

A LEITURA CATÓPTRICA DAS BRUXAS: O GÓTICO E O FEMINISMO EM “THE DELUGE AT NORDERNEY”, DE ISAK DINESEN

The Witches’ Catoptric Reading: Gothic and Feminism in Isak Dinesen’s “The Deluge at Norderney”

Sofia Osthoff Bediaga¹

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

¹Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. 22451-900 – posgraliteratura@puc-rio.br

Resumo: Isak Dinesen, pseudônimo de Karen Blixen (1885-1962), está entre os principais escritores dinamarqueses do século XX. Seus pensamentos sobre “a questão da mulher” são originais e polêmicos, ora parecendo conservadores e androcêntricos, ora inovadores e feministas. Este artigo pretende apresentar essas ideias e pensar junto a elas através da análise da personagem Calypso da novela “The Deluge at Norderney”, publicada em 1934 no livro *Seven Gothic Tales*. O artigo também estabelecerá uma relação importante que se dá nessa personagem entre o feminismo e o movimento literário gótico. Dinesen escreve um pastiche de romances góticos para contar a história de Calypso, uma jovem que se liberta de um ambiente misógino para encontrar sua força de independência na sua feminilidade, recusando-se a virar um “homem castrado”. Este artigo verá como o gótico foi revolucionário em questões de gênero e sexualidade, portanto a escolha de Dinesen de se inspirar nesse movimento literário para tratar desses assuntos foi deveras apropriada.

Palavras-chave: literatura escandinava; Isak Dinesen; Karen Blixen; feminismo; gótico.

Abstract: Isak Dinesen, pseudonym of Karen Blixen (1885-1962), is among the main Danish writers of the 20th century. Her thoughts on “the question of women” are original and controversial, at times seeming conservative and androcentric, at others innovative and feminist. This article aims to present these ideas and think along with them by analyzing the character Calypso from the tale “The Deluge at Norderney”, published in 1934 in the book *Seven Gothic Tales*. The article will also establish an important relationship that occurs in this character between feminism and the Gothic literary movement. Dinesen writes a pastiche of Gothic novels to tell the story of Calypso, a young woman who breaks free from a misogynistic environment to find her strength and independence in her femininity, refusing to become a “castrated man”. This article will look at how the Gothic was revolutionary in matters of gender and sexuality, so Dinesen's choice to draw inspiration from this literary movement to address these issues was very appropriate.

Keywords: Scandinavian literature; Isak Dinesen; Karen Blixen; feminism; gothic.

Introdução

Isak Dinesen (pseudônimo de Karen Blixen [1885-1962]) está entre os principais

nomes da literatura dinamarquesa. Sua obra é célebre internacionalmente, tendo tido algumas adaptações para o cinema com grande sucesso de bilheteria¹. Entretanto, essa autora não só não é muito conhecida no Brasil, como há poucos textos acadêmicos a seu respeito, uma carência que o presente artigo tentará remediar.

Em 1934, Dinesen publicou seu primeiro livro, uma coletânea de contos e novelas chamada *Seven Gothic Tales* [Sete narrativas góticas]. Este artigo pretende fazer uma análise de uma personagem da novela “The Deluge at Norderney” [O dilúvio em Norderney], inclusa neste livro: a jovem Calypso.

Em um breve resumo da novela, a história se passa em um resort à beira-mar na cidade de Norderney, no norte da Alemanha, onde há um dilúvio no verão de 1835. Diante disso, depois de oferecer seu barco de resgate para uma família de camponeses, quatro pessoas (o famoso Cardeal Hamilcar, a excêntrica contadora de histórias Miss Malin, a tímida adolescente Calypso e o jovem misantropo Jonathan) e um cachorro acabam presos no sótão de uma casa, contando histórias durante a noite, enquanto as águas subiam e eles esperavam o resgate que viria ao amanhecer.

A história de Calypso, que é contada por Miss Malin naquela noite, é um pastiche dos romances góticos do fim do século XVIII e início do XIX e é usada na narrativa para discutir ideias originais e intrigantes a respeito dos direitos das mulheres e dos movimentos feministas. Desse modo, a nossa leitura fará uma relação entre o movimento gótico e o feminismo inspirada pela “imagem catóptrica” (espelhada) das bruxas, desenvolvida por Dinesen em outro conto, que “inverte” ideias patriarcais, criando um feminismo idiossincrático e à frente de seu tempo.

O Gótico na história, na arquitetura e na literatura

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

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

Na Alta Idade Média, o adjetivo gótico foi usado para descrever um estilo arquitetônico que surgiria em contraposição ao estilo românico e que seria marcado, entre

¹ Dentre elas, destacam-se *A festa de Babette* (1987), *Entre dois amores* (1985) e, mais recentemente, *Ehrengard* (2023).



outros fatores, pelo arco ogival, o arcobotante e a abóboda em cruzaria, características que dão aos prédios, principalmente catedrais, um efeito de leveza, movimento e concentração energética em pontos específicos, com uma boa circulação de ar (Pevsner, 1948, p. 31-32).

