nos EUA. A liberdade de escrita que o país vivenciava encantou a autora. Em carta à escritora Dorothy Canfield Fisher, que assinaria o prefácio da edição americana de *Out of Africa*, Karen Blixen escreve: “[...] eu não quero que as pessoas saibam que fui eu que escrevi o livro, mesmo que isso não seja um problema sério na América!”.⁸⁷ Além das hipóteses já levantadas aqui, pensamos que Karen Blixen possa ter optado pelo pseudônimo também pelo moralismo dinamarquês. Em entrevista ao jornal *Politiken*, Karen Blixen declara que “se baseara nos mesmos motivos que levaram seu pai a esconder-se sob o pseudônimo de Boganis [...] para poder exprimir-se livremente, dar rédea solta à imaginação”,⁸⁸ e expressar-se livre de julgamentos. É importante destacar que a escritora sustentava o título de baronesa.

O destino é temática recorrente na obra de Karen Blixen. Acreditamos que o destino também tenha tido um papel importante na escolha do pseudônimo, principalmente se considerarmos o fato de Dinesen ser o sobrenome de seu pai. Filha de Wilhelm Dinesen e Ingeborg Westenholz, Karen Blixen identificou desde pequena pólos que a ajudaram a traçar sua vida e sua escrita: “Dinesen/Westenholz, liberdade/tabu, aristocrata/burguês”.⁸⁹ Wilhelm Dinesen despertou na filha o interesse pela vida “selvagem”, ao contrário da mãe, que incentivava a vida doméstica. Ele estimulava Karen Blixen, ainda menina, a estudar e a pensar em questões filosóficas.

Wilhelm lutou no campo de batalha durante a guerra entre a Dinamarca e a Prússia em 1864 (e em outras), viajou aos Estados Unidos da América, trabalhou como vendedor de grãos, participou de expedições de caça e se familiarizou com o estilo de vida dos índios americanos. Testemunhou o colonialismo estadunidense e contraiu sífilis durante esse

⁸⁴ BLIXEN. *Sete histórias góticas*, p. 34.

⁸⁵ BLIXEN. *Sete histórias góticas*, p. 35-36.

⁸⁶ BLIXEN. *Sete histórias góticas*, p. 87.

⁸⁷ BLIXEN. *Your questions: Why a male pseudonym?*

⁸⁸ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 98.

⁸⁹ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 22.

período. De volta à Dinamarca, participou ativamente na política dinamarquesa, e publicou um livro sobre o tempo em que viveu nas colônias sob o pseudônimo de Boganis. Em março de 1895, se suicida. As causas do suicídio não são conhecidas, mas Judith Thurman sugere que ele não tenha conseguido escolher entre a esposa e a amante, preferindo abandonar a vida.

Não é difícil compreender que a relação de Blixen com o pai a tenha levado a usar o sobrenome paterno como pseudônimo. Wilhelm mostrou à filha a “liberdade masculina”, mas é curioso que, de fato, suas vidas se assemelhem tanto. Blixen também viajou para terras desconhecidas, identificando-se com os africanos e, de volta, dá à luz um livro sobre sua experiência de viagem. Entre 1915 e 1936, contraiu sífilis, provavelmente de seu marido Bror von Blixen-Finecke. Quando descobre que tinha a mesma doença que seu pai, Blixen diz ao irmão: “o destino do meu pai curiosamente repete-se em grande parte no meu”.⁹⁰ A escritora faleceu em 1962 devido à saúde debilitada que se encontrava, mas o suicídio também fora considerado pela escritora, como indica uma nota encontrada por pesquisadores entre seus documentos, em 2013.⁹¹

Consideramos que o laço afetivo que a escritora tinha com o pai a tenha influenciado em todos os campos de sua vida, e, principalmente, em toda a sua obra literária. Tanto seu destino quanto o de seu pai levaram ambos ao sentimento de não-pertença ao voltarem para a terra natal. Este desconforto com a terra natal pode ser uma das razões para que pai e filha tenham escondido sua identidade sob a máscara do pseudônimo.

Karen Blixen explora em seus contos o destino de suas personagens, talvez em uma tentativa de entender o seu próprio. Entendemos que Blixen tenha visto em sua viagem à África uma chance de encontrar sua identidade, que mascararia anos depois. Oates, também escritora, finaliza seu texto sobre os pseudônimos dizendo que

Quem entre nós, identificados com tanta confiança pelos outros, não se sentiu desconfortável, se não um impostor, sabendo que, o que quer que seja que eles sabem de nós, nós de alguma forma compartilhamos esse conhecimento? A carapaça da fama não permite respiração fácil.⁹²

Arriscamos o palpite de que Blixen, ora se interessava nesta carapaça, ora não, deixando sempre algum rastro de sua identidade em sua obra: seja na ligação entre ela e a suposta tradutora de uma obra, seja nas personagens mascaradas, seja no sobrenome de seu pseudônimo.

⁹⁰ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 45.

⁹¹ KJÆLDGAARD. Karen Blixen skrev selvmordsbrev: Ville tilbage til Den Afrikanske Farm.

⁹² OATES. *Pseudonymous Selves*. (tradução minha)

SENSE
AND
SENSIBILITY:

A NOVEL.

IN THREE VOLUMES.

BY A LADY.

VOL. I.

London:

PRINTED FOR THE AUTHOR,

By C. Roworth, Bell-yard, Temple-bar,

AND PUBLISHED BY T. EGERTON, WHITEHALL.

1811.

FIGURA 1: Primeira edição de *Sense and Sensibility*, de Jane Austen, 1811. Observe-se que, em lugar do nome da autora, aparece a nota editorial "By a Lady".

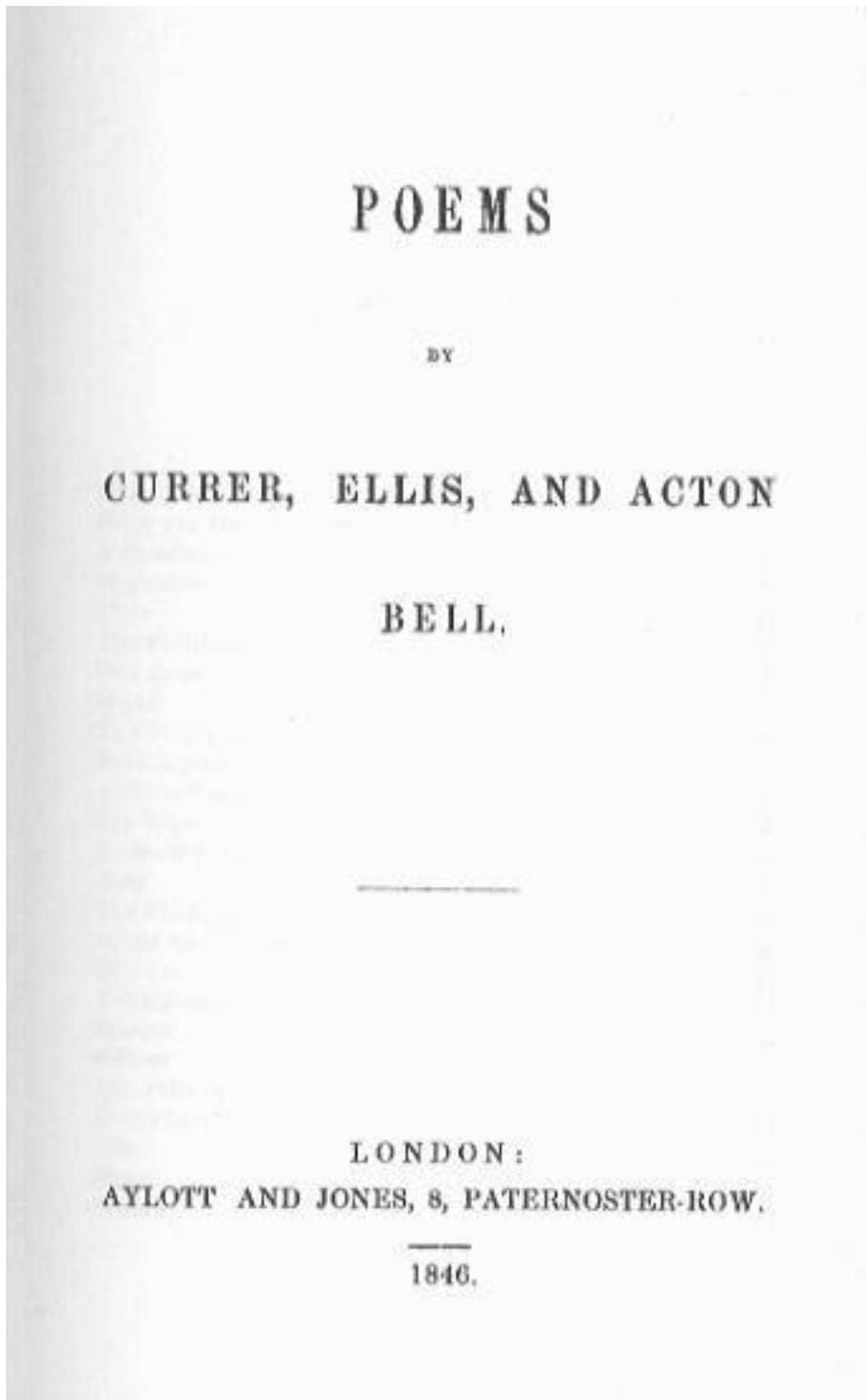


FIGURA 2: Edição dos poemas de Charlotte, Anne e Emily Brontë, de 1846, sob pseudônimos masculinos.

M I D D L E M A R C H

A

STUDY OF PROVINCIAL LIFE

BY

GEORGE ELIOT

VOL. I.

WILLIAM BLACKWOOD AND SONS

EDINBURGH AND LONDON

M D C C C L X X I

FIGURA 3: Primeira edição de *Middlemarch*, de George Eliot (pseudônimo de Marian Evans), em 1871.

THE STORY OF
AN AFRICAN FARM

3 Nobel.

BY
RALPH IRON.

IN TWO VOLUMES.

VOL. I.

LONDON:
CHAPMAN AND HALL, LIMITED, 11 HENRIETTA ST.,
COVENT GARDEN.

1883.

[All Rights reserved.]

FIGURA 4: Primeira edição de *The Story of an African Farm*, assinada por Ralph Iron, pseudônimo masculino de Olive Schreiner, em 1883.

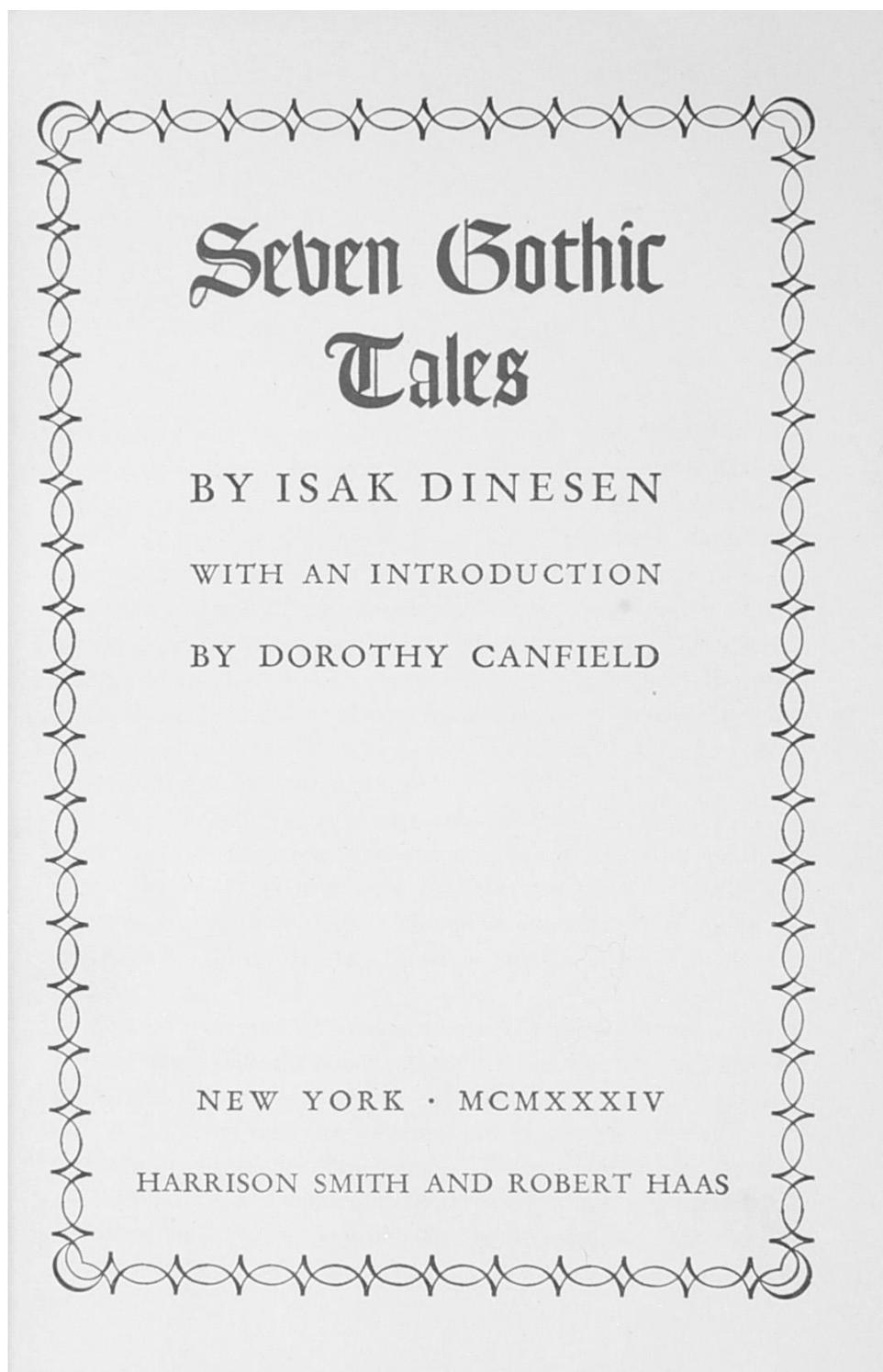


FIGURA 5: Primeira edição de *Seven Gothic Tales*, assinada por Isak Dinesen (pseudônimo masculino de Karen Blixen), em 1934.



**memória &
ficção**

MEMÓRIAS DE ÁFRICA

De acordo com Walter Benjamin, “assistimos [...] ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral [...]”⁹³ gênero “que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia a partir das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas”.⁹⁴ Benjamin rotula a reminiscência como musa do romance, ela é o rastro da memória, melancólica por si só. O leitor de romances é solitário e na morte do herói busca se sentir mais confortável sobre a sua própria.⁹⁵ A memória seria então a musa da narrativa, coletiva, nacional – deveras muito mais ligada à tradição oral. Nesse sentido, é interessante pensar que *Out of Africa* é um livro de memórias de uma viagem e sua estrutura se assemelha as *short stories* escritas pela autora.

Sob o viés editorial, observar o gênero literário e a categorização de *Out of Africa* de Karen Blixen, é relevante, pois por vezes a obra é identificada como “romance autobiográfico”. Em *La verdad de las mentiras*, Mario Vargas Llosa afirma que:

Para quase todos os escritores, a memória é o ponto de partida da fantasia, o trampolim que dispara a imaginação em seu voo imprevisível à ficção. Memórias e invenções se misturam na literatura de criação, muitas vezes intimamente para o próprio autor, [...] a literatura é sempre um simulacro, uma ficção que a memória dissolve em sonhos e vice-versa.⁹⁶

O gênero da obra reflete sobre o modo como os textos são recebidos pelos seus leitores. Se Hans Robert Jauss recupera o pensamento aristotélico na estética da recepção,

⁹³ BENJAMIN. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 221.

⁹⁴ BENJAMIN. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 221.

⁹⁵ BENJAMIN. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 231.

⁹⁶ LLOSA. *La verdad de las mentiras*, p. 24. (tradução minha)

também há muito da *Poética* de Aristóteles na tentativa de pensar no gênero como condicionante do modo de leitura:

O gênero, como taxinomia, permite ao profissional classificar as obras, mas sua pertinência teórica não é essa: é a de funcionar como um esquema de recepção, uma competência do leitor, confirmada e/ou contestada por todo texto novo num processo dinâmico.⁹⁷

Antoine Compagnon afirma em *O demônio da teoria* que o gênero literário é um fator decisivo na recepção de uma obra, uma vez que ele “desempenha em suas análises um papel de mediação entre a obra e o público [...] como horizonte de expectativas”,⁹⁸ funcionando como um código literário e determinando as regras do jogo para que o leitor tenha uma melhor compreensão do texto.

Nas livrarias, observamos que o famoso “baseado em fatos reais” habita grande parte das capas de livros contemporâneos, e nos remete ao interesse crescente por essa literatura de natureza íntima, como autobiografias, livros de memórias, diários etc. Pode-se dizer que esta sedução se deve à aproximação do narrador ao leitor, como sugere Maria Luiza Ritzel Remédios, pois “fala de um *eu*, de uma pessoa viva que ali se encontra e que diante do leitor desnuda sua vida, estabelecendo-se, então, uma perfeita união entre autor e leitor”.⁹⁹ Remédios ainda afirma que este tipo de literatura se consolida a partir do advento da sociedade burguesa no século XVII, em que o processo de individualização ocidental culminou em “uma clara convicção histórica de sua existência”.¹⁰⁰

Em *Out of Africa*, podemos entrecruzar a noção de gênero literário com a discussão do narrador benjaminiano. Wander Melo Miranda, em *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, observa que na contemporaneidade a presença do narrador benjaminiano se dá exatamente nos textos de cunho autobiográfico ou memorialista. O conceito de experiência em Walter Benjamin nos ilumina a sua concepção de narrador ideal. Em síntese, Benjamin expõe a experiência (*Erfahrung*) como todo o conhecimento que obtemos ao longo da vida, conhecimento que deve ser compartilhado com as gerações seguintes.

Esse rastro do narrador benjaminiano na contemporaneidade se dá a partir de textos chamados por Wander Melo Miranda de “textos da reminiscência”. O ato de reconstruir o passado e traduzir as experiências pessoais em narrativas aos leitores se assemelha ao ato de contar histórias, em que os contadores, “quando não atribuem essa

⁹⁷ COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 155.

⁹⁸ COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 155.

⁹⁹ REMÉDIOS. *Literatura confessional: espaço autobiográfico*, p. 9.

¹⁰⁰ REMÉDIOS. *Literatura confessional: espaço autobiográfico*, p. 9.

história simplesmente a uma vivência própria”,¹⁰¹ começam a contar como a história chegou a eles.

Em “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin afirma que um bom narrador é aquele que viaja. Ao privilegiar as experiências do marinheiro comerciante – que vem de longe e tem histórias a contar – e do camponês sedentário – conhecedor das tradições de sua terra, e por conseguinte, conservador de uma memória cultural –, Benjamin discorre sobre a morte da narrativa oral e o nascimento do romance. Jeanne Marie Gagnebin lembra ainda que o conceito de Experiência (*Erfahrung*) tem como radical *fabr*, que em alemão antigo significa ‘percorrer’, ‘cruzar um território em uma viagem’.

