

A imaginação, a falta de imaginação e os acontecimentos não contados: uma leitura de Hannah Arendt e Karen Blixen

Imagination, the Lack of Imagination, and Untold Events: A Reading of Hannah Arendt and Karen Blixen

Resumo

O artigo analisa o papel existencial da imaginação na “filosofia da narração” que Hannah Arendt identifica na obra de Karen Blixen. A partir do diagnóstico arendtiano de que a “falta de imaginação” impede que os acontecimentos e histórias de vida sejam contados, investigamos a relação entre acontecimento, imaginação e narração nas narrativas de Blixen. Ao focalizarmos o uso da imaginação em “Os sonhadores”, de Sete narrativas góticas (1934), e em A fazenda africana (1937), argumentamos que a imaginação constitui um pressuposto do storytelling, concebido como atividade humana fundamental por meio da qual se revela o sentido singular das histórias de vida e dos acontecimentos. Por fim, exploramos o alcance ético-político desta investigação, em diálogo com Adriana Cavarero, focalizando o exercício interpretativo em “A história imortal”, de Anekdotes do destino (1958), narrativa que problematiza o próprio vínculo entre narração e acontecimento.

Palavras-chave: imaginação; narração; acontecimento; Hannah Arendt; Karen Blixen.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). roan.costa@gmail.com

Abstract

The paper analyzes the existential role of imagination in the “philosophy of storytelling” that Hannah Arendt identifies in Isak Dinesen’s work. Starting from Arendt’s diagnosis that the “lack of imagination” prevents events and life stories from being told, we investigate the relationship between event, imagination, and storytelling in Dinesen’s narratives. By focusing on the use of imagination in “The Dreamers,” from Seven Gothic Tales (1934), and in Out of Africa (1937), we argue that imagination constitutes a presupposition of storytelling, conceived as a fundamental human activity through which the singular meaning of life stories and of the events is revealed. Finally, in dialogue with Adriana Cavarero, we explore the ethical-political scope of this investigation by interpreting “The Immortal Story,” from Anecdotes of Destiny (1958), a tale that problematizes the very nexus between storytelling and events.

Keywords: imagination; storytelling; event; Hannah Arendt; Isak Dinesen.

Introdução¹

Em seu ensaio sobre Isak Dinesen, Hannah Arendt apresenta as linhas mestras do que seria a “filosofia” da narração (*storytelling*)” (Arendt, 1968, p. 105),² da escritora dinamarquesa, mais conhecida no Brasil pelo nome de Karen Blixen. Nesse texto, publicado originalmente como resenha da biografia escrita por Parmenia Migel, incluído ainda em 1968 em *Homens em tempos sombrios*, Arendt afirma que “o mundo está cheio de histórias, de acontecimentos

1 O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Brasil. Agradeço a Pedro Duarte, Cassiana Stephan e Benjamim Brum pela escuta atenta e pelas sugestões durante o Laboratório de Arte, Filosofia e Literatura: Tecnologias da Imaginação, realizado em 2025 na PUC-Rio, com os quais tive a alegria de realizar esse evento memorável, bem como aos demais colegas presentes. Agradeço também a Luiz Henrique Budant pela leitura atenta de sempre.

2 Denise Bottmann traduz a expressão, muito acertadamente, como “filosofia” do contar histórias” (Arendt, 2008b, p. 116). No entanto, a fim de sobrepormos tensionalmente o *storytelling* arendtiano com a noção mais ampla de narração, preferimos conjugar os termos na tradução, aproximando-nos da expressão “filosofia da narração” em jogo na leitura que Adriana Cavarero faz de Arendt em *Olha-me e narra-me: filosofia da narração*.

e ocorrências e eventos estranhos, que só esperam ser contados, e a razão pela qual geralmente permanecem não contados é, segundo Isak Dinesen, a falta de imaginação” (2008b, p. 107). Na sequência, costurando algumas passagens fundamentais de Blixen, por fim reitera que “nunca se estará plenamente vivo se não se repetir a vida na imaginação, [e] a ‘falta de imaginação’ impede as pessoas de ‘existirem’” (Arendt, 2008b, p. 116).

Arendt assim curiosamente exprime o sentido *existencial* da imaginação e do *storytelling* por meio da “falta de imaginação”, expressão que empregara antes, em *Eichmann em Jerusalém* (1963), ao concluir que o oficial nazista Adolf Eichmann “simplesmente nunca percebeu o que estava fazendo” e que “foi precisamente essa *falta de imaginação* que lhe permitiu sentar meses a fio na frente do judeu alemão que conduziu o interrogatório da polícia, abrindo seu coração [...] e explicando insistentemente como ele conseguira chegar só à patente de tenente-coronel e que não fora falha sua não ter sido promovido” (Arendt, 1999, p. 310-311). Todavia, ao contrário da “ausência de pensamento” (*thoughtlessness*) que configura o conteúdo da própria “banalidade do mal” enquanto inabilidade para exercitar o pensamento em jogo no fato de que Eichmann “*simplesmente nunca percebeu o que estava fazendo*” (Arendt, 1999, p. 310), o papel da falta de imaginação permanece enigmático, apesar da própria valorização arendtiana da imaginação desde os escritos dos anos 1950, aí incluída *A condição humana*, até a primeira parte de *A vida do espírito*, já na virada para a década de 1970, e os manuscritos que conhecemos como *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Afinal, Arendt permaneceu convicta de que “a compreensão está proximamente relacionada com aquela *faculdade de imaginação* que Kant chamou *Einbildungskraft*, e que não tem nada em comum com a aptidão ficcional. Os *Exercícios Espirituais* são exercícios da imaginação, e podem ser metodologicamente mais aplicáveis às ciências históricas do que pensa a formação acadêmica” (2008a, p. 420).

Com base nessa retomada que prenuncia a sua leitura heterodoxa do juízo reflexivo kantiano, Arendt reafirma o lugar da imaginação no âmbito das atividades do espírito, sublinhando a distinção entre a imaginação produtiva, relacionada à habilidade para criar ficções, e a imaginação reprodutiva, a qual vincula ao *storytelling*, à narração. Em *A condição humana*, onde amarração e narração de maneira mais decisiva, Arendt foi ainda mais longe ao estabelecer a distinção fundamental entre “história ficcional” (*fictional story*) e “história real” (*real story*): enquanto a ficção é “criada”, “inventada” (*made up*), a “história real”, definitivamente, “não o é de forma alguma”, pois remete à história “em que nos engajamos enquanto vivemos”, ou seja, à nossa própria

“história de vida” (*life-story*), uma história que “não tem criador visível nem invisível porque não é criada”, mas apenas um “herói” ou “heroína” que lhe dá origem (Arendt, 2016, p. 230). Nesse contexto, a história real, fragilíssimo resultado da ação humana, “é o único meio pelo qual a manifestação originalmente intangível de um ‘quem’ singularmente distinto pode tornar-se tangível *ex post facto* por meio da ação e do discurso” (Arendt, 2016, p. 230); a história é o que resta dos próprios atos, feitos e acontecimentos contingentes, portanto, e não pode perdurar senão mediante a sua coleta e elaboração pela atividade das contadoras e contadores de histórias (*storytellers*).