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

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

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

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

É possível interpretar o título do livro *Seven Gothic Tales* a partir de qualquer uma dessas definições do gótico. No caso da primeira, que diz respeito aos godos, Susan Hardy Aiken comenta de modo criativo: “Como uma dinamarquesa escrevendo para cativar uma audiência inglesa, ela ludicamente assume o papel de uma ‘bárbara’ nórdica tardia, traduzindo a escrita a um tipo de invasão”². (Hardy Aiken, 1990, p. 68, todas as traduções de citações são nossas)

Também é interessante lembrar que os godos eram povos analfabetos, que falavam uma língua desconhecida dos romanos e, por isso, eram considerados ignorantes e de

² “As a Dane writing to capture an English audience, she playfully assumes the role of a latter-day northern ‘barbarian,’ translating writing into a kind of raiding.” (Hardy Aiken, 1990, p. 68).

inteligência inferior. Dinesen, por sua vez, orgulhava-se de basear seu estilo de escrita no “contar histórias” das tradições orais, e era grande defensora da sabedoria provinda da experiência e não da instrução. Chamar a sua própria obra de “bárbara” poderia ter essa conotação provocante.

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

Com seus narradores múltiplos, narrações labirínticas repletas de *mise en abyme*, reduplicações e repetições ressonantes e complexas formas de auto-referenciamento, [as histórias de Dinesen] repetidamente driblam suas próprias progressões de enredo ostensivamente organizadas. Os efeitos de narrativa multifoliados de Dinesen lembram as características literais da arquitetura gótica representada nos romances dos séculos dezoito e dezenove: ‘imprevisivelmente variados, cheios de subidas e descidas escondidas, repentinos desvios, subespaços, alcovas e cômodos internos inesperados, acima de tudo, cheios de aproximações longas, tortuosas, entendidas imperfeitamente, e parcialmente visíveis ao centro do suspense.’ Aproximações, precisamente – pois nenhuma chegada é possível: como as estruturas arquitetônicas que deram ao gênero seu nome, *Sete Narrativas Góticas* é um edifício sem um centro.³ (Hardy Aiken, 1990, p. 70, citando Wilt, *Ghosts of the Gothic*).

Apesar de ser possível fazer interpretações a partir dessas duas definições, a análise mais direta do título seria ligada ao gótico literário. Em entrevistas sobre o motivo de ela ter escolhido esse termo, Dinesen respondeu: “Porque, na Inglaterra, ele posiciona as histórias no tempo e implica algo que, ao mesmo tempo, tem um tom elevado e pode irromper em brincadeiras e zombarias, no diabólico e no mistério”⁴. Mais especificamente, ela acrescenta: “Eu não quis dizer o gótico real, mas a imitação do gótico, a era romântica de Byron, a era daquele homem – qual era o nome dele? – que construiu Strawberry Hill, a era do renascimento gótico.”⁵ (Dinesen apud Brantly, 2002, p. 15, fazendo referência a Horace Walpole)

No livro *Gothic and the Comic Turn* [Gótico e a virada cômica], Horner e Zlosnik trabalham o hibridismo do gótico, ao qual Dinesen faz referência na entrevista acima. Segundo as autoras, ao mesmo tempo em que o gótico apresenta um retorno à transcendência em uma época dominada pela racionalidade iluminista, seu teor cômico mostra uma autorreflexão e um impulso dialético intrínsecos ao sujeito moderno (Horner;

³ “With their multiple narrators, labyrinthine story-within-a-story narrations, echoic redoublings and repetitions, and complex forms of self-referentiality, [Dinesen’s stories] repeatedly circumvent their own ostensibly orderly plot progressions. Dinesen’s multifoliate narrative effects recall the literal features of Gothic architectonics represented in eighteenth and nineteenth century romances: “unpredictably various, full of hidden ascents and descents, sudden turnings, unexpected subspaces, alcoves, and inner rooms, above all, full of long, tortuous, imperfectly understood half-visible approaches to the center of suspense.” Approaches, precisely – for no arrival is possible: like the architectural structures that gave the genre its name, *Seven Gothic Tales* is a building without a center.” (Hardy Aiken, 1990, p. 70).

⁴ “Because in England it places the stories in time and implies something that both has an elevated tone and can erupt into jests and mockery, into devilry and mystery.” (Dinesen apud Brantly, 2002, p. 15).

⁵ “I didn’t mean the real Gothic, but the imitation of the Gothic, the Romantic age of Byron, the age of that man—what was his name?—who built Strawberry Hill, the age of the Gothic revival.” (Dinesen apud Brantly, 2002, p. 15).

Zlosnik, 2005, p. 2-4). Desse modo, o gótico seria híbrido desde seu início, sem ter medo de contradições: “Se o texto gótico demonstra o horror que se junta a um mundo tão móvel e instável, ele também, em sua dimensão cômica, celebra as possibilidades libertadas por isso.”⁶ (Horner; Zlosnik, 2005, p. 9).

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

No caso da novela *The Deluge at Norderney* [“O dilúvio em Norderney”], o gótico aparece já em sua introdução, em que o narrador fala sobre

o espírito romântico da era, que se deleitava em ruínas, fantasmas e lunáticos, e considerava uma noite tempestuosa na charneca e um conflito profundo entre as paixões um prazer mais fino para o conhecedor que a comodidade do salão e a harmonia de um sistema filosófico.⁷ (Dinesen, 2002, p. 121).

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

A história de *Calypso*

Voltando à novela, ao longo da noite, o jovem misantropo Jonathan conta sua história, compartilhando suas frustrações de ter se tornado, involuntariamente, o principal “homem da moda” de Copenhague, sendo observado e imitado por todos. Logo após terminar sua narrativa, Miss Malin, cheia de excitação, afirma que ele era exatamente a pessoa que ela estava procurando, a pessoa perfeita para guiar sua afilhada *Calypso*, que sofria do mal posto ao dele: ela nunca havia sido vista.

