


**unesp**  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP

CARLOS EDUARDO MONTE

**O HERÓI DO ROMANCE  
E O PROTAGONISTA INATIVO.  
RAZÕES DA INÉRCIA NA CONSTRUÇÃO DE *O DESERTO  
DOS TÁRTAROS*, DE DINO BUZZATI.**



ARARAQUARA – S.P.  
2019

CARLOS EDUARDO MONTE

**O HERÓI DO ROMANCE  
E O PROTAGONISTA INATIVO.**  
RAZÕES DA INÉRCIA NA CONSTRUÇÃO DE *O DESERTO DOS  
TÁRTAROS*, DE DINO BUZZATI.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de conhecimento: Estudos Literários)

**Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa.**

**Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Fernanda de Campos Mauro.**

**Bolsa: CAPES**

ARARAQUARA – S.P.  
2019

MONTE, CARLOS EDUARDO

O HERÓI DO ROMANCE E O PROTAGONISTA INATIVO. RAZÕES  
DA INÉRCIA NA CONSTRUÇÃO DE "O DESERTO DOS TÁRTAROS",  
DE DINO BUZZATI / CARLOS EDUARDO MONTE – 2019  
211 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)

Orientador: CLÁUDIA FERNANDA DE CAMPOS MAURO

1. DINO BUZZATI. 2. O DESERTO DOS TÁRTAROS. 3.  
GIOVANNI DRAGO. 4. HERÓI CONTEMPORÂNEO. 5. LITERATURA  
FANTÁSTICA SÉC. XX. I. Título.

CARLOS EDUARDO MONTE

## **O HERÓI DO ROMANCE E O PROTAGONISTA INATIVO.**

Razões da inércia na construção de *O deserto dos Tártaros*,  
de Dino Buzzati.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de conhecimento: Estudos Literários).

**Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Narrativa.**  
**Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Fernanda de Campos Mauro.**  
**Bolsa: CAPES**

Data da defesa: **22/04/2019.**

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientadora: Professora Doutora CLÁUDIA FERNANDA DE CAMPOS MAURO**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.  
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.  
Departamento de Letras Modernas

---

**Membro Titular: Professor Doutor APARECIDO DONIZETE ROSSI**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.  
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.  
Departamento de Literatura

---

**Membro Titular: Professora Doutora KARIN VOLOBUEF**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)  
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara  
Departamento de Letras Modernas

---

**Membro Titular: Prof. Doutor ANDREA PETERLE FIGUEIREDO SANTURBANO**  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
Centro de Comunicação e Expressão  
Departamento de Língua e Literaturas Estrangeiras

---

**Membro Titular: Professora Doutora MARISA MARTINS GAMA-KHALIL**  
Universidade Federal de Uberlândia.  
Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais.  
Instituto de Letras e Linguística.

---

**Membro Suplente:**      **Prof. Dr. BRUNNO VINICIUS GONÇALVES VIEIRA**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.  
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.  
Departamento de Linguística.

---

**Membro Suplente:**      **Prof. Dr. RICARDO LUÍS NICOLA**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.  
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru.  
Departamento de Comunicação.

---

**Membro Suplente:**      **Profa. Dra. FERNANDA AQUINO SYLVESTRE**  
Universidade Federal de Uberlândia.  
Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais.  
Instituto de Letras e Linguística.

**Local:** Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.  
Faculdade de Ciências e Letras – FCLAR.  
**UNESP – Campus de Araraquara**

À minha família,  
em especial, à minha esposa, Evelyn.  
E aos irmãos, Tony, Vera, Jorge e Bel,  
pelo apoio e incentivo constantes.  
À Professora Silvia Zangrandi,  
uma mulher com a literatura na alma, minha orientadora na Itália.  
À iluminada e querida Professora Doutora Cláudia Fernanda de Campos Mauro,  
por todo apreço, consideração e pela fonte de inesgotável inspiração em que se traduz.

## AGRADECIMENTOS

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

Ademais, fruto de uma longa pesquisa, só poderia ter ocorrido com a participação de algumas pessoas fundamentais para sua realização. Assim, meus mais sinceros e primeiros agradecimentos a querida amiga, professora e orientadora, Doutora Cláudia Fernanda de Campos Mauro, pela paciência, compreensão e atenção constantes, e a quem devo o despertar da paixão pela literatura italiana. Agradeço, sobretudo, pela aventurosa incursão no mundo singular de Dino Buzzati, esse senhor dotado de certa estranheza e que, através dos dias, tem me ensinado literariamente o mundo.

À Professora Silvia Zangrandi que, durante minha estada em Milão, entre 07 a 10/2017, guiou-me por caminhos e lugares inimagináveis, falando-me de palavras e costumes que os dicionários e mapas jamais alcançarão. À Professora Patrizia Dalla Rosa, que faz da pequena cidade de Feltre, o coração pulsante de Buzzati.

A exaltação votada à literatura italiana, também, deve-se em muito aos ensinamentos ministrados pelo querido escritor, amigo e professor, Doutor Sérgio Mauro, um sempre entusiasta das belas artes e do mundo. A forma, em diferença, de olhar para algumas de nossas teorias literárias, sua força, lógica e desafios, deve-se, sobretudo, aos incansáveis Professores Doutores Alcides Cardoso, Aparecido Donizete Rossi, Luiz Gonzaga Marchezam, Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Maria Célia Leonel, Maria das Graças Gomes Villa da Silva, Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, Maria Lúcia Outeiro Fernandez e Paulo César Andrade da Silva. Fica a certeza de que a todos estes professores reservo especial lugar em meu coração.

Também, desejo externar meu profundo agradecimento aos membros que compuseram as Bancas de Qualificação e Defesa, os sábios e pontuais Professores Doutores Andrea Peterle Figueiredo Santurbano, Maria das Graças Gomes Villa da Silva, Aparecido Donizete Rossi, Karin Volobuef, Marisa Martins Gama-Khalil, Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, Fernanda Aquino Sylvestre e Ricardo Luís Nicola, pelo tempo e atenção despendidos, e por todo zelo e cuidado na correção de meu trabalho, apontando acertos, incongruências e diretrizes a serem seguidas.

Agradeço, por fim, da forma mais efusiva possível, minha esposa, Evelyn, e minha família (especialmente os irmãos: Toni, Vera, Jorge e Bel; e seus pares: Maria, Bene, Zena e Beto), e aos diversos amigos e companheiros unespianos, os quais, engendrados nesse universo cambiante, caminharam ao meu lado.

## RESUMO

Esta tese tem como objetivo principal demonstrar que o protagonista do livro *O deserto dos Tártaros* (1940), de Dino Buzzati, está inscrito como um dos heróis representantes do limiar entre o modernismo e o contemporâneo. Giovanni Drogo é o herói que, no momento seguinte em que veste seu uniforme de oficial, experimenta um vazio existencial que o faz, em resposta, replicar: “Que coisa sem sentido!”. Tomado desse sentimento, muitas vezes a inércia será a única resposta possível deste protagonista frente aos requerimentos cotidianos. A partir dessa premissa, articulando teoria literária, filosofia e contexto, arvoramo-nos em identificar as razões que fundam a heroicidade de Drogo. Após o prefácio, segue-se o capítulo de introdução, no qual tecemos algumas considerações acerca da figura do herói, procurando evidenciar como, nos séculos XVIII e XIX, esse conceito passa por perceptível modificação, graças à ascensão e sedimentação do romance, tal como hoje o conhecemos. Entremeiam a introdução e o capítulo final, três capítulos centrais que formam, em conjunto, a demonstração da tese defendida: de que as razões de Drogo respondem, necessariamente, a uma nova forma de se relacionar e conhecer o mundo. Resignação, recusa e renúncia associam-se em cada um destes capítulos, os quais se iniciam sempre a partir de uma cena fundamental, seguida de sua avaliação. Chegamos ao capítulo final com a possibilidade de identificar, não apenas a posição de Drogo como herói – atendendo, como um prógono, reivindicações que nas décadas seguintes viriam a se sedimentar – mas, também, com a possibilidade de lançar algumas aberturas teóricas à figura do protagonista e uma eventual heroicidade que o alçaria à condição de **herói do epitáfio**, resumidamente, daquele que está **sobre** (*epi*) o **túmulo** (*taphos*), pondo em evidência a estrutura metanarrativa que sustenta a guerra como acontecimento fundante.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dino Buzzati; *O deserto dos Tártaros*; Giovanni Drogo; herói contemporâneo; literatura fantástica do século XX.



## ABSTRACT

This thesis has as the main objective to show that the protagonist of the book *The Tartar Steppe* (1940), by Dino Buzzati, is registered as one of the representative heroes of the barrier between modernism and what would be considered contemporary. Giovanni Drogo is the hero that, right after he puts on his officer's uniform, experiments an existential emptiness that makes him, in response, state: "What a nonsense!". Taken by this feeling, often the inertia will be the only possible answer this protagonist will offer while facing daily requests. Starting from this premise, articulating literary theory, philosophy and context, we stand up to identify the reasons that establish the heroism of Drogo. After the preface, the introduction chapter follows, at which we develop some considerations about the image of the hero, trying to demonstrate how, during the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, this concept goes through a noticeable modification, thanks to the ascension and sedimentation of the novel, as we know it today. Between the introduction and the final chapter are three main chapters that shape, together, the demonstration of the defended thesis: that the reasons of Drogo respond, necessarily, to a new way to connect and to discover the world. Resignation, refusal and renouncement connect to each of these chapters, which start always from a fundamental scene, followed by its examination. We reached the final chapter with the possibility of identifying not just the position of Drogo as a hero – serving, as a pioneer, demands that, during the next decades, would come to consolidate – but, also, with the possibility of introducing new theoretical openings to the protagonist figure and an eventual heroism that would launch him to the status of **epitaph hero**; in short, of the one that is **under** (*epi*) the **grave** (*taphos*), exhibiting the meta-narrative structure that maintains war as a founding happening.

**KEYWORDS:** Dino Buzzati; *The Tartar steppe*; Giovanni Drogo; contemporary hero; fantasy literature of the 20<sup>th</sup> century.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Quadro 1</b>	I maghi d'autunno (1970)	113
<b>Quadro 2</b>	La giacca (1967)	113
<b>Quadro 3</b>	Il duomo di Milano (1952)	113
<b>Quadro 4</b>	Duello noturno (1957)	113

## SUMÁRIO

<b>PREFÁCIO</b>	11
<b>1. INTRODUÇÃO</b>	21
<b>2. CENA 01</b>	54
<b>3. CENA 02</b>	99
<b>4. CENA 03</b>	140
<b>5. CAPÍTULO FINAL</b>	166
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	201
<b>OBRAS CONSULTADAS</b>	209

## PREFÁCIO

Dino Buzzati produziu arte durante muito tempo.

Desde sua estreia, com *Barnabo delle montagne*, publicado em 1933<sup>1</sup>, até apenas um ano antes de sua morte, ocorrida em 1972, não há registro de um grande período sem que seus romances, peças teatrais, poesias, libretos para óperas, ou os famosos contos, não tivessem sido publicados, isso sem mencionar uma regular obra pictórica e as centenas de crônicas e reportagens decorrentes de seu bem-sucedido e longo trabalho como articulista, revisor, crítico de arte, enviado especial e correspondente de guerra, para um dos ícones da imprensa italiana, o jornal *Corriere della Sera*<sup>2</sup>, cujo ingresso se deu em 1928. Em uma estimativa oficiosa, feita pela atual diretora do *Centro Studi Buzzati*, Dr.ssa. Patrizia Dalla Rosa, o número de publicações do autor ultrapassa 3.000 registros, apenas no âmbito artístico, o que justifica o recorrente título de “[...] artista integral” (GARRIDO, 2014, p. 17). Hoje, conhecido mundialmente, traduzido para mais de 40 países, com forte presença em toda Europa e no Oriente, mas também na América, não se pode olvidar que na Itália, sua terra natal e onde sempre viveu, durante muito tempo sua obra sofreu uma espécie de silenciamento, colocando o autor a certa distância do cânone. Muito disso se deveu à predileção de Buzzati pela escrita fantástica, sem se alinhar às petições neorrealistas, preferindo escrever em certo descolamento com os anseios da crítica nacional.

In una società impegnata quasi univocamente in senso socio-politico – era il tempo del successo delle tesi vittoriane del *Politecnico* e della riscoperta di Gramsci – Buzzati, non interessato alle mode, ai ‘manifesti’ clamorosi ed alle più clamorose adesioni a partiti e ideologie, era in sospetto di uno snobistico “egoismo intellettuale”. (MIGNONE, 1981, p. 11).

Acerca desse certo afastamento, algo que conscientemente sempre preferiu conservar, o próprio Buzzati afirmava: “Per il carattere prevalentemente fantastico dei miei scritti, e l’assenza di espliciti ‘impegni sociali’, io sono stato sempre considerato un po’ fuori giuoco, ai margini della tipica corrente letteraria italiana.” (BUZZATI, 1966 apud MIGNONE, 1981, p. 11). Nesta perspectiva, a escrita fantástica, equivocadamente, parecia menos séria, literatura

<sup>1</sup> Embora o lançamento deste romance seja uma espécie de marco inaugural na obra de Buzzati, já em 1929 podem ser encontrados seus primeiros contos, publicados no semanário milanês *Il Popolo di Lombardia* (COMINCINI, 2002). A última publicação em vida, por outro lado, se deu com a coletânea de contos: *As noites difíceis* (1971).

<sup>2</sup> É recorrente, entre os estudiosos de Buzzati, inferir a presença da acuidade artística em seus textos jornalísticos. Para tanto, vide: *Dino Buzzati giornalista: la realta, i fantasmi e le paure* (ROSSANI, 2012), em que se lê: “Un articolo da manuale giornalistico, come non se ne scrivevano prima. Sulle cronache di Buzzati molti della mia generazione hanno imparato a scrivere per i giornali.” (p. 17).

menor, esquivava ao enfrentamento das mazelas proporcionadas pelos discursos e regimes totalitários de então. Dino Buzzati, sem ignorar as questões desse contexto, no entanto, manteve-se fiel à sua escolha, perseguindo aspectos literários universais, deixando de aderir à Academia ou de abrir mão de sua liberdade política, para construir uma obra coesa e incisiva, cuja potência crítica hoje se torna inegável; seus textos ultrapassaram os perigos da datação e da escrita panfletária, para inscrever Buzzati entre um dos grandes nomes da literatura mundial.

Acerca daquele silenciamento, Elisa Martínez Garrido, teórica espanhola da obra de Buzzati, observa:

Sin duda, su no pertenencia a la Academia, su pretendida exclusión de la *intelligentia* italiana, su actividad dentro del mundo del periodismo y de la *literatura popular*, su libertad política, su no adscripción a los grupos dominantes ni a las familias del *stablishment* editorial están seguramente en la base del silenciamento que ha pesado sobre su obra” (2014, p. 19 – grifo do autor).

Embora já muito querido por certo público, sobretudo em países como França e Alemanha, e reconhecido por parte da crítica, é graças a uma revisão literária iniciada a partir das últimas décadas do século passado que, tanto Buzzati, como outros escritores do insólito (em aglutinação: o fantástico, o surrealismo, o gótico, o realismo mágico, o maravilhoso, a ficção científica, etc.), ganham amplo e merecido reconhecimento; não por acaso, os aspectos de sua obra se colocam ao encontro do público contemporâneo: “[...] hay además una razón más poderosa, de índole interna a su propia escritura, un motivo que está relacionado con su modernidad, con el tratamiento de las temáticas literarias y de las problemáticas existenciales de toda su obra, más cercanas a nuestra sociedad que a la de su propia época.” (GARRIDO, 2014, p. 19). Como resultado, uma ampla difusão de seus textos e, por conseguinte, o evidente aumento de debates teóricos, livros, revistas, ensaios, simpósios, traduções, espetáculos, adaptações e coletâneas. Destacamos, como exemplo, a criação, no ano de 1991, do *Centro Studi Buzzati*, como estrutura permanente da *Associazione Internazionale Dino Buzzati* (inicialmente criada na França), e que graças a convenção de 1992, firmada com a IULM (International University of Languages and Media), de Milão, hoje tem sede na pequena cidade de Feltre, no Norte da Itália, a apenas 30 km da casa onde nascera o autor, na região do Veneto, em Belluno. Com o escopo de propagar obra tão rica e extensa, o centro reúne a maior fortuna crítica conhecida sobre Buzzati, com obras vindas de todas as partes do mundo; ali, também, é produzida a revista anual dedicada a ele, ora totalizando 21 edições,

nas quais, a cada ano, multiplicam-se materiais, teses, ensaios e especialistas em sua literatura.

1. Aspecto importante acerca da obra buzzatiana se dá pelo fato de ter acompanhado e atravessado quatro décadas de intensas transformações. Em seu contexto local, a Itália se encontrava em meio a um dos mais movimentados períodos, social, política, e economicamente falando, o chamado: *ventennio fascista* (1922-1943), em cuja época se realiza a **primeira fase** de sua obra, quando o autor perfilou a tríade de romances: *Barnabo delle montagne* (1933), *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935) e *O deserto dos Tártaros* (1940), e também a coletânea de contos: *I sette messaggeri* (1942). São incontornáveis desse período, por exemplo, fatos como a ascensão do fascismo, do nazismo e o período entreguerras, seguindo-se, a partir de então, o apogeu dos conflitos armados na Segunda Grande Guerra, com o holocausto e a explosão das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, a morte de Mussolini, e o início do *secondo dopoguerra italiano*, marcado por uma Itália destruída, quando foram fundamentais as alterações políticas de 1946, 1948 e 1953, circunstâncias que influenciaram a **segunda e última fase** da escrita de Dino Buzzati, com ênfase nas coletâneas de contos: *Paura alla Scala* (1949), *Il crollo della Baliverna* (1957) e *Sessanta racconti* (1958), e nos dois grandes romances finais: *Il grande ritratto* (1960) e *Un amore* (1963).

Os contos e recolhas dos irmãos Grimm, a literatura infantil de Andersen, as histórias do Norte, Poe, Hoffmann, e o ilustrador Arthur Rackham, foram os principais nomes de sua adolescência. Muitos outros, no entanto, formam a coleção de leitura de Buzzati: Wilde, Stevenson, Conrad, Dickens, Kipling, Stendhal, Flaubert, Balzac, Zola, Gide, Lesage, Pascal, Dostoiévski, Tolstói, Gogol, Tchekhov, Mann, Schnitzler, Döblin, Shakespeare, Swift, Dickinson, Hawthorne, Defoe, Melville e, mais tarde, Kafka e Borges, foram, através dos anos, citados nominalmente por ele. Essa grande plêiade de autores, aliada à ininterrupta escrita jornalística, moldaram a estética dinâmica, límpida, quase cronística de seus textos. No plano teórico, além de Pascal, alusões ao humanismo, realocado a partir das premissas existencialistas (Nietzsche, Heidegger e Sartre), dão boa ideia da extensão de sua erudição. A escolha pela literatura insólita<sup>3</sup>, portanto, embora se distancie cronologicamente das raízes

---

<sup>3</sup> O termo insólito, por falta de melhor definição e que ora é utilizado em oposição à narrativa realista, abrange aqui vertentes como o fantástico, o gótico, o estranho, o surrealismo, a ficção científica, o maravilhoso e o realismo mágico, e é melhor considerado para designar a escrita de Buzzati, cujo espectro de criação dialoga com várias destas vertentes, prevalecendo, no entanto, em termos quantitativos, a escrita gótica e a fantástica. Em que pese a discussão acerca da atualidade e validade das lições de Tzvetan Todorov, a partir dos elementos presentes em *Introdução à literatura fantástica* (1970), para que se faça ver a ênfase da obra buzzatiana, optamos por classificar, na economia de nosso trabalho, cinquenta narrativas, entre contos e romances, que nos

históricas do gótico e do fantástico, as reestabelece sob nova perspectiva, dentro do século XX, quando se sedimentam as discussões acerca das heranças e valores advindos da modernidade.

2. É com estes pressupostos, requerendo um fantástico peculiar (buzzatiano, cronístico, cotidiano) que nosso estudo pretende um autor menos italiano que universal, que não se amolda facilmente às classificações muito em parte pela extensão de sua obra, tendente, no entanto, a reestabelecer o homem e sua condição como um ser caído no mundo, o Ser-aí (*Dasein* heideggeriano) repropondo questionamentos em nível ontológico, pensando sobre a autenticidade e a inautenticidade de sua existência. Não se lê, dessa forma, *O deserto dos Tártaros* (1940), obra máxima de Buzzati, sem se voltar às questões do humanismo, do existencialismo, do utilitarismo, da impotência do homem frente ao mundo, da presença do jogo e do absurdo; tal como não se deve ler, *Setti Piani* (1942) e *A queda da Baliverna* (1954), dois de seus contos que receberão nossos comentários, sem se pensar na relação estruturalismo/pós-estruturalismo, aspectos que elevam ao nível filosófico a análise da escrita buzzatiana.

Nossa tese propõe Giovanni Drogo, o inabitual protagonista, como que agindo a partir do *pensiero debole*, consoante conceito histórico-filosófico de Gianni Vattimo, um dos sucessores do pensamento que se desdobra do eixo nietzsche-heidegger. Essencialmente, a partir das ideias do **eterno retorno**, da **morte de Deus** e do **ultrapassamento metafísico**, Vattimo pensa o tempo pós-moderno como uma época de predominante **ontologia fraca** (2003), em que a **fraqueza do ser** se mostra, na verdade, como sua principal força, pela assunção de viver com o que Vattimo chama de a **necessidade do erro**, pela salvaguarda de não se ajustar necessariamente a uma grande narrativa.

Se a modernidade se define como a época da superação, da novidade que envelhece e é logo substituída por uma novidade mais nova, num movimento irrefreável que desencoraja qualquer criatividade, ao mesmo tempo que a

---

permitem a melhor compreensão da extensão estética de sua obra. Feitas estas considerações, enumeramos: 1. Gótico: *L'assalto al grande convoglio*; *Una goccia*; *Appuntamento con Einstein*; *Gli amici*; *L'uomo che volle guarire*; *Non aspettavano altro*; *Battaglia notturna alla biennale di Venezia*; *La giacca stregata*; *Una cosa che comincia per elle*. 2. Fantástico: *Barnabo delle montagne*; *O deserto dos Tártaros*; *Sette piani*; *Ombra del Sud*; *Il mantello*; *Il borghese stregato*; *Il cane che ha visto Dio*; *Qualcosa era successo*; *La frana*; *Direttissimo*; *La città personale*; *L'ascensore*; *Il segreto del Bosco Vecchio*. 3. Maravilhoso: *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*; *L'uccisione del drago*; *Le tentazioni di Sant'Antonio*; *Le mura di Anagoor*. 4. Surrealista: *All'indrogeno*; *Rigoletto*; *L'uovo*. 5. Realismo mágico: *Os ratos*. 6. Ficção científica: *24 marzo 1958*; *Il disco posò*; *Il grande ritratto*. 7. Absurdo: *Eppure battono alla porta*; *La canzone di guerra*; *L'inaugurazione della strada*; *Sciopero dei telefoni*. 8. Realista: *Paura alla scala*; *Inviti superflui*; *Il bambino tiranno*; *Il musicista invidioso*; *Notte d'inverno a Filadelfia*; *La corsa dietro il vento*; *Un amore*. 9. Alegórico/parabólico: *I sette messaggeri*; *A queda da Baliverna*; *L'incantesimo della natura*; *Vecchio facocero*; *I reziarii*; *Due pesi due misure*.

requer e a impõe como única fonte de vida, se assim é, então não se poderá sair da modernidade pensando-se superá-la.

(...)

É com esta conclusão niilista que se sai de fato da modernidade, segundo Nietzsche. Pois a noção de verdade não mais subsiste e o fundamento não mais funciona, dado que não há fundamento algum para crer no fundamento, isto é, no fato de que o pensamento deva “fundar”: não se sairá da modernidade mediante uma superação crítica, que seria um passo ainda de todo interno à própria modernidade. **Fica claro, assim, que se deve buscar um caminho diferente.**

(...)

Esse pensamento da proximidade também poderia ser definido como um pensamento do erro; ou melhor ainda, da “errância”, para ressaltar que não se trata de pensar o não-verdadeiro, mas de **encarar o dever das construções “falsas” da metafísica, da moral, da religião, da arte, todo esse tecido de erronias que constituem a riqueza ou, mais simplesmente, o ser da realidade.** (VATTIMO, 1996, 171-176 – grifo nosso).

A análise de cerca de setenta narrativas, entre contos e romances de Buzzati, revela um autor consciente dessa herança, a **doença histórica**. Sem abandonar a caneta cronística (a escrita solar, como ele mesmo definia), Buzzati adentra o cotidiano através de um exercício literário noturno (a escrita noturna), e nos faz ver os resultados de relegar a um segundo plano a investigação acerca de nossa presença no mundo. É na riqueza dos pequenos acontecimentos, em tal esfera, que o homem de Buzzati, como contingência, vivencia esperanças e índices de adversidades, como constante restauração do jogo **certeza/incerteza**, algo que inscreve tais protagonistas como o **homem em erro**, aquele que se percebe, intuitiva e sensorialmente, diante dos efeitos das construções “liquidadas” que o governam (das verdades absolutas/metanarrativas, conforme Lyotard<sup>4</sup>), e que, como defesa, só tem a dimensão de seu próprio corpo e a imaginação para suportá-las e, eventualmente, superá-las. Esse “erro” comovente, que em Buzzati se mostrará, na maioria das vezes, pela **segunda olhada à realidade**, se traduz pela prevalência do exercício do *pensiero debole*, da errância (quase quixotesca) em relação ao *pensiero forte*, ou seja, em relação ao pensamento que, através dos tempos, e dadas as circunstâncias de interesse em que foi criado, sobressaiu-se (como se sobressai um vencedor entre os demais) e pretendeu se impor de forma definitiva; o protagonista de Buzzati é o homem que redimensiona essa “verdade”, em termos

---

<sup>4</sup> Fiquemos com a definição do autor: “As metanarrativas de que se trata *A condição pós-moderna* são aquelas que marcaram a modernidade: emancipação progressista da razão e da liberdade, emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho (fonte do valor alienado no capitalismo), enriquecimento da humanidade inteira através dos progressos da tecnociência capitalista, e até, se consierando o próprio cristianismo na modernidade (opondo-se, neste caso, ao classicismo antigo), salvação das criaturas através da conversão das almas à narrativa crística do amor mártir. A filosofia de Hegel totaliza todas estas narrativas, e neste sentido concentra em si a modernidade especulativa”. (LYOTARD, 1987, p. 31).



heideggerianos, como apenas **evento (vestígio, memória, monumento)**, e não como essência da estrutura-estável (como pode ser lido na instrução transcendental de Kant).

A emergência (o vir à tona) do pensamento débil, pela mão de Buzzati, se aflora com a presença do fantástico, da hesitação, do epifânico, do surreal, do horror, da angústia, e denota uma verdadeira ressurreição antropológica do/e como agir, do conceito, do movimento, da resposta, enfim, de tudo o que havia sido soterrado com o peso forte e o gigantismo das absolutas e grandes narrativas. É nesse sentido que escreve Eagleton: “O desprezo do Iluminismo pela experiência popular, insiste Herder, alienou as pessoas comuns das fontes de sua própria cultura” (2016, p. 64), e Buzzati não se mostra satisfeito com isso. Por certo, sua obra revelará, justamente, o homem em crise de consciência, do tipo que se vê diante de potentados paradoxais, o religioso e o não-religioso, a existência e a essência, a metafísica e o niilismo, grandes questões que atravessaram o século e continuam repercutindo.

Não há, assim, uma ruptura propriamente dita, ao contrário, o *pensiero debole* só sobrevive pela consciência da desnecessidade da ruptura. Protagonistas que olham pela segunda vez, que se reconhecem portadores de uma experiência e conhecimento sempiterno, que alojam seus ânimos a favor do mínimo acontecimento cotidiano, é por este viés que Buzzati avança da modernidade para o contemporâneo, opondo-se (conforme abordagem de Vattimo) àqueles requerimentos, mas sem nunca poder abandoná-los. Muito de sua luta está na oposição à estabilidade promovida pela compreensão social, teorizada e abstrata, cujo entendimento se distancia cada vez mais do plano concreto, do corpo e de seus sentidos, requerendo sempre uma sustentação teórico-explicativa, fonte ininterrupta da ideologia da realidade; opõe-se, por fim, aos conceitos dogmáticos sacralizados, verdades totalizantes, as quais, nas campanhas de grande significação, compuseram os valores, princípios e diretrizes dos diversos campos de argumentação teórico-científica, e que no caso específico de *O deserto dos Tártaros*, estiveram propostos pela lógica e a validade da utilidade/inutilidade, da ação em fundamento, do poder do estado deflagrado pela força beligerante e pela guerra.

Dissipados os sonhos, frustradas as missões, a sobra torna-se material prodigioso; metodologia, cientificismo, monumentos e ruínas, verdades e ideologismo (VATTIMO, 2009), agora se deixam ver no paradoxo de “novas” mitificações, pela forma de metanarrativas capazes de fundar uma seita, uma vanguarda, um partido, uma escola teórica, ou até mesmo deflagrar uma guerra. Com o advento da incerteza, da apreensão da força de certa dose de irracionalidade em nossas vidas, tornamo-nos grandes colecionadores de hipóteses: as verdades, o grande valor da filosofia iluminista, não são mais unívocas, podem coexistir, harmonizar-se e contrapor-se. As perguntas kantianas: *O que podemos conhecer? O*

*que podemos fazer? O que podemos esperar?* – agora estão em constante reinterpretação em um tempestivo secularizado capaz de acenar uma descrição exercitada por renomados pensadores de nossa época: Nietzsche, Freud, Heidegger, Sartre, Lyotard, Jameson, Eagleton, Benjamin, Baudrillard e Vattimo, entre outros. Inúmeros escritores, desde as primeiras décadas do século passado, souberam compreender como a desconstrução gradativa desse processo modernista afetou nossa relação com o cotidiano, rearticulou a relação entre mundo e literatura, mas é apenas dentro de um novo contexto, no qual Buzzati se inscreve, que a petição pelo rompimento se consagra. O homem do fazer, construtor de seu destino, dá lugar ao cidadão equivocado, arrependido, que titubeia diante de uma decisão, que erra, que se deixa enganar, que por vezes vê no lúdico, no jogo, na reflexão, uma forma possível de (sobre)viver, incapazes da manutenção valorativa e dos princípios que a época de ouro da modernidade intentou. Obras grandiosas foram gestadas com a intenção de demonstrar essa nova relação com o mundo e com o conhecimento, seus protagonistas já não se parecem com aqueles efusivos heróis com que estávamos acostumados, talvez sejam mais cínicos e irônicos, mais dados à resiliência ou ao conformismo, pode ser que o plano da representação tenha de fato se aproximado demais do que se compreende como realismo (seja ele autêntico/objetivo/sensível/psicológico ou subjetivo). Talvez menos heroicos, ou verdadeiros anti-heróis, queremos entender estes homens que arrastam grandiosas histórias, quando a revelia significa mais que desbravadas ações, irmanando-se com o sugestionado, o intuído, ao eventual, ao contingente.

3. Como confrontar essa razão social, a grande hipóstase da vida, como pôr em evidência a desconstrução de conceitos, como equivocar a sensação de credulidade na operação racional metodológica de descobrimento, e encher isso tudo com torrentes de dúvidas e incertezas? Havia um conforto maior quando nos afinávamos com as verdades, com o progresso, amparados pela tecnologia e a solução científica, exigida até o nível mais mínimo da construção identitária, como signatários da certeza do sucesso como resultado futuro, esclarecedor e pacificador das mais caras questões; aceitávamos, na verdade, atendendo aos vícios evidentes de todo esse processo de construção, uma dose pouco revigorante de um placebo construído nos planos da linguagem, da narrativa, do discurso como simulação de uma realidade que, fatalmente, começou a dar sinais de esgotamento. A vida como missão, aliada à ideia do sucesso indefectível que virá, algo que se dogmatizava na afirmação profissional, na formação da família e criação dos filhos, bem como pela manifestação subjetiva do posicionamento político, religioso, etc, começa a ser despedaçada, exigindo, em

Buzzati, uma reavaliação da síntese explicativa, visão de mundo: estamos em franca evolução? Temos uma identidade substancial? Onde está o lugar em definitivo? Quais são os limites das verdades e das leis morais? Buzzati responde a estas questões exercitando um retorno à terra de nossas faculdades humanas, a uma autenticidade presente em nossa infância, estendendo mão forte ao homem declinado, a fim de reestabelecer a dimensão e a validade da “pequena” experiência, trazendo à tona o que se insiste esconder, fazendo uma crítica de dentro, afastando a força antipoética e sufocante do aliar-se tão unicamente ao que se vê em primeiro plano: pelo **semblante da realidade**.

Explicando-se como um homem “[...] brutto. Secco, naso pesante, voce ruggine, introverso, nessuna comunicativa, scarso successo con le donne. Ne ho sofferto. Se sono infelice? Passabilmente” (FANTIN apud ZANGRANDI, 2014, p. 09), Buzzati, apenas satisfatoriamente feliz, corporiza a fórmula antes de dissipá-la em arte, qualifica o fantástico como realidade secundarizada (colocada à margem), e nos convence a jogar o jogo de trazê-la à luz, negando-se a escondê-la. Aprender a ler o mundo com Buzzati é lê-lo imperiosamente misterioso, pouco decifrável; por suas insólitas narrativas, somos convocados não apenas a celebrar, mas também a proteger o controverso, o indefinido, o interdito, peticionando contra o excesso de realismo e racionalizações. Como amostra, cite-se o emblemático trecho final de *O bicho papão* (1971), pelo brado do narrador em alerta à criatura: “Galopa, foge, galopa, imorredoura fantasia. Louco por destruir-te, o mundo civil te persegue, nunca te deixará em paz” (BUZZATI, 2004, p. 20).

4. Lido, normalmente, como um livro sobre a existência, sobre a espera, sobre a expectativa de uma grande ocasião ou evento que possa dar sentido à vida<sup>5</sup>, *O deserto dos Tártaros*, considerado uma das poucas obras-primas da literatura italiana do século passado, narra a história de um jovem oficial que, ao sair da Escola Militar, é destacado para a Fortaleza Bastiani, situada na fronteira de um reino setentrional, ao pé de um imenso, misterioso e alabastrino deserto. Sobre o livro, escreve Antonia Veronese Arslan: “[...] a proposito di questo libro che, nonostante il suo severo impianto narrativo e le scarse suggestioni di una trama fatta di niente, ha registrato uno dei piú vasti consensi di tutta la letteratura del Novecento italiano” (1974, p. 60). Lotados na estrutura que “olha” para o deserto, seus oficiais estão à espera de uma improvável guerra e, dia após dia, agarram-se à premissa de um perigo que teima em não se concretizar. Resta-lhes amoldar-se à rotina, cumprir os ditames oficiais, fazer ver que obedecem irrefletidamente a suas posições e papéis. Sob o foco

<sup>5</sup> Nesse sentido: Paolo Vanelli (*Il brivido del confine. Tre testi esemplari di Dino Buzzati*, 2006).

narrativo de Giovanni Drogo, contudo, vemo-nos contaminados pela lógica da inércia, da ação que é colocada em suspeição por razões não tão óbvias. Arslan no diz, **uma trama feita de nada**, de fato, se há uma ação, o que subjaz são portentosas indagações que nascem todos os dias nesse novo protagonista-herói: simplesmente agir ou tomar decisões parece algo cada vez mais improvável e ignóbil de se realizar. Com Giovanni Drogo, vislumbramos um protagonista hesitante, inativo, que parece se resignar em favor de uma força que ele mesmo desconhece; como herói, no entanto, muito ainda se precisará escrever. Torna-se, por conseguinte, objetivo desta tese, identificar os elementos caracterizadores deste tipo de protagonista, talvez incerto, ora fragilizado, ora amedrontado; do personagem enredado por acontecimentos que o impede ou o desmotiva à ação. O que estarão nos dizendo estes heróis? É fato, às vezes nada pode ser feito; em alguns casos, não agir pode ter sido uma escolha, uma falha de caráter, uma doença, a velhice, o caminho mais fácil, ou, possivelmente, resultado de ocorrências que simplesmente os impedem de atuar (o estar diante/sob o efeito do 'falso'), de exercer o que se espera ser seu papel fundamental dentro de um romance: o agir, o mover-se, enfim, doar-se e dar-nos à ação que, como estamos acostumados, deve alinhar a narrativa.

O que impede Giovanni Drogo de impulsionar as ações da trama?

\*

Após a introdução, em que faremos uma rápida apreciação das características gerais das condições formativas do herói do romance, três capítulos centrais, cada um destinado à análise de uma cena fundamental contida na obra. Por fim, em sede de conclusão, seguirá o discurso sobre a validade e posição desse grande herói buzzatiano, enfatizando como sua particularidade o faz destoar e despedir-se dos que o antecederam. É isso que nos anima a seguir as razões da sua inércia, de modo a estabelecer qual a implicação na construção do próprio romance de Buzzati, sem evitar o contexto que abarca sua produção. Tudo nos guiará, essencialmente, às questões acerca dos valores do Modernismo e o que viria a ser o movimento em sucessão. Pensamos, essencialmente, nas linhas filosóficas que tomam a sociedade contemporânea como sendo resultado de uma síntese da narrativa, de uma escala de representação severa, capaz de situar o homem num estado constante e imaginário de absorção do mundo. É, sobretudo, com o italiano Gianni Vattimo, como dissemos, que nossa base teórica se reforça, o que explica de forma bastante incisiva quais os limites de atuação do novo homem, o qual, no campo narrativo-literário, tem sua representação iniciada, entre outros, obviamente, por Giovanni Drogo, aquele que, podemos adiantar, leva à frente o

**pensamento fraco**, e que faz transparecer a marca da exaustão do comportamento, revelando uma das mais severas forças da **heroicidade**.

## 1. INTRODUÇÃO

Nomeado oficial, Giovanni Drogo deixou a cidade numa manhã de setembro para alcançar o forte Bastiani, seu primeiro destino.

Pediu que o acordassem de noite ainda e vestiu pela primeira vez o uniforme de tenente. Quando terminou, olhou-se no espelho, a luz de um lampião de querosene, mas sem sentir a alegria que imaginava. Na casa reinava um grande silêncio, ouviam-se apenas vagos rumores vindos do quarto vizinho; sua mãe estava se levantando para despedir-se dele.

Era aquele o dia esperado há anos, o começo de sua verdadeira vida. Pensava nos míseros dias na academia militar, lembrou-se das amargas tardes de estudo quando ouvia lá fora, nas ruas, passarem pessoas livres e presumivelmente felizes; dos serões de inverno nos dormitórios gelados, onde pairava estagnado o pesadelo das punições, lembrou-se do sofrimento de contar os dias um por um, que pareciam não acabar nunca.

Agora finalmente era oficial. Não tinha mais de consumir-se sobre os livros nem de estremecer a voz do sargento, tudo isso também já havia passado. Todos aqueles dias, que então lhe pareceram odiosos, haviam se consumado para sempre, formando meses e anos que nunca mais se repetiriam. (BUZZATI, 1984, p. 7).

O que haveria de ser um herói?

A prevalência do herói remonta a mais longínqua ancestralidade. Fenômeno e figura do arquetípico, o *ex emere, exemplum* que se amarra como fundamento, de onde emanam os atributos do super(ar), do excepcional, do que traz para fora/tira de dentro à força (para o *homo sapiens*), o *seros* (do pré-histórico indo-europeu), o *heros*-grego homérico, o *hērōs*-semideus virgiliano, a *heroína* de Ovídio, ou os célebres homens de Cícero. *Heroes, heroas*, registrados historicamente sobre os mais variados domínios, o herói bem podia ser alguém apenas a um palmo acima dos outros homens, como a donzela medieval de Orléans, criptando pelos armagnacs; ou, quem sabe, aferrolhado à antiguidade, estar um palmo abaixo dos céus, como Hércules (Héraclès), semideus da mitologia grega, filho de Zeus e Alcmena, em seu *iter* penitente e arcaico, a estrangular o leão de Nemeia ou matar o gigante Gerião.

Teseu, Prometeu, Jasão, Enéias, a *hybris* posta à prova pelos heróis greco-mitológicos do *amor fati* (fado do destino), lançando-se ao indefectível; símbolos do retorno do ser em luta contra as forças da natureza e do mal, agindo sob o limite distributivo de Nêmesis. No *ethos* (caráter) aristotélico, a configuração central da *visão trágica*, ilustrados os levantamentos constitutivos de uma premente idealização: “[...] uma pessoa nem perfeita em virtude e justiça, nem que caiu em desgraça devido ao vício e à depravação, mas que

sucumbiu por força de algum erro de cálculo (*hamartia*<sup>6</sup>). (Poética, cap. 13)”. (CARLSON, 1997, p. 17).

Historicamente, erigidos pela absolutez, a fórmula do herói, do mundo ou das vozes, perfaz uma nuance do *exemplum* máximo, como “[...] portadores simbólicos do destino de Todos” (CAMPBELL, 2007, p. 40); sua jornada (a propagação da energia triunfante, como Ideia Divina, na mitopoética do historiador e ensaísta Thomas Carlyle; o *monomito*, como traço universal, do antropólogo Joseph Campbell; o *mito da busca*, como aspecto narrativo primordial, em Northrop Frye; a *desrealização*, pelo apagamento da perspectiva, em Rosenfeld; a circularidade paródica nos mitos revisitados, de Linda Hutcheon), faz de suas ações um prodígio a ser repetido e veiculado, por imitação e contemplação; o herói é, também, uma instância de comparação; uma força pedagógica; a lareira em meio à mata fechada; uma excelência que emancipa povos e territórios (internos e externos); àquele a quem é dado saber a Verdade; o que percorre céus e infernos; o que desperta (em potência diferencial) em meio às trevas (Frye, Carlyle, Campbell e Agamben) e nos porta à luz; em termos psicanalíticos, o ímpeto em confronto com o medo, com o desconhecido e com a morte. Sua possibilidade de sucesso é também a glória resgatada, o estertor dos oprimidos, a satisfação dos desejos; ele é o que pune, desequilibra, (re)começa, merece, julga, vence, mata, resgata; em muitos casos, decisivamente, o que equaliza e iguala: o ato como materialização da justiça (a visão do fim do esforço social). Para Carlyle, um de seus mais efusivos entusiastas:

[...] é a fonte corrente e viva, de que é agradável estar perto. A luz que ilumina, que tem iluminado a escuridão do mundo; e isto não somente como uma lâmpada acesa, mas antes como uma luminária natural que brilha por mercê do Céu; uma fonte corrente e viva, como disse, de visão nativa e original, de virilidade e nobreza heroica; em cuja radiação todas as almas se sentem bem. (CARLYLE, 19-, p. 9).

É o nome que se espraia, que rende extremos no espectro. A figura ancestral, mítica e arquetípica, transitando pelos mundos humano, animal, vegetal, mineral e informe (FRYE, 2000); que, na cronologia do tempo, chegou ao medievalismo (ainda em plena magnificação), com a força de alcançar suas nuances, para, então, depois, na lógica realista, abrandar-se, abrindo-se (em neguentropia) à poética do Romantismo, até que, para já bastante Moderno, ver-se casualmente vanguardista e superativo, como síntese prógono-epígono, vindo aflorar

---

<sup>6</sup> Segundo Marvin Carlson, o **erro de cálculo** é também “[...] chamado por alguns *falha trágica* [...]” (1997, p. 17), sendo apenas mais um entre tantos temas que geraram, através dos séculos, inúmeros debates teóricos, com interpretações que, em alguns casos, chegam até mesmo a resultar em oposições hermenêuticas.

como a figura no contemporâneo, guerreada e mutilada, menos sempiterna e milenar, reprodutiva, com a qualidade de arrastar lexias e mercantilizada: herói-trágico, herói-redentor, herói cultural, herói-civilizador, herói-cômico, herói de guerra, herói pessoal, herói local ou doméstico (microcômico), herói do individualismo (Watt), herói universal (macrocômico), entre ainda muitas outras formas de designação. A ele, ora desvio do insólito, pelo **maravilhoso**, pelo **fantástico** e pela **ficção científica**, por facilidade expressiva, grudam-se inventivos, contextuais e seculares prefixos capazes de redistribuir sua prevalência e fórmula: *ultra, hiper, mega, super-herói*.

1. Para Thomas Carlyle, cuja devoção pelo herói é parte formativa de sua filosofia, conhecer a história do mundo é conhecer antes a história de seus heróis. Ao subdividir os heróis em categorias, Carlyle nos faz ver com indistinção que tal história prescinde de um herói de carne e osso, e assim Odín pode ser um grande propulsor da humanidade; ou pode ser avaliado sob um aspecto que beira o inesperado, e assim Dante ou Shakespeare (heróis da terceira conferência de Carlyle) seriam grandes responsáveis por dotar de palavras as nossas bocas. O que, enfim, possibilita falar de Odin, Dante, Shakespeare, Lutero, Maomé e até mesmo Napoleão (cf. a seleção carlyleana) a partir da mesma perspectiva, e que surge como traço necessário distintivo, é a constatação de que existe uma forma particular de certos homens (ou narrativas sobre homens, sejam eles reais ou fictícios) pronta para impulsionar a história de todos os outros, apontando-lhes o “melhor” caminho. Através deles, dos heróis, Carlyle inscreve a certeza de uma transcendência, a qual, animada pelo mais inexorável traço idealista (circunstância que o colocava em dissonância com os pensadores materialistas de sua época) deixa transparecer o aspecto místico e metafísico da grandiosa figura, do herói divinamente dotado da energia triunfante. Nesse sentido, tanto os heróis antigos como os modernos, sempre foram e serão inspirados pela grande Ideia Divina, conceito que Carlyle toma emprestado de Fichte (1762-1814), a fim de suplantar um ateísmo que ele mesmo começava a experimentar. Os heróis que “salvam” Carlyle do abismo, notórios e predestinados, sintetizam o reconhecimento e a adoração pela mais legítima força do homem; no entanto, estão recobertos de uma função narrativa direcionada à composição do enredo, o qual: “[...] diz Aristóteles, é a vida e a alma da tragédia (e por ilação, da ficção em geral): a essência da ficção, então, é o enredo ou a imitação da ação e os personagens existem essencialmente como funções do enredo.” (FRYE, 2000, p. 29), e não o contrário. Isso não é dizer pouco



sobre o herói, pois suas ações estão em intercâmbio e alinhavando os acontecimentos próprios da narrativa (mítica, ou o que dela se deslocou como literatura<sup>7</sup>).

Ainda em Campbell, escrevendo mais de cem anos após Carlyle (e sobretudo, pós-Nietzsche e Heidegger), ou seja, já anunciada a morte de todos os deuses, reconhecido, de forma enfática, o colapso do universo intemporal dos símbolos, abolida a noção de uma lei cósmica, a que toda a existência serve e à qual o homem deve curvar-se, o herói redentor remanesce, sua tarefa, atualizada, “[...] deve configurar-se como uma busca destinada a trazer outra vez à luz a Atlântida perdida da alma coordenada” (CAMPBELL, 2007, p. 373), a ele ainda é possível o atendimento ao chamado. “Não é a sociedade que deve orientar e salvar o herói criativo; – escreve Campbell – deve ocorrer precisamente o contrário” (2007, p. 376), o homem teria alcançado “[...] o caminho de uma prodigiosa transferência focal do milagre humano.” (2007, p. 375), que é ele próprio. De tal forma: “[...] todos compartilhamos da suprema provação – todos carregamos a cruz do redentor –, não nos momentos brilhantes das grandes vitórias da tribo, mas nos silêncios do nosso próprio desespero” (CAMPBELL, 2007, p. 376).

Para resumir, o herói inscrito no mito, na tragédia, nos contos populares e na infinidade de narrativas espalhadas pelo cânone mundial, sempre teve uma função; esta função, antes de ser conteúdo e ato, antes de ser Perseu degolando a temida górgona impetuosa, era antes narrativa e estrutura, de tal modo a possibilitar a continuidade persuasiva pela qual se veicula o enredo. Assim, a primeira função era de ser a função a serviço do enredo. Para Frye, milênios de deslocamento não foram suficientes para desestabilizar essa função primordial, e assim continuará: a ser recontada dentro da mesma premissa essencial. Em certa medida, essa constante de atualização é o que também satisfaz Campbell em sua pesquisa acerca do *novo* herói:

Evidentemente, esse trabalho não pode ser realizado negando-se ou descartando-se aquilo que tem sido alcançado pela revolução moderna; pois o problema não é senão o de tornar o mundo moderno espiritualmente significativo – ou (enunciado esse mesmo princípio de forma inversa) o de possibilitar que homens e mulheres alcancem a plena maturidade humana por intermédio das condições da vida contemporânea. (CAMPBELL, 2007, p. 373).

---

<sup>7</sup> A teoria da literatura como deslocamento do mito é fundante em Frye. Para o autor: “[...] a literatura é uma mitologia reconstruída, com seus princípios estruturais derivados daqueles do mito. Então podemos ver que a literatura é, num cenário complexo, aquilo que a mitologia é, num cenário mais simples: um corpo global de criação verbal. Em literatura, o que quer que tenha uma forma tem uma forma mítica e nos conduz ao centro da ordem de palavras”. (2000, p. 46-47).

De fato, Campbell interpõe, entre sua obra e a de Carlyle, a linha abissal da “[...] descida das ciências ocidentais do céu para a terra” (2007, p. 375), no entanto, tal como Carlyle, mas livre da conotação religiosa, reivindica, em 1949, quando escreve *O homem de mil faces*, o otimismo, a capacidade de superação, a força individual definitiva, enfim, para o autor, a heroicidade essencializada, inscrita dentro de cada um de nós, está sempre pronta para emergir e se manifestar; redimensionadas suas ações, o novo herói será capaz de resgatar e de fazer ver a nova Atlântida (algo muito próximo do que encontramos no movimento ascendente próprio dos mitos de primavera, nascimento ou ressurreição). Campbell empresta de Nietzsche o grande tema da emancipação da humanidade, como se diz, da certeza de sua chegada à idade adulta, mas insiste em ignorar a queda filosófica do arcabouço metafísico. Em termos, seu herói é uma versão colimada por tantas histórias que escava a partir do máximo esforço antropológico, e o que resta surge como ilusão animada do *ubermensch* nietzschiano. Entre Carlyle e Campbell sobressai a passagem abissal, sem que se perca, no entanto, o encantamento pela capacidade do homem, em essência idealizada: seu heroísmo.

## 2. Existe, assim, um culto e uma época para as variações do herói.

A época de sua supremacia, contudo, entrou em franco declínio, justamente e não por acaso, com a ascensão do romance moderno tal como o conhecemos (inegável revolução da forma literária), dentro de seus traços fundamentais e diferenciais, a partir do século XVIII, como causa material dos novos monumentos literários. Pelo viés da escola realista, o **real** em foco e condição, fez-nos menos míticos e lúdicos; em consequência, menos simbolizantes. Permite-nos apontar que estão, entre os motivos para a manutenção do herói, as condições determinantes da época que o colocou em contraste com toda a ficção que o antecedeu: a nova forma narrativa, necessariamente superativa (dada a tentativa do **ultrapassar e originar**) foi, em certa medida, a grande e paradoxal vilã do herói.

Se, pouco a pouco, Hércules e Perseu, conquanto nada miméticos, vinham se tornando cada vez mais induzidos ao processo de mitificação, e rompantes narrativos da heroicidade praticamente cabiam apenas em contos populares e romances de cavalaria medievais (cuja função fora exaurida pela monumental paródia de Cervantes), coube ao realismo produzir o mais acentuado movimento de afastamento/deslocamento (e muito raramente de aproximação) em relação à forma arquetípica criativa do herói (nada muito distante de um processo de secularização). No entanto, o que trataremos como a **matabilidade** do herói, na verdade, esteve longe do franco extremismo; as pesquisas de Campbell, Carlyle e Frye, por exemplo, demonstram sua força de resistência. Ainda assim, pode-se dizer que a fórmula

realista, como uma exposição temporária à kryptonita, ou o erro de medida no *pharmakon*, avariou definitivamente seus atributos e poderes, de tal forma que, após os abalos provocados pelo eixo Nietzsche-Heidegger, o herói parece ter iniciado um percurso, tal como se vê na **morte ou ocaso da arte**, em direção ao desaparecimento do esforço metafísico, encontrando-se também ele mesmo diante deste grande espelho filosoficamente emoldurado.

Candido de Figueiredo, filólogo e escritor português, há mais de cem anos (1899), dicionarizava a figura do herói da seguinte maneira:

**he-rói.** *m.* Homem extraordinário, pelas suas qualidades guerreiras, triunfos, valor *ou* magnanimidade. Protagonista *ou* principal personagem de uma obra literária. *Deprec.* Homem notável por seus desmandos *ou* irregularidade de proceder. (Do lat. *Heros*) (FIGUEIREDO, 1913, p. 1018).

O multi-intelectual, político e institucionalizado Houaiss, preferiu maior abrangência:

**herói** *s.m.* (sXV cf. FichIVPM) **1.** MIT filho da união de um deus ou uma deusa com um ser humano; semideus **2** MIT mortal divinizado após sua morte; semideus **3** *p.ext.* indivíduo notabilizado por seus feitos guerreiros, sua coragem, tenacidade, abnegação, magnanimidade etc. **4** *p.ext.* indivíduo capaz de suportar exemplarmente uma sorte incomum (p.ex. Infortúnios, sofrimentos) ou que arrisca a vida pelo dever ou benefício de outrem **5** *p.ext.* indivíduo notabilizado por suas realizações <os h. das ciências> **6** *p.ext.* figura central de um acontecimento ou de um período <os h. da Revolução Francesa> **7** *p.ext.* pessoa que, por ser homenageada ou por qualquer motivo (nobre ou pouco digno), se distingue ou é centro de atenções <o h. Da festa> <o h. da baderna foi justamente o mais tímido entre todos> **8** *p.ext.* principal personagem de uma obra de literatura, dramaturgia, cinema etc. **9** *infrm.* indivíduo que desperta enorme admiração; ídolo ◊ **h. de romance** indivíduo que vivencia aventuras ou fatos tão extraordinários que parecem proceder da imaginação de um romancista • **h. problemático** LIT personagem principal de uma obra literária, cuja personalidade, modo de agir e de pensar parecem entrar em conflito com a sociedade circundante, considerada de modo negativo [Foi esp. durante o Romantismo que a literatura, particularmente o romance, focalizou o conflito do herói problemático com a sociedade.] (HOUAISS, 2001, p. 1520).

A passagem sintetizante e elíptica entre os verbetes, capaz de dispensar mais de dois mil anos da história literária, põe em evidência a modulação da heroicidade; despedir-se das figuras titânicas é reelaborar seu campo de ação, pelo abrandamento gradativo do enfrentamento (das questões de dimensão épica), para encontrar o homem comum, dentro de uma nova lógica narrativa, no espaço e tempo limitado, um quase anônimo da vida social. A concisão (colimada pela estrutura) de Figueiredo toma, após a entrada 1 (embrionária), de

forma indireta o herói literário, como (na entrada 2) a “[...] principal personagem de uma obra literária” (1913, p. 1.018), e é nesse pequeno intervalo entre as entradas (se fazendo entrever no espaço em branco), que o mais proveitoso mundo da heroicidade está interdito, ou, em uma leitura menos atenta, completa e propositadamente suprimido. Houaiss, após semelhante entrada, e dentro do percurso revelador, cujo espectro se movimenta do mito ao indivíduo, alarga os desdobramentos e inclui a ressalva que se faz ao **herói problemático**, o qual teve seu grande momento no Romantismo, fato que chama a atenção. Se o herói pode ser aquele, “[...] cuja personalidade, modo de agir e de pensar parecem entrar em conflito com a sociedade circundante, considerada de modo negativo” (HOUAISS, 2001, p. 1.520), seria possível, como inversão, encontrá-lo em um conflito direto com a ideia corrente de sua própria heroicidade, a de que representava justamente um dado grupo, ainda que se destaque como uma parcela dessa sociedade, tudo parece colimar a roupagem mais sensata e possível para a nova ficção: a do herói como sinônimo de protagonista. A resposta pode ser rápida, sem divagações, e recoberta pela circunstância antitética que marcou a prevalência da visão romântica. Como se vê, sem novidades, o conjunto de ação do herói recobre, também, a possibilidade do atendimento cultural, trazendo a lume os termos que Vattimo (2012) empresta de Heidegger, pelo *Aufstellung* (a obra de arte como exposição de um mundo constantemente em criação, e, por conseguinte, **sem origem**) e o *Her-stellung* (sua característica acional de se **pôr-em-obra da verdade**).

Dizendo dessa forma, o herói, por conseguinte, poderia/deveria apartar-se da representação exemplar? Do mito ao artístico, o herói está no centro da passagem do fenômeno substancialmente ligado à credence, para, já nos primeiros escritos e registros sobre a heroicidade (pelas mãos de Homero e Virgílio, por exemplo), ligar-se à criação artística; a condição psicológica (dos crentes) parece ter sido a responsável pela aceitação (até com certo prazer) da modulação, sem que a criação artística fosse vista como transgressão ou fabulação herética; havia lá uma perfeita sobreposição cósmica, e a característica fundante daquela narrativa: o ímpeto do herói era o determinante da forma. As histórias de heroicidade da nova narrativa, contudo, com gênese mítica, parecem ter sido cruciais para que a figura do herói (real, mítico ou artístico) fosse tomada mais decisivamente como (simples) fator histórico; ironicamente, a principal motivação para que o realismo pretendesse “esquecer” a figura do herói de forma incisiva foi negar a ele a possibilidade de fundar a substancialidade de uma **cultura fechada** (LUKÁCS, 2009). A nova razão de escrever, inscrita no realismo, abriu mão da estrutura preditiva capaz de alimentar o herói, priorizando, em busca da consecução do real (pelo máximo da verossimilhança) uma estrutura analógica, hipotipose aludida por Barthes,

em que o texto, a fim de produzir uma ilusão de realidade, passou a “[...] pôr as coisas aos olhos do auditor” (BARTHES, 2012, p. 187), mediante detalhes inúteis, enchimentos, catálises, detalhes absolutos, configurando uma espécie de luxo narrativo (pela enfocação microscópica aplicada à realidade) que, quanto mais pretendeu solucionar o texto pelo realismo, mais e mais se despediu do mesmo, descrevendo sempre uma hipótese universal de configuração (como exemplo, a figuras clássicas do barômetro de Flaubert ou a porta de Michelet), o que fez resultar, paradoxalmente, não no que se visualiza como **real concreto**, mas em um **real idealizado** (ou seja, um sempre simulacro).

A análise da passagem do herói para o simples protagonista (ou ao herói sem, ou com quase nenhuma heroicidade, minimamente doméstico e microscópico) inscreve-se, também, na mudança de eixo estrutural, e, com predisposições próximas, mas não totalmente concernentes, àquelas que se voltam para os objetos; e se é verdade que “[...] revoluções na história literária são invariavelmente revoluções na forma literária [...]” (2000, p. 7), como escreve Northrop Frye, é possível concluir que, já no século XVIII, os primeiros romancistas modernos, ainda que inconscientemente, tenham de fato mirado à emancipação do sujeito (pela construção do *ethos* do *homo economicus* burguês), mas tenham acertado sua mais dura objetificação. O que teria acontecido, portanto, foi um grande fenômeno de afetação objetal da personagem, com maior evidência no protagonista. Apenas insistindo muito, pela pluralidade desgastante das características (detalhes “inúteis” e enchimentos descritivos), em detrimento dos traços fundantes do herói arquetípico, é que o protagonista poderia ser percebido, melhor dizendo, distinguido dentre os demais personagens; em outras palavras, tudo demandou um esforço mútuo e contínuo para o apagamento e trancafiamento do herói; isso que se parece com uma espécie de secularização da heroicidade, no entanto, alinhavada pelo positivismo e pelo cientificismo, não extirpou a espécie, o que mais fez foi criar novas cavernas e grutas no reino de Hades, onde, como os deuses inferiores, os heróis circunstanciais foram sendo mais e mais encerrados. A grande diferença ilustrativa é que, agora, os aprisionadores, Zeus, Hades e Poseidon, acabam se parecendo mais com Defoe, Richardson e Fielding, estes muito mais onipotentes (em franca recriação da **origem**) e vigilantes (articuladores do **meu**-personagem), com a máxima destreza, fizeram ligar-se, como *status* dos grandes inimigos do Olimpo, uma grande e imponente volta à condição metafísica, quase religiosa, para retomar o termo de Carlyle.

3. Colocar a questão dessa maneira, enfim, é também concordar que o romance do século XVIII, quando comparado a toda produção ficcional anterior, sim: (i) perfazia uma nova

forma literária (com seu próprio sistema de imagens); (ii) reunia fundamentos e características diferenciais; e que (iii) entre os motivos para seu surgimento, de forma incisiva e sobretudo, estão as condições da época (sua causa material); os novos deuses, escritores do realismo, são o produto subjacente dessa realidade e, como primeira característica, estão rebaixados pela impossibilidade da invenção (pois são obedientes a forma-Deus); seus personagens não fundam, mas se amoldam, gerenciando uma nova ordem burguesa crescente; assim, esse homem só pode ser algo bem menos colocado que um herói ancestral, sem desafiar a Deus, mas, como condição de seu sucesso, agindo de forma máxima sob seus preceitos. Adão não é apenas o primeiro ser humano de que se tem notícia. É também o homem comum, inventado (como a origem sempiterna) já sem heroicidade alguma. Ao contrário, a trovada bíblica contra Adão e Eva, pela falta inafiançável e paradoxalmente imperdoável, impõe e administra doses homeopáticas em direção à finitude, mas, ainda assim, é emancipação fundamental do homem (irônico, mas completamente lógico, que isso tenha se dado no livro religioso mais referendado de todos os tempos); é, enfim, como a religião (em substituição/apropriação de) também haveria de dar ação ao mundo pela verossimilhança da personagem, não se nega que há uma imensidade de heroicidades no texto bíblico, mas são fusões parabólicas, chegando ao assomo fundamental, pela aliança entre Deus e o herói universal, que foi Moisés. Convulsa e tirânica, a voz de Jeová: “[...] maldita seja a terra por tua causa. Tirarás dela com trabalhos penosos o teu sustento todos os dias de tua vida. Ela te produzirá espinhos e abrolhos, e tu comerás a erva da terra. Comerás o teu pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de que foste tirado; porque és pó, e em pó te hás de tornar.” (BÍBLIA, Gênesis, 3, 17-19). Se quiseres o ócio, pecarás recorrentemente, pois já não o têm – seria um bom complemento para maledicência; vertida em pena capital: a acédia tem o engaste da lassidão e, em matéria, é a resistência do corpo em agir ou da alma em contemplar/submeter-se; eis a heroicidade realista pura (como pena capital): ao homem moderno, religioso, primeiramente é dado apenas o direito de **sobreviver**, e nada mais.