É notável, portanto, que *Out of Africa* poderia ser categorizado como Literatura de Viagem, pois registra o cenário africano do início do século XX e também o cenário global, compreendendo o início da Segunda Guerra Mundial. Blixen chega à África em um dos últimos grupos de colonos europeus. Além de retratar a vida colonial no Quênia, Blixen não protagoniza, por assim dizer, suas memórias africanas. A obra pode ser vista como um filme, em que Blixen age como diretora, pois posiciona sua câmera em personagens que atuaram na fazenda: o somáli Farah, o pequeno Kamante, a antílope Lulu e os diversos europeus que a visitaram. É importante ressaltar que a obra dedica mais de setenta por cento de suas páginas aos africanos (quicuio, massai, somali) em registros que se ocupam do passado e do presente, como na passagem abaixo:

É mais do que a terra que se tira das pessoas, quando se lhes sonega sua terra nativa. É igualmente seu passado, suas raízes e identidade. [...] Os massais, quando foram removidos de sua antiga terra, ao norte da linha férrea, até a atual reserva massai, trouxeram consigo os nomes de seus morros, plainos e rios, atribuindo-os aos mesmos acidentes geográficos da nova terra. É uma coisa extraordinária e um tanto desconcertante para o viajante. Os massais trouxeram suas raízes ceifadas consigo como se fosse um medicamento, tentando, no exílio, manter contato com seu passado por meio de uma fórmula mágica.¹⁰²

Podemos problematizar também a ficcionalização das memórias, no caso da autobiografia. Henri Bergson, estudioso da memória, considera que há duas formas distintas atuantes na memória: uma que age como mecanismo motor e outra que age como lembranças.¹⁰³ A maior característica da teoria da memória em Bergson é o caráter da sobrevivência de um passado individual, conservado pelo inconsciente e evocado pelas imagens-lembranças, mas que não é recuperado inteiramente. De acordo com Ecléa Bosi,

¹⁰¹ BENJAMIN. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 228.

¹⁰² BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 326.

¹⁰³ Cf. BERGSON. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*.

“começa-se a atribuir à memória uma função decisiva no processo psicológico total: a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo atual das representações”.¹⁰⁴ Ao contrário de Bergson, o estudioso Maurice Halbwachs¹⁰⁵ analisa a memória enquanto fenômeno social. Ao pensar nos

quadros sociais da memória, Halbwachs foca nas relações de subjetividade e percepção, de forma que a memória do indivíduo depende de seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo.¹⁰⁶

Conforme argumenta Halbwachs, as experiências e contatos sociais de um sujeito o transformam da mesma maneira que transformam suas lembranças. Evocar uma imagem do passado é reconstruí-la – ela não será a mesma da experiência vivenciada –, de maneira que uma memória pessoal se torna memória coletiva.

Sobre o pacto autobiográfico podemos destacar, ainda sobre a memória, a estrutura de *Out of Africa*. Em *L'autobiographie en France*, Philippe Lejeune aponta a estrutura linear e a estrutura temática como dois tipos recorrentes em autobiografias. Blixen escolhe as duas: embora a narrativa comece a partir de quando chegou na fazenda e termine quando se despede dela, os capítulos que permeiam a narrativa não são colocados em um tempo específico ou linear. A narrativa segue de acordo com episódios, que são por sua vez as partes da obra: “Kamante e Lulu”, “Um disparo acidental na fazenda”, “Visitas à fazenda”, “Das anotações de uma imigrante” e, finalmente, “Adeus à fazenda”. Lejeune relembra ainda que a escrita autobiográfica¹⁰⁷ é tão desafiadora quanto a escrita romanesca, pois deve-se lidar com as lacunas da memória, selecionar episódios, recuperar detalhes, ficcionalizar esquecimentos e ao mesmo tempo criar uma narrativa coerente e articulada para o leitor.

“Nesta altura acredito estar claro que *Out of Africa* não descreve a vida de Karen Blixen na sua fazenda africana como foi realmente”,¹⁰⁸ adverte Judith Thurman, biógrafa da dinamarquesa. O jogo entre verdade e ficção está presente o tempo todo na obra, de tal modo que a narradora, em uma de suas notas de imigrante contesta: “Contei essa história para muitas pessoas e nenhuma delas acreditou no que eu dizia. Não obstante, é verdadeira

¹⁰⁴ BOSI. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, p. 46.

¹⁰⁵ Cf. HALBWACHS. *A memória coletiva*.

¹⁰⁶ BOSI. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, p. 54.

¹⁰⁷ LEJEUNE. *L'autobiographie en France*, p. 52.

¹⁰⁸ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 308.

e meus auxiliares podem confirmar o que eu disse”.¹⁰⁹ Não debateremos a questão aqui: assinaremos o contrato ficcional para analisarmos *Out of Africa*, pois acreditamos que

A condição preliminar de qualquer obra literária é esta: a pessoa que escreve tem de inventar aquele primeiro personagem que é o autor da obra. Que uma pessoa coloque a si mesma por inteiro numa obra que escreve é uma frase que se diz frequentemente mas que nunca corresponde à verdade. É sempre apenas uma projeção de um eu fictício, de uma máscara.¹¹⁰

Não por acaso escolhemos esta citação de Ítalo Calvino: a máscara é um símbolo importante em Blixen, tanto como pseudônimo, discutido no primeiro capítulo, como imagem de escritora, discutido no próximo capítulo.



As memórias de Blixen parecem homenagear os africanos e as paisagens que viu. A escritora narra e descreve hábitos e rituais das culturas africanas com as quais teve contato, fazendo jus à beleza delas em sua escrita. Na abertura de *Out of Africa*, assim que chega ao Quênia, sente que está “onde devia estar”,¹¹¹ provavelmente ansiosa para desbravar o mar metafórico que reconhece no país:

Os plainos da savana sempre aparentam um ar marítimo, o horizonte aberto relembra o mar e as extensas areias marinhas. O vento andejo é o mesmo, o capim curtido tem cheiro salino, e quando o capim está grande ondula em vagas por todo o país. Na ocasião em que as margaridas brancas florescem nos plainos, vêm à mente as brancas ondas espumosas que nos circundam quando avançamos pelo estreito afora.¹¹²

O primeiro contato com os africanos é sinuoso: “Tinham bons ouvidos e eram arredios; quando espantados, recolhiam-se ao seu próprio mundo, em frações de segundo, [...] ao menor movimento brusco, desapareciam”.¹¹³ Sua relação com os africanos desenvolve a medida que a leitura avança e sua própria relação com a situação colonial no país é criticamente analisada, tanto do ponto de vista social quanto do institucional.

Com a ajuda das Igrejas Católica, da Inglaterra e da Escócia, Blixen criou uma escola para os trabalhadores e crianças da fazenda. À época, somente a bíblia estava traduzida para o suaíli e Blixen aprecia participar deste momento tão importante:

¹⁰⁹ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 275.

¹¹⁰ CALVINO. *Os níveis da realidade em literatura*, p. 376.

¹¹¹ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 10.

¹¹² BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 249.

¹¹³ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 21.

O mundo da palavra escrita foi aberto para os nativos da África ao tempo em que eu lá vivi. Eu teria tido então a oportunidade, se quisesse, de recapturar o passado pela cauda e de reviver um instante da nossa própria história: o período em que a larga população européia tivera do mesmo modo a revelação da palavra. Na Dinamarca, isso aconteceu há cerca de cem anos atrás, e pelo que ouvi dizer por pessoas que eram muito velhas quando eu era criança, acredito que a reação em ambos os casos foi praticamente a mesma. Só raramente as criaturas humanas terão demonstrado uma tão humilde e extática devoção ao princípio da arte pela arte.¹¹⁴

Enquanto a revelação da palavra acontecia mais comumente aos jovens, Blixen se encarregava de ler cartas para as gerações antigas. Este interesse em observar a relação dos africanos com a escrita não é exclusivo de *Out of Africa*. Em *Shadows on the Grass*, livro tido como a continuação de *Out of Africa*, o conto “Barua a Soldani”, que significa “carta de um rei” em suaíli, também registra a relação. No conto, Blixen recebe a carta do rei dinamarquês Christian X como agradecimento por uma pele de leão que ela havia enviado a ele. O significado da carta se transforma a partir de um acidente: “Um jovem kikuyu de nome Kitau não conseguira escapar depressa o bastante quando uma grande árvore estava caindo e tivera uma perna esmagada por ela”.¹¹⁵ Enquanto esperava por socorro com Kitau e, sem morfina ou outro medicamento, a narradora se lembra da carta do rei guardada no bolso:

[...] Tenho algo *mzuri sana* – verdadeiramente excelente. Tenho uma *Barua a soldani*: uma carta de um rei. E isto é uma coisa que todo mundo sabe, que uma carta de um rei, *mokone yake* – de sua própria mão – acabará com qualquer dor, mesmo muito forte. Dizendo isto, coloquei a carta do rei sobre seu peito e minha mão sobre ela.¹¹⁶

Com esse gesto, a carta faz efeito e o jovem kikuyu se sente melhor quase que de imediato. Na fazenda, “o rumor se espalhara entre os colonos que eu possuía essa *Barua a soldani*, com seu poder milagroso”.¹¹⁷ Desta forma, a carta passa a ser parte de seu estoque medicinal e é usada com tanta frequência que se torna gradualmente “indecifrável, escura e endurecida de sangue e secreções [...]”.¹¹⁸

Por ter em alta conta o papel de anfitriã, Blixen dedica um capítulo aos visitantes da fazenda. O grande destaque dos acontecimentos sociais da fazenda são as *ngomas*, danças

¹¹⁴ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 109.

¹¹⁵ BLIXEN. *Sombras na relva*, p. 44.

¹¹⁶ BLIXEN. *Sombras na relva*, p. 46.

¹¹⁷ BLIXEN. *Sombras na relva*, p. 47.

¹¹⁸ BLIXEN. *Sombras na relva*, p. 51.

festivas que chegavam “a abrigar de mil e quinhentos a dois mil visitantes”.¹¹⁹ Por serem muitas pessoas, Blixen oferecia *rapé*, um tipo de tabaco, aos adultos e torrões de açúcar para as crianças,

Mas os verdadeiros participantes, infatigáveis jovens dançarinos, traziam consigo a glória e o luxo da festividade, imunes às influências externas, inteiramente concentrados no doce fogo que os consumia por dentro. Só solicitavam uma única coisa ao mundo exterior: um espaço no chão plano para dançar.¹²⁰

Em círculos, os dançarinos “ficavam aos pulos, a cabeça jogada para trás e os pés batendo no chão em batidas ritmadas, atirando-se para frente num dos pés e retornando no outro, e caminhando lenta e solenemente de lado, com os rostos voltados para dentro do círculo”.¹²¹ A música era performada por flautas e tambores, além de serem acompanhados por cantores que improvisavam canções, “espécie de recitação rítmica”,¹²² fortalecida pelo coro dos dançarinos.

Nos *ngomas* diurnos, as marcas no chão deixavam impressas o espetáculo da dança, “em maiores ou menores círculos secos e marrons, como se a grama tivesse sido queimada, e esses círculos mágicos levavam tempo para desaparecer. Já nos *ngomas* noturnos, o espetáculo visual se dá pela luz do fogo, “juntando todas as cores e movimentos e transformando-os numa unidade”.¹²³

Os corpos são untados com uma tintura especial, de uma cor “que não se via nem no reino animal nem no vegetal”,¹²⁴ parecida com a cor de tijolo. A pintura dava aos quicuios aspecto de esculturas:

As moças untavam totalmente suas vestes e mantas de couro, assim como os próprios corpos, fazendo com que tudo tivesse idêntica cor de barro – assemelhando-se a estátuas vestidas, trabalhadas por um habilidoso artista. Os homens jovens comparecem despídos ao *ngoma*, mas nessas ocasiões preparam especialmente seus penteados, adicionando a tintura aos cabelos e rabo-de-cavalo, e envergando no alto suas cabeças de barro.¹²⁵

Em seus últimos dias na África, os anciões quicuios tentaram homenagear Blixen com uma “*ngoma* dos antigos”, mas esta foi proibida pelo governo. Ainda assim, os velhos quicuios se mobilizaram para a homenagem, mas foram interrompidos por um mensageiro do

¹¹⁹ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 141.

¹²⁰ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 142.

¹²¹ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 142.

¹²² BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 147.

¹²³ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 145.

¹²⁴ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 143.

¹²⁵ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 143.

governo. Em toda sua vivência no continente, Blixen disse nunca ter sentido seu “coração inchar de tal maneira numa tormenta contra as coisas que me opunham”.¹²⁶ A homenagem de despedida nunca se realizou.

Entre grandes chefes africanos, colonos ricos, membros da realeza inglesa e marinheiros europeus, Denys Finch-Hatton foi a visita mais importante da fazenda. O inglês foi companheiro e plateia favorita de Blixen, pois Finch-Hatton apreciava ouvir uma história. A baronesa admirava essa característica nos africanos, para quem constantemente contava histórias, e em Finch-Hatton:

[...] preferia ouvir uma história do que lê-la. Quando chegava à fazenda, perguntava: – Você tem uma história?

[...] À noite, ele se punha à vontade, espalhando almofadas em frente à lareira. Eu ficava sentada no chão, de pernas cruzadas, como a própria Cherazade. E ele ouvia atento a narrativa do princípio ao fim.¹²⁷

Além das aventuras em safáris, Finch-Hatton voava com Blixen em seu biplano, experiência que a dinamarquesa considerou extraordinária, pois em uma África ainda colonial, com poucas estradas, era possível pousar nos plainos. Blixen diz que “nossa linguagem corriqueira mostra-se carente de palavras que exprimam a experiência do vôo”,¹²⁸ mas ela consegue descrever as paisagens que viu com maestria. Na passagem abaixo, Blixen e Finch-Hatton voaram até o lago Natron, localizado no norte da Tanzânia:

O céu estava azul, mas à medida que passamos dos plainos para o terreno mais baixo, que era desértico e pedregoso, toda a cor pareceu ter sido erradicada. A inteira paisagem abaixo de nós assemelhava-se à casca de uma tartaruga delicadamente marcada. Subitamente, em seu meio surgiu o lago. O fundo branco, brilhando através da água, dá-lhe, quando visto do alto, uma incrível e maravilhosa tonalidade azul, tão luminosa que por instantes se é obrigado a fechar os olhos. A extensão de água engasta-se na sinistra e árida terra circunvizinha como uma grande e brilhante água marinha. Voáramos alto e agora descíamos, e, enquanto afundávamos, nossa própria sombra azul-escura flutuava sob nós na superfície do lago azul-claro. Aqui viviam milhares de flamingos [...]. À nossa aproximação eles se espalharam em grandes círculos e leques, como os raios do sol que se põe, ou como um artístico padrão chinês sobre uma seda de porcelana, formando-se e mudando, enquanto olhávamos.¹²⁹

Denys Finch-Hatton falece em acidente de biplano, no mesmo ano em que Blixen volta para a Dinamarca. Foi enterrado aos pés das montanhas Ngong, as mesmas que faziam parte da vista da fazenda.

¹²⁶ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 332.

¹²⁷ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 201.

¹²⁸ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 210.

¹²⁹ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 213.

Outra figura importante em suas memórias é Kamante, criança quicuío que trabalhavam na fazenda. Blixen, ao vê-lo pela primeira vez, percebeu que tinha feridas profundas nas pernas, estava frágil e magro e chamou-o para que fosse medicado em sua casa. Como sua situação era complicada, Blixen optou por interná-lo no hospital da Missão Escocesa. Desenvolveram um forte laço afetivo e Kamante tornou-se cozinheiro de Blixen, aprendendo a cozinhar com chefes europeus.

Em algumas noites. Blixen escrevia à máquina as histórias que contava. Os meninos da fazenda gostavam de observar a máquina de escrever e “Kamante às vezes ficava uma hora inteira encostado na parede à noite, deixando que seus olhos rolassem daqui para ali”.¹³⁰ Em uma dessas noites, uma conversa entre Blixen e o pequeno Kamante nos chama a atenção. Parado com um exemplar de *Odisseia*, Kamante pergunta à baronesa se ela será capaz de escrever um livro, pois:

[...] este é um bom livro. Está preso num conjunto de uma ponta a outra. Mesmo que você o sacuda fortemente, ele não se desfaz. O homem que o escreveu é muito esperto. Mas o que você está escrevendo [...] esparrama-se um bocado aqui, outro bocado ali. Quando as pessoas se esquecem de fechar a porta ele esvoaça e chega a cair no chão, fazendo com que você fique muito zangada. Não será um bom livro.¹³¹

Ao ser explicado que seria possível juntá-lo de ponta a ponta, o pequenino questiona se o livro será tão pesado e duro quanto a *Odisseia*. Hesitando, Blixen diz que talvez não seja tão pesado, mas que existiam livros leves também e que deixá-los duro custava caro. Muito sério, Kamante questiona:

– *Msabu*, o que existe nos livros? [...]
– As pessoas podem escrever sobre qualquer assunto de sua escolha. Talvez escreva sobre você.¹³²

Depois da conversa, Kamante passa a explicar para as outras crianças que o livro de *msabu* poderia ser juntado “e que, com uma enorme despesa, podia até mesmo se tornar tão duro quanto a *Odisséia*, que foi novamente mostrada. Ele mesmo, entretanto, não acreditava que o pudessem fazer azul”.¹³³

Em 1975, Kamante Gatura publica um livro não tão pesado quanto a *Odisseia*, mas igualmente duro e significativo. Em *Longing for Darkness: Kamante's Tales from out of Africa*, livro editado pelo fotógrafo Peter Beard e com colaboração do irmão de Blixen, Thomas Dinesen, Kamante conta outras histórias dos tempos da fazenda. Além de sua história e da

¹³⁰ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 46.

¹³¹ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 47.

¹³² BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 48.

¹³³ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 48-49.

história de sua família, Kamante desenvolve os episódios que Blixen narra em *Out of Africa* e conta sobre suas pernas feridas, sobre as aulas de culinária, sobre os safáris de que participou e até sobre a “bondade da Sra. Karen”, nome do terceiro capítulo. Como Jacqueline Onassis afirma no posfácio de *Longing for darkness*, “este livro é uma obra de amor”,¹³⁴ muito emocionante para o leitor (e para o pesquisador!) de *Out of Africa*.

No capítulo dedicado a ela, Kamante diz que a:

[...] Sra. Baronesa era muito boa, porque até mesmo a polícia não podia entrar em sua *shamba* incomodar as pessoas. Ela costumava dizer-lhes que sua *shamba* é dela e ela sabe como cuidar de seu povo. Ela não nos impedia de manter vacas ou ovelhas em nossos acampamentos. Assim, nossas *shamba* não eram dos europeus. Nossas *shamba* eram nossas. Achávamos que o jardim pertencia a todos nós. Portanto, nós não pensávamos em deixar o jardim... [...] Ela era muito generosa e pacífica. Todo mundo queria ficar lá até a morte de todos eles. Por isso achamos que essa mulher era bondosa e misericordiosa para todos no Ngong.¹³⁵

O tom das narrativas de Kamante é doce e tem o mesmo poder que *Out of Africa* tem de transportar o leitor para a fazenda. O retrato que Kamante faz de Blixen é carinhoso e demonstra uma gratidão genuína pelos anos que mudaram a vida de ambos. Essa é, provavelmente, a mais poderosa imagem registrada da baronesa.