O raciocínio de Arendt lida com uma espécie de material muito precioso e delicado: ações, feitos humanos, acontecimentos. Segundo sua análise do totalitarismo, especialmente quanto ao papel aí desempenhado pela propaganda e pela ideologia, a invenção de acontecimentos é uma estratégia que não apenas borra os limites entre o que é real e o que é simplesmente inventado, mas também, no limite, ameaça a própria existência da distinção entre a realidade e a ficção (Cf. Arendt, 1998). A sua estratégia de contornar a imaginação produtiva causa alguma perplexidade, porém, quando recordamos que a própria realização da atividade de narrar, ou melhor, de contar histórias, também envolve *dar forma* ao acontecimento na produção do relato; não basta considerar, portanto, que não “é próprio do caráter da história mesma” o fato de ser “feita”, “mas apenas do *modo* pelo qual ela veio a existir” (Arendt, 2016, p. 230, grifo nosso), pois algo permanece daquele sentido tradicional de obra que, na visão de Walter Benjamin (1980, p. 63), é capturado justamente na comparação entre a atividade do narrador com aquela do oleiro que deixa suas marcas no objeto que molda e produz. Diante dessa “questão inevitável”, como veremos, condizente com a criação narrativa, podemos adotar a perspectiva, “seguindo Hannah Arendt”, de “assumir ‘ingenuamente’ a invenção artística como moldura que oferece matéria especulativa ao teorema da ligação entre identidade e narração” (Cavarero, 2025, p. 199), embora tenhamos de enfrentar, justamente, as aporias decorrentes do enrijecimento daquela fronteira, como podemos notar justamente na muito rica leitura de Adriana Cavarero.

Como forma de iluminar o nexo entre a falta de imaginação – e, consequentemente, a própria imaginação – com os acontecimentos e as histórias não contadas, seguiremos outra estratégia que não a de retornar à leitura arendtiana da imaginação baseada na interpretação de Immanuel Kant, aspecto que já exploramos, aliás, mediante a análise do sugestivo exercício

arendtiano denominado “Imaginação” (Cf. Cordeiro, 2022).³ Assim, remontaremos a investigação ao substrato da obra blixeniana, outra base das reflexões de Arendt, aliás, em que encontramos passagens reveladoras sobre a relação entre a imaginação e a narração, as quais então mobilizaremos no esforço interpretativo voltado para a leitura do conto “A história imortal”, publicado originalmente em 1953 no *Ladies’ Home Journal* e coligido em 1958 em *Anedotas do destino*, último livro publicado em vida por Blixen⁴.

Ao aprofundarmos o papel fundamental que a obra da grande contadora de histórias desempenha na configuração do pensamento de Hannah Arendt,⁵ pretendemos destacar que a sua análise de Karen Blixen é o modelo crítico por excelência da interpretação arendtiana da narração, embora ainda permaneça inexplorado no que diz respeito às consequências mais profundas acerca da compreensão de Arendt sobre a “arte antiquada do *storytelling*” enquanto tessitura fundamental entre os acontecimentos (âmbito da manifestação da presença) e as faculdades humanas (âmbito da revelação do sentido, da significação), ou ainda, em termos propriamente arendtianos, entre a própria *vita activa* e a vida do espírito. Em outras palavras, dando voz a Blixen, buscaremos ouvir o que Arendt pode ressoar com ela no enfrentamento da relação entre a imaginação e a narração, bem como, ao revés, das mazelas advindas do rompimento desse elo tão fundamental em que se coloca em jogo o tecido significante da própria existência humana.

Imaginação e narração em Karen Blixen

No emblemático conto “Os sonhadores”, publicado em 1934 em seu livro de estreia, *Sete narrativas góticas*, Karen Blixen evidencia o papel fundamental da imaginação na atividade de contar histórias. Nessa narrativa noturna, durante

3 O texto “Imaginação” corresponde a uma atividade proposta pela própria Arendt como exemplo do que seus alunos deveriam realizar durante um seminário, de 1970, que correu em paralelo àqueles que originaram as célebres *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Publicado originalmente com as notas desse outro curso por Ronald Beiner, “Imaginação” foi reimpresso em *Pensar sem corrimão*, volume de ensaios de Arendt editado por Jerome Kohn, que assina a nota bibliográfica iluminadora que antecede o texto (Cf. Arendt, 2021, p. 435-443).

4 “A história imortal” continua a ser uma das narrativas mais emblemáticas de Blixen, tendo sido recontada cinematograficamente por Orson Welles (1968). O diretor, que muito apreciava a obra de Blixen, deixou inconclusa uma filmagem baseada em “Os sonhadores” e “*The Echoes*”, realizada entre 1980 e 1985, quando morreu.

5 Nessa direção, já acenamos também em Cordeiro (2023b).

uma calmaria, as histórias narradas buscam entreter: um reconhecido contador de histórias, Mira Jama, que também vagueia por outro conto de *Anedotas do destino*, “O mergulhador”, cede a voz a outro navegante, Lincoln Foster, que então conta a sua história. Tão logo a narrativa flui e outras vozes passam a integrar o seu discurso, as histórias terminam por narrar a vida de Pellegrina Leoni, uma misteriosa personagem que transita – ou melhor, “peregrina” (*pellegrina*) – entre lugares e formas humanas diversos, encantando os sonhadores que, alguma vez tendo cruzado o seu caminho, certa noite se veriam juntos numa vertiginosa rede de histórias entrelaçadas. Antes de começar a narrar, no entanto, Foster tece algumas considerações cruciais para o desenvolvimento da trama:

Provavelmente, é preciso certa astúcia, ou sorte, por parte de um homem para permanecer um embrião. O meu amigo Piloto nunca conseguira ultrapassar essa etapa. Com frequência, imagino, ele sentia tal condição como algo alarmante; e de fato era assim. Por vezes, seus olhos azuis exibiam o mais doloroso reflexo do desesperado esforço para existir que invadia seu âmago. Toda vez que encontrava algum gosto original, ele o aproveitava ao máximo. Assim era capaz de falar incessantemente de sua preferência por determinado vinho e não outro, como se quisesse gravar no outro tal descoberta preciosa. Como disse um filósofo, sobre quem aprendi algo na escola e do qual você, Mira, teria gostado: “Penso, logo existo”. Do mesmo modo, o meu amigo Piloto repetia para si mesmo e para o mundo: “Prefiro o vinho mosela ao renano, logo existo”. Ou então, quando se divertia com um espetáculo ou um jogo, passava o resto da noite falando naquilo: “Isso é o tipo de coisa que me agrada”. Mas o fato é que sofria de falta de imaginação e, além disso, era honesto demais. Era incapaz de inventar algo, limitando-se a descrever aquelas preferências que havia de fato constado em seu espírito, e estas eram sempre muito poucas. [Provavelmente, no fim das contas, foi sua falta de imaginação que o impediu de existir.] Pois, como você bem sabe, Mira, para criar precisamos primeiro imaginar e, como não conseguia imaginar como seria Friederich Hohenemser, não lhe era possível produzir nenhum Friederich Hohenemser (Blixen, 2018c, p. 318, trad. mod.).⁶

6 Friederich Hohenemser é também chamado pelo nome de um antigo cão de estimação de Foster, cujo nome era Piloto. A transição, ou melhor, as transfigurações entre formas de vida caracterizam as narrativas de Blixen, que reabilitam assim o elemento fantástico latente em cada história.

O sentido existencial da imaginação na “filosofia da narração” de Karen Blixen aparece nessa leitura algo insólita de que, “no fim das contas, foi sua falta de imaginação [de Hohenemser] que o impediu de existir” (Dinesen, 1991, p. 293)⁷. Embora devamos seguir de perto a advertência de Julia Kristeva contra a tentação de comparar demasiadamente Arendt a Blixen, o fato é que “esse pensamento essencial de Isak Dinesen [...] poderia ter sido seu” (Kristeva, 1999, p. 151). Afinal, Blixen aí levanta o questionamento que revela tanto o jogo narrativo com o discurso filosófico, sobretudo moderno, quanto a própria subversão resultante de se conferir estatuto ontológico à imaginação. Com graça e leveza, a narradora joga com uma das mais audaciosas fundamentações metafísicas do “ego pensante”, o *cogito* cartesiano, sobrepondo o pensamento à imaginação, num movimento que não apenas golpeia o purismo intelectual do *cogito*, mas realça o papel estruturante da imaginação no existir, pois a *persona* de Hohenemser – e de qualquer um, “no fim das contas” – depende da imaginação.