*Com sofrimentos dele te nutrirás todos os dias*, a deixa da divindade à atuação heroica dos homens reais. Apesar de reclamarmos contra Adão e Eva todo nosso infortúnio, não há quem possa de fato reprimi-los, falta-nos a autorização, de fato, para atirar contra eles, contra a origem, a primeira pedra. E isso ocorre muito menos por um permissivo (também parabólico), que pela identificação que temos com as ilustrativas figuras originárias. Nos agradam mais, pois, Adão e Eva, seres humanos ultraprojetados, que a própria figura de Deus, síntese contínua e catalizadora da maior heroicidade entre todas, e que projeta no horizonte, portanto, sempre para fora do homem, o manancial que o justifica: criar a tudo.

Chegamos ao ponto no qual os mitos da criação passam a ceder lugar à lenda – tal como no Livro do Gênesis, depois da expulsão do Paraíso. A metafísica é substituída pela pré-história, que é vaga e indistinta a princípio, mas aos poucos exibe precisão de detalhes. Os heróis tornam-se cada vez menos fabulosos, até que, nos estágios finais das várias tradições locais, a lenda se abre à luz comum cotidiana no tempo registrado. (CAMPBELL, 2007, p. 306).

Como resquício daquele herói ancestral, sobra uma tendência em dotar o herói humano com poderes que ultrapassam sua real condição, e, segundo Campbell, se isso “[...] está de acordo com a concepção segundo a qual a condição de herói é a de algo a que se está predestinado” (CAMPBELL, 2007, p. 311), muito mais se justifica, em tempos de valorização da realidade, o despedir-se do herói universal para intrometer-se no mundo do herói doméstico, que, com o perdão do aliciamento metafísico, nos dá a todos, em menor ou maior medida, o poder da heroicidade mínima, conquanto o novo “[...] herói simboliza aquela divina imagem redentora e criadora, que se encontra escondida dentro de todos nós e apenas espera ser conhecida e transformada em vida” (CAMPBELL, 2007, p. 43).

Não nos parece equivocado creditar ao herói do romance, reflexo do processo gradativo da construção de ideia de indivíduo, essa mesma condição, mas isso ocorre menos no plano narrativo (no ritmo diegético), que na colagem figurativa a que nos propomos. O protagonista, por mais incapaz e repugnante que possa ser, ainda está recoberto por alguma heroicidade, é o verdadeiro e mais longínquo resquício da emancipação humana: ser dotado de heroicidade, ao tempo em que é também, pessoal ou socialmente, o portador da (ação/luz) narrativa; é assim que todo homem olha para si, como prova do grande acontecimento (CARLYLE, 19-); para justificá-lo, a maior prova, ter ele mesmo criado quem o criou: Deus; e tudo para que Este “criasse”, não por menos, um agente racional à imagem Daquele que O criou (o próprio criador do Criador). O Deus com quem o herói vai se encontrar, em síntese, e que pôs em todos nós a força, recôndita e divina, de que nos falam Campbell e Carlyle, é a figura que, pondo-se equidistante, interpola o homem que cria e a imagem já criada do homem.

Por esse prisma, o Realismo reestabeleceu (pelo predomínio da ideia protestante) o que o homem da antiguidade, e, sobretudo, o homem medieval havia perdido, sua crença nele mesmo; na capacidade de ser interessante e construtor a todo momento. O Realismo, por assim dizer, havia de transformar o herói a fim de que o mesmo pudesse atingir suas características dizíveis (ainda muito, mas muito menos idealizadas), pretendendo anular a força heroica, condenando sua existência (porque todo herói havia sido, até então, como uma

espécie de quase-Deus) a uma espécie da banalização; um grande subterfúgio para, cada vez mais, afirmar a ilusão de que a literatura, enfim, falava sobre ela mesma apenas quando se pretendia menos realista, como a grande e franca representação da realidade (o herói, assim como Deus, passa a ser apenas o que *realmente* denota a capacidade de ficcionalização do único agente racional possível: o próprio homem). O realismo, conformativo do herói, compõe uma experiência da **escolha** que decorre dessa complexidade contextual (de público, editor, leitor, autor, etc, só para praticarmos os termos caros à literatura), e sua mobilidade, especificamente, define-se dentro de uma finitude, “[...] che è anche sempre storicamente qualificata, culturalmente densa” (VATTIMO, 2011, p. 13), dando-nos a incapacidade de se furtar a experiência que se exercita para fora do pensamento dominante. Estamos, assim, adstritos ao que está lançado (qualificado), ao fundamento hermenêutico regente (que adota a **origem** e o **princípio**), e a figura do herói no romance é categoria alarmante desta imposição (ousamos dizer, a maior virada opressiva do **efeito do real**), da qual não se pôde livrar durante muito tempo.

Le condizioni di possibilità dell’esperienza sono sempre qualificate; o, come dice Heidegger, l’Esserci è progetto gettato, *di volta in volta* gettato. La fondazione, l’avvio, l’invio-principio del nostro discorso non può essere, in altre parole, che fondazione ermeneutica. **Anche la logica con cui il discorso procede, poiché ve n’è una e lo svolgimento non è arbitrario, è una logica iscritta nella situazione, fatta di procedure di controllo che sono date di volta in volta, nello stesso modo *non-puro* in cui sono date le condizioni storico-culturali dell’esperienza.** Forse, il modello a cui pensare, che anzi è già-sempre efetivamente in atto nel procedere filosofico, anche quando questo si interpreta diversamente, è quello che si dà nella critica letteraria e artistica: discorsi e valutazioni critiche muovono sempre da un insieme di canoni che sono storicamente costituiti della storia delle arti e del gusto... (VATTIMO, 2010, p. 13 – grifo nostro).

4. É, justamente, nesse historicamente constituído em que se prorrompe a lição do pensamento (em que não se procura a falha, porque só força, só permissivo, só imposição), que a figura do herói como a de um homem que se assenhora da realidade (e veja aqui como a inversão é lucrativa e objetal, a obra, e, por conseguinte, o conhecimento, aliada ao seu caráter mercantil), constitui o mais perfeito acabamento da ilusão da referencialidade da literatura, pelo antigo (e não de todo refutado) supedâneo da tese mimética. Vattimo, já para além de Nietzsche, não lamenta a arbitrariedade tirânica, mas, sim, a ressonância de um acaso da realidade a que se insiste em legitimar. Nestes termos, o **realismo formal**, amplamente abraçado pelo homem burguês, inspira a substituição dos heróis, e porque não dizer, por



necessidade de emancipação, a tentativa de **morte do primeiro herói**, indefectível diante da sedimentação da ideologia burguesa.

Como ponto de desequilíbrio, mas não de resistência, o Romantismo.

Torna-se, com e através dele, ainda mais pródigo o (re)nascimento do herói doméstico; do ser que, em si, reúne ações conflitivas à grande sociedade. O herói surge, é verdade, e pode coexistir com o **homem comum** (do qual pensa encontrar-se a léguas de distância), e isso se dá apenas na dimensão de uma qualidade do **possível**, que esteja, enfim, em par com o **efeito de real** que se destacada entre os códigos, dando luz ao **novo herói**, relegando ainda mais à margem, por longo período, aquele herói originário, capaz de roubar o fogo ou subverter os cães do inferno; nesse herói conflitante, contudo, está a gênese do herói contemporâneo; diríamos que, despindo-o das qualidades metafísicas, teríamos a ambos em franca homologia. O primeiro, o **herói romântico**, gozando da qualidade do identificável, enquanto atuando declaradamente em oposição às circunstâncias nocivas da sociedade; o outro, no entanto, fugindo à condição primordial do **exemplar**, e tendo seu raio de ação projetado, narrativamente, por valores próprios do niilismo, a atuar no espaço abstrato (e daí a grande dificuldade em detalhar suas ações) do grande discurso; é o trabalho mais hercúleo do herói contemporâneo, pois se coloca contra o que está **vindo-a-ser**, e não contra o que está posto (já traduzido como realidade).

Há, no entanto, uma variação desse herói, e é dele que falamos nessa tese. Se verá que tal tipo se encontra em um ponto crucial na história dos heróis; sua ação direta não se dá contra o vilão (elemento narrativo histórico-negativo), contra o mundo, contra as forças da natureza, tudo isso seguirá sendo confrontado pelo herói do Realismo, do Romantismo ou, em planos macros e mais teatrais, pelos super-heróis, espectros ainda pródigos de peripécias e diegeses. O **herói do epitáfio** (como o chamaremos) está posto como um alarme pulsante, o elemento negentrópico, a bomba a ser acionada dentro de uma metanarrativa, em franca ação contra seu ponto fraco. Em uma linha, o herói que luta contra o processo de restauração do déficit metafísico. Despiciendo dizer pela quase recorrente falibilidade de seu esforço; o que se percebe, na conduta desse novo herói, é um trincamento da estrutura, a amostragem do que está recôndito, respondendo a um interesse que se mantém indizível. Esse é seu campo de atuação, vigente na impossibilidade do conceito e do fundamento, muito provavelmente ele não conseguirá alcançar seu objetivo máximo: o desabamento do grande discurso, mas, certamente, inscreverá nele significativas ranhuras, trincamentos e abalos.

5. No capítulo em que Todorov se dedica à análise que Frye faz acerca da sua teoria dos gêneros, surge a figura do herói como primeira grande categoria distintiva dos modos da ficção, ali, essa figura sublime trava sua grandeza por via relacional (de grau e natureza) com o leitor e às leis da natureza. A pergunta fecunda de Todorov, no entanto, é bastante plausível: “Pode-se falar do herói como se esta noção fosse evidente?” (TODOROV, 2014, p. 20). De fato, o herói dos romances do século XIX e, mais particularmente do século XX, em par com a ideia de que o romance se configura como uma obra cujas ações são levadas à frente por um indivíduo, foco principal do narrador, despediu-se (em parte) do herói mítico e folclórico, disso não resta dúvidas. No entanto, Campbell (1949), e já o fizera Carlyle (1840), nos chama a atenção, pela sempre presente e atemporal atualização de sua figura, o suprasumo arquetípico do mundo. É de dentro da grande crise da figura do herói que, já no século XIX, Carlyle professa a crença no heroísmo como pedra fundamental, modelar e irredutível da sociedade, escrevendo que:

Em todas as épocas da história do mundo, nós verificamos que o grande homem foi o indispensável salvador de sua época; - o raio, sem o qual a lenha nunca teria ardido. **A história do mundo, como já disse, é a biografia dos grandes homens.**

Críticos tão pequenos fazem o que podem para promover a descrença e a universal paralisia espiritual: mas felizmente eles nunca conseguem completamente seu objetivo. Em todos os tempos há possibilidade de um homem se elevar a bastante altura para sentir que eles e suas doutrinas são quimeras e teias de aranha. **E o que é notável é que em tempo algum eles conseguem erradicar inteiramente do coração dos homens vivos uma certa e peculiar reverência pelos grandes homens: genuína admiração, lealdade, adoração, por mais obscura e pervertida que seja. O culto dos heróis há de perdurar sempre enquanto o homem perdurar.** (CARLYLE, 19-, p. 20 – grifo nosso).

Se isso é verdade, e nos parece que de uma forma ou de outra, o herói, embora tenha sofrido muito, não chegou ao ocaso completo, seu reflorescimento, ou para usar os termos daquele autor, seu renascimento e ressurreição (circunstâncias já bastante atualizadas no gênio romântico), tanto no Romantismo, como no romance moderno, em termos de significação, agudizou o aspecto trágico da queda, revelando uma “arte trágica”, escreve Campbell, “[...] mais potente (para nós) que a grega (...): realista, íntima e variadamente interessante tragédia da democracia [...]” (CAMPBELL, 2007, p. 34), cuja expressão literária pode ser convocada, sim, pelos padrões retóricos da **ascensão** e da **descensão**, mas que, em outras palavras, prefere ou se reconhece mais na queda (no *kathodos*) que na subida (no *anodos*) do herói, algo que, de forma figurativa, tipificam *a conduta espiritual dos românticos*, a *turbulência fáustica*

e o *escudo de sublimação ou do ideal do eu*, cujo ápice metafórico está na essência do avultamento do sujeito, seu agigantar-se (dentro/e para a Natureza), como resposta e reação religiosa ao racionalismo iluminista, e completa síntese do trágico embate entre as aspirações ideais e a impotência real, “[...] os movimentos de ascensão às alturas (de Rousseau a Child Harold), de onde se pode contemplar o mundo livre e superiormente, emolduram o perfil do herói romântico e de seu *titanismo*” (NUNES, 2002, p. 73), mas que vai florescer de forma magnânima, aliados à força da filosofia de Nietzsche e Heidegger, no romance do século XX, quando o herói de fato é lançado ao **mundo do déficit**, em que: “[...] não há ilusão a respeito do céu, da futura felicidade e da compensação capaz de aliviar o amargo poder supremo, mas apenas a mais negra escuridão, o vazio da não realização, para receber e devorar as vidas que foram atiradas fora do útero somente para fracassarem.” (CAMPBELL, 2007, p. 34). Partindo destas configurações, sim, pode-se responder a Todorov que há certa conformação do que venha a ser um herói; por assim dizer, o delineamento suficientemente capaz de pôr em evidência a sua noção, só não se põe tão estruturalmente como se podia imaginar.

6. Nosso recuo histórico, dentro desse capítulo, de fato não intenta ir além do século XVIII, quando se considera a ascensão do romance como gênero bastante particularizado. A força do romance dessa época, seu traço diferencial, diriam os críticos do gênero, se apoiava no “realismo” trabalhado dentro das obras formadoras, uma fórmula que suplantaria tudo o que até então se havia realizado e que, talvez de forma até surpreendente, passaria a ser o grande modelo narrativo, o que hoje se verifica, inclusive, aproveitado das mais diversas formas e pelos mais variados tipos de arte. Ian Watt, um dos mais interessantes teóricos sobre a gênese desse novo romance, percebe uma guinada, quase fenomenológica, da forma como seus primeiros escritores equilibram a adoção do **realismo formal** e como essa adoção, configurada em termos práticos, projeta-se, em termos de intensidade, sobre a figura do indivíduo comum; tudo se volta para a atuação desse eleito, o protagonista, um herói doméstico dentro do tempo-espço delimitado. Pontual que o “[...] realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta.” (WATT, 2010, p. 13), de forma que a mudança capaz de caracterizar o gênero, de constituir-lo em oposição ao que até então se praticava (e isso se inicia como diretiva iluminista), revela uma afinidade com o contexto do Modernismo em que emergia.

Uma guinada na lida narrativa, por assim dizer.

Uma guinada em par com uma clara variação epistemológica.

Ao nos afinarmos com Watt, e sem nos esquecermos de que o autor propõe sua teoria formativa do romance a partir do contexto literário e social da Inglaterra, do século XVIII, também todas as advertências que se impõem entre o **Realismo literário** e o **Realismo filosófico**, devem ser consideradas:

[...] o gênero surgiu na era moderna, cuja orientação intelectual geral se afastou decisivamente de sua herança clássica e medieval rejeitando – ou pelo menos tentando rejeitar – os universais.

(...)

A grandeza de Descartes reside sobretudo no método, na firme determinação de não aceitar nada passivamente; e seu *Discurso sobre o método* (1637) e suas *Meditações* contribuíram muito para a **concepção moderna da busca da verdade como uma questão inteiramente individual, logicamente independente da tradição do pensamento e que tem maior probabilidade de êxito rompendo com essa tradição.**

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora.

(...)

O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade. (WATT, 2010, p. 13-15 – grifo nosso).

*A rejeição aos universais, a busca da verdade como uma questão inteiramente individual*, fecundam o romance com reorientação empírico-individualista. Com essa atitude, da origem e da novidade, as novas narrativas, carreadas por uma inversão epistemológica bastante complexa, já não almejavam replicar um repertório definitivo, em que se deduzisse a completude e a imutabilidade da natureza. O fato é que a luta contra um hotentote, um ogro, uma *mae*, um fauno, ou uma sílfide, era também uma luta para o equilíbrio/desequilíbrio de vetores naturais. Com o apagamento dessa perspectiva, tanto o herói não está destinado à realização de grandes feitos (sobretudo quando em comparação com o herói mítico-folclórico), como o **realismo formal**, adotado para descrevê-lo, não está interessado em que ele esteja. A temática, agora, está na possibilidade da individualidade (lendo mais a fundo, o permissivo à heroicidade planejada); o indivíduo comum, sem nenhum atributo espetacular, é um gerador de ações em meio aos problemas que os novos tempos trouxeram; sua melhor ou pior forma de agir, o que pode se centrar em características extensivas e possíveis a todos os outros homens ao redor, a sabedoria (sobretudo para o acúmulo), a inteligência, a visão de mundo, a força física, é o que o habilitará à condição do protagonismo.

Watt atribui a caracterização fundadora à obra de Defoe, com *Robinson Crusóe* (1719):

E com isso [Defoe] inaugurou uma nova tendência na ficção: sua total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica afirma a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o *cogito ergo sum* de Descartes na filosofia. (2010, p. 16).

Essa informação de Watt é das mais expressivas para o entendimento diferencial do romance; o homem-crusoé (para além de seus antepassados evidentes: Fausto, Don Juan e Don Quixote) tem, como característica condenativa, a *hybris* transformada e reescrita da autossuficiência, algo que se dá, conforme Watt, pelo “[...] egocentrismo exagerado [que] o condena à solidão, onde quer que esteja.” (WATT, 1996, p. 77). E, em continuidade a Defoe, explica Watt, Richardson e Fielding passaram ao que viria a se tornar “[...] a prática geral do romance, o uso de enredos não tradicionais, ou inteiramente inventados ou baseados parcialmente num incidente contemporâneo” (WATT, 1996, p. 16), ou seja, para criar o indivíduo, todo um passado há de ser negado. Há modulações claras na narrativa, em decorrência da atitude indivíduo-biográfica do romance; a ambiência pelo tempo-espço, no entanto, é a que talvez se configure como de maior importância, como duas instâncias que, se bem definidas, estão articuladas em proveito do protagonista. Essa reunião de vetores, nominada ambiência/ambientação, e que passam ao trabalho de grandes críticos, de E. M. Forster, Spengler, Northrop Frye, Allen Tate, é muito bem resumida por Watt, e deve ser percebida por nós como o grande exercício da construção da hipóstase da realidade:

O conceito de particularidade realista na literatura é algo geral demais para que se possa demonstrá-lo concretamente: tal demonstração demanda que antes se estabeleça a relação entre a particularidade realista e alguns aspectos específicos da técnica narrativa. **Dois desses aspectos são de especial importância para o romance: caracterização e apresentação do ambiente; certamente o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente** (WATT, 1996, p. 19 – grifo nosso).

O ponto de virada da escrita ficcional não ocorre isoladamente, é como se os escritores citados por Watt: Defoe (sobretudo, pela anotação do *homo economicus* e puritano), Richardson (pelo aprofundamento, em sua realidade cotidiana, do mundo feminino) e Fielding (e as intenções, paradoxais, de reelaborar o gênero épico), realmente estivessem, em diapasão com as transformações filosóficas advindas de Descartes, Hobbes e Locke (e, talvez, sobretudo deste), escavado uma fórmula no interior da criação literária. “Depois que Descartes conferiu importância suprema aos processos de pensamento na consciência do indivíduo, os problemas filosóficos relacionados com a identidade pessoal despertaram grande

atenção.” (1996, p. 19), escreverá Watt. Essa nova forma de escrever, em que o autor dedica especial atenção à personagem central, nomeando-a<sup>8</sup> (nomes e sobrenomes comuns substituem nomes tipos/históricos), aprofundando caracteres, particularizando sua **visão de mundo**, fazendo com que a ambiência comungue estados de ação e psicológicos, enfim, essa diferença que se impunha à literatura, até então praticada, buscava como finalidade um maior efeito de identificação entre personagem e o leitor burguês a que se destinava<sup>9</sup>, dando ao público “[...] o selo de aprovação literária nos heróis do individualismo econômico” (WATT, 1996, p. 57). No campo estético, a linguagem passa a ser utilizada em descolamento com a tradição, que, até então, voltava-se muito mais para o efeito poético do texto. “É verdade que o movimento em direção a uma prosa clara e fácil no final do século XVII contribuiu muito para a criação de um modo de expressão bem mais adequado ao romance realista do que aquele que existia antes [...]” (WATT, 1996, p. 28-29), alcançando o novo estilo de vida, essencialmente urbano, em que o individualismo se revela pela tendência privada e subjetiva que se inscreve na sociedade moderna, que se qualifica pela “[...] transição da orientação objetiva, social e pública do mundo clássico para a orientação subjetiva, individualista e privada da vida e da literatura dos últimos duzentos anos” (WATT, 1996, p. 154).

A passagem da **personagem-tipo** para a **personagem-indivíduo**, como sinal dos tempos, da era em que a noção de indivíduo como construtor de seu destino se avoluma – idealizado o sujeito forte da modernidade (pela *autoafirmação*, conforme Blumenberg), também foi decisiva para a afirmação do indivíduo em exercício de escrita. A hermenêutica de resgate de Watt é pontual, apontando a filosofia de Locke e Hume como apoio às decisões dos novos autores:

[...] muitos romancistas, de Sterne a Proust, exploraram a personalidade conforme é definida na interpenetração de sua percepção passada e presente. O tempo é uma categoria essencial em outra abordagem similar porém mais superficial do problema da definição da individualidade de qualquer objeto. **O “princípio de individuação” aceito por Locke era o da existência num local particular do espaço e tempo: pois, como escreveu “as ideias se tornam gerais separando-se delas as circunstâncias de tempo e lugar”, portanto se tornam particulares só quando essas duas circunstâncias são**

<sup>8</sup> O nome, segundo Watt, era uma tentativa de dar maior autenticidade à narrativa, condizendo personalidade e portador, e logo se consolidou com uma das principais nuances do exercício criativo: “[...] os primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo.” (WATT, 1996, p. 20).

<sup>9</sup> É bem conhecido o fato que Defoe chegou a ser processado por um de seus leitores, para o qual, em sua escassa experiência mimética, configurava grande absurdo a narrativa de uma história “mentirosa”, como se fosse verdadeira. Isso denota uma grande passagem de mudança na recepção do novo leitor, também. Ora, Homero, Dante ou Shakespeare, por exemplo, jamais passariam por tal infortúnio, dado que ninguém, em sua consciência, tomaria uma de suas peças ou poemas – gerais e universais – por uma narrativa particular e pontual.

**especificadas. Da mesma forma as personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados.**

(...)

O enredo do romance também se distingue da maior parte da ficção anterior por utilizar a experiência passada como a causa da ação presente; uma relação causal atuando através do tempo substitui a confiança que as narrativas mais antigas depositavam nos disfarces e coincidências, e isso tende a dar ao romance uma estrutura muito mais coesa;

(...)

[...] a fidelidade do romance à experiência cotidiana depende diretamente de seu emprego de uma escala temporal muito mais minuciosa do que aquela utilizada pela narrativa anterior. (WATT, 1996, p. 22-23 – grifo nosso).

Talvez possamos acrescentar que a ambiência, mais que a planificação do tempo-espaço que se entrelaçam como *spatium* para atuação do indivíduo, trata-se, também, da **contaminação** destes elementos pelo **ser-indivíduo**, o qual se inflexionará sobre todas as coisas a partir de um atributo ideológico característico desse contexto: a ideia de estrutura como função. O que queremos dizer é que, ao se debruçar para a escrita do protagonista, a decorrência lógica é de como todo o espaço e tempo são apenas compreensões do ser (o arranjo sensível deste, a menos que o foco narrativo seja abordado sobre outra perspectiva, o que pediria, também, a incidência dessa subjetividade em percepção), sendo essa, no entanto, uma noção ingênua, de certo modo, uma vez que se apoia na possibilidade de manipulação franca e direta da realidade, pelo sujeito. Não nos parece possível, inclusive, a ocorrência dessa *atitude da particularização* sem que a ela preceda a aclamação do indivíduo como centro-narrativo; isso parece sedimentar o que, para Watt, viria significar a emancipação espaço-temporal resolvida pela busca da verossimilhança narrativa. Inequívoca para Watt é a relação entre a literatura e a filosofia, conquanto o próprio autor exercite a ressalva ensaística de suas analogias, a aposta é bastante clara:

Parece que todas as características técnicas do romance descritas acima contribuem para a consecução de um objetivo que o romancista compartilha com o filósofo: a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais.

(...)

[...] tanto as inovações filosóficas quanto as literárias devem ser encaradas como manifestações paralelas de uma mudança mais ampla – aquela vasta transformação da civilização ocidental desde o Renascimento que substituiu a visão unificada de mundo da Idade Média por outra muito diferente, que nos apresenta essencialmente um conjunto em evolução, mas sem planejamento, de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares.

(...)

[...] a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de

fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 1996, p. 27-30)

É importante estabelecer, desde já, como essa euforia pelo ego, julgando por apagamento os valores a serem rompidos, resultaria, de forma irônica, na multiciplidade descritiva do caráter colapsal do indivíduo, pondo em evidência seus mais claros medos e dores, angustias e fracassos, sofrimentos e impotências, dando ensejo ao que se pode chamar de um desvio inesperado que, desembocará, como muito bem anota Remo Ceserani, com toda força verbal, sintática e semântica, no principal momento de sedimentação do que conhecemos como literatura fantástica. A inscrição do sujeito, paradoxalmente, como efeito imediato e antagonico, gerará os protagonistas e heróis mais obscuros (o que se pode ler como dura resposta às pretensões realistas), já no início do século XIX:

De um lado, existe o eu que programa a própria história e evolução segundo um percurso linear e unitário, que atribui uma história ao ser biológico e, mesmo que o seu corpo mude e sofra mutilações ou doenças e as células se transformem e renovem-se, ele representa a si mesmo sob a forma de identidade e continuidade, segundo uma lógica interna precisa; de outro, há o eu que, ao contrário, se representa em suas próprias descontinuidades, nos saltos e mutações de desenvolvimento, nas rupturas, nas hesitações e nas dúvidas que acompanham inevitavelmente a afirmação do modelo forte da individualidade auto-afirmada. É daqui que se originam as tantas obras do século XIX e particularmente as do modo fantástico, sejam das representações **do eu que leva o próprio programa de auto-afirmação às últimas consequências, e se transforma no eu monomaniaco, obsessivo, louco, sejam as representações do eu dividido, duplicado em um próprio sócia, dividido em duas naturezas e em dois caracteres contrastantes: doutor Jekyll e Mister Hyde. Do primeiro tipo nasce o tema da loucura, tão difundido na literatura do século XIX, no qual o eu burguês construtor do seu destino encontra o próprio limite e o próprio comportamento obsessivo. Do segundo tipo nascem as representações do eu dividido e alienado, que são temas específicos da literatura fantástica.** (CESERANI, 2006, p. 82 – grifo nosso).

7. Trouxemos, antes, a entrada dicionarizada do verbete *herói*. O uso do termo, em se tratando de teoria literária, ora retirado do *Dicionário de Teoria da Narrativa*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, (1988, p. 210-211), também se torna elucidativo:

### **Herói**

1. A postulação teórica do conceito de *herói* relaciona-se diretamente com uma concepção antropocêntrica da narrativa: trata-se de considerar que a narrativa existe e **desenvolve-se em função de uma figura central, protagonista qualificado** que põe essa condição se destaca das restantes



figuras que povoam a *história* (v.). **Esta e as categorias que a estruturam são, pois, organizadas em função do herói, cuja intervenção na ação, posicionamento no espaço e conexões com o tempo (v. estes termos) contribuem para revelar a sua centralidade indiscutível.** (grifo nosso).

Recobre a figura do herói, senhor do protagonismo, uma tradição cultural. No curto espaço de uma entrada, indefectível a comparação entre a definição de Reis e Lopes e o ensaio teórico de Watt.

**3. Em termos histórico-literários, parece evidente que o Renascimento e o Romantismo constituem os períodos privilegiados para a configuração de heróis.** Se no primeiro, sob o impacto do legado cultural da Antiguidade Clássica, o herói corporiza a capacidade de afirmação do Homem, na luta contra a adversidade dos deuses e dos elementos, **no Romantismo encontramos o herói num cenário axiológico e histórico-social sensivelmente diverso. Trata-se, então, muitas vezes, de representar um percurso atribulado, isolado e em conflito virtual ou efetivo com a sociedade, com as suas convenções e constrações; por isso, o herói romântico manifesta-se não raro no decurso de uma viagem ou do seu acidentado trajeto biográfico.** (REIS & LOPES, 1988, p. 211 – grifo nosso).

A diferença entre as entradas 1 e 3 é apontada por Lukács como decorrência da **onipotência da ética**, crucial para o apagamento da ideia de destino. Eis como o autor elabora seu pensamento:

**O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo.** Desde sempre considerou-se **traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade.** E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade. **A onipotência da ética, que põe cada alma como única e incomparável, permanece alheia e afastada desse mundo.** Quando a vida, como vida, encontra em si um sentido imanente, as categorias da organicidade são as que tudo determinam: estrutura e fisionomia individuais nascem em equilíbrio no condicionamento recíproco entre parte e todo, e não de reflexão polêmica, voltada sobre si própria, da personalidade solitária e errante. (LUKÁCS, 2009, p. 67).

Inferre-se que a teoria de Lukács acerca do herói da epopeia, em par com a ética greco-aristotélica, advém da possibilidade de uma confluência entre as características do herói e as condições em que fora lançado (adaptabilidade/encontro); em outros termos, a heroicidade seguia determinada pela ocorrência da *eudaimonia* (pela correlação perfeita entre o potencial presente no ser e o *daemon*). Nesse aspecto, a *hybris* surge como a incongruência entre o *daemon* e o inscrito para a heroicidade. O desafio, o crime do excesso e do ultraje, havendo

provocado os deuses ou arruinado a ordem ético-naturalista, igualmente anulada a condição do herói. Esse herói, seja o eudemônico ou o que venha a fracassar em contato com a realidade, jamais deixará de estar no exercício de seu destino, dentro das possibilidades da *cultura fechada* em que está inscrito. “O que o mito entende como destino, o racionalismo científico entende como necessidade das leis naturais” (2016, p. 60), escreve Terry Eagleton, de forma que, tanto em um caso quanto em outro, o *self* do heroísmo será sempre realocado/preso a seu meio; na verdade sua atuação não é mais que um “[...] destino universal, que na tragédia não passava da sequência necessária de zeros transformados em milhão pelo acréscimo da unidade, é o que na epopeia confere conteúdo aos acontecimentos.” (LUKÁCS, 2009, p. 68).

O herói do romance, no entanto, não apaga ou anula o contributo histórico, mas se renova como necessidade de espelhamento do **novo**-indivíduo. Tal fenômeno só pode ocorrer nessa situação de organicidade unívoca, conforme teoriza Lukács, pela *cultura fechada*, em que tudo concorre para uma drástica mudança social, com ênfase na economia (ascensão do caráter comercial e manufatureiro), no aspecto sócio geográfico (urbanização, vida fabril), ou com o surgimento de outras religiões (protestantismo<sup>10</sup>). Foi, também, nesse período, que se estabeleceu a base da primeira revolução sexual, uma grande passagem na relação do homem com sua própria sexualidade (controle da natalidade, moralidade sexual, confronto de tradições, afirmação da indústria pornográfica, redefinições de conceitos, entre outras mudanças), mas, sobretudo, por um novo sistema familiar, marcado pela possibilidade da união voluntária entre os cônjuges, em que o “[...] individualismo econômico tendia a afrouxar os laços entre pais e filhos [...]” (WATT, 1996, p. 123), tendo, como efeito, uma certa liberdade da mulher (ao menos na Inglaterra) – sem embargos do grande aumento das mulheres solteiras e das *spinster* –, dando ensejo, em substituição ao *paterfamilias* (com ênfase no *sui juris* romano) e da “indústria doméstica”, aos modelos: “elementar” (de Radcliffe-Brown) e “conjugal” (de Durkheim) de família – o que possibilitou, mais tarde, no Romantismo, o amadurecimento da ideia do amor romântico. Enfim, a cultura que possibilitou a criação do romance, tal como hoje o entendemos, e que pôs como premissa fundamental a figura do protagonista, mais tarde, também, rearticulou preceitos metafísicos

---

<sup>10</sup> Para Ian Watt, a concepção social de indivíduo (a nova entidade efetiva) liga-se, diretamente, a duas grandes causas históricas: (1) o advento do moderno capitalismo industrial (e é daqui que se vislumbra, principalmente, o desdobramento/contaminação dos demais campos: na economia, o *homo economicus*; na política, o homem contratualista) e (2) a difusão do protestantismo. Dentro destes fatores, o individualismo: “Pressupõe toda uma sociedade regida basicamente pela ideia da independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos e à fidelidade aos modelos de pensamento e conduta do passado designados pelo termo 'tradição' – uma força que é sempre social, não individual.” (WATT, 1996, p. 55).

que imbuíram os heróis do Romantismo, algo a tocar uma certa determinação (destino), como conhecíamos nas narrativas da antiguidade. Como se nota, aos protagonistas que marcam a ascensão do romance, soma-se, nas últimas décadas do século XVIII, e grande parte do século XIX, a visão de mundo própria do Romantismo, sendo crucial seu impacto no pensamento racionalista decorrente do Iluminismo (a maioria da razão, nos dirá Kant). É possível dizer que somente com o Romantismo é que passamos a entender melhor o embate homem *versus* sociedade, então reiteradamente descrita como opressora e decadente; noção que se alarga com a efervescência industrial. O homem, apequenado, mas que se põe em confronto torna-se o grande representante. É na resistência à uniformidade, portanto, se há alguma diferença a ser apontada, que o herói se distancia do simples protagonista. O **herói romântico**, como agente negentrópico da condição metafísica da heroicidade, lutaria para a viabilidade do heroísmo, impedindo sua morte completa. É através da visão romântica, em que, insatisfação permanente (rebeldia) e inquietude são potências ideológico transformadoras (procedentes das doutrinas pós-kantianas de Fichte e de Schelling), que esse herói, psicológica e historicamente marcado, eivado da figuração subjetiva, como um ungido da Natureza, resiste à finitude completa de sua extirpe, combatendo, principalmente, a segurança oposicional ao Iluminismo. Eagleton escreve que a própria essência do Romantismo, sempre tão sombrio e inquieto, era ter uma história (EAGLETON, 2016), e ela só poderia vir à luz através dessa força que o herói romântico representa, voltando-se para questões do espírito e do afeto, cuja luta implacável se impõe pela tentativa de fuga, admitindo a impossibilidade do princípio único, tendo como pré-condição a rejeição ao absoluto, ou seja, sem aceitar qualquer fundamento como algo passível de (completo) conhecimento. Dentro de um espelhamento, o poeta se torna o próprio objeto semântico, recobrando o que Carlyle havia admitido como gigantismo de uma certa espécie de herói.

Mas o poeta é o gênio por excelência; mediador entre o Eu e a Natureza exterior, o gênio nacional floresce através e por força de suas obras, a cuja linguagem se vai conferir um alcance original formativo, à altura do trabalho do legislador e próximo do visionarismo místico e profético, quando não de uma importância transcendente à especulação do filósofo, à atividade política e à ciência, que ela possibilita, elucida e perpetua. É que, altivo, incompreendido e distante, o poeta romântico impõe-se, intimado pela inspiração que o visita, a tarefa universal de legislador do reino dos fins espirituais intangíveis, onde, imune à lei de causalidade e às mutáveis circunstâncias do mundo exterior, ocupa [...] (NUNES, 2002, p. 62)

8. Para M. Bakhtin, o herói se caracteriza justamente pelo descolamento diferencial (inadequação) com seu meio/contexto; a diretiva caracterizadora do romance ocorre porque

um “[...] dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade”. (BAKHTIN, 1993, p. 425). Havia, no entanto, nos realistas, uma condição muito interessante. Por ele, não necessariamente a heroicidade se torna um atributo do herói. É fato que exista esse herói romanesco e, eventualmente, ele poderá ter herdado, como resposta à tradição, a característica de reunir atributos que o façam agir em diferença, capaz de equilibrar forças mormente maniqueístas (o recurso de levar a tradição à frente de-). Esse tipo de herói todos nós identificamos com certa facilidade, como dissemos, é o que, em última instância, reequilibra o jogo entre as forças do bem e do mal.

O herói do romance moderno, no entanto, e que pode ser lido como sinônimo de protagonista, surge da exploração em profundidade do indivíduo a quem foi dado a conhecer. Pela eleição do narrador, e com todos os elementos da narrativa girando sobre/para ele, a afinidade com o protagonista já não se realiza pelo caráter em diferencial (comum no herói da heroicidade); pelo contrário, é na identificação com o indivíduo comum, suportando os pesares da vida comum, que nos relacionamos. Reconhecemos, nesse protagonista, a qualidade de **estar no mundo**, como nós mesmos estamos; daí que suas ações, muitas vezes confusas, contraditórias, inesperadas, são as que mais despertam em nós, em paralelo ao realismo formal, o reconhecimento e a afinidade.

É, portanto, do (re)conhecimento minucioso do protagonista que nasce o que chamamos de **atração pela confissão**. A tendência fusional é tamanha que até os mais inapropriados atos desse herói, peripécias que apagariam em todo uma apreciação de seu caráter, parecerão justificados para nós; seu desvelar confessional (que parte do ato narrativo do qual o herói não pode escapar) exige, em contrapartida, uma manifestação passional do leitor. Uma paixão que ignora os atributos físicos (estes não mais que construção subjetiva de cada leitor), para repousar em todos os gestos que demandam uma circulação sensível dos estados de alegria, tristeza, angústia, raiva, potência, sensualidade, ódio, desprezo, rancor, etc.

A **confissão**, fruto do esforço narrativo, portanto, é que determinará como (de que modo e grau) nos apaixonaremos (e nos sentiremos atraídos) pelo protagonista, bem como por suas ações, às quais nos sentimos inclinados a referendar. Vista dessa maneira, a **confissão** pode revelar tudo o que for possível conhecer. Uma inadequação, o desvio ético, a futilidade, um crime, o egotismo, a depravação, a covardia, a arrogância, a fragilidade, a petulância, a ingenuidade, o perverso e o dogmático, o vil, o ressentido e o vingativo. A todas estas falhas, em equilíbrio, as nuances em oposição, como a tenacidade, a resiliência, a força, o senso de justiça, a libido, a animosidade, a bondade.

Parecem, finalmente, colhidas as exceções, não haver mais um herói nem tão ao bem, nem tão ao mal; antes de tudo isso está aquele que foi escolhido pelo narrador e com o qual nos deparamos com a abertura de páginas. Suplantados o geral e o universal pelo ato individual e singular. Agora sabemos praticamente tudo, e nos projetamos pela **confissão** (que será fragmentária, como a narrativa precisa ser), em uma reeducação do entendimento de que somos mais próximos daquele herói do que imaginávamos ser; cada vez mais tendendo ao performático, ressoa em cada um de nós as particularidades de Madame Bovary, Raskolnikóv, Dorian Gray, Bentinho, Capitu, Mattia Pascal, Zeno Cosini, Leopold Bloom, Hans Castorp, Marcel (de Proust), Mrs. Dalloway, Josef K, Macunaíma, Jay Gatsby, (o matemático) Ulrich, Fabiano (de Graciliano), Robert Jordan, Adrian Leverkühn, Mersault (de Camus), Malone (de Beckett), Antoine Roquentin, Holden Caulfield, Humbert, Lolita, Pedro Páramo, Aureliano Buendia, Artêmio Cruz, Riobaldo (de Guimarães), Doutor Jivago, Alexander Portnoy, Baltasar ou Blimunda.

Seres do papel atualizados e *super*-confessados a nós.

O despertar do “eu”, em cada herói, é uma nossa própria maneira de despertar.

Joseph Campbell nos guiou pelos estudos do tema adaptados à psicologia, e a multiplicidade é a polissemia do mesmo travestida em mil faces; segundo ele, esconde-se o unitário e a única fonte, o único herói, que somos nós mesmos. A razão particular, e que criticamente reconhecemos como inicial, seria a do próprio herói em si. Falamos do herói do **estar-dentro**. Que já é ele mesmo herói, sem nada que o antecipe, muito menos um mito (o **estar-fora**). O leitor (que se torna herói do herói), portanto, surge como efeito da criação e de sua propensão à empatia pela confissão: pela ideia da **eleição**, propriamente como um eleito a quem aquele se confessa. O romance é construído, é fruto de infindas desapropriações, cuja organização guarda em si a história do incerto e do inacabado, até revelar-se em nossas mãos como um simulacro de certeza. Se houvesse uma forma de definir o romance, não seria pelos conceitos historiográficos com os quais sem dúvida dialoga; teríamos de esquecer a teoria dos gêneros, senão pela possibilidade de recorrer a todos. Para seu entendimento, não interessa o alicerce gerativo, o rito e a extensão de suas veias e artérias, mas desvendar os aspectos simulados pelo resultado final, como um feto magicamente nascido, marcado pelo esforço periclitante da cultura.

O esforço estruturalista é um bom exemplo de como podemos nos dedicar em destrinçar o discurso, o que implica encaixar metodologicamente escalas parciais da obra até se ver desvendar sob nossos olhos a planta fundadora, tudo para que, na escola seguinte, percebamos que celebramos a imprecisão e a impossibilidade inscrita entre o mapa e o

território. Mas o romance não pode ser compreendido quando desarticulado em gradações conceituais; quando desmanchado tal como um quebra-cabeça só se percebe o descompasso. Para esse fim, tais esquematizações não passam de tecnologia imprecisa e até desnecessária. Só é possível entender a função de uma anacronia se a instância fugaz que forma o simulacro for atingida por rápidos lampejos (pensando seriamente na existência de um ponto de referência); do contrário, será a peça que sobra em nossas mãos quando reconstruímos um maquinário antigo.

A construção do romance não se procede pela relação de fatos que fortalecem ou debilitam a ação, como se pensa; é apenas um sucessivo de linhas no papel virgem. Aquele que escreve sobre estas linhas opera sob o signo da confiança em sua própria capacidade, ainda que parta de um número incontável de rascunhos ou refeito insidiosamente inúmeras vezes a partir de uma mesma ideia, até que caiba em uma **frase de acerto**. A **frase de acerto** é aquela criada e escolhida pelo supradeus do romance (o outro herói do herói); nela restará a força do Ser do papel.

A composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada. As relações que mantêm a coesão dos componentes abstratos são, em pureza abstrata, formais: eis por que o princípio unificador último tem de ser a ética da subjetividade criadora que se torna nítida do conteúdo. (LUKÁCS, 2009, p. 85).

Tem muita razão Lukács ao sugerir a complexidade do romance. Analisado minuciosamente, seu critério encerra um verdadeiro elogio do autor (o portador dessa estranha essência, a ética da escrita). Mais que isso, o efeito do resultado a que se lança, que se reconhecerá como um romance é que, por fim, caracterizará sua obra como tal. É o autor que proporcinará ao leitor a **confissão** do herói, algo que, bem visto, se revela como segunda confissão, ou confissão em segunda mão. Será sempre o correspondente ético que possibilitará a manutenção de uma organicidade (aparentemente impraticável em sua gênese). O que ocorre, curiosamente, é a particularização da figura do autor; é justamente essa ética da individuação que interferirá no resultado de sua obra (a subjetividade que se torna nítida no conteúdo). *O romance é a forma da virilidade madura*, torna-se um bordão em Lukács. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que todo romance é sempre a realização de uma ética primeira, que é a ética de sua própria criação (para ser absorvida em segunda mão). A soma das escolhas da frase nos dará uma página, e essa é a verdadeira construção do romance, que não se confunde com a alfaiataria decorrente. A página em que trabalha o supradeus é o primeiro berço do

herói, do qual se farão cópias adornadas ao prazer de uma época (como um relicário batismal).

Nesse sentido, o romance, ao contrário do que já se afirmou, é a menos paródica das artes.

#### 9. Toda nossa discussão inicial aplaude o irresponsável.

Na abertura desse capítulo, trouxemos o trecho de livro de Dino Buzzati, estão ali colocados, em antecipação, toda a carreada de nossa tese, a qual vê, em certa medida, em Drogo, a heroicidade como possível marca de sua grande luta; não exatamente lutando contra ela, mas provando a condição metafísica em que se encontra inserida desde os heróis primordiais. Não nos esqueçamos das articulações de Carlyle e Campbell, de que existe uma essência inexplicável (divina, monomítica) em cada herói, e o romance moderno nunca procurou rebaixá-la, mas, ao contrário, tornou-a cada vez mais sedimentada e passível de se entrever. O herói nascia para entender a lógica do mundo e, segundo seu prognóstico, obter todo sucesso possível. Em um primeiro momento, não se extrai ainda muita coisa daquele parágrafo inicial de Buzzati: (i) um nome; (ii) a nomeação oficial; (iii) a ação materna; (iv) um lugar como destino; (v) o ritual de passagem; (vi) informações acerca da rotina; (vii) agruras da formação; (viii) o anúncio de uma nova vida; e (ix) certo exacerbamento existencial. Na verdade, ele mais nos arrasta para uma identificação que é comum dos protagonistas do século XX, do homem que, imbricado entre valores modernos e românticos, vê sua intimidade ser revelada dada a força do psicologismo que o põe à mostra. Essa tendência, naturaliza o mundo ainda muito obscuro, pouco sondado, que é esse onde os heróis são moldados, gestados e entregues. Ao pinçarmos, dentre todos, um único destes senhores, justamente, o mais bem realizado protagonista de Dino Buzzati, Giovanni Drogo, pode-se dizer que, de forma imediata, nos apaixonamos pelo tom confessional de sua forma de vida, pela forma direta e sincera como ele descreve (ou tenta descrever) o que sente enquanto vai sendo moldado às cristalizações sociais. Como o caráter cíclico inscrito no Mito de Sísifo, há um eterno refazer na cifra simbólica buzzatiana, e ela se encontra muito bem expressa na figura de Drogo. Nos adiantamos em dizer que, após sua última visita à cidade, recusado seu pedido para instalar-se em uma nova guarnição, Drogo, ora como veterano do Forte, depara-se com um imberbe e jovem oficial, e este, tal como ele mesmo havia feito um dia, vai também a caminho do Forte Bastiani. Basta colocarmos esta cena, com aquela inscrita logo nos primeiros parágrafos da narrativa, para colimarmos uma escrita da mesmidade, e da repetição. Aqui, no entanto, a repetição sisífica é a do jogo cruel inscrito no mito da

heroicidade, e que nada mais é que sempre substituição (exaurida a força do homem velho, inicia-se a exaustão da força do homem novo), e nos dará uma boa medida de como não estamos preparados para esquecer a necessidade da equalização, de como, com a morte de Deus, não estamos prontos em ver uma vantagem nesse déficit. A repetição é a grande lição contínua, jamais aprendida (porque seu conhecimento é já a morte do ser). Para Illaria Crotti, nasce nesta derivativa toda a produção narrativa de Buzzati:

[...] Buzzati crea una circolarità rappresentativa all'interno di tutta la narrazione, per cui il tema dello scambio delle parti, dell'immutabilità del reale e della dialettica gionvane-vecchio proprio nella specularità della prima e dell'ultima andata significa emblematicamente una progressione illusoria: il peso di vicende storiche che la guerra imminente rendeva tragiche ed ineluttabili può spiegare, almeno in parte, l'atmosfera tesa e densa che circonda il romanzo e che provoca quel senso di inerte impotenza individuale. (CROTTI, 1985, p. 27-28).

Parece haver nele, em Drogo, uma desconfiança do sopro demasiado otimista da criação. *Que coisa sem sentido*, constata. E sua heroicidade será testada no próprio fato de doar-se à paixão; **deixar-se** ao olhar microscópico. É preciso conhecer que o herói romanesco é o mais bem-acabado objeto de voyeurismo já inventado, e isto porque, no mais belo momento de sua eficácia, ele significa o olhar para o que esperamos de nós; assim, não é falha a ideia de que sua vida seja concatenada à satisfação da crença do leitor. Sem poder apagar-se dessa qualidade, ele estará sempre lá; entre viradas de páginas, para frente ou para trás, encontraremos suas máculas, folias e bem-aventuranças. Nossa necessidade de protagonismo passa a estabelecer o sucesso do novo herói, algo que se afina, de forma indefectível, com os “novos” indivíduos em que nos tornamos; afeitos a uma ética que, no múltiplo, seleciona a escolha de poder ser mais – e isso parece ser um forte indício de que a forma romance talvez seja a melhor e mais bem acabada que conhecemos, em situação longínqua de decair. Vale lembrar a lição de Bauman sobre a ética contemporânea, algo que pode nos dar uma boa medida dessa afirmação:

Sugiro que a novidade da abordagem pós-moderna da ética consiste primeiro e acima de tudo não no abandono de conceitos morais caracteristicamente modernos, mas na rejeição de maneiras tipicamente modernas de tratar seus problemas morais (ou seja, respondendo a desafios morais com a regulamentação normativa coercitiva, na prática política, e com a busca filosófica de absolutos, universais e fundamentação na teoria). Os grandes temas da ética – como direitos humanos, justiça social, equilíbrio entre cooperação pacífica e auto-afirmação pessoal, sincronização da conduta individual e do bem-estar coletivo – não perderam nada de sua atualidade. Apenas precisam ser vistos e tratados de maneira nova.



Se se veio a distinguir a “moral” como o aspecto do pensar, sentir e agir do homem relativo à discriminação entre “certo” e “errado”, foi obra de modo geral da idade moderna. Na maior parte da história humana, fez-se pouca diferença entre padrões agora estritamente distintos da conduta humana, tais como “utilidade”, “verdade”, “beleza”, “propriedade”. No modo “tradicional” de vida, em que raramente se olhava a distância e em consequência raramente se refletia, tudo parecia flutuar ao mesmo nível de importância, sendo pesado sobre as mesmas escalas de coisas “certas” versus “erradas” a serem feitas. A totalidade de modos e meios, em todos os seus aspectos, era vivida como se fosse avalizada por poderes que nenhuma vontade ou capricho humano podiam desafiar; a vida em seu conjunto era produto da criação de Deus, monitorada pela providência divina. Vontade livre, se afinal existe, podia significar somente – como santo Agostinho insistiu e a Igreja repetidamente repisou – liberdade de escolher o errado contra o certo – isto é, de *transgredir* os mandamentos de Deus: afastar-se do modo do mundo tal como Deus o ordenou; e tudo o que se afastava do costume era visto como transgressão desse tipo. Estar no certo, de outro lado, não era questão de escolha; significava, pelo contrário, evitar a escolha seguindo o modo costumeiro de vida. Tudo isso, porém, mudou com o gradual afrouxamento da força da tradição (falando sociologicamente – da vigilância coletiva apertada e ubíqua, ainda que difusa, e da administração da conduta individual) e com crescente pluralidade de contextos mutuamente autônomos em que veio a se conduzir a vida de crescente número de homens e mulheres na posição de *individuos*, dotados de identidades ainda-não-dadas, ou dadas mas esquematicamente – confrontando-se, assim com a necessidade de “construí-las”, e *fazendo escolhas no processo*. (BAUMAN, 2011, p. 8-9 – grifo do autor).

Poder-se-ia refutar que a gama de conclusões subjetivas a que nos referimos não goza de um leque tão aberto assim, afinal, há uma crítica, uma teoria, uma ou algumas leituras-*lead*, que, amarradas por algum fenômeno crítico, são alinhavadas como **a melhor interpretação da obra**. Há, também, um zelo ético aqui; é possível que seja um resquício de um comportamento passado, o fato é que, apesar de todas as promessas contemporâneas, ainda muito pouco se pode auferir como resultado, de forma que, como descrição de uma época, a pós-modernidade ainda fala mais da modernidade em si do que qualquer outra coisa. Qual seria o limite, portanto, de uma **segurança interpretativa**, se cada herói pudesse ser o fruto mais genuíno do individualismo cadastrado? De outro lado, ainda há lugar para as grandes autoridades/entidades darem seu aval sobre a qualidade de uma obra, e, por conseguinte, sobre o herói? Ainda que exista, dentro das grandes editoras, um *know how*, com especialistas e profissionais que fujam às qualidades da opinião comum, determinando o melhor a ser publicado, nada disso parece poder garantir, atualmente, o sucesso desse herói, que não seja a comunhão com aquele eleito, pela **confissão**. É fato, por exemplo, que a característica fundamental do herói do romance, ora é menos a sua coragem (e ao que a ela se ancora), e mais sua circunstância confessada ao nível profundo. No entanto, o anti-herói, que

também guarda uma fuga do padrão, a confissão é um ato de rebeldia do *genius* (como do pai que rejeita o filho). Ambos são frutos da obsessão e isso se mede pelo fato de que todos os dias novos livros são lançados, novos heróis são gestados, e seus criadores se voluntariam à paternidade. Pensar, também, quem são os pais destes homens, lentos, comuns e irracionais, que estão desfilando no centramento de nossos romances, é um pouco o artefato central de nosso trabalho. Teríamos, dentro dessa nova ética, acaso nos esquecido de como se faz um herói daqueles? Por que Josef K, Gregor Samsa, Giuseppe Corte, Giovanni Drogo e toda sorte de protagonista que os sucederam são heróis em suspeição?

Há uma finitude, uma morte solitária nos heróis do *Spätzeit*. E não houve geração alguma sobre a terra que não tenha intensificado sua consciência pela morte de forma mais marcante que a nossa (para Lyotard, com Auschwitz, fomos responsáveis pela morte da própria ideia iluminista de povo), no entanto, por qual motivo a força do discurso da guerra se reinscreve aparentemente cada vez mais forte? Sua brutalidade criou o rio mortal da ancestralidade, de tal forma que a não-morte só pode ser vista como benção ou maldição, dentro de uma perspectiva mitológica; mesmo assim, cada jovem com uma arma será um herói enquanto passear aos olhos de um público de desfile (pela imitação da performance).

A origem do novo herói surge com a origem na morte.

A cultura ocidental liga o evento ao mito do pecado original, pela culpa (os mitos de origem da vida breve). Nasce, para nós, o *homo sapiens in errorum*, e seu correspondente literário, eticamente vinculado, torna-se o **herói do epitáfio**. Aquele que, antes de tudo, é o herói que **mata** o herói referenciável. Não haveria grande surpresa em ler esse herói, em certa medida, como um epígono do herói romântico, posto que, também neste, “[...] a realidade humana foi o fulcro da reação moderna, consumada sobretudo através das filosofias intuicionistas e historicistas, contra a ascendência do pensamento científico positivo, continuador do racionalismo iluminista” (NUNES, 2002, p. 74), no entanto, diferentemente do romântico, o novo herói prefere o abandono e o distanciamento da tradição metafísica, ante a plena consciência da possibilidade de superá-la, sendo esse o traço fundamental de diferenciação. Agora, há uma negação da tradição presente no pensamento ocidental, mais incisivamente, em última análise, quando se pensa que o herói do epitáfio não pretende superar a tradição da heroicidade, de tal forma, a grande luta travada por este herói se dá justamente contra a tradição metafísica entrelaçada à realidade, como *feito do real* (conforme termo barthesiano); assim, o novo herói é sem dúvida um herdeiro, não propriamente do herói romântico, mas daquilo que a visão romântica veio dar, já sem a conotação religiosa, pelo **niilismo** (este como processo de **desvalorização dos valores**). O seu atributo (que por

analogia também se chamará heroicidade), e que se verá como ação (desarmada) dentro da grande crise dos fundamentos, cujas bases são ilustradas concretamente pelo material tangível das grandes narrativas, é instaurar, em oposição, a **ontologia fraca**. Se quiséssemos agir como Watt, procurando a filosofia que se liga a esse protagonista, em última instância, o herói do epitáfio é um combatente, inerte e condenado, do que Vattimo vai descrever como sendo o *pensiero forte*.

\*

Concluimos essa introdução com uma proposta, de que existe um tipo de herói que precisa ser explorado. O herói do epitáfio é a grande ferida, a *rocha de escândalo* cuja eversão, primeiramente, precisa trazer à luz o processo de rebaixamento e apagamento a que fora submetido, para ser escondido de tudo e de todos. Em suas considerações sobre o romance moderno, Rosenfeld concluiria que Kafka “[...] escreveu o mito da impossibilidade do retorno ao mundo mítico” (1996, p. 95); o fato dessa impossibilidade não se sustentar, no entanto, não a realoca como mito senão por convicção e comodidade. Tal como Nietzsche, Kafka escreveu a impossibilidade em si, e não sua gênese mítica. Foi completamente incisivo, tornando problemático todo o âmbito de valores; só talvez não tenha conseguido se mover suficientemente para fora da esfera mítica dado o peso da hipóstase que reveste a estrutura (falando ainda de dentro e pensando que possa ser destruída, ao invés de simplesmente **superada**). Buzzati, com *O deserto dos Tártaros*, conseguiu uma proeza ainda maior, como pretendemos explicitar. Não nos despediremos da necessidade impossível de se conhecer o íntimo da personagem (que se quer menos intrusiva, portanto), mas debruçar-se na complexidade das ações de seu protagonista, com o fito de fazer ver o estatuto de heroicidade no *mundo heroico e primitivo* (para usar a expressão de Rosenfed, 1996, p. 94), em que está colocado, parece melhor promessa. O lugar do herói moderno, em todo esse contexto, tem sido analisado, em primeiro lugar, pelo o que Carlyle chama de **época de descrença**, quando a figura do **grande homem** também passa a ser relativizada (redimensionada), pondo em questão a fórmula carlyliana de que toda “[...] sociedade é fundada no culto dos heróis” (CARLYLE, 19-, p. 18); em termos estéticos, o que se pode chamar de rebaixamento da figura do herói se agudiza pelo processo de **desrealização**. Ainda, também, não se pode deixar de pensar em termo de **desfamiliarização**, outro caro valor do Modernismo e conceito fundante do Formalismo Russo, que se desdobra e verifica por intermédio de processos literários (dialógico e paródico) capazes de pôr em funcionamento a ideia de *evolução*

*literária*, sem que necessariamente se obrigue ou se ancore à análise contextual; haveria, no novo herói, também sempre a negação do herói primário, e não, como se pode imaginar, a sua retomada (embora se possa, a partir de ambos, aludir determinadas raízes históricas). A obra de Dino Buzzati, como se verá, torna a inclusão da heroicidade como algo novamente perceptível, em superação com a tradição que a antecedeu, não só realocando sua importância, mas fazendo com que a figura do herói fosse redimensionada e notada; a substituição (como introdução de um procedimento), por Buzzati, da escrita realista pela insólita, é sua principal estratégia de se “desentender” com o centro literário. Vale, contudo, a ressalva de que, se o herói pode ser, portanto, medido por sua validade contextual (a que se ilustra pela *desrealização*), apontando-se, até com certa facilidade, suas razões e conotações de origem, e que ele pode reascender toda uma fórmula narrativa, seja pela *repetição com diferença* (a paródia de Hutcheon), seja pelo desnivelamento com a tradição, é possível que o mesmo não possa ser dito da heroicidade em si (quase já, ao nosso ver, um *topos* narrativo universal, tendente à categoria), pensada, dentro de um espectro metafísico, ainda como uma **substância**. A condição do inescapável, e que se coloca, em termos históricos, como atavismo; em termos narrativos, como lugar-comum (ou síndrome do arquétipo); em termos significativos, a oposição **visão cômica** ou **visão trágica**, a heroicidade não sofre suficiente abalo, porque é ela já sempre uma profunda diferença e fuga da normalidade, característica fundante da heroicidade (o herói é sempre o que se utiliza da conduta anormal, heroica para entre os seus).

A teoria do herói referenciável, do herói como o protagonista de um romance (e isso é muito pouco para o estatuto mastodôntico que já lhe fora atribuído), aclara uma das mais interessantes situações do herói, a circunstância da **matabilidade** de um herói por outro; melhor dizendo, principalmente, de se verificar quando e porquê o herói veio a se tornar, caprichosamente, **matável**, não no sentido literal, quando tal herói sucumbe as forças de x, mas na intenção de extirpar sua existência, senão ao menos fazê-la uma ficção desgastada, quase desrespeitosa à seriedade do mundo, por apagamento. Lembremo-nos, do protagonista borgeano, Herbert Quain, para quem, naturalmente, “Flaubert e Henry James habituaram-nos a supor que as obras de arte são raras e de execução laboriosa” (BORGES, 2007, p. 45), quando, na verdade, é sua defesa: “[...] a boa literatura é muito comum e que quase não há diálogo de rua que não consiga sê-la” (BORGES, 2007, p. 46); ademais, somos mais ativos que passivos, (re)criadores insubornáveis da rotina, e “[...] os leitores eram uma espécie já extinta” (BORGES, 2007, p. 47), não havendo um europeu “[...] que não seja um escritor, em potência ou em acto.” (BORGES, 2007, p. 49), eis o grande sucesso do Romance, pelo ímpeto narcísico, creditando a

todos, sem exceção, um falso (ou quase sempre falso) poder criativo, suficiente para sempre mandá-lo à frente. Temos de dizer, ainda, que conforme Campbell, todo herói seria, em síntese, um representante de todos os outros homens, através dos quais gritamos e agimos, quanto o herói problemático pode ser significativo, ao colocar-se contra a sociedade, e esse **estar contra-** é ser necessariamente o **homem (criativo) daquela sociedade**. “O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno – aperfeiçoado, não específico e universal – renasceu. Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte (como o declara Toynbee e como o indicam todas as mitologias da humanidade), retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu” (CAMPBELL, 2007, p. 28).