As mil e uma noites é quase uma meta-personagem em *Out of Africa* e influencia tanto o estilo da narrativa, quanto os dias na fazenda. Nos primeiros anos, com os olhinhos das crianças fitando a máquina, Blixen começou,

durante as noites, a escrever histórias – contos e novelas – que me levassem a mente para muito longe, para outros países e épocas. Algumas dessas histórias eu contava para um de meus amigos quando ele vinha visitar-me na fazenda.¹³⁶

As referências à narração oral refletem o que tenta fazer em *Out of Africa* (e em grande parte de sua obra): criar anedotas¹³⁷ que retratem a complexidade de seus personagens, as cores e as texturas de paisagens, que possam entreter os ouvintes e fazê-los pensar. Ouviu das mulheres somali: “relatos fabulosos no estilo das *Mil e uma noites*, geralmente de gênero cômico, que se referiam a assuntos amorosos com muita liberdade”.¹³⁸ A baronesa nota que “o traço comum de todos esses contos é que a heroína – casta ou não – sempre acabava saindo-se melhor que as personagens masculinas, terminando a história de maneira

¹³⁴ ONASSIS. *Longing for darkness*, s/n. (tradução minha)

¹³⁵ GATURA. *Longing for darkness*, s/n. (tradução minha)

¹³⁶ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 44.

¹³⁷ Aqui, anedotas no sentido de narrativas curtas, sem necessidade de serem divertidas.

¹³⁸ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 161.

triunfante e alvissareira”¹³⁹ e é provável que essas histórias também tenham influenciado o estilo da baronesa, pois a descrição se aplicaria facilmente às heroínas de Blixen. A imagem de Blixen e sua relação com a narração oral serão aprofundadas nos capítulos seguintes.

ÁFRICA MINHA

Um dos paratextos mais fáceis de se consumir é a capa. Genette diz que o surgimento da

capa impressa, portanto em papel ou papelão, é um fato bastante recente, que parece remontar ao início do século XIX. Na era clássica, os livros apresentavam-se em encadernação de couro muda, salvo a indicação resumida do título e, às vezes, do nome de autor, que figurava na lombada.¹⁴⁰

E se tratando de África, existe uma tendência em repetir a mesma imagem independente do autor, do título do livro ou do enredo. Em 2014, um texto que problematizava capas de livros de literatura africana foi bastante compartilhado na internet. Em *Os perigos de uma única capa: a repetição da Acácia e a Literatura Africana*,¹⁴¹ Elliott Ross satiriza os editores destes livros, dizendo que a inspiração para capas estereotipadas parece ser o filme infantil *O rei leão*.

O título do artigo de Ross é uma referência à palestra da escritora nigeriana Chimamanda Adichie, intitulado *Os perigos de uma única história*. A autora de *Americanah* acredita no poder das histórias, e adverte que ouvir uma única história sobre um povo leva à perpetuação de estereótipos na cultura ocidental. Adichie ilustra seu ponto contando a história de sua chegada aos Estados Unidos. Ao conhecer sua companheira de quarto da faculdade, a colega pareceu surpresa ao ouvir o inglês fluente de Adichie, questionando a escritora sobre como teria conseguido tal habilidade e com quais recursos. Adichie também conta como crescer na Nigéria lendo romances americanos e ingleses infantis silenciou sua própria voz e história. Em sua infância, ela escrevia sobre crianças brancas de olhos azuis comendo maçãs, pois outras crianças, mais parecidas com ela, não eram representadas na literatura. Isso mudou quando ela descobriu escritores africanos. Ainda assim, as edições da escritora não ficaram imunes à capas estereotipadas.¹⁴²

¹³⁹ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 161.

¹⁴⁰ GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 27.

¹⁴¹ Título original: *The Dangers of A Single Book Cover: The Acacia Tree Meme and “African Literature”* (tradução minha).

¹⁴² É possível citar também outros tipos de estereótipos. Às literaturas árabes são reservadas as capas de “mulher sentimental com véu”.

As edições de *Out of Africa* também não fogem à regra. Faremos uma análise de algumas capas da obra, além de pensarmos nas traduções, uma vez que percebemos que há várias traduções para o título.

É importante ressaltar a adaptação fílmica de *Out of Africa*, lançada nos Estados Unidos, em 1985 e no Brasil em 1986, pois a adaptação da obra para o cinema influenciou os projetos editoriais do livro. O filme leva o mesmo título do livro em inglês, *Out of Africa*. No entanto, o título em português – *Entre dois amores* – parece nos indicar o foco do filme, que ganhou sete Oscars e seis Globos de Ouro em 1986, ano de lançamento das primeiras edições em português. Dirigido por Sydney Pollack e estrelado por Meryl Streep e Robert Redford, o filme foca na relação de Karen Blixen com o marido Bror Blixen¹⁴³ e com o companheiro Denys Finch Hatton. Nas edições em língua inglesa, percebemos que o uso de imagens do filme não acontece¹⁴⁴. A predominância de imagens do filme nas capas ocorre nas edições traduzidas para o português – brasileiro ou de Portugal – como também de outras línguas, como o italiano e o espanhol.

Das edições brasileiras que reunimos para análise, o mais sóbrio é o da editora Cosac Naify, cujo projeto gráfico segue o da coleção Mulheres Modernistas. Nas edições da editora Civilização Brasileira, de 1986 e de 1989, a ilustração que temos é a da mulher de cabelos desarrumados, como uma guerreira ou como uma mulher livre: nenhuma delas se assemelha a Blixen. Com exceção dessas duas edições e da edição da Cosac Naify de 2005, a maioria das capas apresentam fotos do filme. Apenas a edição da Rio Gráfica escolheu uma imagem de Meryl Streep sozinha, enquanto a edição do Círculo do Livro e a edição de 1988 da Civilização Brasileira escolheram fotos do casal, Karen e Denys, interpretado por Streep e Redford. A propósito, as edições da Rio Gráfica e a edição do Círculo do Livro são as primeiras a associarem o livro com o filme. As imagens do filme escolhidas como capas, em sua maioria, ajudam a promover a o estereótipo de África notado por Ross.

Em 1979, a tradução de *A fazenda africana* estreia no Brasil pela editora Civilização Brasileira, com tradução de Per Johns. A mesma tradução é licenciada pela Círculo do Livro em 1981. A partir do lançamento da adaptação fílmica, em 1985, imagens do filme tomam as capas da obra, ainda com tradução de Per Johns. Filho de dinamarqueses, além de tradutor, Per Johns é romancista, poeta e ensaísta, premiado pela Academia Brasileira de Letras. Parte de suas obras de ficção foram lançadas também na Dinamarca. Além de *A fazenda africana*, Per Johns é responsável pela primeira tradução brasileira de *Sete novelas*

¹⁴³ O personagem do conto "The Short Happy Life of Francis Macomber", de Ernest Hemingway, foi inspirado em Bror Blixen.

¹⁴⁴ Mas é notável que uma edição de 2011, da Penguin Classics, há como capa a imagem de um leão. Outro indício da representação de África como uma cena do filme *O rei leão*.

fantásticas, de Karen Blixen, em 1979, também pela Civilização Brasileira. Traduziu contos de Hans Christian Andersen, Henrik Stangerup e roteiros de Ingmar Bergman. Em 1981, traduz *Panorama da Literatura Dinamarquesa*, publicada pela editora Nórdica, contendo um conto inédito de Karen Blixen chamado “Campo de dor”, publicado originalmente em *Winter Tales*.

Em 1986, quando *A festa de Babete* é também adaptada para o cinema, a editora Record lança tradução de Isabel Paquete de Araripe, com imagem célebre do filme na capa. A mesma tradução é usada pela Círculo do Livro, ainda em 1986. Uma nova tradução de Cássio Arantes Leite é feita em 2006, pela Cosac Naify. Conto integrante de *Anetodas do destino*, com posfácio de Per Johns. A editora ainda lança edição portátil de *A festa de Babete* em 2012. As obras de Blixen fazem parte da coleção Mulheres Modernistas, proposta pela Cosac Naify, com volumes de Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Marguerite Duras, Gertrude Stein, entre outras. *A fazenda africana* e *As sete narrativas góticas* são traduzidas por Cláudio Marcondes, que também traduz *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, para a mesma coleção. Com projeto editorial que se aproxima a edições de luxo, as edições de Blixen da editora Cosac Naify não propagam imagens do filme, nem mesmo na edição portátil de *A festa de Babete*, mas destacam as adaptações em bibliografia selecionada.

Outras obras de Blixen são traduzidas pela Editora 34, em 1993. Maria Luiza Newlands traduz *Sombras na relva* e Anna Olga Barreto traduz *Contos de inverno*, edição atualmente esgotada.

A reflexão sobre o título da obra e suas traduções nos ajuda a compreender a relação da escritora com sua volta à Dinamarca.

Para compreendermos a instância do título, recorreremos ao francês Gérard Genette novamente. O título de um livro se encontra, geralmente, em quatro lugares: na primeira capa, na lombada e nas páginas de rosto e anterrosto. A rigor, o momento definitivo do título é a data do lançamento da primeira edição, mas autores e editores estão suscetíveis a mudar de ideia e esta hesitação pode adiar a saída do livro. A consolidação dos títulos pelos autores e editores acontece de diversas maneiras: o autor pode achar que deva explicar o título pela obra, intitular antes de escrever a obra ou o contrário, optar por um título temático ou remático.¹⁴⁵ Ao mesmo tempo, o editor pode achar que o título dado pelo autor não seja bom o suficiente, que não atraia o público etc.

¹⁴⁵ O título temático se refere ao conteúdo do texto (aquilo de que se fala); o título remático diz respeito aos aspectos genéricos e formais do texto (aquilo que se diz dele).

O título é, então, um paratexto voltado para a recepção e o comentário. É instância paratextual de comunicação, e como tal, “compõe-se pelo menos de uma mensagem (o título em si), de um destinador e de um destinatário”.¹⁴⁶ O destinador não é necessariamente o autor, pois, como posto anteriormente as alterações do título podem se dar através do editor e em alguns casos pelo público. A definição de público dada por Genette é notável, pois estabelece que o público não é somente a soma de leitores de um livro, uma vez que público “[...] engloba, às vezes muito ativamente, pessoas que não o leem necessariamente, ou não o leem todo, mas que participam de sua difusão e, portanto, de sua ‘recepção’”.¹⁴⁷ A distinção é clara: o público é o grupo que compra mas nem sempre lê, o leitor, em contrapartida, lê e nem sempre compra. O teórico conclui que

[...] se o destinatário do texto é realmente o leitor, o destinatário do título é o público no sentido que acabo de precisar, ou, melhor, de ampliar. O título é dirigido para muito mais gente que, por um meio ou por outro, o recebe e transmite e, desse modo, participa de sua circulação. Isso porque, se o texto é um objeto de leitura, o título, como aliás o nome do autor, é um objeto de circulação – ou, se se preferir, um tema de conversação.¹⁴⁸

Finalmente, o autor pontua as funções do título: 1) designar e identificar a obra; 2) indicar seu conteúdo; 3) valorizar a obra e seduzir o público.

A célebre frase inicial de *Out of Africa* – “Eu tive uma fazenda na África, aos pés dos montes Ngong”.¹⁴⁹ – dá pistas ao leitor de que se trata de um livro sobre perda. A primeira impressão que esta frase nos dá é a da perda material da fazenda, mas à medida que a leitura avança, o tom da narrativa se modifica. Dividido em cinco partes, as quatro primeiras levam um tom de aventura narrada por uma imigrante – este, inclusive, é um dos paratextos da obra: o quarto capítulo se intitula “Das anotações de uma imigrante”. A tristeza e a nostalgia tomam conta da narrativa. O último capítulo é intitulado “Adeus à fazenda”.

Retomando a teoria de Genette, sabemos que a escolha do título nem sempre está a cargo do autor. O editor pode também dar a palavra final para esta decisão. Os editores de Karen Blixen discordaram de sua escolha primária para o título de *Out of Africa*, que seria *Ex Africa*, provavelmente uma abreviação do ditado latino *Ex Africa semper aliquid novi*, algo como “fora da África, sempre algo novo”. Robert Haas, seu editor americano, “a

¹⁴⁶ GENETTE. *Paratextos Editoriais*, p. 70.

¹⁴⁷ GENETTE. *Paratextos Editoriais*, p. 72.

¹⁴⁸ GENETTE. *Paratextos Editoriais*, p. 72.

¹⁴⁹ BLIXEN. *A fazenda Africana*, p. 17.

convenceu de que *Out of Africa* era menos pomposo”.¹⁵⁰ O título em dinamarquês, que dá origem à maioria das traduções, fora escolhido pela escritora: *Den afrikanske farm* – a fazenda africana. No Brasil, a tradução do título é a mesma escolhida por Blixen: *A fazenda africana*.

Optar pelo nome do continente no título do livro – por que não *Out of Kenya*? – poderia implicar a imagem da África como o paraíso tropical. Na leitura de *Out of Africa*, fica evidente o amor à natureza e aos costumes locais. O fascínio pela coragem e pelo modo de vida dos amigos africanos é descrito em constante comparação com o povo europeu. Em uma passagem sobre os safáris que realizava, a narradora constata a diferença no modo como os africanos lidam com os riscos de vida – e reflete sobre o pensamento dualístico do mundo ocidental:

de todos os continentes, só a África nos ensinará que Deus e o Diabo são uma e a mesma coisa, coexistindo majestosamente, de sorte que não são dois os inciados, mas apenas um – e os nativos africanos cultuam a duplicidade na unidade e a unidade na duplicidade, sem nem confundir as entidades ou dividir a substância.¹⁵¹

Em uma rápida análise da tradução dos títulos, percebemos que os títulos variam entre *África minha* e *A fazenda africana*. Nas edições espanholas, o título foi traduzido para *Memorias de Africa*, tradução que mais difere das outras. Podemos pensar que a escritora conservou a África como seu lar em sua memória. É possível perceber a angústia da narradora, sozinha na fazenda por quase dez anos, quando os negócios do café vão mal:

Administrar uma fazenda é uma pesada incumbência. Meus nativos e até mesmo os funcionários brancos deixavam por minha conta os problemas e as preocupações que os aflingiam, e, por vezes, parecia-me que os bois e os próprios cafeeiros estavam fazendo a mesma coisa. Tudo me fazia crer que havia uma concordância generalizada, tanto da parte das criaturas falantes quanto das mudas, que, sempre que as chuvas tardavam e as noites eram frias, a culpa cabia a mim.¹⁵²

Ainda assim, carregava consigo a esperança de algo pudesse reverter a situação. Tratou de aprender a “arte de viver o momento presente, ou poder-se-ia dizer, de viver a eternidade, onde os acontecimentos do momento importavam pouco”.¹⁵³

Outra tradução do título que parecer compreender a obra, e principalmente, a melancolia arrastada nos capítulos finais é a portuguesa: *África minha*. A baronesa nunca acreditou que deixaria a África:

¹⁵⁰ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 312.

¹⁵¹ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 23.

¹⁵² BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 282.

¹⁵³ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 288.

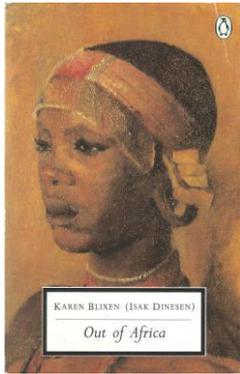
O mais curioso de tudo é que eu mesma, durante todo esse tempo, não cheguei nem por um momento a acreditar que abandonaria a fazenda ou deixaria a África. As pessoas que me rodeavam – todas razoáveis – lembravam-me o fato a cada instante, e as cartas que recebia da Dinamarca não indicavam outra coisa, bem como todos os fatos de minha vida cotidiana. Ainda assim, nada se encontrava tão longe de meus pensamentos do que essa realidade, e continuei acreditando que enterrariam meus ossos em solo africano. Para essa fé firme eu não conseguia encontrar nenhuma outra explicação, ou nenhuma outra razão além de minha estranha incapacidade de imaginar qualquer outra solução.¹⁵⁴

Por ter administrado a fazenda sozinha, por ter criado laços com os trabalhadores, por ter encontrado um companheiro e por ter encontrado, na África, a si mesma, a tradução do título como *África minha* parece conectar afetivamente título e obra.

Chegou a dizer em uma carta para a mãe que “em qualquer lugar que eu esteja no futuro, eu me questionarei se haverá chuva em Ngong”.¹⁵⁵ Até o dia em que faleceu, em 1962, tinha esperanças de voltar para casa.

¹⁵⁴ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 288.

¹⁵⁵ DINESEN. *Letters from Africa*, p. 98. (tradução minha)



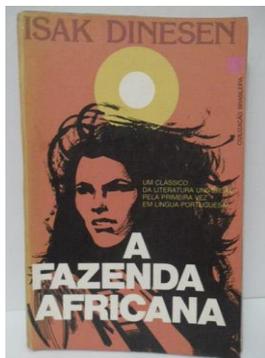
Karen Blixen (Isak Dinesen)
Out of Africa
 Penguin Books
 Londres, 1954



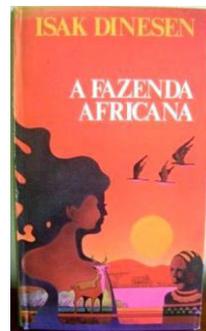
Isak Dinesen
Entre dois amores
 (A fazenda Africana)
 Círculo do livro
 São Paulo, 1986
 Trad. Per Johns



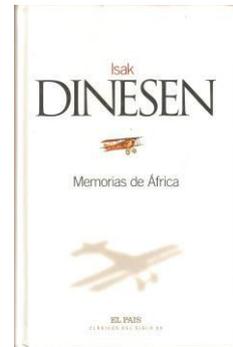
Isak Dinesen
A fazenda africana
 Rio gráfica
 Rio de Janeiro, 1987
 Trad. Per Johns.



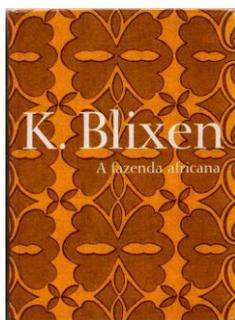
Isak Dinesen
A fazenda africana
 Civilização Brasileira
 Rio de Janeiro, 1986
 Trad. Per Johns



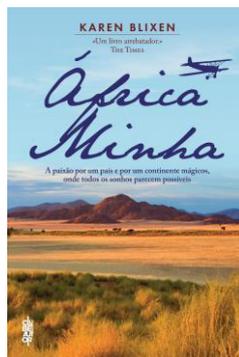
Isak Dinesen
A fazenda africana
 Civilização Brasileira
 Rio de Janeiro, 1989
 Per Johns



Isak Dinesen
Memórias de África
 El Pais
 Madrid, 2002
 Trad. Barbara McShane



Karen Blixen
A fazenda africana
 Cosac Naify
 São Paulo, 2005
 Trad. Cláudio Marcondes



Karen Blixen
África minha
 Clube do autor
 Lisboa, 2011
 Trad. Ana Falcão Bastos



Karen Blixen
Out of Africa
 Penguin Classics
 Londres
 2011

FIGURA 6: Edições diversas de *Out of Africa*.

THE GOODNESS OF MRS. KAREN
CHAPTER 3



Coffee harvest ... Mrs. Karen much liked ...
one cow for each tribe ... Hassan Ismael,
Farah Aden, and the other Somali,
Ali Juma

FIGURA 7: Capítulo escrito por Kamante Gatura dedicado à "Mrs. Karen", em *Longing for Darkness*.