Ao operar o desdobramento da imaginação num sentido propriamente existencial, Blixen ilumina e ao mesmo tempo extrapola o aspecto compreensivo concernente à faculdade, o que nos permite elaborar seus sentidos para além do enquadramento “representativo” que costuma assumir no discurso filosófico, tal como encontramos até mesmo na obra arendtiana⁸. Nessa outra direção, a própria “existência entendida como presença no mundo e a presença entendida como forma de estar no mundo através da ação [...] dão a medida da relevância concedida a essa capacidade especializada em ‘tornar presente o que está ausente’” (Peiró, 2011, p. 31), jogando “com as coordenadas da presença e da ausência” (Peiró, 2011, p. 29). A própria visão de que a existência é plena de acontecimentos requisita esse movimento comutador da imaginação,

7 No original, “*Probably it was, altogether, his lack of imagination which prevented him from existing*”. Na tradução brasileira mais recente, justamente a passagem ressaltada por Arendt foi suprimida. Diante disso, não nos restou alternativa a não ser restituí-la ao seu lugar de origem. Na primeira tradução publicada no Brasil, em 1979, realizada por Per Johns, não se omitiu a passagem, mas houve uma alteração de sentido: “Muito possivelmente era pura e simplesmente sua falta de imaginação que o impedia de viver” (Blixen, 1979, p. 283). Embora o viver esteja em jogo – inclusive, nas vivências de Hohenemser, das quais se realça o gosto por este ou aquele vinho, por exemplo, esta ou aquela preferência que o agrada – e seja uma tradução possível do termo *existing*, a passagem remete antes à própria possibilidade do existir, que se mostra então comprometida pela “disposição” titubeante de Hohenemser para encontrar mesmo “a ideia mais vaga do que queria ser, ou do que deveria ser” (Blixen, 2018c, p. 318).

8 Assim, mesmo que a imaginação seja grandiosamente considerada a “*condição sine qua non*” de “*todo ato espiritual*” (Arendt, 2017, p. 94-97), como na primeira parte de *A vida do espírito*, ela continua a ser considerada na acepção kantiana, retomada antes da *Crítica da razão pura* e da *Antropologia*, de uma “faculdade de tornar presente o que está ausente” (Arendt, 2021, p. 437).

pressuposto já pelo próprio mecanismo da narração, o qual entra em jogo na retomada dos acontecimentos. Assim, como recorda Arendt comentando Blixen, “somente se você consegue imaginar o que aconteceu de alguma maneira, repeti-lo na imaginação, é que você verá as histórias, e somente se você tem a paciência de contá-las e recontá-las (*Je me les raconte et reraconte*) é que poderá contá-las bem” (Arendt, 2008b, p. 107). O elemento de repetição que falta aos acontecimentos enquanto singularidades irrepetíveis aparece não apenas na imaginação, mas na própria atividade da narração, que assim os torna memoráveis e, portanto, pensáveis, no tempo e no espaço. Nesse sentido, a repetição aparece como característica fundamental da imitação ou *mimesis* da narração, definindo a re-presentação literalmente como uma encenação da presença na própria linguagem, não sendo jamais uma simples cópia ou mera imitação.

Entre a imaginação e a narração há uma íntima solidariedade, portanto. De um lado, para narrar, precisamos imaginar: “mesmo simplesmente *contar* o que aconteceu, quer a história seja bem ou malsucedida, é uma operação precedida pela *dessensorialização*” (Arendt, 2017, p. 106); de outro lado, porém, para imaginar, precisamos, justamente, *estar vivos*, o que remete ao fato de que a existência, antes de ser pensada ou imaginada, acontece aqui e agora, uma vez que o “eu-existo está pressuposto no eu-penso” (Arendt, 2017, p. 66). Dessa maneira, se, no primeiro movimento, podemos contrapor e complementar Arendt com Blixen, pensando a imaginação para além dos limites da representação do acontecimento, nesse outro devemos nuançar Blixen com Arendt. Afinal, como a reflexão de Foster pode ser lida num plano em que se articula uma apologia metanarrativa da literatura, transformando-se em reflexão da própria narradora, devemos compreender que o raciocínio subjacente – “imagino, logo, narro... e assim existo” – estaria primariamente circunscrito à criação literária, o que não vale, no pensamento arendtiano, para a “criação” de nossa personalidade, que decorre antes da revelação de nossa “identidade pessoal única” por meio da ação e do discurso no “mundo humano” (Arendt, 2016, p. 222).

O contar – e ouvir – histórias surge com outro sentido que não apenas aquele da invenção de ficções, sentido, aliás, disseminado por uma tradição filosófica que busca domesticar os “poderes” da narração, inclusive como forma de abrir espaço para sua pretensão última de acessar a verdade pelo conceito. Por mais que seja difícil encontrarmos bons narradores, como insistia Arendt, ou que se tornem cada vez mais escassos, conforme o diagnóstico de Walter Benjamin, a narração surge como uma atividade comum e comunitária em cujo engajamento aprendemos a exercitar a imaginação, assim

ampliando o alcance dessa capacidade para além dos confins mais restritos da vida espiritual humana. Ao também despertar o sentido político e histórico da imaginação, o *storytelling* também permite revelar o significado dos acontecimentos únicos, singulares que estão relacionados ao nosso nascimento no mundo e ao nosso renascimento na ação, ou seja, à “teia de relações” em cuja trama ingressa a *storyteller* como “outra necessária”, segundo Adriana Cavarero. Na sua leitura, que aprofunda a interpretação arendtiana de Blixen em *Olha-me e narra-me*, já não há “subjetividade”, “identidade” que não seja conformada narrativamente, pois a exposição relacional de “quem” somos é também *narracional*. O “quem” – conceito fundamental da fenomenologia arendtiana da ação visado pela filosofia da narração de Cavarero – revela-se pela atividade daquela outra para quem aparecemos e com quem nos relacionamos, a *narradora*, sobretudo porque confluímos na “teia” em que nos encontramos expostos no mundo, aparecendo uns para os outros. A questão da “identidade pessoal” transforma-se, portanto, na da “identidade narrativa”, pois a personalidade, o “si” (*self*) do agente, “que se revela de maneira intangível em suas ações, se torna tangível na narração” (Cavarero, 2025, p. 43).

No primeiro capítulo de *A fazenda africana*, livro publicado em 1937 em que conta suas histórias mais pessoais, Blixen captura a centralidade da imaginação em seu confronto com o outro. Numa passagem em que narra sua visão dos povos originários com os quais interagiu no Quênia, palco de suas aventuras e desventuras na África, Blixen considera que,

Conformados com o imprevisto e acostumados com o inesperado, os quicuios nisto se distinguem dos europeus, a maioria dos quais procura se precaver contra o desconhecido e fatalidade. Já o negro mantém relações amistosas com o destino, ao qual sempre esteve submetido. De certo modo, o destino é como seu lar, a obscuridade familiar da choça, a natureza profunda de suas raízes. Por isso, enfrenta todas as mudanças na vida com grande tranquilidade. Dentre as qualidades que o nativo mais aprecia num senhor ou num médico, ou até mesmo em Deus, creio que a imaginação vem logo no topo da lista. Talvez por força dessa preferência, o califa Harun al-Raschid ocupa, nos corações dos africanos e dos árabes, uma posição única como governante ideal: ninguém era capaz de prever o que faria e nem sequer se sabia por onde ele andava. Quando se referem à personalidade de Deus, os africanos recorrem à mesma linguagem das Mil e uma noites ou dos últimos capítulos do livro de Jó – é a força infinita da imaginação, ali evidente, que lhes causa maior impressão (2018a, p. 38).