Nos capítulos que se seguem, recorreremos a três grandes cenas de *O deserto dos Tártaros*, as quais entendemos como determinantes para o desenvolvimento da narrativa buzzatiana. Em cada uma delas, a presença de uma patente (propositadamente inexplicada) inação do protagonista. Nossa tese é de que a inércia desse herói, desse protagonista, articulada por razões muito específicas, registra um ponto de mudança na literatura do século XX, algo que se inscreve como a própria modulação pela qual também passou o conceito de indivíduo, mas, sobretudo, como uma ressignificação do que se convencionou chamar de **morte da arte**, topos das vanguardas inscrita no início do século, e que depois veio a engatilhar a episteme da sociedade contemporânea, pela razão da *mass-media*, em que a distribuição da informação, da cultura e do entretenimento se realiza, como nunca se viu, a estetização geral da vida.

Segundo Vattimo (1996, p. 45-46):

À morte da arte por obra dos *mass-media*, os artistas responderam com frequência com um comportamento que também se coloca sob a categoria da morte, na medida em que aparece como uma espécie de suicídio de protesto. Contra o *kitsch* e a cultura de massa manipulada, contra a estetização em nível baixo, fraco, da existência, a arte autêntica refugiou-se com frequência em posições programaticamente aporéticas, renegando todo e qualquer elemento de fruibilidade imediata das obras – seu aspecto “gastrônomico” – rejeitando a comunicação, optando pelo silêncio puro e simples. É esse o sentido exemplar que, como se sabe, Adorno vê na obra de Beckett e que encontra, em diferentes graus, em muita arte de vanguarda. No mundo do consenso manipulado, a arte autêntica fala apenas calando, e a experiência estética só pode ocorrer como negação de todas aquelas que foram suas características sacramentadas na tradição, a começar pelo prazer do belo.

Optar apenas pelo *silêncio puro e simples*, é o que se organiza, representativa e de forma indireta, em torno da inação de Drogo, e, para nós, ele é o grande herói que, como

nome niilista de Nietzsche, paradoxalmente, se levanta contra a heroicidade (lida, aqui, como a grande farsa metafísica dessa construção). Em brevíssima síntese, poderíamos dizer que todo *O deserto dos Tártaros* é o mais claro *argumentum* contemporâneo do herói **contra a ideia de** (e não sem) **heroicidade**. O crepúsculo dos ídolos, anunciado por Nietzsche, deu-nos novo parâmetro; por ele, o declínio da estrutura religiosa do pensamento – e diz-se religioso em sentido lato; o que Heidegger coloca em termos metafísicos; por ele, também, o homem cria o ideal para evitar o real, e essa expansão é sua carga mais nociva. Seria um erro não estabelecer que a narrativa, em *O deserto dos Tártaros*, inicia-se em um ponto crucial da vida de Giovanni Drogo, aquele que destacamos no início destas páginas. Como o herói que entra para o desconhecido, sem nunca haver requisitado tal posto, dentro de um rito de passagem, na marcação contemporânea de Buzzati, o jovem oficial é designado ao forte e, tudo está originariamente a indicar, pela síntese monomítica de Campbell, e pelo parodismo modelar, que Drogo será mais um herói exemplar, na retilínea sequência: separação, iniciação e retorno. Ao dignar-se à vestimenta oficial, no entanto, Drogo é tocado (primeiro saldo do desafio à heroicidade) pelo sentimento inexplicável, uma resposta do corpo contra a grande violência que o reveste.

Que coisa sem sentido: por que não conseguia sorrir com a necessária despreocupação enquanto se despedia da mãe? Por que nem mesmo prestava atenção às suas últimas recomendações e mal conseguia perceber o som daquela voz, tão familiar e humano? (BUZZATI, 1984, p. 7)

“Que coisa sem sentido”, refletirá o jovem após anos se preparando para o momento decisivo, a fase adulta e promissora de sua vida, pela carreira militar. A partir de então, atenta a esse protagonista, envolto pela estranheza, uma colagem sobre a idealização do herói humano de guerra (oportuno o contexto), estará aberta a porta que levará para outro nível o existencialismo presente nos heróis do início do século XX, cabendo-nos indagar acerca de sua qualidade e qual seu grau, se é que há algum, em equivalência com o herói propulsor, cômodo à gênese do romance, tal como hoje o conhecemos.

## 2. CENA 01

Estamos com Giovanni Drogo diante de seu primeiro ato de fala.

Trata-se, sobretudo, de um ato de ação.

Embora tenha acabado de chegar ao destino, o oficial está decidido a deixar o forte, o que não surpreende, já que, sem nem mesmo ter nunca requerido o cargo, fora “chamado” de forma misteriosa (eventualmente, por um “descuido” burocrático, ou pelo caráter potestativo próprio da força bélica). Ademais, aliava-se ao sentimento da chegada a sensação de estranheza que tivera diante do espelho, logo ao se notar vestido, pela primeira vez, como tenente: “[...] sem sentir a alegria que imaginava.” (BUZZATI, 1984, p. 7).

Foi embuído dessa fagulha de desacerto, ao tempo em que as suspeitas se escandalizavam com as falhas contidas nas paragens que surgiam pelo caminho, e que eram aplacadas pelas luzes que o calor do dia lançava às suas ideias, que ele se viu em destino de um “mundo novo”. Deixou a segurança do lar, abandonando mãe, irmãos, amigos e, um ainda tímido e possível amor, para ingressar na viagem insólita, repleta de informações contraditórias, e cuja segurança, apenas de quando em quando era restituída, no mais das vezes, pela ressonância de um discurso longínquo que havia perpassado toda a sua formação: “lá” (onde quer que seja) e “naquele tempo” (qualquer que seja) haverá sucesso, “serás um grande homem”. Todo caminho, no entanto, comporta como parâmetro o ponto equidistante (o meio do caminho), e é quando, também, se estabelece, conscientemente, o distanciamento do que havia ficado para trás (o antigo), e a maior proximidade do novo. Assim, as imprecisões que fora colhendo pela estrada, e que ampliava a absurdidade das circunstâncias iniciais, suprimiram-se gradativamente no trecho final da viagem, quando se dá o encontro com o capitão Ortiz, “[...] un uomo venuto dal nulla, senza una storia.” (CARLINO, 1976, p. 26), mas pronto a lhe assegurar o fato, tornar concreta a existência do lugar para os quais agora ambos se dirigiam. O veterano, montado em seu velho cavalo, como um auxiliar do neófito que entra para o novo mundo, cumpria seu retorno ao forte, vindo da cidade. Aquele que retorna, assim, é também aquele que atesta a origem e presentifica o ainda não visto por Drogo. Lado a lado, os dois oficiais cumpriram uma jornada lenta e controversa, movendo-se à conversa entrecortada, repleta de subentendidos e meias palavras, circunstâncias que eram suplantadas por um símbolo maior e recorrente, com o poder inexorável de atração do abstrato para à concretude: o forte. Respondendo às inquietações de Drogo, Ortiz (a figura que aparece subitamente como guia), abre-se como um livro, e é dizendo tudo honesta e diretamente ao herói que ele colima o sentimento de imprecisão que Drogo já havia intuído de

forma primordial, ainda em sua casa. Entre outras coisas, Ortiz nos contará que o forte não era assim tão grandioso ou imenso, mas “[...] um dos menores [...]”; uma guarnição de “[...] segunda categoria [...]”; e que se tratava de “[...] uma construção muito velha [...], completamente superada [...]”, não bonita, nada imponente, que “[...] só de longe é que fazia um certo efeito [...]”. Ortiz nos dirá também que todo o trabalho ali “[...] nunca serviu para nada [...]”, esclarecendo, ademais, que o forte está montado em “[...] um trecho de fronteira morta [...], que não dá problemas [...]”, e que, sem povoados vizinhos, “[...] permanece como há um século [...]”, com “[...] geométricas leis [...]” e “[...] soldados como autômatos [...]”. A uma das imediatas preocupações de Drogo, ele foi peremptório, não haveria nada de lúdico ali, na verdade, restaria muito “[...] pouco com o que se divertir [...]”, afinal, tratava-se de um lugar em que não se vive plenamente, mas “[...] apenas se habitua [...]”; viver ali, afirma o honestíssimo Ortiz, ao invés de uma honra, “[...] parece uma punição [...]”; e que adiante se faz presente um grande deserto alabastrino, no qual, em que pese a lenda de se haver visto tártaros, o que bem se compreendia era o fato de que ali “[...] ninguém nunca devia ter passado [...]” (BUZZATI, 1984, p. 19).

É assim, embuído de tais precedentes, recém-chegado, sem envergonhar-se em nada de sua decisão, que agora estamos com Giovanni Drogo, a prestar continência diante do major Matti.

Essa é a nossa cena:

Mal chegando, Drogo apresentou-se ao major Matti, ajudante-mor de primeira. O tenente de guarda, um jovem desembaraçado e cordial, chamado Carlo Morel, acompanhou-o através do coração do forte. Do saguão de entrada — de onde se entevia um grande pátio deserto — os dois se dirigiram para um vasto corredor, do qual não se conseguia ver o fim. O teto perdia-se na penumbra, de vez em quando uma pequena réstia de luz penetrava por estreitas frestas.

Somente no andar de cima encontraram um soldado que levava um maço de papéis. **As paredes nuas e úmidas, o silêncio, a exiguidade das luzes: todos lá dentro pareciam ter-se esquecido de que em algum lugar do mundo existiam flores, mulheres sorridentes, casas alegres e hospitaleiras. Tudo ali dentro era uma renúncia, mas para quem, para que misterioso bem?** Agora eles se dirigiam ao terceiro andar, através de um corredor, exatamente idêntico ao primeiro. **Ouvia-se, por trás de algumas paredes, o distante eco de uma risada, que a Drogo pareceu inverossímil.**

**O major Matti era gorducho e sorria com excessiva afabilidade.** Seu escritório era amplo, igualmente grande era **a escrivaninha, atulhada de papéis.** Havia um retrato do rei e o sabre do major estavam pendurados numa trave de madeira.

Drogo apresentou-se em posição de sentido, mostrou os documentos pessoais, **começou a explicar que não fizera nenhum pedido para ser**



designado para o forte (estava decidido, logo que possível, a pedir transferência), mas Matti o interrompeu.

Início do “procedimento de persuasão”:

(a) Apelo ao agônico:

— Há anos conheci seu pai, tenente. Um cavalheiro exemplar. Decerto o senhor vai querer honrar a sua memória. Presidente da Corte Suprema, se não me engano?

— Não, senhor major — disse Drogo. — O meu pai era médico.

— Ah, pois é, médico, tem razão, ia me confundindo, claro, claro. — Matti pareceu embaraçado por um instante, e Drogo notou que, levando frequentemente a mão esquerda ao colete, tentava esconder uma mancha de gordura, redonda, uma mancha evidentemente recente, no peito do uniforme.

(b) Apelo às honrarias do forte:

O major recobrou-se rapidamente: — Agrada-me vê-lo aqui em cima — disse. — Sabe o que disse Sua Majestade, Pedro III? "O Forte Bastiani, sentinela de minha coroa." E eu acrescentaria que é uma grande honra pertencer a ele. Não concorda com isso, tenente?

Dizia essas coisas mecanicamente, como uma fórmula aprendida há anos, que precisava desenterrar em determinadas ocasiões.

— Justamente, senhor major — disse Giovanni. — Tem toda a razão, mas, confesso-lhe, para mim foi uma surpresa. Tenho família na cidade, preferia, se possível, ficar por lá...

— Ah, mas então o senhor quer nos deixar, antes mesmo de ter chegado, pode-se dizer? Confesso-lhe que é uma pena, sinto muito.

— Não é que eu queira. Eu não me permito discutir... Quero dizer que...

(c) Apelo ao desconhecimento do iniciado:

— Entendi — disse o major com um suspiro, como se aquela fosse uma velha história e ele soubesse compreendê-la. — Entendi: o senhor imaginava o forte diferente e agora está um tanto assustado. Mas diga-me sinceramente: como pode julgar honestamente, se chegou há poucos minutos?

— Senhor major — disse Drogo —, eu não tenho propriamente nada contra o forte... Apenas preferia ficar na cidade, ou pelo menos perto. Entende? Falo-lhe confidencialmente, vejo que o senhor entende dessas coisas, confio em sua gentileza...

— Mas claro, claro! — exclamou Matti, com um breve sorriso. — Estamos aqui para isso! Não queremos ninguém aqui de má vontade, nem mesmo a última das sentinelas. Apenas sinto, parece-me um ótimo rapaz...

- O primeiro “chamado”:

O major calou-se por um instante, como para meditar sobre a melhor solução. Foi quando Drogo, virando um pouco a cabeça para a esquerda, dirigiu os olhos à janela, aberta para o pátio interno. Via-se a parede em frente, como as outras, amarelada e batida de sol, com os retângulos negros das raras janelas. Havia também um relógio que marcava duas horas,

e, no terraço superior, uma sentinela, que caminhava de um lado para o outro, com o fuzil no ombro. Acima do beiral do edifício, distante, em meio aos revérberos meridianos, despontava um cume rochoso. Via-se apenas sua ponta extrema, e ele em si não tinha nada de especial. **Entretanto, havia naquele trecho de despenhadeiro, para Giovanni Drogo, o primeiro chamado visível da terra do norte, do legendário reino que pairava sobre o forte.** E o resto, como seria? Uma luz sonolenta provinha daquele lado, por entre lentas nuvens de caligem. Então o major começou a falar:

(d) Apelo aos procedimentos burocráticos:

— Diga-me — perguntou a Drogo. — **O senhor gostaria de voltar imediatamente ou não se importa de esperar alguns meses? Para nós, repito-lhe, é indiferente... do ponto de vista formal, claro — acrescentou, para que a frase não parecesse descortês.**

— Já que devo voltar — disse Giovanni, agradavelmente **surpreso com a falta de dificuldades —, já que devo voltar, acho melhor que seja imediatamente.**

(d.1) Procedimento irregular:

— De acordo — tranqüilizou-o o major. — Mas tenho de lhe explicar: **se o senhor quiser partir logo, então é melhor que passe por doente. O senhor vai para a enfermaria, fica em observação por alguns dias, e o médico lhe dá um atestado. Há muitos, de fato, que não resistem a esta altitude...**

— É mesmo necessário que eu passe por doente? — perguntou Drogo, que não gostava de fingimentos.

(d.2) Procedimento regular breve/com apelo ao abalo moral dos superiores:

— **Necessário, não, mas simplifica tudo. Caso contrário, o senhor precisaria fazer um pedido de transferência por escrito, é necessário enviar esse pedido ao comando supremo, é preciso que o comando supremo responda, são necessárias pelo menos duas semanas. Sobretudo é necessário que o coronel se ocupe dele, e é isso o que eu gostaria de evitar. Essas coisas no fundo lhe desagradam, ele fica magoado, é a palavra certa, magoado, como se fizessem uma injustiça ao seu forte. Bem, se eu fosse o senhor, se quer que eu seja sincero, preferiria evitar...**

— Desculpe, senhor major — observou Drogo —, isso eu não sabia. **Se ir embora pode me prejudicar, então é outra coisa.**

— Longe disso, tenente, **o senhor não me entendeu. Em nenhum dos casos sua carreira será afetada. Trata-se apenas, como dizer?, de uma nuance... Claro, é como lhe disse no começo, a coisa não agrada ao senhor coronel. Mas se o senhor está mesmo decidido...**

— Não, não — disse Drogo. — Se as coisas são como o senhor diz, talvez seja melhor o atestado médico.

(d.3) Procedimento regular estendido:

— A menos que... — disse Matti com um sorriso insinuante, deixando a frase em suspenso.

— A menos quê?

— **A menos que o senhor se conforme em ficar quatro meses aqui, o que seria a melhor solução.**

— Quatro meses? — perguntou Drogo, já um tanto desiludido, após a perspectiva de poder ir embora logo.

— **Quatro meses — confirmou Matti. — O procedimento é muito mais regular. Explico-lhe: duas vezes por ano é feito um exame médico para todos, está prescrito formalmente. O próximo será daqui a quatro meses. Para o senhor, parece-me a melhor ocasião.** E o atestado será negativo; se quiser, eu mesmo me encarrego disso. **O senhor pode ficar absolutamente tranquilo.**

(e) Apelo à autoridade da experiência e à manutenção da carreira ilibada:

"Além disso", continuou o major após uma pausa, "além disso, quatro meses são quatro meses, e bastam para um relatório pessoal. Pode ficar certo de que o senhor coronel o fará. E o senhor sabe que valor pode ter para sua carreira. Mas entendamo-nos, entendamo-nos bem: **esse é um simples conselho, o senhor é completamente livre...**"

— Sim, senhor — disse Drogo —, entendo perfeitamente.

— **O serviço aqui não é cansativo — sublinhou o major —, quase sempre serviço de guarda. E o Reduto Novo, que exige um pouco mais, no começo não lhe será decerto confiado. Canseira nenhuma, não tenha medo, terá mais ocasião é de ficar entediado...**

- Início da imersão de Giovanni Drogo no fantástico buzzatiano:

Mas Drogo mal ouvia as explicações de Matti, **estranhamente atraído pelo quadrado da janela, com aquele pedacinho de despenhadeiro que despontava por cima da parede da frente. Um vago sentimento que não conseguia decifrar insinuava-se em sua alma; talvez algo tolo e absurdo, uma sugestão sem nexos. Ao mesmo tempo sentia-se tranquilizado. Ainda queria ir embora, mas sem a ansiedade de antes. Quase se envergonhava das apreensões que tivera ao chegar. Acaso não estaria ele à altura dos demais? Uma partida imediata podia equivaler a uma confissão de inferioridade. Assim, o amor-próprio lutava contra o desejo de retomar a velha existência familiar.**

— Senhor major — disse Drogo —, **agradeço-lhe pelos seus conselhos, mas deixe-me pensar até amanhã.**

— Perfeitamente — disse Matti, com evidente satisfação. — E esta noite? Não se importa que o coronel o veja no refeitório, ou prefere se resguardar?

— Não sei — respondeu Giovanni. — Seria inútil ficar escondido, **tanto mais se devo permanecer aqui durante quatro meses.**

— Melhor — disse o major. — Assim vai se sentir encorajado. **Verá que gente simpática, todos oficiais de primeira ordem.**

Matti sorriu, e Drogo entendeu que chegara o momento de retirar-se. Mas antes perguntou:

(f) Manutenção pelo incógnito/a negativa de acesso (expressão simbólica do deserto):

— Senhor major — pediu, com voz aparentemente calma —, **posso dar uma olhada ao norte, para ver o que existe além das muralhas?**

— Além das muralhas? Não sabia que o senhor se interessava por paisagens — respondeu o major.

— Só uma olhadela, senhor major, **apenas por curiosidade. Ouvi dizer que existe um deserto, e eu nunca vi nenhum.**

— Não vale a pena, tenente. Uma paisagem monótona, não há nada de bonito. Acredite em mim, não pense nisso!

— Não insistirei, senhor major — disse Drogo —, pensei que não houvesse empecilhos.

O major Matti uniu, **como num ato de reza**, as pontas de seus dedos gorduchos:

— **O senhor me pediu — disse — justamente a única coisa que não posso lhe conceder. Sobre as muralhas e nos corpos de guarda podem andar somente os militares de serviço, é preciso saber a senha.**

— Mas nem por exceção, nem um oficial?

— Nem um oficial. Ah, entendo bem: para vocês da cidade essas minúcias parecem ridículas. **Lá a senha não é um grande segredo. Aqui, no entanto, é outra coisa.**

— Desculpe se insisto, senhor major...

— Diga, diga, tenente.

— Queria dizer: não há nenhuma seteira, uma janela, por onde se possa olhar?

— Só uma. Uma única, no gabinete do senhor coronel. Infelizmente ninguém pensou num mirante para os curiosos. Mas não vale a pena, repito-lhe, uma paisagem que não vale nada. Ah, **acabará por se aborrecer com aquele panorama, se decidir ficar.**

— Obrigado, senhor major, alguma ordem? — e bateu continência.

**Matti abanou amigavelmente a mão.**

— Até logo, tenente. Mas não pense nisso; uma paisagem que não vale nada, garanto-lhe, uma paisagem idiota. (BUZZATI, 1984, p. 25-31 – grifo nosso).

Permitimo-nos a esse longo diálogo, contido na primeira parte do Capítulo III, no qual, por assim dizer, encontra-se inscrita o que entendemos ser a grande primeira cena determinante para o desenvolvimento da narrativa buzzatiana. O título de nosso trabalho deixa transparecer o que chamamos de **razões da inércia**, perseverando como característica do comportamento de Drogo o não agir. Adiantamos, contudo, à ressalva de que tal atitude não se trata em nada de desídia, lassidão, enfatiamento, tédio ou alguma frouxidão no comportamento ético-moral do protagonista. As referidas razões, que darão a Drogo algo análogo a um certo ar de acédia, pelo enfraquecimento da vontade e da diminuição de força, entendemos como sendo a conjugação entre fatores externos e um certo aspecto existencialista que ressoa nas inquietações do personagem, dotado de uma particular, porém inescapável, **visão de mundo**. De fato, lendo tão somente o excerto transcrito, seria possível objetar uma qualidade de inércia estratégica em Drogo, algo racionalizada; verdadeiramente, o que lemos ali, é o fato de que logo de início o recém-nomeado oficial, ainda no auge de suas forças, intenta desligar-se daquele cantão de mundo, afastando a suposta nomeação de gabinete. Tornar à cidade, tão brevemente, interromperia um *iter* que não se iniciava bem, e esse seu pretendido ato de desligamento teria (pelo menos essa é a percepção do personagem)

a função de corrigir uma condição primordial inexplicável, ali asseverada pelo *logos* militar. Dentro desse pequeno estágio, contudo, subjaz uma grande diretiva que se articula à filosofia nietzschiana. O *telos*, a finalidade, liga-se à intenção reveladora que “corre por debaixo”, e nos obriga, em comunhão com Drogo, a perguntar: A quem interessa? Se: “[...] tudo ali dentro era uma renúncia, **mas para quem, para que misterioso bem?**” (BUZZATI, 1984, p. 23 – grifo nosso), o herói indaga.

1. Às intenções interruptivas de Drogo, no entanto, opõe-se a fala calculada do superior, uma fala ritualística capaz de deslocar a questão primordial. Matti utiliza as palavras “[...] como uma fórmula aprendida há anos, que precisava desenterrar em determinadas ocasiões.” (BUZZATI, 1984, p. 26). Uma a uma, entram as considerações do ajudante-mor, e podem ser enumeradas da seguinte maneira:

- a) Apelo à afinidade e ao agônico;
- b) Apelo às honrarias do forte;
- c) Apelo ao desconhecimento do iniciado;
- d) Apelo aos procedimentos burocráticos;
  - d.1. Procedimento irregular;
  - d.2. Procedimento regular breve/com apelo ao abalo moral dos superiores;
  - d.3. Procedimento regular estendido e à manutenção da carreira ilibada;
- e) Apelo à autoridade da experiência;
- f) Manutenção pelo incógnito/a negativa de acesso (expressão simbólica do deserto).

Sua condição incipiente, diante do experiente major Matti, que pode ser lido como “[...] il primo antagonista, dissimulado [...]” (CARLINO, 1976, p. 27), cujas cavilações se debruçam sobre um procedimento ancestral e medido, dilui a força argumentativa de Drogo que, gradativamente, diante de cada novo conselho/impedimento, vai sofrendo pequenos abalos, até a insuficiência discursiva, tendo de resignar-se com um “não” que vai se revelando pouco a pouco. Como rechaçar uma razão que se legitima com matizes de uma ordem, ainda que pareça apenas um conselho inafastável? Como renunciar, inclusive, a receber as honrarias que, fatalmente, resultariam de seu ofício? No entanto, Drogo não está nada convencido; adia sua decisão por questões que se impõem e, algo submisso, cumpre seu papel diante da voz antepassada, originária e sempiterna. Dois dias após, tarde da noite, no silêncio sepulcral do forte, ao sentar-se para escrever à mãe, e liberto como uma criança para empreender qualquer

confissão, será quando, enfim, poderá esboçar uma reação reveladora. É o que o fará recitar para si mesmo a nociva chicana escondida em meio as palavras adulatórias do major Matti.

A noite já havia descido por completo. Drogo estava sentado no quarto desnudo do reduto e mandara vir papel, tinta e caneta para escrever.

**“Querida mamãe”, começou, e imediatamente sentiu-se quando era criança. Sozinho, à luz de um lampião, sem que ninguém o visse, no coração do forte para ele desconhecido, longe de casa, de todas as coisas familiares e boas, parecia-lhe um consolo poder, pelo menos, abrir completamente o seu coração.**

Claro, com os outros, com os colegas oficiais, devia comportar-se como homem, devia rir com eles e contar histórias ousadas sobre militares e mulheres. **A quem mais, senão à mãe, podia dizer a verdade? E a verdade de Drogo naquela noite não era uma verdade de soldado valente, talvez não fosse digna do austero forte, os companheiros teriam rido dela. A verdade era o cansaço da viagem, a opressão dos muros sombrios, o sentir-se completamente só.**

“Cheguei esgotado após dois dias de viagem”, era o que escreveria, “e ao chegar soube que, se quisesse, poderia voltar à cidade. O forte é triste, não há povoados por perto, não há nenhuma diversão e nenhuma alegria.” Era o que escreveria. “Também o ajudante-mor de primeira foi muito gentil e deixou-me completamente livre para voltar à cidade se quisesse. Contudo eu...”

**Como ia ter coragem de amargura-la? Se estivesse junto dela, no mesmo quarto, abrigado sob o teto familiar, aí sim, Giovanni lhe diria tudo e ela nem teria tempo de afligir-se, pois ele estaria ao seu lado e o mau bocado já teria passado. Mas assim de longe, por carta? Sentado ao lado dela, diante da lareira, na tranquilizadora calma da velha casa, aí sim lhe falaria do major Matti e de suas insidiosas blandícias, das manias de Tronk! Diria quão tolamente aceitara permanecer quatro meses e provavelmente ambos ririam disso tudo. Mas como fazer, assim de longe? (BUZZATI, 1984, p. 47-48 – grifo nosso).**

Drogo, dissemos, é antes um neófito que uma vítima; o herói a que se inicia, veio colocar-se diante de duas paragens antagônicas (forte/deserto), deixando o terreno seguro, concreto e pavimentado de sua casa, exterior e distante do novo mundo; o inusitado **rito de passagem** está marcado por uma discrepância que ele começa a notar; não é ao pai, o médico que jamais voltará a ser mencionado na história a que Drogo deve qualquer explicação, mas à mãe, aquela com a qual ainda poderia, na sua qualidade edipiana, ligar-se como criança. Sem ingenuidade, no entanto, não havia mais tempo para a puerícia; afinal de contas, não havia dedicado tantos anos de sua vida, horas e mais horas passadas na escola militar, em meio a livros e técnicas, para que agora, estranhamente, tudo não se parecesse com o que havia planejado, ele e sua família. Desagradava-lhe, no entanto, a discrepância entre o arcabouço técnico e o que agora experienciava, iniciava-se, enfim, a desconformidade entre a teoria e a ação. Sua carreira não poderia ser pautada por um regulamento caduco, ou preso por muralhas que lembravam uma prisão. No entanto, o inexorável ajudante-mor, agora sacava de dentro de

uma gaveta determinante um manual muito familiarmente manejado pelos veteranos do forte, com uma realidade bastante própria e capaz de inferir a medida estrita a ser ministrada, aplacando o alvoroço juvenil dos que ali, inadvertidos, chegavam. A insidiosa blandícia de Matti, para ficarmos com a expressão pinçada pelo narrador, o que passamos a chamar de **procedimento de convencimento** (que aparece como *jus non scriptum*, mas que decorre, em termos hermenêuticos, do *jus scriptum*), é também uma recorrente estratégia narrativa de Dino Buzzati.

Naquele que talvez seja o mais emblemático conto do autor, *Sette piani* (publicado pela primeira vez na revista *La Lettura*, em 1937, e depois na primeira coletânea de contos, *I sette messaggeri*, em 1942), e que veio a ser transformado na peça teatral, *Um caso clínico*, em 1953, pelas mãos e tradução para o francês por Albert Camus (momento, aliás, que deu grande projeção a Buzzati na França), observamos um procedimento semelhante ao que trouxemos no início deste capítulo. O conto narra a história do advogado Giuseppe Corte que, acometido por uma doença leve, aceita ser internado em um moderno e renomado hospital à guisa de uma simples observação rotineira. Estruturado em sete andares, cada um dos pavimentos é destinado às gradações das doenças de seus pacientes. Para o sétimo andar, onde Corte fora inicialmente acomodado, estão destinados os doentes cujo adoecimento não apresenta risco algum, algo que se revela apenas por sintomas leves. A sucessão de andares, no entanto, de cima para baixo, revela uma estrutura que se afunila para o primeiro e temido andar, onde estão os pacientes moribundos e em estado terminal. Ocorre que por uma série de inconvenientes e aparentes enganos, contra os quais não consegue se levantar, Giuseppe Corte vai sendo transferido, um a um, andar por andar, até a base primitiva e fundamental da construção.

Seppe così la **strana** caratteristica di quell'ospedale. I malati erano distribuiti piano per piano a seconda della gravità. Il setimo, cioè l'ultimo, era per le forme leggerissime. Il sesto era destinato ai malati non gravi ma neppure da trascurare. Al quinto si curavano già affezioni serie e così di seguito, di piano in piano. Al secondo erano i malati gravissimi. Al primo quelli per cui era inutile sperare.

Questo **singolare sistema**, oltre a sveltine grandemente is servizio, impediva che un malato leggero potesse venir turbato dalla vicinanza di un collega in agonia [...]. (BUZZATI, 2015, p. 24 – grifo nosso).

*Strana caratteristica* (estranha característica) e *singolare sistema* (sistema singular) são duas primeiras evidências, uma lógica do absurdo, e convalidam o tom sombrio desta narrativa. Tais indicações quebram o que, inicialmente, Giuseppe Corte havia tomado como uma estratégia saudável para um tratamento. O que nos interessa é justamente o procedimento

narrativo, muito forte na obra buzzatiana, como dissemos, e que porá o protagonista em uma rota derradeira e inexorável. O eixo sequencial que se dá entre o **argumento de convencimento** e o **argumento interiorizado**, repetirá o **procedimento de convencimento** que, em *O deserto dos Tártaros*, concentra-se na fala do major Matti. Agora, distribuído entre os chefes, enfermeiros, médicos, substitutos, e outros funcionários, o método se esboroa pela presença de um “nós” superior. Não se trata mais de uma voz oficial que modulará, de forma gradativa, a cadência da vida de um oficial. A figura do renomado médico, Dr. Datti, criador e difusor do método inovador, sem nunca se apresentar de fato, será clarificada em projeção, difundida em cada um dos elementos desse estranho ambiente que obedecem ao rito interposto.

Mais tarde, em *O deserto dos Tártaros*, vale lembrar, também haverá um médico a cumprir os rotineiros exames anuais; transmudado em uma espécie de magistrado, eis como o narrador nos apresentará o personagem:

Na manhã de 10 de janeiro entrou no gabinete do médico, no último andar do forte. Chamava-se Ferdinando Rovina, tinha mais de cinquenta anos, um rosto flácido e inteligente, um cansaço resignado, e não vestia o uniforme, mas um comprido casaco escuro de juiz. (BUZZATI, 1984, p. 70).

Oficial ou médico (aqui o sobrenome marcado em símbolo: *rovina*, ruína em italiano), importante observar que não se trata de uma evolução argumentativa. A premissa colocada por Buzzati esclarece que, tanto em um forte de guerra, como em um hospital, ocorre uma aparente supressão das convicções, e as convenções parecem sofrer um desvio daquilo que lhes seria comum; o mundo da escrita buzzatiana, entre absurda, gótica, alegórica, surreal e fantástica, começa a se revelar gradativamente e, de forma concomitante, aos protagonistas e leitores; muito mais, é pelo o desvio normativo que Buzzati deixa claro que toda normatividade se coloca, antes, como base de uma grande hipóstase.

Voltemos, por mais alguns instantes, aos andares daquele sanatório, diretamente para o **argumento de convencimento (ou de entrada)** da primeira transferência (passagem) de Giuseppe Corte, que irá do sétimo para o sexto andar:

Erano passati circa dieci giorni, quando a **Giuseppe Corte si presentò il capo-infermiere** del settimo piano. Aveva da chiedere **un favore in via puramente amichevole**: il giorno dopo doveva entrare all'ospedale una signora com due bambini; due camere erano libere, proprio di fianco alla sua, ma mancava la terza; **non avrebbe consentito il signor Corte a trasferirsi in un'altra camera, altrettanto confortevole?** (BUZZATI, 2015, p. 26 – grifo nosso).



A autoridade, neste trecho, é representada pelo chefe dos enfermeiros. Não ocorre a Giuseppe Corte (*uomo di mondo*), bem como não ocorre ao leitor não muito entrado em Buzzati, que esse procedimento seja uma espécie de fadar/imersão do protagonista ao seu completo ocaso; coloca-se, também, uma **determinação/prisão** narrativa, pela qual, alguém, no mais das vezes, em condição superior à do herói, apresenta um desvio lógico para o objetivo central. A chave do conto, muito próxima das lições de Júlio Cortázar acerca do gênero, sobretudo a que se refere ao **acontecimento** (que se revelará) **extraordinário**, colocará o leitor em um estado de espanto ao término da leitura.

Para Giuseppe Corte, impõem-se um andar após o outro.

As seis mudanças, como em uma narrativa helicoidal, colocaram o advogado em uma rota indefectível até o primeiro e mais nocivo andar. Aqui também se enredará a fala afetuosa e promissora dos superiores: “[...] un favore in via puramente amichevole, [...] il sanitario gli rivolse parole cordiali e incoraggianti” (BUZZATI, 2017, p. 26-27). Estabelecido o mecanismo, ele não se perderá, seguindo sempre um novo **argumento de convencimento** para cada andar subsequente; às vezes, arditamente colocado, como uma sugestão ou uma frase de meio: “[...] guardi che bisogna scendere al piano di sotto, **aggiunse con voce attenuata come se si trattasse di un particolare assolutamente trascurabile**” (BUZZATI, 2017, p. 28 – grifo nosso), a sucessão argumentativa ampliará, em gradação, o terror do protagonista, o qual não poderá se livrar de um destino que se prega na alma e se enraíza cada vez mais fundo no corpo da vítima, a qual começa a adoecer verdadeiramente. Assim, “[...] una sistemazione assolutamente provvisoria [...]” (BUZZATI, 2017, p. 28) dará lugar ao destino que se aclara; noutras vezes, a forma eufemística de que a autoridade se utiliza para impor ao personagem, como uma inversão irônica própria do *status* burocrático, revela-se ainda mais agressiva. A oratória, mais uma vez, ganha excelência em Buzzati e marca o plano ideal, algo que faz com que as autoridades se pareçam sempre com dignos e irrefutáveis sofistas.

“Mi dica, dottore”, disse un giorno, **“come va il processo distruttivo delle mie cellule?”**

**“Oh, ma che brutte parole!” lo riproverò scherzosamente il dottore.**

**“Dove mai le ha imparate? Non sta bene, non sta bene, soprattutto per un malato! Mai più voglio sentire da lei discorsi simili.”**

“Va bene” obettò il Corte “ma così lei non mi ha risposto.”

“Oh, le rispondo subito” fece il dottore cortese. **“Il processo distruttivo delle cellule, per ripetere la sua orribile espressione, è, nel suo caso minimo, assolutamente minimo. Ma sarei tentato di definirlo ostinato.”**

“Ostinato, cronico vuol dire?”

“Non mi faccia dire quello che non ho detto. Io voglio dire soltanto **ostinato**. (BUZZATI, 2015, p. 33 – grifo nosso).

A variante semântica, *ostinato-cronico*, marca um interessante desvio do jargão médico, o qual é prontamente ignorado pelo profissional e, quando retomado pelo paciente, antes repreendido por dizer com todas as letras do que se tratava o procedimento pelo qual passava: *processo distruttivo delle mie cellule*, já deve ser lido como uma pura falta de entendimento do assunto. Sem nos alongarmos, vejamos como procede o narrador buzzatiano, ao emplacar o *iter* mortal ao protagonista, indo do mais alto e menos nocivo andar, ao mais baixo e inescapável.

ANDAR	GRAU DAS INFIRMIIDADES DOS INTERNOS	ARGUMENTO PARA ENTRADA DE GIUSEPPE CORTE	ARGUMENTO DE CONVENCIMENTO MUDANÇA DE ANDAR
Sétimo andar (plano dos ligeiramente doentes) ↓	“[...] era per le forme leggerissime” (p.25)	Por iniciativa de Corte. Uma febre baixa.	Nenhum problema com a saúde de Corte, apenas que sua cama precisaria ser utilizada para acolher uma mãe e dois filhos no mesmo quarto.
Sexto andar ↓	“[...] destinato ai malati non gravi ma neppure da trascurare” (p. 25)	Favor prestado por Corte a uma senhora que trazia dois filhos com ela.	Em decorrência de questões administrativas, cada doente havia de ser rebaixado em meio ponto, de acordo com o grau de sua doença.
Quinto andar ↓	“[...] si curavano già affezioni serie [...]” (p. 25)	Erro inexplicável cometido pelo chefe do setor	Diante de uma infecção na perna, independente da doença originária, seria necessário o tratamento com raios gama, cujo equipamento se localizava no quarto andar.
Quarto andar ↓	“[...] non sono ancora così disperati, ma c'è comunque poco da stare allegri”. (p. 26)	Uma nova doença. Tratamento no quarto andar seria mais adequado.	Um tratamento mais intenso, com todo o equipamento do terceiro andar, traria resultados mais rapidamente e muito mais satisfatórios.
Terceiro andar ↓	“[...] laggiù fossero in cura ammalati molto preoccupanti” (p. 36)	A máquina de raios gama é a melhor do hospital. Uma mudança conveniente.	Em apenas três dias, todo o terceiro andar sairia de férias, retornando após 15 dias. Neste período, todos os doentes seriam, momentaneamente, transferidos para o segundo andar.
Segundo andar ↓	“[...] malati gravissimi.” (p. 24)	Férias totais no terceiro andar. Os enfermos são transferidos ao segundo.	Por aparente ordem equívoca do professor Datti, criador do método de tratamento do hospital, Corte deveria ser levado para o primeiro andar.

Primeiro andar (plano dos moribundos)	“[...] sono proprio i moribondi. Laggiù i medici non hanno più niente da fare.” (p.26)	Deveria aguardar o retorno de Datti, em dois dias, para que o equívoco acerca de sua transferência seja sanado.	Corte é isolado para a morte.
--	--	---	-------------------------------

Esse procedimento, capaz de aproximar progressivamente o protagonista do primeiro e derradeiro andar, em *sette progressive caste*, promovendo, ao mesmo tempo, o distanciando gradativo do mundo **normal/real**, torna-se muito importante para compreendemos, também, a posição periclitante, regida pelo afastamento do mundo antigo, em que se encontra Giovanni Drogo (o que logo se passa a notar, ainda quando em direção ao forte). Em *Setti piani*, Buzzati consegue uma proeza alegórica rara, capaz de nos fazer ver, de forma concreta, o que aparece de forma abstrata, sem tantos encaixes, em *O deserto dos Tártaros*, a revelar, no entanto, uma fórmula de funcionamento unívoca: “Ogni piano era come un piccolo mondo a sé, con le sue particolari regole, com le sue speciali tradizionii.” (BUZZATI, 2017, p.25). Impossível, desde já, não chamar a atenção para a forma como o **sistema progressivo de castas** se relaciona, pela inversão que instaura, a um dos mais importantes vetores do Modernismo, referimo-nos à noção de progresso (a qual se liga intimamente com o processo de auto-afirmação do novo indivíduo), e que é iminentemente discursiva (idealizada). O *homo economicus*, por sua essência, deveria, não apenas manter sua condição econômica, mas transformá-la em exponencial, e que ora se esclarece dentro de um determinismo local marcado. No entanto, o artefato inabalável da construção sempre em ascensão, é atingido por uma mudança, a qual, é bem verdade, parece vir sempre anunciada como uma condição provisória, para Corte e Drogo, tudo a ser resolvido em poucos dias, com a volta do enfermo ao *status quo*; ou com a possibilidade do soldado livrar-se da nomeação não pretendida (doença). Esse estado **em substituição, do nunca em definitivo**, torna-se a regra; uma regra a chamar a condição seguinte e assim sucessivamente, até a morte. Tudo, na vida destes heróis, parece começar a dar crédito à grande crítica que se faz a dois dos grandes discursos da Modernidade, com ênfase na Ideia da emancipação, em *Setti piani*, posto que: “A ciência [nos] daria mais justiça, mais bem-estar, mais liberdade. É, globalmente, o que pensaram a Europa e a América do Norte há dois séculos quando deram crédito às grandes narrativas de emancipação das Luzes.” (LYOTARD, 1987, p. 78), e com ênfase na Razão (discurso contíguo ao do progresso), em *O deserto dos Tártaros*, com prevalência da **performatividade dos enunciados**, conforme a lição lyotariana:

O estatuto assim atribuído à razão vem directamente da ideologia tecnicista: dialéctica das necessidades e dos meios, indiferença quanto à origem,

postulado de uma capacidade infinita de *novο*, legitimação através do mais-poder. **A razão científica não é questionada segundo o critério do verdadeiro ou do falso (cognitivo), sobre o eixo mensagem/referente, mas segundo a performatividade dos seus enunciados, sobre o eixo destinador/destinatário (pragmático).** Aquilo que eu digo é mais verdadeiro do que aquilo que tu dizes, visto que, com o que eu digo, posso *fazer mais* (ganhar mais tempo, ir mais longe) do que tu com o que tu dizes. Uma consequência trivial desta deslocação é que o laboratório melhor equipado tem melhores hipóteses de ter razão. A razão verdadeira será a do mais forte? (LYOTARD, 1987, p. 77 – grifo nosso).

2. Buzzati joga com esse deslocamento/deslizamento progressivo. É bastante fácil perceber em seus textos, como tudo começa bastante estabelecido, com datas, prazos, períodos, dias, semanas e meses, como os locais são determinados e descritos, como as ações são bastante prescritivas e insinuadas, de forma que tais marcações fazem instaurar uma expectativa de uma plena compreensão inicial do que estará por vir na narrativa. No entanto, *una mattina di marzo*, ou *passati circa dieci giorni*, precisas indicações delineadas no início do conto *Setti piani*, por exemplo, deixam pouco a pouco de aparecer, perdendo-se a ideia de tempo-espaço, e mais, o desvelamento de que aquele espaço, tão bem percebido inicialmente, na verdade é a outra coisa, o que se revela como incerto, armadilha inescapável da qual não se tinha notícia em seus portões de entrada, o protagonista é lançado, antes, em uma situação de embaraço emocional que o arruinará perante os seus; em determinado momento ele se perguntará: terá sido eu apenas a não perceber inicialmente isso? Muito já se escreveu sobre a passagem do tempo em *O deserto dos Tártaros*, de como, inicialmente controlado, mês a mês, logo virão maiores espaçamentos, até chegarmos aos quatro anos iniciais, com capítulos referenciados, para, enfim, passar-se aos grandes, imprecisos e angustiantes saltos, em um fluir que não se poderá estancar jamais. Há, nestes casos, inicialmente a segurança da contagem e da marcação, a “solidez” de um tempo que corre em passo com expectativas caprichosamente construídas, mas que, no entanto, se despedirão gradativamente da lógica anunciada (conforme eixo pragmático de Lyotard). Nesse sentido, a obra de Buzzati se liga ao romance do início do século XX; ao preferir o desfazimento da ordem cronológica, o que se sobressai é a expressão do sentimento, narrativizando-se o passado, o presente e o futuro, a partir do psicologismo das personagens. Anatol Rosenfeld, no famoso *Reflexões sobre o romance moderno* (Texto/Contexto, 1969), aponta como o efeito dessa ruptura, inicialmente na pintura, e depois no teatro, será determinante para a nova concepção do romance: “[...] espaço e tempo fictícios começam a oscilar e pelas paredes rotas do palco penetra o mito, a mística, o irreal, enquanto a psicologia profunda faz estremecer os planos da consciência, impregnando a realidade de elementos oníricos” (ROSENFELD, 1996, p. 80-81). Por conseguinte, inegável a

conclusão de que a quebra cronológica, dando lugar ao indeterminado *iter* do pensamento (pelo *desmascaramento do mundo epidérmico*), “[...] recursos destinados a reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica” (ROSENFELD, 1996, p. 84), é utilizado por Buzzati de forma favorável à concepção e ao caráter insólito de suas obras, mas, sobretudo, para que se faça ver a discrepância entre a ideia e a realidade. Não espanta que, páginas à frente, quando seus textos se encaminham para o final, não será mais necessário nenhum argumento, nenhuma data, nenhuma marcação que seja; tudo conflui para o reconhecimento da imposição da danação desde o seu início, digamos, para a “realidade” que estava velada naqueles discursos: “[...] con una scherzosa disinvoltura come di chi accenna a cose tragiche che non lo riguardano” (BUZZATI, 2017, p. 26), ele mesmo, o personagem, deve sentir-se enredado pela narrativa de sua danação.

A exemplo do que ocorre a Drogo, a fala de Corte, a cada novo andar, obriga seu interlocutor a explicações novas e cada vez mais estapafúrdias. As informações deixam de ser vagas e afetuosas para se tornarem ridículas e desconexas. Como se não houvesse realmente entendido a sua situação real, o agora verdadeiramente doente, Giuseppe Corte, também se engendra no absurdismo narrativo: “Al nuovo medico, egli precisò con insistenza la sua posizione specialissima. Un ammalato che in fondo aveva diritto al settimo piano veniva a trovarsi al quarto. Appena l'espulsione fosse passata, egli intedeva ritornare di sopra” (BUZZATI, 2015, p. 32). A similitude: Corte, acomodado no quarto andar, havia de pertencer ao sétimo; Drogo, nomeado ao forte, havia de pertencer a uma guarnição da cidade como seu destino ideal (ambos desviados, portanto, de seu “paraíso perdido”). É o que se lê no seguinte trecho, quando o protagonista, ainda no quinto andar, já se sente engendrado, habituado, acolhido pelo **novo mundo** (tal como o mundo do forte), já menos estranho, com uma sistemática não tão particular assim:

Giuseppe Corte, in preda alla febbre serale, ascoltava le meticolose giustificazioni **con una progressiva stanchezza**. Alla fine **si accorse che gli mancavano la forza e soprattutto la voglia di reagire** ulteriormente all'ingiusto trasloco. E senza altre proteste si lasciò portare al piano di sotto.

(...)

Egli cercava di persuadersi di appartenere ancora al consorzio degli uomini sani, di essere ancora legata al mondo degli affari, di interessarsi veramente dei fatti pubblici. Cercava, senza riuscirvi. Invariabilmente il discorso finiva sempre per cadere sulla malattia (BUZZATI, 2015, p. 30-33 – grifo nosso).

Ao fim do conto, arruinado pela perda de energia, Giuseppe está sobre sete palmos; ou melhor, fechado no sétimo andar encoberto por seis andares de sombrio e pesado concreto: “Sei piani, sei terribili muraglie, sia pure per un errore formale, sovrastavano adesso Giuseppe

Corte con implacabile peso” (BUZZATI, 2015, p. 38). Essa estratégia narrativa, verdadeiro eixo de desenvolvimento, que é um dos vetores fulcrais em *O deserto dos Tártaros*, faz com que, tal como Giuseppe Corte, Drogo experimente uma imersão gradativa no *altro mondo*, o mundo do Forte Bastiani e, o **argumento de convencimento** inicial põe em lei o valor que a espera de Drogo por realizações dentro do forte possa fazer valer, realocando-o circularmente, através dos anos, em perspectivas cada vez menores, alarmando as consideradas principais temáticas em Buzzati: “I temi del *confine*, della chiusura e soprattutto dell’attesa” (GERMANI, 1989, p. 16). No final, jamais a realidade se amoldará à cartilha de Matti. É por tal motivo que uma das principais chaves de leitura da obra-prima de Buzzati nos fala de uma vida em espera do grande acontecimento<sup>11</sup>; mas também do momento **heroico**, aquele capaz de justificar toda a existência. Entre tantos autores que recorrem a esse motivo, tomemos como exemplo o que escreve Squarotti, pela qualidade da concisão:

Drogo, come gli altri ufficiali, è a poco a poco preda **dell’ossessione del sogno della prova eroica**, della morte gloriosa ed esemplare che dia un senso all’intera esistenza; e abbandona senza rimpianto, anzi provando fastidio, la città, gli amici, la famiglia, anche la ragazza che ama, per vivere unicamente dell’attesa della venuta del nemico, mentre gli anni passano, i comandanti si susseguono, tutti andandosene com la delusione che la prova non è stata loro offerta (2012, p. 55 – grifo nosso).

Essa abordagem, embora tenha grande recepção, aproxima *O deserto dos Tártaros* de uma leitura forçosamente realista, muito distante das características empreendidas por Buzzati em todo seu trabalho. No entanto, Buzzati é reconhecidamente um escritor do insólito, mais precisamente, do fantástico, modo literário ao qual se ligou desde os primeiros escritos. Isso nos importa porque a opção de Buzzati (em oposição ao neorealismo vigente na Itália dos anos 40) liga-se, como veremos, à necessidade de se fazer sentir (pela ampliação dos sentidos) não propriamente o sobrenatural (à configuração narrativa que se espera), mas uma “outra” realidade, para qual, insistentemente, parecemos não olhar. Nella Giannetto, pensando em como o fantástico é narrativizado por Buzzati, o que considera *un altro fantastico*, identifica uma estrutura recorrente no autor que pode nos ajudar a entender as premissas de sua escrita:

- 1 Apresenta um personagem comum, dentro de seu cotidiano, com uma escrita realista: “Il tono è quello di una quieta disincantata pagina che si potrebbe

---

<sup>11</sup> Sedimentado entre os críticos, que, tanto a espera, como o grande acontecimento (caso se realize), estão engendrados por um senso de fatalidade: “[...] la morte, il tempo, l’attesa dell’ora grande’, ossia dell’evento decisivo che deve dare significanza alla vita, il desiderio di qualcosa che rimane sempre fuori portata, un senso di incombente fatalità” (VANELLI, 2006, p. 84).

avvicinare a certo realismo psicologico protonovecentesco” (GIANNETTO, 1989, p. 36);

- 2 A inclusão de uma ideia bizarra/excêntrica. Para a consciência/percepção tal circunstância soará, inicialmente, como uma coisa ou situação ridícula, eventualmente, uma compreensão equivocada do que está acontecendo;
- 3 Gradativamente, então, vê-se entrar o **estranho/fantástico** na narrativa, em três etapas distintas:
  - i) primeiramente, um “[...] diverso ambiguo, impercettibile, pluri-interpretabile.” (GIANNETTO, 1989, p. 36)
  - ii) aprofundamento do irreal;
  - iii) imersão total no fantástico ou no gótico.

Nella não avalia em Buzzati propriamente uma tendência ao existencialismo, cujas qualidades psicológicas do protagonista movem o texto para circunstâncias em discrepância com a realidade ao redor, mas percebe com precisão a inclusão da ideia bizarra ou excêntrica (que, em parte, no fantástico restrito se dá pela hesitação). Tal como Giannetto, para quem não é possível a leitura direcionada a partir da aliança fantástico-existencialista, praticamente toda a crítica francesa e italiana prefere enfatizar as características insólitas inscritas na obra do autor. A narrativa não se trata de uma retribuição meramente perceptiva do herói, nem mesmo quando ele se põe, no silêncio de seu quarto, em avaliar inocentemente seu processo de imersão. O “[...] horizonte familiar da vida – escreverá Campbell – foi ultrapassado, os velhos conceitos, ideais e padrões emocionais, já não são adequados; está próximo o momento da passagem por um limiar.” (CAMPBELL, 2007, p. 61): o rito de iniciação de Giovanni Drogo, como é comum em Buzzati, é a percepção de sua decadência, em outras palavras: a assimilação intuitiva de que o afastamento do mundo primitivo não o levará necessariamente à vitória, e a ideia que ele começa a perceber é ainda instintiva, ante a falta de nossa e de sua capacidade discursiva (como a doença psicossomática).

Quando comparamos as duas obras trazidas, vimos que há, embora com muito mais riqueza de detalhes no romance, uma mesma chave de desenvolvimento. Os efeitos e consequências são diversos, mas não se pode negar que tanto o conto, *Sette piani*, como o romance, *O deserto dos Tártaros*, escondem em sua estrutura uma condição própria de impulsionar a narrativa, algo contido nela mesma e que, ironicamente ou não, põe em danação a personagem, a qual, embora não estivesse destinada (não por um desígnio próprio das tragédias gregas), mas porque o *mundus est fabula* capacita esse molde ao **outro**-mundo e se

evidencia pela oposição entre **norma (ideia que, em síntese, jurisdiciza o fato)** e a **realidade**. Tudo funciona, como vimos, como um jogo de arguição e contra-argumento. Na tradição da mitologia folclórica, tal procedimento se instaura no que Campbell chama de **primeiro limiar**, quando o herói está em situação de reconhecimento simbólico: “A função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás” (CAMPBELL, 2007, p. 21). Os **guardiões** de antanho, do mundo para o qual o herói entra (normalmente o desconhecido, metaforizado por desertos, selvas, a terra estranha, etc), e que reflete uma nova região da experiência; agora, em Buzzati, e também em Kafka, como apontaremos à frente, foram exemplarmente atualizados.

Para Ilaria Crotti, “[...] è indubbio tuttavia che tale narrativa partecipi stranamente di costanti comuni ad un inconscio nevrotico e prossime al sogno ed alla rappresentazione infantile [...]”. (1985, p. 25). Assim, a passagem de um mundo a outro, o passar do limiar, o enfrentamento, pelos heróis, do óbice que agora é todo o cotidiano, aproxima Buzzati de Kafka e dá o tom transgressor à narrativa:

[...] **gusto della trasgressione e il piacere dell'assurdo** non si esprimono sul piano linguistico, che resta piatto e poco significativo, ma invece **su quello tematico-contenutistico**. Buzzati, pur sensibile alla letteratura *fantastica* in senso lato, non ha per nulla recepito la lezione del surrealismo, così attenta all'eversione linguistica, ed è stato attratto invece dall'altro polo *fantastico*, più prossimo ad istanze naturalistiche, quello formato in una certa misura dagli espressionisti mitteleuropei e da Hoffman, Poe, Kafka. (CROTTI, 1985, p. 25-26 – grifo nosso).

Nos desobrigamos a descrever a famosa parábola kafkiana, *Diante da lei*, presente em *O processo* (1925), em que se registra um dos ápices da situação do apequenamento do homem em relação às artimanhas burocráticas do Estado. Nessa espécie de alegoria, narra-se a situação de um homem do campo diante das portas da Lei, então vigiada/defendida por um porteiro magnânimo que instrui o camponês sobre as práticas e funcionamento dos tribunais; normas e regulamentos, a saga capaz de revelar um processo nocivo e moroso, são iluminados pelo guardião. Em Kafka, sobressai inúmeras denúncias acerca da falibilidade, e mesmo um descompasso entre os princípios inscritos nas legislações ocidentais, assunto muito caro ao autor. Na referida cena, um dos corolários da justiça: o princípio mundial do acesso à justiça/do direito de ação/da inafastabilidade do controle jurisdicional, pelo qual a Lei não deverá excluir da apreciação do Poder Judiciário lesão ou ameaça do direito, torna-se uma denúncia contundente alertada por Lyotard: “[...] a lei que *nós* promulgamos não *vos* é



dirigida, a vós, concidadãos ou mesmo sujeitos, *é-lhes* aplicada, aos terceiros, aos de fora, sem qualquer preocupação de a legitimar aos olhos deles.” (1987, p. 41).

Também aqui, o **procedimento de convencimento** que se destaca de uma pseudo autoridade. O protagonista de Kafka, em verdade, reflete sobre essa diretiva que começa a estagná-lo. Mais tarde, o próprio Josef K. ponderará sobre se não teria sido ele, o sacerdote (religião), que no caso é quem lhe conta a parábola, a fazer uso do **procedimento de convencimento**: “Será que o sacerdote era como todos os outros, será que queria falar sobre a causa de K. apenas por alusões, para com isso seduzi-lo e, no final, silenciar?” (KAFKA, 1997, p. 313). Veja que não se trata de um processo em que, de forma vertical, alguém é convencido pelas intenções subjetivas de outrem, o **convencimento** é um corolário da imposição das regras, algo que só é possível em regimes não abertamente, mas apenas veladamente, autoritários.

O guardião joga dentro de um caráter duplo: afastamento/sedução.

Uma vez ultrapassado o limiar, aquele que entrou agrega-se à extensão do reino (adere a Lei). Em *Diante da lei*, o excesso daquele que guarda, paradoxalmente, manterá sempre imaculada a coisa a ser tocada por aquele que, em tese, “deveria” entrar. A Lei passa à condição de legenda contemporânea, como uma deusa intangível e impiedosa, e por essa razão cada vez mais deve ser aderida por aquele que não a detém. A espera pelo exato momento ou por respostas, ou por alguém (temática exacerbada em “Esperando Godot”, 1953, de Samuel Beckett, com a dupla Vladimir e Estragon, à espera do protagonista-ausente), dão ao personagem kafkiano a razão de uma das cenas mais icônicas em toda a literatura.

Em Buzzati, o guardião glutão, major Matti, sem a nuance típica dos protetores, diante do herói que oscila/intenta em responder ou não ao chamado, torna-se o responsável direto por seu aprisionamento; neste caso, o herói não se beneficiará do caráter extensivo do guardião, mas, ao contrário, seus atos estarão sempre sob sua vigilância.

Em Buzzati, bem como na parábola de Kafka, os heróis seguiram os “conselhos” dos guardiões; na tradição, tal atitude poderia selar em definitivo o que viria a acontecer.

É melhor não desafiar o vigia dos limites estabelecidos. E, no entanto, somente ultrapassando esses limites, provocando o outro aspecto, destrutivo, dessa mesma força, o indivíduo passa, em vida ou na morte, para uma nova região da experiência. (CAMPBELL, 2007, p. 85).

Diante destas questões, chama à atenção que os dois autores tenham alinhado, de alguma maneira, o mesmo procedimento; e que através dele tenham feito seus personagens (e

nós, leitores) acreditarem, ainda que por tempo determinado, em algo que se revelaria falso. Tudo não passava de declarações formais, nada capaz de gerar uma solução. O fato é que, em resposta a essa indução (que também é um chamado), há uma diferença crucial entre Josef K. e Giovanni Drogo, e que se revela como efeito nas expectativas e no comportamento de cada um dos protagonistas.

Entra em questão um dos assuntos mais caros a Jean-François Lyotard, que é a da *linguagem da legitimação* (portanto, narrativa) do totalitarismo presente no que Kant descreveu como sendo a *forma regiminis* (em oposição à *forma imperii*) pela qual o Estado faz uso do poder, utilizando-se de um artifício que dá legitimidade às mais tormentosas prescrições normativas. Em resumo, enquanto a *forma imperii* olhava para o arcabouço mitológico para legitimar seu discurso (atribuindo seu *direito de dizer a ordem*, sobretudo pela veiculação da narrativa heroica, a uma força divina, na fórmula: *um Deus apresentou-se a tal eleito, e deu àquele eleito o direito de dizer a x e y o que fazer, e assim por diante* (ou seja, em um claro movimento para o passado: a origem), a *forma regiminis* se ancora em um movimento para o futuro, veiculado através de um artefato não menos metafísico de Ideia (no sentido de ideal), e tudo se articula através de uma organização para tal finalidade: *se seguirmos tais normas, formos obedientes a tais princípios, nos submetemos a isso e aquilo, atingiremos um fim (que em princípio se afigura como um bem comum aos subordinados)*. A *forma regiminis*, que é típica da República, se apoia em uma construção da autoridade (do nome) que *poderá dizer*. Trata-se do que Lyotard chama de *processo deliberativo*, e que cumpre o seguinte *iter*: (i) *Que devemos ser?* Busca do objetivo (aparentemente) comum; (ii) *Que devemos fazer para ser isso?* Nesse momento, gera-se o inventário dos meios para se chegar ao fim, e, talvez, ousamos dizer, é o momento da *simulação de uma catalogação científica* que fará como claro o resultado. Lyotard escreve sobre esse pormenor: “É um gênero de discurso diferente, propriamente cognitivo, o dos especialistas, peritos, conselheiros, consultores, a que se recorre através de inquéritos, relatórios, sondagens, índices, estatísticas, etc” (1987, p. 61); (iii) O que é necessário para tanto?; (iv) Diante das respostas obtidas, *o que poderíamos fazer?*; (v) segue-se, então, à *deliberação propriamente dita*. Entra em cena o jogo dialético e retórico em que *logoi* e *topoi* tornam-se o binômio clássico de persuasão. Concentra-se, aqui, o jogo de poderes, sobretudo mediático, de prevalência de uma vontade (que se parecesse com o *melhor a fazer*, a *opinião mais sensata*, etc); (vi) elaboração da *frase de acontecimento*: tudo que é pré-legal, ou seja, que antecede o fazimento das leis, e que é responsável por seu caráter de inafastabilidade (no sentido de que não se pode voltar atrás), são as resoluções, os programas, os projetos, os escrutínios, as

arbitragens; (vii) por fim, a *legitimação do Juízo*, pelo grande nome, a Lei. *Teremos o direito de decidir assim?* está na primeira fase (ainda normativa) desse processo, e resultará no discurso executório, quando são expedidas, de fato, as leis, os mandatos, os decretos, as circulares, tudo a deixar claro a punição que será aplicada diante de tal infração.