Até esse momento da narrativa, pouco havia sido dito sobre essa personagem, que permanece sem falar muito até o fim da novela. Entretanto, uma característica, repetida pelo narrador em alguns momentos diferentes, salta aos olhos: *Calypso* era selvagem. A personagem é comparada a um filhote de tigre, a uma divindade do mar e a um animal perigoso.

Segundo Miss Malin, que assume a narrativa, *Calypso*, depois da morte de seus pais, vai morar com seu tio, o Conde August Von Platen-Hallermund – referido por Miss Malin como Conde Seraphina por não ser um homem, mas um anjo. Poeta, filósofo e

⁶ “If the Gothic text demonstrates the horror attaching to such a shifting and unstable world, it also, in its comic dimension, celebrates the possibilities thereby released.” (Horner; Zlosnik, 2005, p. 9).

⁷ “the romantic spirit of the age, which delighted in ruins, ghosts, and lunatics, and counted a stormy night on the heath and a deep conflict of the passions a finer treat for the connoisseur than the ease of the salon and the harmony of a philosophic system.” (Dinesen, 2002, p. 121).



matemático, o Conde se ocupava apenas com aquilo que é racional e celestial. Além disso, ele desprezava e detestava tudo que fosse relacionado ao feminino e concretizou sua ideia de paraíso em uma escola para meninos que instituiu em um antigo castelo medieval. Lá as crianças poderiam se desenvolver artística e intelectualmente sem os perigos da influência externa.

Ao receber Calypso sob seus cuidados, ele inicialmente tentou provar que poderia ser um mago capaz de transformar “aquela gota de sangue do próprio diabo, uma menina, naquele doce objeto mais próximo aos anjos, ou seja, um menino”⁸ (Dinesen, 2002, p. 157). Porém, na medida em que a puberdade foi chegando, e ele percebeu que o fracasso seria certo, decidiu “aniquilá-la” e passou a ignorar totalmente a sua existência, exigindo de seus alunos que fizessem o mesmo.

O castelo em que Calypso cresceu, invisível como um fantasma, nos remete aos cenários dos romances góticos. Medieval por dentro e por fora, tinha torres cercadas por corvos, abóbadas altas, tapeçarias ilustrando temas religiosos e mitológicos. A luz entrava por vidros coloridos “como canela e sangue de bois”⁹ (Dinesen, 2002, p. 158). O Conde praticava instrumentos renascentistas e lia apenas livros copiados à mão em letras ultramarinas e vermelhas, vestindo robes púrpura e bebendo vinho em crânios (de defuntos homens, claro).

Dentro desse cenário macabro, a “invisibilidade” de Calypso era especialmente trágica porque, segundo Miss Malin, “a beleza da mulher é criada no olho do homem”¹⁰ (Dinesen, 2002, p. 159). Apesar de ser a criatura mais bela daquele castelo, Calypso não era capaz de reconhecer isso, pois não tinha admiradores. Seu infortúnio, em vez de deixá-la inerte e passiva, alimenta sua força de ação e coragem, como acontece com as heroínas de romances góticos: “Ela se tornou tímida com todas as pessoas, e selvagem, na solidão do círculo brilhante da casa. Mas ela também se tornou feroz e poderia bem, em uma noite escura, ter colocado fogo no castelo.”¹¹ (Dinesen, 2002, p. 159).

Sua frustração era tamanha que ela decidiu tomar uma decisão drástica: enquanto Jonathan queria desaparecer, Calypso precisava criar a si própria e, por causa da influência ideológica à qual foi submetida todos aqueles anos, decidiu criar-se como um menino. Para isso, numa noite de verão, teve a ideia de cortar seus cabelos e seus seios, uma mutilação que funcionaria como uma castração simbólica, removendo os traços mais femininos de seu corpo. Nesse momento, Calypso olha para Miss Malin como se estivesse ouvindo a história pela primeira vez, mas aceitando a verdade da versão de sua madrinha como uma fantasia do que de fato aconteceu.

O que se segue é uma cena que poderia ter saído de um livro de Ann Radcliffe,

⁸ “that drop of blood of the devil himself, a girl, into that sweet object nearest to the angels, which was a boy” (Dinesen, 2002, p. 157).

⁹ “like cinnamon and blood of oxen” (Dinesen, 2002, p. 158).

¹⁰ “the loveliness of woman is created in the eye of man” (Dinesen, 2002, p. 159).

¹¹ “She became shy of all people, and wild, in the loneliness of the brilliant circle of the house. But she became also fierce, and might well, on a dark night, have put fire to the castle.” (Dinesen, 2002, p. 159).



“matriarca” do romance gótico: à meia-noite, com uma vela na mão e um machado na outra, “como Judith quando foi matar Holofernes”¹² (Dinesen, 2002, p. 160), Calypso caminhou pelo castelo escuro até um quarto que nunca era usado, um que possuía um grande espelho em seu interior.

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

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

Diante do quadro, sentiu-se abalada pelo fato de que todas as criaturas na cena voltavam-se para as jovens moças, que pareciam com ela própria, “que tudo aquilo era feito em sua honra e inspirado pelos seus charmes”¹³ (Dinesen, 2002, p. 161). Ela se imaginou dentro daquele cenário, em que seria reconhecida, e onde o próprio Dionísio a contemplaria. Olhando em volta, percebeu objetos pertencentes a sua bisavó: roupas, leques, joias, sapatinhos. Calypso passou a noite experimentando os trajes, olhando-se no espelho e imaginando-se admirada pelos centauros.