Apesar da visão do outro ser afetada pela visão eurocêntrica, a reflexão de Blixen é bastante certa no que se refere à perda do valor social da imaginação e da narração na própria sociedade ocidental moderna. Antes de tudo, encontramos aí uma elaboração singular em que a imaginação desempenha um papel fundamental nas anedotas do destino, cuja “urdidura [...] vem a ser o grande tema, o tema obsessivo da obra de Karen Blixen” (Johns, 2018, p. 201). Blixen inverte os sinais: são os quicuios que enfrentam o destino com “coragem genuína: o gosto incontaminado do perigo – a verdadeira resposta da criação ao anúncio de seu destino – o eco da terra após o pronunciamento do céu” (Blixen, 2018a, p. 39), enquanto os europeus, geralmente vistos como arrojados e dinâmicos, fogem do imprevisível e assim se alijam da imaginação. O destino não aparece então como algo fixo, perene, definido previamente ao caminhar humano; como sentido, não é, ao contrário do que afirma Per Johns, o desvelamento de algo que “já está gravado nas pessoas como o rumo das aves de arribação”, embora pareça ser verdade que “a trama das histórias é urdida com eventos que têm rumo, porém não têm ainda significado, e, portanto, são inéditas (para a pessoa ou personagem que as vive), mas não são aleatórias” (Johns, 2018, p. 202). Assim, se até mesmo enquanto direção o destino permanece aberto ao imprevisto e ao inesperado, ele antes designa o “desenho” deixado pelos *caminhos de vida*, como na história contada por Blixen em *A fazenda africana* (2018a, p. 276-278), na qual as vicissitudes e sofrimentos fortuitos da vida são arrançados pelo distanciamento adequado que permite enxergar o sentido dos acontecimentos, a feição do “quem” cada um é, cujo pressuposto reside no exercício constante da imaginação.⁹

Blixen conta que, em determinado ano, quando “as grandes chuvas não vieram” e o “mundo todo ficava suspenso por um único pensamento” (2018a, p. 57), “precisava concentrar e dirigir sua energia [...]. Foi então que, no começo da noite, passei a escrever histórias, contos de fadas e novelas, que transportavam meu espírito para muito longe, para outros países e épocas” (2018a, p. 59). A dimensão encantatória da narração suscita o próprio “transporte” do espírito no tempo e no espaço que caracteriza a imaginação. Muito além de uma distração qualquer, a narração revela uma necessidade evidenciada quando Blixen passou a se sentar “à mesa da sala de jantar, com os papéis espalhados por toda a mesa”, entre as “contas e orçamentos relativos

9 Em *Olha-me e narra-me*, Adriana Cavarero inicia sua investigação justamente com essa história de Blixen, por ela interpretada de modo a ressaltar a imprevisibilidade das próprias histórias de vida que surgem do nosso choque com os acontecimentos e ações que originamos e padecemos, histórias cujo desfecho requer então a posição privilegiada das e dos *storytellers*.

à fazenda” (2018a, p. 60). Nessa rememoração, Blixen cristaliza narrativa-mente a sua plena transformação em contadora de histórias relembando que seu amado, Denys Finch-Hatton,

adorava que lhe contassem uma história. Por outro lado, eu sempre achei que poderia ter me destacado na época da peste em Florença. Os costumes mudaram, e a arte de ouvir uma narrativa perdeu-se na Europa. Os nativos africanos, que não sabem ler, ainda a dominam. Assim que começamos a contar algo – ‘Era uma vez um homem que estava andando pela planície e ali encontrou outro homem’ – a atenção deles é cativada e sua imaginação já está seguindo pela trilha desconhecida daqueles dois homens na planície. Mas os brancos, mesmo quando se mostram dispostos, já não conseguem mais ouvir uma narração. Ora ficam inquietos e lembram-se de algo urgente para fazer, ora acabam tomados pelo sono. E são as mesmas pessoas que nos pedem algo para ler, e conseguem passar a noite toda entretidas com qualquer tipo de publicação que lhes caia na mão, até mesmo discursos. O fato é que estão habituados a receber suas impressões pelos olhos. Denys, cuja vida dependia muito da audição, preferia antes ouvir do que ler uma história. Assim que chegava na fazenda, ele me perguntava: ‘Você tem alguma história para contar?’. Enquanto ele estava longe, eu me dedicava a inventar histórias. À noite, ele se acomodava espalhando almofadas diante da lareira, e eu me sentava de pernas cruzadas no chão como a própria Sherazade” (Blixen, 2018a, p. 252)

O simples fato de Blixen encontrar nos povos africanos aqueles que ainda tinham ouvido para elas (Walter, 1989, p. 10) tem valor de sintoma: tanto do arranjo social em que a narração e as histórias ainda não perderam sua importância comunitária nem sua função “encantatória”, por assim dizer, quanto do processo de “modernização” social que, no mundo ocidental, absorveu a narrativa no sistema literário, especialmente com o advento do romance e depois da informação: afinal, “quem ouve uma história está na companhia do narrador; mesmo quem lê, participa dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Ele o é mais do que qualquer outro leitor” (Benjamin, 1980, p. 68).¹⁰

10 Blixen captura processos que também foram descritos na mesma época por Walter Benjamin (o ensaio sobre o narrador – ou contador de histórias – é de 1936, vale lembrar), como a perda da atenção do ouvinte, a soberania da escrita e a captura da voz, inclusive, por dispositivos técnicos (nos parágrafos seguintes, Blixen conta que Denys a presenteara com um gramofone, equipamento que também ganha destaque na narração do protagonista de *A montanha mágica*, de Thomas Mann, por exemplo).

Se o modelo de grande narradora, para Arendt, é Karen Blixen, Sherazade é o exemplo de vida narrativa que a narradora dinamarquesa reivindicava como “o que ela queria ser, como queria viver e como aparecia a si mesma. Não era necessariamente como ela aparecia aos outros, em particular ao seu amante” (Arendt, 2008b, p. 113).¹¹ Como Sherazade, a “musa” que habita cada narração no seu elemento de memória e recordação (Benjamin, 1980, p. 67), e que narra menos para confrontar a morte do que para preservar a força da vida, da sua e de outras mulheres, como recorda Adriana Cavarero (2025, p. 188), Blixen narra antes para preservar a própria potência de vida em jogo no “desejo de narração” que une o casal. Dessa maneira, o encanto ocupa nas narrativas de Blixen um papel primordial, portanto, especialmente quando há figuras femininas que evocam a antiga tradição dos feitiços e sortilégios, como Miss Malin Nat-og-Dag no conto “O dilúvio em Norderney”, onde se fala explicitamente no “poder da imaginação” (Dinesen, 1991, p. 6; 41; etc.). É a evidência não apenas do fascínio da narradora pelas bruxas, mas também do caráter “mulheril” da própria arte de narrar, uma vez que, segundo Adriana Cavarero, “há sempre uma mulher na origem do poder *encantador* de uma história” (Cavarero, 2025, p. 187). A contadora de histórias Blixen encanta ambigualmente: surpreendente os ouvintes com suas histórias e enlaça-os no jogo da imaginação, mobilizando a “forma arcaica do narrar, isto é, o timbre oral da narração” (2025, p. 197, trad. mod.).