Sim, um agenciamento paradoxal, dado os encadeamentos, os envolvidos, a incerteza sobre os fins (que é a própria incerteza sobre a identidade do nós):

As grandes narrativas que exigem são narrativas de emancipação, não são mitos. Preenchem, como eles, uma função de legitimação, legitimam instituições e práticas sociais e políticas, legislações, éticas, maneiras de pensar, simbólicas. Diversamente dos mitos, não encontram, no entanto, essa legitimidade em actos originais *fundadores*, mas num futuro a fazer advir, ou seja, numa Ideia a realizar. Essa Ideia (de liberdade, de luz, de socialismo, de enriquecimento geral) tem um valor legitimante porque é universal. Dá à modernidade o seu modo característico: o *projecto*, ou seja, a vontade orientada para um objetivo. (LYOTARD, 1987, p. 62-63)

Por esta perspectiva, tal como ocorre a Drogo e Corte, sobressai uma premissa central: por qual motivo, um protagonista de Buzzati, ao se deparar com a iniciação programática, é imediatamente (como em larga neguentropia) chamado ou arrebatado ao fantástico? Com essa indagação ressonante, Buzzati criou sua forma de **fazer ver de novo o que não podia ser visto**.

3. Não podemos olvidar que, em meio à grande manobra discursiva de Matti, há aquilo que se intromete e, praticamente, desequilibra emocionalmente o protagonista. É um instante em que se pode entrever uma suspeição, que pode ser uma dádiva ou malogro, o conhecimento que o conduzirá à paz ou à danação, mas que invariavelmente, em Buzzati, descreve a florada da **intrusão** – característica diferencial, como se verá, do que se tem chamado, entre os especialistas do autor, de **fantástico buzzatiano**. Vale lembrar, na cena que estamos comentando, que estamos ainda nas páginas iniciais da narrativa, quando Drogo, apesar de oficial, ainda não é mais que um jovem distante de casa, desamparado, e que começa a experimentar a iniciação em um “[...] mundo longínquo [...], o mundo do forte” (BUZZATI, 1984, p. 14-15). A cena tem o emblema de uma segunda separação (o parto autorrealizado e consciente da emancipação), fundamental para o herói de Campbell:

Numa palavra: a primeira tarefa do herói consiste em retirar-se da cena mundana dos efeitos secundários e iniciar uma jornada pelas regiões causais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades, para torná-las claras,

erradica-las em favor de si mesmo (isto é, combater os demônios infantis de sua cultura local) e penetrar no domínio da experiência e da assimilação, diretas e sem distorções, daquilo que C. G. Jung denominou ‘imagens arquetípicas’” (2007, p. 27).

O rito de passagem daquele que ainda tem a imagem da mãe segura nos pensamentos tem a gradação de uma lenta imersão, e essa lenta imersão, que recobrirá praticamente metade da narrativa buzzatiana, sofrerá a resistência dos efeitos que chegam como admiração incompreendida pelos mistérios da *terra do norte* (o primeiro chamado).

**Entretanto, havia naquele trecho de despenhadeiro, para Giovanni Drogo, o primeiro chamado visível da terra do norte, do legendário reino que pairava sobre o forte.** E o resto, como seria? Uma luz sonolenta provinha daquele lado, por entre lentas nuvens de caligem. Então o major começou a falar. (BUZZATI, 1984, p. 26 – grifo nosso).

A proeza de Buzzati salta aos olhos: há uma abertura dupla, como duas estradas que se bifurcam diante de Drogo, conquanto, se não havia sequer pretendido estar ali, agora se vê em dupla projeção: (i) a primeira, hipóstase da realidade, para a qual todo o mecanismo fora sistematicamente pensado: é a passagem para o forte; (ii) a segunda, inexplicável, misteriosa e catalisadora de intenções, na qual se entra pela porta do “chamado”, e não se equipara em nada com aquele tom oficial e militaresco. Nela, há um chamado do insólito, recoberto de desconhecimento, para além do forte, e advém do longínquo, daquela terra que se diz apenas “terra do norte”, do legendário reino que circunda toda a racionalidade, e sua reificação concreta. É neste instante que a Drogo é oportunizado **dar a segunda olhada**, de tal forma que não se pode ler o binômio forte/deserto como bloco semântico, mas, contrariamente, em abertura oposicional – vê-se, claramente, que existe uma função precípua e clausural do forte, que é proibir o acesso, justamente: impedir a Drogo a **segunda olhada do real**. Tal chamado, que entremeia toda a oratória de Matti, começa a se anunciar de forma tímida, porém já pródigo de efeitos. Para os teóricos do autor, é justamente aí que se dá o primeiro grande sintoma do fantástico na narrativa, e se verá que é um fantástico próprio, justamente porque, além de anunciar sua dívida com as raízes históricas, põe em evidência a necessidade do insólito (que é uma palavra com caro peso polissêmico). O **segundo olhar**, um olhar de olhos apertados, e que fará despertar a fagulha da hesitação, como característica própria ao gênero, fará descortinar, também, o **segundo/outro mundo**, e que em Buzzati, invariavelmente, se manifesta atuando sobre o corpo do herói, com a potencialização dos sentidos, com clara preponderância na visão.

Vanelli sintetiza de forma pontual esse fantástico:

“[...] uno dei tipici procedimenti narrativi di Buzzati, che consiste nel potenziare particolarmente i sensi, soprattutto la vista, suggestionandoli con particolari fenomeni naturari e facendoli poi interagire con il dinamismo metamorfico dell’Es, affinché si rivelino capaci di catturare i richiami oscuri delle cose. Bisogna infatti tenere ben presente che la particolare sensibilità di Buzzati avverte sotto la superficie della realtà um *mondo secondo*, un’*indefinibile quidditas*, che non è qualcosa di estraneo al reale, ma è lo stesso reale percepito nella sua energia occulta che pulsa, lanciandoci segni e messaggi allusivi, i quali ci aiutano a completare il senso profondo degli eventi, ad attingere cioè la loro anima segreta.

(...)

Attraverso questo particolare *modus videnti et audiendi* i protagonisti delle storie buzzatiane avvertono i subliminali messaggi che un piccolo tassello del reale manda al soggetto osservante, ma solo chi possiede l’occhio della *visione* è il destinatario della enigmatica comunicazione che ci invia la realtà. Il cosiddetto *fantastico* in Buzzati sboccia quindi dal mondo fenomenico; quasi mai è un elemento eterogeneo e perturbante a determinare il passaggio di soglia, dalla dimensione della realtà a quella dell’incubo o dell’ineplicabile. È invece il reale stesso, registrato nella sua attonita immobilità, spesso in un silenzio metafisico (per esempio quello delle montagne o delle solitudini sconfiniate del deserto), che comincia ad animarsi di vita interna; è la fissità di un paesaggio che si carica di pulsioni arcane; è l’immobilità di un dettaglio che contiene all’interno um formicolare di impulsi e di enigmi desiderosi di manifestarsi; è la noia di una vita stanca che favorisce il fluire di immagini inquietanti dal fondo dell’essere. Quando la sensibilità percettiva si esalta, l’uomo riesce a mettersi in contatto simpatetico con questo *mondo secondo* e a estrapolare il senso arcano che le cose, smagliandosi, cercano di inviarci” (VANELLI, 2006, p. 91-92 – grifo nostro).

Vanelli é concludente: o protagonista passa a enxergar sobre a superfície da realidade um segundo mundo, e aqui se difere o fantástico buzzatiano<sup>12</sup>, tal mundo não é estranho ao real (ou seja, não requer necessariamente, como na tradição, a sobreposição discursiva: real

<sup>12</sup> Assim, inegável que exista um fantástico pós-todoroviano, de tal grandeza a potência de sua teoria. O que ocorreu, após a chegada do estrondoso livro: *Introdução à literatura fantástica* (1970), pode ser tomado como raro substrato: invariavelmente, todos os textos literários com alguma possibilidade de fantástico, tiveram sua reavaliação. O fenômeno, que talvez só tenha se repetido nessa escala, com Bakhtin e Northrop Frye, impõe também, em alguma medida, o reconhecimento de uma falta; a percepção de que aquele elemento crucial sempre estivera lá, recôndito, mantendo-se intocado (tal como o objeto que só pode ser visto, ou se fazer ver, por aquele que fora destinado – ou que se encontre apto para tanto). É óbvio que não estamos tratando de forma ideológica o “achado” de Todorov, contudo, seu livro tem o dom de fazer espantar os mais ferrenhos críticos, o que coloca o autor como uma espécie de Pierre Menard de tudo que já fora escrito antes sobre o tema. Se, desde seu surgimento, muito, e muitas vezes com vigente razão, se criticou a busca do traço universal, o fato é que quase não se pode mais escapar de sua teoria, quando se fala sobre o fantástico. Todos os teóricos críticos (Bessiere, Calazans, Roas, Ceserani, etc) sofreram de todorovianismo ao tentar remediar aquele traço universalizante, praticamente sem êxito. Ter atribuído à hesitação, aquele momento crucial da narrativa, como momento crucial do fantástico, Todorov também criou, sem nomeá-la, a *teoria do limite interposto*, pela qual a ocorrência do acontecimento potencialmente extraordinário realoca o plano narrativo que, então, sai do real e toca o sobrenatural; a partir daí, os muitos estratos de significação só podem ser extraídos mediante esse jogo de intersecção, independentemente de quantas vezes a modulação narrativa se opere. Entendemos que, sob esse prisma, o mesmo ocorre em Buzzati, mas sem a necessidade da sobreposição das duas configurações narrativas: real e sobrenatural, mas sim do real e do “outro” real.

*versus* sobrenatural), mas se trata da suspeição do “mesmo” real, e dá ao fantástico buzzatiano a chave da **negação hipostática**: em alguns casos, pela mostração da estrutura; noutros, pelo esgarçamento da realidade, permitindo que se perceba o algo em diferença, uma energia oculta e pulsante, emitindo signos e mensagens que são alusivas ao outro, tudo a nos ajudar a completar o sentido profundo do evento e atingir a sua alma secreta, atuando, como preferimos dizer, em **revelação daquela estrutura**, entregando, ao protagonista e ao leitor um “[...] protagonista coinvolto in prove e tappe decisive per l’acquisizione di una coscienza *altra*, intraducibile e in qualche modo superiore.” (GERMANI, 1991, p. 11). Não nos esqueçamos que essa potencialização dos sentidos, em termos filosóficos, e que se encontra em dezenas de escritos de Buzzati, foi celebrada por Giorgio Agamben em seu *O que é o contemporâneo*, e dela falaremos mais adiante como a chave do heroísmo em Drogo.

Em plano semântico, o deserto funciona como o símbolo do fantástico, pelo qual, em pares: protagonista/leitor, sentem-se **estranhamente atraídos**; o Forte Bastiani, a realidade em contaminação (da qual instintivamente se deseja escapar). Importa aqui que, desde seu início, até o momento em que o *big-bang* do fantástico vasa para o texto, o real (claro, o real convencional, aquele dito formal) é que está norteando o plano narrativo. O protagonista, no entanto, é sacudido por algo que desconhece completamente, uma outra realidade a que estava impedido de ver. Até aí, todos nós, seus leitores, nos predisposmos a uma condição de ceticismo convicto, há, por assim dizer, uma certa ingenuidade narrativo-ateísta nesse comportamento, mas até então o romance nos “enganava” dentro dessa proposição. Pois veja, nenhuma palavra sequer havia sido tomada em seu sentido místico, verossimilhante ou alegórico: simplesmente lhes fugia aquilo que se costuma chamar de **segunda leitura** (no jogo da significação dos signos). O **ponto de instauração do fantástico** na narrativa, nesse caso, redistribui o sentido de cada termo que antecedeu a esse acontecimento, sendo impossível imaginar o Forte Bastiani senão como uma tentativa frustrada da manutenção da realidade hipostática. Enquanto, nos escritos de Buzzati, vimos desfilar nos primeiros parágrafos, o personagem típico de uma ficção mimética, logo após a instauração da suspeição (e por isso se diz que o fantástico vasa e contamina todo o texto) não será mais possível tratar o personagem a quem é dada a segunda visão como um simples protagonista, pois há nele uma verdadeira função, **são seus olhos que nos fará enxergar o que não estamos conseguindo ver (como o herói que nos porta à luz)**. Vale lembrar aqui, conforme aduz Todorov, no fantástico o herói age mais por ‘reações’, que por ‘ações’, sendo essa a condição sintática de sua configuração: a constatare apreciação (avaliação) dos fatos ‘extraordinários’ que ocorreram. (2014, p. 39).

Eis como explicará Vanelli:

La realtà, per quanto geometricamente descritta, **lascia trasparire** venature profonde, movimenti sotterranei, **segnali di un'altra realtà nascosta**, soggiacente, che a poco a poco affiora dal texto, caricandolo di tensioni, di *suspense* e di valenze ulteriori. [...] La realtà diviene un abissale serbatoio di messaggi e di simboli, di vibrazioni che fanno d'arcano, di apparizioni, di luci e di suoni che non procedono da questa terra, ma da un continente sommerso, in cui si producono e da cui affiorano misteriosi segnali, per cui la storia narrata non è altro che lo svelamento di una storia sommersa, palpitante tra le righe del texto." (2006, p. 84-85).

*O deserto dos Tártaros* nos presenteia com a jornada do herói contemporâneo, posto entre o doméstico e o universal, cabendo a nós alcançar o reconhecimento dessa unidade, atentos às fórmulas (estéticas e semânticas) escolhidas por Buzzati. De se dizer que não há, na verdade, qualquer dificuldade em determinar a que gênero ou modo se liga. A dificuldade está em se entender que tal determinação, e que é algo típico do movimento acadêmico, trata-se de um expediente cruel e insuficiente para alcançar a extensão de seu trabalho.

Buzzati crede davvero nel mistero, non finge di crederci come Bontempelli. Il suo novecentismo consiste solo nell'adesione al principio del *raccontare storie*, rifiutando l'analisi psicologica e la suggestione della memoria. Inventa a suo modo dei miti moderni, ma si tiene lontano da ogni recupero neoclassico del tipo *Viaggio d'Europa* o *Le ali dell'ippogrifo*. Un romanzo come *Il deserto dei Tartari* è tuttavia veramente il *mito* dell'uomo novecentesco, addirittura la rappresentazione simbolica di una condizione ontologica e insieme storica. Non ha però la lucidità intellettualistica di Bontempelli.

Scrive Pampaloni:

[...] Tutti i nomi che sono stati fatti come termine di paragone, anche quelli più domestici di Bontempelli, di Lisi, di Zavattini non funzionano mai fino in fondo. La differenza, l'originalità assoluta di Buzzati è [...] la seguente [...] e cioè per Buzzati la metafisica è un'etica, è una morale; se il reale e il tempo è spesso menzogna, la verità sta altrove, sta al di là, e cercarla e conoscerla con pazienza e coraggio è la vera moralità dell'uomo. (BIONDI, 2010, p. 41; PAMPALONI apud BIONDI, 2010, p. 41).

Nella Giannetto, no ensaio já citado, *Il coraggio della fantasia* (1989), lê o autor como a ocorrência de uma voz solitária (do tipo que não ignora o mundo em marcha, mas que se põe livre de qualquer engajamento), cuja obra atravessa as décadas de 1930 a 1960, nas mais variadas frentes, cumprindo o *desafio* do fantástico, do absurdo, do surreal, do gótico<sup>13</sup>, do

<sup>13</sup> Conforme Arslan, sempre houve uma predição de Buzzati pela narrativa gótica: [...] di solito [Buzzati] rispondeva o evitando il discorso con una battuta, con un piccolo apologo, con una favoletta o quant'altro, sempre in modo narrativo, oppure rifacendosi - cosa abbastanza inconsueta per uno scrittore italiano - ai grandi narratori puri dell'800: Stevenson, Victor Hugo, Melville e **i maestri dell'orrore, i maestri della narrativa gotica**, evitando accuratamente gli scrittore italiani." (ARSLAN, p. 7, 1993 – grifo nosso).

impossível, do estranho, do existencialismo, e deu ao mundo uma literatura atemporal e universal; uma escrita que, de quando em quando, precisará ser revisitada. A relação entre Dino Buzzati e escritores do fantástico, sobretudo aqueles inscritos no século XIX, como Hoffman e Poe<sup>14</sup>, além de ser avalizada pelo próprio Buzzati, já é assunto mais do que sedimentado entre os autores italianos. De passagem, podemos citar Antonia Veronese Arslan, Nella Giannetto, Yves Panafieu, Ilaria Crotti, L. Pietrosi, Marcello Carlino, Teresa Salzano, Neuro Bonifazi, Robert Ricatte, Giuliano Gramigna, Pietro Biaggi, Lorenzo Marandotti, Paolo Vanelli, Elisa M. Garrido, Ilaria Gallinaro, Giuseppe Fanelli, Giulio Savelli, Giovanna Loli, Cristiana Lardo, Marie-Hélène Caspar, Mario B. Mignone, Stefano Lazzarin, Jean-Louis Curtis, Michel Suffran, Franca Schettino, Pietro de Marchi, Patrizia Dalla Rosa, Claude Imberty, Aase Lagoni Danstrup e Silvia Zangrandi, autores que voltaram seus estudos mais detidamente para o aspecto do insólito na obra buzzatiana, e cumpriram o ofício de ligar a escrita do autor com seus inspiradores.

Nella Giannetto, no capítulo intitulado: *Buzzati e la letteratura fantastica dell'ottocento: note su alcune suggestioni da Hoffman e da Poe*, como o nome do ensaio sugere, relaciona um emular elogioso por Buzzati aos autores de que mais gostava, sobretudo Hoffman e Poe, apontando inclusive relações intertextuais entre as obras (como exemplo, *A Queda da Casa de Usher* e *Il crollo della Baliverna*). Para Giannetto, no século XX, o grande “inimigo” da fantasia não é mais apenas o que advém do ideário iluminista, mas sim as metanarrativas que surgiram como efeito: progresso científico e técnico aliado à lógica da produção. A melhor oposição a isso, justamente pela quebra semântica, é a que se opõe pela escrita insólita, diretiva decisiva em Buzzati.

Nel ventesimo secolo il grande nemico della fantasia e dello spirito poetico non si chiama più illuminismo. **Si chiama progresso scientifico e tecnico**, si chiama logica della produzione. Ma sono termini sotto cui si cela sempre la stessa antitesi: *ragione/fantasia*. Buzzati, come è noto, allude spesso nelle sue opere alla possibilità che la fantasia riesca prima o poi, nell'uno o nell'altro modo, a trionfare sull'imperante ragione. (GIANNETTO, 1989, p. 64).

Como bem observa, apesar de haver uma espécie de elogio de Buzzati a Poe e a Hoffman, não apenas o contexto em que escreve, mas a temática alude a um outro insólito, voltado para o contexto do século XX. Sem deixar de afirmar a recorrência em Buzzati,

---

<sup>14</sup> Entre os autores lidos por Buzzati, e nos referimos aos citados diretamente por ele, estão Wilde, Stevenson, Conrad, Dickens, Kipling, Stendhal, Flaubert, Balzac, Zola, Gide, Louys, Lesage, Pascal, Dostoiévski, Tolstói, Gogol, Tchekhov, Mann, Schnitzler, Doblin, Zweig, Roth, Hofmannsthal, Shakespeare, Swift, Dickinson, Hawthorne, Defoe, Melville, Poe, Hoffman e Kafka (PANAFIEU, 1973, p. 25).



Giannetto elege *Il borghese stregato* (de *Sessanta racconti*, 1958), como o conto exemplar da imersão da personagem no fantástico, em detrimento da realidade. Uma amostra (de significado, de poética, das principais características) do pensamento buzzatiano para o qual, em resumo, a fantasia, como possibilidade transcendente/ultrapassamento, desafia o que se inscreveu como realidade.

**Buzzati è uno scrittore che ha avuto il coraggio di proporsi come autore fantastico proprio negli anni in cui questa scelta aveva maggiori probabilità di riuscire impopolare, cioè negli anni del trionfo del neorealismo. È un esempio di fedeltà alla propria ispirazione che non è raro negli artisti autentici, ma che appunto va messo nel computo di un bilancio sul Buzzati artista, senza ingigantirne, ma anche senza ignorarne la portata.**

(...)

**[...] è il significato simbolico che sta alla base di gran parte della narrativa buzzatiana, è una delle cifre, uno dei messaggi-chiave di tutto il mondo poetico creato dallo scrittore bellunese. È l'idea che quella che porta l'uomo oltre i limiti del reale sia un'avventura che richiede coraggio, che costringe a dei rischi, per cui bisogna pagare dei prezzi anche alti.** Ma che, nonostante questo, anzi proprio per questo, sia un'avventura che vale la pena di tentare. (GIANNETTO, 1989, p. 13-14 – grifo nosso).

A crítica de Buzzati à noção de progresso será lida sempre dentro de uma dimensão do rebaixamento da fantasia, da perda da imaginação. Em 1942, o autor compõe um de seus mais incisivos contos, *L'uccisione del drago*, pondo em questão, entre outras coisas, como a imensa artilharia bélica, posta à disposição de um tirano, será testada à exaustão e cruelmente, até o desmembramento completo de um frágil dragão-fêmea e seus filhotes, no injusto embate **guerra versus fantasia**:

Era stato l'uomo a cancellare quella residua macchia del mondo, l'uomo astuto e potente che dovunque stabilisce sapienti leggi per l'ordine, l'uomo incensurabile che si affatica per il progresso e non può ammettere in alcun modo la sopravvivenza dei draghi, sia pure nelle sperdute montagne. Era stato l'uomo ad uccidere e sarebbe stato stolto recriminare. (BUZZATI, 2017, p. 81).

O mesmo princípio colapsador se lerá em outro de seus contos distópicos, *A máquina que parava o tempo* (1954). Na narrativa, os habitantes de Diacosia vivem sob o efeito retardado do tempo, graças à invenção do “Campo C”, pelo renomado cientista Aldo Cristofari. Por razões desconhecidas, no entanto, e como que por punição à violação das leis naturais, essa condição é rapidamente revertida. Como resultado, libertadas as “[...] vândalas forças do tempo [...]” (BUZZATI, 1997, p. 69), por uma razão desconhecida, os habitantes de Diacosia não chegam a durar nem mesmo minutos, em uma destruição geral e catastrófica,

comprovando a tragédia já vaticinada pelo Nobel Edwin Mediner. Muitas vezes, em *Il segreto del Bosco Vecchio*, a obra mais fabular de Buzzati, o protagonista, ao entrar em um lugar mágico, ao deparar-se com o ignoto, ou imerso em circunstâncias incompreensíveis, mas que, no entanto, sente-se automaticamente acolhido, faz referências literais às fábulas<sup>15</sup>, “[...] con tutti i meccanismi di aiutanti malvagi e buoni che si affrontano intorno ai due personaggi principali, con le apparizioni, le animazioni fantastiche della natura e anche con la morale al fondo di tutto” (SQUAROTTI, 2012, p. 53). Nessa esteira, *O deserto dos Tártaros* representa, quando em comunhão com *Il segreto del bosco Vecchio*, uma espécie de **redução** (a tirada de pé) do excesso fabular (tomado assim, pelo uso indistinto e indiscriminado próprio da escrita maravilhosa). À temática, tal como se dá em *L'uccisione del drago*, sobressai a intangibilidade, senão pela imposição, do que pertence à fantasia. Citada diretamente, a ciência agora sofre o efeito do esvanecimento ininterrupto de tudo a que propõe materializar; toda tentativa de resolução conceitual é aplacada pela imprecisão dos acontecimentos fantásticos: “Del resto molte altre cose oscure ci sono nel mondo che la scienza ignora o che sembrano inverosimili a chi non ti ha personalmente vedute”. (BUZZATI, 2016, p. 89).

Como parábolas contemporâneas, Giannetto destaca o significado simbólico que irradia dentro de cada uma destas narrativas, enumerando:

1. il tipo *registro* fantastico scelto, per cui, attraverso un gioco sapiente di espressioni *ambigue*, si passa da un esordio realistico, addirittura *cronachistico*, di una favola ricca di spessori allusivi;
2. il *messaggio* di cui la favola è portavoce, che coincide con una delle idee-base dell'universo poetico buzzatiano;
3. l'ambiente in cui la vicenda si svolge, che non è semplice sfondo, ma protagonista anch'esso del racconto, e che, nel doppio binario di un paesaggio verosimile e di uno trasfigurato dall'immaginazione, corrisponde all'ambiente *buzzatiano* per eccellenza.” (GIANNETTO, 1989, p. 35).

Teria sido um sonho, ou uma fábula que um dia conhecera, indagará Giovanni Drogo diante do deserto.

Calaram-se. Onde, afinal, Drogo já vira aquele mundo? **Talvez o tivesse vivido em sonho ou quem sabe o construíra lendo uma antiga fábula?** Parecia-lhe reconhecer os baixos despenhadeiros em ruínas, o vale tortuoso sem plantas nem verdes, aqueles precipícios a pique e, finalmente, aquele triângulo de desolada planície que as rochas à frente não conseguiam esconder. **Profundos ecos de sua alma haviam despertado e ele não sabia decifrá-los.** (BUZZATI, 1984, p. 33 – grifo nosso).

<sup>15</sup> Sobre essa narrativa, vale o destaque de Bertoldin: “La critica letteraria italiana fu in seguito concorde nel collocare il *Segreto* [del Bosco Vecchio] nella produzione del Buzzati 'minore', interpretando l'opera come una favola da tono 'complessivamente sereno e ottimista' e trovandosi assai attenuato **quel senso di angoscia e di attesa opprimente che così spesso caratterizza i testi buzzatiani.**” (1998, p. 113 – grifo nosso).

Durante os primeiros vinte anos de vida, Drogo havia se limitado ao rigor da formação militar, consumindo-se sob os livros, determinantes de seu conhecimento e visão de mundo, mas que ainda anunciavam uma predileção pela formação espiritual. Olhar para a grandiosidade do alvo setentrião parecia-lhe uma recuperação de um conhecimento, então adormecido e que, sensorial e instintivamente, surge dos *profundos ecos de sua alma*. Há, como se pode dizer, nesse momento x, o do **estranhamento** que toma Drogo, aquele componente próprio do *unheimlich* freudiano, pelo qual se experimenta uma espécie de *déjà vu*. Imediatamente, como que se puxado da memória o fio de Ariadne (a convocação do passado pela madeleine, em Proust), o protagonista se verifica hesitante diante do *novo*; o familiar e o não-familiar constroem a essência dessa experiência. Assim, inclusive em termos formais, Buzzati também cumpre o traço formal e diferencial, dentro da lição de Todorov, ao fazer despertar a personagem.

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.” (TODOROV, 2014, p. 47-48)

Não há dúvidas, portanto, de que Buzzati estabelece uma qualidade diferencial da narrativa insólita em comparação à realista. Sua fidelidade a ela é também um apelo e chamada de atenção a favor de uma escrita que tem sobrevivido a uma tentativa de apagamento, tal “[...] como acontece com muitas criaturas registradas no cartório das lendas [...]” (BUZZATI, 2004, p. 19), escreverá no já citado, *O bicho-papão*. Ele, o bicho-papão, como o fantástico: “Era muito mais delicado e suave do que se pensava. Era feito daquela substância impalpável que geralmente se chama fábula ou ilusão: ainda que fosse verdadeiro.” (BUZZATI, 2004, p. 20).

4. Marcelo Backes, no ensaio que integra o posfácio de *Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias* (2018), faz uma interessante observação acerca de Franz Kafka, e que ora nos é bem-vinda. Enquanto Picasso dizia, acerca de seu trabalho: “Eu não procuro, eu acho!”, um protagonista de Kafka, seguramente diria, conforme Backes (2018): “Eu não acho; eu procuro!” Estão aí inferidos, Josef K. (em busca do entendimento sobre o processo); o

agrimensor K. (em busca de acesso ao Castelo e da oitava do conde); o filho, em *O veredito*; Karl, no romance *América*; Blumfeld, no conto homônimo, e tantos outros personagens kafkianos, os quais o ensaísta defende se tratem apenas, em interpretação estrita, de um único personagem.

Também em Buzzati está colocada a mesmidade do protagonista.

Um protagonista de Buzzati, no entanto, e isso modula frontalmente as diferenças entre Buzzati e Kafka (embora, com razão, muitas vezes aproximados), não diria: “Eu não acho; eu procuro!”, mas sim um enfático: “Uma vez que não há nada lá para ser encontrado, eu não procuro!”<sup>16</sup>. Como o indivíduo do romance, nosso suposto herói – cujo ideário familiar e social alarmava a esperança de vir a ser um herói de guerra –, verdadeiramente pode ser um homem em renúncia, sem alardear o bordão de um protagonista de Melville, pela voz de Bartebly, o escrivão: “I would prefer not to!”

A lógica interna do Forte Bastiani, e que corresponde a um microcosmo social, revela uma ética de forte apelo aos regulamentos e normas (o *jus scriptum*); o forte todo, como se verá, não parece outra coisa senão a manifestação materializada de um arcabouço legal débil; como se as palavras da lei, inscritas em um código não pudesse gestar mais que um mero espectro de expectativas, daí a solução absurda de sua existência. A resignação e o conformismo que acompanharão Drogo não atropelam o insistente Josef K, incansável em busca de respostas, que nesse sentido passa a ser quase um otimista, ainda um crédulo, embora saibamos de seu trágico final. O fato é que, embora separados por poucos anos, Buzzati já experimentava novas circunstâncias, a doutrina existencialista, de Kierkegaard, e que sofrerá acréscimos com Nietzsche e Heidegger, receberia ainda novas perspectivas com Sartre e, anos mais tarde, via os pensadores do Pós-moderno<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Buzzati sempre teve de responder sobre a relação entre Kafka e sua obra, e, conquanto nos pareçam óbvias as diferenças, o autor tinha total ciência de sua contribuição à literatura: “[...] il fatto che io abbia letto Kafka prima di scrivere certi miei libri o raccontati o non lo avessi letto, non ha nessuna importanza: l’importante sta a decidere se rispetto a Kafka io ho scritto qualcosa di nuovo, di diverso, di interessante. Questa è una domanda a cui deve rispondere soltanto il pubblico [...]. Nel caso che si decidesse che io rispetto a Kafka non ho scritto niente di nuovo, né di diverso che sia interessante, allora è chiaro che io, come artista, non esisto (ZANGRANDI apud GIANNESI, 2014, p. 11-12).

<sup>17</sup> A polêmica acerca do termo é fato. Teóricos, como Bauman ou Augé, por exemplo, deixaram de promover seu uso preferindo expressões substitutivas, como **mundo líquido** ou **supermodernidade**, respectivamente, entre muitas outras. Nada obstante, os teóricos mais sérios no enfrentamento do tema, não permeiam dúvida acerca da procedência do mesmo. Podemos citar, entre outros autores: Barth, Baudrillard, Calinescu, Ceserani, Fernandes, Gumbrecht, Habermas, Harvey, Hutcheon, Huyssen, Jameson, Jauss, Lyotard, Mafesolli, Moriconi, Rose, Santiago, Touraine, Vattimo, Yúdice, etc. Ainda é preciso dizer que alguns autores, como Fernandes (2011), pretendem uma dissipação entre Pós-modernismo e Pós-modernidade, sendo este algo que contenha a qualidade daquele. Contudo, o uso mais corrente parece convergir para a utilização dos termos como sinônimos. O *Grande dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2001, não esclarece uma divergência, referindo-se: **pós-modernismo**. s.m. (sXX) HIST.ART. HIST.LIT. denominação genérica dos movimentos artísticos surgidos no último quartel

Jaime Ginzburg aprofunda essa questão ponderando acerca da violência que está oculta e presente na formação do conceito/verdade, do constructo social narrativizado, pondo em xeque a noção da verdade, o que muito nos interessa e que, após a citação que se segue, passará a nos guiar momentaneamente:

Para a discussão da literatura no século XX, é fundamental contextualizar os fundamentos das abordagens interpretativas. Em um período definido por Eric Hobsbawm como era das catástrofes, a questão do critério de verdade está **diretamente ligado às forças históricas em tensão. Definir um conhecimento verdadeiro e, mais especificamente, atribuir veracidade a um relato de experiência, implica perceber a distribuição das forças.** [...] O assunto ultrapassa o campo da semântica, e atinge a epistemologia e a filosofia política. Em cenários de luta política, o critério de atribuição de verdade a um texto é expressão de um posicionamento dentro da luta. (GINZBURG, 2009, p. 124 – grifo nosso).

Em oposição aos sistemas racionalistas, a ideia de “escolha”, como conceito e núcleo diferencial da existência humana, centra a grande Filosofia da Existência, e está presente, tanto em Kierkegaard, como em Nietzsche, Heidegger ou Sartre. Para estes autores, a existência não pode, tal como defendia Hegel, ser algo que se desenvolve logicamente no interior de esquemas pré-estabelecidos, passíveis de conceitualização. Já para Kierkegaard, *O conceito de angústia* e *O desespero humano (doença até a morte)*, a inclinação para o racionalismo acaba por dissimular os verdadeiros fatos, permitindo ao homem justificar seus atos sem assumir a responsabilidade de suas escolhas. “O filósofo dinamarquês defendia a tese de que qualquer esquema particular de conceitos constitui apenas uma possibilidade entre outras, cuja concretização não depende dos próprios conceitos, mas do indivíduo.” (KIERKEGAARD, 1979, p. 17). Será essa, aliás, após anunciar *a morte de Deus*, a premissa fundadora em Nietzsche (1983), para quem o niilista, menos que um descrente secularizado, é o que passa a utilizar conceitos éticos, religiosos, e todo arcabouço metafísico para admitir suas escolhas, negando o super-homem, que seria verdadeiramente aquele com coragem suficiente para exercer sua “liberdade”; liberto de amarras, ele, o *übermensch*, sabe que é o construtor em jogo.

---

do sXX, caracterizados pela ruptura com o rigor da filosofia e das práticas do modernismo, sem abandonar totalmente seus princípios, mas fazendo referências a elementos e técnicas de estilos do passado, tomados com liberdade formal, ecletismo e imaginação; pós-moderno. iniciais maiúsculas. GRAM. pl.: *pós-modernismos*” (p. 2.270). O que se percebe é que, quando considerado simples estilo, autores alternam, referindo-se ao fenômeno como Pós-modernismo, quando, porém, utilizado como descrição de uma época, recorre-se mais ao uso do termo Pós-modernidade, sendo aquele o produto cultural deste. Para nosso estudo, que considera a existência de elementos suficientes para a descrição de uma época, utilizaremos Pós-modernismo e Pós-modernidade, sem distinção, tal como fazem Huyssen, Baudrillard ou Lyotard.

Uma escolha segue critérios, mas seriam estes primeiramente subjetivos. Em outras palavras, não deveriam existir quaisquer razões essenciais capazes de obrigar o homem a optar por esta ou aquela forma de ação. Isso se reforçará em Sartre, como mais tarde trabalharemos. No entanto, para o francês, embora a liberdade de escolha seja o grande parâmetro da condição humana, os índices de adversidades, os fatores contextuais, são suficientemente fortes para impedir o exercício pleno daquela liberdade e, por conseguinte, a instauração do *übermensch*. Giovanni Drogo parece conformar-se a esse quadro; “[...] si lascia convincere” (1976, p. 28), dirá Marcello Carlino. Ilaria Crotti admite um pré-constituído em *O deserto dos Tártaros* que impede o livre arbítrio de Giovanni Drogo. Tudo se encontra definido, e o herói do romance, o indivíduo capaz de alinhar as ações da narrativa, parece estar confinado a um *maligno e fatale* destino:

In genere il racconto classico ha una sua dinamica interna; all'inizio si pongono i presupposti della narrazione; segue uno sviluppo, o più sviluppi, di segno positivo o negativo non importa, quindi la trama si chiude e si definisce. Nel *Deserto* invece, accanto alla caratteristica già enunciata, della trama quasi inesistente, si nota che tutto è già definito e compiuto fin dall'inizio, come in una tragedia alfiariana; come nella tragedia ed all'opposto della commedia i presupposti del finale sono insiti nell'incipit; **tutto tende ad un esito preconstituído che trascende il libero arbitrio individuale**: lo spazio decisionale lasciato alle singole esistenze è pressoché nullo rispetto alla potenza di un maligno e fatale destino. (CROTTI, 1985, p. 26 – grifo nosso).

Em uma circunstância ainda mais angustiante que a do herói trágico, escreve Crotti (1985, p. 26-27): “[...] mentre la tragedia trova una sua conclusione tipica nella morte o nella disfatta finale dell'eroe, il *Deserto* che sembra accostarsi alla medesima cadenza esteriore in effetti si conclude con un 'nulla di fatto', com uma morte, quella di Drogo, paradossalmente insignificante”. De fato, a trama que se intensifica página por página, pondo em evidência a angústia que surge como efeito à “escolha” inicial de Drogo, o herói que quanto mais avança, “[...] piú penetra in un universo senza ritorno e senza tempo, in un vero e proprio viaggio che diventa progressivo inabissamento in un vortice, in un labirinto senza uscita” (CROTTI, 1985, p. 27).

Há, contudo, também uma resposta ao chamado, como dissemos. Drogo, logo quando vislumbra o Forte Bastiani, e, de certa forma, subestima “[...] a aparência do portador da força do destino” (CAMPBELL, 2007, p. 61), põe em razão um sentimento inexprimível e hipnótico. Tudo conflui para a excitação de um chamado, como um “arauto” arquetípico, o **forte** (que o chama ao mundo racionalizado) *versus* o **deserto** (que o chama ao mundo do

desconhecido), conclama o jovem à iniciação, como um motivo em repetição, nas lendas míticas e fabulares. Distante do lar materno, conforme explica CAMPBELL, o agente:

[...] pode anunciar o chamado para algum grande empreendimento histórico, assim como pode marcar a alvorada da iluminação religiosa. Conforme o entende o místico, ele marca aquilo a que se deu o nome de **o despertar do eu**.

(...)

Freud sugeriu que todos os momentos de ansiedade reproduzem os dolorosos sentimentos da primeira separação da mãe – a falta de fôlego, a congestão, etc, da crise do nascimento. (2007, p. 60 – grifo no original).

Preso ao mundo racionalizado, Drogo não procurará por nada. A realidade é suficientemente forte para impedir qualquer ação; ademais, a um sério critério de controle que o impede até mesmo de pisar no deserto sem que sofra qualquer punição; assim, o protagonista de Buzzati parece condenado aos efeitos da realidade inscrita, e as razões históricas em função não passam, sob essa ótica, da simples imposição de um fundamento que não existe, e não deve ser procurado; sua atuação só poderá ocorrer em uma situação fora, longe da circunstância fundante daquela realidade; o que parecerá seu alcance místico, na verdade, é a busca de um mundo em que estão presentes, em primeiro plano, a suspeição dos fundamentos; somente aí, nesse local (fantástico, outro real, sobrenatural), que poderá tal protagonista encontrar algo.

5. Possivelmente, *Uncle Sam wants you!* (1917), usado pelo governo dos EUA no recrutamento de jovens para a Primeira Guerra Mundial, seja uma das imagens mais emblemáticas de todos os tempos. A representação do patriota Samuel Wilson, com seus cabelos brancos e a cartola com motivos da bandeira americana (e que mais tarde passará por todo tipo de combinação: adornado com baionetas, espadas e fuzis, posando ao lado de personagens famosos ou de outras nações, vendendo títulos da Liberdade ou convocando mulheres para a guerra), mostra o dedo em riste, um indicador inequívoco da personificação do país, sendo apontado para aquele que mira o cartaz oficial. O chamado icônico da pátria, com as legendas inequívocas: “I want you for U.S. Army”, “I want you in the navy and I want you now”, põe-se à promessa da grande realização, fazer daquele jovem o herói de guerra, em troca da força vital em função de um bem maior. O mesmo gestual, não por acaso, passará a ser repetido em razões análogas, e até mesmo um soldado italiano terá sua convicção ilustrada dentro da avocação: “Ti voglio!”, diz o cartaz; em outro exemplo, serão dois os soldados que, postos ombro a ombro como grandes e bons amigos, obrigar-nos-ão ao “exame de

consciência”, com a pergunta: “E tu... cosa fai?”. Não bastasse, o regime impunha seu discurso até os mais íntimos e comunitários hábitos da família italiana: “Se tu mangi troppo derubi la patria” e “Taci! Se parli tradisci la patria”, dois slogans da época, que dispensam explicações. Mesmo no Brasil, em que a tradição beligerante, pode-se dizer, é mais tímida quando em comparação aos grandes eventos, a MMDC trazia em seu cartaz, como mensagem pela ocasião da Revolução Constitucionalista de 32, a alusão direta ao ‘senso de escolha’ do indivíduo: “Você tem um dever a cumprir, consulte a sua consciência!”, e, logo acima, o acrônimo MMDC.

O **entrar para a guerra**, portanto, exige uma atividade propagandística, e ela se alicerça, sobretudo, em dois aspectos: (a) o de estar a serviço de algo maior, e o arrebatamento, neste caso, além de justificar a existência, põe o homem em solidariedade com os seus, dando um significado imediato à existência; (b) preserva, paradoxalmente, a ideia da possibilidade de acentuamento da subjetividade corajosa, pela noção de que, sem o seu auxílio e ajuda, nada poderá ser feito, muito embora a razão prática apenas o identificará por letras e números em meio a uma massa pasteurizada de soldados. A história da arregimentação reúne incontáveis esforços por parte de seus proponentes e, como exemplo, basta que citemos a estratégia de Mussolini para suplantar as críticas de que a Itália não possuía contingente suficiente, em quantidade e também em qualidade, para a entrada na Segunda Guerra, embora todo o esforço propagandístico por parte do Ministero Della Difesa Nazionale demonstrasse o contrário. Para convencer seus pares de que não se repetiria a perda de 700.000 homens, como havia ocorrido por ocasião da Primeira Guerra, em um exercício de pura ilusão e performance, Mussolini passou a levar suas aeronaves de um aeroporto a outro, inspecionando-as como se não fossem as mesmas, com a finalidade de se fazer ver um número muito maior do que o que realmente o país possuía. Simulações, alusões, mas sobretudo gestos e palavras de ordem, como anunciou o *Corriere della Sera*, em 10 de junho de 1940 (data em que a Itália entra definitivamente para a Segunda Guerra), sintetizando o desejo fusional entre aquele que ordena e a paixão subserviente, entram nesse grande jogo de conquista que parece ter o poder de apagar e subverter toda a crise socioeconômica do país, e justificar o *ventennio fascista* através de uma palavra em destaque: “La parola d’ordine: Vincere!”.

É fato que a ideia da guerra se confunde com a própria história da humanidade, a “melhor” narrativa, em um livro de história, demonstrará a cronologia de invasões, expansões, espoliamentos, quedas e declínios, e que, muito embora conheçamos a tudo mais detidamente pela ótica dos vencedores, sabendo que o saldo comum, de um lado a outro, mostrar-se-ia



muito melhor pelo cômputo das vítimas, da destruição causada e pelas ruínas, o que se coroa, em plano sintético, é uma única perspectiva final, que é a da vitória. Assim, narra-se a conquista, ao invés da subjugação; a vitória, ao invés da derrota; a vida, ao invés da morte, enfim: antes a sedimentação do triunfo, aos horrores da guerra, em um processo de apagamento do “fraco” (o não herói) e o engrandecimento do “forte” (o herói), o que temos é uma insistência da naturalização da guerra, permanecendo, assim, o discurso do caráter incontornável do confronto; tão presente e forte sua dimensão, que não surpreende como escombros tornam-se belos e paradoxais monumentos, bandeiras são eriçadas, bustos encomendados e hinos proclamados; com a calmaria, chega a razão do dever cumprido, e uma infindável lista de mortos receberá a inscrição indiscutível: heróis de guerra. É assim que se pode excursionar por entre as longas fileiras de lápides contidas no simbólico Cemitério Nacional de Arlington, ato que todo americano tem o “dever” de realizar pelo menos uma vez na vida, venerar e chorar pelos heróis que lá descansam e bater, em reconhecimento, com o punho fechado contra o peito; por outro lado, a memória de uma das maiores barbáries já produzidas pelo homem, atestadas em vídeos, fotos e letras, selvageria reificada pela amostra dos campos de concentração e extermínio, parece, em que pese sua força, não ser suficiente para suplantar ou rechaçar a ânsia animalesca por novas guerras. Os gestos e as palavras de ordem continuarão a ressoar; os caídos anônimos continuarão com os nominativos habituais; os civis, vítimas ou vitoriosos indiretos; os soldados e generais, como heróis. As placas e túmulos com nomes de centenas de patrióticos homens, os heróis solapados, mortos, decepados e (ainda) anônimos da guerra, estarão espalhadas por todos os países e regiões, como o pano de fundo a ser divisado, em tempo, pelo cidadão comum (direto beneficiário de tanta bravura); a favor daquele que o divisará portando um misto de tristeza e patriotismo, para a consolidação do discurso e a certeza de batalhas futuras. O que os monumentos de guerra põem em verdade, portanto, é sempre um vestígio de solidariedade, agradecimento, coragem, bravura e entrega: é esse o saldo mais conclusivo de uma das mais fundantes e cruéis narrativas de todos os tempos, pela heroicidade.

A propaganda inscrita nos cartazes de convocação, o meio de propagação de ideologias, a grande necessidade de alistar cada vez mais pessoas, algo que se reacende e explode em tempos conflituosos, confunde-se, sobretudo na cultura da modernidade, com o que se pode chamar de grande tematização, desde indícios primordiais, do **ser em estado de herói**; existe o apelo ao herói dentro de cada um, e tanto quanto maior será reconhecida a sua grandeza quando dada a sua vida em função de um bem maior, a pátria de todos nós. Sob essa inspeção discursiva, em que o fato da guerra e das revoluções se legitima como algo

proveitoso, bom e necessário, é que Lyotard, o grande denunciador das metanarrativas, fará suas observações cruciais.

O herói de guerra surge da obrigação primordial de proteger a pátria, moldado para cumprir ordens em diapasão com um experimentado arcabouço técnico e metódico, ele tem o dever da coragem, fazendo com que o inimigo veja a força militar de seu povo, marcando os limites em sua soberania. É legitimado, portanto, pelo poder bélico do exército que integra, amoldando-se à grande estrutura e, definitivamente, recebendo uma atribuição, a grande **função** humana. Esse herói não luta mais contra incertezas e suspeitas, coisas que o remetem a um pesadelo ancestral, ele desempenha a função de fazer sobreviver o grande discurso, ora edulcorado pelos valores do Iluminismo. Sob esse aspecto está a grande primeira função dos homens do Forte Bastiani, sustentar, antes de tudo, a grande narrativa; quem são seus inimigos, lendários tártaros? Percebemos que Buzzati põe em xeque essa função: quem são/o que é aquilo que vem da fronteira morta? Tudo está disposto para **fazer ver, fazer existir** um perigo que talvez nunca tenha existido; na dupla estrutura, o forte reifica o perigo, o discurso permite a ação governamental para que, todos os anos, homens continuem sendo convocados (sem ao menos terem requerido, como é o caso de Drogo) aos serviços do país.

Buzzati esteve muito perto destes homens, foi enviado especial e correspondente de guerra pelo *Corriere della Sera*, e, a bem dizer, sua maturidade como jornalista e escritor se deu dentro do *ventennio fascista* (1922-1943), com os romances de 1933, 1935 e 1940; diante de todos estes aspectos, a crítica interposta em seus textos não podia ser mais clara e incisiva, *O deserto dos Tártaros* é sua grande obra-prima dessa maturidade; mesmo assim, ele continuará nos fazendo ver (no **ver de novo a realidade**), de forma muito direta, sem floreios, o que nós temos insistido em apagar, basta que se leia, entre tantos: *A canção de guerra*, *Il mantello*, *L'uccisione del drago*, *All'indrogeno*, *Rigoletto*, *Il bambino tiranno*, *Il borghese stregato*, *L'inaugurazione della strada*, etc. Assim, ler Giovanni Drogo dentro de uma experiência de guerra que justificará sua existência, como se tem lido, é lê-lo obviamente, é ler *O deserto dos Tártaros* com certa ingenuidade. Ler, por assim dizer, como se quer que a metanarrativa seja lida. Há um peso muito maior sobre as costas de Drogo, pois a sensibilidade de Buzzati foge às pontuais ocorrências da guerra, e acerta um dos universais propostos pelo eixo filosófico nietzsche-heideggeriano: do homem sem a possibilidade da reificação da heroicidade, que coloca seus monumentos e estruturas (o forte, a baliverna, a torre, o coliseu) em qualidade de verdade em evento, portanto, como: vestígio, rastro, sobra, e nada mais. “A verdade que pode acontecer, que pode ser *posta-em-obra*, não é simplesmente a verdade metafísica (evidência, estabilidade objetiva) com, ademais, um caráter de

*eventualidade* em vez de um caráter de estrutura” (1996, p. 79), escreverá, em análise, Gianni Vattimo.

É a partir dessa perspectiva que Drogo não se parece em nada com aquele herói à espera, e do qual se espera a ação heróica. É nesse sentido que, para Buzzati, o herói – escreverá Illaria Crotti – “è chi rinuncia consapevolmente ad una vittoria facile, per pura eleganza interiore; (...) astenersi, quindi, è un segno di superiorità” (1985, p. 12), ou, como revelará Buzzati, em sua mais famosa entrevista, dada ao crítico e teórico Yves Panafieu: “È un uomo che combatte fino in fondo [...] pur sapendo che è una battaglia perduta” (PANAFIEU, 1973, p. 112). Não há traço nele, tampouco nos homens do forte, que nos faça lembrar o ímpeto de um legendário romano, de um espartano ou de um guerreiro egípcio. O efeito da razão, com que o homem havia se acostumado, que tinha como pressuposto uma lógica formalizada, perde-se vertiginosamente, dando lugar à desorganização psicológica, moral e social, resultando em um colossal inferno astral em que a espera se torna a forma branda e eufemística do nada, fazendo do homem, como sabemos, um **ser para o nada**: “[...] o acontecer do ser é, antes, na ontologia fraca heideggeriana, um evento inaparente e marginal, de pano de fundo” (VATTIMO, 1996, p. 82). O estado emocional de Drogo, em meio às névoas e sombras que abarcam o Forte Bastiani, é de constante desequilíbrio. Se, por um momento, alegrava-se com uma possibilidade surgida em pensamento, pouco tempo depois, escondia-se dos indícios pavorosos que o local lhe imprimia, negando pôr em prática o que havia pensado. Assim, “[...] Drogo sentia crescer à sua volta, com o dilatar-se da noite, uma surda inquietação” (BUZZATI, 1984, p. 90) e “[...] quando desciam as trevas, o escasso número de homens da guarda não era mais suficiente para impedir que a noite se apoderasse do forte. Vastos setores das muralhas não eram guardados e por lá penetravam os pensamentos da escuridão, a tristeza de estarem sozinhos.” (BUZZATI, 1984, p. 212). E, mesmo se o dia viesse a nascer como uma bela manhã de verão, logo Drogo, que “[...] fora convencido a ficar quatro meses, e acabara por ficar amalgamado ao forte” (BUZZATI, 1984, p. 212), compreenderia que “[...] no céu passavam nuvens cujas sombras manchavam de modo estranho a paisagem.” (BUZZATI, 1984, p. 213). No forte, também descrito como a **ilha perdida**, ou “[...] o pálido arquipélago no oceano negro” (BUZZATI, 1984, p. 95), “[...] não era fácil sentir-se um herói. As sombras já tinham envolvido o mundo, a planície do norte perdera toda a cor, mas ainda não adormecera, como se algo de ruim estivesse nascendo ali.” (BUZZATI, 1984, p. 91 – grifo nosso). A solidão torna inóspito o quarto do soldado: “Sentado na cama em seu quarto à luz do lampião, na beira da cama, triste e perdido [...], conhecia a sério o que era a solidão [...]. Acima da cama um crucifixo de madeira, do outro

lado uma velha gravura com uma longa inscrição, da qual se liam as primeiras palavras: *Humanissimi viri Francisci Angloisi Virtutibus*” (BUZZATI, 1984, p. 35). Ali “[...] ninguém entraria durante a noite inteira para falar com ele; ninguém, em todo o forte, pensava nele, e não apenas no forte, talvez no mundo inteiro não haveria viva alma que estivesse pensando em Drogo” (BUZZATI, 1984, p. 36), até mesmo sua mãe, lidando com os quefazerres da casa, na cidade distante, talvez “[...] tivesse outras coisas em mente” (BUZZATI, 1984, p. 36). Na solidão, o ruído que quebra o silêncio repetidamente, é como um martelar em sua alma – nada mais que um *ploc!*, suficiente para parecer-lhe como “[...] um rumor subterrâneo, de águas paradas, de casas mortas.” (BUZZATI, 1984, p. 37).

O contexto em que *O deserto dos Tártaros* é escrito marca-se não apenas pela consolidação do fascismo, 1935-1936, mas pela regulação totalitária extraída de Mussolini, certamente, a grande figura autoritária paradigmática para Buzzati.

Gli avvenimenti in Europa, al momento, sopportano un crescendo drammatico. La campagna di Etiopia e le sanzioni, il razzismo e il bellicismo della Germania hitleriana ammorzano il clima politico; e l'Italia vede il suo destino espropriato dall'alleanza rionivosa con il nazismo e dai deliranti capricci di Mussolini. In questa atmosfera, traducibile esistenzialmente nella sensazione di una generale impotenza e di un'attesa frustrante e frustrata, viene concepito *Il deserto dei Tartari*, pubblicato nel 1940 da Rizzoli in una collana che accomuna opere di scrittori italiani e stranieri diretta da Leo Longanesi. Il libro ha un buon successo; la critica scomoda il nome di Kafka. (CARLINO, 1976, p. 20)

Tais índices, a grande maioria extraídos da experiência da guerra, das crises sociais, econômicas e políticas, são responsáveis por um sentimento geral de subordinação, o que inscreve a gênese de uma mudança significativa, essencialmente, da forma como o homem deveria passar a lidar com o **conhecimento** (em forma econômica). Birman escreve que “[...] é preciso reconhecer que, na passagem da modernidade para a pós-modernidade, algo da ordem do sujeito e do desejo se transformou radicalmente. Aquele não consegue mais acreditar, como anteriormente, que pode transformar a si mesmo e ao mundo com seu desejo, de maneira a poder reinventar a si mesmo e a ordem social” (BIRMAN, 2000, p. 81). A ideia forte, tanto em Birman, como em outros autores que avalizam essa passagem, é de que, enquanto a modernidade construiu-se em torno de um ideário revolucionário, materializando uma crença transformadora do sujeito coletivo, calcada num desejo implacável de realização, o sujeito pós-moderno, que alinhava a cultura do espetáculo e a do narcisismo, como se tem lido, “[...] busca sempre a *estetização* de si mesmo, transformada na finalidade crucial de sua existência” (BIRMAN, 2000, p. 84 – grifo no original). Com clara ressonância em nosso

processo cultural, o novo artista redistribui esse novo estado de espírito que acomete o homem comum, e se refaz através da noção de continuidade, de fragmentação, de falta de sentido, de desestruturação, do contingente, do imediato, do provisório, do temporário, das narrativas diárias e evanescentes, da superficialidade, da tecnologia e do armazenamento, com alguns destes elementos possibilitados pela constante busca de um arcabouço histórico que temos, pela tradição, é a grande força de Buzzati, ao olhar para a realidade em secundariedade.

Irlemar Chiampi, comentando sobre o Realismo Mágico, nos fala desse fenômeno de renovação ficcional:

A constatação de um vigoroso e complexo fenômeno de renovação ficcional, brotado entre os anos 1940 e 1955, gerou o afã de catalogar suas tendências e encaixá-las sob uma denominação que significasse a crise do realismo que a nova orientação narrativa patenteava. Assim, realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade (1980, p. 19).

Relembremos que, no início da narrativa, logo no segundo capítulo, na alongada viagem em direção ao forte, Drogo se anima ao avistar o velho oficial. Trata-se do capitão Ortiz, do alto de sua experiência, ele dá conselhos e, em predição, orienta Drogo sobre o que deve esperar. Saltemos, agora, capítulos à frente, quando será Drogo o oficial que retorna para o forte, sozinho em seu cavalo, e que será avistado por um jovem oficial, recém-nomeado, também à procura do forte. Agora, Drogo é o oficial a ser encontrado, paradigma do sim-e-do-não alegorizado. Tal como ele o fizera, agora um jovem a cavalo procura seu caminho, sem jamais pensar na comunhão dos “destinos”, algo que apenas sua intuição denunciaria.

Sobre essa repetição, Ilaria Crotti escreve:

La narrazione nel testo in esame è scandita dal tema dei viaggi di andata e ritorno dalla Fortezza alla città natale. Tali viaggi sono complessivamente tre (l'ultimo ritorno non si compie del tutto, poiché Drogo perisce lungo la strada); con le loro andate e ritorni dividono la narrazione in settori fissi; sono gli unici strumenti separatori di una vicenda che risulterebbe altrimenti un *continuum* narrativo. La prima andata è descritta dettagliatamente; la discesa e il successivo viaggio di andata e ritorno, brevemente; **nella terza andata Drogo, ormai avanti negli anni e carico di delusioni, incontra lungo la strada solitaria che porta alla Fortezza un giovane ufficiale pieno di speranze: anche Drogo nel suo primo viaggio aveva incontrato un vecchio ufficiale; con tale particolare iterato, Buzzati crea una circolarità rappresentativa all'interno di tutta la narrazione, per cui il tema dello scambio delle parti, dell'immutabilità del reale e della dialettica giovane-vecchio proprio nella specularità della prima e dell'ultima andata significa emblematicamente una progressione illusoria.** (1985, p. 27-28 – grifo nosso).

Crotti não chega a mencionar, no entanto, a **circularidade representativa** que investiga, pode ser colimada em Nietzsche, pelo conceito de *eterno retorno*, justamente opondo estas duas cenas de Buzzati. Os ciclos repetitivos da vida, pelo qual o homem está preso a um número limitado de ocorrências que se repetirão *ad eternum*, demarcando a ausência de fundamento/finalidade, é do que desconfia, desde o primeiro momento em que veste seu uniforme, Giovanni Drogo. A insustentável e imaginada leveza de Drogo será pautada pela necessidade de questionamentos sobre a razão de seus atos, moldando um código moral (metafísico, como o **respirador artificial** pós-Nietzsche, capaz de manter Deus ainda vivo) plenamente consciente. Estas questões são fundamentais para a ruptura que Vattimo verá entre o Modernismo e a *época que veio depois*, já que o movimento de entropia para qual caminhara àquele afirmava a ocorrência de um momento limítrofe, resultando em um *Spätzeit* – conceito historiográfico alemão, melhor desenvolvido no capítulo seguinte, que trabalha com fatores operacionais, identificadores de transformações que não podem ser desconsideradas, fatores que alinham, como no *Zeitgeist* (de que nos fala Rosenfeld), as mais variadas esferas de uma cultura complexa, pondo em questão a produção artística dentro de um contexto social.

6. Barthes (informa-nos Compagnon, 2010), considerava a literatura moderna opressiva, culturalmente exigente, cobrando de um leitor atento, intelectualmente ativo, o exercício de reconhecer sua validade formal, que funcionava como receptor daquele formalismo. A literatura, como a largamente exercida por Buzzati, preferindo o fantástico ao realismo, aparece em divergência à maioria das obras literárias do Modernismo, as quais persistiam na linearidade narrativa, em constante recordação vetorial da poética de Aristóteles, dentro de uma equação que era tão lógica quanto a produção evolutiva do conhecimento. Dessa forma, os elementos narrativos de representação cumpriam, na sua grande maioria, fatores fundamentais, exaustivamente recombinaos, objetivando: **a instauração, o desenvolvimento e desfazimento**. As realizações miméticas correspondiam à dada estrutura, emprestando de grandes cestos teóricos, como o Formalismo Russo e o Estruturalismo, a tentativa ordenada e consciente de produzir, encaixando tudo em mosaicos narrativos pré-estabelecidos. O fantástico, em par com o ânimo de ruptura, e ao qual se antena a obra de Buzzati, opõe-se às determinações realistas através do excesso e da transgressão.

Sobre o resultado da empreita de Buzzati, Crotti escreve:

Buzzati all'alteza del *Deserto* dimostra di essere riuscito a formulare una sintesi tra varie componenti letterarie e culturali, di aver composto un quadro ambiguo e polisenso; il repertorio fantastico ed espressionistico, quello allegorico-simbolico e quello esistenzialista si trovano accostati a cadenze tipiche di una tecnica 'gialla' con echi crepuscolari, romantici e satirici, il tutto correlato da un anti-naturalismo e anti-psicologismo di marca prettamente novecentesca. (CROTTI, 1985, p. 37).

Uma síntese, puramente do século XX, entre vários componentes literários e culturais, um quadro ambíguo e polissêmico, fantástico e espressionista, romântico e satírico, anti-naturalista e anti-psicológico, explica-nos Crotti. Essa questão, bem recepcionada pela crítica contemporânea, está no contexto daquele *Spätzeit*<sup>18</sup> ao qual aludimos, pela **perda de energia** – tendo como referencial argumentativo a *Idade de Ouro* e a ideia do *Paraíso Perdido* –, pela **decadência**, pela **saturação cultural**, pela **secundariedade** e pela **posterioridade**, elementos fundamentais também para entender o traço de uma virada estratégica na literatura, iniciada nos anos quarenta e cinquenta, do século passado, alcançará seu ápice décadas após, até nossos dias.