No artigo “Queer Gothic” [Gótico queer], George E. Haggerty afirma que no “female Gothic” [gótico feminino] – subgênero do gótico que abrange os livros escritos por mulheres – a liberação das heroínas vem de um encontro com alguma figura materna, uma mulher que, aparecendo presencialmente ou através de cartas e objetos, ofereceria alguma proteção para que se torne possível à heroína o enfrentamento aos “vilões” dos romances: “Muito mais que o vilão gótico, a figura materna no ‘gótico feminino’ carrega a possibilidade de amor, de auto-realização e de fuga dos confins da cultura patriarcal.”¹⁴ (Haggerty, 2005, p. 392).

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

¹² “like to Judith when she went to kill Holofernes” (Dinesen, 2002, p. 160).

¹³ “that the whole thing was done in their honour and inspired by their charms” (Dinesen, 2002, p. 161).

¹⁴ “Far more than the Gothic villain, the maternal figure in ‘female Gothic’ holds out the possibility of love, of self-realization, and of escape from the confines of patriarchal culture.” (Haggerty, 2005, p. 392).

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

Ela ficou de pé ao lado de sua cama como Psiquê ao lado do sofá de Eros. Psiquê temera ver um monstro e encontrou o deus do amor. Mas Calypso havia considerado seu tio um ministro da verdade, um árbitro do gosto, um próprio Apolo, e o que ela encontrou? Uma pobre bonequinha preenchida com serragem, uma caricatura de um crânio. Ela corou profundamente. Temera essa criatura – ela, que era a irmã das ninfas e brincava com centauros? Ela era cem vezes mais forte que ele.¹⁵ (Dinesen, 2002, p. 162).

Em vez de medo ou raiva, Calypso sentiu pena, desprezo: “E ela não guardou o menor rancor contra ele; pois ela não era uma escrava liberta, mas uma conquistadora com uma sucessão poderosa, que podia bancar esquecer.”¹⁶ (Dinesen, 2002, p. 163).

Apagando sua vela, pois a escuridão já a abandonara, Calypso saiu do castelo, na chuva, e atravessou as charnecas, “grave como a própria Ceres”¹⁷ (Dinesen, 2002, p. 163), no estilo das heroínas góticas das irmãs Brontë, chegando à casa de Miss Malin, sua madrinha. A narradora estava de saída para Norderney e a levou consigo para o balneário.

Isak Dinesen e sua visão “catóptrica” do patriarcado

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

Calypso é o nome de uma ninfa que mantém Ulisses cativo a seus charmes por sete anos. (...) Psiquê, uma mulher tão bela que fez Vênus invejá-la. Ela é Ceres, a deusa do poder generativo da natureza, que pegou emprestado um raio de Jove. É Judite, a heroína judia que derrota um exército tanto com seu charme pessoal quanto com uma espada.¹⁸ (Brantly, 2002, p. 21).

A “questão da mulher” perpassa toda a obra de Dinesen e era um assunto muito discutido na primeira metade do século XX. Suas opiniões a respeito são, entretanto, polêmicas, consideradas conservadoras por muitos e à frente do seu tempo por outros. Ao mesmo tempo em que rejeitava abertamente o movimento feminista de sua época e dizia e escrevia frases que iam de acordo com a divisão tradicional dos sexos, suas ideias eram

¹⁵ “She stood by his bedside like Psyche beside the couch of Eros. Psyche had feared to see a monster, and had found the god of love. But Calypso had held her uncle to be a minister of truth, an arbiter of taste, an Apollo himself, and what did she find? A poor little doll stuffed with sawdust, a caricature of a skull. She blushed deeply. Had she been afraid of this creature – she, who was the sister of the nymphs and had centaurs for playmates? She was a hundred times as strong as he.” (Dinesen, 2002, p. 162).

¹⁶ “And she did not bear him the slightest grudge; for she was not a freed slave, but a conqueror with a mighty train, who could afford to forget.” (Dinesen, 2002, p. 163).

¹⁷ “grave as Ceres herself” (Dinesen, 2002, p. 163).

¹⁸ “Calypso is the name of a nymph who holds Odysseus captive to her charms for seven years. (...) Psyche, a woman so lovely she made Venus jealous. She is Ceres, the goddess of nature’s generative power, who has borrowed a lightning bolt from Jove. She is Judith, the Jewish heroine who defeats an army with both her personal charms and a sword.” (Brantly, 2002, p. 21).

mais complexas que um conservadorismo puro, tendo diversas nuances que confundem os teóricos, sendo impossível encaixá-las em uma definição simples como “androcêntricas” ou “feministas”. Assim, ao mesmo tempo em que era considerada reacionária por muitos, suas obras foram objeto de estudo de inúmeras análises literárias feministas na segunda metade do século XX, o que soa como uma contradição. Entretanto, podemos encontrar certa coesão em seu pensamento se observarmos o feminismo como sendo composto de diversas correntes.

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

[Dinesen] percebia até mesmo naquela época que o movimento feminista tinha que se desenvolver muito antes de oferecer a sua geração qualquer liberdade de fato. Enquanto as mulheres fossem ou idealizadas ou degradadas como objetos sexuais, enquanto a castidade fosse uma questão central no debate, um elemento essencial de sua liberdade – o erótico – lhes era negado.¹⁹ (Thurman, 1982, p. 63).

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

Em um famoso discurso, chamado “Oration at a Bonfire, Fourteen Years Late” [Oração em uma fogueira, quatorze anos atrasada], que deveria ter sido proferido em um encontro feminista em 1939, cancelado devido à guerra, e que foi posteriormente publicado em 1953, ela afirma enfaticamente: “para falar sobre feminismo, eu devo começar ao dizer que é uma questão da qual não entendo e com a qual nunca me ocupei por vontade própria.”²⁰ (Dinesen, 1979, p. 65).