Em contraponto ao discurso filosófico tradicional, obcecado por sistemas abstratos e definições, a estranha e encantadora arte do *storytelling*, segundo a excêntrica “filosofia” da narração de Blixen, “revela o sentido sem cometer o erro de defini-lo”, possibilitando a “reconciliação” com o mundo – e até mesmo “aquela última palavra que esperamos do ‘dia do juízo’” (Arendt, 2008b, p. 116). Diante da “sugestão” dessa “filosofia” de “que ninguém tem uma vida digna de ser pensada sem que se possa contar sua história de vida” (Arendt, 2008b, p. 116), Arendt conclui que *não* podemos inventar uma história de vida. No entanto, esse propósito é explorado por Blixen numa de suas narrativas mais conhecidas, “A história imortal”, onde “é possível se deparar com um homem que não tem nenhuma história” (Cavarero, 1998, p. 198). Mas como isso é possível? Como conceber alguém que não possua uma história de vida para contar? A razão, antevemos, está justamente na falta de imaginação

11 O próprio nome de pena da escritora dinamarquesa, Isak Dinesen, nesse caso, aparece como uma máscara que Karen Blixen constrói para tentar combater a “armadilha” da escrita, cujo risco seria perder-se na profissão de escritora, segundo Arendt.

que, rompendo o nexo entre os acontecimentos, as histórias de vida (*stories*) e a narração (*storytelling*), viola o sentido daquela “regra clássica de contar uma história”, pela qual é a vida, com seus “acontecimentos e ocorrências e eventos estranhos”, precisamente, que se transforma em narrativa.

O paradoxo do Sr. Clay

A narrativa de “A história imortal” (*The immortal story*) é o golpe irônico que transforma a ausência de histórias do antagonico protagonista, Sr. Clay, em substrato para uma história muito imaginativa sobre a falta de imaginação. O conto é composto de quinze partes que, à maneira blixeniana, nos apresentam histórias caprichosamente entrelaçadas pelo cruzamento das ações e dos acontecimentos imprevisíveis que realizamos e também padecemos no “intervalo de tempo entre o nascimento e a morte” chamado por nós de vida humana, uma forma de vida “limitada por um começo e um fim, isto é, pelos dois supremos acontecimentos do aparecimento e do desaparecimento no mundo”, cuja “principal característica [...] é que ela é plena de acontecimentos que no fim podem ser narrados como uma história [*story*] e estabelecer uma biografia” (Arendt, 2016, p. 119).

Para além da proliferação dos contadores de histórias e, assim, das vozes narrativas que se sobrepõem, devemos enxergar a operação de “*tale-telling*” pela qual Blixen reelabora aquele “tipo de descamação fractal e de estruturas multicâmaras” (Atwood, 2013) tão característico da “antiquada” arte de narrar, tal como encontramos n’*As mil e uma noites*, no *Decamerão* e nos *Contos de Canterbury*. Assim como a narrativa de “Os sonhadores”, também “A história imortal” é uma das mais claras exposições do artifício blixeniano pelo qual se transforma aquela estrutura mais antiga, cuja forma é definida pela existência de uma “moldura” (Atwood, 2013), dentro da qual as novas histórias emergem, como uma *matrioska*. Ao expor o simples fato de que se narra, mas que permanece ele mesmo uma narrativa, a moldura é “a narrativa que gera a narrativa, exibindo sem mistério essa sua função geradora” (Cavarero, 2025, p. 185), como a própria história de Sherazade n’*As mil e uma noites*.

A história “moldura” acontece na década de 1860 em Cantão, na China, contando a narrativa do Sr. Clay, personagem apresentado apenas pelo pronome de tratamento e pelo sobrenome, que, do vocábulo inglês *clay*, significa “terra”, “argila”, além de designar os artífices que moldam tais matérias (como os oleiros) e, por extensão, o próprio corpo humano. Sr. Clay é um dos exemplos mais bem-sucedidos de *self-made man* que poderíamos conceber,

um rico comerciante inglês de chá, com origem humilde, conhecido pela inclemência nos negócios e pela fama de avaro que precede a própria descrição física como “velho alto” e “seco” (Blixen, 2018b, p. 129). Grande parte das cenas fundamentais ocorre em sua casa, a mais rica mansão da cidade, arre-matada de outro comerciante, o francês Monsieur Dupont, figura em tudo oposta ao Sr. Clay, por quem fora à ruína e ao suicídio. Nessa casa, o velho Sr. Clay “sentava-se solitariamente para jantar cara a cara com seu retrato”, pois seu antigo rival deixara em cada cômodo apenas “altos espelhos de moldura dourada trazidos da França” (Blixen, 2018b, p. 130), crente de que assim condenaria Sr. Clay à confrontação da própria imagem impiedosa¹².

Além de velho e solitário, o protagonista, padecendo de gota, possuía grande debilidade física, em franco contraste com sua convicção na própria onipotência: vendo-se como um mestre titereiro que manipula as pessoas como marionetes, segundo a metáfora que utilizava, ele se comporta tal como o oleiro que produz suas criações ao moldar o barro. Como a sua dor “era tão severa que não conseguia dormir e assim suas noites pareciam infinitamente longas” (Blixen, 2018b, p. 131), teve a ideia de ordenar para um de seus funcionários “repassar os livros contábeis junto com ele. Quando a manhã chegou, descobriu que a noite transcorreria menos vagorosamente do que as outras” (Blixen, 2018b, p. 131). As leituras sucederam-se noite após noite, estendendo-se até o despontar da manhã, nisso como nos serões de Sherazade. No entanto, ao contrário da expressão de encanto originado pelas histórias da grande narradora, apenas escasso conforto momentâneo surge da leitura dos registros, que apenas inspiram no velho comerciante o retorno “à memória [de] esquemas e triunfos do passado” (Blixen, 2018b, p. 132). E o diligente funcionário que fazia a leitura prosseguiu até repassar os registros integralmente pela terceira vez. Foi apenas então que o patrão arriscou perguntar ao jovem se ele “já ouvira falar sobre outros tipos de livros”, “livros e razões não de transações ou acordos, mas de outras coisas que as pessoas anotavam e que outras às vezes liam” (Blixen, 2018b, p. 132) – ou seja, livros de histórias, de narrativas. Já demonstrando não se tratar de um personagem convencional, o rapaz responde que nunca ouvira falar nisso, mas que investigaria a respeito se o outro assim o desejasse. É quando ingressamos na história do funcionário, assim preenchendo a moldura da história, que vai ganhando novos contornos com cada nova voz que aparece.

12 No filme de Orson Welles, foi o próprio diretor quem deu vida ao Sr. Clay. O diretor também representou um papel de destaque no piloto do filme de *The Dreamers*, representando Marcus Coccoza.

O jovem, chamado Elishama Levinsky, é um dos contadores do escritório do Sr. Clay. Sob o pseudônimo de Ellis Lewis, Elishama encobria o terrível passado de desventuras que o fizera errar pelo mundo. Fugindo da Polônia ainda criança, onde toda sua família fora morta em um grande pogrom, estava “totalmente nas mãos do destino [...] *Coisas que não merecem ser contadas e dificilmente merecem ser lembradas continuavam a se mover, como enormes peixes de águas profundas, nos abismos de sua mente obscura*” (Blixen, 2018b, p. 133, grifo nosso). Em Londres, aprendera os princípios da moderna contabilidade – ou seja, a “escrituração de partida dobrada” (Blixen, 2018b, p. 133) – com o mesmo velho italiano que lhe ensinara a ler e escrever, experiência que amarra a escrita e a leitura com os números. Elishama, cujo nome remete à “escuta divina”, demonstra grande habilidade em escutar atentamente, constituindo-se em nítido contraponto ao Sr. Clay na narrativa: se este era velho, alto, avarento e movido por uma ambição destruidora, Elishama era pequeno, magro e destituído de qualquer desejo, especialmente por bens materiais. Em seu cubículo, o jovem apenas almejava ser deixado em paz, sendo comparado pela narradora a uma formiga que resiste aos passos mais pesados, guardando consigo poucos objetos nos quais encontrava a grande função significativa de demonstrar “que o mundo continuava um lugar bastante seguro” (Blixen, 2018b, p. 134), de que o mundo possuía, para empregar um termo arendtiano, “estabilidade”.