“Era a hora de esperanças e ele [Drogo] meditava sobre os **heroicos** feitos que provavelmente nunca se verificariam, mas que serviam para animar a vida. Algumas vezes contentava-se com muito menos, **renunciava a ser ele o único herói, renunciava ao ferimento [...]**” (BUZZATI, 1984, p. 91 – grifo nosso), conta-nos o narrador heterodiegético de Buzzati. O clichê literário, do herói de guerra, passa a ser contraposto pela experiência desastrosa da guerra, e personagens de autores como Primo Levi e Dino Buzzati tornam-se apenas pessoas normais resistindo a um massacre existencial socialmente imposto, em que a guerra reassume a cátedra mais realista do terror e do horror. Os encantos do homem *em experiência* estão relativizados, afirmar valores e certezas parece uma operação inútil. O discurso que valida o arquétipo torna-se falso: uma forma eficiente de mitificar e abonar comportamentos propriamente humanos. O eixo crítico contemporâneo tem seu recuo na filosofia investigativo-genealógica de Nietzsche.

Com a entrada de Nietzsche no discurso da modernidade, a argumentação altera-se radicalmente. Primeiro, a razão fora concebida como autoconhecimento reconciliador, depois como apropriação liberadora e,

<sup>18</sup> O termo *Spätzeit*, conforme explica Walter Moser, é de difícil tradução, mas designa o período de encerramento de uma época: Segundo explica: “Proponho-me engarjar-me aqui numa exploração do campo designado por esse termo. Começarei por associá-lo a um substantivo que já atingiu o estatuto de um conceito historiográfico: *Spätzeit*. O fato de empregá-lo na sua versão alemã pode indicar que são, sobretudo, historiadores de língua alemã que se serviram dele, mas mostra também meu embaraço de tradutor. Como traduzir *Spätzeit*? “época tardia” não é corrente, “tempo da decadência” é restritivo demais, “o tempo que chega tarde” literal demais. Trabalharemos, pois, com o termo alemão como a sigla de alguma coisa que resta precisar”. (1999, p. 33).

finalmente, como rememoração compensatória, para que pudesse se apresentar como equivalente do poder unificador da religião e superar as cisões da modernidade a partir das forças motrizes da própria modernidade. Por três vezes falhou essa tentativa de talhar um conceito de razão segundo o programa de um esclarecimento em si mesmo dialético. Nessa constelação, Nietzsche tinha apenas a escolha de submeter mais uma vez a razão centrada no sujeito a uma crítica imanente **ou abandonar por completo o programa. Nietzsche decide-se pela segunda alternativa.** Renuncia a uma nova revisão do conceito de razão e *despede* a dialética do esclarecimento. (HABERMAS, 2000, p. 124 – grifo nosso).

Para Gianni Vattimo, a crise da história está ligada à crise do pensamento.

Pensar fraco ou debilmente, ou seja, contrapor as formas de pensamentos (historicamente derrotadas) às grandes narrativas, torna-se uma saída logicamente concebível. Um valor que foi muito bem suprimido pela modernidade era justamente a ideia inicial, cooptada por autores como Kant ou Descartes, de que o universo era antes um universo em progressão, e o mundo subsistia dentro de uma linha reta em constante evolução. Do rudimento de nossa pequenez ancestral é que, pouco a pouco, pela ideia do progresso irrefreável, para os modernistas, a humanidade passou a caminhar sempre em busca do gigantismo antropocêntrico, mediante o progresso linear, capaz de diluir toda e qualquer força teórica em oposição. De se rememorar parte de excerto já trazido:

Se a modernidade se define como a época da superação, da novidade que envelhece e é logo substituída por uma novidade mais nova, num movimento irrefreável que desencoraja qualquer criatividade, ao mesmo tempo que a requer e a impõe como única fonte de vida, se assim é, então não se poderá sair da modernidade pensando-se superá-la. (VATTIMO, 1996, p. 171)

O *verwindung* (distorção; *rimettersi*) aparece como uma superação sem abandonar o superado; Vattimo se utiliza do termo para explicar a passagem do que ele chama de **explosão estética**, constitutiva das vanguardas do início do século XX – em que prevalecia o ideário da supressão dos limites (estéticos) da arte – e o que essa explosão veio a se tornar na produção contemporânea, cujo “[...] êxito consiste, antes, fundamentalmente, em tornar problemático esse âmbito [de valores], ultrapassando, momentaneamente, seus limites” (VATTIMO, 1996, p. 42). Pensar sob o aspecto do *pensiero debole* é o pensar que não apresenta objetividade, e isso, queira ou não, põe em dificuldade todas as formas de pensamento concebidas; em síntese, se não se pode superar a metanarrativa da heroicidade, deve-se pensar apesar dela, é a grande proposta que deve se enxergar em Buzzati. Em suma, ler o contemporâneo é agir tal conforme ele (ler, falar, escrever, nomear, etc) dar lugar às crises que ele evidencia. A ideia de história como dentro de processo linear e a tomada do mundo tecnologizado como parâmetro



de evolução formam dois vetores muito relevantes nesse contexto. É, pois, a lição de Vattimo sobre Nietzsche:

É com esta conclusão niilista que se sai de fato da modernidade, segundo Nietzsche. Pois a noção de verdade não mais subsiste e o fundamento não mais funciona, dado que não há fundamento algum para crer no fundamento, isto é, no fato de que o pensamento deva “fundar”: não se sairá da modernidade mediante uma superação crítica, que seria um passo ainda de todo interno à própria modernidade. Fica claro, assim, que se deve buscar um caminho diferente. (VATTIMO, 1996, p. 173).

O homem, então, está diante de uma das mais difíceis perspectivas, a busca do **caminho diferente**, pensado **apesar do-** caminho posto, historicidade e dominante. Para **pensar em diferença**, no entanto, era preciso saber que os pequenos e débeis pensamentos são força também, sua condição múltipla, tendente à rebeldia, nos faz reconhecer a falha/falência do pensamento moderno e ocidental.

Do ponto de vista de Nietzsche e Heidegger, que podemos considerar comum, não obstante as diferenças nada ligeiras, a modernidade pode caracterizar-se, de fato, por ser dominada pela ideia da história do pensamento como uma *iluminação* progressiva, que se desenvolve com base na apropriação e na reapropriação cada vez mais plena de *fundamentos*, que frequentemente são pensados como as *origens*, de modo que as revoluções teóricas e práticas da história ocidental se apresentam e se legitimam na maioria das vezes como *recuperações*, renascimentos, retornos. (VATTIMO, 1996, p. 84).

**Eterno retorno e ultrapassamento da metafísica** são ideias difusoras do pensamento **em diferença**. A proposta de novos conceitos por Nietzsche, sobretudo o do **eterno retorno do mesmo** (Vattimo, 2007), marcará o fim da época da superação, anos após, para usar os termos de Harold Bloom (1991), o perdimento da **angústia da influência**, da obrigatoriedade ao *novum* sem fundamento (do inexistente a ser criado). Vattimo vê a gênese do surgimento da diferença, justamente, na despedida do homem com a episteme da modernidade. Sob os efeitos da secularização em marcha, cabia o reconhecimento de uma outra falência, pelo anúncio frontal, aforisma 125, da Gaia ciência: “Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos!”. Será Heidegger o pensador da saída da metafísica (ou da bagagem metafísica), responsável por desenvolver a falibilidade da ideia/noção de fundamento. O pensamento forte, de que entre todas as coisas haveria um fundamento até que se pudesse chegar a um fundamento-absoluto/mor, começa a ser substituída pela ideia de não-origem *versus* proximidade.

Esse pensamento da proximidade também poderia ser definido como um pensamento do erro; ou melhor ainda, da “errância”, para ressaltar que não se trata de pensar o não-verdadeiro, **mas de encarar o devir das construções “falsas” da metafísica, da moral, da religião, da arte, todo esse tecido de erronias que constituem a riqueza ou, mais simplesmente, o ser da realidade.** (VATTIMO, 1996, p. 176 – grifo nosso).

Sem fundamentos, o que temos é simulação/especulação/performance/**paixão pelo real** (como definirá Badiou, em *Paixão pelo real e montagem do semblante*, 1999); tudo deixa de ser verdade como estrutura e passa à verdade como evento (momento que se torna monumento até o desgaste definitivo). O **pensamento forte**, nesse contexto, passa a ser aquele entendido como todo e qualquer discurso que pretenda uma totalidade, gerando estruturas lógicas e verdades predominantes, articulado como um pensamento vencedor (em detrimento de outros que vão sendo apagados no caminho), e capaz de legitimar o interesse e o ideário de seus produtores. Sua qualidade inexorável é o grande desafio aos filósofos. O **pensamento fraco**, em diferença, múltiplo e inumerável, se inscreve contra o processo de secularização (pelo esquecimento do esquecimento/a crença na crença) da filosofia e é o *struere* volúvel do que veio após o Modernismo ser colocado em suspeição. E essa atitude, que não se confunde com simples niilismo, abre uma nova perspectiva: a filosofia está autorizada a interpretar o Ser outra vez, em seu sentido próprio, coisa que a metafísica tradicional havia “esquecido” de fazer. Eis a possibilidade, segundo Vattimo, pela **ontologia fraca**, como a única possibilidade de sair da metafísica:

*Cosa significa pensiero debole?*

In un senso ristretto “pensiero debole” vale per atteggiamento conoscitivo. Sembrano in gioco modi o categorie della conoscenza, un tipo di sapere. I frammenti nietzschiani sul nichilismo possono ancora servire da illustrazione: scopo, unità ed essere erano là gli idoli da infrangere. Ma perché distinguerli? L'obiettivo infatti è unico, è uno. Un modello che si sovrappone, coincide perfettamente con la realtà, fa uno con essa. Un tale modello non esiste, anche se continuamente lo evochiamo. Imperfezione del modello, che dovrà allora essere più duttile, più elastico, non rigido? Che dovremo abituarci a considerare approssimato e di necessità difettoso, un indicatore, un segnale?

O non è piuttosto l'idea di “realtà” che dobbiamo prendere di mira? Quella realtà cui il modello deve esattamente aderire era, è stessa una costruzione, poiché è già predisposta per avere un modello, un raddoppiamento simbolico. Il “pensiero debole” avrebbe la pretesa di intaccare completamente l'atto del conoscere, tanto dal lato di chi conosce quanto da quello del cosa è conosciuto. Soggetto e oggetto sono certo dei termini ormai molto logori, ma ve ne sono di migliori? Il “pensiero debole” chiede una modificazione tanto dell'oggetto della conoscenza quanto del soggetto del conoscere. A questo esito ci spinge la destrutturazione nichilistica delle categorie fondamentali, il tentativo di intaccare il potere o, se vi vuol dire, la “forza” dell'unità. L'uno a cui si modella gersi, innanzitutto, che questa forza

si innesta nell'idea che abbiamo, e che teniamo salda, della realtà e di noi stessi.

La realtà, continuiamo a credere, ha un fondo omogeneo: le è próprio un essere che ammettiamo arduo da scoprire, e soprattutto ingannevole. Un essere che non sta davanti ai nostri occhi, oppure che è tale da non poter stare davanti. Un essere che si cela ma che c'è. L'apparenza ingannevole segna già una distanza, ma non cessa di essere la storia rovesciata del rivelarsi della verità di tale fondo. (VATTIMO, 2011, p. 42).

Todas estas questões abrem alguns pontos que se tornam cruciais. A suspeição da ideia de progresso, contida em Buzzati, como uma ideia de ilusão (*progressione illusoria*, diz Ilaria Crotti). A descrição de personagens frágeis, dos inúmeros doentes e incapazes, como alusão à decadência do homem no tempo tecnológico da guerra (resquício da razão madura como resposta). A espera (*l'attesa*) como síntese e elemento transformador do tempo, marcando o ciclo das passagens e de seus atributos: esperança e jovialidade à desilusão e à morte. Pela mão de Buzzati, há uma heroicidade, que é também *exemplum*, em Giovanni Drogo e procuraremos chegar a ela. Por ora, ainda é só uma inércia, Drogo resignou-se em permanecer no forte, aceitou as cavilações de Matti: o guardião que o prende no limiar, entre o real/forte e o simbólico/deserto, através de interposições que simulam uma atitude em liberdade. Tais elementos nos levam à segunda grande cena que escolhemos para compor nossa tese.

### 3. CENA 02

Estamos agora no capítulo XV do livro, onde se marca o meio da narrativa.

É preciso destacar, inicialmente, que a cena abaixo retratada, dentro das atribuições rotineiras, refere-se ao mais próximo do que se poderia chamar de um **grande acontecimento** para os homens do forte. Trata-se de uma expedição para delimitar uma linha de fronteira, pois há rumores de que um exército inimigo esteja se aproximando (não há nada, de fato, que assegure a veracidade da informação). O caráter inicialmente evanescente e obscuro, contudo, pouco a pouco vai se tornando concreto e inequívoco: como se a ação (atitude performática) daqueles soldados bastasse para prefigurar o caminho pelo qual seguem, fazendo-o real; não curiosamente, e repetindo a fórmula arquetípica do herói, o perigo (que é a perfeita recepção do ímpeto, pela forma) se materializa. A partir de pequenos indícios e elementos dissociados, pela mão da performance, dá-se o discurso e a ideologia/hipóstase se apresenta.

**A expedição para delimitar a linha no trecho de fronteira** não demarcado partiu no dia seguinte, ao amanhecer. Era comandada pelo gigantesco capitão Monti, acompanhado pelo tenente Angustina e por um sargento-mor.  
(...)

**Quarenta homens armados saíram das muralhas do forte**, em direção ao norte, ao nascer do sol. **O capitão Monti usava sapatos grossos, com pregos, iguais aos dos soldados. Somente Angustina usava botas, e o capitão olhara para elas com exagerada curiosidade, antes de partir, sem dizer nada, porém.**

(...)

Caminhavam fazia meia hora, quando o capitão disse:

– **Com essas aí – e apontava as botas de Angustina – vai se cansar.**

Angustina não disse nada.

– Não gostaria que tivesse de parar – repetiu o capitão um pouco depois. -  
Vão machucá-lo, verá.

– **Agora é tarde demais, senhor capitão, poderia ter me avisado antes, se é como está dizendo – respondeu Angustina.**

– Teria dado no mesmo – rebateu Monti. – Eu o conheço, Angustina, você as teria calçado do mesmo jeito.

**Monti não o suportava. Com essa pose toda, pensava. Vai ver só daqui a pouco.**

(...)

Interrompeu porque do alto de um paredão cinzento, pendente sobre eles, chegara um som de desmoronamento. Ouviam-se os baques dos rochedos que explodiam contra os penhascos e ricocheteavam com ímpeto selvagem pelo abismo, entre nuvens de poeira.

(...)

a) Formação da figura discursiva (ideologia do medo): **uma presença inimiga.**

**Todos estavam calados, nos rumores do desmoronamento foi pressentida uma presença inimiga. Monti fitou Angustina com um vago ar de desafio. Esperava que tivesse medo; porém, nada. O tenente,**

entretanto, parecia exageradamente acalorado pela curta caminhada; seu elegante uniforme tinha como que se decomposto.

**“Com toda essa pose, maldito esnobe”, pensava Monti, “quero vê-lo daqui a pouco”.**

Retomou logo a caminhada, forçando ainda mais a marcha, e dava, de vez em quando, breves olhadas para trás para observar Angustina; sim, como havia esperado e previsto, **via-se que as botas começavam a atormentar-lhe os pés. Não que Angustina diminuísse o passo ou fizesse cara de dor.**

(...)

Monti acelerou ainda mais a marcha. **Mas Angustina seguia-o de perto; seu rosto estava agora pálido pelo esforço,** o suor escorria da aba do quepe pesado, até o pano do casaco, nas costas, ficara encharcado, mas ele não dizia nada nem ficava para trás.

(...)

Angustina estava pálido, rios de suor fluíam da aba do quepe, o casaco estava completamente encharcado.

**Mas cerrava os dentes e não cedia, preferia antes morrer.** Procurando fazer com que o capitão não o visse, realmente dava olhadas em direção ao topo do vale, em busca do fim daquela provação.

Buzzati consegue um efeito muito interessante ao estabelecer, dentro da já grande e dificultosa expedição, o embate particular entre o superior (capitão Monti) e o subalterno (Angustina). A jovialidade deste, cujo ímpeto se revela como um misto de ingenuidade e rebeldia (o desvio materializado pelos calçados inadequados) ao capitão, não pode suplantam a experiência crepuscular daquele. Está colocada, portanto, uma dupla linha narrativa em cena: (i) Angustina *versus* Monti; (ii) Demais oficiais *versus* **presença inimiga**.

**Agora as botas começavam a machucar terrivelmente, o couro mordia o peito do pé; a julgar pela dor, a pele já devia ter-se cortado.**

(...)

Embora a contragosto, o capitão Monti ordenou uma pausa e deu tempo aos soldados para comer. **Angustina sentou-se com elegância em cima de um rochedo, embora tremesse ao vento que lhe gelava o suor.** Ele e o capitão dividiram um naco de pão, uma fatia de carne, queijo, e uma garrafa de vinho.

Angustina sentia frio, olhava para o capitão e os soldados, a ver se por acaso alguém desatava o nó do capote, para poder imitá-lo. Mas os soldados pareciam insensíveis ao cansaço e brincavam entre si, o capitão comia com ávida satisfação, olhando entre um bocado e outro para uma montanha, acima deles.

– Agora – disse – agora eu sei por onde se pode subir – e apontava a parede proeminente que terminava na crista almejada. – **É preciso subir por aqui. Muito íngreme, não? O que acha, tenente?**

Angustina examinou a parede. Para atingir a crista limítrofe era necessário subir por ali mesmo, a menos que se quisesse contorná-la por algum desfiladeiro. Isso, porém, demandaria muito mais tempo, e era preciso apressar-se: os do norte estavam favorecidos, pois se tinham colocado em movimento antes, e do lado deles o caminho era muito mais fácil. **Era preciso subir pela parede exatamente por ali.**

b) Interposição de novo obstáculo e sedimentação da existência do inimigo, **os do norte**:

– Pela frente? – perguntou Angustina, observando os íngremes declives, e notou que a uma centena de metros mais à esquerda o acesso seria muito mais simples.

– **Por aqui mesmo, em frente – repetiu o capitão. O que acha disso?**

– **O importante é chegar antes que eles – disse Angustina.**

**O capitão fitou-o com manifesta antipatia. – Pois é – disse. – Agora vamos jogar uma partidinha.**

**Tirou do bolso um baralho**, estendeu em cima de um rochedo a sua capa, convidou Angustina para jogar, depois disse: – Aquelas nuvens. Você olha para elas de um jeito estranho, mas não tenha medo, essas não são nuvens de mau tempo... – e riu, sabe-se lá por que, como se tivesse feito uma brincadeira engraçada.

**Começaram então a jogar. Angustina sentia-se gelar pelo vento. Enquanto o capitão sentara entre duas pedras que lhe serviam de proteção, nele o ar batia em cheio, nas costas. “Dessa vez fico doente”, pensou.**

Estamos em uma situação em que o tenente Angustina, tendo aceitado honrosamente a missão, se vê em certa dificuldade. Havia “errado” na escolha dos calçados, e isso vinha comprometendo seriamente seu desempenho. De outra forma, sendo o imediato do capitão Monti, deveria corresponder às expectativas, tendo posição de destaque em relação aos soldados pelos quais era responsável. A circunstância, contudo, exigia que fizesse uma bela figura, que se mantivesse firme como um bom oficial; exigia-lhe mais, a âni­ma do heroísmo. Qualquer outra forma de agir poria em dúvida sua capacidade e honra, ressaltaria a ingenuidade revelada pela má escolha do calçado. Nada, nem as botas, as provocações e as exigências do capitão Monti, seriam suficientes para abalar seu orgulho ou furtar-lhe o momento pelo qual vinha esperando (e que se anunciava como **destino**).

O que mais nos interessa ainda está por vir:

**As botas do tenente Angustina na verdade não aderiam bem nas rochas da parede. Desprovidas de pregos, tendiam a escorregar [...]. Nem por isso Angustina ficava atrás.**

(...)

A montanha mostrava-se menos difícil e íngreme do que parecia, olhando-se de baixo. Era toda sulcada de cuniculos, de rachaduras, de cornijas arenosas, e várias rochas, ásperas, de inúmeros apoios, nos quais era fácil se agarrar. **Pouco ágil por natureza, o capitão escalava com dificuldade, em sucessivos saltos, olhando de vez em quando para baixo, na esperança de que Angustina tivesse se arrebatado. Angustina, ao contrário, mantinha-se firme; procurava com a máxima presteza os apoios mais largos e seguros e quase se admirava por poder içar-se tão rapidamente, apesar de sentir-se extenuado.**

c) As condições naturais a serem superadas: a montanha íngreme, aproximação da noite, o frio.

À medida que o abismo aumentava embaixo deles, parecia afastar-se cada vez mais a crista final, defendida por uma **muralha amarela**, a pique. E cada vez mais velozmente aproximava-se a tarde, ainda que um denso teto de nuvens cinzentas impedisse de avaliar a altura restante do sol. **Começava também a fazer frio. Um vento ruim subia do vale, e podia-se ouvi-lo ofegar por entre as fendas da montanha.**

— Senhor capitão! — ouviu-se, a um certo ponto, gritar de baixo o sargento que fechava a marcha.

**Monti se deteve, deteve-se Angustina, depois todos os soldados, até o último. — O que foi agora? — perguntou o capitão, como se outros motivos de preocupação já o perturbassem.**

— Os do norte já estão na crista! — gritou o sargento.

— Está louco? Onde estão? — retrucou Monti.

— À esquerda, em cima daquele selim, logo à esquerda daquela espécie de nariz!

d) Três minúsculas figuras negra: **os do norte.**

**Estavam lá, de fato. Três minúsculas figuras negras** destacavam-se contra o céu cinzento e estavam visivelmente em movimento. Era evidente que já haviam ocupado o trecho inferior da crista, e com toda a probabilidade chegariam ao topo antes deles.

— **Por Deus! — disse o capitão, com uma olhada raivosa para baixo, como se os soldados fossem responsáveis pelo atraso. Em seguida olhou para Angustina:** — Pelo menos precisamos ocupar o topo, sem mais conversa, senão teremos problemas com o coronel!

— Seria preciso que eles parassem um pouco — disse Angustina. — Do selim ao topo não levarão mais de uma hora. Se não pararem um pouco, chegaremos depois deles, não há jeito.

O capitão então disse: — Talvez seja melhor eu ir na frente com quatro soldados; sendo poucos, vamos mais rápido. Você vem atrás com calma, ou espera aqui, se está cansado.

e) Afunilamento do embate pessoal: Angustina *versus* Monti:

**Eis aonde queria chegar aquele canalha, pensou Angustina, queria deixá-lo para trás, para somente ele fazer bonito.**

— **Sim, senhor, às ordens — respondeu. — Mas prefiro subir também. Aqui parado a gente congela.**

**O capitão, com quatro dos soldados mais ágeis, partiu como patrulha avançada. Angustina assumiu o comando dos remanescentes e esperou inutilmente ainda poder manter-se no encaixe de Monti.** Os seus eram muitos; a fila, aumentando a marcha, alongava-se desmesuradamente, tanto que os últimos perdiam-se completamente de vista.

Angustina viu assim a pequena patrulha do capitão desaparecer no alto, atrás das cinzentas prateleiras de rocha. Por algum tempo ouviu os pequenos desmoronamentos de pedregulhos provocados por eles nos canais, depois nem isso. Até suas vozes acabaram por dissolver-se na distância.

Enquanto isso, porém, o céu ia ficando carregado. Os penhascos ao redor, as pálidas paredes do outro lado do vale, no fundo do precipício, adquiriam uma cor lívida. Pequenos corvos voavam ao longo das arestas aéreas, emitindo gritos, pareciam chamar uns aos outros, pressentindo perigos iminentes.

— Senhor tenente — disse a Angustina o soldado que o seguia. — Daqui a pouco vai chover.

Angustina deteve-se para olhá-lo por um instante e não disse nada. As botas já não o atormentavam mais, porém começara um cansaço profundo. Cada metro de subida custava-lhe um supremo esforço. Por sorte, as rochas daquele trecho eram menos íngremes e muito mais gretadas que as precedentes. "Sabe-se lá até onde terá chegado o capitão", pensava Angustina, "talvez já esteja no topo, talvez já tenha fincado a bandeirola e demarcado o limite, talvez até mesmo esteja no caminho de volta."

Olhou para cima e percebeu que o cume não estava muito longe. Só não sabia por onde se poderia passar, tão abrupto e liso era o paredão que o sustinha.

Finalmente, desembocando em cima de um largo desvão pedregoso, Angustina achou-se a poucos metros do capitão Monti.

(...)

**Monti, que ofegava de cansaço, fitou Angustina com ar hostil: – Podia esperar lá embaixo, tenente – disse. – Por aqui certamente não passam todos, será muito se eu conseguir subir com dois soldados. Era melhor que o senhor ficasse esperando lá embaixo, agora está anoitecendo e descer vai ser complicado.**

**– O senhor me disse, capitão – respondeu Angustina, com total indiferença. – O senhor me disse para fazer como eu preferisse: esperar ou subir atrás do senhor.**

– Está bem – disse o capitão. – Agora é preciso achar um caminho, só faltam esses poucos metros para chegar ao topo.

– Como? O topo fica logo ali atrás? – perguntou o tenente com uma indefinível ironia, da qual Monti sequer suspeitou.

– Não faltam nem doze metros – imprecava o capitão. – Por Deus, quero só ver se não passo. À custa de...

f) A figura “inimiga” se estabelece/concretização do perigo:

**Foi interrompido por um grito arrogante que vinha do alto: na beirada superior da curta parede apareceram duas cabeças humanas, sorridentes.** – Boa tarde, senhores – gritou um deles, talvez um oficial. – Por aí não dá para passar, é preciso subir pela crista!

As duas cabeças retiraram-se e se ouviram apenas confusas vozes de homens confabulando. Monti estava lívido de raiva. Então não havia nada mais a ser feito. Os do norte já haviam ocupado o topo. O capitão sentou em cima de um rochedo do desvão, sem ligar para os soldados que continuavam a chegar lá de baixo.

A expedição, de um modo geral, havia falhado.

Inimigos ou o que quer que fossem, nós só os conheceremos por estas duas cabeças que olham de cima para baixo, e até ofereceram sua própria corda para uso dos soldados, ato que fora tomado como verdadeiro desplane pelo capitão; o fato é que, após uma pequena interação entre os de cima e os de baixo, não haverá mais notícias relevantes daqueles, só uma sobra de vozes e frases soltas. No entanto, a interpretação imediata, realizada por Monti, e que se estendeu aos demais, inclusive a Angustina, é de que os homens do forte haviam falhado. Sem mais nada a fazer e impedidos de voltar, dado ao adiantado da hora, agruparam-se por ali



mesmo, expostos ao frio congelante do alto da crista, presos na altura íngreme da montanha, apanhados pela noite e pela neve. Em discurso, sobressaía ainda o risco iminente de serem atacados e emboscados pelos “inimigos”. A responsabilidade que pesava sobre Angustina ampliava-se sobremaneira. Graças a sua escolha, de subir com os demais homens, ao invés de esperar na parte baixa das montanhas, havia colocado a todos em perigo. Em conta: a vida de quarenta homens.

Chegava, enfim, o grande momento.

Sem que fosse um estrategista, sem possibilidades de vingar um grande feito, a ironia criada por Buzzati tem ares de blefe.

Seguiu-se um longo silêncio, **só se ouvia o ruído da neve caindo** e alguns acessos de tosse dos soldados. **A visibilidade havia quase desaparecido por completo, mal se conseguia enxergar a beirada da parede proeminente, da qual irradiava agora o rubro reflexo de uma lanterna.**

Vários soldados do forte, depois de vestirem suas capas, acenderam as lanternas. Uma foi levada ao capitão, caso precisasse.

– Senhor capitão – disse Angustina, com voz cansada.

– O que é agora?

– **Senhor capitão, o que acha de jogar uma partidinha?**

– **Para o inferno com a partidinha! - respondeu Monti, que sabia muito bem que naquela noite não se poderia mais descer.**

**Sem proferir palavra, Angustina tirou o baralho da pasta do capitão, guardada por um soldado. Estendeu sobre uma pedra um pedaço da própria capa, pôs a lanterna do lado, começou a embaralhar.**

– Senhor capitão – repetiu. – Ouça o que eu digo, ainda que não tenha vontade.

**Monti compreendeu então o que o tenente pretendia dizer: diante dos outros do norte, que provavelmente zombavam deles, não restava outra coisa a fazer.** E enquanto os soldados se arrumavam junto à base da parede, aproveitando cada reentrância, ou se punham a comer entre brincadeiras e risadas, **os dois oficiais, sob a neve, começaram uma partida de baralho.** Acima deles, as rochas a pique, embaixo, o precipício negro.

– Capote, capote! – ouviu-se gritar do alto, em tom zombeteiro.

Nem Monti, nem Angustina ergueram a cabeça, continuando o jogo.

(...)

Do alto ouviram-se vozes, em seguida rumores de pedregulhos deslocados, provavelmente estavam se preparando para partir.

– Boa sorte! – gritou ainda na direção deles a voz de antes. – Boa viagem...

E não esqueçam as duas cordas!

**Nem o capitão nem Angustina responderam.** Continuaram a jogar sem dar sequer um sinal de resposta, **ostentando grande concentração.**

O reflexo da lanterna sumiu do topo; evidentemente os do norte estavam de partida. As cartas, sob a densa neve, haviam se encharcado e só se conseguia embaralhá-las com dificuldade.

g) A aposta do herói.

– **Agora chega – disse o capitão, jogando as suas sobre a capa. – Chega com essa farsa! – Retirou-se para baixo das rochas, enrolou-se**

cuidadosamente na capa. - Toni! – chamou – traga minha pasta e arranje-me água para beber.

– Ainda estão nos vendo – disse Angustina. – Ainda estão nos vendo da crista! – Mas como sabia que Monti estava farto daquilo, prosseguiu sozinho, fingindo que a partida continuava. Entre clamorosas exclamações inerentes ao jogo, o tenente segurava com a mão esquerda suas cartas, com a direita as jogava no pedaço da capa, fingindo recolher as descartadas; da crista, através da densa neve, certamente não podiam ver que o oficial jogava sozinho.

A crença de que se mantivesse forte, dentro de um jogo de cartas, tem sua lógica.

Uma atuação! Era o que o momento pedia; tal como um blefador, Angustina distribuiu e redistribuiu cartas, mantendo-se a figura inexorável ao frio mortal. Como poderia, em tal circunstância, não ser tomado pelos inimigos como um oficial de grande estirpe? Se estava assim, a brincar com cartas, de se imaginar quão vigoroso e ágil haveria de ser em combate, era a dedução que se esperava.

A aposta alta de Angustina, no entanto, tinha seu preço.

**Uma horrível sensação de gelo, no entanto, penetrara-lhe as entranhas.**

Ele sentia que talvez não fosse mais capaz de se mover nem mesmo de se esticar; **nunca, que se lembrasse, se sentira tão mal.**

Em cima da crista ainda se enxergava o reflexo bamboleante da lanterna dos outros, que se afastava; podia-se vê-lo ainda.

(...)

– Capote, capote! – ele ainda tentava gritar para fazer-se ouvir pelos estrangeiros, mas saía-lhe uma mísera voz rouca e extenuada. – Por Deus, é a segunda vez, senhor capitão!

**Fechado em seu casacão, mastigando lentamente alguma coisa, Monti agora fitava atentamente Angustina, com uma raiva cada vez menor. – Chega, venha abrigar-se, tenente, agora os do norte já se foram!**

**– O senhor é melhor que eu, capitão – insistia Angustina, fingindo e perdendo cada vez a voz.**

(...)

**Então, sob o formigar da neve, as derradeiras cartas encharcadas escorregaram da mão do tenente Angustina, a própria mão tombou sem vida, permaneceu inerte ao longo da capa, à luz trêmula da lanterna.**

Com as costas apoiadas numa pedra, o tenente abandonou-se num movimento lento para trás, enquanto **uma estranha sonolência começava a invadi-lo.**

(...)

**E subitamente, através de um rasgo da tempestade, a uma distância incalculável, surgiram as luzes do forte.** Pareciam infinitas, como as de um castelo encantado, imerso no júbilo de antigos carnavais. **Angustina viu as luzes e um leve sorriso esboçou-se lentamente nos lábios entorpecidos pelo gelo.**

– Tenente – chamou de novo o capitão, que começava a entender. – **Tenente, deixe essas cartas para lá, venha para baixo, onde se está ao abrigo do vento.**

**Mas Angustina olhava as luzes e na verdade não mais sabia exatamente de onde eram, se do forte, ou da cidade distante, ou então do próprio castelo, onde ninguém o esperava de volta.**

h) Distanciamento inequívoco entre o herói (performático) e o protagonista.

**Talvez, dos bastiões do forte, uma sentinela naquele instante tivesse volvido os olhos casualmente para as montanhas, reconhecido as luzes sobre a altíssima crista; a uma distância tão grande a parede maligna era menos que nada, não fazia nenhuma diferença. E talvez fosse Drogo quem comandasse a guarda. Drogo que provavelmente, caso o tivesse desejado, teria podido partir com o capitão e Angustina. Mas a Drogo parecera uma tolice: desfeita a ameaça dos tártaros, aquele serviço nada mais era que um aborrecimento, em que não havia nada de meritório. Agora, porém, Drogo via a tremulação de lanternas no topo e começava a se arrepender de não ter ido. Pois não apenas numa guerra podia-se encontrar alguma coisa de digno; agora ele queria estar lá em cima, no coração da noite e da tempestade. Tarde demais, a ocasião passara-lhe ao lado e ele a deixara escapar. (BUZZATI, 1984, p. 126-141 – grifo nosso).**

A completa, e talvez desnecessária, entrega do tenente Angustina, sacrificando-se para a proteção dos demais, o tornaria fatalmente um verdadeiro herói (o **homem do exemplo**, que causa admiração e respeito). Assim seria lembrado, e sua coragem, ao lado de famosos heróis de guerra, como o britânico almirante Néelson, Simo Hayha ou um Alvin York, serviria de medida, girando entre a lenda e o mastodôntico na conversa dos futuros oficiais. Seguramente, em oposição a Drogo, Angustina tem uma representação emblemática, um personagem que abandona a planificação e a fixidez, mas com a única exclusividade de colocar em cena a figura arquetípica, mecanicamente enquadrada em uma narrativa sobre heróis de guerra. “Angustina incarna il tipo dell'eroe puro, senza macchia e senza paura, che si immola per un 'nobilissimo' pseudo-sentimento, di ascendenza vagamente romantico-byroniano”, escreve Ilaria Crotti (1985, p. 36).

De mesma patente e, então, melhor amigo de Drogo, ele havia morrido em ação (cumprido sua finalidade/destino); seu ato heroico, em que pese a propositada estranheza em que se dá (sem se olvidar o tom patético e nada convencional), pelo jogo de cartas em solidão, marca também uma desmedida entre os dois. Angustina, verdadeiramente, alcançava um posto maior, tendo partido em meio a uma reconhecida missão oficial; e Giovanni Drogo, onde esteve esse tempo todo? A narrativa é peremptória e não deixa dúvidas, pela primeira vez o narrador “se esquece” de Drogo. Por extensas 15 páginas, o nome do tenente é sequer citado; sua presença, até então regular em toda composição, se parece agora com apenas uma grande e inexplicável ausência. Quando estamos exatamente *nel mezzo del cammin* da narrativa, a ação/inação de Drogo é, talvez, não se possa dizer exatamente, colocada em

xeque. No entanto, é exatamente nessa grande elipse do protagonista, que o distancia do que havia de ser um grande acontecimento, que a narrativa nos dá mostras do maior recuo em direção à forma. De tal maneira, a saga do grupo em expedição, que culminaria com a morte de Angustina, havia sido simplesmente ignorada por Drogo, tomada como uma perda de tempo; na segurança repulsiva do forte, o leitor tem a impressão de ver Drogo em plena racionalização, tomando tudo por: “uma tolice”, “um aborrecimento”. Covardia? Desídia? Temor? Acédia? Algum destes termos, por certo, se amoldam a abordagem que se queira dar ao comportamento de Drogo; nenhum deles, no entanto, põe em evidência o que está em jogo.

Resta algo a ser acrescentado ao momento da morte de Angustina, vamos a ele:

**Descansado e seco, envolto em sua capa, Giovanni Drogo olhava, talvez com inveja, para as longínquas luzes, enquanto Angustina, todo incrustado de neve, valia-se com dificuldade da força restante para confiar os bigodes molhados e ajeitar meticulosamente a capa, não com o objetivo de enrolar-se nela e ficar aquecido, mas visando um outro plano secreto. Do abrigo, o capitão o fitava estupefato, perguntava-se o que Angustina estava fazendo, onde lhe acontecera ver uma outra figura muito parecida com ele, sem conseguir porém lembrar-se.**

**Havia numa sala do forte um velho quadro representando o fim do príncipe Sebastião. Mortalmente ferido, o príncipe Sebastião jazia no coração da floresta, apoiando as costas num tronco, a cabeça um pouco largada para um lado, a capa recaindo em harmoniosas pregas; nada havia na imagem da desagradável crueldade física da morte; e olhando-se para ele não era de admirar que o pintor tivesse conservado toda a sua nobreza e extrema elegância.**

**Agora Angustina, oh, não que estivesse pensando nisso, assemelhava-se ao príncipe Sebastião, ferido no coração da floresta; Angustina não tinha como ele a brilhante armadura, nem a seus pés jazia o elmo ensanguentado nem a espada partida; não apoiava as costas num tronco, mas num duro rochedo; nem o derradeiro raio de sol iluminava-lhe a frente, mas apenas uma fraca lanterna. No entanto, parecia-se muito com ele, idêntica a posição dos membros, idêntico o drapejo da capa, idêntica a expressão de cansaço definitivo.**

**Então, naquele momento, comparados a Angustina, apesar de serem bem mais vigorosos e ousados, o capitão, o sargento e todos os demais soldados pareciam rudes camponeses. Monti sentiu, embora parecesse inverossímil, nascer dentro de si uma admiração invejosa. (BUZZATI, 1984, p. 141-142 – grifo nosso).**

1. Sabemos que, ciente de seu ocaso, nos derradeiros momentos, Angustina se mantém firme, articulado como um verdadeiro mártir de guerra. É o homem que se senta com elegância, desata o nó do capote para lograr um gesto que havia gostado em outrem, é o que finge uma verdade em andamento, que traz consigo um plano secreto, que se inspira na figura da grande figura, pela **imitação do semblante** (corpo e efeitos em análoga expressão), na busca pela *nobreza e extrema elegância*. Ao imitar a figura do Príncipe Sebastião, no entanto, *visando*

*um outro plano secreto*, o oficial instaura uma justificativa muito significativa e que, finalmente, põe em diferença a heroicidade dele em relação com a de Giovanni Drogo. Um traço consubstancial a que havia se submetido Angustina por toda a expedição se realizava por aquele ato, mais que uma verdadeira condição de se fazer lembrar. Honrarias, guerras, patentes, fortes, espadas, estratégias: o novo epíteto que nascia para ele, herói de guerra, era apenas fruto de um bem-sucedido arranjo, pela **performance**.

Eis mais uma grande verdade contrastada por Buzzati.

A excelência está, sobretudo, na paradoxal imitação daquilo que não pode ser copiado: uma pintura, um quadro, enfim, a representação harmoniosa do príncipe no coração da floresta. A violência real, que se inscreve no corpo do jovem oficial, não pode ser tocada por aparente semblante. Alain Badiou, ao pensar a relação entre algumas grandezas que se estabeleceram no século XX, nos fala do **distanciamento** utilizado por Brecht para a atuação do ator, pondo em evidência: “[...] na própria atuação, a distância entre esta [a atuação] e o real” (BADIOU, 2007, p. 81).

De se notar, contudo, que a atuação de Angustina só pode se realizar dentro das condições muito específicas de um exercício (do real) ainda maior, algo que revela uma “atuação” em grupo, atuação do conjunto não-consciente, guiada pelo poder da ideologia.

Badiou é incisivo:

Os que eram desse século atribuíram extraordinária importância à noção de ideologia, que designa o poder de travestimento da falsa consciência no tocante a um real descentrado, não apreendido, não identificado. A ideologia é figura discursiva mediante a qual se concretiza a representação das relações sociais, montagem imaginária que, entretanto, re-presenta um real. Há, pois, realmente na ideologia algo de quase teatral. A ideologia coloca em cena figuras da representação em que a violência primordial das relações sociais (a exploração, a opressão, o cinismo desigualitário) é mascarada. [...] o século XX descobre e coloca em cena o extraordinário poder da ignorância, daquilo que Lacan nomeia com justa razão como “a paixão pela ignorância”. (2007, p. 81-83).

Todos conhecemos a afirmação atribuída a Cícero: “O rosto é o espelho da alma”.

É também, o rosto, aquilo que porta o distanciamento, *axioma da arte no século*, forma mínima da ficção: “Trata-se de fazer ficção do poder da ficção, **de ter como real a eficácia do semblante**. É uma das razões pelas quais a arte do século XX é arte reflexiva, arte que quer mostrar seu processo, idealizar visivelmente sua materialidade”. (BADIOU, 2007, p. 83-84). A força da performance do ator revela, em Brecht, o acontecimento por detrás do acontecimento, dá-nos a estrutura, denuncia o que de fato está se passando, nesse pôr em evidência, também, podemos acrescentar, está o resgate de uma época da sobreposição do

semblante pela máscara (artefato que o tempo escondeu). É impossível não pensar nelas como o símbolo consagrado da tragédia grega, em que o máximo da expressividade, pela máscara, não podia manter relação unívoca com o semblante (signo da integridade da alma). Quando o rosto passou à imitação, movimentos musculares fizeram emergir na face o sinal da emocionalidade, comunicando-nos de forma não-verbal (a propósito de maior convencimento) tudo aquilo que nós, como os soldados que olhavam o desdobrar da fatídica atuação de Angustina, precisávamos para sermos convencidos da “realidade”. A raiva, o nojo, o medo, a tristeza, a surpresa, a alegria, são signos que, pelo máximo da expressão que creditamos ao semblante, não podem ser expressos ou ditos de melhor maneira. Uma misura da boca, um menear da cabeça, bochechas infladas, olhos decaídos, o que nos poderia convencer mais do que isso? Não só fazemos do nosso semblante (o todo corporal) a moradia da mais pura verossimilhança, como demos nomes à gestualística, algo a que os gregos não se atreveram, preferindo emprestar suas máscaras de origem dionisíacas, para que se configurasse a certeza de uma representação, ainda não tão autoritária.

Barthes, no clássico *Mitologias* (1957), leva ao extremo a questão da **paixão pelo real**, de que nos fala Badiou, demonstra como estamos propensos a aderir a ação performática (vibrando e pagando por elas, como no *telecatch*). Nessa mínima e mais profunda morada do signo, o rosto, colocado em traços expressivos que se acentuam (e por conseguinte, se opõem), é que está a astúcia da felicidade interpretativa daquele que vê (assimilação da intenção e do caráter do personagem), e nos põe em tranquilidade ao aderir e testemunhar seus movimentos. O que nos leva ao amor pelo semblante, portanto, agora se distancia em muito da frase de Cícero; ocorre o contrário, tirante o único e real semblante (que é o da morte, inimitável), tudo o mais revela os traços de uma paixão a que nos propusemos (em parte também pela certeza de poder desarmá-la), colocando-nos como expectadores da mais bela construção, emoção racionalizada, daquilo que foi elaborado para transparecer: a intenção, propriamente dita, na **confissão que vem pelo rosto**.

Aquele que pretende se fazer ver, assim como Angustina, põe-se diante do público, vai, debaixo de céu aberto, exhibir os gestos já sem a necessidade da máscara de argila ou de couro; está, enfim, proibido de ficar à espera, como Drogo, na anônima solidão de seu quarto, se ainda quiser fazer um bom espetáculo, como um homem (ou herói) moderno, terá de vir à presença. Os traços que estão inscritos em cada curva do gestual de Angustina refletem o discurso, o poderio bélico, a moral da guerra, o mundo beligerante, a força que enaltece e emancipa países, tudo ao custo de um massacre que, direta ou indiretamente, está na entrega (pela doação ensaiada da vida). Quiçá existam os inimigos, mas quem são eles perto da

performance do herói? O fenômeno que atende ao interesse dominante, enquanto milhares são designados à mais completa miséria, perde e recobra seu equilíbrio em cada olhar que se encerra no campo de batalha. Nenhum discurso de guerra deveria subsistir diante de um amontoado de corpos abertos, mutilados e destroçados. No entanto, a boa figura do herói continua perfilando jovens que se encantam com uniformes e armas, tudo engendrado pelo mote patriótico habilmente recuperado em canções e histórias de guerra.

2. Pensada a narrativa pela perspectiva da inação, na busca pelas razões da inércia do protagonista, chegamos ao segundo grande ponto. Interessa-nos aqui, a presença do primeiro protagonista de Buzzati, a **figura original em disputa** (*protos em agon*), que veio ao mundo como um guarda florestal em *Bàrnabo delle montagne* (1933). O livro marca a estréia romanesca e foi reencontrado após o sucesso da segunda edição de *O deserto dos Tártaros* (de 1945). Ali, em *Bàrnabo*, aos 27 anos, Buzzati fazia escolhas (estéticas, semânticas, sintáticas, figurativas, imagéticas e formulares) determinantes para a caracterização de tudo o que viria a produzir em seguida. Nesse momento original-formativo (cuja repetição será recorrentemente tratada por **fidelidade ao estilo**) nascem, em conjunto, não apenas as chaves de sua escrita, mas também **a forma de se fazer ver**, via análise comparativa (com outros autores) e pelo método paralelístico (entre seus próprios textos), seja em termos de explicação ou interpretação literárias. Nesse marco inicial, ao qual todos os outros filhos de Buzzati retornarão (em uma espécie de obsessão ao nascimento contínuo), está inscrito, como dirá Nella Giannetto, o grande ato de coragem buzzatiano: *il coraggio della fantasia*:

È difficile, in tanta urgenza di rifondazione, di realtà da ricostituire, ascoltare la voce di uno scrittore che denuncia le ingiustizie del mondo, ma non crede nella possibilità di cambiarlo e che, diffidente verso gli alibi del *peccato sociale*, inchioda l'uomo alle responsabilità della propria coscienza e del proprio destino soprannaturale o, se mai, imputa al concatenarsi di causalità impreviste, non padroneggiabili, gli eventi di cui il singolo non può essere considerato colpevole. Si ha inoltre l'impressione che la prospettiva fantastica comporti disimpegno, frattura, distanza, rispetto a una realtà che deve essere conosciuta e aggredita in tutta la sua scandalosa evidenza. (GIANNETTO, 1989, p. 14).

O primogênito de Buzzati, Bàrnabo, é um homem que vive nas **montanhas, com a função de** proteger uma pequena brigada. Seu “irmão” mais velho, Drogo, vive ao pé do **deserto e protege** uma linha de fronteira. As duas paragens naturais, **montanha/deserto**, formam os dois grandes ambientes utilizados por Buzzati para contrapor o mundo civil: “Come criatura vivente, la montagna si inserisce nell’esistenza e nel destino degli uomini, ne

modifica il carattere e il comportamento e costituisce per loro un richiamo a cui non si può rimanere indifferenti [...]” (SALZANO, 2009, p. 130). Ilaria Crotti lê tais paragens a partir de uma interessante marcação tópica oposta: *alto* (montanha/deserto) e *basso* (esfera social). Aqui, embaixo, aos homens que não subiram para a montanha mágica, de Mann, estão associadas as “[...] idee di comodo, di vile, di borghese oportunismo, di realismo quotidiano, ma anche di mondo familiare di affetti, di negazione di rischio, di piattezza esistenziale” (CROTTI, 1994, p. 34); e será lá no *alto*, de onde se pode **ver melhor e com distância**, em que se dará “[...] un ideale esistenziale segnato dall’ignoto, dall’assurdo, dalla separatezza dal contesto sociale, dall’emarginazione, attraverso cui è possibile pervenire ad un modello di vita eroico.” (CROTTI, 1994, p. 34). Buzzati, não só encontrou geograficamente uma forma de representar (como fizera Mann), mas tornou-a definitiva e modelar. A grande sina da **mesmidade** (vista negativamente por alguma crítica) começa a se estabelecer: mesmos protagonistas, estilo, enredos, figuras, paragens, etc. Não nos esqueçamos que Angustina, o herói exemplar, enfrenta uma subida íngreme (*anodos*) pela encosta para a configuração de seu ato (local de emancipação da “verdade”), enquanto a queda vertiginosa (pela morte, o verdadeiro *kathodos*) é apagada discursivamente.

A ambientação, preferindo um panorama montanhoso, com vales, abismos, colinas, clareiras, penhascos, desfiladeiros, abismos, em múltiplas reentrâncias, elevações e acidentes geográficos típicos da região do Vêneto, ao norte da Itália, fazem o espaço buzzatiano em recorrência; Drogo, lá de baixo, olhando para a distância aflitiva, havia de ser tomado como o homem que não quis subir, negando o *anodos* discursivo. Muito distante do diapasão metropolitano, presente em poucas obras do autor (como em *Un amore* ou *Paura alla Scala*). “A literatura é sempre mais do que a literatura, e há certamente casos em que a biografia do escritor acha-se em relação pertinente com sua obra”, escreve TODOROV (2014, p. 160) e isso pode ser uma verdade, diante do amor inegável de Buzzati pela região das Dolomitas, no extremo Norte da Itália, onde nasceu e passou muitos anos de sua infância (atribuído o **termo de temporalidade** à questão). Fazendo uma concessão à análise da **intenção do autor** na construção destas personagens, Bárnabo, Angustina, Drogo, entre outras, tanto a verticalidade (montanha), como a horizontalidade (deserto), das paragens, dizem respeito, antes, ao seu caráter insólito, por se manterem longe (fora) ou ao derredor de-, que propriamente determinar a forma de agir do herói fundamental. Raramente, o espaço montanhoso parecerá sinônimo do inóspito, como ocorre em *Il borghese stregato*, em que se passa em um *paese di montagna*, quando o protagonista: “Aveva sperato che il posto fosse in una romantica valle com boschi di pini e di larici, recinta da grandi pareti. Era invece una valle di prealpi, chiusa



da cime tozze, a panettone, che parevano desolate e torve”. (BUZZATI, 2011, p. 41), ou como no conto, *La frana*, em que se retrata a cidade de Goro, no Vale Ortica: “[...] uma dessas regiões com vales abandonados, que parecem ter parado no tempo há cem anos. Pavorosas e inóspitas regiões, oprimidas por esquilidas montanhas, sem bosques no verão ou neve no inverno, onde costumam passar as férias três ou quatro famílias.” (BUZZATI, 1997, p. 189), nestes casos, no entanto, o espaço é visto como antagonista daquele (ator) que insiste em não se amoldar à sua força expressiva, tal como ocorre com *O deserto dos Tártaros*, em relação aos oficiais do forte, à exceção de Drogo. Enfim, todas estas questões fazem ver que o aspecto narrativo da busca do herói buzzatiano encontra significação em meio aos arquétipos míticos da visão trágica. “Na visão trágica”, escreve Northrop Frye, “[...] o mundo mineral é visto em termos de desertos, rochas e ruínas, ou de imagens geométricas sinistras como a cruz” (2000, p. 26). Em *Ombra del sud*, por exemplo, do local sordidamente definido emana o que se desconhece, como um reino fabuloso de onde pode chegar “a” figura estranha e amorfa: um árabe misterioso, um mensageiro da morte, um tártaro, um companheiro de viagem à espreita? Qualquer uma destas, a coisa que possa dar ao protagonista uma razão de estranhamento e espera:

Tu vuoi soltanto farmi capire – mi sembra – che il tuo monarca mi aspetta in mezzo al deserto, nel palazzo bianco e meraviglioso, vigilato da leoni, dove cantano fontane incantate. [...] Così sono fatto, purtroppo, e ho davvero paura che il tuo re sprechi il suo tempo ad aspettarmi nel palazzo bianco in mezzo al deserto, dove probabilmente sarei felice. (BUZZATI, 2017, p. 46).

Como Hans Castorp, o protagonista de *A montanha mágica* (1924), de Thomas Mann, ou mesmo o agrimensor K, em *O castelo* (1926), de Kafka, os buzzatianos são afastados do mundo, levados para longe e alocados em construções estranhas, sejam elas verticais ou horizontais, o que importa é estarem relacionalmente “perdidas” no meio do nada: a casa dos Marden, o Bosco Vecchio, o Forte Bastiani, a Baliverna, o rochedo, a torre, o Vêneto, etc. Campbell vê nessa estratégia uma reminiscência do que acontece na narrativa mitológica, e “[...] significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade no seio da sociedade para uma região desconhecida.” (2007, p. 66). Aliado ao *alto* e *basso* trazidos por Crotti, Buzzati recorre também a um mundo que, tal como páginas velhas de um livro, vai sendo tomado/acometido por um aspecto amarelado, essa é sua cor predominante e descritiva. Emanada pelo sol, refletida pela lua (enfim, pela natureza ainda mais desconhecida e longínqua), nasce o fascínio pela cor atrelada à angústia (de uma chama bruxuleante no lampião de querosene, à extensão dos raios que incidem sobre montanhas e muralhas, até se

fazer ver no corpo das personagens), como sentimento, é também a cor de destaque na maioria dos quadros pintados por Buzzati durante a vida. Lembremos alguns dos mais famosos: *Il duomo di Milano* (1952)<sup>19</sup>, *Duello notturno* (1957), *Una fine del mondo* (1967), *Viaggio senza vento* (1968), quadros que se juntam a dois de seus mais expressivos trabalhos, ambos em acrílico, pintados na fase final da carreira: *La giacca* (1967) e *I maghi d'autunno* (1970), obras que nos dão uma boa ideia de como a cor ganha importância para o autor.

Quadro 1. *I maghi d'autunno* (1970)



Fonte: Buzzati (2013, p. 23).

Quadro 2. *La giacca* (1967)



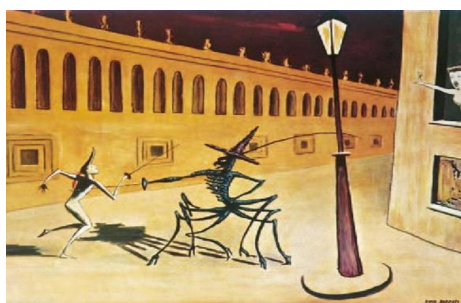
Fonte: Buzzati (2013, p. 28).

Quadro 3. *Il duomo di Milano* (1952)



Fonte: Buzzati (2013, p. 11).

Quadro 4. *Duello notturno* (1957)



Fonte: Buzzati (2013, p. 54).

Esse amarelo, tão caro à expressão de Van Gogh, é do outro-sol e do outro-verão, não se relaciona com a prosperidade ou a felicidade, capaz de inspirar a criatividade, manifestando outro efeito nas personagens de Buzzati; sua incidência revela/aclara o homem em meio a sua real condição, da existência em sofrimento, distante da infância, da terra natal, colocado diante do completo desconhecido. Produzida como impressão no olho do protagonista, a cor revela a pergunta e a inquietação: o que posso fazer diante disso que me foi aclarado? No deserto, pouco a pouco, a cor utilizada para designar os objetos arranjados no espaço,

<sup>19</sup> Ottavio Rossani insiste na eleição da cor amarela, por Buzzati, como capaz de representar o *outro-real*: “Il duomo di Milano che per molto tempo è stato catalogato nella pittura naif, ma che invece è frutto di una visione precisa futurista e fluida della città Milano, in cui nebbia e colori grigi hanno fatto sempre da padroni e che **Buzzati relega nella memoria sostituendoli con quei gialli, comunque lividi e stranianti.**” (ROSSANI, 2012, p. 15 – grifo nosso).

melancólica e tristemente, se consubstancia nos veteranos do forte, como indicação de sua contaminação/doença, até, como pena, subir-lhes pelo corpo:

Agora sim, ele finalmente mudou. Tem 54 anos, patente de major e o segundo comando da escassa guarnição do forte. Até pouco tempo atrás não havia mudado muito, podia-se dizê-lo ainda jovem. De tempos em tempos, ainda que com dificuldade, dava, como exercício, alguns passeios a cavalo pelo planalto.

Depois começou a emagrecer, **o rosto cobriu-se de uma triste cor amarela, os músculos se afrouxaram. Distúrbios hepáticos**, dizia o doutor Rovina, já então muitíssimo velho, decidido a terminar a vida lá em cima. [...] “De qualquer modo, é uma coisa passageira, frequente nessa idade”, dizia o doutor Rovina, “um tanto demorada, talvez, mas sem nenhum perigo de complicações.”

Inseriu-se desse modo na vida de Drogo uma esperança suplementar, a esperança de sarar. (BUZZATI, 1984, p. 218-219 – grifo nosso).

3. A inclinação à repetição foi confessada por Buzzati: “Voglio dire che la ripetizione è un altro elemento tipico, proprio perchè la chiave della magia poetica è la ripetizione.” (PANAFIEU, 1973, p. 192). A afirmação, que mais diz respeito ao estilo, do ponto de vista lexical e gramatical, autoriza autores, como Rodolfo Zucco (*Uno stilema de Deserto dei tartari*, 1996) e Stefano Reitano (*Il cursus nella prosa magica di Dino Buzzati: una rilettura ritmica del Deserto dei tartari*, 2013), a defenderem uma característica rítmica também em repetição na prosa de Buzzati, que a torna quase poética. De se considerar, também, a temática em recorrência/repetição obsessiva: a **espera** (*l'attesa*), o **desconhecido** (*l'ignoto*, tema correlato para a **morte**), e a **existência** (*l'esistenza*) são três das abordagens mais apontadas pelos trabalhos críticos e teóricos<sup>20</sup>. Valentina Polcini (2014) destaca, ainda, uma repetição nuclear, originária das demais e que se traduz como **perda da imaginação** (*a loss of imagination*). Aqui, como uma diretiva em repetição, o fantástico e todas as escolhas de Buzzati apareceriam como uma forma a suplantam o binômio **processo natural/condição social** capaz de, gradativamente, retirar do homem sua mais pura essência, a capacidade imaginativa.

My argument follows a major thematic thread in Buzzati's works, the recurring theme of the loss of imagination. According to Buzzati, the loss of imagination is result the both a natural process (growing-up makes human beings rational and pragmatic) and a social condition (there is no space for fantasy in a technoly-dominated society). Especially through the adoption of intertextual strategies - such as intermedial translation, allusion, inversion of

<sup>20</sup> Tão recorrente os temas da espera e do desconhecido, que, sob organização de Mauro Germani, foi lançada, em 2012, a compilação de textos *L'attesa e l'ignoto: l'opera multiforme di Dino Buzzati*, com artigos que giram em torno destas abordagens. Artigos de Ottavio Rossani, Mauro Germani, Filippo Ravizza, Giorgio Bárberi Squarotti, Pier Mario Vello, Rinaldo Caddeo, Gianfranco Fabbri e Federico Battistutta, são destaques na edição.

genre's stereotypes, ironic treatment of the sources – Buzzati laments the lack of an imaginative urge in contemporary society and at the same time he attempts a recovery of the fantastic imagery he took as models (POLCINI, 2014, p. 2-3).