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

¹⁹ “[Dinesen] perceived even then that the feminist movement had a long way to go before it offered her generation any real freedom. So long as women were either idealized or degraded as sexual objects, so long as chastity was a central issue in the debate, an essential element of their freedom – the erotic – was denied them.” (Thurman, 1982, p. 63).

²⁰ “in speaking about feminism I must begin by saying it is a matter which I do not understand, and which I have never concerned myself with of my own volition.” (Dinesen, 1979, p. 65).

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

A ideia que guia o discurso é de que “o centro de gravidade de um homem, a substância de seu ser, consiste do que ele executou e performou em vida; o da mulher, no que ela é”²¹ (Dinesen, 1979, p. 73). Essa diferença fundamental, considerada extremamente conservadora pela maioria das feministas, teria sido a principal inspiração para o desenvolvimento das riquezas de uma sociedade. Enquanto os homens se esforçariam para produzir coisas, as mulheres dirigiriam seu foco à pura existência, e assim haveria um equilíbrio. Um não poderia existir sem o outro, o que explicaria a afirmação de Miss Malin ao narrar os infortúnios de Calypso, “a beleza da mulher é criada nos olhos do homem” (Dinesen, 2002, p. 159).

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

A autora prega não apenas que mulheres devem “voltar” a ser mulheres, mas que os homens devem encontrar em sua própria natureza o que há de feminino: ela afirma que tanto homens quanto mulheres “devem refletir não apenas naquilo que eles conquistam, mas mais profundamente no que eles são”²² (Dinesen, 1979, p. 86). Assim, devemos mudar o foco da produção para o ser do artesão, da viagem rápida e eficiente para o ser do marinheiro, das múltiplas obras literárias para o ser do poeta.

Marianne Stecher-Hansen, em seu ensaio “Both Sacred and Secretly Gay: Isak Dinesen’s ‘The Blank Page’” [Tanto sagrado quanto secretamente alegre: ‘A página em branco’, de Isak Dinesen], faz uma excelente análise feminista do conto “The Blank Page” e aborda esse discurso. Segundo a teórica, a visão de Dinesen se aproxima da de teóricas dos anos 70, como Hélène Cixous, que questionavam a sintaxe e a gramática dominantes

²¹ “A man’s center of gravity, the substance of his being, consists in what he has executed and performed in life; the woman’s, in what she is.” (Dinesen, 1979, p. 73).

²² “should meditate not only upon what they may accomplish but most profoundly upon what they are.” (Dinesen, 1979, p. 86).

do falocentrismo. Cixous afirmava que a escritura das mulheres desafiava o discurso e a autoridade do falocentrismo (conceito de Derrida que relaciona o falocentrismo ao logocentrismo, mostrando como ambos estão interligados na construção ideológica do Ocidente).

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

Em contraste à monossexualidade fálica, Cixous enfatiza a multiplicidade da sexualidade feminina no que ela descreve como uma força criativa, articulada, cujo poder é comparável àquele da contadora de histórias de *As Mil e Uma Noites*. O leitor é de repente lembrado da proeminência da figura de Scheherazade na ficção de Dinesen; diante do conceito de Cixous sobre escritura feminina, os contos de Dinesen se tornam ilustrações metafóricas da relação entre a multiplicidade ('as proliferações de significados') de um texto 'feminino' e a *jouissance* (o potencial erótico) do corpo feminino.²³ (Stecher-Hansen, 1994, p. 6).

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

Em seu ensaio "Daguerreotypes", Dinesen desenvolve a ideia de lutar contra o patriarcado de um modo inspirado nas mulheres de tempos mais antigos ao invocar a figura da bruxa. Ao longo do texto, a autora pretende entender o modo de pensar de seus ancestrais através de imagens de sua infância.

Quando a autora era criança, em uma reunião de família, um tio afirmou, indignado, que, quando via uma mulher andando de bicicleta, ele tinha "o direito de aquecer seu traseiro"²⁴ (Dinesen, 1979, p. 24). Mesmo no fim do século XIX, a afirmação causou uma indignação geral nas primas jovens, que discutiram com ele e, frustradas, não entendiam o que ele queria dizer com a palavra "right" – "direito". Nesse ensaio, Dinesen se propõe não a defender seu tio, mas a explicar a ideologia por trás dessa afirmação.

Usando como recurso metafórico e humorístico o fato de que "é uma questão

²³ "In contrast to phallic monosexuality, Cixous emphasizes the multiplicity of female sexuality which she describes as a creative, articulate force whose power is comparable to that of the raconteuse of *A Thousand and One Nights*. The reader is suddenly reminded of the prominence of the Scheherazade figure in Dinesen's fiction; in the light of Cixous' notion of *écriture féminine*, Dinesen's tales become metaphorical illustrations of the relationship between the multiplicity ('the proliferations of meanings') of a 'female' text and the *jouissance* (the erotic potential) of the female body." (Stecher-Hansen, 1994, p. 6).

²⁴ "the right to warm her bottom." (Dinesen, 1979, p. 24).

discutível, se uma pessoa usando um vestido teria ou não duas pernas”²⁵ (Dinesen, 1979, p. 25), a autora mostra como, na época de seu tio, as mulheres eram oficialmente classificadas como anjos, donas-de-casa ou prostitutas. As duas primeiras não teriam pernas – afinal, usavam vestidos e saias que cobriam qualquer prova contrária –, enquanto a terceira, apesar de ter, sim, pernas, carregava em si a prova do valor destas, sendo uma reafirmação do tabu. Com isso, comprovava-se a máxima do pai de Dinesen que resumia o modo de pensar da época: “o segredo da força da mulher se encontra na sugestão”²⁶ (Dinesen, 1979, p. 27). A nobreza das mulheres estava contida em seu mistério, logo se uma mulher quisesse ser respeitada, ela deveria esconder suas pernas.