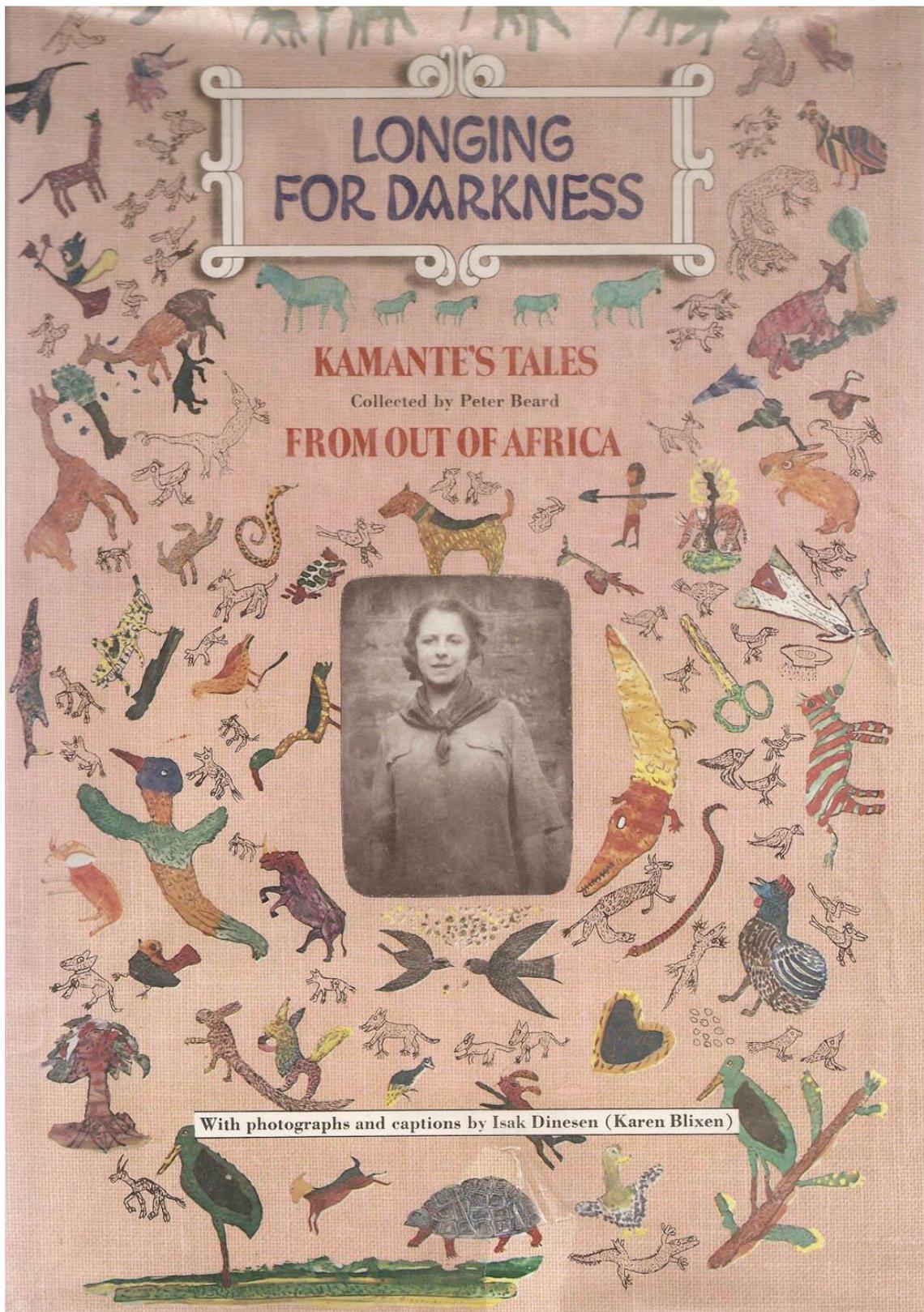


FIGURA 8: Capa de *Longing for Darkness: Kamante's Tales from Out of Africa*, organizado por Peter Beard.

MASKENFREIHEIT

“Ao outro, a Borges, é que acontecem as coisas”.¹ No início do conto “Borges e Eu”, de Jorge Luis Borges, percebemos que há um jogo entre literatura e vida, conferido pela divisão entre narrador e autor, que se confunde facilmente com a figura do escritor argentino e o indivíduo argentino:

Eu caminho por Buenos Aires e demoro-me, talvez já mecanicamente, na contemplação do arco de um saguão e da cancela; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo o seu nome num trio de professores ou num dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o sabor do café e a prosa de Stevenson; o outro comunga dessas preferências, mas de um modo vaidoso que as converte em atributos de um ator.²

Embora tenham interesses comuns, em relação ao escritor, os interesses conferem uma aura diferente e ares de eternidade; ao indivíduo, cabe a consciência de que “a minha vida é uma fuga e tudo perco, tudo é do esquecimento ou do outro”.³

Este conto de Borges demonstra a ansiedade de um indivíduo que não deseja ser apagado, mas sabe que está fadado ao apagamento em detrimento da fama “do outro”, e chega a ser difícil perceber se o verdadeiro lamento é do escritor ou do indivíduo. O escritor prefere registrar com nostalgia sua vida comum, em vez de colaborar para a manutenção e eternização de uma imagem de escritor célebre.

Karen Blixen, assim como Borges e diversos outros escritores, se preocupou com sua imagem de escritora. A grande evidência é o uso do pseudônimo, que ajuda a diferir escritor e indivíduo, público e privado. Daí o nome do nosso capítulo, *maskenfreiheit*, palavra alemã que define a liberdade conferida pelo uso de máscaras – pois nem só da glória se faz a preocupação da imagem de escritor. Levantamos pontos, em outro capítulo, sobre essa liberdade, principalmente no contexto das escritoras do século XIX – pontos que

¹ BORGES. Borges e eu.

² BORGES. Borges e eu.

³ BORGES. Borges e eu.

contemplam Blixen igualmente. Em textos sobre a escritora, os críticos parecem perceber que há um jogo na produção de imagens da dinamarquesa. Seleccionamos duas passagens que ilustram este ponto, a primeira da biógrafa de Dinesen, Judith Thurman:

Out of Africa é a “história” da vida de Isak Dinesen segundo suas próprias leis rigorosas de como contar histórias e fiel ao seu conceito do que uma história deve ser. [...] De certa forma, a vida real de Isak Dinesen termina aqui. Sua autobiografia é um cadinho, como o fogo em “A primeira história do cardeal” que confunde as identidades de dois gêmeos, Dionísio e Atanásico, e nele a mulher e a contadora de histórias se confundem. Uma delas sobrevive, mas qual?⁴

E a segunda, de Hannah Arendt, ao comentar a biografia escrita por Parmenia Migel, *Titania: The Biography of Isak Dinesen*:

[...] não fosse o infeliz fato de ter sido *a própria Isak Dinesen* (ou terá sido a baronesa Karen Blixen?) quem encomendou, por assim dizer, essa biografia, gastou horas e dias com a sra. Migel para instruí-la e, logo antes de sua morte, lembrou-lhe mais uma vez do “meu livro”, extraindo a promessa de que ele estaria concluído “tão logo eu morra”.⁵

Além dessas autoras, há grande produção de textos sobre a imagem da escritora Isak Dinesen: de Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Truman Capote, dos tradutores Paulo Rónai e Per Johns, entre outros. Avançaremos na reflexão sobre a imagem de escritor e as instâncias que a cerceiam, para então analisar a de Dinesen (ou de Blixen?).

A IMAGEM DE ESCRITOR

Durante anos, a crítica literária se ocupou em buscar o significado único e finito de obras literárias. Até que o leitor ganhasse espaço nos estudos literários, as diversas correntes de teoria e crítica literárias buscavam o sentido do texto tal qual o autor desejava. Com o desenvolvimento de outros pensamentos teóricos, a pesquisa nos arquivos mostra-se eficiente e sedutora. Sedutora, pois remete à promessa de se achar a origem da obra literária, de se alcançar a “real” intenção do autor, de se encontrar a verdade da obra literária. A pesquisa nos arquivos será eficiente à medida que tomarmos o arquivo como uma figura epistemológica, intercambiando outras práticas disciplinares, como a arquivística, por exemplo.⁶

⁴ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p 311.

⁵ ARENDT. *Isak Dinesen*, p. 90. (primeiro grifo nosso)

⁶ MARQUES. *O arquivo literário como figura epistemológica*, p. 15.

Para não cair na armadilha de desvendar os segredos do autor, é preciso estar ciente de que o discurso que se constrói a partir deles não é linear. Teóricos como Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Giorgio Agamben, entre outros, se dedicaram a pensar no ofício do historiador, incentivando que houvesse um olhar mais crítico, para que a história fosse escovada a contrapelo.⁷ Essencialmente, a crítica biográfica propõe o mesmo olhar aos arquivos, para que se evite a famosa questão: “A arte imita a vida? Ou a vida a imita a arte?”, sobretudo nos estudos do gênero biográfico, em que as discussões perpassam também pelos polos da realidade *versus* ficção.⁸

Na década de 1980, Gérard Genette escreve *Palimpsestes: la littérature au second degré*, livro em que ele cunha o termo *paratexto*. Nesta obra, Genette afirma que os paratextos “fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário”⁹ e que são “espaços privilegiados da dimensão pragmática da obra, isto é, da sua ação sobre o leitor – espaço em particular do que se nomeia sem dificuldade, a partir dos estudos de Philippe Lejeune sobre a autobiografia, o contrato (ou pacto) genérico”.¹⁰

Mais tarde, ao desenvolver o termo em *Paratextos editoriais*, Genette define o paratexto como “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral, ao público”,¹¹ constituído de nome de autor, título, prefácio, ilustrações, notícias de jornais, resenhas etc. Mas não se trata somente de um lugar de transição – trata-se também de um lugar de transação em que se permite ao autor e ao editor fornecer ao leitor informação e interpretação para “uma melhor acolhida do texto” e para “uma leitura mais pertinente”.¹² Os paratextos convidam o leitor a manusear, folhear e finalmente ler a obra literária.

Enquanto o peritexto editorial se ocupa dos paratextos no livro, o epitexto “não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado”.¹³ Basicamente, os epitextos públicos são os meios de que o leitor usa para ter conhecimento de um livro, “uma entrevista do autor – quando não [...] uma resenha num jornal ou [...] uma recomendação boca a boca [...]”. Tendo em mente que o paratexto adiciona comentário ao texto e ajuda na circulação da obra, o epitexto é a potência que mais atinge o público.

⁷ Conferir BENJAMIN. Sobre o conceito de história.

⁸ SOUZA. *Crítica cult*, p. 19-20.

⁹ GENETTE. *Palimpsestes: a literatura de segunda mão*, p. 13.

¹⁰ GENETTE. *Palimpsestes: a literatura de segunda mão*, p. 14. (grifo do autor)

¹¹ GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 9.

¹² GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 10.

¹³ GENETTE. *Paratextos Editoriais*, p. 303.

É preciso reconhecer que além dos epitextos públicos (entrevistas, conversas, debates e colóquios etc), Genette coloca outros elementos epitextuais como epitextos privados. O que os distingue é a intenção de publicação, pois em razão do caráter íntimo dos diários e das correspondências, elas não têm como destinatário final o público. No epitexto público, o autor dirige-se ao público, eventualmente por meio de um mediador; no epitexto privado, dirige-se primeiramente a um confidente real, percebido como tal e cuja personalidade influi nessa comunicação, chegando a modificar sua forma e conteúdo.¹⁴

Desse modo, nos epitextos públicos, o destinatário nem sempre é o leitor, mas o público do veículo de comunicação em que se publica a entrevista, por exemplo. Genette chama a atenção para os fragmentos deixados pelo autor nestes epitextos públicos, fragmentos de informação que adicionam comentário ou modos de interpretação da obra. Uma afirmação do autor nos parece relevante:

[...] o epitexto é um conjunto cuja função paratextual não tem limites precisos, e no qual o comentário da obra se difunde indefinidamente num discurso biográfico, crítico ou outro, cuja relação com a obra é às vezes indireta e, no caso extremo, indiscernível.¹⁵

Os epitextos em que há reflexões do próprio autor sobre a literatura e sobre processo de composição são os pontos fundamentais de que se vale a pesquisa na crítica biográfica.¹⁶ Eneida Maria de Souza reforça essa ideia e afirma que este tipo de pesquisa “desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais”,¹⁷ uma vez que a crítica biográfica está entre a teoria e a ficção, o documento e a literatura.

Voltada aos aspectos editoriais, a teoria de Genette considera, por vezes, as circunstâncias de recepção. Destacamos a entrevista, neste caso, colocada pelo autor como um “jogo social” em que a necessidade de “lançar” a obra ao público se torna presente. Por esta razão, as entrevistas com autores têm caráter descritivo, há necessidade de se fazer leitura de partes da obra, descrever o enredo etc. Assim, pelo mesmo motivo, é possível identificar “clichês intercambiáveis, estoque de questões típicas para o qual rapidamente constituiu-se um estoque de respostas típicas [...]”.¹⁸ Aos romancistas, por exemplo, se pergunta principalmente sobre os traços biográficos da obra ou sobre a existência de chaves na obra.

¹⁴ GENETTE. *Paratextos Editoriais*, p. 327.

¹⁵ GENETTE. *Paratextos Editoriais*, p. 305.

¹⁶ FREITAS. O escritor e seu ofício em busca da Teoria da Literatura, p. 190.

¹⁷ SOUZA. *Crítica cult*, p. 111.

¹⁸ GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 318.

Na realidade editorial contemporânea, basta folhear um livro para perceber que o texto não se apresenta sozinho, existem aparatos textuais que o cercam. Esses aparatos se encontram dentro e fora do livro, como aponta o teórico da Literatura Gérard Genette, em sua obra *Paratextos editoriais*. Genette faz distinção de paratextos peritextuais e epitextuais: os peritextos encontram-se na obra e os epitextos encontram-se fora da obra – geralmente, em algum tipo de suporte midiático. É importante destacar que a pesquisa nas fontes primárias promove a interdisciplinaridade, além de problematizar “categorias canônicas dos estudos literários, tais como: texto, obra, autor, valor estético universal [...]”.¹⁹ Portanto, essas fontes primárias podem ser um meio de investigar problemas sociais, ligações externas da produção do escritor etc, como também podem intermediar a teoria literária e o objeto de estudo.

No que diz respeito ao gênero entrevista, as teóricas Eneida Maria de Souza e Rachel Esteves Lima acreditam que, uma vez que ela está fora do espaço privado, como o da correspondência, o entrevistado assume um aspecto “performático”, que contribui para a imagem e os mitos da instância do escritor.²⁰ A edição das cartas de Karen Blixen, *Letters from Africa 1914 – 1931*, oferece uma introdução da tradutora Anne Born. Traduzidas do dinamarquês para o inglês,

Essas cartas oferecem ao estudante de literatura uma chance única de assistir ao desenvolvimento das habilidades linguísticas de um escritor, assim como de sua personalidade. Em suas cartas para a família, escritas em dinamarquês, Karen Blixen deliberadamente exercita e melhora seus poderes de expressão em sua língua nativa, o emprego consciente de um amplo vocabulário, a zelosa busca para o termo exato, a escolha certa de expressões idiomáticas e estilo claro, organizado e preciso: todas estas características são, talvez, mais aparentes nas longas cartas discursivas à tia Bess.²¹

O recado da tradutora evidencia que estes espaços epitextuais, como entrevistas, diários e correspondências, são ótimas oportunidades para observarmos o processo de construção de uma imagem de escritor.

No começo do século XX, os formalistas russos rejeitaram o contexto histórico, social e biográfico de um autor, com a intenção de, na teoria literária, estudar o texto a partir de valores puramente estéticos. No final da década de 1960, Roland Barthes com o ensaio “A morte do autor” e Michel Foucault com “O que é um autor?”, colocam novamente em discussão os conceitos de sujeito/autor. O desaparecimento do autor desdobrou-se em noções literárias como *autor ideal*, *autor-indivíduo*, *função-autor*, *autor como*

¹⁹ MARQUES. O arquivo literário como figura epistemológica, p. 20.

²⁰ LIMA. A Entrevista como gesto (auto) biográfico, p. 41.

²¹ BORN. Translator’s note, p. xli. (tradução minha)

leitor, leitor como autor, etc. Não superado, o conceito de autor é ainda amplamente pesquisado e interrogado – encontramos em Roger Chartier uma extensa bibliografia sobre o tema na contemporaneidade.

No capítulo “Figuras de autor”, da obra *A ordem dos livros*, Chartier desmancha o conceito de autoria, remontando a construção histórica da formação de autor e autoria, desde o século XIV. Ele tenta aprofundar e corrigir o panorama histórico feito por Michel Foucault em “O que é um autor?”, comparando a história do livro “no mundo de língua inglesa” e a história do livro na França. Como resultado, conclui que na tradição anglo-saxã faltam leitores e autores, já na França, os livros têm leitores mas não têm autores.

Chartier revisa o nascimento da concepção de propriedade literária, comentando o que Foucault chama de *função-autor*. O historiador afirma que a criação da propriedade literária está mais ligada ao interesse em direitos de reprodução de obras dos livreiros-editores, na Inglaterra, do que no interesse dos autores. É só no início do século XVII que os autores conquistam os direitos autorais de suas obras.

De acordo com o historiador, o iluminismo tem papel fundamental para a criação do *copyright*, já que é a partir da teoria do direito natural, elaborada por John Locke, que a obra literária será considerada propriedade do autor e produto de um trabalho individual, de forma que a “legitimação da propriedade literária é, assim, apoiada sobre uma nova percepção estética, que designa a obra como uma criação original, identificável pela especificidade de sua expressão”.²²

Roger Chartier faz a revisão do termo *autor* em dicionários franceses do fim do século XVII, e nota que a palavra “não é imediatamente investida de um significado literário; seu primeiro uso a situava no registro da criação natural, da invenção material [...]”,²³ mas percebe que há distinção entre os termos *autor* e *escritor*: Autor é “Aquele que compôs algum livro editado”²⁴, escritor é aquele que deseja ter suas obras publicadas: “Para “erigir-se como autor”, escrever não é suficiente; é preciso mais, fazer circular suas obras entre o público, por meio da impressão.”²⁵

Notamos que nenhum dos três teóricos, Barthes, Foucault e Chartier, demonstram atenção às mulheres escritoras: a *função-autor* parece ser reservada aos grandes homens das letras. Embora um dos dicionários analisados por Chartier reconheça “a presença de

²² CHARTIER. Figuras de autor, p. 41.

²³ CHARTIER. Figuras de autor, p. 44.

²⁴ CHARTIER. Figuras de autor, p. 45.

²⁵ CHARTIER. Figuras de autor, p. 45.

mulheres entre os autores”,²⁶ o historiador não se debruça sobre a questão. Em *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*, palestra proferida em 2000, uma das espectadoras questiona sobre a condição da mulher escritora, mas a pergunta não é respondida.