Se a grande repetição for mesmo a da **perda da imaginação**, pode-se dizer que a escrita de Buzzati é uma escrita da ausência/do que foi deixado para trás, condição emoldurada dentro desse grande modo narrativo, diríamos: a supra repetição, que se dá pelo uso do fantástico (em linhas gerais, do insólito). Pois é a através dele, do fantástico, aglutinando todas as figuras originárias eleitas, que Buzzati pode fazer ver como a perda da imaginação sobrecarrega e impossibilita a existência humana. Há, contudo, um grande perigo nessa afirmação, é necessário estabelecer que a perda da imaginação referida aqui liga-se sobretudo à ausência crítica diante da realidade em discurso. Ao negar-se ao realismo criticamente solicitado, o autor compassa uma dupla diretiva: (i) de um lado, obriga o leitor ao que Calvino chama de **segunda leitura** (1988), que é a leitura em interpretação (imaginativa), e pela qual o próprio Buzzati admitiu clara predileção; (ii) de outra forma, estabelece um arcabouço narrativo maravilhosamente abrangente, uma vez que praticamente todos os grandes temas, mesmo os que pareçam limitados ao tratamento mais realista, sejam naturalizados dentro da categoria do inconcebível. Tudo leva a entender porque motivos, ritos, estratégias, nomes<sup>21</sup>, personagens, caracteres, são recorrentes em Buzzati. Como um poeta que elege figuras para sua obra, ele consagra uma fórmula que muito raramente será abandonada (em atenção à **fidelidade do estilo**). Não pode ser casual, por exemplo, que, escrevendo a partir do entreguerras, em 1933 (*Bàrnabo delle montagne*), 1935 (*Il segreto del Bosco Vecchio*) e 1940 (*O deserto dos Tártaros*), tenhamos como personagens centrais: um guarda-florestal (Bàrnabo), um coronel (colonnello Sebastiano Procolo) e um tenente (Giovanni Drogo). Também no livro seguinte, 1942, *Il sette messaggeri*, autoridades e subalternos são encontrados às dezenas. Na segunda coletânea de contos, *Paura alla Scala* (1949), nem mesmo a maior vitória de todas, com a derrocada do inimigo e o espólio de grandes conquistas, seria capaz de aplacar a triste canção de guerra que os soldados do rei, e

---

<sup>21</sup> A repetição de nomes é evidente em Buzzati, dando azo a recorrentes estudos onomásticos de seus textos. Como exemplo, destacamos apenas os dois nomes masculinos mais difundidos na Itália: (i) **Giovanni**. Sem indicação do sobrenome, nos contos *Il mantello* e *La frana*; Giovanni Drogo, de *O deserto...*; Giovanni Corio, de *Os ratos*; a dupla Giovanni Marden e Giovanni Berton, de *Bàrnabo*; Giovanni Battistela, de *L'aumento*; Giovanni Auer, em *Os caracóis crescentes*; Giovanni Bionde, em *La canzone di guerra*; e (ii) **Giuseppe**. (como Giuseppe Corte, de *Sette piani*; Giuseppe Gaspari, de *Il borghese stregato*; com inversão do sobrenome, com *Gaspari Planetta*), entre muitos outros. Sem nos enveredarmos pela análise onomástica, não nos pesa destacar que o nome do nosso protagonista central, Giovanni, derivado do hebraico Yehohanan, abreviação de Yahweh ou Geová (ou seja, o nome próprio de Deus na tradição hebraica), o que pode ser significativo como chave interpretativa da obra.

até mesmo seu povo, insistiam em cantar e propagar pelo reino, como um bordão dardejante, no angustiante conto *La canzone di guerra*. A balada aflitiva, com letra enlutada, ganha amplo significado quando, após tantas vitórias, como a paga de uma desmedida, viriam a ser os vencedores, agora, os derrotados, fazendo com que o *lied* da derrota, incansavelmente entoado, encontrasse finalmente as gargantas a serem enforcadas. Palavras-chaves, como: guerra, morte e destino, parecem comungar do mesmo sentido e dão boa ideia de como a **repetição**, em Buzzati, é a forma eleita para dar mostras daquilo que **continuará retornando** mais arduamente **sem a presença da imaginação**. A soma de cem vitórias não é suficiente para que o reino deixe de ter inimigos, assim, mais cedo ou mais tarde, os vitoriosos passarão a vencidos, pela essência da guerra (do grotesco elaborado); a violência como imposição e conquista. Com muito a comemorar, pela ótica dos generais do rei, apenas os soldados podem compreender que não há nada a festejar. Antecipam-se, anacronicamente, à queda do amanhã, denotam a dificuldade que se interpõe entre ritualística e caráter cíclico:

Era abbastanza triste, effettivamente, c'era come dentro molta rassegnazione. Giovanni Bionde, appoggiate al davanzale, la cantavano com smarrimento.

(...)

Perchè non nelle spade, nel fuoco, nell'ira delle cavallerie scatenate era rimasto chiuso il destino, bensì nella sopracitata canzone che a re e generalissimi era logicamente parsa poco adatta alla guerra. Per anni, com insistenza, attraverso quelle povere note il fato stesso aveva parlato, preannunciando agli uomini ciò ch'era stato deciso. Ma le reggie, i condottieri, i sapienti ministri, sordi come pietre. Nessuno aveva capito; soltanto gli inconsapevoli soldati coronati di cento vittorie, quando marciavano stanchi per le strade della sera, verso la morte, cantando. (BUZZATI, 2011, p. 92).

Anos mais tarde, em 1953, quando a Itália passava por significativa mudança política (ano das eleições legislativas), e finalmente se sedimentava o processo de recuperação dos danos causados pela Segunda Guerra, a temática se reitera, atualizada e ironicamente desfilada. Uma jactante e aparentemente ignóbil *intelligentsia* militar, como inovação e “evolução” de uma circunstância decadente de enfrentar a realidade, é a expressão surreal no conto chamado *Rigoletto*, em que se desvenda uma espécie de intercâmbio impossível entre o mundo militar e o do conhecimento. Após o desfile comemorativo, com os usuais de estilo, entra em cena uma divisão formada por carros geometricamente estranhos:

[...] forma de tubo, de marmitta, de cozinha de acampamento, de ataúde, só para dar uma ideia aproximada.

(...)

Duas coisas impressionaram logo: o silêncio absoluto no qual avançavam os instrumentos, movidos evidentemente por uma energia desconhecida e,

sobretudo, o aspecto físico dos militares a bordo. Eles não eram vigorosos jovens atletas como aqueles dos tanques, não estavam bronzeados pelo sol, não sorriam em ingênua insolência e nem mesmo pareciam encerrados numa hermética rigidez militaresca. **Eram, em sua maioria, magros, tinham um jeito estranho de estudantes de filosofia, testas largas e grandes narizes, todos com fone de ouvido e muitos com óculos de aro. E pareciam ignorar serem soldados, a julgar pela postura. Lia-se em suas faces uma espécie de resignada preocupação.** Quem não estava cuidando das manobras dos veículos, olhava ao redor com ar incerto e apático. Só os condutores de certos achatados furgões cúbicos correspondiam um pouco às expectativas: uma espécie de visor transparente em forma de cálice, alargado e aberto no alto, circundava suas cabeças, dando um desconcertante efeito de máscara. (BUZZATI, 1997, p. 149 – grifo nosso).

Fiquemos, para encerrar, com o absurdismo destrutivo da Guerra Fria, engendrada por homens que mais pareciam estudantes de filosofia (em resposta messiânica), denotados os óculos de aro como a eleição da atividade intelectual. Na narrativa distópica, a expectativa se transforma, a tecnologia será determinante para o ocaso e/ou transformação social, levando a humanidade à condição de miséria. Em evidência, a guerra está inscrita como fenômeno social naturalizado, muitas vezes, contando com o apoio maciço do povo que virá ele mesmo a ser vitimado e massacrado.

Buzzati precisou da maturidade para a **construção da mesmidade**. O primeiro medo, do primeiro homem (nascimento do primeiro protagonista), instintivo, primitivo e básico, possibilitou a sobrevivência a Bárnabo. Com seu alforje, algibeira e arma, ele fazia ainda uma bela figura dentro do uniforme; disciplinado e altivo, no mais dos dias limitava-se ao caminhar desprezioso, contemplando a luz amarelada batendo contra as formações rochosas e copas das árvores. Seu **amadurecimento** como protagonista nuclear é marcado por duas ocorrências definitivas, e se faz ver pela passagem da **inação-medo** para a **inação-escolha**. Fiquemos com a primeira cena, quando o herói, lotado com outros oficiais na Casa dos Marden, é chamado à ação e sofre a experiência traumática do medo.

São praticamente quatro e meia da tarde. Quando Bárnabo, dando a volta aos pés da escarpa, está para superar a última encosta antes do Paiol, ecoa lacerante no vale um tiro de arma de fogo. Teria sido Berton a disparar? Que raio de gosto. Tudo sucedeu em poucos segundos.

Ultrapassado o muro de reforço, Bárnabo avista quatro indivíduos de espingarda que se arrastam em direção ao Paiol. Franze está à entrada do depósito, abrigado por trás de um pedregulho, com a espingarda apontada em atitude de defesa, mas Berton não aparece. Vê-se Franze disparar um tiro mas sem acertar; respondem-lhe três tiros secos, levantando ecos longínquos. Bárnabo, que está para acorrer, fica de repente sem pinga de sangue. Por cima dele, a uns cinquenta metros, surge um outro indivíduo que aponta a espingarda.

– Está quieto e não abra a boca, senão...

As pernas tremem-lhe. Nem consegue mover a língua. Bárnabo recua uns passos, atira-se para trás duma laje. Sente-se paralisado pelo medo, dá perfeitamente conta disso, enquanto os tiros se multiplicam à volta.

Franze acabou os cartuchos. Os quatro homens chegam ao pé dele. Dois deles imobilizam-no, ameaçando-o com as espingardas. Os outros, com um pedregulho, lançam-se contra a porta do Paiol, procurando abrir uma passagem. Cessaram os tiros e perde-se no vasto silêncio o ruído surdo das pancadas contra a porta, de mistura com vozes alternadas. Desta forma os bandidos conseguem entrar no depósito e após alguns instantes voltam com alguns saquitos que se apressam a esconder nas algibeiras.

Então do lado do Palazzo ergue-se um grito de alarme. È Bárnabo que corre em auxílio. Sabe-se lá porque estava afastado. Corre pelas saibreiras aos tropeções. – Alto aí, alto aí! Mas já não há nada a fazer. Antes que ele se aproxime, os desconhecidos retiram-se para o alto das saibreiras e recomeçam a disparar. – Atira-lhes, Berton, que é que estás à espera? – grita Franze congestionado. É inútil: a batalha está perdida. Mal largou na sua perseguição, Berton foi atingido numa perna e caiu. Os ecos dos tiros perdem-se na distância e ficam apenas uns sons incertos. Os inimigos já vão longe, desaparecem por trás dos rochedos.

Bárnabo, que fica petrificado por trás do pedregulho, sente agora um tremor sacurdir-lhe o corpo todo. O perigo já passou mas ele ainda não tem coragem de sair dali. Covarde, eis o que foi, covarde. Recua devagar, para que os seus dois companheiros não o possam ver, refaz cautelosamente o caminho percorrido: irá direto à Casa, dará a entender que não assistiu à cena; ninguém chegará a saber o que ele fez. (BUZZATI, 1960, p. 71-73).

Sem meias palavras, nem eufemismos, a narrativa aqui é inequívoca: covarde, petrificado, mudo, Bárnabo não age. Tomado pelo medo paralisante (*paralizzato dalla paura*), simplesmente não pode agir; tal sentimento, do qual viria ter inafastável vergonha, e que, por conseguinte, também o tornará um mentiroso (como seu segundo e grande pecado), o impede de defender a Polveriera, saqueada por ladrões, pondo todos em risco, mas será crucial (exemplo máximo) ao **segundo-homem** de Buzzati.

O esquema da composição narrativa, afirma Crotti, é dos mais simples:

Lo schema compositivo di Bárnabo è dei piú semplici: la vicenda di un guardiaboschi che consuma la propria vita tra i monti per proteggere una Polveriera da presunti briganti e che non reagisce all'assalto del nemico per vigliaccheria; passati molti anni di confino in pianura, nel momento sospirato della vendetta, vi rinuncia coscientemente. (CROTTI, 1985, p. 04).

Backes, dissemos no capítulo anterior, já havia colocado a questão da mesmidade dos protagonistas (**heróis kafkianos**, ele escreve) levando à frente a narrativa pelo traço de igualdade pela busca de algo dentro de circunstâncias absurdas. Os **heróis buzzatianos**, em termos, também estão marcados pela repetição; há uma grande estratégia da reconstrução, que é também a de fazer nascer de novo o mesmo, até que se aperfeiçoe: a inércia, portanto, surge como *leitmotiv* em Buzzati, indo de um espectro a outro, o que resta claro no conto, *Alguma*

*coisa tinha acontecido*, quando a fórmula surge de forma exacerbada, experienciada por toda uma tripulação de trem (**inércia-grupo**). Diante da situação inexplicável, um narrador autodiegético racionaliza: “[...] por decência, por um respeito humano miserável, nenhum de nós tinha a coragem de reagir. Oh, os trens, como se parecem com a vida” (BUZZATI, 1997, p. 46).

Esse mundo de oficiais caídos, míopes, esqueléticos, doentes, deslocados, gorduchos, franzinos, velhos, mal-ajambrados, e de heróis inativos, erráticos e performáticos, enredados por contos que se inspiram e se sustentam em uma **grande narrativa da guerra**, exemplificam o modelo vattimiano de *pensiero forte*, como vimos falando; a circunstância social de que a guerra será sempre admitida e gerará, infinitamente, o efeito do erro. A repetição de Buzzati é uma denúncia a essa **perda de imaginação**, desse mundo em condição. Drogo, em plano, é o herói antagonista do homem-síntese.

#### 4. Voltemos para *O deserto*...

Giovanni Drogo teme, mas não como o primeiro protagonista buzzatiano. Bãrnabo é clara amostra de que estamos na época em que o **medo redentor** foi eliminado e a existência é um episódio fatídico, levando-nos ao aterrorizante **medo puro**. É esse medo, exemplo claro e direto, sem concessões, que faz seu corpo imóvel, as pernas enregeladas, a boca seca. O medo é a distribuição elementar entre revelação, liberdade e absolvição, e sua maior crueldade está na imprevisibilidade de sua ocorrência, pela morte. De fato, “[...] o inexplicável se esconde na cotidianidade mais simples e banal, realista e burguesa; os procedimentos da hesitação se tornam técnica narrativa [...]” (CESERANI, 2006, p. 90), mas se avoluma, com a difusão da racionalidade, em momentos cruciais de confronto (com a doença, o medo, a morte, a guerra, etc). A literatura buzzatiana tem nos elementos sobrenaturais, alinhados à leitura subjetiva da realidade e da existência humana, a característica fundamental de ficcionalizar o mundo em que se insiste retornar às constantes classificações e ao fazimento daqueles discursos ditos totalizantes. O medo de Drogo, defendemos, é o **medo da não saída da grande narrativa**, em termos mais simples, da realidade, ante a prevalência da **perda da imaginação**. Sua inação, em muitos aspectos, se aloja na sensação de incapacidade/impotência (própria do grande herói, como o pequeno David) diante do gigante filisteu, aqui, sem rodeios: a grande realidade estabelecida. É para ela, pois, que se vê perder gradativamente sua energia. A sensação de pequenez, a frustração de esforços e esgotamento de certezas (condições produzidas pela impressão do real), um aberto desamparo, indica que praticamente nada pode ser feito contra esse Golias. Drogo vê-se diante de um nada parcial,



contra o qual não cabe adotar uma atitude concreta de defesa nem de ataque, já que, em verdade, nada pode existir como fundamento na “realidade” que o rodeia. Por este motivo, está autorizado à construção da memória/da narrativa para formalizar o autêntico, pelo temor do desconhecido.

Emilio Mira y Lopez organiza satisfatoriamente, em plano teórico, como o medo se manifesta em Giovanni Drogo, e ficamos com essa explicação:

O homem sofre então, não somente o Medo ante a situação absoluta, concreta, presente e maléfica, como ante quantos sinais restaram associados a ela e agora a evocam; sofre também a incapacidade de assegurar sua fuga; sofre ante o conflito (ético) que se lhe depara ao considerar que ela terá piores efeitos que os que procura evitar. **Finalmente, surge o Medo imaginário – quarta e pior de suas modalidades fatorias – ocasionado por uma presunção analógica e fantástica que leva o homem ao temor do desconhecido e, singularmente, ao Medo do inexistente e do inesperado; culminando tudo isso no Medo e na angústia ante a face côncava da realidade: o NADA.**

Quer isso dizer que o sujeito se assusta ante sua crença de que lhe falta algo que na realidade tem. E o caso mais típico é o de muitos adolescentes (e de adultos emocionalmente adolescentes) que vivem angustiados e torturados pela ideia de que lhes falta valor (ânimo, valentia, coragem); tais indivíduos nos apresentam o mais curioso dos motivos do Medo quando, por acaso, se esquecem de tal carência e, retrospectivamente, se apercebem de que se comportaram bem em uma situação de emergência. Tão habituados estão a ser pusilânimes que essa modificação brusca os assusta duplamente e “se horrorizam então ante a ideia de sofrer a carência do Medo”. Surge assim o paradoxo de que se atemorizam porque não se atemorizam. E nosso negro gigante goza da possibilidade de utilizar, em sua ausência, sua própria sombra. (MIRA Y LOPEZ, 1988, p. 21 – grifo nosso).

Drogo, portanto, não é um temeroso como Bãrnabo, há nele o desamparo pela consciência do nada a que se destina, circunstâncias que, como na cena que destacamos no início deste capítulo, o permitem ignorar a missão para a qual fora convocado; não há, conforme pontua a narrativa, aparente razão para se dignar a esta ou a qualquer outra ação cuja escusa não o afetará frontalmente. É fato que, ele mesmo, mais tarde em sua vida, antes de uma programada partida do forte, também se lembraria do velho amigo Angustina e de seu ataúde envolto na bandeira, *morto como verdadeiro soldado*, largando a ele uma merecida despedida: “Um adeus ao túmulo de Angustina, talvez tenha sido o mais afortunado, ele ao menos morreu como verdadeiro soldado, melhor, de qualquer modo, que no provável leito de um hospital.” (BUZZATI, 1984, p. 153).

Mas afinal, como não marcar com certa nostalgia uma passagem/ruptura entre heróis?

Angustina seria o herói moderno, encenando sob o palco metanarrativo e, assim, em generalizada performance, recebido com aplausos pela grande plateia.

Ao herói contemporâneo não cabe apenas em vir a dar uma bela figura.

Buzzati abre o quinto parágrafo do seu livro da seguinte maneira:

Que coisa sem sentido: por que não conseguia sorrir com a necessária despreocupação enquanto se despedia da mãe? Por que nem mesmo prestava atenção às suas últimas recomendações e mal conseguia perceber o som daquela voz, tão familiar e humano? [...] Dezenas de tenentes como ele, seus velhos companheiros, deixavam àquela mesma hora a casa paterna entre alegres risadas, como se estivessem indo a uma festa. Por que não lhe saíam da boca senão frases genéricas, vazias de sentido, dirigidas à mãe, em vez de palavras afetuosas e tranquilizantes? [...] sobre tudo isso pesava um insistente pensamento, que não conseguia identificar, como um vago pressentimento de coisas fatais, como se estivesse para iniciar uma viagem sem retorno. (BUZZATI, 1984, p. 8).

A quem são dados tantos “porquês”?

Não há a mesma razão em Drogo, se comparado a seus pares.

Indubitável que, ao invés de razões para a alegria, o herói de Buzzati encontra uma clara falta de sentido. O tom existencial, que marca a desigualdade de não ser como *dezenas de tenentes como ele*, de deixar de festejar o **novo** (como nova origem), entre os seus, capitulam a diretiva do homem que, séculos após a diatribe hamletiana, recua aos mais sombrios dos dilemas: vestir-se do papel (da máscara) social, e, como um niilista, amparado por discursos religiosos, políticos, metafísicos e morais; ou, ao invés disso, apenas *estar* no mundo em meio à total falta de fundamentos, ciente, quanto possível, do eterno retorno e do apagamento metafísico, como recuo, para que se possa olhar para além do **pensamento forte**.

Não agir também pode ser interpretado como qualidade do ocioso.

O comportamento que contradiz a tradição milenar pela qual a produção pelo trabalho assume uma espécie de constituinte essencial do homem, sem que se possa avalizar discursos não operacionais capazes de estabelecer uma razão/justificativa para nossas vidas. Essa razão logo se inscreve na tradição cristã, e a preguiça ou a acédia<sup>22</sup> passam a ser lidas como um dos sete pecados capitais, princípio que, mesmo se apagando o aspecto religioso, cada vez mais se sedimenta dentro da sociedade capitalista e de consumo, onde o sucesso do homem deve ser medido pela sua capacidade operacional e utilitária; contributo ao acúmulo de riqueza, algo que faria do mundo um lugar pródigo, sem as mazelas expostas pela miséria. O inverso dessa

<sup>22</sup> Segundo o viés aristotélico que Tomás de Aquino pugna a ideologia cristã, tal como os homens fazem muitas coisas por causa do prazer, assim também fazem muita coisa por causa da tristeza, para evitá-la ou arrastá-la. Daí a visão aterradora do filósofo italiano, Giorgio Agamben, para o qual a acédia “[...] é uma grande catástrofe antropológica que se abate sobre os homens”. As palavras **tristeza** ou **melancolia** entram na descrição da acédia, a qual é registrada da seguinte maneira: **acedia** *sf* (*lat* *acedia*) **1** Apatia, frouxidão, preguiça, tibieza; acídia. **2** *Teol* Fastio, tibieza. **3** Grande tristeza, melancolia profunda. *Cf. assedia*. (cf. Michaelis 2000. Moderno dicionário da língua portuguesa, 1998, p. 34).

atitude denota fracasso, a incapacidade de se amoldar ao producente, cujo discurso se afina com a noção de progresso e do mundo em construção; de acordo com essa diretiva estamos todos a caminho de melhorias abrangentes, pelas quais as bandeiras científicas tremulariam festejantes das assertivas de seus métodos. Negar-se às funções, como uma cigarra dentro de uma fábula, é o mesmo que negar ao mundo a possibilidade do preconizado sucesso. O produtor/empreendedor é o que busca a realização pessoal, que interferirá positivamente na esfera geral; o homem coerente, que cumpre suas obrigações, que se encontra legitimado dentro de uma rotina construtivo-produtiva; é o lugar e a razão do *homo faber*. O ideário moderno que colima seu comportamento, justamente, não pode ser outro senão o de repudiar todo o contrário disto.

A inação tem consequências, Bårnabo, por exemplo, é julgado imediatamente por seus pares e, peremptoriamente, mandado ao exílio. Colocada uma possibilidade de redenção, ao final do romance, tudo contribuirá para isso. Drogo é como um filósofo (instintivo e sensorial) diante da vida, pois não há nele um discurso a combater outro discurso (dando lugar à razão da melhor prova); há, sim, um excesso de questionamentos em todas as atitudes, diante de tanto a ser considerado antes que se possa ter certeza do que seria o melhor a fazer; que narrativas, senão natimortas, constroem-se e apagam-se em sua mente, transformando-o no homem do não-agir. Liberto do tom lamentativo, preciso nos heróis do Romantismo, e algo distante dos protagonistas existencialistas do início do século XX, Drogo está entregue ao jogo das pequenas doses que oscilam entre a danação e a virtude. Nesse sentido, não há propriamente espera em *O deserto dos Tártaros*. Ao menos como se tem lido, quando Giovanni Drogo, após haver abdicado de muitas coisas, finalmente pudesse entrar pela porta da lei destinada tão-unicamente a ele, a porta que o somente o portador da luz consegue ultrapassar. O grande esclarecimento, tão longínquo, seria mais como um *plot twist*; o *deus ex machina* que surgiria como a solução arbitrária a suprimir tantos impasses. No entanto, não é mais tempo disso. Estas questões, por certo, constituem um tempo de mudanças. Não é apenas Drogo, vivendo na fronteira do norte, que começa a se distanciar dos heróis do início do século; toda a obra de Buzzati encontra-se também em um limiar.

5. Não vamos negar que nos causou certa surpresa a leitura do prefácio de Fausto Gianfranceschi para a edição italiana do livro de contos, *Paura alla Scala*. O prefacista escreve: *Introduzione*, e, logo abaixo, inclui o subtítulo: *Buzzati postmoderno*.

Perché fino a dieci anni fa l'opera di Buzzati era accolta con una maggiore tara di incomprensione o di mancanza di sintonia che non oggi? **In un certo**

**sensu Buzzati era in anticipo sui tempi: lo si può definire adesso uno scrittore 'postmoderno', un termine che indica la fine delle ipoteche ideologiche sulla cultura e la riconquista di una nuova libertà espressiva.** Buzzati ha composto i suoi libri nel momento forse più ideologizzato della storia della cultura italiana. Eppure di questo condizionamento non si trova alcuna traccia nelle sue pagine: non l'invandenza della politica, non il panpsicologismo e il sessismo, non la visione economicista o classista del mondo, non il positivismo. Il fondamento antropologico della sua opera è il senso drammatico della responsabilità della persona, la percezione costante del bene e del male non storicizzati e non storicizzabili, l'attesa della renumerazione o del castigo: l'opposto dei grandi miti della modernità.

(...)

Buzzati non vuole sorprendere epidermicamente com le sue invenzioni e i suoi artifici; li usa con una fantasia vivacissima, ma per condurci subito al loro interno, **per mostrarcene gli ingranaggi**, per farceli sentire come espressioni di un allarme che gli urge nel cuore, per il sospetto che ogni situazione abbia un lato nascosto non immediatamente percepibile, eppure reale e significativo. (GIANFRANCESCHI, 2011, p. 6-9 – grifo nosso).

A questão pós-moderna, cara a nós, de fato, foi uma das vias de aproximação com Buzzati, e tentaremos explicar isso mais detidamente em alguns trechos deste trabalho, afinal, se pudermos falar em essência, essa é a abordagem que percorre toda a sua construção. Nossa surpresa, então, constituiu-se pela rara apreciação entre os críticos de que parte da obra de Buzzati encerra características próprias do Pós-modernismo. Ceserani, aliás, ao trabalhar o fantástico dentro do que chama **experiência pós-moderna**, escreve pela ênfase da recuperação de um modo<sup>23</sup> literário capaz, entre outras coisas, não apenas de refazer (ter de novo), mas de demonstrar o que não fora/era lido antes:

Entre tantas revisitações feitas pela literatura pós-moderna dos modos e dos gêneros literários (ou artísticos ou cinematográficos) do passado, desde aqueles clássicos e medievais até os mais modernos, **não podia faltar o fantástico. Mais do que isso, pode-se dizer que ele teve um lugar privilegiado em várias escritas caracterizadas pela recuperação irônica ou nostálgica das modalidades literárias de mais forte atração.** (CESERANI, 2006, p. 129 – grifo nosso).

Não é à toa que a obra de Dino Buzzati vem sendo retomada e reconsiderada. No entanto, a grande maioria dos críticos cedem apenas à sua condição fantástica, com uma parte menor indicando uma apreciação surreal, para, em número menor ainda, considerá-lo autor do

<sup>23</sup> Oportuna a distinção: “[...] a moderna teoria literária tem postulado a distinção entre **categorias abstratas, universais literários desprovidos de vínculos históricos rígidos (os modos: lírica, narrativa e drama) e categorias historicamente situadas e apreendidas por via empírica (os gêneros: romance, conto, tragédia, canção, etc.)** (cf. Corti, 1976: 151 et seqs.; Hernadi, 1978: 143-4; Genette, 1979: passim). Assim, falar de **gêneros narrativos é aludir a categorias históricas**, tais como a epopéia, o *romance*, a *novela* ou o *conto*, nos quais se reconhecem implicações periodológicas mais ou menos efetivas;” (REIS & LOPES, 1988, p. 47 – grifo nosso).

absurdo, e até mesmo de uma certa nuance metafísica do realismo mágico<sup>24</sup>. Já dissemos que o fantástico buzzatiano revisita com certeza a tradição histórica aludida por Ceserani, afinal, além de todos os autores citados diretamente por ele, não são poucos os contos em que gênios, eremitas, ascetas, penitentes, feiticeiros, gurus e anacoretas, diabos, corcéis, servos e príncipes, o inferno e as escrituras, enfim, toda sorte de seres que compõe essa tradição aparecem (vide, por exemplo, *Os cinco irmãos*, *Os sete mensageiros*, *Três histórias do Vêneto*, *O bicho-papão*, *L'uccisione del drago*, *I topi*, *Il disco si posò*, etc). O fato da literatura de Buzzati florescer entre as décadas de 30 e 40, do século XX, sedimenta uma tendência extensiva (ou seja, sem limites históricos) do fantástico como modalidade, a dizer, uma categoria supra-histórica e onipresente, deixando de ser apenas um gênero historiográfico, cujas raízes remontam ao fim do século XVIII e por todo o século XIX, presente no Romantismo europeu, para criar, ele mesmo, o seu próprio **bestiário**<sup>25</sup> (com animais, reais e fantásticos, que fundamentam sua narrativa), bem como alcançar os vetores históricos e filosóficos de sua época, sedimentando, já em 1946 (com uma compilação proposta por Gianfranco Contini), o movimento literário que ficou conhecido como *L'italia magica*. Autores como Gautier, Hoffman, Poe, Maupassant, Nodier, Tarchetti, James, serviram de influência a autores como Buzzati, Piovene e Parise, e tal acontecimento, embora tímido em relação ao gigantismo alcançado pelo neorrealismo, não pode ser apenas considerado como uma florada intempestiva e, como muito já se propôs, desarticulado politicamente (discurso em franco declínio). Havia ali, naquele momento do entreguerras, por debaixo do que se lia como *italia magica*, a gênese de uma gama de ocorrências que, como alude Fausto Gianfranceschi (via Pós-moderno), ainda incompreensíveis, seriam determinantes para o que viria a se tornar a **arte contemporânea** dentro de uma sociedade cujos valores passavam por necessária reavaliação, dado o fim da “[...] ipoteche ideologiche sulla cultura e la riconquista di una nuova libertà espressiva.” (GIANFRANCESCHI, 2011, p. 6).

---

<sup>24</sup> Nesse sentido, a lição de Ives Panafieu é interessante. A maior dificuldade dos críticos em enquadrar Buzzati dentro de determinado gênero literário se dá quando tais gêneros ou categorias estão atreladas a um determinado período específico da história da narrativa literária: “Quando si tratta di valutare l'esatta portata dei filoni narrativi buzzatiani, i critici in genere non vanno d'accordo; c'è chi si accontenta di significati psicoesistenziali, chi punta sullo sbocco metafisico, chi con maggiore compiacimento indulgia sulla portata morale del discorso e chi finalmente, accettando di scandagliare l'eventuale dimensione storica di questa narrativa, la riduce polemicamente a satira spicciola, frammentaria, discontinua [...]” (PANAFIEU, 1982, p. 23).

<sup>25</sup> As figuras utilizadas por Buzzati, algumas originárias, como *il colombre*, ou tomadas em releitura, foram compiladas na antologia de contos, *Il 'bestiario' di Dino Buzzati*, sob a organização de Lorenzo Viganò, publicado em 2015, pela Mondadori.

6. O teórico canadense Walter Moser, no texto *Spätzeit* (1999), faz alusão a um desenho de Heinrich Fussli, de 1778, intitulado: *O artista em desespero diante da grandeza das ruínas antigas*. Segundo o autor, o “[...] desenho representa um artista tomado de desespero, assentado perto de um pé e de uma mão, cada um do tamanho do próprio artista, e que são visivelmente fragmentos de estátuas antigas” (MOSER, 1999, p. 36). As ruínas que o rodeiam descrevem, também, uma queda estrutural. Em meio a ruínas, a herança do passado, como um forte nos limites do país, impõe-se como obstáculo e desafio. As artes passadas, tais como aquelas estátuas, sofreram um processo de desintegração; dessa forma, “[...] o destino do artista que veio tarde consiste em ser condenado a habitar um mundo decaído” (MOSER, 1999, p. 36).

Moser aponta o processo de **perda de energia** como primeiro componente do *Spätzeit*, e cita dois vetores muito conhecidos para seu exercício: são eles o **paraíso perdido** e a **idade de ouro**. O primeiro deles, sinteticamente, sinaliza aquela impressão essencialmente humana de que estamos sempre no lugar errado, distantes do local onde deveríamos ou poderíamos estar; um lugar em que pudéssemos gestar uma obra capaz de lograr alguma importância. A história da arte marca inúmeros trabalhos que foram realizados sob essa noção. Assim, sem poder estar no lugar ideal, o homem deixa de poder realizar o que tem de melhor em si, devendo contentar-se com um trabalho menor. O problema, contudo, pode se estender. Não bastaria, por exemplo, poder estar no lugar idealizado, mas antes, saber qual seria este paraíso capaz de disparar nossas mais recônditas qualidades criativas. O segundo vetor mostra-se praticamente insuperável: a **idade de ouro** é objetivo bem mais aflitivo, pois está marcado em outro tempo, normalmente no passado, quem sabe no futuro, jamais, porém, no presente, justamente – impondo uma sina condicional – onde nos encontramos. Assim, nada podemos fazer senão passarmos ao conformismo e à resignação, os que logram algum sucesso não são mais que contingentes. Dentro do fim de uma época, portanto, o conceito de **perda de energia** liga-se sempre às temáticas do **enfraquecimento** e de **diminuição de tamanho**, mas são as consonantes que caracterizam a própria condição humana, em meio à imensidão do universo. Conforme Moser (1999, p. 34):

Segundo esse modelo natural, os humanos se encontrariam no interior de um sistema cósmico fechado que evolui segundo a lei da entropia: o sistema teria nascido provido de um máximo de energia, de recursos, de força criadora. Sua evolução seria marcada pela perda progressiva dessa plenitude inicial. A energia se perde, os recursos se consomem e, conseqüentemente, diminuem; o tamanho das criaturas que esse sistema é capaz de produzir vai diminuindo, a força criadora dos humanos se enfraquece. O sistema está

engajado numa lógica evolutiva que deixa prever seu fim entrópico – a menos que acontecimentos neguentrópicos revertam o movimento.

Absolutamente pontual a interpretação do autor. O artista do fim da modernidade é aquele que “[...] chega tarde, o sujeito humano do *Spätzeit* encontra-se num mundo diminuído, com forças diminuídas, e rodeado de seres diminuídos em relação ao estado inicial desse mesmo mundo” (MOSER, 1999, p. 34). Vivendo, assim, numa constante de perda irreparável, esse homem se assevera do saudosismo, da nostalgia, de um passado brilhante do qual se torna devedor, e, erroneamente, não só busca nele seu ideal de representação, como tenta reproduzi-lo insistentemente. Moser pontua que:

Com o aparecimento dos tempos modernos, cujo imaginário reverte esse esquema entrópico da história, desenvolve-se, ao contrário, a ambição, se não o orgulho, de poder conceber e, mais ainda, de construir um novo mundo que seja melhor e mais poderoso que o do passado. [...] **poder-se-ia, pois, crer que esse esquema entrópico desapareceria. Poder-se-ia crer, igualmente, que a mistura do mito e da história seria ultrapassado em favor de uma historiografia científica, mas nada disso aconteceu. O esquema volta mais forte ainda, e nada perdeu de seu vigor na afirmação programática da perda de vigor.**

[...]

Em resumo: o que diz esse componente semântico do termo *Spätzeit*? – Que aqueles que chegam tarde são prejudicados, encontram-se num mundo diminuído, esgotado e são desprovidos de energia criadora. Eles devem se contentar com aquilo que sobrou, ajustar-se ao potencial reduzido que lhes oferece sua época, prontos a sonhar com nostalgia e pesar com as grandezas heroicas do passado. (MOSER, 1999, p. 35-36 – grifo nosso).

Pensando esse apequenamento dentro da narrativa buzzatiana, não seria demais apontar para o fato de que parte da inação de Drogo, em verdade, está ligada à sua perda de energia gradativa, à sua sensação de pequenez, à frustração de esforços e esgotamento de certezas, condições produzidas pela impressão do real que se transforma em suposto desamparo. Drogo é aquele *fundamento antropológico* da obra buzzatiana, assegurando o *senso drammatico della responsabilità della persona*. Vê-se diante de um nada parcial, contra o qual não cabe adotar uma atitude concreta de defesa nem de ataque, já que pode, em verdade, nada existir de fundamento na realidade que o rodeia.

A **decadência** é o segundo componente do *Spätzeit*. Além de aludir à **diminuição de tamanho**, à **perda da força criadora**, esse artista apequenado se vê diante dos escombros e ruínas que, tal como no quadro de Fussli, dão testemunho de uma época passada, que lhe chega através de fragmentos. As artes passadas, tais como aquelas estátuas, sofreram um processo de desintegração. Dessa forma, “[...] o destino do artista que veio tarde consiste em ser condenado a habitar um mundo decaído” (MOSER, 1999, p. 36). Nesse componente, o

principal vilão é o tempo, elemento crucial em *O deserto dos Tártaros*, que passa a ser visto como um desconstrutor e não mais como um fenômeno capaz de concatenar e validar um sistema de ocorrências, resultando no próprio desfazimento do *Zeitgeist*. Percebemos que essa inscrição é fulcral no artista que veio após o assombro da guerra, sem condições de avalizar uma vida plena para a época futura, certo de que toda tecnologia possível jamais será capaz de conter as atrocidades que o passar dos anos realizará em seu corpo, como um exemplo também do colapso social.

Há, ainda, que se observar uma certa **saturação cultural**. Um dos ensaístas fundadores da representação literária na narrativa contemporânea, John Barth, tem sua força teórica no ensaio *The literature of the exhaustion*, 1967, cujas ideias centrais são reavaliadas – é verdade que algumas são até relativizadas – no, também de sua autoria, posteriormente confeccionado, nominado: *The literature of the replenishment* (1976). O estertor de Barth responde com validade a indagação angustiante amplificada pelos artistas de então: o que fazer agora? Com a quebra do conceito de **origem**, e de sua passagem para o jogo semântico, Barth não tem escrúpulos ao indagar: o que os artistas de sua época poderiam fazer de novo? De fato, a época era de vigente desgaste de certas formas e da exaustão de certas possibilidades. Negar o dom, a intenção da escrita, diante da evidente saturação cultural e estética (como em muito se anunciou), segundo Barth, não seria, no entanto, a melhor resposta; na verdade, segundo ele, isso não poderia jamais ser motivo de desespero. Se a exaustão das formas existe, pergunta-nos Barth, por que, então, negar a utilização dessa saturação contra ela própria? Dentro dos fundamentos da filosofia contemporânea, ideia equiparada se estende ao binômio tradição/traição. Como herdar, e quanto trair essa herança? No entreguerras, e talvez mais decisivamente no pós-Segunda Guerra, a questão torna-se opressiva e lógica entre as pessoas. A cultura do *Spätzeit*, como se disse, se desenvolve em meio a fragmentos, restos, escombros, ruínas de culturas anteriores, de elementos que se materializam no presente. O homem do final da modernidade, em meio a esta pluralidade destrocada, se vê numa enrascada produtiva, pois carrega uma carga que só se avoluma. “[...] O presente é percebido como a descarga das culturas do passado. O espaço cultural é um campo de escombros; os *disiecta membra* não somente das estátuas antigas, mas de todas as estátuas e de todas as obras de todos os tempos aí se empilham” (MOSER, 1999, p. 38). É muito comum encontrarmos designativos tais como “sociedade do empilhamento” ou do “acúmulo”, o que se justifica neste contexto, no qual o espaço cultural mostra-se claramente saturado pelo legado de seus antecedentes. Para esse artista, atina Moser, bem como reclama Barth, são duas as reações possíveis diante da herança. Uma delas, negativa (pela aceitação da



herança, uma submissão à origem); a outra, positiva, traindo, em verdade, o conceito de herança. O homem que vê nessa saturação cultural um obstáculo para a sua própria produção reage negativamente, enquanto aquele que reconhece, nesse contexto, circunstâncias favoráveis para seu trabalho, capaz de engendrar uma nova fase produtiva, reage positivamente, e é justamente o que lemos na extensa produção buzzatiana. A “traição” pelo resgate da “tradição” do insólito a ser espalhado em novo contexto. Conforme escreve Moser:

A atitude negativa percebe menos a plenitude que o excesso. Ela tende a ver nesse campo de escombros um estorvo para quem quer tornar-se culturalmente ativo. O artista se vê paralisado por esse excesso de objetos, por essa irrupção maciça do passado. Esse é, sobretudo, o caso do artista moderno, que aspira valores positivos da novidade, da originalidade, da autenticidade, e que vê fracassado seu gesto preferido, que consiste em fazer tábula rasa, a fim de começar do zero. Na espécie de claustrofobia cultural que o ataca nesse quarto de despejo, só lhe resta, muitas vezes, a linha de fuga em direção a algum primitivismo, gesto que concretiza seu desejo de situar-se num momento original.

(...)

**A atitude positiva percebe menos o excesso que a plenitude. O artista que não tem a pretensão da criação *ex nihilo*, que não vive no etos do novo começo, poderá perceber a plenitude que o envolve como uma fonte inesgotável. A densidade de materiais culturais que o envolve pode então ser vista como uma riqueza que lhe é oferecida, e que ele pode aproveitar enquanto criador. Isso com a condição de que ele aceite criar a partir de uma mesa cultural já posta e onde reina a abundância.** Com a condição de que ele aceite trabalhar com os materiais que já estão ali [...]. (1999, p. 39-40 – grifo nosso).

Depois de todas as experiências formais empreendidas, cujo ápice se dá em 1922, com a publicação de *Ulisses*, de Joyce, tornou-se um desafio aos novos artistas redescobrir a validade dos artifícios da linguagem e da literatura, a fim de recuperar noções que haviam sido abolidas (gramática, pontuação, personagens, enredo, etc.); conscientes daquilo que seus predecessores conquistaram, restava-lhes uma posição claramente epigonística. O Pós-estruturalismo, no entanto, com ressonância na doutrina de Nietzsche e Heidegger, desestabiliza a noção oposicional proposta por Saussure. Nesse sentido, Moser chama a atenção para um dos componentes fundamentais do *Spätzeit*, e que em verdade mais nos interessa: a **secundariedade**. Vejamos como o aparente esgotamento das formas encontra seu grande exemplo pela intrincada literatura de Borges. No conto, *Pierre Menard, autor de Quixote* (1944), pelo qual se apreende uma situação irônica de observar no copiado o estilo do copiadador, elabora-se a síntese da agonia e o cúmulo do endividamento. A escrita original, tesouro maior da Modernidade, agora era frontalmente devassada, pela reutilização do texto: sem dúvida, a reescrita, que havia sido obliterada pelo pensamento moderno, torna-se uma das

características centrais nas obras sucessoras, as quais, como vimos, reagem positivamente à saturação cultural<sup>26</sup>. Barth, diante do conto de Borges, atenta-nos para o fato de que o leitor é compulsoriamente levado a comparar a verdade estabelecida pelos vários textos (como se faz entre Kafka e Buzzati), graças ao caráter metaficcional desta experiência, e que não deverá gerar mais qualquer desconforto. O artista não deveria mais escolher a via do esgotamento como impedimento a sua produção, mas, contrariamente, valer-se do que já está posto para o aprimoramento de sua obra, da arte em si, fazer disso, enfim, a matéria-prima do seu trabalho. Esta nova forma de enxergar a produção artística supera, sem dúvida, a distinção clara entre o artista e seu público, no sentido de romper a noção de aura artística que adjetivava como aristocrático e opressivo o trabalho artístico. O escritor, então, é um agente consciente que obtém o efeito estético através de determinadas técnicas e expedientes. Não se trata mais de um indivíduo dotado de um talento incomum.

Não há melhor descrição deste processo senão o que assinala o próprio Moser:

Aqui, “secundariedade” será utilizada, sobretudo, para designar um modo de produção cultural que trabalha a partir de um pré-constituído cultural, a partir de materiais previamente dados, que já têm um estatuto cultural – não se trata, pois, de “matérias primeiras” pré-culturais – e que podem ser submetidas a toda espécie de transformações [...]. Empenho-me muito mais em afirmar que a cultura cresce sobre um húmus cultural, que ela já é sempre complexa, e que a simplicidade, no domínio cultural, só se obtém como resultado de um trabalho de análise. Na realidade, ela não é nunca o ponto de partida do processo. (1999, p. 41).

Olhar secundariamente para um texto literário, neste caso, é olhá-lo com a diferença de quem descobre uma fenda na estrutura; é percorrer entre os andares ou entre os caminhos que nos fazem não apenas chegar a ele, bem como explorá-lo, e, por fim, abandoná-lo; é, definitivamente, cair para dentro do texto, fazer a arqueologia para qual a obra se abre. “A produção secundária está destinada a fornecer os materiais para o próximo ato de criação, enquanto os materiais que têm o estatuto primeiro na sua construção são, em sua realidade, por sua vez, já produtos de uma secundariedade” (MOSER, 1999, p. 42). O que se clarifica, através desse componente, é uma implosão de termos sacralizados e opostos, tais como **originalidade** e a **cópia**; a **escrita** e a **reescrita**; a **produção** e a **reprodução**, e mesmo **primariedade** e **secundariedade**. Contudo, como bem adverte Moser, a crítica dirigida para

<sup>26</sup> Toda a Antiguidade romana conhece e ilustra o processo de reescrita, inclusive através do processo de emulação (numa espécie de elogio à obra precedente). Sêneca reescreve tragédias gregas, Plauto se apropria de várias comédias, e o intertexto é notório entre Lucrécio e Epicuro, Catulo e Safo, Virgílio e Homero, ou como Ovídio em Heróides.

aqueles que adotam a secundariedade como componente da criação cultural mostra-se muitas vezes severa, e Buzzati é prova cabal dessa circunstância. Nessa esteira, Moser escreve:

Não se toca impunemente naquilo que nos permite pensar e é por isso que muitos esteticistas, teóricos e analistas da coisa cultural reagem contra a evidência da secundariedade cultural com uma rejeição às vezes violenta. Essa reação negativa assume formas mais ou menos explícitas. Ela se manifesta através de metáforas de conotação negativa quando se trata de representar processos cuja secundariedade não se poderia negar. [...] A acusação subjacente, em termos de uma estética mais tradicional, é a falta de originalidade e de autenticidade, ou, em termos mais hegelianos, a ausência de um trabalho crítico e, por isso, a anulação do processo histórico da arte (1999, p. 42).

O olhar contemporâneo, portanto, sobre uma obra canonizada, não se trata de uma segunda fase do que se realizava na primeira metade do século passado; não estamos em um processo onde se cataloga produtos de melhor ou de pior qualidade, porque seu contexto produtivo é completamente outro, realizado por escritores que não são nem melhores, nem piores que aqueles de antanho, mas que estão capacitados a pensar de outra maneira a partir do que veio antes, preferindo, entre outras coisas: acolher a excluir; relativizar a objetivar; dialogar a calar-se; livres da nostalgia de “[...] uma teoria moderna da criação, cujos termos-chave e valores positivos são o progresso, a novidade, o recomeço e a originalidade [...]” (MOSER, 1999, p. 43), capaz de engendrar o impedimento da própria criação, diante da mínima suspeita da ideia de secundariedade. Um escritor como Buzzati é um agente consciente que obtém o efeito estético através de determinadas técnicas e expedientes, não se trata mais de um indivíduo dotado de um talento, um dom incomum, que o faz um homem especial, entre tantos.

Para Moser (1999, p. 55):

No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade [*Gegenständlichkeit*].

Tal a essencialidade dessa condição, que no plano literário verificamos a multiplicação de personagens em exercício de razoável incerteza em relação ao mundo, tal como elucidada Harvey:

O romance pós-moderno, alega McHale (1987), caracteriza-se pela passagem de um dominante ‘epistemológico’ a um ‘ontológico’. Com isso ele quer dizer uma passagem do tipo de perspectivismo que permitia ao

modernista uma melhor apreensão do sentido de uma realidade complexa, mas mesmo assim singular à ênfase em questões sobre como realidades radicalmente diferentes podem coexistir, colidir e se interpenetrar. Em consequência, a fronteira entre ficção e ficção científica sofreu uma real dissolução, enquanto **as personagens pós-modernas com frequência aparecem confusas acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir com relação a ele.** (2006, p. 46 – grifo nosso).

Nesse sentido, o artista não pode abrir mão de uma determinação relacional com tudo o que o antecedeu, mas pode traí-la. Como explica Moser: “O *Spätzeit* é aquilo que vem depois de alguma coisa que o terá precedido, mas não é determinada. O chegar-depois, ou estar-aí-depois é o núcleo de sua temporalidade. Temporalmente falando, o *Spätzeit* é pura posteridade” (MOSER, 1999, p. 44). A noção de que houve, portanto, uma época culminante torna-se fundamental nesse entendimento, sem, contudo, significar que o que quer que venha a lhe dar continuidade esteja arraigado a uma espécie de lógica evolutiva. De fato, “[...] chega no final do ciclo, quando os recursos e os heróis estão esgotados, quando a força vital diminui, quando tudo declina, imediatamente antes do desabamento decisivo que anuncia um novo ciclo” (MOSER, 1999, p. 44), mas o *Spätzeit* não se qualifica justamente como a finitude daquilo que o precedeu, dado que a **posteridade cultural** que se inicia é marcada por uma força motriz criativa que lhe é particular, capaz de criar novos paradigmas e formas. Assim, o **agônico** torna-se a marca da superação intelectual do que o precedeu, e a ideia de escrita agônica trata-se de processo diametralmente oposto dessa posterioridade, sendo uma das diferenças fundamentais entre o novo artista e o artista do Alto-modernismo. Não só a originalidade impulsionava, mas também assombrava o escritor do início do século XX, havia uma diretiva implícita em realizar obras que fossem melhores, que pudessem “superar” as obras antecedentes, a fim de legitimar o novo trabalho. A nova obra, nesse sentido, tinha por premissa rivalizar com as demais, e é justamente desse índice superativo de que nos fala Harold Bloom, em: *A angústia da influência* (1996), um dos autores que mais recentemente recorreram ao *Spätzeit* para a elaboração de seus argumentos. A leitura de Moser, acerca de seu trabalho, não merece reparos:

Ora, no seu esforço para determinar esse “ser-tarde”, Bloom recorre, mesmo assim, a uma figuração narrativa que obedece à lógica de uma linearidade temporal e reafirma, pois, a relação de posterioridade. Privilegiando a passagem de pai a filho, e, portanto, as relações agonísticas entre pai e filho, ele traduz, entretanto, posterioridade por posteridade. Ele inscreve o conceito na história de uma descendência patrilinear. Para Bloom, a criação poética ocorre sempre num clima de “ansiedade da influência”, isto é, o poeta-filho deve começar sua atividade à sombra de um poeta-pai poderoso, trabalhando, pois, sob a ameaça angustiante de ser absorvido pela força da obra do poeta-pai.

Segundo Bloom, essa relação agonística entre poeta-pai e poeta-filho não se limita a alguns casos esporádicos, mas parece, ao contrário, determinar as condições de criação incontornáveis em toda a modernidade poética. (MOSEER, 1999, p. 45).

Para explicar como a modernidade se engendrou nessa forma criativa, trilhando um caminho que leva em conta sempre o índice superativo, Bloom cria a mítica teoria dos autores gigantes e titânicos: as *titanic figures*. Supostos seres que não conheciam a influência, e que balizaram um arcabouço paradigmático complexo. A par disso, Barth compreende que o escritor contemporâneo entende sua época como inequivocamente desgastada por certas formas, pela exaustão de certas possibilidades (BARTH, 1984), fenômeno que o habilita a livrar-se daquela angústia premente de suas influências; livrar-se das amarras de produzir obras que superassem nomes que haviam levado a produção artística ao extremo. A pergunta que fazemos, e que certamente carregava o ânimo daquele artista angustiado, é muito objetiva: como superar Dostoievski, Proust, Kafka, Joyce, Mann e alguns outros? A nova acepção da criação artística se negou a esse tipo de indagação, por correr o risco de se prostrar, tal como o filho-poeta, diante do gigantismo das obras anteriormente gestadas pelas *titanic figures*. Buzzati emula abertamente, entra nos castelos de Walpole, Poe e de Kafka, indistintamente. Em seu quarto fantasioso, mistura a *disiecta membra* do insólito e do expressionismo, como a criança que manipula os elementos de um jogo de química. Ao chegar à grande sala dos teóricos e críticos, põe à mostra sua “nova” criatura, que a eles muito se parecesse com um monstro de Frankenstein, sob certo prisma do olhar, com uma face bastante kafkiana, ainda mais sem fundamento, como um confuso ser caído no mundo. Esse agonismo, para autores como Jameson, trata-se da materialização de uma reação aos modelos canônicos agudizados pelos modernistas, e não necessariamente uma forma de pensar diante da saturação cultural. Assim, boa parte da nova produção entra em conflito com a anterior sem perder aquela aura superativa, capaz de estabelecer um *status* substitutivo de arte, mas que enseja a manutenção de um embate constante, artisticamente dialético. Conforme Jameson (1985, p. 17):

[...] os casos de pós-modernismo citados acima aparecem, na sua maioria, como reações específicas a formas canônicas da modernidade, opondo-se ao seu predomínio na Universidade, nos museus, no circuito das galerias de arte e nas fundações. Estes estilos que no passado foram agressivos e subversivos – o Expressionismo Abstrato, a grande poesia de Pound, Eliot e Wallace Stevens, o *International Style* (Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies) Stravinsky, Joyce, Proust e Thomas Mann –, que escandalizaram e chocaram nossos avós, são agora, para a geração que entrou em cena nos anos 60, precisamente o sistema e o inimigo: mortos, constrangedores, consagrados, **são monumentos reificados que precisam ser destruídos para que algo novo venha a surgir.** (grifo nosso).

A leitura particular que Jameson faz passou a ser cada vez mais relativizada, e a grande gama de autores que se debruça sobre a questão tem avaliado esse novo momento como uma verdadeira quebra do pensamento agônico, sendo seu mais rico elemento: a perda gradativa daquela angústia que parecia anunciar o fim de novas possibilidades. O que não se pode deixar de dizer é que não há um abrandamento, ou mesmo certo comodismo no papel criativo do artista, como se pode pensar. Pode-se contestar essa posição aparentemente cômoda no novo artista, avaliando que não teríamos as grandes figuras, os textos-chave de nosso cânone, se acaso seus produtores tivessem adotado a mesma posição. No entanto, não temos mais uma imposição do alternativo, “ou isso, ou aquilo”, e sim o acumulativo: “isso e aquilo”. Estas considerações, em grande parte alivinhada pelo ensaio de Moser, feitas sem que nos adentremos nominalmente nas raízes históricas e filosóficas que fundamentam a arte contemporânea, nos servem para uma apreciação da episteme que impulsiona o Pós-estruturalismo (ao qual sempre esteve ligado, mas sem com ele se confundir). Acreditamos que o encorajamento do que veio a se fixar no âmago da abordagem pós-estrutural tenha sido impulsionado, não só pelos vetores que advieram de Nietzsche e Heidegger, mas certamente por uma gama de obras de arte, de escritores, entre os quais Borges e Buzzati se qualificam (basta citar de Buzzati dois estarecedores contos: *História interrompida* e *O homem negro*, ambos publicados em 1949, na coletânea *As montanhas são proibidas*), que pontificaram essa passagem de paradigmas, do abandono de axiomas, que, enfim, se despediram do nível ôntico e se voltaram mais propriamente para o nível ontológico. Vale lembrar que, como explica Eagleton (2006, p. 176), na base do pós-estruturalismo “[...] a significação não está imediatamente *presente* em um signo.”; ou seja, a significação é infixa, é *constructo*, é escolha, possibilidade, mas especificamente, é também o que ela não-é, é o vir-a-ser, é intangível e fluída, uma espécie de constante oscilação de presença e ausência, o que se tem denominado de **proximidade** (em lugar de **presença**).

Eagleton escreve:

A implicação de tudo isso é que a linguagem é muito menos estável do que os estruturalistas clássicos achavam. Em lugar de ser uma estrutura bem definida, claramente demarcada, encerrando unidades simétricas de significantes e significados, **ela passa a assemelhar-se muito mais a uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionado com tudo.**

(...)

Não só as minhas significações, na verdade, mas também *eu*: como sou feito de linguagem, não sendo esta apenas um instrumento cômodo que uso, toda

a noção de que sou estável, de que sou uma entidade unificada, também deve ser fictícia (EAGLETON, 2006, p. 179 – grifo nosso).

Não podemos jamais olvidar que, como um dissidente, Buzzati está inscrito entre os mais importante autores italianos do fantástico (advogamos que o autor se enquadre, mais precisamente, como um dos autores do fantástico-humano, ensaiado por Sartre, mas essa noção será melhor trabalhada no capítulo seguinte). Ou seja, desprendido das consequências óbvias do discurso realista, sua narrativa se pauta pelo caráter ontológico, místico e, até mesmo, sobrenatural, ensaiando desde seus primórdios, ela mesma uma espécie de desconstrução (como toda boa literatura tende a desenvolver). Nesse sentido, moldada a teoria do fantástico pós-Todorov sob o signo da desconstrução, revela-se um componente fundamental e, sobretudo, sociológico do fantástico. É o que, muito claramente, defende Rosemary Jackson:

Ele [o fantástico] não inventa razões sobrenaturais, mas apresenta um mundo natural rodeado por qualquer coisa de estranho, qualquer coisa de 'outro'. Torna-se 'doméstico', humanizado, abandonando as explorações transcendentais pelas transcrições da condição humana. (...) Diferentemente dos mundos secundários do maravilhoso, que constroem realidades alternativas, os mundos na sobra do fantástico não constroem nada. Eles são vazios, dissolventes. Esse seu vazio torna nulo o mundo visível, pleno, arredondado, tridimensional, e desenha nele ausências, sombras sem objetos. Longe de satisfazer os desejos, estes espaços perpetuam o desejo insitindo sobre uma ausência, uma falta, o não visto, o não visível. (JACKSON apud CESERANI, 2006, p. 62).

O que seria a infusão da estrutura na substância do tempo, como realiza Buzzati em *O deserto dos Tártaros*, com o Forte Bastiani, senão um desconstrutor, manejando metáforas e alegorias fantástico-humanas? Algo que põe em dificuldade a razão (intraduzível *logos*) das estruturas fundamentais, algo tão caro ao Modernismo. Nesse aspecto, a narrativa de Buzzati reconhece uma inscrição que é fulcral no artista que veio a ser chamado Pós-moderno, embora ele mesmo seja apenas um prógono desse alicerce, em que a suspeita por uma tecnologia inexorável, como sinônimo de progresso, não só jamais seria capaz de conter as atrocidades experienciadas e repetidas por nós, como ela própria viria a ser o grande valor a sustentar a ideologia dominante.

7. Os modernistas, tentando a originalidade, passaram suas lentes pela subjetividade, pelos estados emocionais que capitulavam o indivíduo. Fatalmente, porém, a ampla autoestrada por onde deslizavam suas máquinas possantes desembocou numa encruzilhada sem placas de orientação, e as experimentações foram diluídas por uma produção que retirava a titularidade

de todo movimento no momento seguinte em que se pensava solidificar, culminando em um número grande de vanguardas, cada qual com sua importância específica. O abstracionismo, que colhemos nos impressionistas, pontilhistas, cubistas, futuristas – frutos da desrealização (de que nos fala Rosenfeld) – deu progresso, na primeira metade do século passado, ao que passou a ser chamado de **crise da representação**. A subjetividade, as complexas noções de sujeito, de indivíduo, e do eu, compõem uma oposição que se refere à identidade, com conceitos que se dissipam quando pensamos em termos oposicionais:

Per Buzzati l'arte è in grado di superare la mediocrità del quotidiano. In ogni sua manifestazione artistica crea **un universo parallelo a quello reale che però spesso è più vero del vero**. Fa infatti da trait d'union alle diverse forme percorse da Buzzati la sua predilezione per il *modo* fantastico. Il fantastico ha fornito vie nuove per catturare significati ed esplorare esperienze, **ha fornito nuove strategie di rappresentazione e per esorcizzare le paure e la drammaticità della vita; introducendo elementi di ambiguità**, si lega alla vita degli istinti, delle passioni, dei sogni.

(...)

La letteratura, **libera da vincoli di razionalismo**, rappresentatività e mimeticità imposti dal positivismo, tramite il fantastico è in grado di scandagliare la psiche dell'uomo e di parlare delle ansie legate alla modernità. Il fantastico del Novecento, **e il fantastico di Buzzati**, fa leva non tanto sull'angoscia e sul terrore **quanto sulla perdita di armonia con il mondo attorno a noi, sul senso di smarrimento, sulla minaccia alle nostre abitudini**, sull'esistenza di eventi straordinari. Sembra che tali accadimenti si aggitino nella vita di tutti i giorni, nella quale se attestano apparizioni inspiegabili, fenomeni imprevisi che vengono registrati puntualmente dai narratori fantastici. Vista in questi termini, **la letteratura fantastica del Novecento pone domande che non trovano risposta e da questo trae la consapevolezza che non esista un verità univoca, ma una serie infinita di possibili verità che, alla fine, si rivelano tutte illusorie**. Insomma, Il Novecento reagisce con il repertorio fantastico tradizionale neutralizzando gli effetti terrorizzanti e si basa fundamentalmente sull'intersezione dei piani reale e immaginario dell'esperienza e sul rapporto ambiguo esistente tra i due piani in cui il fatto insolito vissuto assume fini liberatori per chi lo racconta. (ZANGRANDI, 2014, p. 33-34 – grifo nosso).

No senso tomado por Zangrandi, e que replica a ideia de outros importantes autores da Itália, como Biondi, Squarotti, ou mesmo, Ceserani, há, em Buzzati, a clara intenção da escrita em diferença põe em evidência ao menos cinco vetores:

- a) Liberação do racionalismo e da representação da realidade (reinscrição do grau mimético);
- b) Investigação da psique humana e da ansia advinda como tradição da modernidade;
- c) Sensação de perda de conhecimento e harmonia em relação ao mundo;
- d) Ameaça aos costumes (*sulla minaccia alle nostre abitudini*);
- e) A existência de eventos extraordinários;



f) Afastamento da ideia de verdade única (*la consapevolezza che non esista un verità univoca, ma una serie infinita di possibili verità che, alla fine, si rivelano tutte illusorie*).

Pois bem, o fantástico da *italia magica*, formado sem o medo agônico, soube neutralizar o efeito de horror (como aquele do repertório clássico dos autores amados por Buzzati) a favor de uma amplitude temática que o realocou como grande literatura, sem deixar de se basear, fundamentalmente, na intersecção miasmática havida entre dois planos: real e sobrenatural/imaginário, prova de que “[...] no ser humano, o desenvolvimento do conhecimento racional-empírico-técnico jamais anulou o conhecimento simbólico, mítico, mágico ou poético (MORIN, 2003, p. 59)”. Ora, tudo o que viemos dizendo, vale lembrar, engendra muito do que diz Compagnon acerca da literatura e da difícil problemática delimitação de seu objeto, haja vista que, a cada novo autor, a cada nova obra, tudo o que estava colocado deve ser redimensionado; assim, ao invés de se ver como dissidência, a obra deve ser vista como aderência. Não se pode falar de um fantástico simplesmente italiano, buzzatiano, cotidiano, sem pensar que tudo isso já integra a grande análise que se faz do modo como um todo<sup>27</sup>. A aceção do fantástico, para os teóricos italianos, no entanto, é por definição a forma de escrita que se opõe à escrita realista, sem jamais deixar de comungar seus principais temas. É justamente nessa espécie de imbricamento que o fantástico italiano parece menos literatura fantástica que simples experimentação pós-moderna.

[...] anche quando il suo racconto si svolge fra apparizioni misteriose, personaggi vestiti di nero, fantasmi [...] è un altro, cioè, appunto, quello di presentare una serie di allegorie del tema esistenziale del comportamento di fronte alla prova decisiva e suprema della vita, e in particolare di fronte alla morte [...] (SQUAROTTI apud ZANGRANDI, p 34).