Ainda assim, como nos revela a história, imprevisivelmente, “algo como uma relação” se estabelece entre o jovem funcionário judeu e o velho patrão inglês. Por mais que o contraste entre ambos continue presente, conformando o plano narrativo como a tensão entre um velho tão avaro que não deixou nenhuma história de vida para trás e um jovem a quem a própria possibilidade de contar histórias significantes se encontra embotada por “coisas que não merecem ser contadas e dificilmente merecem ser lembradas”. Blixen joga duplamente com os papéis tradicionais segundo os quais, via de regra, o contador de histórias é velho, pleno de histórias baseadas na experiência – própria ou alheia – para transmitir, e o ouvinte é novo. Aqui, o jovem, cujo nome revela a escuta intrínseca à narração, lê em voz alta dados que não possuem a menor significância narrativa, pois não são os atos, feitos ou malfeitos pessoais de alguém, mas apenas cifras de velhos livros contábeis. Nesse sentido, a evocação dos espelhos, no começo e no fim da narrativa, dá conta da duplicação, ao mesmo tempo que da inversão, pois o patrão e também o jovem Elishama, à primeira vista, não sabem nada sobre contar (*to tell*) histórias, mas apenas sobre contar (*to count*) números.

É então que ingressa na narrativa, alargando as possibilidades, um “velho pedaço de papel amarelo dobrado e preservado numa pequena bolsa de seda” (Blixen, 2018b, p. 136), que Elishama guardava em seu velho baú. No papelzinho, estava escrita em hebraico uma passagem do livro de Isaías que lhe fora confiada, ainda criança, por um velho judeu, cuja tradução Elishama providenciara alguns anos atrás, preservando-a junto com o original. Algumas noites após a redescoberta, o jovem começou a ler o texto, que corresponde aos versículos 1 a 7 do capítulo 35 do livro de Isaías, entre as interrupções impertinentes do ávido Sr. Clay. Elishama firma a voz e conclui a leitura, assim declamando promessas de reparação, recompensa e vingança das palavras da profecia de Isaías, nas quais se anuncia que os doentes se curarão e a natureza se transformará num cenário de redenção, apesar dos infortúnios do presente e do passado. Diante da leitura, encontramos no diálogo que se segue uma passagem surpreendente que contém os elementos fundamentais que estruturam as dualidades da narrativa e cujo embaralhamento dá conta do seu efeito dramático, conduzindo para um momento de clímax:

Mister Clay puxou o ar asmaticamente. ‘O que era tudo isso?’, perguntou. ‘Já lhe disse, Mister Clay’, disse Elishama. ‘O senhor ouviu. É uma coisa que um homem coligiu e escreveu’. ‘Isso aconteceu?’, perguntou Mister Clay. ‘Não’, respondeu Elishama com um escárnio profundo. ‘Está acontecendo agora?’, disse Mister Clay. “Não”, disse Elishama, do mesmo modo. Após um momento, Mister Clay perguntou: ‘Quem cargas d’água escreveu isto?’. Elishama fitou Mister Clay e disse: ‘O profeta Isaías’. ‘Quem foi ele?’, perguntou Mister Clay, ríspidamente. ‘O profeta... ora bolas! O que é um profeta?’. Elishama disse: ‘Um homem que prevê as coisas’. ‘Então tudo isso deverá acontecer!’, observou Mister Clay com desdém. Elishama não queria renegar o profeta Isaías; disse: ‘Isso mesmo. Mas não já’ [...]. Houve uma longa pausa. ‘Alguém está tomando alguma providência para que essas coisas aconteçam?’, perguntou Mister Clay. ‘Não’, disse Elishama, com um desprezo ainda maior do que antes. [...] Mister Clay perguntou: ‘Quando viveu o profeta Isaías?’. ‘Não sei, Mister Clay’, disse Elishama. ‘Acho que deve ter sido há cerca de mil anos’. Os joelhos de Mister Clay a essa altura doíam muito e ele ficou dolorosamente consciente da invalidez de suas pernas e de sua fraqueza. ‘Que tolice’, declarou, ‘predizer coisas que não começarão a ter lugar senão em mil anos. As pessoas’, acrescentou lentamente, ‘deveriam registrar coisas que já aconteceram’. ‘Quer que eu pegue os livros de contabilidade outra vez?’, perguntou Elishama. Houve uma

longa pausa. ‘Não’, disse Mister Clay. ‘Não. As pessoas podem registrar coisas que já aconteceram, sem ser num livro de contabilidade. Sei como se chama esse tipo de registro. Uma história. Eu mesmo já ouvi uma história certa vez. Não me perturbe que quero lembrar’ (Blixen, 2018b, p. 138).

A passagem contém o elo fundamental para qualquer pensamento consequente sobre a narração, a saber, o liame intrínseco das narrativas com os *acontecimentos*. O Sr. Clay é consciente dessa relação, tanto que se recorda, então, das histórias (*stories*), para além dos registros, dos livros de contabilidade. Clay recorda-se de uma história que ouvira ser contada entre marinheiros, quando jovem: um deles se vangloriava para os demais de ter dormido com a bela jovem esposa de um rico por cinco guinéus, pois este era velho e não encontrara outra forma de deixar descendentes. Elishama, porém, também a conhecia. Essa história, como é característico das narrativas, aliás, já andara de boca em boca, mas o jovem sabe que elas nem sempre se referem a acontecimentos reais e pretéritos. Elas nem sempre registram coisas que já aconteceram. Pelo contrário, Elishama aponta o equívoco comentando que a história que o outro “crê ter acontecido ao marinheiro em seu navio nunca aconteceu a ninguém. Todos os marinheiros a conhecem. Todos os marinheiros a contam e cada um, desejando que houvesse acontecido com ele próprio, conta-a como se assim fosse” (Blixen, 2018b, p. 141-142).

Diante disso, a resolução do Sr. Clay em face do que lhe parece uma contradição surge praticamente como uma conclusão lógica, provocando a grande reviravolta: “Se essa história [...] nunca aconteceu antes, vou fazer com que aconteça agora’ [...] ‘A história se transformará em realidade’. ‘Um marinheiro a contará, do início ao fim, com tudo o que há nela, como de fato, do início ao fim, aconteceu a ele’” (Blixen, 2018b, p. 143-144). Ora, o erro do Sr. Clay está em supor que as histórias são todas reais, ou melhor, que as narrativas possuem a mera natureza de registros, como os livros de contabilidade. Ele se lembra de uma história, mas ignora completamente a sua natureza, uma vez que sua mentalidade binária, restrita apenas a registros compostos no sistema de partida dobrada – débito e crédito, entradas e saídas de caixa –, é infensa aos exercícios de imaginação. Como ele “não recordara mais do que fatos longamente armazenados em sua mente”, “ouvira uma única história ser contada” e “jamais contara ele próprio uma história” (Blixen, 2018b, p. 165), ele é tomado pela falta de imaginação que nos impede de realizar a revelação do sentido de uma história surgida apenas da coleção e da narração dos rastros dos caminhos e descaminhos de cada vida. A narração,

como recorda Vanessa Sievers de Almeida (2018), requisita o exercício da imaginação diante dos acontecimentos, permitindo que nos apropriemos deles no que contamos, por certo, relatando-os com a linguagem, mas também elaboremos a feição pertinente ao seu modo de acontecer, selecionando os fios de uma história (*story*) do emaranhado mundano das demais “histórias encenadas” pela ação.