Chartier aponta que nos últimos anos, a partir da estética da recepção, do novo historicismo e da sociologia dos textos, assistimos à volta do autor, e “não se trata de restaurar a figura romântica, magnífica e solitária do autor soberano [...]”.²⁷ Assim, pensaremos na presença da autora Karen Blixen, no próximo capítulo, “na condição de ator e de representante intelectual no meio acadêmico e social.”²⁸

A partir do momento em que um autor assume a personagem de escritor, isto é, “uma identidade mitológica, fantasmática e midiática”,²⁹ as imagens deste sujeito são construídas a partir de diversas leituras, anacrônicas ou sincrônicas, aí incluídas também as imagens dos autores ausentes ou mortos. O ponto central aqui é o deslocamento do autor, da assinatura de uma obra para o escritor, figura intelectual e agente cultural. O autor constrói sua imagem partindo do imaginário de escritor. O que difere a figura do autor da figura do escritor é a criação de uma personagem. Um escritor é simultaneamente uma figura pública e literária, desta forma, não apenas sua produção ficcional é relevante e absorvida por seus escritores contemporâneos e por seus leitores, mas também sua opinião, sua conduta e sua produção não-ficcional, sempre avaliadas pelas *magnifying glasses* da mídia ou da crítica. E embora pareça natural que um autor se torne figura literária, este nem sempre é o caso.

Mesmo autores que tecem obras a partir de fios autobiográficos podem preferir ficar à margem de sua produção literária, recusando a imagem de escritor, como fez o poeta português Herberto Helder, falecido em 2015. Helder não concedia entrevistas e foi transformado em mito, principalmente pela publicação de uma única autoentrevista. Outra (não-)figura emergente é a escritora italiana, conhecida pelo pseudônimo Elena Ferrante, que publicou sua primeira obra, *L'amore molesto*, em 1992. Após grande sucesso da obra, adaptada para o cinema ainda em 1990, a escritora passou mais de dez anos sem publicar outra obra, à espera de cair no esquecimento. Atualmente, as novas obras da autora têm recebido muita atenção da mídia, em particular nos Estados Unidos, referida como *Ferrante fever*, mas a autora italiana só concede entrevistas por intermédio de seus editores, por e-mail. Não se sabe a idade da autora ou seu nome verdadeiro, e assim da mesma forma que

²⁶ CHARTIER. Figuras de autor, p. 45.

²⁷ CHARTIER. Figuras de autor, p. 35.

²⁸ SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p. 116.

²⁹ SOUZA. *Crítica cult*, p. 116.

o pseudônimo masculino de Blixen gerou especulações, como veremos adiante, Ferrante tem gerado especulações na grande mídia similares àquelas geradas pela escritora dinamarquesa.

Para somar à questão da imagem de escritor o uso de pseudônimo, novamente, nos apoiamos na discussão que Genette promove, no capítulo “Nome de autor”, em *Paratextos Editoriais*.

Desta forma, pretendemos examinar a evolução da imagem de Isak Dinesen, com suporte nas tomadas de decisão que Karen Blixen tomou, sustentando ou ressaltando as particularidades conflitantes que existiram durante o processo. Sabemos que este é resultante de uma multiplicidade de discursos e imagens, nem sempre providos e calculados pela própria autora – a publicação e as traduções de suas obras reverberam em uma produção de símbolos e paratextos que serão considerados. Citamos o texto “Uma carta para a baronesa Blixen: fora da África!”, escrito por Dominic Odipo,³⁰ para exemplificar que nem sempre estas imagens e discursos se justapõem ou dialogam pacificamente: são vulneráveis e por vezes contraditórias.

Gostariamos de lembrar, novamente, a importância de se manter um olhar crítico, atento aos detalhes, sem ambições totalizantes, enquanto escavamos as imagens de Blixen.³¹ Se, ao escovar a história a contrapelo, o historiador é consciente de que nessa operação se monta uma nova, dotada da intencionalidade do operador, também estamos conscientes de que em nossa pesquisa o movimento é o mesmo. Não só de discursos antagonistas ou de artifícios utilizados cuidadosamente pela própria escritora são feitas essas imagens, o pesquisador é também responsável pela criação, propagação e manutenção de imagens, igualmente dotadas de intencionalidade.

Assim, talvez em uma tentativa de conservar a imagem da *Mem-sabib* carinhosa e atenciosa, a partir da observação do desenvolvimento da escritora e dos procedimentos para criar uma representação de si, para modelá-la e eternizá-la, estaremos criando possibilidades interpretativas – seja para a obra, seja para a vida.

Por fim, registramos que concordamos que “a verdade só interessa aos alfaiates e aos sapateiros”³² e tentamos manter o jogo de verdade e ficção presente na obra de Blixen e exaltar a pluralidade de sua identidade, livre da pretensão de preencher vazios e de resolver enigmas literários que escapam à ficção. Esperamos que este seja um convite ao leitor para, depois desta leitura, se sentir mais íntimo da vida literária de Karen Blixen.

³⁰ Título original: “A letter to Baroness Blixen: Out of Africa!” Disponível em: <<http://goo.gl/Lux8va>>. Acesso em: 20 out. 2013.

³¹ Conferir MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário como figura epistemológica.

³² BLIXEN. *Sete narrativas góticas*, p. 34.

A biógrafa Judith Thurman afirma que:

Na África, Karen Blixen era *Tania* para todos seus amigos ingleses, e a Sra. Migel afirma que Denys foi o primeiro a usar esse apelido. Porém velhos amigos têm certeza de que *Tania* data de 1910. Os escandinavos na África, como Ingrid Lindström, continuaram a chamá-la *Tanne*, como seu marido e sua família. Mais tarde, só os amigos mais velhos e mais íntimos e os parentes ainda usavam *Tanne*; para o resto do mundo, ou para os que a chamavam pelo primeiro nome, ela era *Tania Blixen*. É assim que seu nome aparece nas edições alemãs de sua obra.¹

Essa não é a primeira vez que a biógrafa menciona os diversos nomes e apelidos que Karen Blixen acumulou durante a vida. Na introdução da biografia *A vida de Isak Dinesen*, Judith Thurman chama a atenção para o sobrenome do pai, que constitui o pseudônimo da dinamarquesa: “Mas o nome ‘Dinesen’, mantido por uma identidade sexual ou cristã, era a idéia de si mesma e de suas origens que a menina conservou consigo até a velhice”.² o pseudônimo de Dinesen faz parte da imagem que Blixen criou para sua *persona* de escritora e tentaremos relacionar, dentre as outras facetas, de que mais é constituída essa imagem.

A biografia é dividida em quatro partes, que levam cada uma os apelidos e nomes de Blixen: Tanne, Tania, Isak Dinesen e Pellegrina. Thurman, que é também teórica da literatura, foi feliz na escolha destes paratextos, pois eles representam quatro fases importantes da vida da escritora, Tanne representa o período de sua infância, assim chamada quando criança por seus familiares; Tania como era conhecida na África e em seu círculo social como adulta; Isak Dinesen é o pseudônimo que levou a autora à fama mundial; e, finalmente, Pellegrina: nome de uma de suas personagens, representante da última fase de sua vida, em que foi mentora de aspirantes a escritores e formadora de opinião, com a carreira de escritora completamente consolidada. Para Thurman, a história “Os caminhos em torno de Pisa”, em que Pellegrina é protagonista, é uma metáfora dos

¹ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 120.

² THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 19.

últimos anos de vida da escritora. Pellegrina é uma notável cantora de ópera que perde a voz.

Desde criança, Blixen se interessava por artes e pela escrita. Criou imagens, não só com palavras, mas também em desenhos e pinturas. Quando menina, escreveu peças de teatro e desenhava ilustrações para elas. Na adolescência, muitas vezes misturava seus exercícios de escrita com seus desenhos, de maneira que uma forma de expressão estava intrinsecamente ligada à outra.

Em 1903, aos dezessete anos, Blixen se matriculou na Academia de Artes de Copenhagen. A Academia segregava meninas e meninos e “as dependências das jovens, bem como sua instrução eram, sob todos os aspectos, inferiores às dos rapazes, e sua “moral” fiscalizada mais do que sua arte”.³ Aprender a arte de desenho em perspectiva foi uma das melhores experiências para a escritora. A jovem Blixen ficou fascinada pelas leis da perspectiva e a disciplina influenciou profundamente sua escrita, principalmente nos contos em que a temática é o destino: “Se eu agisse corretamente o resultado só podia ser correto – mas se eu me permitisse a menor negligência, elas invariavelmente, e com uma força assustadora, se vingavam na conclusão do seu trabalho”,⁴ é quase desta mesma forma que seus contos são estruturados. Além do destino, o erotismo também está presente nas obras de Blixen e Thurman sugere que este erotismo é inspirado por cenas de “ninfas, faunos e sátiros”.⁵

Alguns dos desenhos e quadros desta época foram organizados por Frans Lasson, também editor das cartas africanas, e publicados na Dinamarca em 1969. A publicação contém desenhos de suas irmãs, exercícios de perspectiva, ilustrações feitas para *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, entre outros trabalhos feitos para a Academia. Blixen contou à amiga Parmenia Migel que descobrir Shakespeare aos quinze anos marcou sua vida e a leitura das peças influenciou enormemente suas personagens, geralmente nobres, melancólicas e irônicas. Além disso, a jovem Blixen “desejava a liberdade de se vestir como menino”,⁶ sua personagem favorita de Shakespeare é Viola, de *Noite de reis*, que se veste como homem e se transforma em Cesário.

Quando começa a trabalhar com modelos vivos, Blixen demonstra uma escolha interessante de modelos favoritos que refletem em sua obra literária:

³ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 83.

⁴ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 84.

⁵ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 85.

⁶ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 67.

uma mulher idosa que contava histórias da sua vida pacata e sem grandes acontecimentos; um velho que tinha feito “um pouco de tudo” quando era moço; e uma jovem que a encantou por sua completa inexpressividade, um vazio como o de uma folha de papel em branco.⁷

Toda a sua obra é influenciada pela arte de contar histórias e a autora muitas vezes é chamada de “Sherazade dinamarquesa” ou “Sherazade moderna”.

A autora ainda se matriculou na Academia de Belas Artes em Paris no ano de 1910, mas, neste período, a jovem Blixen estava mais preocupada com roupas, aparência e vida social, e foi infrequente às aulas. Mais tarde, já como escritora aclamada, Karen Blixen dizia dever muito ao estudo de pintura: “revelou-me a natureza da realidade”.⁸ As percepções visuais da pintura foram adicionadas à sua escrita, e seu trabalho impecável com as palavras é demonstrado nas passagens de descrições em seus contos. Uma de suas notas de imigrante, intitulada *Os vaga-lumes*, ilustra essa habilidade da escritora:

Aqui nos altiplanos, quando as longas chuvas se encerram e, por volta da primeira semana de junho, as noites começam a ficar frias, surgem os vaga-lumes na mata.

Uma noite, vêem-se dois ou três deles, estrelas aventurosamente solitárias, flutuando no ar límpido, como se estivessem ao sabor da ondas, ou, então cortesmente cumprimentando-se. A esse ritmo de seu vôo acendem e apagam suas lâmpadas diminutas. Pode-se capturar o inseto e fazê-lo brilhar na palma da mão, emitindo uma luz estranha, misteriosa mensagem que dá à pele uma tonalidade verde-pálida no círculo em que se encontra. Na noite seguinte, já se podem ver centenas e centenas esparramando-se pelos desvãos da mata.

Por alguma razão que desconheço, mantêm-se sempre a uma determinada altitude, um a dois metros acima do solo. É impossível não imaginar que uma multidão de pequenas crianças de seis a sete anos estejam correndo pela mata escura com velas nas mãos – alimentadas por um fogo mágico – e ali estão pulando, enquanto correm, brincando, dançando e dando cambalhotas com suas pequenas luzes. A mata toda enche-se de uma vida transbordante e frenética, em meio a um perfeito silêncio.⁹

Os desenhos feitos ao longo da vida da escritora e as pinturas dos africanos estão no Museu Karen Blixen, em sua antiga casa em Rungstedlund, na Dinamarca.

Quando viveu na África, Blixen não teve muito tempo para exercer atividades artísticas. Porém, os quadros dos ajudantes nativos em sua fazenda evidenciam um grande talento e conseguem trazer à tela as individualidade dos modelos. Pintava e escrevia pouco enquanto esteve na África, mas leu muito: do avô, colecionador de livros, Blixen levou para

⁷ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 84.

⁸ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 85.

⁹ BLIXEN. *A fazenda africana*, p. 220.

a África a “biblioteca de clássicos dinamarqueses do século XIX, encadernados em marroquim.”¹⁰

Depois de fracassada sua empreitada na África, Blixen volta à Dinamarca, mas, já em 1919, Blixen sentia que “em qualquer lugar em que eu esteja no futuro, eu me questionarei se estará chovendo em Ngong”.¹¹ O inverno de 1931 foi rigoroso em Rungstedlund, casa de infância de Blixen, na cidade de Hørsholm. Sem recursos financeiros, Blixen queixava-se de que sua mãe negava dinheiro para comprar cigarros, e sentia-se vivendo a adolescência novamente, aos quarenta e cinco anos. Em algumas passagens do livro que trabalharia em seguida, *Seven Gothic Tales*, as personagens sentem-se angustiadas e buscam incessantemente por sua identidade – Thurman sugere que os sentimentos das personagens são um reflexo da própria angústia de Blixen nos primeiros meses após o regresso à Dinamarca.¹² Blixen, no entanto, não passou a escrever profissionalmente tão logo voltou. A escritora considerou outras ocupações, inclusive a de *chef* de cozinha.¹³

Quando finalmente decide escrever *Seven Gothic Tales*, além de sentir fora de lugar na casa da família, Blixen também enfrentou a falta de liberdade para trabalhar em sua escrita, direito que seus familiares, principalmente a mãe, reservavam aos homens – Thurman acredita que esta situação também motivou o uso de pseudônimo masculino. Em 1933, o manuscrito do livro estava pronto.

Inicialmente, Blixen usou sua rede de conexões para alavancar a publicação do primeiro livro, mas o manuscrito foi rejeitado pela editora britânica Faber & Faber e por uma editora americana. Depois dessas rejeições “Blixen resolveu que, tendo escrito o livro como ‘homem’, deveria negociá-lo como ‘mulher’”.¹⁴ Depois de uma terceira tentativa frustrada com um editor londrino, que a aconselhou a escrever um romance, Blixen tenta usar as conexões do irmão, Thomas Dinesen, que conhecia a escritora americana Dorothy Canfield Fisher.

Fisher recebeu o manuscrito, e, sendo ela própria uma escritora de contos, ficou impressionada com a qualidade das histórias. A americana era vizinha do editor Robert Haas, da editora Harrison Smith & Robert Haas (posteriormente integrada à Random House), e solicitou ao editor que lesse o manuscrito e

¹⁰ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 24.

¹¹ DINESEN. *Letters from Africa*, p. 98. (tradução minha)

¹² THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 285.

¹³ Cf. BLIXEN, Karen. A festa de babete. In.: _____. *Anedotas do destino*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹⁴ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 296.

Haas achou que era bom demais para não ser publicado, embora não esperasse obter lucro com o livro. Recusou-se a pagar um adiantamento enquanto não fossem vendidas algumas centenas de exemplares e estipulou que o livro devia aparecer com um prefácio da Sra. Fisher. As condições foram aceitas, a ordem das histórias foi levemente alterada e em setembro a autora estava lendo as provas. Haas acertou e errou na avaliação do livro. *Sete histórias góticas*, publicado em janeiro de 1934, foi um imediato sucesso de crítica, mas também um sucesso comercial. O Clube do Livro do Mês escolheu-o para sua seleção de fevereiro, com uma tiragem de 50 mil exemplares.¹⁵

Com o sucesso do livro nos Estados Unidos da América, chega à Dinamarca a especulação sobre o misterioso escritor dinamarquês, famoso por um livro de contos escrito em língua inglesa. Há tensão entre os editores dinamarqueses pelos direitos de tradução e publicação, vendidos à Reitzel, editora de um cunhado de Blixen. A escritora ficou desapontada com o trabalho dos tradutores e decidiu que ela própria traduziria a obra para a língua dinamarquesa. Thurman diz que “não é correto falar em tradução; as edições dinamarquesas das obras de Karen Blixen são na realidade textos originais”.¹⁶ Na introdução de *Syv fantastiske fortaellinger*, Blixen explica o processo de tradução e notifica que, por ter sido a obra idealizada e em certa medida escrita enquanto vivia na África, os leitores dinamarqueses devem manter fielmente o pacto ficcional com a obra, pois os lugares e temas dinamarqueses fazem parte da fantasia de uma emigrante, sem intenção alguma de ser fiel à realidade.¹⁷

Em 1935, enquanto a edição dinamarquesa ficava pronta, a franquia inglesa da editora Putnam também publica a obra e Blixen aproveita a doçura da fama. Notamos que é a partir deste momento que Blixen passa a fortalecer, com suas tomadas de decisão, a imagem de escritora que desejava ter. Na primeira fotografia de Blixen revelada nos Estados Unidos, quando divulgada sua identidade, a escritora posa de corpo inteiro, com um vestido de *chiffon* branco. Para a imprensa, essa é a “fotografia de uma mulher do mundo, distante, esguia e graciosa, entre a juventude e a idade madura”.¹⁸ Em setembro de 1935, em entrevista ao jornal dinamarquês *Politiken*, o repórter pergunta se Blixen ficará na Dinamarca definitivamente, e a resposta é mais um indício do cuidado com que a escritora manteria sua imagem:

Lá fora eu tinha saudades da Dinamarca, agora tenho saudades da África, e pense: como posso lançar raízes aqui? Não se pode viver baseado no fato de ter escrito um livro famoso; tornamo-nos uma peça de museu,

¹⁵ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 297.

¹⁶ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 298.

¹⁷ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 298.

¹⁸ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 300.

uma coisa estranha e curiosa, mas não uma pessoa relacionada com o mundo. Se tiver que viver aqui, devo estabelecer minha vida de modo a entrar em relação com outras pessoas em sua vida diária, como no Quênia. Precisamos crescer para viver, não se pode flutuar solto no ar.¹⁹

Em 1924, em carta ao irmão, Blixen dizia que desejava ler o novo romance de H. G. Wells, *The Dream*, pois admira a filosofia do escritor.²⁰ Mal sabia a escritora que, ao final de 1935, em uma viagem a Londres, ela ampliaria sua rede de conexões literárias, encontrando-se com o próprio H.G. Wells, Aldous Huxley, George Bernard Shaw, Stephan Zweig, entre outros escritores. A imprensa dinamarquesa acompanhou essa viagem, “a qual seria uma fonte de glamoroso e controverso assunto nos trinta anos seguintes”.²¹

Blixen sofreu de depressão em momentos esparsos de sua vida e mesmo em 1935, com uma carreira literária emergente, a escritora se sentiu deprimida. Thurman acredita que a angústia que a envolvia após o lançamento da primeira obra era um fenômeno compartilhado por outros escritores: a falta de outro livro em andamento. Em 1935, Blixen respondeu por que não escreveu sobre a África primeiro, dizendo que seria como escrever “sobre um filho no dia em que era enterrado. Precisamos nos distanciar de certas coisas. Nas minhas histórias coloquei um século entre minha pessoa e os acontecimentos”.²² Assim como Joseph Conrad, Blixen esperou alguns anos para escrever suas memórias da África.

É possível supor que um livro sobre a fazenda africana era um projeto idealizado pela escritora. Muitos dos episódios que compõem *Out of Africa* eram anedotas que Blixen contava em jantares para amigos e familiares, transformados em esboços autobiográficos e publicados posteriormente, em 1937. O distanciamento temporal para a publicação das memórias, combinado ao lançamento de uma obra puramente ficcional, pode ter sido intencional. Consolidar-se como escritora com suas *Sete narrativas góticas* foi uma boa jogada para que o recorte de sua vida na África tivesse valor significativo para a crítica.