---

<sup>27</sup> Os estudos estruturalistas de Todorov, embora não prescindam da investigação temática, ocorrem no campo comparativo, privilegiando os aspectos formais do gênero. Ao chegar no elemento central de distinção, pela manutenção da ambiguidade/incerteza da ocorrência do sobrenatural, tem-se caracterizado o fantástico. Contudo, em se tratando de fantástico italiano, para Ceserani, Zangrandi, Zanzotto ou Squarotti, não há que se falar em ambiguidade propriamente dita. Embora reconheça a hesitação como ponto de partida para avaliação do fantástico, Andrea Zanzotto, por exemplo, verifica uma escrita em diferença na proposta de Buzzati: “Come avviene per tutti gli autori di rilievo, **si può parlare, a questo proposito, non di esitazione, ma quasi di bipolarità** nel lavoro di Buzzati. Se è vero che egli mira sempre a darci una pagina tersa, decifrabile anche nel mondo più dimesso, giornalmisticamente, e quindi a 'reprimere' un dire, una língua che sia 'fiorita' come la sua fantasia e fiorente in ogni direzione (capace quindi di investire direttamente il proprio stesso codice), attraverso l'esperienza figurativa, quella strettamente poetica e in tratti apparentemente marginali della sua espressione egli lascia affiorare tale bipolarità, mettendo in questione quello che si vorrebbe dire il buon abito grigio dello stile da giornalista, che sarebbe totalmente frainteso se separato del resto”. (1994, p. 242 – grifo nosso).

8. Entre todas as premissas e propostas que estão colocadas para o novo autor, aquele que veio depois, o primado da **função estrutural** talvez seja o melhor desafiado por Buzzati. Tal noção começa a se aclarar com a resposta intelectual que se fortalece como corrente filosófica pós-estruturalista, o que se dá nos mais variados campos, em confronto às “verdades” construídas pelo modelo secular e, em literatura, inicialmente pela dissociação do significante ao significado, o caráter imanente do texto, típico das escolas formalistas e do estruturalismo (que se mantém pela relação entre a lei fixa/universal e suas variações), à medida em que a própria noção de realidade se vê colocada em xeque por teóricos como Derrida, Deleuze, Foucault, Baudrillard e Lyotard, dando lugar à heterogeneidade narrativa e à profusão da simulação e do simulacro. Há, no contexto de Buzzati, uma desconfiança acerca da ideia de **modelo**, sobre o **exemplo**, sobre a **organicidade** prometida pela **estrutura**. Visto dessa maneira, o autor do Modernismo se apoiava numa relativização da realidade absoluta, pelo antropocentrismo que cada indivíduo poderia realizar, e, no seu ápice criativo, dando ênfase ao psicologismo de Freud e ao sistema de linguagem (a partir de Saussure), ampliaram-se as dicotomias simplistas, como propunha Lukács, entre o narrar e o descrever (1965), dando azo a uma obsessão pela forma, ao passo que, após a vinda ao mundo das irreparáveis obras magnânimas do século XX, tomadas como ápice do movimento, o que se lia era a sua impossibilidade de superação.

Gradativamente, contudo, abria-se ao mundo novas configurações familiares, a multiplicidade imagética, a cultura de massa, os desacertos emocionais exacerbados (novos tempos, novas doenças), a presença forte da nova e melhor tecnologia de ponta para o uso de indivíduos colapsados pelo subjetivismo (heterotelia). Tais mudanças paradigmáticas, por conseguinte, deram voz às minorias e aos excluídos socialmente, fazendo com que tudo parecesse compactuar para uma espécie de tomada de consciência de que o que se produz, fatalmente, dialoga, de uma forma ou de outra, com outras realizações, instaurando uma época de (re)escrita, (re)significação, (re)valorização e (re)construção. Nesse panorama, subjaz a leitura em diferença, e a escola da Desconstrução, tendo como principais vetores, Derrida e Paul de Man, lança novas formas de compreensão sobre o farto material produzido pela humanidade através dos séculos. Em meio a todo esse processo de deslocamento/deslizamento, de descentramento, nossa leitura da alegoria buzzatiana, promovida pelo Forte, ou pela Baliverna, é a leitura de uma desobediência. Talvez, até mesmo, de uma dupla desobediência, das quais prorrompem algumas questões fulcrais para nossa tese. Em que medida, para ser desafiada, a *structura* (como resultado da *struere*) deve ser agredida? E, se há uma **desobediência**, a quem/contra quem, necessariamente, ela se

insurge? Há, de fato, no *apokalypsis*, na revelação do que está segredado, alguma virtude que não seja apenas um exercício de ruptura?

Vale lembrar que, para Roger Caillois, a própria essência do fantástico é já o maior valor, pela fissura que causa na realidade:

O fantástico manifesta um escândalo, uma laceração, uma irrupção insólita, quase insuportável, no mundo da realidade (...) O fantástico é, assim, ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível dentro da inalterável legalidade cotidiana, e não substituição total de um universo real por um exclusivamente fantasioso (CAILLOIS apud CESERANI, 2006, p. 47).

A realidade extremada e crua do Forte Bastiani é contrastada por um sentimento hipnótico, indescritível, estranho e anormal, que o deserto dos Tártaros exerce sobre Drogo, restituindo, de forma paradoxal, ao personagem “[...] un sentimento di odio-amore [...]” (CARLINO, 1976, p. 25). Esse paradoxo é o próprio limiar artístico de que falamos, a fronteira que delimita o real (representando pelo forte) e o fantástico (simbolizado pelo deserto), imagem recorrentemente enigmática em Buzzati, e que pode vir a ser diluída a qualquer momento. Avaliando as raízes históricas do fantástico, Ceserani encontra um homem que se duplica no estado fronteiro (em muitos casos, literalmente), sendo o fantástico, para ele, uma condição orgânico-cognitiva formativa (e determinante) da produção fantástica:

Em certos casos, o modo fantástico vai procurar as áreas de fronteira dentro de nós, na vida interior do homem, na estratificação cultural no interior do personagem, frequentemente protagonista da experiência do duplo e da aventura cognoscitiva, quase sempre pertencente, pela formação mental ou pela profissão, à cultura dominante; (...) e são levados pelo contato e pela experiência perturbadora a redescobrir dentro de si, e através dos eventos vividos e narrados, formas de conhecimento ou sensações pertencentes a modelos culturais até então abandonados. (CESERANI, 2006, p. 104).

Se há uma espera em *O deserto dos Tártaros*, é aquela empreendida pelo herói (do rompimento), de que todo o deserto, com lendários tártaros – que só a fábula e a lenda podem render – venha a **contaminar/desestabilizar** o forte (a ideia forte da estrutura). Na espera, Drogo constrói sua “pequena” narrativa anódica, pois “[...] se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender.” (CESERANI, 2006, p. 73) e torna-se o personagem protagonista que se resigna ao jogo do real-imaginado, sem jamais deixar de olhar para o imenso deserto embranquecido, de tal forma que, **capturado** por fogo amigo (preso pelo **guardião**), sua ação experiencial (em muito pelo não cumprimento do que está posto para ser), gradativamente, porá em xeque a **grande verdade**. Toda esperança depositada em sua formação (como grande

primeira quebra de valor) dissipa-se no momento em que veste a roupa militar. Em sequência, o discurso inexorável e aprisionador de Matti é a fixação (pela violência) dessa roupagem (da verdade), engendrado e validado pelo acúmulo de regras ancestrais/arcônicas, que sustentam pela *struere* em função. De tal forma, a função primeira é a validação do discurso da guerra, que a guerra em si (propositadamente não narrada no livro), tudo se mostrando suficientemente real sem nunca aparecer, dado o contingente humano que age para formalizar a estrutura (homens que oscilam entre o personagem-tipo e arquetípico). Drogo já não é aquele herói do primeiro Buzzati, sofrendo no corpo o medo puro; sua coragem, que é a coragem de se colocar fora, se engrandece na torsão que faz do real, tomando-o em termos proximais/não-nuclear, podendo ver, e nos fazendo ver também, com seus olhos de ver de novo, como a estrutura hipostática está rachada, pronta a desmoronar. A renúncia em se dignar ao performático e, antes disso, a renúncia à heroicidade, em doar a vida não a uma nação verdadeiramente oprimida (a modulação ensejaria uma análise da reatividade), mas doar-se ao discurso forte, e que se aperfeiçoa pela entrega inconsequente de tantos jovens soldados, não se trata de um ato válido ou convincente para Giovanni Drogo. Em contaposição ao grande valor da guerra, sua pequena narrativa é a do estar/manter-se vivo, animado pelo contingente do insólito, da vertente que se desconhece, premente do irracional, simbolizado pelo fantástico difundido no deserto; desse ato nasce a força da narrativa experiencial que, sabidamente, ocorre dentro da grande narrativa que foi e continua sendo insistentemente simulada.

#### 4. CENA 03

Quatro anos depois da chegada de Drogo ao forte, encontramos-nos diante da grande última e determinante renúncia de sua vida; o que veremos depois dessa negação será, não mais o conta-gotas do tempo pingando sobre a existência de Drogo, mas o romper da barragem que fará, de poucas páginas, mais de trinta anos de existência.

Ele está sob licença e desce/retorna à cidade para visitar a casa da mãe. Há outro propósito mais incisivo, porém, que se mantém interdito. Ali, é possível que encontre Maria, a irmã de Vescovi, o amigo que o acompanhou, no início da narrativa, na saída dos muros da cidade. Na aurora de sua mocidade, Drogo encontrara em Maria a reciprocidade do afeto, a comichão do inominado amor pueril, algo que agora, enquanto conduz seu cavalo morro abaixo, parece haver sido restaurado em seus pensamentos. É nesse ponto que a narrativa nos permite conhecer e personalizar a mulher mantida recôndita, e que vinha sendo idealizada, sem se deixar ver, nos momentos de maior angústia e solidão. Dá-se, assim, rosto a personagem, apenas de forma velada.

Sem revelar as reais intenções de Drogo, Buzzati acentua, enfim, a descrição de seu comportamento externo, e o grande motivo desse re(nascimento) que se dirige à concretude da cidade, vai sendo entregue pela força do diálogo. Aos poucos percebemos que, voltar à cidade, portanto, significa em primeiro plano o reencontro com (a cultura do-) o afetivo, inscrito sequencialmente nessa cena: (i) casa materna, (ii) amigos, (iii) “grande” amor.

Sobressaíam-se, dessa síntese, duas expectativas fulcrais para o romance. A primeira delas, desposar Maria; a segunda, e, por conseguinte, requerer uma vaga nas imediações da cidade (o abandono definitivo da oposição: real/fantástico – forte/deserto), para a possibilidade e sobriedade do real, imposta pela rotina de uma vida comum. Empreender, enfim, uma vida dentro dos padrões do homem-médio, sem que toda a sua existência fosse consumida em “[...] uma triste guarnição de fronteira.” (BUZZATI, 1984, p. 167), era motivo de (re)nascimento momentaneamente lógico para o herói em cujo íntimo perduram dúvidas de sua capacidade frente ao assombro capacitado pela estrutura contra a qual luta.

Permitimo-nos a mais uma grande transcrição da narrativa.

Depois foi encontrar-se com Maria, a irmã do amigo Francesco Vescovi. A casa deles possuía um jardim, e como era primavera as árvores estavam com folhas novas, nos galhos cantavam passarinhos.

**Maria foi recebê-lo à porta, sorrindo. Ficara sabendo que ele vinha e pusera um vestido azul, apertado na cintura, parecido com outro que num dia distante lhe agradara.**

**Drogo pensara que para ele seria emocionante, que seu coração bateria forte.** Quando, porém, chegou perto dela e reviu seu sorriso, quando ouviu o som de sua voz que dizia: "Ah, até que enfim, Giovanni!" **(tão diferente do que imaginara), ele teve a medida do tempo passado.**

Ele era o mesmo de antigamente — achava —, talvez um pouco mais largo de ombros e bronzeado pelo sol do forte. Ela também não mudara. Mas **alguma coisa se intrometera entre ambos.**

Entraram na grande sala de estar, porque fora fazia muito sol; a sala estava mergulhada numa doce penumbra, uma réstia de sol resplandia no tapete, e num relógio as horas caminhavam.

Sentaram-se no sofá, de viés, para poderem se ver. Drogo fitava-a nos olhos sem encontrar as palavras, mas ela passeava os olhos com vivacidade ao redor, um pouco sobre ele, um pouco sobre os móveis, um pouco em sua pulseira de turquesas que parecia nova em folha.

— Francesco voltará daqui a pouco — disse Maria alegremente. — Enquanto isso você ficará um pouco comigo, deve ter muitas coisas para contar!

— Ah — disse Drogo —, nada de especial na verdade, é sempre a... — Mas por que está me olhando assim? — perguntou ela. — Acha que estou tão mudada?

Não, Drogo não achava que mudara, estava antes surpreso de que uma moça, em quatro anos, não apresentasse nenhuma mudança visível. **No entanto, ele tinha uma sensação de desilusão e de frio. Não conseguia recobrar o tom de antigamente,** quando se falavam como irmãos e podiam caçar de tudo sem se magoar. Por que ela estava tão composta no sofá e falava com tão pouco abandono? Deveria puxá-la por um braço, dizer-lhe: "Ficou louca? O que lhe deu na cabeça para posar assim de senhora?" O gélido encanto teria se desfeito.

Mas Drogo não se sentia capaz disso. **À sua frente estava uma pessoa diferente e nova, cujos pensamentos ele desconhecía. Ele mesmo, talvez, não fosse mais aquele de antigamente, e fora o primeiro a falsear o tom.**

— Mudada? — respondeu Drogo. — Não, não, absolutamente.

— Ah, você diz isso porque acha que fiquei feia, não é? Diga-me a verdade! Era Maria mesmo quem falava? Não estava brincando? Quase incrédulo, Giovanni escutava suas palavras e a todo instante esperava que ela jogasse fora aquele elegante sorriso, aquela postura suave, e desse uma gargalhada.

"Feia, sim, acho você feia", responderia Giovanni nos bons tempos, passando-lhe um braço na cintura, e ela se aconchegaria a ele. Porém, agora teria sido absurdo, uma brincadeira de mau gosto.

— Mas não, claro que não — respondeu Drogo. — Você continua a mesma, juro.

Ela o fitou com um sorriso pouco convencido e mudou de assunto.

— **E agora, diga-me, veio para ficar?**

**Era a pergunta que ele previra ("Depende de você", pensara em responder, ou algo no gênero).** Ele porém a esperara antes, no momento do encontro, como teria sido natural, se ela ligasse realmente para isso. Agora, ao contrário, viera-lhe quase de supetão, e era uma coisa diferente, uma pergunta como que de conveniência, sem subentendidos sentimentais.

Houve um lapso de silêncio, na sala em penumbra, aonde chegavam, do jardim, cantos de pássaros, e de um aposento, ao longe, acordes de piano, lentos e mecânicos, de alguém que estudava.

— Não sei, por enquanto não sei. Tirei uma licença — disse Drogo.

— Só uma licença? — repetiu logo Maria, e houve na sua voz uma vibração sutil que podia ser mero acaso, desilusão ou mesmo verdadeira dor. **Mas algo realmente se intrometera entre eles, um véu indefinido e vago que**

**não queria se dissipar; talvez houvesse crescido lentamente, durante a longa separação, dia após dia, afastando-os, sem que nenhum dos dois soubesse.**

— Dois meses. Depois talvez deva voltar, talvez vá para outro lugar, quem sabe aqui mesmo, na cidade — explicou Drogo. **A conversa já estava se tornando penosa, a indiferença tomara conta dele.**

Calaram-se ambos. A tarde pairava sobre a cidade, os pássaros haviam emudecido, ouviam-se apenas os longínquos acordes do piano, tristes e metódicos, que iam subindo, subindo, enchiam a casa inteira, e havia naquele som uma espécie de fadiga obstinada, algo difícil de exprimir, que nunca se consegue dizer.

— É a filha dos Micheli, no andar de cima — disse Maria, ao perceber que Giovanni escutava.

— Você tocava essa música antigamente, não é? Maria inclinou graciosamente a cabeça como para escutar também.

— Não, não, essa é muito difícil, você deve tê-la ouvido em outro lugar.

Drogo disse: — Parecia...

O piano tocava com o mesmo pesar de antes. Giovanni olhava a réstia de sol no tapete, **pensava no forte, imaginava a neve derretendo, o gotejar sobre os terraços, a pobre primavera da montanha, que conhece apenas pequenas flores nos prados e perfumes de feno ceifado, transportados pelo vento.**

— Mas agora vai pedir transferência, não? — recomeçou a moça. — Depois de tanto tempo, bem que merecia. Deve ser muito aborrecido lá em cima! — Disse as últimas palavras com uma leve ira, **como se o forte lhe fosse odioso.**

**"Um pouco aborrecido, talvez; na verdade prefiro estar aqui com você." Essa mísera frase relampejou na mente de Drogo como uma corajosa possibilidade.** Era banal, porém talvez bastasse. **Mas de repente todo o desejo se apagou, Giovanni pensou com desgosto no quanto seriam ridículas essas palavras pronunciadas por ele.**

— É, sim — disse, então. — Mas os dias passam tão depressa!

Ouvia-se o som do piano, mas por que aqueles acordes continuavam a subir sem nunca terminar? Escolasticamente despojados, repetiam com resignada indiferença uma velha história querida. Falavam de uma noite de neblina entre os lampiões da cidade, e deles dois, que caminhavam sob as árvores desnudas, pela alameda deserta, repentinamente felizes, de mãos dadas como crianças, sem saber por quê. Naquela noite, também, lembrava-se, havia pianos que tocavam nas casas, as notas saíam pelas janelas iluminadas; embora fossem provavelmente exercícios maçantes, Giovanni e Maria nunca tinham ouvido músicas mais suaves e humanas.

— Certamente — acrescentou Drogo, caçoando — lá em cima não há grandes diversões, mas a gente logo se acostuma...

A conversa, na sala que cheirava a flores, parecia adquirir lentamente uma tristeza poética, amiga das confissões de amor. **"Quem sabe", pensava Giovanni, "este primeiro encontro, após tão longa separação, não podia ser diferente, talvez possamos nos reencontrar, tenho dois meses de folga, assim de repente não se pode julgar, pode ser que ela ainda me queira bem e eu não volte ao forte."** Mas a moça disse:

— Que pena! Viajo com mamãe e Giorgina dentro de três dias, ficaremos fora alguns meses, acho. — A ideia a animava alegremente. — Vamos à Holanda.

— À Holanda?

A moça agora falava da viagem, entusiasmada, dos amigos com quem partiria, de seus cavalos, das festas que houve no carnaval, de sua vida, de

suas companheiras, esquecida de Drogo. Agora sentia-se completamente à vontade e parecia mais bonita.

Mais um clichê, típico da história do herói de guerra, se apaga e é deslocado em *O deserto dos Tártaros*. Contornado de forma cruel por Buzzati, o completo despedaçar da esperança: não há para onde e, mais terrivelmente, não há nem mesmo para quem ele possa voltar. Maria, definitivamente, não esperava por Drogo, era já uma pessoa diferente; ao menos, não fez ver o entusiasmo que, imaginava Drogo, seria capaz de reestabelecer entre eles o laço da afetividade, estupidamente (quase que por um capricho) interrompido.

O que Drogo encontra é muito mais uma possibilidade em diminuição, remota; na verdade, a quase impossibilidade da união que se impõe pela *medida do tempo passado*, por *alguma coisa que se intrometera entre ambos*. O aspecto de ingenuidade que recobre, nesse pormenor, a figura de Drogo – e que se justifica pela racionalização do trajeto de volta, parece ignorar a completa e lancinante cisão que se impôs ao casal; enquanto ele havia partido em direção ao mundo impreciso e obscuro do forte, Maria, circunspecta e engendradora pela razão, não se havia permitido à projeção daquela que espera, à projeção daquela que, no clichê anunciado, fusional e metaforicamente, se deixa transportar pela ânima da figura amada.

Continuemos:

— Uma ideia magnífica — disse Drogo, **que sentia um nó amargo apertar-lhe a garganta**. — Esta é a melhor estação na Holanda, ouvi dizer. Dizem que há planícies inteiras floridas de tulipas.

— Ah, sim, deve ser muito bonito — concordava Maria.

— Em vez de trigo, cultivam rosas — prosseguia Giovanni, com uma leve ondulação na voz —, milhões e milhões de rosas a perder de vista, e acima veem-se os moinhos de vento, todos recém-pintados de cores vivas.

— Recém-pintados? — perguntou Maria, que começava a entender a brincadeira. — O que está querendo dizer?

— É o que dizem — respondeu Giovanni. — Li num livro também.

A réstia de sol, percorrido todo o tapete, subia agora progressivamente ao longo dos entalhes de uma escrivaninha. A tarde já morria, a voz do piano tornara-se fraca; fora, no jardim, um passarinho solitário recomeçava a cantar. **Drogo fitava os suportes de lenha da lareira, exatamente idênticos a um par que havia no forte; a coincidência dava-lhe um fraco consolo, como se isso demonstrasse que, no fim, forte e cidade eram um mundo só, com hábitos iguais de vida. Além dos suportes, porém. Drogo nada mais conseguira descobrir em comum.**

— Deve ser bonito, sim — disse Maria, baixando os olhos. — Mas agora, que estou prestes a partir, perdi a vontade.

— Bobagem, acontece sempre assim no último instante, é tão desagradável fazer as malas... — **disse Drogo de propósito, como se não tivesse entendido a alusão sentimental.**

— Ah, não é pelas malas, não é por isso...

**Teria bastado uma palavra, uma simples frase, para dizer-lhe que sua partida o entristecia. Mas Drogo não quis perguntar nada, naquele**



**momento não conseguiria realmente, iria parecer uma coisa falsa. Por isso calou-se, com um sorriso vago.** (BUZZATI, 1984, p. 159-164 – grifo nosso).

Os capítulos XVIII (*Visita à mãe*), XIX (*Conversa com Maria*) e XX (*Segunda tentativa de desligamento*) formam em conjunto o curto período de licença concedido a Giovanni Drogo e, por conseguinte, em toda narrativa, os únicos dias em que esteve distante do Forte Bastiani, desde que lá havia chegado. A força do diálogo, que pode ser colhida neste trecho trazido, colima a aposta de Buzzati na ação da personagem. Rosenfeld, em *Reflexões sobre o romance moderno* (1969), indica a presença dessa técnica em algumas narrativas iniciais do Modernismo em que, em detrimento da completa imersão na **alma** do herói, privilegia-se o modelo da psicologia comportamentalista (behaviorismo), e que se trata de uma “[...] focalização que se presta de início a dar vida intensa a um mundo heroico e primitivo em que a psicologia é substituída pela ação” (ROSENFELD, 1996, p. 94), já em Drogo lida pela inação, mas que toca aquele plano narrativo, sobretudo, como completa Rosenfeld, pela: “[...] perspectiva unilateral, ligada a um estilo seco e impessoal, isento de quaisquer explicações causais, torna as personagens estranhas e impenetráveis, num mundo igualmente estranho e indecifrável.” (1996, p. 94). Buzzati, no entanto, propõe um esforço de equilíbrio entre aderir a realidade e, dentro daquilo que vimos chamando de fantástico buzzatiano, a ambição instintiva capaz de decifrar algo, uma lei, aquilo que está escondido e/ou querendo se mostrar e, é justamente nesse exercício que o paradoxal distanciamento da realidade possibilita o alto grau de compreensão e verossimilhança colhida nas páginas do livro.

As impressões dessa técnica estão claras no trecho que trouxemos, e é justamente através dela que sofremos o grande golpe narrativo de Buzzati: a gradativa despedida do psicologismo (e, assim, da humanidade de Drogo), e a aproximação da “mecanização” de seu comportamento é logo perdida para a manutenção do elemento fantástico que chama de volta ao forte (à proximidade do deserto) o personagem; em outras palavras: somos inequivocamente cientificados de que, o período em que Drogo esteve no forte, fora mais que suficiente para amalgamá-lo à construção e às suas razões. No entanto, é ainda a força secreta que advém do deserto que está guiando suas mais calorosas pulsões.

A abertura do capítulo XVIII quase nos engana: “A porta da casa foi aberta e Drogo sentiu logo o antigo cheiro familiar como quando, menino, retornava à cidade após os meses de verão na casa de campo”. (BUZZATI, 1984, p. 154). Também, muito tempo antes, diante do médico da guarnição, prestes a conseguir o atestado para deixar o forte, ele repetira para si

mesmo que, voltar a casa, haveria de ser “[...] um acontecimento alegre, que na cidade o aguardava uma vida boa, divertida e talvez feliz [...]” (BUZZATI, 1984, p. 69). No entanto, nem naquele momento, em que passara “[...] pela cabeça de Drogo a lembrança de sua cidade, uma imagem pálida, ruas fragorosas sob a chuva, estátuas de gesso, umidades de casernas, tristes toques de sinos, rostos cansados e desfeitos, tardes sem fim, tetos cobertos de poeira” (BUZZATI, 1984, p. 74), e nem agora, Drogo estivera realmente convencido por estas certezas que eram traduzidas palpavelmente. Bastou-lhe alguns minutos na casa, para que o cheiro familiar encontrasse um caminho de primordialidades, algo como: “[...] janelas fechadas, de tarefas, de limpeza matutina, de doenças, de brigas, de ratos.” (BUZZATI, 1984, p. 154). Destaca-se, assim, nesse longo trecho replicado, uma **unidade**, não entre forte e deserto (como não raramente se lê), mais entre **forte e cidade**, pois *eram a mesma coisa*, reflete Drogo. É justamente nessa percepção, e ela só pode ser conseguida no distanciamento promovido pela narrativa, diante de Maria. O forte, como estrutura colocada à linha de fronteira, alegoricamente, tem uma única função precípua: **impedir que os do norte (o desconhecido, o mítico, o fantástico, o sobrenatural, o inconsciente) entrem para à realidade estruturada**.

Também, a mãe, que logo lhe parecera pouco mudada, ao menos fisicamente, expandia uma “[...] indolente tristeza” (BUZZATI, 1984, p. 154); a casa vazia, sem quaisquer vestígios do antigo afeto, os irmãos ausentes (um no estrangeiro, outro em viagem e outro no campo); o quarto, intocado desde sua partida, parecia-lhe “alheio”; fatos estranhos e esquecidos relatados em seu velho diário – tudo a revelar uma incompatibilidade entre pensamentos, rotina e visão de mundo – corroboravam a ideia de que “[...] todo mundo vivia então sem ter necessidade nenhuma de Giovanni Drogo”. (BUZZATI, 1984, p. 155).

Há um jogo de oposições, e está inscrito no pensamento de Drogo.

À esplêndida ideia de ficar na cidade, opõe-se a missão irrealizada.

“E agora?”, perguntava-se Drogo.

É importante lembrar que até aqui – com a tríade de capítulos que corresponde ao encerramento do segundo terço do livro – a narrativa flui marcada e gradualmente. São muito fáceis de designar: a) setembro/chegada; b) dois dias; c) uma semana; d) Natal/quatro meses; e, por fim: e) quatro anos. Mas, então, perdeu-se a segurança e o conforto possibilitados pela ilusão de contagem e marcação do tempo.

Após o encontro com Maria, a conversa que havia sido requerida com o oficial comandante da divisão pareceu-lhe desnecessária; perdida a razão fundamental, sobrava apenas um aparente “tanto faz” à dissipação das razões menores. No entanto, havia ainda uma

vontade da mãe, de forma que não custaria nada gastar algum tempo dentro da razão protocolar e pragmática, a qual, no final das contas, daria forma e justificativa à renúncia afetiva que havia feito a Maria e à própria família.

Quatro anos de forte bastavam para dar, por tradição, o direito a uma nova colocação, mas Drogo, para evitar uma guarnição distante e permanecer em sua cidade, solicitou igualmente uma entrevista em caráter particular com o comandante da divisão. **Aliás, fora a mãe quem insistira nessa entrevista; dizia que era preciso mostrar-se para não ser preterido;** espontaneamente ninguém cuidaria dele, Giovanni, se ele não se mexesse; e acabaria por lhe caber uma outra triste guarnição de fronteira. Foi a mãe, também, quem cuidou, através de amigos, para que o general recebesse o filho com benevolência. (BUZZATI, 1985, p. 167 – grifo nosso).

O desenrolar da narrativa revela, novamente, uma sucessão de entraves burocráticos, engendrados por supostas **mudanças no regulamento**. Mudanças estas de que Giovanni Drogo jamais havia sido informado, e que apenas sedimentam o caráter circular e aprisionador das determinações, ironicamente chamadas de mudanças. “Os companheiros evidentemente tinham-lhe escondido a coisa para poder passar na frente” (BUZZATI, 1984, p. 170). O procedimento, completamente desconhecido por Drogo (e que se apoia no *jus scriptum* em ação hermenêutica), pelo qual se exigia uma requisição de transferência (uma precedência formal), aniquilam a possibilidade de retorno à vida na cidade.

Drogo, então, se põe de volta a caminho do forte:

O passo de um cavalo remonta o vale solitário e no silêncio das gargantas produz um amplo eco, as moitas em cima dos rochedos não se movem, parados estão os matos amarelados, até as nuvens atravessam o céu com particular lentidão. O passo do cavalo sobe devagar pela estrada branca, é Giovanni Drogo que retorna. (BUZZATI, 1984 p. 173)

A diretiva que se extrai da sequência, mãe-maria-general, não pode ser mais clara.

Sem mais pertencer aquele lugar, Drogo trata-se, agora, de um estrangeiro em sua própria terra/casa/lar. Alguém de quem poucos se lembram ou querem se lembrar. Ali, em presença, a ideia de voltar parecia uma afronta, uma impossibilidade, uma troça das grandes. Segundo Campbell, o “[...] percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem *separação-iniciação-retorno* – que podem ser considerados como a unidade nuclear do monomito”. (2007, p. 36). Se Drogo, separado de casa logo no primeiro capítulo do romance, havia experimentado e passado com êxito pela iniciação, algo da qual já se despedira, havia agora – em analogia ao monomito defendido por Campbell – de cumprir seu retorno, sim, mas como herói:

O *retorno e reintegração à sociedade*, que é indispensável à contínua circulação da energia espiritual no mundo e que, do ponto de vista da comunidade, é a justificativa do longo afastamento, **pode se afigurar ao próprio herói como o requisito mais difícil**. Pois se ele conseguiu alcançar, tal como o Buda, o profundo repouso da iluminação completa, há perigo de que a bem-aventurança de sua experiência aniquile toda lembrança, interesse ou esperança ligados aos sofrimentos do mundo; do contrário, o problema de tornar conhecido o caminho da iluminação junto a pessoas envolvidas com problemas econômicos pode parecer muito difícil de resolver.

(...)

**[...] se o herói [...] fizer um voluntário e seguro retorno, poderá deparar-se com uma tal incompreensão e desconsideração por parte daqueles a quem foi auxiliar que sua carreira entrará em colapso.** (CAMPBELL, 2007, p. 41 – grifo nosso).

Recaí, sobre Giovanni Drogo, uma circunstância do insolúvel.

Se não está apto a ficar no forte, muito menos lhe assiste o direito de tornar ao ponto de origem; não assim, sem nenhuma medalha a adornar o peito, uma carta de reconhecimento ou um grande título, sem que possa nem mesmo festejar com os amigos e, nas rodas noturnas de bebida e confabulações, contar-lhes sobre um já curto e radioso passado de glórias. Não, nada disso permeia a vida de Drogo, de tal forma que tudo conflui para assinalar a ele que, se ainda é cedo para que, entre os seus, receba compreensão e consideração, também já é algo tarde para um total recomeço. O texto de Buzzati agora não deixa dúvidas, a heroicidade aqui, como a grande metanarrativa requer, só seria possível caso Drogo voltasse dentro de um caixão encimado pela bandeira, assim como Angustina, como um bom e modelar herói de guerra.

Resignado, Drogo monta novamente seu cavalo.

A palavra que ressoa em sua mente, e que faz de uma vaga lembrança um bordão que não se apaga, é assustadora: contaminação. Tudo atestava que havia desobedecido a um conhecimento ancião: “Vá embora quando puder, para não pegar a mania deles.” (BUZZATI, 1984, p. 57), e agora seu pensamento retoma os meses iniciais de Forte Bastiani, quando se imaginava haver compreendido “[...] o fácil segredo deles e com alívio pensou estar fora disso, espectador não contaminado”. (1984, p. 60).

Estamos em uma sala recôndita, guardada por escadas esculpidas nas reentrâncias da muralha. Ali, quatro anos antes, o alfaiate Prosdócimo havia recebido o promissor tenente Giovanni Drogo, e eis o grande centro desse diálogo, em que surge a figura crucial e inominada, um ajudante obscurecido, que alerta Drogo do perigo que está correndo:

**– O senhor talvez pense que sou um alfaiate qualquer. Pelo contrário, muitos oficiais me apreciam, até na cidade, e oficiais de respeito. Estou**

**aqui em caráter ab-so-lu-ta-men-te pro-vi-só-rio** – e escandiu as duas últimas palavras como uma premissa de grande importância.

Drogo não sabia o que dizer.

– Qualquer dia desses vou-me embora – continuava Prosdócimo. – Se não fosse pelo senhor coronel que não quer deixar-me ir... **Do que vocês aí estão rindo?**

**Na penumbra, de fato, ouvira-se a risada sufocada dos três ajudantes;**

(...)

– Ouviu isso? - perguntou-lhe com um sotaque esquisito, fazendo um sinal para indicar o alfaiate que havia saído. – Ouviu isso? Sabe, senhor tenente, há quantos anos ele está aqui no forte?

– Não sei, não saberia dizer...

– Quinze anos, senhor tenente, **quinze malditos anos, e continua a repetir a história de sempre: estou aqui em caráter provisório, qualquer dia desses...**

**Alguém sussurrou na mesa dos ajudantes;** devia ser este o seu costumeiro objeto de riso. O velhinho sequer ligou.

– E, ao contrário, jamais sairá daqui – disse. – Ele, o senhor coronel comandante e muitos outros ficarão aqui até estourar, **é uma espécie de doença, tenha cuidado o senhor, tenente, que é novo, que mal acabou de chegar, tenha cuidado enquanto é tempo...** (BUZZATI, 1984, p. 56-57 – grifo nosso).

Tal como o alfaiate Prosdócimo, vale lembrar, Giuseppe Corte, no conto a que nos referimos no capítulo um, desta tese, também havia escandido as sílabas para assegurar o caráter provisório de sua estada no sanatório. Também, ali, Corte havia dito que se poderia deixar o hospital (a estrutura) quando quisesse. O que nos interessa, no entanto, na economia deste capítulo, é como a recusa de Drogo ao afetivo (lido pelo amor de Maria), e que lhe dá a medida da “impossibilidade do retorno” ao familiar, liga-se a estas personagens estranhas. Destas que vivem escondidas nas reentrâncias da sala; que, saídas da penumbra, discursam sabiamente e, como fantasmas, somem novamente para dentro da escuridão. Aqui, estão representadas pelo alfaiate e os três ajudantes, mas estão as dezenas por aí, agarradas aos muros do forte. Um deles, como um gebo desdentado, gasta a Drogo o conselho petrificante: é uma espécie de doença, tenha cuidado.

Quem são estes homens?

1. Sartre tem uma forma muito particular e coerente de caracterizar e conceituar o fantástico.

O estilo de pensamento entrópico, típico de sua época, liquida a artificialidade da linguagem para alcançar a inteligência egocêntrica. Do vazio deixado pela oposição estética, tropel estendido das maiores obras do gênero, o **fantástico humano** reconhece, para além de implicações periódicas, que a solução para uma reformulação do fantástico está, em verdade, na expansão ilimitada da **hesitação** (traço *sine qua non* do fantástico). Embora não haja uma nomenclatura diretamente cunhada, tanto pelo autor como quanto por seus críticos,

acreditamos que sua teoria ainda não se encontra satisfatoriamente absorvida no todo, nem pelos teóricos do fantástico (em seu sentido teórico tradicional), e nem por aqueles que pesquisam o realismo mágico, de forma que, se há um ponto arquimediano que marca a passagem destes gêneros, foi principalmente Sartre quem o entreviu. Trata-se, no entanto, de uma escola incompreendida, construída sob o pano de fundo filosófico, o que torna tortuoso o caminho percorrido por ela, e que ora se descortina pela politização contemporânea das vertentes do fantástico.

A escola sartreana do fantástico humano (nome que com o tempo deve se ajustar às diretrizes científicas) deve ser no mínimo considerada como referencial de transição. Há nela a coragem da atualidade, do objeto em presença, e não a segurança longínqua potencializada pelo material canônico de que se vale a maioria dos críticos. Embora traços destes gêneros (ou categorias) estejam presentes em alguns dos princípios basilares dos trabalhos críticos de Sartre, o fantástico humano é determinante para uma época em que grandes obras se afunilaram pelo ventre do Modernismo para, como em um parto, virem florescer dentro de uma historicidade distributiva, alusiva a um novo fantástico, já para o além do humano sartreano, até as novas fórmulas de ruptura, como se observa no realismo mágico metafísico, antropológico, ontológico, para ficarmos com as divisões propostas por William Spindler (1993), ou na não menos interessante tripartição ensaiada por Delbaere-Garant, pelos realismos psíquico, mítico e grotesco (1995).

A fórmula intrínseca desbravada por Sartre está registrada na força de seu ensaio literário sobre o tema: *Aminadab, ou do fantástico considerado como uma linguagem* (1947), no qual são contrapostos o romance, *O castelo* (1926), do tcheco Franz Kafka (1883-1924), e o conto, *Aminadab* (1942), do francês Maurice Blanchot (1907-2003). A apenas cinco anos de Blanchot, e a vinte e um anos de Kafka, a lógica da filosofia existencialista desarticula a providência revolucionária do fantástico, mas não está completamente distante daquele pavor cósmico, situacional da atmosfera gótica, preconizado por Lovecraft. Não seria um equívoco dizer pela presença da tradição gótico-fantástica no fantástico humano, se não fosse esse o ponto de virada do gênero, quando, no alvorecer do pós-guerra, Sartre se permite centrar o homem (aquele que não se nega à liberdade, que não se rende à *mauvaise foi*, a **má-fé**), como condição fundamental do fantástico, superando a tradição teórica em que o fantástico era “[...] a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2014, p. 31), passando à seguinte forma: a) o encontro entre as configurações discursivas do **real** e do **sobrenatural** é uma

usão; b) a **hesitação** da personagem se alastra para uma caracterização de ilogismo complexo.

Em Blanchot, em Kafka, e também em Buzzati, o domínio da racionalidade se perde, e a **hesitação-suspeição** torna-se a própria narrativa. No mundo às avessas, como pode ser entendido o ambiente hipnótico-sensor pelo qual as personagens destes autores desfilam, a hesitação é como o rei Midas do contrassenso, tocando e contaminando a tudo, desafiando o bom senso do protagonista errático sob o índice da incerteza, da dúvida, da ilusão, da indecisão e do onírico. A hesitação está na suspensão constante das regras naturais; deixa, portanto, de ser o momento lancinante para se tornar a via de regra. A tentativa de subverter essa nova diretiva dá ao homem uma dimensão fantástica, fazendo dele a força de resistência à danação lógica; o **humano** é o ponto de resistência nesse fantástico tão valioso para Sartre.

O mundo todo é uma hesitação e o homem é o criador de narrativas pessoais.

Não por acaso, Sartre escreve:

Como Kafka, como Samsa, como o Agrimensor, Thomas *nunca se espanta*: escandaliza-se como se a sucessão dos acontecimentos a que assiste lhe parecesse completamente natural, mas censurável, como se ele próprio possuísse uma estranha norma do Bem e do Mal, norma cuja existência Blanchot teve o cuidado de não nos informar. (1997, p. 119).

No ensaio sartreano, é o próprio homem quem conserva os elementos caracterizadores da narrativa (tal qual como se lê na episteme das filosofias existencialistas). A escolha é o já impossível. Para o filósofo, o fantástico consiste em dar a imagem invertida da união da alma com o corpo em uma constante luta de autopreservação, de forma que os limites do gênero, ora desprendidos da tradição, colocam-se adstritos na esfera-síntese típica do humanismo, ou seja, pelo próprio homem e a **liberdade** de escolha diante de sua historicidade.

Para Sartre, é sinal dos tempos que Blanchot, mesmo sem ter lido Kafka, tenha produzido uma obra tão afinada com o autor de *A metamorfose*. Os dois autores teriam convergido sua escrita coaptados pela moral existencial, política e filosófica do entreguerras, levando seus protagonistas a buscarem uma perspectiva de sentido em meio à crise brutal, colocando em xeque os valores substanciais tão caros ao Modernismo. Mergulhando seus personagens em um reiterado embaraço emocional, a consciência e a responsabilidade desencadeada por suas escolhas agigantam o atordoamento destes homens para além do que a capacidade humana é dada suportar. Na força analítica de Sartre, o fantástico é expressão do humano, e o *iter* dessa representação se articula em três pontos bem definidos em seu ensaio:

- a) as condições em que essa expressão se revela, e que chamaremos de **expressão inversa**;
- b) o significado da inversão nas relações humanas, ora denominada por **inversão relacional**; e, finalmente:
- c) a busca pelo fim identificável nessa expressão, que seria o *leitmotiv* da **moral de resistência**.

2. Na ausência da **expressão inversa** não haveria o fantástico humano.

Se para Vax, a atmosfera é “[...] o embrião dos acontecimentos fantásticos” (VAX apud CAMARANI, 2014, p. 48), e para Lovecraft “[...] o mais importante de tudo é atmosfera, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação” (1987, p. 05), essa afirmação, pela ambiência constante de indefinição, se avoluma no fantástico humano. A condição para sua ocorrência está na oposição, pelas mesmas equações discursivas do real e do sobrenatural, mas dentro de uma inversão complexa: o real narrativizado, ou seja, comum às personagens da diegese, se dá pela contaminação de ilogismos, assaltando o conceito de real “estabelecido” pelo leitor: mundo às avessas, têm-se definido, é a fusão e o entrelaçamento entre o real e o que está escondido nesse mesmo real (eventualmente chamado de sobrenatural), ou seja, a própria definição do fantástico buzzatiano.

Em *O deserto dos Tártaros* há grande desenvolvimento dessa atmosfera inversa. Está, por exemplo, registrada nas paragens que Drogo experimenta na solitária viagem a cavalo que faz e no próprio Forte Bastiani, onde toda a trama se desenvolverá; nas conversas/arcabouço enigmático que suplantam a norma-padrão de comportamento; mas, também, no ilogismo contínuo do misterioso deserto que se estende em derredor. Muito bem dirá Morandotti, um crítico de Buzzati, em síntese, a norma é a miopia do observador:

Se le occasioni quotidiane, siano esse liete o infelici, risultano il motore primo che fornisce lo spunto, nei racconti buzzatiani risultano decisive le apparenti stabilità e normalità degli inizi, a poco a poco stravolte dalle contraddizioni ‘fantastiche’ che appunto la norma, o la miopia degli osservanti, contribuivano a celare. (MORANDOTTI, 1991, p. 46).

Eis uma passagem com grande poder ilustrativo:

Uma leve palidez tomou conta do rosto de Drogo, petrificado, que mirava. A sentinela vizinha detivera-se e um silêncio desmedido parecia ter descido por entre os halos do crepúsculo. Depois Drogo perguntou, sem mover os olhos: – E atrás? Atrás daquelas rochas como é? Tudo assim, até o fim?



- Nunca vi – respondeu Morel. – É preciso ir até o Reduto Novo, aquele lá longe, em cima daquele cone. Dalí enxerga-se toda a planície dianteira. Dizem... – e então calou-se.
- Dizem... O que dizem? – perguntou Drogo, e uma insólita inquietação tremia em sua voz.
- Dizem que é toda de pedras, uma espécie de deserto, seixos brancos, dizem, como se fosse neve.
- Só pedras? Mais nada?
- É o que dizem, e alguns charcos.
- Mas no fundo, ao norte, será que não se vê alguma coisa?
- **No horizonte quase sempre há névoas** – disse Morel, sem a cordial exuberância de antes. – **Há as névoas do norte que não permitem ver.**
- **As névoas!** – exclamou Drogo, incrédulo. – **É impossível que fiquem ali para sempre, algum dia o horizonte deverá estar limpo.**
- **Raramente está limpo, nem mesmo no inverno. Mas há os que dizem ter visto.**
- **Dizem ter visto o quê?**
- **Andaram sonhando, isso sim. Veja lá se dará para acreditar nos soldados. Um diz uma coisa, outro diz outra.** (BUZZATI, 1984, p. 33 – grifo nosso).

Estamos no terceiro capítulo do livro, quando Giovanni Drogo pode subir pela primeira vez através da plataforma de tiro e conhecer, mirando pelo alto, o derredor do forte Bastiani. Depois da insólita viagem a que já aludimos, entre penhascos, despenhadeiros e vales, em uma paisagem com mínimas paragens, completamente dominada por sombras e escuridão (palavras repetidas à exaustão no texto buzzatiano consagrando a atmosfera estética), construções abandonadas, e caminhos bifurcados em que “[...] ecos rechaçavam a voz de Drogo com um timbre inimigo.” (BUZZATI, 1984, p. 13), Drogo ganha acesso ao forte. Agora, visto de cima, a clara impressão de que a construção está sentada sobre a névoa, ao pé de um imenso deserto alabastrino, como que se reproduzindo o inferno configurado no *trecento* italiano, por Dante Alighieri. O deserto dos Tártaros, esbranquiçado, furtando-se à visão de quem o mira, remete-nos ao lago Cocite, aventurado pelo gelo e o granizo, pela neve e pela ventania, como descrito no mais aflitivo Círculo de sofrimento na obra dantesca, *A divina comédia* (1307-1321). Tal como o lago Cocite, o deserto se torna-se aos demais oficiais do forte, à exceção de Drogo, um espaço de lamentações e medo, formado pelas lágrimas que vertem os condenados, e representam o que foi aprisionado pela força maior. Há, inscrito nesse deserto, a ideia do lugar do qual não se pode voltar. No entanto, Drogo não deixa dúvidas de que não pensaria duas vezes para agir dentro dessa outra-dimensão, à qual se inclina em corpo e alma.

Nesse pequeno diálogo que destacamos, a sentinela não está furtando informações a Drogo; o mistério acerca do deserto e de seus possíveis habitantes, os tártaros que um dia por ali estiveram e que eventualmente tornarão a subir pelas encostas do forte, tomando e

massacrando seus soldados, é um enigma que não se resolve na narrativa. “– Por que dos tártaros? Havia tártaros ali?” (BUZZATI, 1984, p. 19), Drogo indaga ao Capitão Ortiz, tentando compreender a designação dada ao lugar. “– Antigamente, acho. Porém, mais que tudo, é **uma lenda**. Ninguém deve ter passado por lá, nem mesmo nas guerras passadas.”, responde Ortiz a Drogo. “– Então o forte nunca serviu para nada?”, torna o oficial. “– Para nada”, arremata o capitão. (BUZZATI, 1984, p. 19 – grifo nosso).

Tal como a incessante busca do agrimensor K, a experiência do deserto é a da espera perpétua, condenando a todos a uma repetição que se lhes torna imanente à razão; à uma condição espiritual de submissão, que se figurativiza pelo domínio da força contida no espaço. Todos que chegarem ao forte estão a ele condenados, ainda que ignorantes de sua condição, pela eternidade, vaticina o velho ajudante de alfaiate. E sua permanência se justifica pela grande narrativa interposta. Vê-se como Buzzati responde ao ensaio sartreano, a construção fulcral da guerra, o forte, normalmente associado à força beligerante de uma nação, aqui parece estar entregue ao fruto do indefinido, em cujo ambiente desfila um grande poder de impressão.

No mesmo plano de Sartre, analisando a obra kafkiana, Todorov pontua, no capítulo derradeiro de sua famosa obra:

Se abordarmos esta narrativa com as categorias anteriormente elaboradas, vemos que ela se distingue fortemente das histórias fantásticas tradicionais. Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação: ele está contido em toda a primeira frase. A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, “A Metamorfose” parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e o final da história é o mais distante possível do sobrenatural. **Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil**: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da *adaptação*, que se segue ao acontecimento inexplicável: e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos. (TODOROV, 2014, p. 179 – grifo nosso).

Embora tenha sofrido transformações, o *spatium* desse novo fantástico, convidativo e autoritário, poderá ser um castelo, uma floresta, um navio ou uma mansão nababesca, mas eventualmente será uma casa antiga, um hotel, um hospital psiquiátrico, um orfanato, uma pequena cidade, um vagão ou um forte de guerra; poderá manifestar-se em curtas viagens de aviões, trens, em um hangar interstelar, ou na dimensão diminuta de um elevador. Assim, a certeza mórfica que nos acostumamos atribuir, por exemplo, a uma fortaleza de guerra está na

sua validade contextual, sem a qual tudo o mais não se realizaria, ora embrincando-se com a ambientação, ora atuando como personagem que se alinha com a representação material no texto, projetando-se em uma linha de destino-temporal e de condições do ambiente (CANDIDO, 2009).

Quando K, o agrimensor, em *O castelo*, chega à aldeia cercada por névoa e escuridão, da ponte onde se encontra ergue o olhar para um aparente vazio. A estrutura não será vista por ele, não até que o próprio castelo o acolha para dentro de si, em um infernal labirinto moral, no qual K, à espera de encontrar o Conde, apenas conhecerá almas e autoridades pragmáticas que estão amalgamadas à construção. Toda sua energia será paulatinamente sugada por essa construção de razões incertas. Quando K. finalmente se livra da jornada, pendurando-se ao braço de Gerstäcker e se deixa “[...] conduzir por ele através da escuridão” (KAFKA, 2000, p. 464), estamos há poucas linhas de um romance ironicamente inacabado, em que o protagonista se livra do espaço da personagem, mas desaparece através da ambientação nevoenta. Processo análogo ocorre em *O deserto dos Tártaros*, em que sobram fortes marcas da estética negativa no romance, sob uma perspectiva do gênero que imbrica corrupção das razões do protagonista e o desvio lógico do *spatium*, sendo determinante, inclusive, como referência, às produções que a ele se seguiram nas décadas posteriores, sob o signo do contemporâneo.

3. Passemos à **inversão relacional**. Sartre prefigura um desdobramento, com múnus de *spatzeit*, daquele fantástico transmitido pela tradição alemã e francesa. O ocaso do gênero<sup>28</sup>, e que, sabemos, jamais se concretizará, estaria vinculado a um ápice exaustivo, e as obras de autores como Kafka e Blanchot seriam representantes dessa situação limite. O aspecto burocrático que se fortalece como conteúdo nestas obras remetem a um ilogismo vivencial, o que pode ser experimentado de forma ainda mais extremada em *O deserto dos Tártaros*. Segundo Sartre, o ambiente tem o aspecto da claustrofobia e do labiríntico, da burocracia reinante, com um elemento capaz de trazer à luz essa **inversão relacional**, articulando-se pelo o que o autor chama de **homens-utensílios** (terminologia aproximada pode ser lida no filósofo Giorgio Agamben, em *Profanações*, 2005). Tais personagens exercem de forma diligente suas funções (Rovina, Ortiz, Matti, Tronk, Prosdócimo, a mãe, Maria, etc), sem questionamentos, passando como paradigma à ideia dominante: é a força da verdade formada,

---

<sup>28</sup> Embora não seja pacífico tomar o fantástico como gênero literário, posto que modernamente alguns autores preferiam chamá-lo de *categoria* ou *modalidade literária* (como, por exemplo, prefere Remo Ceserani), Sartre não deixa dúvidas de sua escolha. Dessa forma, sempre que fizermos alusão ao fantástico, o estaremos considerando, para análise do texto de Sartre, como gênero.

então, pelo contingente (do utensílio ao utilitário/autoritário). Apoiando-se na ideia do cumprimento do dever estrito, seus atos estão adstritos à **ideia de lei** (disciplina arcôntica), com duas vertentes inicialmente muito claras como consequência: obediência e desobediência.

Escreve Sartre:

Assim, a lei desagrega-se em capricho e o capricho de repente deixa entrever a lei. Em vão recorrerei aos códigos, aos regulamentos e aos decretos: velhas leis estendem-se sobre as secretarias e os empregados adaptam-se a elas, **sem que se possa saber se estas leis emanam duma personalidade qualificada, se são o produto de uma rotina anônima e secular, ou se não são inventadas pelos funcionários. O seu próprio alcance é ambíguo, e nunca poderei saber se são aplicadas a todos os membros da coletividade ou se dizem respeito apenas a mim.** Contudo, esta lei ambígua que oscila entre a regra e o capricho, entre o universal e o singular, está presente em toda a parte, aprisiona-vos, oprime-vos, estais a violá-la quando pensais estar a segui-la, e, quando vos revoltais contra ela, estareis a obedecer-lhe sem o saber. Não tem por finalidade manter a ordem ou regular as relações humanas; é a lei, sem finalidade, sem significado, sem conteúdo, e ninguém lhe pode fugir. (1997, p. 117-118 – grifo nosso).

A discussão sartreana atinge o cerne da obra de Buzzati, posto que no Forte Bastiani pululam os *homens-utensílios* e “leis” que soam como determinismos locais; postos entre a mais baixa e a mais alta patente, os personagens buzzatianos experimentam uma relação de afinidade com a **realidade-legal**, enquanto, por conseguinte, o protagonista, ainda incipiente deste mundo, coloca-se em descolamento e oposição à mesma.

Como trouxemos, a última conversa mantida entre Drogo e o General da cidade, encontro esse propiciado pelos requerimentos da mãe, marca uma variação ao diálogo inicial, aquele estabelecido entre Drogo e o major Matti. Já bastante tarde na narrativa, portanto, os *homens-utensílios* continuam a replicar a sabedoria arcôntica (via processo de convencimento), o qual não atinge mais moralmente, não derruba dos ânimos, o protagonista Giovanni Drogo. Vale destacar alguns trechos:

O general estava num imenso gabinete, sentado atrás de uma mesa, fumando um charuto; e era um dia qualquer, talvez de chuva, talvez apenas encoberto. O general era um velhote e fitou benignamente o tenente Drogo através do monóculo.

– Desejava vê-lo – disse de imediato, como se tivesse sido ele a querer a entrevista. – Desejava saber como vão as coisas lá em cima. Filimore, sempre bem?

– Quando o deixei estava muito bem, Excelência – respondeu Drogo.

O general calou-se por um momento. Depois sacudiu a cabeça paternalmente; – É, vocês lá do forte nos deram umas belas dores de cabeça!

Pois é... pois é... Aquele episódio das fronteiras. A história daquele tenente, agora não lembro o nome, é claro que desagradou muito a Sua Alteza. Drogo permanecia calado, não sabendo o que dizer.  
 – Pois é, aquele tenente... – continuava o general, monologando. – Como se chamava? Um nome como Arduíno, parece-me.  
 – Chamava-se Angustina, Excelência. (BUZZATI, 1984, p. 168).

E mais à frente, na mesma conversa:

– E justamente por isso – continuou o general se relevar a interrupção do tenente –, justamente por isso decidiu-se mudar o regulamento. A propósito, o que acham disso os do forte?  
 – Do quê, Excelência? Desculpe.  
 – Mas estamos falando disso! Do novo regulamento, eu lhe disse – repetiu o general, irritado.  
 – Nunca ouvi dizer, realmente nunca... – respondeu Drogo, atônito.  
 – Pois é, talvez a comunicação oficial não tenha sido feita – admitiu mais calmo o general –, mas achava que soubesse do mesmo modo; **em geral, os militares são mestres em saber das coisas com antecedência.**  
 – Um novo regulamento, Excelência? – perguntou Drogo, já curioso.  
 (...)
 Nesse instante entrou o ajudante-mor trazendo um grosso maço de pastas. Folheou-as em cima de uma mesa, tirou fora uma, a de Giovanni Drogo, entregando-a ao general que a percorreu com olhos de conhecedor.  
 – **Tudo bem – disse. – Mas falta aqui, parece-me, o pedido de transferência.**  
 – **O pedido de transferência? – perguntou Drogo. – Pensei que não fosse preciso, após quatro anos.**  
 – **Geralmente, não – disse o general, evidentemente aborrecido de ter que dar explicações a um subalterno.** (BUZZATI, 1984, p. 169-170).

A caracterização destes personagens arquetípicos/homens-utensílios, vê-se, quando expostos por Kafka ou Buzzati, faz resplandecer um pleno desgaste, a desconformidade com a estrutura que ostentam. Mais, Buzzati sugere um estupor, um exercício tão a fundo do automatismo, que chega ao nível da fala e da comunicação. À repetição da palavra: *alerta! alerta!*, que em tese deveria pedir mínima comoção, “[...] não punham entusiasmo no grito, repetiam-no mecanicamente, com estranhos timbres na voz” (BUZZATI, 1984, p. 49). Demonstramos, em comparação, o procedimento de convencimento automatizado, aproximando Matti da figura do general da cidade:

Major Matti (Forte Bastiani)	O general (guarnição da cidade)
Obeso/desastrado. As manchas de gordura nas vestes rotas.	A senilidade capaz de comprometer a lógica/racionalidade dos fatos
Confunde-se com a profissão do pai de Drogo. Ao invés de médico, atribui-lhe a função de Presidente da Corte Suprema.	Confunde-se com o nome de Angustina, chamando-o de Arduino. Revela, ainda, uma interpretação totalmente diversa acerca do “ato heroico”.
<i>Procedimento de convencimento</i> em gradação.	<i>Procedimento de convencimento</i> em gradação.

A aproximação com Kafka é inevitável.

A desconstrução da patente do general, em cujas palavras está o engano (incerteza sobre a ocorrência no Forte), a fala errática e entrecortada, sua aparência física (velhote/monóculo/fumante), destoam do padrão militar tal qual ao major Matti, a que estamos acostumados a encontrar. Ao desvelar o funcionamento do pedido de transferência, na segunda parte da cena, temos, mais uma vez, algo muito próximo ao da chicana que Kafka estabelece entre o pintor e Josef K, em *O processo*, quando o pintor dos quadros dos juízes e desembargadores expõe ao protagonista quais as possíveis formas de se livrar do processo indeterminado que está enfrentando. As cavilações do general e de Matti enredarão Drogo indefinidamente; muito tempo depois, pouco antes de sua morte, Drogo se lembrará disso, colimando o fato de que, eventualmente, havia uma espécie de “destino” para ele.

Uma das cenas mais belas contidas em *O deserto dos Tártaros* é a em que se narra a **irreparável fuga do tempo** (capítulo VI). Buzzati conjuga tempo-espaço para apreciar uma passagem incisivamente hostil e crua. Tempo e espaço se imbricam e, se antes o primeiro elemento era um conceito por demais fugidio, a aventura metafórica no pensamento de Giovanni Drogo, ainda aos vinte anos de idade, faz com que no futuro tudo se inscreva como uma identificação do irresponsável.

Notemos que Buzzati conduz sua cena fundamental sobre o tempo a partir da interrogação quase infantil: “falta muito?”:

Até então ele passara pela despreocupada idade da **primeira juventude, uma estrada que na meninice parece infinita**, onde os **anos escoam lentos e com passo leve**, tanto que **ninguém nota a sua passagem**. Caminha-se placidamente, olhando curiosamente ao redor, não há necessidade de se apressar, ninguém empurra por trás e ninguém espera, também os companheiros procedem sem preocupações, **detendo-se frequentemente para brincar**. Das casas, às portas, a gente grande cumprimenta benigna e aponta para o horizonte com sorrisos de cumplicidade; assim **o coração começa a bater por heroicos e suaves desejos, saboreia-se a véspera das coisas maravilhosas** que aguardam mais adiante; **ainda não se veem**, não, **mas é certo, absolutamente certo, que um dia chegaremos a elas**. **Falta muito? Não, basta atravessar aquele rio**. Lá longe, no fundo, ultrapassar **aquelas verdes colinas**. Ou já não se chegou por acaso? **Não são talvez estas árvores, estes prados, esta casa branca o que procurávamos?** Por alguns instantes tem-se a impressão que sim e quer-se parar ali. **Depois ouve-se dizer que o melhor está mais adiante e se retorna despreocupadamente a estrada**. Assim, **continua-se o caminhar numa espera confiante e os dias são longos e tranquilos, o sol brilha alto no céu e parece não ter mais vontade de desaparecer no poente**. (BUZZATI, 1984, p. 51).

Revela-se, nessa divagação do narrador, que existe uma lógica intrínseca da passagem do tempo, e ela não é nem um pouco nociva ao protagonista (embora muitas vezes se leia dessa forma). O tempo não é um inimigo para Drogo, nunca foi; ao contrário, há uma beleza celebrada e naturalmente identificada pela personagem. A contaminação do tempo, pela grande narrativa, em verdade, é o que propicia uma forma outra de admiti-lo; os índices de adversidade que atingem a tudo, estruturais e de difícil remoção, estão inscritos alegoricamente pelos tais homens-utensílios que só podem manejá-lo pela lógica do embate **eternidade/finitude**. A oscilação do sol ao cumprir uma parábola que sofre nuances: é rápida/infinita, torna-se média/desejo e descobre-se lenta/irrealizável e intangível. Tudo lembra o pessimismo de Schopenhauer, no aforismo 151: “Também contribui para o tormento de nossa existência, e não pouco, o impelir do *tempo*, impedindo-nos de tomar fôlego, perseguindo todos qual algoz de açoite” (1985, p. 233). O que são, senão os desejos do homem que engendram o ponto de inversão; o coração começa a bater por eles, e esse aprendizado, antes instintivo, agora é determinante. Sua profusão de estímulos e vontade é tão forte que simplesmente parece não haver uma forma do não-desejo. Em Kafka e em Buzzati, os protagonistas recorrerão em vão à ética e aos códigos. Estes revelam uma dominância velada de um dado poder; os obstáculos, “aquele rio”, as “verdes colinas” materializam um espaço que o tempo do homem se mostra incapaz de superar, porque já foi ficcionalizado dentro da realidade interposta. Seu caráter discrepante arrazoa a máxima burocracia, e as relações tornam-se oscilantes e indeterminadas, praticamente impassíveis de combate.