Aí aparece o ponto fundamental que consiste em sobrepor a narrativa com a própria vida, confundindo os acontecimentos ficcionais da narração literária com os acontecimentos da realidade experimentada, segundo Cavarero, o que implica a inversão do sentido do vínculo entre a ação e a narração: é no agir que geramos as “histórias” (*stories*) que, depois, serão coletadas pelas narradoras e narradores, como argumenta Arendt em *A condição humana*. A narração não é uma ação, arendtianamente falando, embora seja uma atividade com características muito próprias, que nos permitem falar até mesmo numa condição humana própria, uma vez que o “contar histórias” é sobretudo “uma parte do viver” (Arendt, 2008a, p. 107). Ou seja, existe uma espécie de orientação do sentido da ação para a narração, ao menos conforme certa leitura dessa conformação existencial que aqui exploramos¹³.

Na verdade, o que podemos denominar como o paradoxo do Sr. Clay consiste em não apenas buscar realizar uma história inventada, subvertendo a relação entre a ação e a narração, entre os acontecimentos e o *storytelling*, mas também em ao mesmo tempo tensionar os trânsitos entre ação e narração com o desfecho inesperado da história. O paradoxo do Sr. Clay exprime então uma espécie de aporia do “realismo” reivindicado por Cavarero, calcado na oposição categórica entre histórias reais, fruto da ação humana, e histórias inventadas, produtos da ficção. Afinal, “diante de uma existência pessoal que não é correspondida por qualquer história de vida, descobre[-se] a existência de uma história de vida que, por princípio, não pode corresponder a nenhuma existência” (Cavarero, 2025, p. 200). É quando se abre o espaço para algo diverso daquela noção de fantástico que recobre, em nossa cultura, em especial após a modernidade, o espaço do irreal, do fora do mundo ou da razão. Aqui, o mistério da fantasia não é apenas o que não cabe na realidade, como as possibilidades meramente vislumbradas, mas sobretudo a reconsideração

13 Julia Kristeva (1999), Adriana Cavarero (2025) e Vanessa Sievers de Almeida (2018) argumentam nessa direção, enfatizando não apenas o nexo entre ação e narração no pensamento arendtiano, mas a própria orientação do sentido entre ambos, no movimento que vai da ação para o *storytelling*, a atividade que elabora, nas narrativas que conta, as *stories* deixadas pela ação no mundo.

da sua necessidade, ou seja, em acepção muito mais positiva, a consideração da intrínseca *contingência* do real. Além das histórias do que não aconteceu, mas acontecerá, como nas profecias, há também um tipo de história que “não apenas nunca aconteceu, mas nunca acontecerá. A irrealidade factual do seu conteúdo está relacionada ao passado, ao presente e ao futuro: não pertence ao tempo” (Cavarero, 2025, p. 200), tal como a história do marinheiro contada em “A história imortal”. Entretanto, a história inventada revela paradoxalmente o aspecto cronotético que os acontecimentos possuem, uma vez que também no plano da própria narrativa ficcional algo acontece – e seguirá acontecendo, a cada repetição no *storytelling* ou em cada nova leitura¹⁴.

Portanto, devemos nos haver com o fato de que não há narração sem acontecimento, embora possa haver, como de fato existe no mundo, tantos acontecimentos não contados. Somente ao agir fazemos uma história acontecer; quando o imprevisível acontece mediante *novos* gestos, palavras e atos, estamos à espera da narração. Assim, escapa ao Sr. Clay – e em grande medida ao pensamento filosófico, como também cogita Adriana Cavarero – a relação entre a narrativa e o desejo humano, ou, nos termos de Elishama, o “prazer” que surge para cada marinheiro – e para cada um de nós, no limite, pois “todas as pessoas (...) são iguais num particular” (Blixen, 2018b, p. 142) – advindo não apenas da catarse dos padecimentos humanos, mas do vislumbre mais profundo do desejo de acontecimentos subjacente ao próprio desejo humano de narração. Apesar de inventada, a história do marinheiro, “assim como as histórias de vida, não tem um autor. É uma história imemorial, inventada e contada pelo povo; uma história tão antiga quanto a difícil profissão dos marinheiros, que reconhecem nela o seu desejo irônico de serem os protagonistas, justamente porque a percebem impossível” (Cavarero, 2025, p. 202). Para Cavarero, o que caracteriza o Sr. Clay é viver sem reconhecer as histórias de vida, ou seja, os traços deixados pela experiência da ação e do discurso, uma vez que sua ambição de realizar a história do marinheiro não se direciona à “identidade narrável” do “si”, revelada pelo entrelaçamento dos acontecimentos no relato do outro. O seu desejo, portanto, “não se trata do

14 Há um verso muito oportuno de W. H. Auden, um grande amigo de Arendt, que podemos recordar, desde que bem especificado o seu sentido: “*poetry makes nothing happen*” (“a poesia nada faz acontecer”) (Auden, 2013, p. 92) apenas no sentido de que a narração – a poesia no sentido mais amplo de *poiesis* – não substitui a própria atividade da ação (a *práxis*); porém, ainda em dicção arendtiana, o acontecer não se restringe à ação, por mais que ela seja a atividade em que mais luminosamente se manifesta no mundo, de modo que a poesia também “*makes nothing happen*”, ou seja, “faz nada acontecer”. Para uma leitura mais detalhada dessa questão, remetemos a Cordeiro (2023a, p. 304-307).

desejo de uma história, mas do desejo de subverter o estatuto epistêmico de cada história, especialmente aquelas inventadas cujos eventos são intangíveis por definição” (Cavarero, 2025, p. 204).

Coube a Elishama organizar a escolha do elenco apto a realizar a trama disposta por seu patrão, que interpretaria o próprio velho do conto do marinho. Já havendo a rica mansão como cenário, necessitava apenas encontrar o “herói” da história, que seria escolhido no cais pelo Sr. Clay, investido em seu personagem na cena faustiana dos cinco guinéus, e a “heroína”. Como, para representá-la, era preciso uma atriz, segundo as reflexões de Elishama, ele se recordou da namorada de um colega de trabalho, Virginie, para quem propôs, nas palavras dela mesma, o que seria “montar uma comédia com o Demônio” (Blixen, 2018b, p. 149). Recordando o sentido das coisas, Virginie lembra-lhe que no teatro, porém, os atores apenas representam, ou seja, matam-se e amam-se uns aos outros sem de fato realizarem os atos de matar e amar. Quando o contador lhe pede, porém, para atuar como a esposa da história na casa do velho patrão, além da bofetada que recebe, é apresentado à história da jovem, que toma a palavra e revela ser nada menos do que a filha de Monsieur Dupont, o rival arruinado por Sr. Clay. Ao provocar a revelação da identidade de Virginie, a evocação da mansão produz um ponto de virada na narrativa da própria jovem, testemunhando para si mesma e para o outro o “tempo em que eu era uma garota rica, bela e inocente” (Blixen, 2018b, p. 143), tempo para o qual ansiava retornar desde então. Quase até o final, quando nos é revelado que ela tinha apenas dezessete anos, o fluxo da história leva-nos a imaginar que se trata pelo menos de uma quarentona, dadas as descrições e a nostalgia gigantesca que nutria pela sua juventude.