A baronesa teve alguns problemas de saúde durante o ano de 1936, mas, de maneira geral, conseguiu escrever em sua morada dinamarquesa. A correspondência entre ela e seu editor americano mostra que a escritora põe em cena seu papel de escritora, respondendo aos inquéritos do editor sobre o novo livro “defensivamente”. Além disso, com sua mãe passando por complicações de saúde, a escritora resolve isolar-se para escrever, como

¹⁹ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 300.

²⁰ DINESEN. *Letters from Africa*, p. 212.

²¹ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 299.

²² THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 307.

tantos outros escritores: “colocou os livros e papéis no carro [...] e foi para Skagen, uma península no extremo norte da Jutlândia [...]. Ficou lá até terminar o livro”.²³

Gérard Genette observa em *Paratextos Editoriais* que a escolha do título de uma obra nem sempre está a cargo do autor, o editor pode também dar a palavra final para esta decisão. Os editores de Karen Blixen discordaram de sua primeira escolha para o título, que seria *Ex Africa*, abreviação do ditado latino *Ex Africa semper aliquid novi*, algo como “fora da África, sempre algo novo”. Haas, seu editor americano, “a convenceu de que *Out of Africa* era menos pomposo”.²⁴ O título em dinamarquês, que dá origem à maioria das traduções, foi escolhido pela escritora: *Den afrikanske farm* – a fazenda africana.

Além da discordância sobre título, houve um conflito entre Blixen e Haas em 1937 devido a um capricho da escritora. Depois de traduzido para o dinamarquês, novamente por ela mesma, Blixen desejava que o livro fosse lançado simultaneamente na Europa (Inglaterra e Dinamarca) e nos Estados Unidos. Em um telegrama para Haas, Blixen explica o motivo de seu capricho:

A América me recebeu quando eu não conseguia convencer os editores da Europa sequer a ler meu livro e o público leitor americano me acolheu com generosidade e compreensão que jamais esquecerei. Fiquei encantada com as apreciações dos críticos americanos. Sou profundamente grata a todos. [...] Diante disso, talvez compreendam que me magoou bastante pensar que, por negligência dos meus agentes (que atrasaram a devolução das provas), eu possa vir a perder o contato com o público da América [...]. É possível que considerem meu medo ridículo, pois o público americano talvez nem tome conhecimento do fato de meu livro ser publicado na Dinamarca e na Inglaterra antes de aparecer na América, mas considero tudo um cruel ato do destino, do qual sou completamente inocente.²⁵

Blixen não precisava ter medo: o livro foi muito bem recebido nos Estados Unidos. Na Inglaterra o livro foi bem aceito entre os intelectuais, mas não foi bem aceito pelas “classes dominantes”, de acordo com o editor londrino de Blixen.

Se o leitor dinamarquês deveria manter o pacto ficcional ao ler *Seven Gothic Tales*, o leitor das memórias de África igualmente deve mantê-lo. Com a leitura das cartas da África, fica evidente que os dias parados na fazenda eram mais comuns do que Blixen deixa parecer em seu livro. Em um de seus contos, publicados posteriormente na coletânea *Carnival*, uma das personagens acredita que a função do poeta é confundir realidade e ficção para alegrar o leitor, mas somente o leitor deve ser enganado – o poeta tem que manter

²³ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 312.

²⁴ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 312.

²⁵ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 313.

realidade e ficção separadas.²⁶ Judith Thurman acredita que, após a publicação de *Out of Africa*, com toda a atenção que Blixen recebeu, a dinamarquesa não conseguiu manter realidade e ficção tão separadas, glamorizando sua experiência para além da realidade. Assim, com o lançamento de *Out of Africa*, a fama da dinamarquesa foi revigorada, assim como sua postura. Thurman sugere que o livro foi escrito sob uma “perspectiva divina”, sendo igualmente divina a persona adotada por Blixen.²⁷

A escritora pretendia viajar aos Estados Unidos graças à boa recepção de *Out of Africa*, mas a viagem não aconteceria por pelo menos até duas décadas da data de publicação. Em 1939, sua mãe falece aos 85 anos e logo em seguida irrompe a Segunda Guerra Mundial. Blixen decide trabalhar como jornalista para um jornal dinamarquês, e com a oportunidade, viaja para a Inglaterra, Alemanha e França. Seus artigos são neutros, assim como a posição da Dinamarca até então. Com a invasão da Dinamarca pelos alemães, Blixen encerra suas atividades como jornalista e volta para casa, com novo projeto literário.

Durante a guerra, a escritora ficou isolada na Dinamarca, trabalhando em sua terceira obra, *Winter Tales*. A biógrafa acredita que o terceiro livro tenha sido uma tentativa de se retratar com os dinamarqueses, pois apresenta a “paisagem dinamarquesa, sua imobilidade especial e sua luz; [...] o ritmo e a linguagem da vida dinamarquesa rural e sua mitologia”.²⁸

A esta altura, Blixen tinha um ritual para escrever, detalhadamente descrito pela biógrafa:

No inverno trabalhava em uma pequena sala do andar térreo, pintado numa cor que lembrava uma cédula desbotada e chamada “Sala Verde”. No verão trabalhava na “Sala Ewald”, nome escolhido por Wilhelm [seu pai], na qual ele havia escrito *Cartas da caçada*. O velho biombo francês de madeira da Mbogani House estava lá, bem como as arcas com suas coisas da África. Em um canto estava a coleção de lanças masais e a presa de um licorne-do-mar. A mesa de trabalho ficava em um ângulo reto com a janela que dava para o leste na direção da praia pedregosa, e sobre ela havia uma fotografia de Denys no seu tempo em Eton, com moldura de couro verde. No verão, quando se sentia melhor, tomava um banho no Sound antes de começar a trabalhar, e sempre iniciava com a revisão e aperfeiçoamento das páginas escritas na véspera. Durante toda a vida usou a máquina Corona que já usava na África e na qual foram escritas todas as suas cartas.²⁹

²⁶ DINESEN. *Carnival*, p. 175. (trad. por Aulyde Rodrigues)

²⁷ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 310.

²⁸ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 320.

²⁹ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 320.

Enquanto estes hábitos de escrita se conservaram durante o processo de *Winter Tales*, velhos hábitos foram resgatados por conta da guerra. Sem poder sair de casa em Rungstedlund, Blixen e o irmão sentavam-se à mesa de jantar e conversavam até tarde da noite, como fazia a escritora com seus convidados na África. O irmão foi o primeiro a ler o manuscrito do novo livro quando terminado em 1942. A escritora contou novamente com a ajuda de contatos para garantir que o manuscrito fosse enviado da Inglaterra aos Estados Unidos – até o nome de Winston Churchill foi citado. A embaixada britânica se encarregou de “enviar o manuscrito pela mala diplomática para a Putnam’s, e Constant Hungtinton o mandou para a Random House em Nova York”.³⁰ Blixen confiou o manuscrito aos editores, pois sem receber correspondências, não assinaria contratos nem leria provas: “Em suas mãos entrego o destino do meu livro”.³¹ O livro foi bem recebido nos EUA, sucesso de crítica e de vendas e mais uma vez uma obra de Blixen é selecionada para o Clube do Livro do Mês. Blixen conseguiu mais de 30 mil dólares em *royalties* pelo livro. Seu editor americano, Robert Haas, “enviou também a edição para as forças armadas [...], em forma de livro de bolso para caber nas túnicas de combate e impresso em papel-bíblia”.³² Blixen se sentiu honrada e disse ter ficado feliz ao receber uma carta de um soldado americano que contou ter lido, assim como seus companheiros, o livro durante atividade na guerra.³³

Em 1944, Blixen publica *The Angelic Avengers*, sob o pseudônimo Pierre Andrézel. O romance pode ser lido como uma alegoria da ocupação alemã na Dinamarca durante a guerra. A leitura alegórica alavancou as vendas, “pois considerava-se um ato de coragem zombar dos nazistas”,³⁴ e o livro foi bem recebido na Dinamarca e nos EUA. A dinamarquesa, no entanto, recusava veementemente que seu nome fosse ligado à obra. Haas tentou encorajar a escritora a admitir a autoria da obra, não só com o incentivo financeiro, mas também com elogios – chegou a comparar a diegese da obra às de Jane Austen. Recusar a autoria da obra é uma decisão que diz respeito à imagem que Blixen desejava, como nota também Thurman:

Mas na medida em que Karen Blixen, a mulher, era suscetível a elogios e Karen Blixen, a avara, ao dinheiro, Isak Dinesen, a escritora, era

³⁰ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 324.

³¹ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 324.

³² THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 342.

³³ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 342.

³⁴ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 334.

irredutível no que considerava uma questão de honra: aquele bastardo sem valor literário não podia ser tratado como filho legítimo.³⁵

É notável que a maior parte da correspondência entre Blixen e Haas era sobre questões financeiras. A escritora desejava viajar para os Estados Unidos e outros países da Europa e dependia dos *royalties* pós-guerra para tal. Seu *The Angelic Avengers* vendeu cerca de noventa mil exemplares nos Estados Unidos, mas ainda assim a escritora tivera problemas financeiros e “a sensação de estar sempre à beira da falência jamais a deixou”.³⁶ Os impostos dos *royalties* eram tributados duas vezes, uma em cada país. Blixen afirmou que assim perdia noventa por cento do montante e acabou por culpar a Dinamarca. A atitude não foi bem vista por seus compatriotas e “sua indignação contra os impostos juntava-se ao ultraje da incompreensão que os críticos dinamarqueses demonstravam pela sua obra”.³⁷ Em certo momento, a instabilidade financeira perturbou tanto a escritora que ela passou a tratar seu editor americano, com quem tinha bom relacionamento, com “arrogante rabugice”,³⁸ como frisa Thurman, “apesar [...] do fato de receber *royalties* de vinte por cento”.³⁹ A escritora ameaçava levar seu trabalho para outras editoras, além de importunar familiares e amigos próximos com a questão. Chegou mesmo a alegar falência à sua secretária, quando teve que pagar a ela uma porcentagem acordada entre elas pelo trabalho feito em *The Angelic Avengers*. A secretária, no entanto, há muito havia observado que falar sobre dinheiro sempre ressuscitava o trauma da perda da fazenda, e a própria escritora já sabia que o problema era psicossomático.⁴⁰

Os dez anos seguintes correriam sem nenhum livro novo e com muitas entradas no hospital. Além das diversas complicações de saúde, a situação da Dinamarca depois da guerra não era a melhor, os alimentos eram escassos. O editor Haas e outros amigos americanos enviaram arroz, café, nozes, azeitonas, entre outros alimentos, e também cigarros, mas grande parte da remessa foi extraviada. Blixen sentia fraqueza e começou tomar remédios compostos por anfetaminas, que se tornariam um vício durante esses anos, deteriorando ainda mais sua saúde.

A baronesa considerava viajar uma das maiores alegrias de sua vida. A tão sonhada viagem aos EUA ocorreu somente no final dos anos 1950, assim como a publicação de seus últimos livros. Até então, Blixen dava palestras em rádios, aperfeiçoando seu estilo

³⁵ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 343.

³⁶ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 356.

³⁷ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 345.

³⁸ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 356.

³⁹ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 356.

⁴⁰ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 423.

através da narração oral. Decidida a conquistar a “América”, Blixen passou a escrever contos com a intenção de publicá-los em revistas e jornais americanos. Foi assim que nasceu *A festa de Babete*: um de seus amigos apostou que ela seria incapaz de escrever algo que fosse aceito pelo *Saturday Evening Post* e Blixen aceitou a aposta, mas a levou a sério: “tentaria não esquecer as exigências do mercado. E quais eram? “Escrever sobre comida [...], os americanos são obcecados por comida”.⁴¹

No começo dos anos 1950, a baronesa aparecia cada vez mais na mídia dinamarquesa, cresciam os convites para as conversas nos rádios. Em 1953, Blixen trabalhava em vários projetos literários, entre eles o que seria *Anedotas do destino*. A definição da obra que deu ao seu editor é um dos exemplos do seu talento com as palavras: “Para mim são peças de música tocadas em instrumentos diferentes das minhas outras histórias”.⁴²

Tida como uma figura “pitoresca”, um de seus amigos declarou que Blixen tinha a clara ideia de como deveriam ser as histórias de Isak Dinesen, uma entrevista ou qualquer tipo de fala pública, e “tornou-se uma marca registrada de modo estranho, uma forma padrão à qual ela simplesmente se moldava, de acordo com uma fórmula rígida”.⁴³ Parecia estar claro que ela representava o papel de Isak Dinesen de forma “extremamente consistente e sem dúvida profissional. [...] A coerência, naturalmente contribuiu para formar sua lenda, pois facilitou a disseminação de suas palavras. Mas também simplificou grosseiramente sua humanidade”.⁴⁴ Acontece que a baronesa, para melhorar suas habilidades, falava por horas e horas – o que soava rude aos que a cercavam. Mesmo os amigos próximos muitas vezes admitiam que ouviam as mesmas histórias várias vezes. A biógrafa oferece uma resposta a essa falta de cortesia da escritora: “O discurso compulsivo de Karen Blixen era uma espécie de estado de embriaguez, de sonho, e talvez um estado erótico, praticamente um delírio, e ela estava perfeitamente consciente quando mergulhava nele”,⁴⁵ os estimulantes que Blixen tomava também impulsionavam tal estado. Quando alguns entrevistadores percebiam essa condição e tentavam escrever e falar sobre ela, Blixen se sentia ofendida e chegou a vetar algumas reportagens por causa de descrições: “[...] a entrevista mostra a imagem extremamente desagradável de uma pessoa anormal e

⁴¹ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 356.

⁴² THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 404.

⁴³ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 376.

⁴⁴ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 376.

⁴⁵ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 376.

voltada para si mesma – na verdade, senil”.⁴⁶ Uma boa evidência da preocupação com sua própria imagem e de como foi transformando-a ao longo dos anos.

Em 1954, Karen Blixen retirou parte do estômago – condição que fez com que nunca mais pesasse acima de quarenta e dois quilos. A partir de então, tem-se a imagem da “velha” Dinesen, que se espalharia durante sua viagem aos Estados Unidos e seria eternizada. Devido à magreza, “a carne do rosto pendia dos ossos como tapeçarias gregas, com pregas, mantidas pelos músculos da sua expressão”.⁴⁷ Blixen não apreciava sua fisionomia, não se sentia confortável em parecer velha – tratou o desconforto da melhor maneira que podia, com ironia, “transformando sua aparência em piada, enrolando-se em peles de urso, usando turbantes, acentuando a palidez fantasmagórica com pó branco e os olhos enormes e líquidos com *keobl*”⁴⁸.⁴⁹ Nesta época, aos setenta anos, Blixen teve sua imagem capturada por diversos fotógrafos. O último a fotografá-la foi Peter Beard e a imagem retrata a baronesa absorta em seus pensamentos, quase triste – estado que dificilmente demonstrava, “exceto em prosa”.⁵⁰

Quando *Anecdotes of Destiny* ficou pronto, a escritora mais uma vez desejou que fosse lançado simultaneamente com *Last Tales*. E, novamente, a razão para tal era o público americano: escreveu a Haas temendo que, se lançados separadamente, não tivessem peso suficiente para satisfazer a expectativa dos leitores. Embora o título sugira que *Last Tales* fossem de fato as últimas histórias da baronesa, ele foi publicado primeiro e *Anedotas do destino* no ano seguinte. Estes dois últimos livros foram ditados para a sua secretária, Clara Svendsen, pois desde a retirada de parte do estômago, a escritora sentia extrema fraqueza quando tentava trabalhar. Mais uma vez, passou grandes períodos internada em hospitais, agora para procedimentos como transfusões de sangue. Tinha o hábito de deitar no chão para ditar.

Antes da publicação de *Last Tales* na Inglaterra, o editor Roger Lubbock, que assumiu a filial britânica da Putnam, visitou a escritora para comunicá-lhe que tinha ressalvas quanto ao livro. Achava que o livro era “frívolo” e disse que “até o pessoal da editora ficou chocado com alguns trechos”.⁵¹ Nos Estados Unidos, *Last Tales* foi recebido de forma “morna” e foi o primeiro livro da dinamarquesa a não ser escolhido para o Clube do Livro do Mês. Em carta ao editor Robert Haas, Blixen diz que trabalhou nos últimos

⁴⁶ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 377.

⁴⁷ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 414.

⁴⁸ Cosmético usado no sul da Ásia, Oriente Médio e Norte da África como delineador.

⁴⁹ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 414.

⁵⁰ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 414.

⁵¹ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 433.

anos “com um pé na cova”: enquanto os outros livros da escritora foram escritos com “explosões de energia criativa”, o processo de composição de *Last Tales* foi interrompido diversas vezes, por problemas de saúde e crises de depressão – levou dez anos para ser finalizado.⁵²

Anecdotes of Destiny agradou aos europeus e aos americanos e a boa recepção do livro aumentou o desejo da escritora de visitar a “América”. Quando tentou fazer essa viagem pela primeira vez, em 1934, foi impedida pela doença da mãe. Logo depois a sua própria doença e a guerra a impediram de levar adiante o plano da visita (além das eventuais crises financeiras). Finalmente, em 1959, Blixen se prepara para a viagem que duraria três meses e meio. Seus planos, inicialmente, eram tranquilos e discretos:

Chegar ao porto de Nova York de navio, visitar amigos americanos, ir à ópera, ouvir jazz e encontrar Frydenlund, a cabana de madeira do pai no Wisconsin. [...] Mas não foi o que aconteceu. A viagem resultou numa tumultuada e teatral ovação à sua obra.⁵³

A viagem decorreu de um convite para participação em documentário, “Os maiores escritores vivos do planeta”, produzido pela Fundação Ford. Para alívio de Blixen, o convite incluía despesas da viagem pagas. E, além deste, a escritora teve diversos compromissos marcados pela editora Random House: entrevistas em programas de rádio, palestras em universidades, coletivas de imprensa, além da participação em um outro filme para a Enciclopédia Britânica e em um simpósio sobre Shakespeare. Blixen era sócia honorária da Academia Americana de Artes e Letras, e foi convidada também para fazer o discurso de abertura do jantar anual da academia.

Quando começava a contar suas histórias nos programas de rádio, “os que ouviram [...] perceberam atônitos que foram contados verbatim. A memória dela era prodigiosa”.⁵⁴ Essa habilidade já tinha sido notada nas suas cartas da África pelo editor Frans Lasson: além dos seus próprios contos, a escritora recitava poemas dos seus poetas favoritos, Shakespeare, Oehlenschläger, Heine.⁵⁵

Como afirma Eneida Maria de Souza, a imagem de escritor é também formada pela “sua circulação social” e “criação de suas redes de sociabilidade”.⁵⁶ As pessoas se encantavam com a presença de Karen Blixen, e ela relembra seus primeiros dias na África, pois “com a mesma curiosidade ávida e entusiasmo, os africanos a haviam recebido

⁵² THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 434.

⁵³ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 449.

⁵⁴ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 451.

⁵⁵ LESSON. *Letters from Africa*, p. 439.

⁵⁶ SOUZA. *Crítica cult*, p. 116.

na fazenda”.⁵⁷ Além de ter sido homenageada em diversas festas, foi convidada para jantares glamourosos com inúmeros escritores, agentes e intelectuais famosos. Conheceu escritores como Arthur Miller, e. e. cummings, Carson McCullers, entre outros, aumentando sua “rede de relações afetivas e artísticas”.⁵⁸ Nessa ocasião, a dinamarquesa conheceu a atriz Marilyn Monroe, à época casada com Arthur Miller.