Havia, entretanto, um quarto tipo de mulher, que não era reconhecido oficialmente, “que, muito antes das palavras ‘emancipação das mulheres’ caírem no uso corrente, existia independentemente de um homem e tinha seu próprio centro de gravidade. Ela era a bruxa.”²⁷ (Dinesen, 1979, p. 33).

A bruxa tinha pernas – “ela sentava-se sem muitas restrições em sua vassoura e levantava voo”²⁸ (Dinesen, 1979, p. 33). Entretanto, apesar de não se submeter aos homens e ao patriarcado, por assim dizer, a bruxa continua confirmando a máxima de que o poder da mulher se encontra na sugestão, no mistério.

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

A amiga de Dinesen falava, usando exemplos históricos, sobre como as mulheres que tentam discutir racionalmente com homens, “formando comitês, proferindo discursos e escrevendo artigos”²⁹, estão fadadas ao fracasso, visto que são simples imitações do que os homens fazem. Para ela, uma estratégia muito mais eficaz seria se “elas deixassem que todos no país soubessem que elas se encontrariam nas charnecas e nos terrenos baldios sob a luz da lua minguante”³⁰ (Dinesen, 1979, p. 36).

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

²⁵ “it is a debatable matter whether a dressed person should have two legs.” (Dinesen, 1979, p. 25).

²⁶ “the secret of woman’s strength lies in suggestion.” (Dinesen, 1979, p. 27).

²⁷ “who, long before the words ‘emancipation of women’ came into use, existed independently of a man and had her own center of gravity. She was the witch.” (Dinesen, 1979, p. 33).

²⁸ “she sat quite unconstrained astride her broomstick and took off” (Dinesen, 1979, p. 33).

²⁹ “forming committees, making speeches, and writing articles” (Dinesen, 1979, p. 36).

³⁰ “they would let it be known the country over that they would meet on the heath and on the commons under a waning moon.” (Dinesen, 1979, p. 36).

Há outro texto em que Dinesen desenvolve a questão da bruxa de modo que dialoga com os assuntos discutidos neste artigo: no conto “The Old Chevalier” [“O velho cavalheiro”], pertencente também ao livro *Seven Gothic Tales*. Nele, o protagonista, o Barão Von Brackel, conta sobre os primeiros momentos da “emancipação feminina”, em que “as jovens mulheres da mais alta inteligência, e as mais audazes e brilhantes entre elas, [estavam] saindo do chiaroscuro de mil anos, piscando para o sol e selvagens com o desejo de testar suas asas.”³¹ (Dinesen, 2002, p. 57).

Segundo ele, houve algumas que se inspiraram na Joana D’Arc, que se emancipou virgem, e se tornaram como anjos – entretanto, a maioria das mulheres foram direto para o Sabá das Bruxas. O Barão conta também que a mulher sempre guardou o rancor contra Deus por nunca ter tido uma época do paraíso em que se encontrasse sozinha, como Adão. Assim, na busca por esse momento, “essas jovens bruxas conseguiram tudo o que elas queriam como uma imagem catóptrica”³² (Dinesen, 2002, p. 58), e mantinham uma dura competição com seus amantes, recusando-se a ser possuídas por eles e invejando seus bigodes: “Tudo isso elas conseguiram ao ler – na maneira ortodoxa das bruxas – o livro de Gênesis de trás para frente”³³ (Dinesen, 2002, p. 58).

Quem estragou tudo, segundo o Barão, foram “os pobres e domesticados pregadores homens da emancipação”³⁴ ao trazerem tudo “para a realidade e sob as leis da razão mundana”³⁵ (Dinesen, 2002, p. 58). Mas acrescenta:

Eu acredito, entretanto, que as coisas mudaram atualmente, e que agora que os homens também se emanciparam, você pode encontrar o jovem amante nas charnechas, seguindo a trilha da sombra da bruxa sobre o solo e, com uma imaginação infinitamente menor, preparando a poção fatal para sua amante, por ter inveja de seus seios.³⁶ (Dinesen, 2002, p. 58).

No momento em que Calypso sai do castelo onde seu tio dormia e atravessa as charnechas à procura de Miss Malin, a narradora conta:

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

³¹ “the young women of the highest intelligence, and the most daring and ingenious of them, [were] coming out of the chiaroscuro of a thousand years, blinking at the sun and wild with desire to try their wings.” (Dinesen, 2002, p. 57).

³² “these young witches got everything they wanted as in a catoptric image” (Dinesen, 2002, p. 58)

³³ “All this they got from reading – in the orthodox witches’ manner – the book of Genesis backwards” (Dinesen, 2002, p. 58).

³⁴ “the poor, tame, male preachers of emancipation” (Dinesen, 2002, p. 58).

³⁵ “down to earth and under laws of earthly reason” (Dinesen, 2002, p. 58).

³⁶ “I believe, though, that things have changed by now, and that at the present day, when males have likewise emancipated themselves, you may find the young lover on the heath, following the track of the witch’s shadow along the ground, and, with infinitely less imagination, blending the deadly brew for his mistress, out of envy of her breasts.” (Dinesen, 2002, p. 58).

invejável para ele.³⁷ (Dinesen, 2002, p. 163).