Quando se encontra o marinheiro da história, arma-se a cena. O velho ceia com o rapaz, que também contará a sua história: muito jovem, mas sobrenaturalmente forte, oriundo da pequena cidade costeira de Marstal, na Dinamarca, Povl Velling conta sua desventura como naufrago numa ilha deserta, na qual “havia ficado sem falar uma palavra por um ano inteiro” (Blixen, 2018b, p. 168). Ao tomar a palavra, recorda que, sem os outros humanos, “havia muitos sons” naquela ilha, “mas ninguém jamais falava. Eu cantava uma canção de vez em quando... pode-se cantar para si mesmo. Mas nunca falava” (Blixen, 2018b, p. 168). O marinheiro tinha um pensamento fixo e também um sonho recorrente durante o tempo em que ficara preso na ilha: ter um barco, no qual enfrentaria as tormentas sem medo de um destino fatal, propósito pelo qual decide participar dessa “comédia diabólica”. Ao apresentar os jovens um ao outro, devendo-se observar que seus papéis

também estão trocados, pois é Virginie que inicia sexualmente o marinheiro, verdadeiro virgem da história, o Sr. Clay “transformava uma fábula em fato. De um modo obscuro, sentia-se prestes a triunfar sobre a pessoa que tentara perturbar sua própria ideia do mundo – o profeta Isaías” (p. 174).

No entanto, Blixen joga com a “astúcia” do profeta Isaías, cujas “estratégias” são mobilizadas diante do fato de que o “Sr. Clay fora criança por um tempo muito curto, até aprender a falar e compreender o que outras pessoas falavam. Agora, [...] o profeta [...] o transformava em uma criança [...] o velho homem de pedra ingressava silenciosamente numa segunda infância. Começou a brincar com sua história” (2018b, p. 174). Ao desviar-se de seu papel marcado, Sr. Clay passa a criar como um demiurgo titereiro: puxa os fios, sujeitando os jovens ao seu desejo de onipotência, mas sem perceber que faz acontecer uma história que já não é aquela que lhe fora contada. Ao brincar com a história, no salto que consuma o aspecto transfigurador da narração explicitado pela narrativa de “A história imortal”, o que se vê, afinal, é que as desventuras entrelaçadas se transformam numa nova aventura, que segue um padrão próprio e constitui uma nova história – história de Virginie e Povl Velling, Sr. Clay e Elishama. Assim, no dia seguinte, quando o “funcionário assumiu a tarefa de liquidar e fazer o balanço para seu patrão” (Blixen, 2018b, p. 186), Elishama pede ao marinheiro que lhe conte o que aconteceu, acreditando pedir o relato daquela história que estariam apenas representando. Todavia, questiona Povl, por que chamaria o que realmente lhe aconteceu de história (*story*)? “Porque”, disse Elishama, “você mesmo ouviu-a ser contada como uma história” (Blixen, 2018b, p. 186), no que repete mais uma vez o conto de marinheiro. Povl, preparando o desfecho, meditou e respondeu que essa história não era o que lhe aconteceu. Além disso, se contasse a *sua história* como se fosse o conto do marinheiro, quem acreditaria nisso? Ele escolhe então a mais rara das conchas que trouxera de sua ilha, revelando o misterioso conteúdo do pacote que sempre carregava consigo, e pede a Elishama que entregue a Virginie, cujo nome daria ainda ao seu navio. Sem encerrar os destinos, que então se abrem como os caminhos do mundo, a história termina, entregando o futuro dos personagens à imaginação: o marinheiro vai embora, desafiando a trama que unira cada um dos personagens na encenação (impossível) da “história imortal”.

Referências

- ALMEIDA, V. Ação e Narrativa: reflexões a partir de Hannah Arendt e Karen Blixen. *Pensando – Revista de Filosofia*, v. 9, n. 17, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/pensando/article/view/7423/4441>. Acesso em: 12 de julho de 2023.
- ARENDT, H. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Revisão técnica de Adriano Correia. 13. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- _____. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Tradução de Cesar Augusto R. de Almeida, Antônio Abranches e Helena Franco Martins. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- _____. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo (1930-1954)*. Organização, introdução e notas de Jerome Kohn. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.
- _____. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. Imaginação. In: _____. *Pensar sem corrimão: compreender 1953-1975*. Org. e apres. Jerome Kohn. Trad. de Beatriz Andreiuolo, Daniela Cerdeira, Pedro Duarte e Virginia Starling. Rev. técn. Eduardo Jardim. Rio de Janeiro. Bazar do Tempo, 2021, p. 436-443.
- _____. Isak Dinesen: 1885-1963. In: _____. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cia. de Bolso, 2008b, p. 105-120.
- _____. Isak Dinesen: 1885-1963. In: _____. *Men in dark times*. New York: Harcourt, Brace and World, 1968, p. 95-109.
- _____. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Ensaios interpretativos de Ronald Beiner e André Duarte. Tradução, prefácio e textos de H. Arendt: André de Macedo Duarte; Tradução ensaio de R. Beiner: Paulo Sampaio. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ATWOOD, M. Margaret Atwood on the show-stopping Isak Dinesen. *The Guardian*, 29 Nov 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2013/nov/29/margaret-atwood-isak-dinesen>. Acesso em: 23 de maio de 2025.
- AUDEN, W. *Poemas*. Seleção de João Moura Jr. Tradução e introdução de José Paulo Paes e João Moura Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BENJAMIN, W. O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskov. Tradução de Modesto Carone. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos* (Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1980 [1936], p. 57-74.
- BLIXEN, K. *A fazenda africana*. Tradução e notas de Cláudio Marcondes. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018a.
- _____. *Anedotas do destino*. Tradução Cássio de Arantes Leite. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018b.

- _____. *Sete narrativas góticas*. Tradução e notas de Cláudio Marcondes. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018c.
- _____. *Sete novelas fantásticas*. Tradução de Per Johns. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- CAVARERO, A. *Olha-me e narra-me: filosofia da narração*. Tradução de Milena Martins. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025.
- _____. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione*. 3. ed. Milano: Feltrinelli, 1998.
- CORDEIRO, R. “Nós não temos imaginação, e decretamos que ninguém também a terá”: sobre o problema da imaginação em Arendt e Baudelaire. In: CASTANHEIRA, N. et al. (Org.). *Quem sou eu para julgar? Diálogos com Hannah Arendt*. v. 2. Porto Alegre: Fundação Fênix, 2022, DOI: <https://doi.org/10.36592/9786581110765-04>.
- CORDEIRO, Roan Costa. *O pensamento acontecimental de Hannah Arendt: política, história e linguagem*. 2023a. 331p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Curitiba, 2023a. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/85984>.
- CORDEIRO, R. Sobre os sentidos da imaginação em Hannah Arendt. In: NASCIMENTO, D. et al. (Org.). *Filosofia Política Contemporânea: anais do GT no XIX Encontro da ANPOF*. Toledo: Instituto Quero Saber, 2023b, p. 203-215. DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.75.12>.
- DINESEN, I. *Anecdotes of Destiny*. New York: Vintage Books, 1974.
- _____. *Seven Gothic Tales*. New York: Vintage International, 1991.
- JOHNS, Per. Ficção e destino [2007]. In: BLIXEN, K. *Anedotas do destino*. Tradução Cássio de Arantes Leite. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018, p. 201-205.
- KRISTEVA, J. *Le génie féminin: La vie, la folie, les mots*: 1. Hannah Arendt. Paris: Gallimard, 1999.
- PEIRÓ, A. Reciclar la imaginación. In: BIRULÉS, F. GATELL, R. (Eds.). *Pensadoras del Siglo XX: Aportaciones al pensamiento filosófico femenino*. Madrid: Instituto de la Mujer, 2011, p. 26-35.
- THE Immortal Story. Direção: Orson Welles. Roteiro: Louise de Vilmorin e Orson Welles. França: Les Films Marceau, 1968. 60 min (ver. ingl.).
- WALTER, E. Isak Dinesen [1956]. In: PLIMPTON, George (ed.). *Women Writers at Work: the Paris Review Interviews*. Introduction by Margaret Atwood. New York: Viking Penguin, 1989, p. 1-18.