Durante o almoço, Blixen sentou-se ao lado de Carson McCullers. As duas se admiravam: Blixen havia lido *The heart is a lonely hunter* várias vezes e McCullers tinha se apaixonada pela prosa de *Out of Africa* quando este foi lançado – Blixen foi uma das grandes influências do gênero gótico de McCullers.

Marilyn Monroe tinha acabado de terminar as gravações de *Quanto mais quente melhor*, sua beleza era plena e seu jeito era tímido. Blixen estava radiante, e com um traje excêntrico, bebia champagne com os convidados de McCullers. O almoço teve ostras e uvas brancas – Arthur Miller não se conteve e perguntou se era prudente Blixen se alimentar apenas de ostras, uvas e champanhe, a escritora respondeu rispidamente: “Sou uma mulher velha e me alimento com o que combina comigo”.⁵⁹ A dinamarquesa contou uma de suas histórias e

No fim da tarde, segundo contam, McCullers colocou um disco na vitrola e convidou Marilyn e a baronesa para dançarem com ela sobre a mesa de mármore, e deram alguns passos abraçadas. Outros membros do almoço (incluindo Miller) “duvidam” que isso tenha acontecido, mas a anfitriã gostava de contar essa história. Foi a “melhor” [...] reunião que ela promovera, e expressa “um prazer infantil e maravilhado pelo amor que suas convidadas pareciam demonstrar ... uma pela outra”.⁶⁰

Posteriormente, ainda encantada com a beleza de Marilyn, Blixen comparou sua “vitalidade ilimitada” e sua “incrível inocência” a um filhote de leão que havia visto na África. As fotos do encontro, extremamente divulgadas, compõem a imagem de escritora de Isak Dinesen, a baronesa que domina a arte de contar de histórias, acompanhada de um dos maiores ícones da cultura pop e escritores bem sucedidos.

Passados três meses de viagem, Blixen foi internada à beira da morte: “para compensar o déficit entre a energia que tinha e a que precisava, ela vinha tomando anfetaminas”.⁶¹ A recomendação dos médicos foi de uma alimentação saudável e racional e muito repouso, de maneira que Blixen voltou à Dinamarca.

⁵⁷ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 450.

⁵⁸ SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 150.

⁵⁹ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 454.

⁶⁰ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 454.

⁶¹ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 456.

Ainda em 1959, foi procurada por um jovem universitário que desejava estudar sua obra, apesar das recomendações de que não se devia pesquisar um autor vivo. Blixen viu na situação a oportunidade de encomendar uma biografia crítica (aparentemente nunca finalizada), pois sabia que o estudante zelaria por seu mito.⁶²

Blixen desvaneceu nos anos que se seguiram. Com a sífilis avançada, a anorexia e as crescentes dores pareciam anunciar o fim. Mesmo neste período, Blixen acompanhou a luta pela independência do Quênia. Em 1951, durante um delírio de enfermidade, pediu que suas cinzas fossem enviadas a Nairóbi e espalhadas pelas colinas de Ngong. Faleceu na sua morada de Rungstedlund no mesmo ano que Marilyn Monroe, em setembro de 1962. A causa da morte foi desnutrição.

A máquina de escrever da escritora está exposta no Museu Karen Blixen, na sua antiga fazenda africana, no Quênia. Sua casa em Rungstedlund, que também foi moradia do poeta dinamarquês Johannes Ewald, foi igualmente transformada em museu, de mesmo nome.

A biógrafa faz uma análise impecável da imagem da escritora em seus últimos anos de vida, digna de ser transcrita integralmente:

Nos últimos sete anos de sua vida, Isak Dinesen parecia realmente muito leve, frágil demais para estar viva; e era essa fragilidade, em contraste com sua avidez por experiências, que mais impressionava as pessoas que a viam pela primeira vez. O efeito visual do seu sofrimento era dramatizar, especialmente para estranhos, a impressão de um abismo intransponível entre ela e eles – a impressão da sua idade, sua sabedoria, sua coragem, seu ser como um mistério. E assim a degeneração física completava aquele processo imaginativo por meio do qual, praticamente desde a África, Isak Dinesen se definia como um símbolo, como aquela que “passou pela morte – uma passagem fora do alcance da imaginação, mas ao alcance da experiência”.⁶³

– ❧ –

Hannah Arendt dedica um capítulo à baronesa no livro *Homens em tempos sombrios* e comenta a biografia de Parmenia Migel, encomendada por Blixen. Sem delongas explicita que a condição de escritora nunca foi de fato um desejo da dinamarquesa:

Ela ‘outrora nunca quis ser uma escritora’, ‘tinha um medo intuitivo de ficar presa’, e qualquer profissão, por designar

⁶² THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 460.

⁶³ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 415.

invariavelmente um papel definido na vida, seria uma armadilha, escudando-a contra as infinitas possibilidades da própria vida.⁶⁴

A entrevista que desenrola os fios investigativos de Hannah Arendt foi publicada pela coletânea *The Paris Review Interviews Writers*, em 1977. À época desta entrevista, todas as obras mais importantes da escritora já tinham sido publicadas nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, principalmente as duas obras que a estabelecem como escritora renomada: *Seven Gothic Tales (Sete histórias góticas)*, publicada nos EUA em 1934, e *Out of Africa (A fazenda africana)*, em 1937.

O entrevistador, Eugene Walters, se tornou amigo íntimo da escritora. Walters vivia em Roma e a escritora chegou a visitá-lo algumas vezes depois da entrevista (Roma era uma de suas cidades favoritas). Sentados em um banco na Piazza Navona, Walters abre a entrevista citando as lendas que surgiram nos Estados Unidos da América acerca da escritora:

Ela é na verdade um homem, ele é na verdade uma mulher, “Isak Dinesen” é na verdade uma colaboração de irmã e irmão, “Isak Dinesen” veio aos EUA na década de 1870, ela é parisiense, ele mora em Elsinore, ela fica geralmente em Londres, ela é uma freira, ele é muito hospitaleiro e recebe jovens escritores, ela é difícil de se ver e vive reclusa, ela escreve em francês, não, em inglês, não, em dinamarquês...⁶⁵

Percebemos que a especulação do, até então, misterioso escritor, é agravada devido ao pseudônimo. Enquanto os EUA criavam hipóteses, a imprensa dinamarquesa procurava descobrir quem era o escritor dinamarquês que se recusava a escrever em língua materna. Destacamos dois argumentos: o primeiro, a recusa à imagem pública, nos EUA; e o segundo, a recusa à identidade nacional, na Dinamarca. No caso de Isak Dinesen, acreditamos que essas duas objeções tenham um fator comum: a possibilidade de liberdade de escrita. Além disso, o pseudônimo masculino corrobora esta ideia. Principalmente ao relacionar a recepção da primeira obra mais conhecida, *Seven Gothic Tales*, na Dinamarca: a autora recebeu duras críticas como perversa e pervertida.⁶⁶

Situação semelhante acontece, atualmente, com a escritora italiana Elena Ferrante, mencionada anteriormente. As obras de Ferrante alcançaram sucesso mundial depois das traduções em língua inglesa. A primeira tradução foi publicada em 2012 pela casa editorial americana Europa Editions. É interessante notar que, enquanto o público italiano não tinha

⁶⁴ ARENDT. Isak Dinesen, p. 87.

⁶⁵ WALTERS. Isak Dinesen, p. 4. (tradução minha)

⁶⁶ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 295.

dúvidas de que se tratava de um escritor, o público americano tinha certeza de ser uma mulher. O crítico literário James Wood publicou no jornal *The New Yorker*, uma resenha defendendo que a “honestidade brutal” na escrita de Ferrante tem características femininas que um homem dificilmente imitará. Numa entrevista recente, Ferrante admitiu ser uma mulher.

As técnicas romanescas usadas por Blixen dificultam que seja enquadrada em escolas literárias. Ela mesma definia-se como pertencente à tradição oral “e às suas histórias como oriundas de uma fonte quase instintiva, como a dança”.⁶⁷ Em entrevistas, ela negava ter estudado *bildungsroman* ou a filosofia de Søren Kierkegaard e negava qualquer tipo de predecessor, dizia ser apenas uma leitora ávida e “uma contadora de histórias e nada mais”.⁶⁸ Como leitora tinha entre seus favoritos Shakespeare, Stendhal, Baudelaire, Heine, Shelley, Katherine Mansfield, entre outros.

Walter Benjamin, em “Conto e cura”, levanta a questão: “[...]toda doença não seria curável, contanto que se deixasse levar suficientemente longe – até a embocadura – pela corrente da narrativa?”.⁶⁹ De fato, há uma ponte entre o narrar e o curar nas histórias de Blixen. Não vamos aprofundar na questão, no entanto devemos reconhecer que a narrativa foi a cura de vários escritores, interferindo até mesmo na imagem criada por eles. A frase se faz presente tanto na trajetória de Blixen como em sua literatura. Temas como o desejo e o destino são recorrentes na obra de Blixen, e principalmente o desejo de compreender um destino marcado por infortúnios, como foi o da escritora dinamarquesa. Sabemos que a sífilis moldou a vida da escritora de alguma forma, e também seu olhar sobre a literatura: o apreço pela narrativa oral e o ato de declarar-se contadora de histórias, principalmente quando nos lembramos de uma de suas frases célebres: “Todas as dores podem ser suportadas se você as puser numa história ou contar uma história sobre elas”.⁷⁰

As formas narrativas de Blixen se assemelham às formas de narrativas orais e, em minha percepção, este é um dos aspectos mais encantadores em sua obra⁷¹. Além das memórias da África, Karen Blixen escreveu majoritariamente *short stories*, gênero que, relembrando Walter Benjamin, “se emancipou da tradição oral”.⁷² Toda a sua obra é influenciada pela narração oral, e a autora é reconhecida como a “Sherazade

⁶⁷ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 291.

⁶⁸ ARENDT. *Isak Dinesen*, p. 88.

⁶⁹ BENJAMIN. *Conto e cura*, p. 269.

⁷⁰ ARENDT. *Isak Dinesen*, p. 95.

⁷¹ Conferir DINESEN, Isak. *The Blank Page*. In: GILBERT, Sandra M; GUBAR, Susan. *The Norton anthology of literature by women: the traditions in English*. New York; London: W. W. Norton, 1985.

⁷² BENJAMIN. *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, p. 221.

dinamarquesa”. Em um de seus contos mais bonitos, faz referência às *Mil e uma noites*: “Certamente, eu já contei muitas histórias, muito mais que mil e uma”.⁷³ Na entrevista a Eugene Walters, Blixen declara que:

[...] antes, eu aprendi como *contar* histórias. Porque, veja só, eu tinha o público perfeito. Os brancos não conseguem mais ouvir uma história contada. Eles ficam impacientes ou sonolentos. Mas os nativos têm um ouvido manso. Eu contava estórias constantemente, de todos os tipos. E todos os tipos de bobagens. Eu dizia “Era uma vez um homem que tinha um elefante de duas cabeças...” e aí eles ficavam ansiosos para ouvir mais. “Mas Mem-Sahib, como ele encontrou o elefante e como ele o alimentava?”. Eles amavam essas invenções. Eu os encantava fazendo rimas; eles não têm rimas, sabe, nunca as tinham descoberto. Eu dizia coisas como “Wakamba na kula mamba” (“a tribo Wakamba come cobras”), o que na prosa os teria enfurecido, mas os divertia na rima. Depois, eles diziam “Por favor, Mem-Sahib, fale como a chuva!”, e então eu soube que eles gostavam, porque a chuva lá é preciosa para nós.⁷⁴

A partir do ensaio de Walter Benjamin, “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, elucidamos a predileção pelas narrativas orais. Acreditamos que esta predileção esteja vinculada à experiência e à vivência, aos moldes benjaminianos. Em diversas passagens de *Out of Africa*, a narradora nos mostra a importância da contação de histórias, do calor da lareira, dos ouvidos atentos e da experiência compartilhada neste momento. Ser “uma contadora de histórias e nada mais”, é dar conselhos, é preservar a memória, é ser humana.

Além disso, muito dessa predileção tem a ver com sua estima pelo passado, “não apenas objetivamente como faz a história, mas através do tato, da fala, da lembrança – a continuidade de algo vivo”.⁷⁵ Tomou como dever transmitir ao mundo moderno os valores aristocráticos que admirava “e começou a esculpir uma figura pública na qual esses valores eram dramaticamente incorporados e simbolizados: [...] a contadora de histórias”.⁷⁶

Nos anos 1960, Blixen se reunia com amigos, intelectuais e aspirantes a escritores. Os encontros que aconteciam na casa da baronesa, em Rungstedlund, são descritos por Truman Capote em *Os cães ladram: pessoas públicas e lugares privados*:

Se um visitante é convidado para o chá, a baronesa serve um bem reforçado: [...] patês frios, fígados grelhados, panquecas com sabor de laranja. Mas a anfitriã não pode participar, está adoentada, não come nada, absolutamente nada, bem, talvez uma ostra, um morango, uma taça de champanha. Em vez de comer, fala; e como

⁷³ GILBERT; GUBAR. Isak Dinesen, p. 1391. (tradução minha)

⁷⁴ WALTERS. Isak Dinesen, p. 6. (tradução minha) (grifo meu)

⁷⁵ THURMAN. A vida de Isak Dinesen, p. 374.

⁷⁶ THURMAN. A vida de Isak Dinesen, p. 358.

a maioria dos artistas, certamente como todas as velhas beldades, é suficientemente egocêntrica para escolher a si mesma como assunto.

Seus lábios, com um leve toque de carmim, retorcem um sorriso enviesado de contorno paralítico, e, falando um inglês matizado de inflexões britânicas, ela dirá talvez:

– Ah, sim, quantas histórias esta velha estalagem poderia contar. [...] Todos os anos que vivi na África, quando tinha minha fazenda na serra, nunca imaginei ter o meu lar outra vez na Dinamarca. Quando eu soube, tive a certeza que a fazenda estava indo água abaixo, que estava perdida, foi quando comecei a escrever minhas histórias: para esquecer o insuportável. [...] Mais um bolinho? Sirva-se, por favor.⁷⁷

Se tornou mentora de alguns desses jovens aspirantes a escritores, que costumavam dizer que ela “tinha 3 mil anos e havia jantado com Sócrates”,⁷⁸ de modo que indicavam não só que a escritora vivia em *continuum* com o passado, mas também que, assim como Sócrates, Blixen acreditava que a melhor maneira de transmitir conhecimento era a partir da fala.

A biógrafa Judith Thurman nos conta sobre o processo de composição de algumas das histórias de Blixen:

Uma história podia começar com a imagem de um lugar, uma casa, uma paisagem, e então ela começava a sonhar com seus habitantes. Ou começava com um “fato real, vivido. Mas isso era apenas um grão de poeira em volta do qual cresce a pérola. Não é importante, no fim nem é percebido”. Levava a história com ela durante muito tempo, às vezes anos, a contar e recontar para si mesma, e invariavelmente estava completa quando a passava para o papel. Era também, a essa altura, tão familiar quanto uma lembrança.⁷⁹

O processo é muito parecido com o descrito por Benjamin: “contar histórias sempre foi contá-las de novo”, de forma que a narrativa “[...] mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”.⁸⁰

Benjamin também afirma que um bom narrador é aquele que viaja: privilegia as experiências do marinheiro comerciante – que vem de longe e tem histórias a contar – e do camponês sedentário – conhecedor das tradições de sua terra, e por conseguinte, conservador de uma memória cultural. Sabemos que os anos de Blixen no Quênia renderam uma obra autobiográfica e muitas histórias. Além de *Out of Africa*, Blixen

⁷⁷ CAPOTE. Isak Dinesen, 300.

⁷⁸ THURMAN. A vida de Isak Dinesen, p. 358.

⁷⁹ THURMAN. A vida de Isak Dinesen, p. 290.

⁸⁰ BENJAMIN. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 205.

publicou *Shadows on the Grass*, livro de contos também ambientados nos anos que viveu no Quênia. Algumas destas histórias foram proferidas por ela em aparições públicas, em rádios dinamarquesas, palestras em faculdades americanas etc.

Quando *Seven Gothic Tales* foi lançado, Blixen deu uma entrevista a Annamarie Cleeman. Blixen distingue o romance do conto, dizendo que:

Um romance [...] desenha e descreve, apresenta motivação psicológica e pode empregar formas de discurso que não se usa no discurso falado. Mas uma história trata do que acontece e do *modo* como acontece. A história é a forma original da literatura [...], histórias são escritas como se fala. Espero também que minhas histórias possam ser verbalizadas, pois para isso foram criadas [...].⁸¹

De certo modo, essa expectativa é realizada, em 1985, pelo diretor Sydney Pollack e sua adaptação de *Out of Africa*.

Aos setenta anos, Blixen foi convidada a falar em uma rádio dinamarquesa. Demonstrou grande satisfação em “ser uma voz e não uma folha de matéria impressa”.⁸² Ter uma audiência foi um dos meios que Blixen encontrou de suprir a necessidade de se conectar através das histórias com as pessoas, como fazia na África. Suas falas em rádios eram direcionadas ao público e não a leitores e confirmavam “sua identidade como *contadora de histórias*: membro de uma ‘tribo antiga’ [...], com suas raízes na tradição oral e sua força emanada da cumplicidade poderosa dos ouvintes”.⁸³

Assim como Benjamin, a biógrafa Judith Thurman acredita que a narração oral se assemelha ao trabalho do artesão. Thurman lembra que até o século XVII o trabalho do artesão atendia a todas as classes sociais, ao contrário do profissional que posteriormente atenderia às classes dominantes. Para a biógrafa, Blixen acreditava que sua arte deveria ser acessível a todas classes, como ocorria com o artesão antes da instituição do profissional.⁸⁴

Thurman entende que declarar-se contadora de histórias se deve ao “aspecto encantatório de contar histórias, e o desejo delicado do virtuoso de fazer com sua arte pareça fácil. Ou talvez fosse a antiga preocupação de não se parecer com pessoa alguma”.⁸⁵ A afirmação da biógrafa sugere que a simplicidade da narração oral interessava mais à autora do que a imagem do escritor genial, tão comum no século XIX. Jean-Paul Sartre agiu de maneira similar ao recusar o prêmio Nobel de Literatura, em 1964:

⁸¹ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 333.

⁸² THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 375.

⁸³ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 375.

⁸⁴ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 375.

⁸⁵ THURMAN. *A vida de Isak Dinesen*, p. 292.

A construção da imagem que nega o culto da personalidade, do escritor que se exprime mais por infidelidade a si próprio do que por obediência a padrões estabelecidos, justifica o desprezo por um dos maiores ritos de consagração do escritor.⁸⁶

Blixen não teve oportunidade de demonstrar sua própria recusa a essa imagem na mesma situação, pois quando indicada para o Nobel de Literatura, dez anos antes, perdeu para Ernest Hemingway. Mas não deixou de ser lembrada: Hemingway declarou o desejo de vê-la ganhar o prêmio. Ainda assim, a vontade de negar essa imagem já teria sido expressa inúmeras vezes pela forma como construiu sua persona de artista.

Acreditamos ter demonstrado que Blixen buscava enfraquecer sua imagem de escritora, fugindo da responsabilidade de ser uma representante da cultura escrita, uma intelectual, criando sua imagem como uma “simples” contadora de histórias. Paradoxalmente, um contador de histórias carrega a responsabilidade da memória coletiva e cultural – logo, pressupomos que a afirmação de Blixen é um modo de se desviar da imagem “pedante” de escritora, mas assumindo as mesmas responsabilidades.