A proximidade entre essas duas passagens – que estão publicadas no mesmo livro – nos sugere que Calypso seja associada a essa figura da bruxa.

Do mesmo modo que as bruxas ortodoxas leem o Livro de Gênesis ao contrário, as duas personagens mulheres da novela fazem uma leitura “catóptrica” das regras do patriarcado, subvertendo-as. Miss Malin a faz ao exagerar sua castidade a ponto de recusar-se a casar e, depois, já velha e louca, ao acreditar que vivera a vida de uma meretriz – ou seja, nem como virgem ou prostituta chegou a fazer qualquer homem feliz. Calypso, por sua vez, lê catóptricamente a máxima “a beleza da mulher é criada nos olhos do homem”³⁸ (Dinesen, 2002, p. 159) e cria sua própria beleza ao olhar-se através do espelho, imaginando-se vista por centauros mas, na verdade, assumindo o papel de homem e olhando-se a si mesma.

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

O uso do gótico para pensar o feminismo

O uso do mistério e do medo por bruxas assustadoras nos traz de volta ao tema do gótico: segundo Diana Wallace no artigo “‘The Haunting Idea’: Female Gothic Metaphors and Feminist Theory” [“A ideia assombradora’: metáforas góticas femininas e teoria feminista”], metáforas relacionadas ao gótico (envolvendo assombrações, enterros, aprisionamentos etc.) estão muito presentes na teoria feminista, o que mostra uma relação próxima entre esses dois movimentos, sugerindo “um intercâmbio complexo entre os dois onde cada um permite o outro”³⁹ (Wallace, 2009, p. 36). O fato de Dinesen ter escolhido justamente essa parte do conto, em que a questão da mulher é tratada, para fazer um pastiche mais explícito do gótico nos indica alguns caminhos interpretativos que relacionam o gótico à visão da autora sobre o feminismo.

Primeiramente, esse gênero se interessava muito pela história. Não só o passado assombra constantemente o presente nos enredos – parentes já mortos aparecem em formas de cartas, retratos, fantasmas, entre outras, para explicar acontecimentos e mudar o destino das personagens – como também os eventos são tratados de modo retrospectivo,

³⁷ “Had a young highwayman met her, she might have made him her husband then and there, until death had them parted; or she might have chopped off his head, and God knows which fate would have been more to be envied him.” (Dinesen, 2002, p. 163).

³⁸ “the loveliness of woman is created in the eye of man” (Dinesen, 2002, p. 159).

³⁹ “a complex interchange between the two where each enables the other” (Wallace, 2009, p. 36).



com seu esclarecimento vindo apenas mais tarde, mexendo com a ideia linear do tempo (Petrova, 2016). Nos romances góticos, o passado é essencial para o desenvolvimento da narrativa, e é impossível dar continuação ao enredo sem estar atento a ele – do mesmo modo como Dinesen afirmaria que seria impossível desenvolver qualquer teoria de libertação das mulheres sem escutar a sabedoria de nossas antepassadas.

Em segundo lugar, o gótico aborda a sexualidade de um modo inédito para sua época, fazendo dela quase que seu tema principal. Segundo George E. Haggerty, em seu ensaio “Queer Gothic”, “o terror é quase sempre terror sexual, e o medo, e a fuga, e o aprisionamento, e o escape são quase sempre coloridos pelo exotismo da agressão sexual transgressiva.”⁴⁰ (Haggerty, 2005, p. 384).

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

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

Enquanto o gótico trata do desejo como algo que surge a partir do proibido, Dinesen o vê como algo que surge a partir de uma angústia existencial. Assim, o gótico trata do sexo propriamente dito, enquanto Dinesen trata de uma sensualidade mais abstrata, mais sugerida – um certo mistério é conservado, mantendo a fidelidade à máxima de seu pai, “o poder da mulher se encontra na sugestão”. Em um belíssimo ensaio sobre a autora, a crítica de arte Bonnie Marranca escreve:

A escrita de Dinesen é tão sensual, tão erótica, precisamente porque está repleta de desejo sussurrado. O erotismo aparece em uma vida que imagina ausências. Onde os ventos suaves movem mares inquietos sob uma máscara lunar. Dinesen encantava-se com um amigo que observou que ela era tão sensual, mas tão pouco sexual, pois ela preferia Diana a Venus.⁴¹ (Marranca, 1986, p. 93).

⁴⁰ “terror is almost always sexual terror, and fear, and flight, and incarceration, and escape are almost always colored by the exoticism of transgressive sexual aggression.” (Haggerty, 2005, p. 384).

⁴¹ “Dinesen's writing is so sensual, so erotic precisely because it is filled with whispered longing. Eroticism appears in a life that imagines absences. Where soft winds move restless seas under a moon-mask. Dinesen was delighted with a good friend who observed that she was so sensual, but so little sexual, for she preferred Diana to Venus.” (Marranca, 1986, p. 93).

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

Se (...) o melodrama e o gótico fazem um gesto teatral em direção à transcendência perdida, então pode-se argumentar que o cômico dentro do gótico oferece uma posição de desprendimento e ceticismo em relação a tal nostalgia cultural. Isso não é simplesmente para sugerir que a virada cômica do gótico funciona como uma quinta coluna para valores iluministas. Mais propriamente, vemos isso como o começo de uma virada desconstrutivista inerente à modernidade.⁴² (Horner; Zlosnik, 2005, p. 3).