⁸⁶ SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 69.



FIGURA 9: Retratos pintados por Karen Blixen. No primeiro retrato, temos a jovem quicuo Ndito e no segundo, o pequeno Abdullahi.



FIGURA10: Máquina de escrever que acompanhou Karen Blixen durante sua vida. Está exposta no Museu Karen Blixen, em Nairóbi.



FIGURA 11: Fotografia de Peter Beard que captura a "velha Dinesen", 1961.



FIGURA 12: Almoço com Marylin Monroe, Carson McCullers e Arthur Miller, em Nova York, 1959.

Se a memória é o repositório de coisas que serão esquecidas, esta dissertação é a tentativa de registrar um percurso acadêmico para que ele não seja esquecido. Iniciamos essa pesquisa em 2013, como um trabalho de conclusão de curso de graduação. Tivemos a oportunidade de dar continuidade e de aprofundar a investigação nesta pesquisa de mestrado. Tentamos não só abrir novos caminhos de reflexão em *Out of Africa*, mas também promover a obra literária, pouco explorada no Brasil, da escritora dinamarquesa Karen Blixen. Registramos um trabalho que não poderia ter sido concretizado sem os diversos artistas, professores e colegas inspiraram nossa escrita. Se Karen Blixen recusa a imagem de escritora e se assume uma contadora de histórias “et rien qu'une conteuse”, recuso, por ora, a imagem de pesquisadora, para contar a história desta pesquisa.

No primeiro capítulo, consideramos a recepção da obra de Blixen nos EUA e sua opção de escrever em língua inglesa, para levantar escritoras da literatura inglesa que usaram pseudônimo masculino nos séculos XIX e XX. Para que nos ajudasse a pensar o pseudônimo de Blixen, tentamos investigar as possíveis motivações para que as escritoras Marian Evans, conhecida pelo pseudônimo George Eliot, as irmãs Brontë e Olive Schreiner usassem pseudônimo. Tentamos coletar informações sobre os bastidores das publicações: como foi feito o contato com os editores, que tipo de negociação foi feita para publicação de obras, quantos exemplares foram vendidos, etc. Em alguns casos, isso foi possível, em outros não. Não conseguimos deixar de fora a escritora Jane Austen, embora não tenha usado pseudônimo masculino, seu anonimato – primeiro assumindo seu gênero em *Razão e Sensibilidade*, assinando “By a Lady” e posteriormente, em *Orgulho e preconceito*, assinando “By the author of *Sense and sensibility*”, que em inglês não permite a leitura de gênero. Com suas cartas queimadas pela irmã Cassandra, não é possível satisfazer as curiosidades biográficas, mas sua relevância na literatura, principalmente como inspiração para outras escritoras, justifica que esteja aqui.

De modo geral, é possível dizer que as motivações para o uso de pseudônimo masculino são variadas, mas a vontade de escrever parece ser a mesma para essas escritoras, mesmo que em alguns casos, como o de George Eliot, o incentivo à educação se fez por ser considerada feia pelo pai, a vontade de dar voz, pela escrita, à si mesma e às outras mulheres estão presentes nos textos dessas escritoras. Por isso a primeira parte da dissertação, constituída pelo primeiro capítulo, se chama voz: para honrar as vozes dessas escritoras que ecoam até hoje.

Com bibliografia escassa sobre pseudônimos, encontramos duas teóricas com visões diferentes sobre a tradição do pseudônimo masculino na literatura inglesa: Elaine Showalter e Catherine Judd. Showalter, uma das criadoras da crítica literária feminista nos EUA, defende que o pseudônimo era um meio para que as obras das escritoras fossem levadas a sério. Judd, que revisa, a partir dos escritos de Michel Foucault, as ideias disseminadas pela crítica literária feminista da década de 1970, a qual Showalter pertence, acredita que o pseudônimo é, basicamente, uma estratégia de *marketing* – mesmo para as escritoras da era vitoriana.

Ao usar seu Isak Dinesen, Karen Blixen parece misturar todas as grandes motivações dessas outras escritoras: a vontade de separar público e privado, vestígios da relação com o pai e identificação com a “liberdade masculina”. O pseudônimo de Blixen ainda sugere que, como Sara mãe de Isac, Blixen deu à luz em uma idade relativamente tardia, não para um filho, mas para sua carreira literária.

Focamos em escritoras que tiveram, assim como Blixen, acesso a uma grande biblioteca dos pais e familiares, estudos escolares básicos e até avançados. George Eliot estudou alemão, italiano e latim, além de diversas disciplinas. Notamos que alguns dos pseudônimos prevaleceram para algumas escritoras e se tornaram tão naturais que o gênero da autoria passa despercebido por nós.

Embora nos tenha ajudado a entender a condição das escritoras do século XIX, sobretudo as de literatura inglesa, este panorama levanta questões que não foram contempladas nesta dissertação: seria o pseudônimo de Blixen uma forma de reforçar os problemas de igualdade de gênero dentro do âmbito literário? Seria uma forma de homenagear as precursoras da literatura, que abriram caminho para que as mulheres tivessem carreiras literárias de sucesso? Se à primeira vista parecem simples, essas questões merecem ser examinadas com cuidado.

Trabalhamos superficialmente no segundo capítulo com a memória. A partir do pensamento de Walter Benjamin, entrecruzamos a memória e a tradição oral, focada nos

capítulos seguintes. Observamos o gênero literário de *Out of Africa* e as memórias de Blixen, que parecem homenagear os africanos e as paisagens que viu. Neste capítulo, é possível perceber a poeticidade da literatura de Karen Blixen, com as passagens que escolhemos e com o grande desdobramento de *Out of Africa*, as memórias de Kamante Gatura, o chefe de cozinha da fazenda. Com a ajuda do fotógrafo Peter Beard e com colaboração do irmão de Blixen, Thomas Dinesen, Kamante desenvolve os episódios que Blixen narra em *Out of Africa* em *Longing for Darkness: Kamante's Tales from out of Africa*, de 1975. No mesmo capítulo, pensamos em algumas características da obra com a ajuda de *Paratextos editoriais*, de Gérard Genette, principalmente, pois a elas nos ajuda a compreender a relação da escritora com sua volta à Dinamarca. Encontrou a si mesma (ou a Isak Dinesen?) na África e até o dia em que faleceu, sonhava em voltar para a fazenda.

Com a decisão de não entrar no mérito do que é memória e do que é ficção em *Out of Africa*, selecionamos algumas das passagens desta obra para demonstrar que, reconstruídas ou inventadas, a narrativa parece um filme, em que Blixen age como diretora, e não como protagonista, posicionando sua câmera em personagens que atuaram na fazenda: o somáli Farah, o pequeno Kamante, a antílope Lulu e os diversos europeus que a visitaram. A obra segue por episódios, que são por sua vez as partes da obra: “Kamante e Lulu”, “Um disparo acidental na fazenda”, “Visitas à fazenda”, “Das anotações de uma imigrante” e, finalmente, “Adeus à fazenda”. Ainda que lide com as lacunas da memória, selecionando episódios, recuperando detalhes e ficcionalizando esquecimentos, a poética de Blixen transcende qualquer tipo de especulação quanto à veracidade desses episódios.

No mesmo capítulo, em uma breve análise do título traduzido para várias línguas, pudemos atestar o valor da pesquisa com os paratextos. Além de ajudar a compreensão da relação da escritora com sua volta à Dinamarca, a reflexão sobre o título da obra e suas traduções atesta também a importância do trabalho e da sensibilidade do tradutor. O título em dinamarquês, que dá origem à maioria das traduções, fora escolhido pela escritora: *Den afrikanske farm* – a fazenda africana. Nas edições espanholas, o título foi traduzido para *Memorias de Africa*, tradução que mais difere das outras. Podemos pensar que a escritora conservou a África como seu lar em sua memória. É possível perceber a angústia da narradora ao perder a fazenda.

Nos dois últimos capítulos, analisamos a imagem da escritora que ficou eternizada. Para isso, discutimos as figuras de autor e relembramos as problematizações acerca dela feitas por Roland Barthes, Michel Foucault e Roger Chartier. Assim, pensamos essa figura como representante intelectual e agente cultural, uma vez que a partir do momento em que

um autor assume a personagem de escritor, isto é, as imagens deste sujeito são construídas a partir de diversas leituras. Simultaneamente figura pública e literária, o escritor influencia seus leitores e contemporâneos, seja por sua obra, seja por sua opinião. Essa discussão nunca se afasta do uso de pseudônimo e os pseudônimos usados por Karen Blixen foram levados em consideração em nossa reflexão. Tentamos manter o jogo de verdade e ficção presente na obra de Blixen e exaltar a pluralidade de sua identidade, livre da pretensão de preencher vazios e de resolver enigmas literários que escapam à ficção.

Tomando como base de investigação a biografia de Judith Thurman, *A vida de Isak Dinesen*, traçamos um longo perfil literário, na tentativa de compreender suas tomadas de decisões editoriais, que alterariam a recepção de sua obra. Osceola, Piérre Andrezel, entre outros, são pseudônimos que ajudaram Blixen a montar sua carreira literária. Mas sabemos que a experiência no continente africano mudou seu estilo, fazendo nascer, em 1934, Isak Dinesen. Toda a sua obra é influenciada pela arte de contar histórias, arte que teve mais contato enquanto no Quênia, e a autora muitas vezes é chamada de “Sherazade dinamarquesa” ou “Sherazade moderna”. Uma das maiores evidências do cuidado que Blixen tomou com essa imagem é a publicação de *The Angelic Avengers*, sob pseudônimo Pierre Andrézel, romance que pode ser lido como uma alegoria da ocupação alemã na Dinamarca durante a guerra. Publicado em 1944, à época Blixen contava com 3 publicações como Isak Dinesen: *Sete narrativas góticas*, *A fazenda africana* e *Contos de Inverno*, a dinamarquesa recusava veementemente que seu nome fosse ligado à obra. Seu editor americano tentou encorajá-la a admitir a autoria dos escritos, não só com o incentivo financeiro, chegou a comparar a obra às de Jane Austen.

Supomos que um livro sobre a fazenda africana era um projeto idealizado pela escritora. Muitos dos episódios que compõem *Out of Africa* eram anedotas que Blixen contava em jantares para amigos e familiares, transformados em esboços autobiográficos e publicados posteriormente, em 1937. O distanciamento temporal para a publicação das memórias, combinado ao lançamento de uma obra puramente ficcional, pode ter sido intencional. Consolidar-se como escritora com suas *Sete narrativas góticas* foi uma boa jogada para que o recorte de sua vida na África tivesse valor significativo para a crítica.

Já nos anos 1950, tida como uma figura “pitoresca”, Blixen tinha a clara ideia de como deveriam ser as histórias de Isak Dinesen. As formas narrativas de Blixen, que se tornaram marca registrada de Isak Dinesen em suas falas públicas, entrevistas e palestras, se assemelham às formas de narrativas orais e, em minha percepção, este é um dos aspectos

mais encantadores em sua obra. Aparentemente, a simplicidade da narração oral interessava mais à autora do que a imagem do escritor genial.

Se é possível concluir que Blixen identificava sua persona como contadora de histórias, para se afastar da presunção que assombra o mundo das letras, algumas questões saltam a essa conclusão. Se relacionamos a narração oral às mulheres, por que o uso de pseudônimo masculino? Quais são as implicações de assumir o nome de um homem e se assumir contadora histórias, inspirada em Sherazade? Nos sentimos inseguras em abordar questões que cruzam as problemáticas de gênero, deixando o caminho aberto para outros pesquisadores.

Ainda assim, acreditamos que as discussões promovidas nesta dissertação possam atizar outros leitores a explorar a obra literária de Karen Blixen. Esperamos ter avançado venturosamente nas reflexões a que nos propomos.

–  –

Os capítulos dessa dissertação contam também outra história: cada um deles não poderia ter sido feito sem os professores que tive durante a vida, mas em especial, tentei honrar três que foram cruciais para a minha formação acadêmica e pessoal e por isso gostaria de agradecer, pelo menos neste espaço, à Prof.^a Sandra Almeida, que transformou minha percepção de literatura, abrindo meu mundo para as literaturas produzidas por mulheres, à Prof.^a Sônia Queiroz, que me ensinou um caminho fora do texto mas ainda assim na edição, e ao Prof. Reinaldo Marques, que me mostrou ser possível usar a curiosidade em uma vida para pensar uma obra.

Conservei o título da monografia de 2013: *fora do texto, fora do terra*. Nessa pesquisa inicial, me reconheci em Blixen, que na África, tão longe de casa, encontrou a si mesma. No final desta pesquisa de mestrado, temi que tivesse que retornar a um lugar que não me identifico mais. Graças a ela, e à preciosidade de sua obra, não ficarei fora da terra que escolhi e poderei contar outras histórias por mais alguns anos.

REFERÊNCIAS

- ASHTON, Rosemary. *George Eliot: a life*. London: Penguin Books, 1998.
- BENJAMIN, Walter. Conto e cura. In: _____. *Rua de mão única*. 6. ed. revista. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 2)
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1)
- BENJAMIN. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1)
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Trad. Paulo Neves.
- BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: EDUEM, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. Borges e eu. Disponível em: <<http://goo.gl/QeYGNn>>. Acesso em: 25 agosto de 2015.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2010.
- CALVINO, Ítalo. Os níveis da realidade em literatura. In: _____. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009. Trad. Roberta Barni.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. 2. ed. Brasília: Ed. UnB, 1998. Trad. Mary del Priori.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. Trad. Cleonice Mourão.

COULTRAP-MCQUIN, Susan. Female Authorship. In: GABLER-HOVER, Janet; SATTELMAYER, Robert. *American Literature Through History: 1820-1870*. Nova York: Charles Scribners & Sons, 2005, p. 409-414.

CRAIK, Dinah Mullock. *A woman's thought about women*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

ELIOT, George. *Silly novels by Lady Novelists*. Londres: Penguin Books, 2010.

FREITAS, Marcus Vinicius de. O Escritor e Seu Ofício: em busca da Literatura. In: Aletria, v. 20, n. 2. FALE/UFMG: Belo Horizonte, 2010.

GASKELL, Elizabeth. *The life of Charlotte Brontë*. London: Penguin Classics, 1998.

GATURA, Kamante. *Longing for darkness: Kamante's Tales from Out of Africa*. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Editions, 1982.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. Trad. Álvaro Faleiros.

GUBAR, Susan. "The Blank Page" and the Issues of Female Creativity. *Critical Inquiry, Writing and Sexual Difference*, v. 8, n. 20, Chicago, Chicago Press, 1981.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

JUDD, Catherine A. Male pseudonym and Female Authority in Victorian England. In: JORDAN, John O.; PATTEN, Robert L. *Literature in the Marketplace: Nineteenth-Century British Publishing and Reading Practices*. Nova York, Cambridge e Melbourne: Cambridge UP, 1995.

KAREN Blixen – information site. Your questions: Why a male pseudonym? Disponível em: <<http://www.karenblixen.com/question72.html>>. Acesso em: 24 de julho de 2013.

KJÆLDGAARD, Lasse Horne. Karen Blixen skrev selvmordsbrev: Ville tilbage til Den Afrikanske Farm. Disponível em: < <http://goo.gl/iuzCh1>>. Acesso em: 29 out. 2013.

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 2010.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário como figura epistemológica. In: Matraca 21, Rio de Janeiro, 21 v.14, n. 21, jul-dez, 2007.

MCSWEENEY, Kerry. *George Eliot: a literary life*. New York: MacMillan, 1991.

OATES, Joyce Carol. *Foxfire: Confessions of a Girl Gang*. New York: Plume, 1993.

OATES, Joyce Carol. Pseudonymous Selves. Disponível em: <<http://goo.gl/7UKkG2>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

ODIPO, Dominic. A letter to Baroness Blixen: Out of Africa! Disponível em: <<http://goo.gl/3ZdiVg>>. Acesso em: 20 out. 2013.

ONASSIS, Jacqueline. *Longing for darkness: Kamante's Tales from Out of Africa*. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998. Trad. Enid Abreu Dobránsky.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *Literatura confessional: espaço autobiográfico*. In: _____. (Org.). *Literatura confessional – autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997

SCHREINER to Philip Kent, 13 May 1883, Harry Ransom Research Center, University of Texas at Austin, Olive Schreiner Letters Project transcription'. Disponível em: <<https://goo.gl/M5OPYl>>. Acesso em: 13 dez. 2015.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. Rev. and expanded ed. London: Virago, 2009.

SIMKIM, John. Olive Schreiner. Disponível em: <<http://goo.gl/g0hpbH>>. Acesso em: 13 dez. 2015.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984. Trad. Márcio Ramalho.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SUTHERLAND, John. *Victorian fiction: writers, publishers, readers*. London: MacMillan, 1995.

VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Athena, 2012.

WILKS, Brian. *The Bröntes*. London; New York: Hamlyn, 1975.

WOOLF, Virginia. Jane Austen. In _____. *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: CosacNaify, 2014. Trad. Leonardo Fróes.

WOOLF, Virginia. Mulheres e ficção. In _____. *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: CosacNaify, 2014. Trad. Leonardo Fróes.

SOBRE A AUTORA

ARENDDT, Hannah. Isak Dinesen. In: ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann e Celso Lafer. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

CAPOTE, Truman. Isak Dinesen. In: _____. *Os cães ladram – pessoas públicas e lugares privados*. Porto Alegre: L&PM, 2006. Trad. Celso Nogueira.

CÓRTAZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguicci Jr. e João A. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DINESEN, Isak; LESSON, Frans. *Letters from Africa*. Chicago: University Of Chicago Press, 1984.

RÓNAI, Paulo. Karen Blixen e/ou Isak Dinesen ou o desespero mágico. In: _____. *Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

THURMAN, Judith. *Isak Dinesen: a vida de Karen Blixen*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 1982.

VARGAS LLOSA, Mario. Os contos da baronesa. In: _____. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004. Trad. Cordélia Magalhães.

WALTER, Eugene. Isak Dinesen. In: SHEED, Wilfrid. *Writers at work: the Paris review interviews fourth series*. Harmondsworth: Penguin Books, 1977. p. 1-19.

OBRAS DA AUTORA

BLIXEN, Karen. *A fazenda africana*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

BLIXEN, Karen. *A festa de babete*. In: _____. *Anedotas do destino*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLIXEN, Karen. *Contos de inverno*. Trad. Anna Olga Barreto. São Paulo: Editora 34, 1993.

BLIXEN, Karen. *Sete narrativas góticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLIXEN, Karen. *Sombras na relva*. São Paulo: Editora 34, 1993.

BLIXEN. *Seven Gothic Tales*. New York: Random House, 1984.

DINESEN, Isak. *Carnival: Entertainments and Posthumous Tales*. Chicago: University Of Chicago Press, 1979.

DINESEN, Isak. *Last Tales*. New York: Random House, 1957.

DINESEN, Isak. *Out of Africa and Shadows on the Grass*. 1934 and 1961. New York: Vintage International, 1989.

DINESEN, Isak. The Blank Page. In: GILBERT, Sandra M; GUBAR, Susan. *The Norton anthology of literature by women: the traditions in English*. New York ; London: W. W. Norton, 1985.