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

Ao escolher seu gênero inaugural, Dinesen claramente reconheceu que para todo seu aparente anacronismo, suas evocações elaboradas do regime antigo, o gótico é, potencialmente, na formulação conhecida de Michael Sadleir, 'uma expressão de um impulso subversivo profundo tanto' quanto 'a Revolução Francesa' – ou, pode-se acrescentar, quanto os projetos modernistas e pós-modernos (...). Escrever o gótico, ela sugeriria, proporcionou modos ideais de desmanchar os códigos tradicionais no próprio processo de apropriá-los.⁴³ (Hardy Aiken, 1990, p. 69, citando Sadleir, "The Northanger Novels").

Conclusão

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

Dinesen faz uma leitura catóptrica do patriarcado assim como Calypso e Miss Malin: repete, em seu discurso, várias ideias aparentemente machistas mas que, vistas de perto, estão invertidas. Ela baseia-se em uma tradição patriarcal, mas pensando o poder que o

⁴² "If, as Brooks suggests, melodrama and the Gothic gesture theatrically towards a lost transcendence, then it could be argued that the comic within the Gothic offers a position of detachment and scepticism towards such cultural nostalgia. This is not simply to suggest that the Gothic comic turn functions as a fifth columnist for Enlightenment values. Rather, we see it as the beginning of a deconstructionist turn inherent within modernity." (Horner; Zlosnik, 2005, p. 3).

⁴³ "In choosing her inaugural genre, Dinesen clearly recognized that for all its apparent anachronism, its elaborate evocations of the ancien régime, the Gothic is potentially, in Michael Sadleir's well-known formulation, "as much the expression of a deep subversive impulse" as "the French Revolution" – or, one might add, of modernist and postmodernist projects (...). Writing Gothic, she would suggest, provided an ideal means for dismantling traditional codes in the very process of appropriating them." (Hardy Aiken, 1990, p. 69).

feminino teve mesmo sob essas condições.

Os amigos de Dinesen afirmavam que ela tinha três mil anos de idade – a respeito disso, Henriksen afirma que “era provavelmente uma forma curta linguística de indicar o alcance histórico de sua consciência e da constante, mas frequentemente invisível, presença do feminino.”⁴⁴ (Henriksen, 1985, p. 390).

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

Referências

BALDWIN BROWN, G. Introductory Essay. *In*: VASARI, Giorgio. **Vasari on Technique**. Londres: J. M. Dent & Company, 1907, p. 1-23.

BRANTLY, Susan C. **Understanding Isak Dinesen**. Columbia: University of South Carolina Press, 2002.

DINESEN, Isak. **Seven Gothic Tales**. Londres: Penguin Classics, 2002.

DINESEN, Isak. **Daguerreotypes and Other Essays**. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

HAGGERTY, George E. Queer Gothic. *In*: BACKSCHEIDER, Paula R.; INGRASSIA, Catherine (org.). **A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 383-398.

HARDY AIKEN, Susan. **Isak Dinesen and the Engendering of Narrative**. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

HENRIKSEN, Aage. The Empty Space Between Art and the Church. **Scandinavian Studies**, v. 57, n. 4, p. 390-399, Outono, 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40918575> Acesso em: 26 jun. 2024.

HORNER, Avril M.; ZLOSNIK, Susan H.. **Gothic and the Comic Turn**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005.

MARRANCA, Bonnie. Triptych: Isak Dinesen in Three Parts. **Performing Arts Journal**, v. 10, n. 2, p. 91-106, 1986.

⁴⁴ “it was probably a linguistic short form meant to indicate the historical span of her consciousness of the constant but often unseen presence of the feminine.” (Henriksen, 1985, p. 390).



PETROVA, Maria. **A poética do romance gótico na coletânea *Noites em uma granja perto de Dikanka* de N. V. Gógol**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

PEVSNER, Nikolaus. **An outline of European Architecture**. Londres: Hazell, Watson & Viney Ltd., 1948.

SILVEIRA, Verônica da Costa. Os godos na Aquitânia e a queda do Império Romano Ocidental. **Brathair: Grupo de Estudos Celtas e Germânicos**, v. 15, n. 2, p. 83-114, 2015. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/1082> Acesso em: 26 jun. 2024.

STECHER-HANSEN, Marianne. Both Sacred and Secretly Gay: Isak Dinesen's 'The Blank Page'. **Pacific Coast Philology**, v. 29, n. 1, p. 3-13, 1994.

THURMAN, Judith. **Isak Dinesen: The Life of a Storyteller**. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1982.

VAN DE STADT, Janneke. Lost and Found in Translation: Dinesen, Andersen, and the Rhetoric of Virginity. **Scandinavian Studies**, v. 92, n. 2, p. 147-166, 2020.

WALLACE, Diana. 'The Haunting Idea': Female Gothic Metaphors and Feminist Theory. *In: The Female Gothic: New Directions*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009, p. 26-41.

NOTAS DE AUTORIA

Sofia Osthoff Bediaga (sofia.osthoff@gmail.com, sobediaga@aluno.puc-rio.br) é doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Mestre em Teoria e História Literária pela Unicamp, tendo feito um semestre na Universidade de Copenhague. Sua dissertação tratou-se da obra da autora dinamarquesa Karen Blixen/Isak Dinesen. Bacharel em Letras: Português/Russo pela UFRJ, tendo feito um semestre na Universidade Livre de Berlim.

Agradecimentos

Não se aplica.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

BEDIAGA, Sofia Osthoff. A leitura catóptrica das bruxas: o gótico e o feminismo em "The deluge at nordeneby", de Isak Dinesen. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 30, p. 01-19, 2025.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

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

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.



Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 26/06/2024

Revisões requeridas em: 18/10/2024

Aprovado em: 29/01/2025

Publicado em: 14/03/2025