Para mergulhar os seus heróis no seio duma atividade febril, fatigante e ininteligível, Blanchot e Kafka têm de os cercar de homens-utensílios. Remetido do utensílio ao homem, como do meio ao fim, o leitor descobre que o homem, por sua vez, não é mais do que um meio. Daí esses funcionários, esses soldados, esses juizes que povoam os livros de Kafka, a esses criados, chamados também *empregados*, que povoam *Aminadab*. O universo fantástico terá, por conseguinte, o aspecto duma burocracia: são, com efeito, as grandes administrações que se parecem mais com uma sociedade às avessas. (SARTRE, 1997, p. 117).

4. Chegamos, enfim, ao principal elemento dessa etapa.

Nos romances do fantástico humano, a **moral de resistência** é o ponto de articulação que diferencia a categoria literária daquela que a precedeu, e também das produções que virão. A dobra **prógono/epígono** se coloca. É, assim, um verdadeiro ponto de mudança. Os protagonistas de Blanchot, de Kafka e de Buzzati são os portadores dessa moral, são os únicos que contrastam a caducidade do mundo. Como se a eles fosse dado o dom da visão na terra de cegos. Sartre finaliza seu ensaio escrevendo: “Kafka era apenas uma etapa.” (1997, p. 126);

como uma ponte que sintetizava os vetores do fantástico, mas também dos rumores intimistas e transcendentais (algo presente em Tchekhov ou Joyce), entregando à geração do pós-guerra um novo ponto de partida. Afinal, o fantástico humano encontra sua expressão: a entrada do protagonista para o mundo fantástico, com gradações dessa experiência. Dentro de um ritual de passagem não pretendido, o protagonista agora é o ponto de tensão, e sobre ele agem as forças antípodas da narrativa, recuperando nele o atributo potencial da heroicidade, que agora se diz autêntica (como os requerimentos de Heidegger).

Sartre nos informa de como o protagonista de Blanchot possui uma estranha norma do bem e do mal, trata-se da produção da moral interna (da “estranha” norma maniqueísta) capaz de qualificar tais protagonistas. Drogo deve ser lido como o herói síntese desse fantástico humano; sua inação é pautada por uma regra que escapa à grande compreensão coletiva, mas no entanto a reduz a um praticamente nada; parte de seu heroísmo, deve-se dizer, contrapõe frontalmente o que se espera do herói moderno (tal como se demonstrou ser Angustina, homem-utensílio servente ao discurso). Mais simplesmente, em uma leitura recorrente sobre Drogo, pode-se dizer que tenha se livrado das condições metafísicas para cair na boa-fé sartreana; em termos diretos, será no encontro com a morte, com a condição física em desgaste, que exercitará o traço mínimo de seu heroísmo: “[...] sfida contro la morte e contro se stesso e la propria debolezza fisica, dimostrando così, nell’alotta solitaria, **il proprio autentico eroismo**, che non ha bisogno di grandi gesti e di spettatori per esprimersi.” (2012, p. 56), escreve Squarotti, sem ainda reconhecer o gigantismo maior do herói. Seguro por uma corda de Ariadne presa ao centro da configuração discursiva sobrenatural, ora ele se distancia (ficando ao revés da caducidade), ora ele se amolda à folia vertiginosa. Pouco a pouco, perceberá que, em muitas vezes, é ele quem está no centro, sustentando em giro, como em um torvelinho, o real e o sobrenatural, como construtor de normas a servirem à sua moral de resistência, sem saber ao certo acerca da validade de sua formação; é preciso resistir, e Drogo não se entrega à lógica invertida que contamina todo o Forte Bastiani. Não é nosso objetivo esgotar a teoria sobre o fantástico humano sartreano, mas vale pequeno recuo histórico para entender as origens dessa nova perspectiva, em que a expressão (sobretudo pela marcação do espaço), e a inversão relacional (formada pela equidade que se instaura entre os demais personagens da história), são dois vetores que forçam essa moral, como finalidade essencial do protagonista.

Quatro séculos antes de Jean-Paul Sartre, Étienne de La Boétie, em o *Discurso sobre a servidão voluntária* (1548), já pesquisava sobre uma certa tendência humana em se deixar contaminar pela subserviência, entregando-se voluntariamente à uma narrativa dominadora



(que poderia ser um chefe de família, um regime político, sedes religiosas, etc). Por qual motivo as pessoas, em tese libertas, abrem mão da capacidade de decidir? É uma pergunta presente em La Boétie e, como sabemos, fulcral em Sartre. A lógica da dominação, que parece colocar em contradição a ideia de exercício de liberdade, a essência positiva, porém abstrata, de estarmos no mundo, encontra-se com a concretude da servidão, dando-nos a ideia do sentido existencial, enquanto parte de uma estrutura da qual pouco conhecemos as engrenagens. Ambos os teóricos apontam para um prazer na submissão. Tal prazer, em última análise, contrassenso de todo discurso revolucionário, explica com certa clareza o sucesso das metanarrativas – entre as quais se inscreve o prazer pela submissão – que pautaram e sustentaram o Modernismo; se antes parecia um rompante de loucura aceitar o açoite, na pauta do mundo moderno tudo se justifica pelos severos padrões cientificistas, padrões suficientes para que o indivíduo se alie racionalmente à submissão e ao não se contrapor (ideia esboroada em alguns teóricos como Jameson, Baudrillard ou Lyotard). O postulado cartesiano, *cogito ergo sum*, é de fundamental representação para a caracterização do humanismo moderno, quando a essência surgia como atributo principal que determinaria a totalidade do ser. O homem desse humanismo, intelectualmente liberto e construtor de seu destino, enfim, moralmente responsável por sua vida, sem maiores reflexões se entrega a fatores capazes de engendrar uma ilusão de progresso, pela ciência, pela tecnologia, pela arte, etc. Carreado pelos pensamentos de Kierkegaard e Heidegger, contudo, no modelo sartreano, o humanismo apresenta uma inversão radical daquela perspectiva; é possível dizer, uma inversão de grande alcance, pela qual o conhecimento da realidade humana só pode ser entendido se tomarmos como dado primordial a **existência**, e não mais a **essência**. O que significa dizer: para Sartre não há nada que defina o homem antes da sua existência, e as consequências dessa premissa, como ruptura de longa tradição, não podem ser nada animadoras.

A ideia presente no protagonista resistente, de Kafka ou Buzzati, de que estamos sós, e de que surgimos e desaparecemos gratuitamente do mundo, sem uma razão que explique nossa existência, lança-nos à indefectível sensação de solidão, angústia e desamparo. Se, anteriormente, dividíamos nossas responsabilidades com Deus, com a sociedade, com os preceitos religiosos, com a família, o déficit trazido pela **morte de Deus**, anunciada a queda de todos os valores cosmológicos, gerou uma fórmula da substituição constante (na cadeira deixada por Deus sentam-se agora incontáveis elementos). Na condição existencialista da realidade humana, sem essência, o homem será aquilo que vier a fazer de si mesmo, e Kafka ou Buzzati nos mostram a qualidade intoxicante de tal embate, pela não submissão às normas

advindas do castelo ou de uma fortaleza (ambas estruturas que, em um microcosmo social, guardam, marcadamente, muros e fronteiras bastantes definidas).

Os protagonistas surgem como uma **resistência**, contaminando a nós, os leitores, com sua **moral** estranha e particular, audaciosa e, no mais das vezes, errática, pois, como adverte Sartre, como frutos da existência, são construções particulares. Diante dos homens-utensílios ou dos homens-padrão, o Senhor K. ou Giovanni Drogo escolhem uma liberdade subjetiva estranha a qual se mantêm condenados, em meio a historicidade e tudo aquilo a que Sartre chama de índices de adversidade. Torna-se, o homem, enfim, responsável direto pelos atos que vier a ter, em uma ininterrupta equação que reúne liberdade e responsabilidade, por si mesmo e pelos outros.

05. Enquanto esteve à espera da guerra, Drogo parece nunca haver acreditado realmente em sua ocorrência, e vemos, então, uma manifestação dupla e intercalada do medo de Giovanni Drogo, ocorrência/inocorrência. Muito dissemos sobre um dos temas centrais de *O deserto dos Tártaros*, justamente, o da espera do homem por um acontecimento capaz de justificar a sua existência. O narrador heterodiegético de Buzzati, no entanto, que fixa o foco narrativo em Giovanni Drogo, em nenhum momento põe essa esperança no protagonista; seus atos prefiguram uma condição de desmontagem do semblante essencialista (o oficial para o qual havia se preparado a dar), até que se chegue a sórdida nudez da existência. Vejamos como o autor pontua a questão como sendo exterior às esperanças de Drogo, para quem a **vaga eventualidade** seria apenas um **por acaso/uma hora milagrosa**, mas que permanece como cruciais aos demais personagens, aos quais não cumprem desafinar nesse coro:

Do deserto do norte devia chegar **a sorte, a aventura, a hora milagrosa**, que, pelo menos uma vez, cabe a cada um. Para **essa vaga eventualidade**, que parecia tornar-se cada vez mais incerta com o tempo, **os homens consumiam ali a melhor parte das suas vidas**.

Não haviam se adaptado à existência comum, às alegrias das pessoas comuns, ao destino medíocre, lado a lado, **viviam com a mesma esperança**, sem nunca mencioná-la, porque não se davam conta ou simplesmente porque eram soldados, com o pudor ciumento do próprio íntimo” (BUZZATI, 1984, p. 60 – grifo nosso).

Atentemos para o fato de que o romance não se chama *A espera da guerra* ou *A guerra dos Tártaros*, de forma que há no deserto, como já defendemos aqui, uma metáfora do vasto território inabitado e inexplorado que é toda uma essência a ser construída; desconhecemos os seus limites, não porque as incertezas nos impedem de acessá-los, mas porque no mistério está contida uma regra da não profanação, a menos que se pague por isso

com a vida, porque será este o nosso próprio *constructo*. Drogo, é fato, não se traduz e não poderia se traduzir como o personagem mais efusivo com que o gênero romance se acostumou lograr, cujas ações estão em par com o que esperamos de um herói, de um protagonista cuja história se narra em encadeamentos, a partir do *leitmotiv* proposto pelo autor. Bem menos caricatural, Drogo aproxima-se do homem comum que faz escolhas aparentemente arbitrárias, mas que estão em par com sua própria sistemática de ação, justificando seu relativo apagamento, seja por temeridade de identificação, seja por preferência antimimética. Sua inação, contudo, é confrontativa (o que o caracterizará por todo o livro), imbricada com a aparência do homem comum, algo que, paradoxalmente, o coloca no centro da trama, fortalecendo a qualidade **humana** do fantástico. Ao passear pelos corredores do Forte Bastiani, ao cumprir suas obrigações mínimas de tenente, arquitetando planos que sempre avançam para fora dos limites impostos pelo forte e pela fugacidade da existência, tudo se desfaz no momento seguinte.

O que se costuma designar como periclitante coquetismo masculino: a coragem auferida pela disciplina que as forças beligerantes possam surtir, e que se concretiza por feitos heroicos de guerra, nível fundamental em qualquer trama com heróis em campo de batalha, na história de Buzzati, contrariando a tradição evolucionária formativa do gênero, opondo bem e mal numa trama capaz de emancipar a moralidade temática expressamente atendida pelo autor, resulta em um protagonista menos amedrontado que inerte, mostra-se como personagem complexa, corrompendo estilos e gêneros, é dessa maneira que ele nos insultará reiteradas vezes: sem nunca agir. Tematicamente, da mesma forma que Kafka valeu-se do fantástico (pelo absurdo) para criar sua literatura, Buzzati se vale da ruptura trazida por Kafka para dar as primeiras luzes de um universo que começa a aparecer. “É o leitor que sofre aqui os *processos* de adaptação: colocado inicialmente diante de um fato sobrenatural, acaba por reconhecer sua *naturalidade*.” (TODOROV, 2014, p. 180-181). Tal como em Kafka, a obra de Buzzati depende “[...] ao mesmo tempo do maravilhoso e do estranho [...]” (TODOROV, 2014, p. 180), e os acontecimentos **estranhos** ou **sobrenaturais** firmam-se como realidade circunscrita da obra.

O que caracteriza o tipo de fantástico pretendido por Sartre, o fantástico humano, está na fórmula oposicional: **expressão inversa** e **inversão relacional** *versus* a **moral de resistência**, e encontra na ética de Bauman uma boa comunhão explicativa:

Os contos morais de antanho tinham como tema as recompensas à espera dos virtuosos e as punições preparadas para os pecadores. *Big Brother, The Weakest Link* e os inúmeros contos morais semelhantes oferecidos aos

habitantes de nosso mundo líquido-moderno, e por eles avidamente absorvidos, reiteram outras e diferentes verdades. Primeiro, que a punição é a norma, e a recompensa, uma exceção: os vencedores são aqueles que escaparam à sentença universal da eliminação. Segundo, que os vínculos entre a virtude e o pecado, de um lado, e entre a recompensa e a punição, de outro, são tênues e fortuitos. Pode-se dizer: o Evangelho reduzido ao Livro de Jó...

**O que os “contos morais” de nossa época nos dizem é que os desastres ocorrem de forma aleatória, sem motivo ou explicação necessários; que há apenas um elo muito tênue (se é que há) entre o que os homens e mulheres fazem e aquilo que lhes acontece; e que pouco ou nada se pode fazer para garantir que esse sofrimento seja evitado. Os “contos morais” de nossa época falam da ameaça maligna e da iminência da eliminação, assim como da quase impotência dos seres humanos em escapar a esse destino.**

**Todo conto moral atua espelhando o medo.**

(...)

Para esses medos não se encontrou nenhum antídoto nem é provável que se venha a inventar algum. Eles penetram e saturam a vida como um todo, alcançam todos os recantos e frestas do corpo e da mente, e transformam o processo da vida num ininterrupto e infinito jogo de “esconde-esconde”- um jogo em que um momento de desatenção resulta numa derrota inapelável.

(...)

Só a morte significa que nada acontecerá daqui por diante, nada acontecerá com *você*, ou seja: nada que *você* possa ver, ouvir, tocar, cheirar, usufruir ou lamentar. É por essa razão que a morte tende a permanecer incompreensível para os vivos. Com efeito, quando se trata de traçar um limite verdadeiramente intransponível à imaginação humana, a morte não tem correntes. A única coisa que não podemos e jamais poderemos visualizar é um mundo que não nos inclua visualizando-o.

Nenhuma experiência humana, rica que seja, oferece uma vaga ideia da sensação de que nada vai acontecer e nada mais pode ser feito. O que aprendemos na vida, dia após dia, é exatamente o oposto – mas a morte anula tudo que aprendemos. A morte é a encarnação do “desconhecido”, é o único total e verdadeiramente *incognoscível*. Independentemente do que tenhamos feito como preparação para a morte, ela nos encontra despreparados. Para acrescentar o insulto à injúria, torna nula e vazia a própria ideia de “preparação” – essa acumulação de conhecimento e habilidades que define a sabedoria da vida. Todos os outros casos de desesperança e infelicidade, ignorância e impotência poderiam ser, com o devido esforço, curados. Não esse. (BAUMAN, 2008, p. 43-45 – grifo nosso).

Por várias vezes, Drogo pretendeu deixar o forte.

Deixar o forte, também haveria de ser uma morte. Assim como os condenados à Esfera de Antenora, no mais ácido Círculo de sofrimento do Inferno – em Dante, negar o discurso de uma guerra iminente, pondo em perigo toda uma nação, está em par com a traição da pátria e de seus partidos. Os traidores de Antenora tinham suas almas submersas até o pescoço, enquanto suas cabeças, deixadas para fora do gelo, experimentam a eternidade das manifestações ignominiosas da natureza. O Forte Bastiani é a barragem definitiva para o

desconhecido, mas, também, para o nada existencial; não à toa tantos e tantos homens restam amalgamados a ele. O limite entre as duas configurações está colocado ali, como uma linha de Todorov a separar os gêneros, na muralha que sustenta a estrutura para que o desconhecido possa invadi-la. Trata-se de um umbral negro (como escreveu Buzzati), cujas portas se abrem para o deserto dos lendários tártaros; os dois espaços, forte (real) e deserto (insólito) se antepõem e completam (é a nossa forma de dar vida). A nova representação do Círculo de sofrimento pôs em claustro Giovanni Drogo, e ele está diante desse umbral. De um lado, como um condenado, poderia verter eternamente as lágrimas que seus pares, pelo uso da mais ampla liberdade, construíram para ele, morrendo agarrado às convicções reificadas pela *struere*. De outra forma, moralmente resistente, cruelmente humanizado pela filosofia do século XX, talvez ele possa vir a ser um herói, abrindo aos tártaros a porta da fortaleza.

Façamos de Giovanni Drogo um herói, é um convite de Buzzati.

A instância do herói guarda, tal como a cultura que o lê, uma não essência amarrada em material volúvel e momentâneo, dentro de uma situação **transiente**. Todorov (2014, p. 15) analisa a questão conforme o contexto de sua teoria, impondo encaixes que não estão presentes em Frye. Os modos de ficção seriam formados pela relação entre “[...] o herói do livro e nós mesmos ou as leis da natureza [...]” (TODOROV, 2014, p. 15), assim, historicamente:

1. O herói tem uma superioridade (de natureza) sobre o leitor e sobre as leis da natureza; esse gênero se denomina *mito*.
2. O herói tem uma superioridade (de grau) sobre o leitor e as leis da natureza; o gênero e o da *lenda* ou o do *conto de fadas*.
3. O herói tem uma superioridade (de grau) sobre o leitor, mas não sobre as leis da natureza; estamos no *gênero mimético alto*.
4. O herói está em igualdade com o leitor e as leis da natureza; é o *gênero mimético baixo*.
5. O herói é inferior ao leitor; é o gênero da *ironia* (Frye Apud Todorov, p. 33-34, 15-16).

Aproveitando-se dessa classificação, por sorte somos trazidos por Drogo, sua moral resistente, ao plano da narrativa. Ele faz de uma tomada de posição, do **nada a ser feito ou encontrado**, uma decepção que se reitera a cada minuto no íntimo do leitor desavisado. Este sim, posto em circular e indefectível ato de espera do grande acontecimento, sem capacidade para perceber a gritante denúncia do não encaixe utilitário. Eis o resquício do utilitarismo que nos assombra: para que serve um herói destes? Mesmo com o desnudar total do sujeito, perguntar-nos-iam os que sentem sede por fundamentos. Drogo deu logo de início sua resposta, lá, quando vestido pela primeira vez como tenente, olha-se no espelho. Olha para

saber se está feliz. Pretende buscar na imagem motivos que colimem uma expectativa que se formou gradativamente em seus ânimos. Imediatamente a descrição de sua apatia diante da imagem que vê refletida, o narrador segue para uma descrição do local. Este artifício, inúmeras vezes repetido no romance, consegue uma fusão entre ambiente e personagem. O silêncio da casa é uma projeção que ultrapassa a imagem espelhada, refletindo-se em comunhão por todo o local.

Esse homem não dá um sorriso, se acercarão disso seus leitores.

Trata-se do protagonista que maneja valores de forma periclitante, prestes a perdê-los. No plano de sua expressão, embora formalmente tenente, Drogo não se reconhece como um oficial investido. É antes outra coisa, não o que deveria ser, é algo incerto. O que nos entrega Buzzati é um protagonista atípico, raramente construído dentro da literatura, à medida que se mostra conscientemente intranquilo, desconfortável, infeliz e até mesmo ingênuo, é quando mais nos encontramos e nos aliamos a ele, apagando-se, pouco a pouco, a diferença entre o ser do papel e o herói humano, até aceitarmos sua confissão em definitivo.

## 5. CAPÍTULO FINAL

Uma das sentenças designadas às almas que entravam para o **mundo inferior** (o Reino de Hades, o lugar dos limites exteriores), na mitologia grega, era o envio à região do **Tártaro** (que é também a própria personificação da profundidade/do que se opõe ao brilho); a ele, destinado o titã e o deus derrotado; em estrutura embrionária, nasce a ordem da **origem** pela lógica potestativa, concludente e agônica: **Olimpo versus Tártaro**; o que brilha e o que deve ser apagado/escondido (na estrutura) pelo brilho; o lugar daquele que, além de sofrer castigos e punições, deve estar fadado ao esquecimento. A exemplo do que acontece ao mundo mítico grego, também ao herói da mitologia escandinava é dado o seu limite de atuação; a mitopoética narra a entrada em declínio de Thor, até o desaparecimento (seja pela expulsão determinada pelo Rei Olavo ou no cumprimento de seu fatídico destino, no Ragnarök). Ainda em Utgard, após quedar-se enfraquecido, golpeando sem êxito com seu martelo (Mjólnir) o gigante Skrymir, Thor, o poderoso filho de Odin, encontra-se abatido. Admitido aos jogos, ele está sem forças até mesmo para beber de um chifre, para eriçar um gato ou investir contra uma velha. O modo de pensar que havia herdado do **primeiro herói** (Odin, conforme Carlyle) é próprio daquele que chega (a Utgard); ele não pode (deficiência simbólica) reconhecer ou identificar algo além daqueles elementos concretos, formativos da alegoria e do deslocamento. Apenas tardiamente, já ultrapassado o momento da ação, relevados pelo Chefe dos Jötuns, é que Thor chega ao conhecimento das três imensuráveis e intransponíveis grandezas contra as quais, de forma inútil, havia atentado: o mar era o chifre; o mundo, o gato; e o tempo fora alegorizado como uma velha.

Drogo é nosso herói e, queiramos ou não, abonemos, duvidemos ou gostemos de suas ações/inações/elaborações, ele tanto pertence ao Tártaro contemporâneo como também está em luta contra algo que não pode verdadeiramente reconhecer; o *locus* do mundo mais aflitivo, sem as sempiternas e tranquilizantes delimitações de (i) uma cultura fechada, do (ii) caráter totalizante; (iii) sem o *jogo do heroísmo* helênico em que a busca pela aventura e pelo desconhecido predestinavam (daí o arquétipo) o homem à síntese possível entre o *real tormento da procura* e o *real perigo da descoberta* (LUKÁCS, 2009); (iv) sem o pressuposto da resposta que se antecipa à pergunta; (v) como aquele que atua sob os parâmetros ideologizados. O ímpeto do herói contemporâneo não deve se amalgamar à forma, o que lhe daria, no mínimo, a tranquilidade da morte: ele, o novo herói, está acorrentado em um mundo sem paredes; não pode se esconder nas reentrâncias, nem mesmo chorar sobre elas. Quando avança por uma câmara, é logo para cair em outra; consegue, enfim, uma resposta clara, e ela

é negativa, à grande e fulcral pergunta, *prius* formador da epopeia: não, a vida, assim como o homem, não pode se tornar essencial; ele é solitário, fragmentado, efêmero e eventualmente reflexivo; de fato, muito mais um repositório de conexões e estímulos. O novo herói viu muitos deuses, milhares deles, caírem um a um; vê, nessa grande atualização do Ragnarök, um profeta, Zaratustra, apontando com seu bastão para cada um deles, enquanto declinam: o mundo das ideias, o mundo cósmico, a moral, o progresso, a ciência, a verdade, enfim: toda a metafísica sendo regularmente sepultada e rediviva em uma lógica cíclica.

Vê-se que uma propriedade ancestral, aquilo que Aristóteles percebeu como sendo a essência da ficção, a regra axiomática de que a existência dos personagens se justificava essencialmente como função do enredo (*mythos*) parece sofrer uma inversão, tal como a localizou Frye (*Mito, Ficção e Deslocamento*, 2000) seguindo a interposição entre o momento<sup>1</sup>, ou momento primeiro (que é o da leitura), quando estamos entregues à *persuasão de continuidade* (este termo é de Frye), e o momento<sup>2</sup>, quando tendemos a reconstituir a história a partir do tema, nos desobrigando da explicação linear dos acontecimentos. De se identificar, isso nos dá a mitopóetica, bem como está inscrito na essência do conto popular (tomado em sentido amplo), que ao se perder o paradigma da ficção mimética, ou simplesmente de colocá-lo em gradação, o que emerge é a predominância da história em abstrato. O romance moderno, no entanto, embora tenha reformulado de maneira valiosa grande parte da principiologia literária, não conseguiu solucionar de forma satisfatória a questão da herança do axioma aristotélico; é apenas a partir dos anos 20 e 30 do século passado, ao menos de forma consciente, que as personagens começam a ser libertadas daquilo que seria sua função narrativa. É curioso pensar que o romance moderno, tendo lançado sua grande lente sobre os personagens, não tenha se dado conta de que sempre os mantivera em **função de-**, traço sintomático da ideologia geral pautada pela evolução e pelo progressismo. A literatura precisou se tornar menos realista (menos solucionada pela imagem) para que, paradoxalmente, seus personagens pudessem se parecer mais reais, marcados, sobretudo, pela perda de sentido, melhor dizendo, para esclarecer como isso funciona dentro do preceito aristotélico: sem o princípio de que existam por causa da ação, mas, ao contrário, no mundo pós-nietzsche e pós-heidegger, perder o fundamento, em termos literários, significa dizer o quanto a personagem está liberta da ideia da existência em *função de-*(uma ação, uma narrativa, uma verdade, etc), tudo isso nos faz ver como Giovanni Drogo não é mais a personagem que existe para cumprir a cena do que está em função, é um *Dasein* literário, muito embora tenha sido narrativizado sem qualquer indício claro de mitologização, amoldando-se, em uma primeira olhada, à forma realista, o que agora nos parece não passar



de uma segunda forma de exploração da narrativa mítica, como diria Frye: “[...] uma forma de dar vida imaginativa e coerência a algo muito semelhante à nossa experiência ordinária.” (2000, p. 43).

O herói contemporâneo foi rebaixado à pequenez sempre ainda menor da existência (ou assim revelou-se a ele), pois, como a cópia do herói que desceu do mito (tomado como sistema de crença) para se tornar literatura e ficção, teve como efeito a perda da magnitude, predispondo-se ele a amoldar-se à forma, e não mais a criá-la, com a razão de demonstrar como esse exercício de descida aciona o amor pelo destino, e desautoriza a vida irreligiosa; por muito tempo, leu-se, no rompante dos ímpetos, a falsa esperança da magnitude (ainda que remotamente, sempre havia lá o adereçamento egocêntrico de todo ser; lê-se por **intuição**; mas é o que denota **heroísmo**); revelou-se para ele que não há qualquer romantismo (também a Natureza, como metafísica, apaga-se em definitivo) nesse esmagamento; e que, propositadamente, forjar tal condição epítetal (mitopoético, romântico, realista, modernista) é forjar, como uma compulsão à repetição, o fechamento do mundo aberto; iludir-se, pois, helenicamente. Com este herói, três **razões**: (i) resignação fundamental (reconhecimento, fuga do real tormento da procura para se fundir à forma), foi o que colhemos na cena 01 desta tese; (ii) renúncia à heroicidade em decorrência da ideia da perda da função pré-constituída (para Drogo revelada na **grande narrativa da verdade bélica**), aclarada pela análise da cena 02; e, (iii) recusa ao afetivo (emocional/amor, fuga do real tormento da descoberta), o que sobressai da cena 03, a eufemística imersão na estrutura (a vida em meio às personagens/homens utensílios e celebração do sepultamento do herói no *constructo* hipostático), todas estas razões, em maior ou menor grau, presentes nas muitas descrições, análises e interpretações que repousam sobre a figura criada por Buzzati: haja vista o homem **passivo** (de Polcini), a **vítima** (de Carlino), o que fora **destinado à morte** (de Crotti, 1985 e Germani, 1991), e, pela grande e, ao menos imparcialmente incompreendida alusão, do **homem à espera** (do grande acontecimento/engaste ao devir), uma abertura que nasce no esforço hermenêutico e afirma a complexidade de nosso protagonista. Todas estas razões desembocam no maior e conclusivo desafio, responsável por **movimentar** esse herói: a **heroicidade** é o grande discurso que deve cair. O grande último inimigo desse novo herói, a heroicidade é ela própria a metanarrativa que se recompõe e se propõe redeviva, a despeito de quantas guerras possam provar o contrário, e que será combatida por ele. O herói do epitáfio, portanto, é o herói combatente da heroicidade tomada como substância e essência, e que só pode se realizar pela mão daquele que, contemporâneo, enxergando nas trevas, entreviu a inversão axiomática de Aristóteles; nestes termos, a heroicidade deve ser entendida como o mais profundo (e presentificado)

grande discurso metafísico, um discurso que, antiniilista, ousou, até nossos dias, em não morrer com o anúncio profano da *morte de Deus*.

1. A heroicidade, vê-se, é uma presença.

E essa presença organizou-se, historicizou-se e hierarquizou-se por milênios e, tal como o logocentrismo em relação à escrita, ela rebaixou a não-heroicidade (o homem comum) a tal ponto que, só mesmo com o anúncio da morte do maior herói, é que se pode começar a entrever, não propriamente o seu desaparecimento, mas a estrutura que a tornou dominante, denunciada por Buzzati em termos militares. Quando Drogo responde ao chamado, quer se fazer respondendo ao profundo (dá ao real, mas também ao metafísico, o benefício da dúvida), é a forma de Buzzati na **capacitação do real à suspeição**; tal como todos os heróis, coloca-se, instintivamente, pronto para o *anodos* e o *kathodos* pessoal. Falta-lhe, no clamor incipiente da formação (que é a mais cruel aceção formativa), ainda qualquer suspeição sobre a forma (Thor, dentro de Utgard). No entanto, o **aprisionamento** ao forte, onde se resigna a viver, dissolve gradativamente a ilusão metafísica. A partir daí, dentro de sua jornada particular, estará como testemunha e prova, sua verdade como evento, surge para relacionar o distanciamento abismal entre o agir e a exigência da alma. O que se verá nessa jornada é o acostumar-se com os salientes muros e redutos amarelados, o quanto ele se permite (e esse reconhecimento é sua grande fortuna), pouco a pouco, à presença da *structura* em função, algo para além de tijolos sobre tijolos, ou, até mesmo, mais que história sobre história, sobre a qual repousa um *iter* em paralelo, uma cronologia histórica que é a do próprio desdobramento/ressignificação da palavra **estrutura**. “Até o século XVII, o termo [estrutura] foi utilizado no seu sentido etimológico: uma *estrutura* era uma ‘construção’, numa aceção propriamente arquitetural” (REIS; LOPES, 1988, p. 34); tal como Derrida (2006) nos fará perceber, dentro de sua arqueologia filosófica, pela Desconstrução (para a qual um texto é uma constante disseminação de sentidos, em sua calculabilidade ou não), diante da famigerada narrativa (ou do mito) acerca da Torre de Babel (que nos chega como também uma herança); há ali uma exibição constante – para aquele que puder ver – do **não-acabamento**. A lendária torre mencionada no Gênesis (versículos 1 a 9, cap. 11), e que se pensa haver sido edificada em Bab-ili, na Mesopotâmia, pelos descendentes de Noé, após o Dilúvio.

[...] a época na qual vivemos hoje, e que com justa razão chamamos de pós-moderna, é aquela em que não mais podemos pensar a realidade como uma estrutura fortemente ancorada em um único fundamento, que a filosofia teria

a tarefa de conhecer e a religião, talvez, a de adorar. O mundo efetivamente pluralista em que vivemos não mais se deixa interpretar por um pensamento que deseja unificá-lo a qualquer custo, em nome de uma verdade definitiva, pois este, entre outras coisas, esbarraria nos ideais democráticos [...] (VATTIMO, 2004, p. 11)

O que haveria de ser próprio da arquitetura, do *struere*, sofreu diversas extensões, “[...] havendo, no entanto, duas orientações fundamentais na história da sua evolução: acentuou-se, por um lado, o caráter organicista do conceito, sobretudo no domínio das ciências naturais; por outro lado, a *estrutura* passou a identificar-se com a noção de *modelo*, nomeadamente no campo da análise matemática” (REIS; LOPES, 1988, p. 34-35 – grifo dos autores). Esse desdobrar em dois movimentos (de se consignar, ambos adotados pela narratologia) alinha-se à narrativa sobreposta por Buzzati: (i) como alegoria do primeiro, que é o *iter* fundador metafórico das muralhas estáticas do Forte e seus regulamentos; e (ii) como finalidade no segundo, a arquitetura reacionária e exemplar (*exemplum*) como amostragem, resultando no binômio condutor que se forma no excesso: **organicidade** e **modelo**. A **estruturalidade**, já antevista pelos Formalistas Russos e que depois se alastrará pelo Estruturalismo, “[...] fundamenta teoricamente a análise estrutural imanentista que constitui o paradigma dominante de diversas correntes dos estudos literários, ao longo de várias décadas do século XX, tanto no espaço europeu como no espaço americano” (REIS; LOPES, 1988, p. 35). O forte, como detentor de uma organicidade, passa a ter uma significação ampliada (como todas as outras estruturas do século XVII). Seus elementos, longe de serem simples importes da construção, registram uma **forma** que se articula a uma **função** essencial desse elemento; essencial ao (ou à tentativa de) equilíbrio, dar-nos o real (a forma de ser do Forte Bastiani na obra de Buzzati). A força dessa estrutura (relacional e externa, entre micro e macroestrutura) só é possível do ponto de vista oposicional, funcional e de pertinência, chaves para as teorias estruturais, que vão de Saussure a Lévi-Strauss.

Ao serem integrados numa forma, os elementos participam num processo de construção interativa [e não mais o mero *struere*] e ganham um lugar e um peso específico no conjunto. A noção de forma implica, assim, a noção de função, e essa função determina o seu significado: “O *significado* corresponde precisamente *ao que um elemento faz* no todo em que se integra” (Coelho, 1982: 363).

[...]

Foi, no entanto, no âmbito dos estudos linguísticos que o conceito de *estrutura* adquiriu um maior grau de rigor científico. As propostas teóricas de Saussure, reunidas no famoso *Curso de linguística geral*, surgem como ponto de referência obrigatório na gênese desta noção. Ao conceber a língua como *sistema* de unidade interdependentes, como *forma*, Saussure inaugurou de fato uma nova era no campo da reflexão sobre a linguagem. O Círculo

Linguístico de Praga, herdeiro direto do legado saussuriano, introduziu pela primeira vez o termo e o conceito de *estrutura* numa reflexão sobre o método exigido pela concepção de língua como sistema: *estrutura* designa o conjunto de relações entre os elementos constitutivos do sistema, ou seja, a rede de dependências e implicações mútuas que um elemento mantém com todos os outros. Nesta interação dinâmica entre unidades, o todo aparece como qualitativamente distinto da soma mecânica das partes: não resulta de uma aglomeração aleatória de unidades, mas de uma integração orgânica de unidades que se diferenciam e delimitam reciprocamente, obedecendo ao princípio de invariância relacional. (REIS; LOPES, 1988. p. 35-36 – grifo dos autores).

A transposição da teoria linguística para a literária, para o Estruturalismo propriamente dito, conserva este caráter organizacional do objeto. Assim, o texto literário possui uma configuração própria de elementos, com forma e funções específicas, e que revela o seu todo. Nessa esteira, “[...] a análise [do objeto] será orientada no sentido da descrição das unidades e relações existentes.” (REIS; LOPES, 1988. p. 36). É assim que podemos ler, a título de exemplo, o modelo de Propp para reconhecer uma estrutura **subjacente** e **unificadora** (modelo invariante), conforme as funções que identifica em *Morfologia do conto maravilhoso* (1978). Ou, também, entre outros, por um dos experimentos máximos, com Gérard Genette, e seu incontornável *Discurso da narrativa* (1972), em que se configura uma tarefa dupla, conforme informa a comentadora da edição portuguesa, Maria Alzira Seixo, que “[...] envolve considerações de natureza teórica sobre os problemas de contar uma história na prosa literária de ficção [...]”, e, também, o de realizar “[...] um estudo sobre as várias possibilidades da organização narrativa [...]” (GENETTE, 1979, p. 11). Questões como **Tempo**, considerando as subdivisões da **ordem**, da **duração** e da **frequência**; de **Modo**, como **distância** ou **foco narrativo** (perspectiva); e **Voz**, pela análise da pessoa da narração, são colocadas em um imenso mundo relacional, aclarando, pela definição de **história** (ou diegese) e de **discurso** (ou narrativa), a **estratégia narrativa** do autor. O caráter operacional do modelo estruturalista, contudo, do qual nos desobrigamos no presente trabalho, dar-nos-ia subsídios suficientes para destrinchar por completo as páginas que compõem *O deserto dos Tártaros*. Ao conhecermos sua rede de anacronias (pelas interpolações de analepse e prolepse) ou a qualidade não-referencial de seu narrador (heterodiegético), desfariamos os elementos que organizam a escrita de Buzzati. Há um exercício quase obsessivo do manipular da obra nessa tarefa e que, por questões talvez inexplicáveis, acabam se desviando (ou desfazendo a necessidade de/criando um) **fora** da obra, fazendo com que o sujeito se despeça em definitivo de seu liame com o que chama de objeto. É fato que, de forma exemplificativa, ao analisar os recursos narrativos, como uma **anacronia**, caracterizada pela inversão na ordem cronológica dos

eventos da história, a análise não nos revelará o que está sendo mantido oculto, ou, caso o faça, jamais haverá aí excessiva permissividade ou surpresa (o que poderíamos entender como uma entrada de primeiro grau às profundezas do texto). Ao invés de nos dar uma abertura para o entendimento da obra, o destrinchar de elementos (algo próprio do comportamento analítico ocidental) acaba por fechar-se na própria estrutura. Como ler, então, essa obra com **diferença**, sem sancionarmos ou estarmos presos ao que a teoria predominante do século passado nos ofereceu? A resposta sucinta seria: o **forte** (como exemplo do *struere*, que é o **Olimpo** do “real”) existe apenas em/na função de aplacar o **deserto/Tártaro**, e todo efeito e revelação que dele possa vir; embora Buzzati não tenha nos dado a planta baixa do Forte, não tenha colocado aos nossos olhos seu projeto inicial (algo que se oculta), o que ele ensaia em sua narrativa pode ser lido como um desafio; justamente um desafio aos leitores acerca do nosso entendimento do que possa vir a ser uma estrutura narrativa. Não seria demais pensarmos, por exemplo, que o Forte seja uma construção original que data do século XVII, século seguinte ao Renascimento, e no qual se registra, em tempo, tanto o afastamento pelo Barroco, como a reaproximação pelo Neoclassicismo, dos ideários clássicos (sendo uma construção de ordem bélica, verdadeiro paradigma da afirmação estatal). O que haveria de ser, portanto, apenas uma estrutura em função *struere*, passa a uma qualidade conceitual (e que gera a indefinição em seu ator contemporâneo<sup>29</sup>), aliando ao que podemos entender como a passagem de uma finalidade mínima – o abrigo dos soldados e autoridades – a uma finalidade máxima da amostragem, que se satisfaz pela noção de **unidade e acabamento**. Esse **télos** (a verdadeira finalidade pretendida pelo Estado), regulador da organização social, é assistido pelas qualidades **formais** da construção, evidenciando uma concatenação de elementos fundamentais, mas que também avança pela demonstração de um modelo a ser seguido, como verdadeiro **exemplo**, então desafiado pelo desnecessário, propagando, rememorando as palavras iniciais de Ortiz a Drogo, uma má fama até mesmo entre os seus, o que corresponde à fissura reveladora da sua total perda/desvio da função. Com isso, pelo jogo entre original (ao que se destina) e adaptação (ao que serve), fica exibido o **não-acabamento**. Há, assim, uma oposição convivendo no limiar, em multiplicidade, à construção, como o que vem a ser primordial/original e engendrado (o **Olimpo**), vai se impondo o mundo errático, periférico, assustador, irracional, manuseado via fantástico, que é o desértico (o **Tártaro**).

---

<sup>29</sup> Muito disso se alinha à leitura proposta por Agamben, no ensaio: “O que é o contemporâneo?”, pesquisa que, em segunda investigação, o autoriza a definir: “[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] é, justamente, aquele saber ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa ‘ver as trevas’, ‘perceber o escuro?’” (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

Dessa forma, há realmente uma falha na *struere*, e ela está à espera de entrar para tomar o Olimpo, revelando a **falha** congênita, gestada, por assim dizer, junto com a não-**falha**. Estrutura e desestrutura; construção e desconstrução praticadas já dentro do gesto inicial, a sugerir que desestrutura e desconstrução não formam, assim, o **fora** da construção, mas sim uma característica da *struere*. O caráter menos lógico, a vertente irracional que agride a ideia de **forma**, de **função**, da **razão**, da **unidade**, do **todo**, então sugeridas pela noção de segurança que se construiu com a estrutura. Tal como Babel, o Forte/Olimpo é uma desconstrução que se revela com o passar dos anos. Sua lógica de convencimento se apoia na **forma** que mais parece apropriada, e que se esboroa por todas as partes do contexto. Tal como a omissão, que faria desencontrar a razão da argumentação, as **falhas** estão apenas no **fora**, dando ao **dentro da obra** uma plena sensação de segurança. Babel e Forte surgem como desafios da ordem.

A “torre de Babel” não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, e exibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica. O que a multiplicidade de idiomas vai limitar não é apenas uma tradução “verdadeira”, uma entr’expressão [*entr’expression*] transparente e adequada, mas também uma ordem estrutural, uma coerência de *constructum*. Existe aí (traduzamos) algo como um limite interno à formalização, uma incompletude da construtura [*constructure*]. Seria fácil e até certo ponto justificado ver-se aí a tradução de um sistema em desconstrução. (DERRIDA, 2006, p. 11-12).

2. A contrapartida de tudo isso é o escuro do brilho do monte olimpo; a **super**-exposição com que nos presenteia Buzzati. Entre as perguntas iniciais promovidas nesse trabalho, prefigurava a que requeria uma investigação da desobediência, mais precisamente, de saber a/contra quem desafiava o herói do romance, o protagonista de Buzzati. Se pensarmos em tudo como uma alegoria psicanalítica, o forte é o que tenta se manter como racional em Drogo, enquanto do deserto chegam as mensagens/estranhamentos/floradas do inconsciente, as quais, por mais que se racionalize, estão a um passo de assumir o comando de nossas vidas.

La fortezza [Bastiani], lo spazio infinito e misterioso del deserto e delle montagne, la struttura militare con le sue regole assolute e astratte, sono le allegorie mirabilmente definite e descritte della condizione umana: e qui sta la struttura fantastica del narrare di Buzzati, nel senso, appunto, dell’allegoria, enunciata in un linguaggio che ha la lucida fermezza della lesione etica e metafisica insieme. (SQUAROTTI, 2012, p. 56).

O Forte Bastiani é uma escola da ruína de uma forma de pensamento, e o protagonista de Buzzati é um não-**inspirado**, enquanto as demais personagens (homens utensílios a favor

de-) são acionadas pela **influência** negativa da estrutura. Na sua destruição está circunscrito o processo de *apokalypsis* (de descobrir o que estava oculto). Esse apocalipse é o **dizer** a estrutura, entregá-la à revelação; no texto, o encontro com o mecanismo (as fendas e aberturas pelas quais entram o desconhecido no Forte). Acionado o mecanismo, inicia-se o efeito em cadeia; o efeito que causa outro efeito, desencadeando uma sucessão de acontecimentos que não se interrompem, primando pelo encontro do efeito como fundamento, algo que nunca virá. O que estava segredo vem à tona pela mão do filho (daquele que veio depois e desafiou a tradição, desconfiado de sua organicidade e modelo); é a fala secundária (a que se sobre põe), que desvenda a estrutura do Pai (do que está em vigência, que precede). **O protagonista que abre a porta para o deserto e faz contaminada a estrutura** entrega-nos, ao leitor e ao teórico (desde que ambos perfaçam aquele que lê/teorize/dialogue/deslize/jogue), a possibilidade de ver com ele para além do método (ou sem estar a ele maniatado). Sem o *constructum*, ora recitado como o ícone monumental que se mostra como estrutura apodrecida, não há leitura em sucessão; sobretudo, não pode haver leitura em diferença. O homem contemporâneo, muito menos que instruído esse termo por uma variação do tempo, é o que reconhece a falibilidade escondida na estrutura. O que significa dizer, para Agamben (2009, p. 64-65):

[...] perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade [como se insiste atribuir a Drogo], mas implica uma atividade e **uma habilidade particular** que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto separável das luzes.

Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade.

(...)

**Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.** (grifo nosso).

A *habilidade particular* de Agamben, no entanto, é ainda perigosa; quase a se confundir com a heroicidade metafísica do herói. O apocalipse que se descreve em *O deserto dos Tártaros* revela o *apophrades*, aquilo que retorna dos mortos (embora sempre estivesse apenas velado, e não totalmente mortificado) é o combate duplo: ao revelar a ausência de heroicidade, revela-se também o discurso maior, a metanarrativa que se decompõe do *efeito do real*, o semblante colimado pela estrutura. A descrição do Forte requer, antes que um movimento de descontinuidade em relação à origem (para a qual fora pensada), o exercício de completude (a *tessera*), pela diferença. Por sugestão de Barthes, ao encontro do caráter

orgânico do Texto, a abolição da organicidade inscrustada, antes que na estrutura, na ideia da estrutura:

O Texto pode ser lido sem a garantia de seu pai; a restituição do intertexto vem abolir paradoxalmente a herança. Não é que o Autor não possa ‘voltar’ no Texto, no seu texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado; se for romancista, inscreve-se nele como uma das personagens, desenhada no tapete; a sua inscrição já não é privilegiada, paterna, alética, mas lúdica: ele torna-se, por assim dizer, um autor de papel [...]. (BARTHES, 2004, p. 72).

Carlyle escreve que: “O primeiro homem que começou a pensar neste planeta nosso, foi o começador de tudo. E depois o segundo homem, e o terceiro homem; - e não é todo o verdadeiro pensador, até esta hora, uma espécie de Odin, ensinando aos homens o *seu* modo de pensar, espalhando uma sombra do seu próprio retrato sobre as seções da história do mundo?” (19-, p 38). Sem a garantia do pai (da volta/retorno ao mesmo), sem a garantia do primeiro homem, é assim que estamos autorizados a pensar nosso herói, um novo Odin em cada ato de lida, o que significa estar, também, como o homem contemporâneo de Agamben.

3. Buzzati é um mestre do *spatium*, isso não pode ser esquecido. Ensaios e teorias sobre o autor, sobretudo os que se debruçam sobre *O deserto dos Tártaros*, aludem, invariavelmente, a essa particularidade. Por ele, pelo espaço (sua descrição), a maior traição. Ao adentrar o Forte Bastiani somos tomados de imediato pela categoria narrativa do espaço; somos inscritos no domínio específico da história, e logo surge a questão acerca da função do *spatium* na narrativa. Em Buzzati, o espaço assume o bastão anafórico do protagonismo e da heroicidade, centralizando a atmosfera, que soa escura, sombria, obsoleta, labiríntica, claustrofóbica e antepassada, em cuja dimensão, presas por linhas discursivas, desfilarão as demais personagens, alinhadas sob a influência indefectível da ruína estrutural. Como se nota, parece que há sempre, em par com o espaço, uma razão de estrutura, propriamente uma **forma-estrutura**. Revestido de sentidos múltiplos, o *spatium* não se trata apenas de componentes físicos servindo de cenário ao desenrolar de uma ação e à movimentação das personagens; a ossatura do espaço abarca as atmosferas sociais (espaço social) e psicológicas (espaço psicológico). Conforme o espaço se particulariza, cresce o investimento descritivo por parte do autor, tomando importante proporção no romance, e não por acaso, conforme a narrativa avança, é como se fôssemos tomados por um **excesso** descritivo. Uma narrativa que pretendesse expor a beleza/magnitude/colosso das construções de um tempo passado, não gastaria seu momento de recorte justamente desabonando o *struere*. Durante muito tempo, o livro se torna apenas interrupção; é sempre interrupção, e o cenário passa para o primeiro



plano, desempenhando o papel onde se organiza a legibilidade de toda a narrativa. Essa qualidade buzzatiana, presente na construção de seus outros textos, ocorre como que o modelar de um alvo. Como se o feitor do alvo estivesse por muito tempo trabalhando sobre ele, armando e desarmando-o, pintando, posicionando, medindo seu diâmetro e altura, realocando linhas e valores, tudo para que, enfim, em um momento glorioso, a flecha viesse fincar sua lança no coração da estrutura. A atmosfera, que se liga à ideia de espaço, possui caráter que penetra de maneira sutil no protagonista. Aqui, tudo sugere que ela decorra necessariamente do *constructum*, justificando a ambientação desencadeada. Se, tradicionalmente, ao trabalhar o espaço físico o autor impõe, conforme Bourneuf e Ouellet (1976, p. 135), limites espaciais à narrativa, o que poderia pretender o autor com a destruição (que se dá pela exposição em excesso) do espaço/do *constructum*/da *struere*/da *structura*, como ocorre com Buzzati, senão arregaçar uma imposição que o endivida até a alma? A questão, queremos crer, subjaz de tudo o que trouxemos, liga-se à ideia moderna de progresso, ao progresso que traz em seu bojo as consequentes: originalidade, endividamento, tradição, estrutura (modelo e exemplo) e herança. De como, enfim, isso (que é uma **coisa**) que se inscreve, paradoxalmente, no nível ôntico do pensamento Moderno, tem sido através dos anos, desde a pretendida emancipação iluminista, tomado como uma **substância**, traduzida como se fosse uma marcha inexorável para um futuro paradisiaco; curiosamente, essa marcha se alimenta da solidez das grandes construções: imóveis e imutáveis.

O vocábulo é bastante revelador:

**Pro.gres.so** *sm* (*lat progressu*) **1** Marcha ou movimento para diante. **2** Curso, seguimento de uma ação de eventos, do tempo etc.: *Os divertimentos não prejudicavam o progresso dos seus estudos.* **3** Adiantamento cultural gradativo da humanidade. **4** Melhoramento gradual das condições econômicas e culturais da humanidade, de uma nação ou comunidade: *Incentivam o progresso dos países subdesenvolvidos.* **5** *Filos* Marcha numa direção definida. **6** *Filos* Transformação gradual que vai do bom para o melhor. **7** Crescimento, aumento, desenvolvimento: *O progresso da indústria.* **8.** Adiantamento, aperfeiçoamento ou melhoramento contínuos. **9** Vantagem obtida; bom êxito. *Antôn: decadência, retrocesso. P. do tempo: o decurso do tempo.* (MICHAELIS, 2000, p. 1706).

O progresso, e sua medida, descrito como remédio, aproxima-se agora do *pharmakon* derridiano, posto em xeque em *A farmácia de Platão* (1985), e que, bem medido, pode ser tomado como um veneno, a depender da administração de suas doses. Para Derrida, escreve Eagleton, a “[...] desconstrução, portanto, compreendeu que as oposições binárias, com as quais o estruturalismo clássico gosta de trabalhar, representam uma maneira de ver típica das ideologias.” (2006, p. 183). Será com Michel Maffesoli, contudo, que a abordagem acerca do

mito (ilusão) do progresso mais se avoluma, e com a qual pretendemos fechar essa análise. De um progresso da razão tomado como projeção do sentido.

O sentido projetava-se. Sob esse aspecto, basta observar que, em numerosas línguas latinas, o *sentido* significa ao mesmo tempo a finalidade e a significação. O que implica que só tem sentido (significação) aquilo que tem um sentido (finalidade). Como indicam estas antigas expressões filosóficas: *logos spermatikos, ratio seminalis*. A razão era projetiva.

Tenha-se consciência ou não, o ambiente específico da modernidade ocidental foi, em seu sentido etimológico que acabo de lembrar, “espermático”. Dentro do quadro de suas instituições educativa, social, política, econômica, o que prevaleceu foi a mobilização das energias, individual e coletiva, tendo em vista uma salvação futura: a Cidade de Deus celestial (Santo Agostinho) ou o Paraíso terrestre (Karl Marx) a realizar-se no futuro.

[...]

Tudo isso foi dito de muitas maneiras. De minha parte, numa época em que não era moda, eu fiz uma análise crítica do mito do Progresso (*A violência totalitária*, 1979) e de sua capacidade destrutiva. O *totalitarismo* a que ele induz termina, inelutavelmente, pela devastação do mundo e dos espíritos. Hoje em dia, não há mais dúvidas quanto a isso. E as consequências mortíferas, tanto no ambiente natural quanto no social que um outro espírito do tempo está em gestação. Está em curso uma mudança climática.

Quando se tem lucidez e a humildade de observar, a longo prazo, as histórias humanas, percebe-se que, sempre, o apogeu de um valor provoca seu declínio. São numerosos os termos, eruditos ou familiares, que expressam esse fenômeno. Os sociólogos irão falar de um progresso de *saturação*, os historiadores de inversão *quiasmática*, os psicólogos de compensação. Não importa o termo empregado. Trata-se de uma inversão de polaridade, *causa e efeito* de uma profunda mutação societal ou antropológica. (MAFFESOLI, 2010, p. 59 – grifos do autor).

Colocado dessa maneira, subjaz que a **forma-função** (componente fundamental da organicidade estruturalista) haveria de ser, também, a sua finalidade. A obra de arte contemporânea, pensada a partir do *télos*<sup>30</sup> grego, é um desafio a essa proposta – desafio que Buzzati pretende provar, abrindo o forte ao deserto, o realismo ao fantástico – não há ou não se deve ter uma finalidade essencial, tampouco mesmo uma funcionalidade adrede inscrita em sua ânima, mas uma razão de fazer pensar fora da estrutura. Ao **formalizar** a arte, coloca-se em segundo plano sua presencialidade, a retira da condição mais fundamental, que é ser ela própria um sentido, uma realização (sem endividamentos necessários). Não se persegue qualquer noção essencialista da obra de arte, pelo contrário, a **não-essência** é que a torna algo

<sup>30</sup> O termo é retomado por Heidegger, ao analisar a noção de utilidade das coisas e de como existe sempre uma impressão, para o autor infundada, de finalidade/fundamento. "Com ele, o cálice circunscreve-se como utensílio sacrificial. A circunscrição finaliza o utensílio. Com este fim, porém, o utensílio não termina ou deixa de ser, mas começa a ser o que será depois de pronto. É, portanto, o que finaliza, no sentido de levar à plenitude, à (consumação) o que, em grego, se diz com a palavra *télos*. Com muita frequência, traduz-se *télos* por "fim", entendido como meta, e também por "finalidade", entendida como propósito, interpretando-se mal essa palavra grega" (HEIDEGGER, 2002, p. 14).

único. É possível pensar que Giovanni Drogo seria o herói eleito, aquele responsável pelo desmanche da estrutura, pela abertura do forte ao deserto, e que essa seria a sua verdadeira “porção de estrelas”, o seu lugar no panteão heroico. Na verdade, a entrada do deserto sombrio (simbolizada pela entrada dos homens que de lá provém) algo que pouco a pouco começa a contaminar o forte, já no final da narrativa, revela o rito fadado da heroicidade que se apoia estruturalmente; revela, ainda, como heroicidade e progresso perfazem dois mitos que se aliam para a manutenção da grande narrativa; se é possível vencer a estrutura é, justamente, porque há uma heroicidade a ser combatida.

Mafesolli, no entanto, nos fala de uma **separação – dominação**. São, para ele, estas as duas características fulcrais do **mito do progresso**, como raízes do paradigma moderno. A natureza torna-se um ‘ob-jeto’ (o que é colocado a nossa frente) dominada por um ‘sub-jeito’ (substancial) autossuficiente e, principalmente, que representa uma razão soberana (soberana no sentido de que se sobrepôs a todas as outras possibilidades, velando-as, colocando-as na escuridão), fundamento do desenvolvimento científico, depois tecnológico. É nessa dicotomia que se encontra garantida a performatividade do modelo científico, analítico (de *analysis*, dissolver) – resolvendo uma estrutura da revolução científica, se apoia no fato de que somos seduzidos pela ideia de verdade. No caminho disso, uma experiência de automatização da linguagem; de um (entre muitos) modo de conhecimento tornando-se a forma de domínio do mundo natural, em que a dosagem correta não é mais do que mera ilusão.

O protagonista de Buzzati, com seu gesto e gozo pela desobediência, que desvela (em apocalipse) a verdade do Forte, seus dentes apodrecidos, sua estrutura enganosa, refaz o caminho dessa ilusão ao questionar sua culpa. Tendo sido ele o causador da abertura, seria também ele o fora da ordem, o dotado da conduta que não se amolda (anômala). Subir por muros, doar os olhos para que possamos olhar a outra realidade, instintivamente, fazer entrar o desconhecido (em nós), são atos que traduzem o realizar da mudança (o próprio desfazimento) do *télos*, em comunhão com o desvio da finalidade que as razões do mundo – aqui, sobretudo, pela maior prova de seu anti-progresso, pela guerra – impuseram à **estrutura primitiva**.

#### 04. Na introdução deste trabalho, dissemos *homo in errorum*, o **herói do epitáfio**.

Pensemos em como Crotti descreve a condição de Drogo dentro do jogo narrativo:

Nel *Deserto* invece, accanto alla caratteristica già enunciata, della trama quasi inesistente, si nota che tutto è già definito e compiuto fin dall'inizio, come in una tragedia alfiariana; come nella tragedia ed all'opposto della

commedia i presupposti del finale sono insiti nell'incipit; tutto tende ad un **esito preconstituído che trascende il libero arbitrio individuale**: lo spazio decisionale lasciato alle singole esistenze è pressoché nullo rispetto alla potenza di un maligno e fatale destino. (1985, p. 26 – grifo nosso).

O herói está sobre (*epi*) o túmulo (*thapos*).

Os deuses do Olimpo o puseram lá. Marcadamente, acima da estrutura, por forças misteriosas, apto a observar tudo de cima, mas cumprindo o rito que Heidegger nos dá em *Sein und zeit*, pelo qual “[...] a autenticidade da existência permanece sempre ainda definida pelo projetar-se explicitamente para a sua morte” (VATTIMO, 1996, p. 62-63); sobre ela, a estrutura, se está sempre sob o risco iminente de ser engolido, cedendo à sepultura; é o herói que joga necessariamente com a morte, sobretudo porque está apto e pronto em doar-se para a abertura da estrutura. Inegável que a morte seja o desfecho corriqueiro para o herói trágico, lido na epopeia ou no romance contemporâneo (os heróis “devem” ser mortos no auge, pois assim não haverá tempo para que falhem humanamente; para a antropologia cultural estarão justificados os monumentos erigidos em seu nome). O que está em diferença é a morte como origem do destino, como se lê na lição de Crotti: a morte colocada em antecipação (vide o conto *Triunfo*, de Buzzati, e seu herói Stefano Giri<sup>31</sup>). Ao marcar o homem contemporâneo com o signo da morte, não se acaricia o final comum, o que se quer é desconsiderar/fazer desaparecer tudo o que poderia fundamentar a existência. Pode-se dizer, com maior insistência, em fundamentar cotidianamente o que justificaria a existência; esvaziado de valores, desejos, objetivos e fundamentos, o destino que se inscreve como antecipação (e que inevitavelmente se coloca como vetor preponderante, em detrimento de todos os outros) não poderá ser outro senão a morte.

O enfrentamento do minotauro não impediu que Teseu fosse emboscado por Licomedes. Mesmo tendo enfrentado heroicamente os doze trabalhos, Hércules é morto pela mão da esposa. Jasão, que bravamente venceu inúmeras batalhas na busca pelo Velocino de Ouro, foi acidentalmente vitimado por uma viga que se desprende do próprio navio. O destino destes heróis, fatalmente mortos, e que se encaixa como último ato de seu registro biográfico, não pode ser reduzido ao ocaso final, que surge apenas como conclusão e desfecho de uma vida de aventuras e glórias. Ao contrário destes destinados (a desempenhar um papel divinamente desenhado), o herói contemporâneo não reúne feitos gloriosos, segundo a modelagem divina; ironicamente, não tem sua vida resignificada na hora da morte (daí termos dito que essa é uma leitura ingênua que se faz de Giovanni Drogo), tal como se lê com

---

<sup>31</sup> “Considere, senhora: paciente, condescendente, sozinho no mundo e internamente aflito, ainda que por fora não se notasse, nascido, crescido e morto sem consolo. Hoje é sua paga.” (BUZZATI, 1997, p. 140).

Antonio Candido: “[...] não teve [Drogo] medo de assumir o modo sério em estado de pureza, para revestir com ele a austeridade heroica do protagonista, **destinado a só ganhar a vida, na hora da morte, depois de gastá-la no limiar fantástico do deserto dos Tártaros**. (2010, p. 147 – grifo nosso).

Longe dessa leitura, o **destino** passa a ser referendado sem qualquer determinismo que o termo pareça estabelecer; trata-se de um destino no sentido de estar colocado à possibilidade de revelar os pecados da estrutura. Como **revelação** o elemento decisivo é como algo que “[...] você há muito tempo suspeitava, mas dificilmente ousava pensar, e que teria negado raivosamente saber caso lhe perguntassem [...]” (BAUMAN, 2008, p. 35) e, mais propriamente diante do desvelar:

Na infância, nos situamos frente ao curso futuro de nossa vida, como as crianças em frente à cortina do teatro, na alegre e tensa expectativa das coisas que estão por vir. Sorte que não sabemos o que efetivamente virá. Pois quem o sabe, a este por vezes as crianças podem parecer delinquentes inocentes, que não foram condenadas à morte, mas à vida, que contudo ainda não ouviram o conteúdo de sua condenação. Mesmo assim, todos desejam para si uma idade avançada, portanto, um estado em que a situação é: *Hoje está mal, e doravante, o amanhã será pior, até sobrevir o mal definitivo*. (BAUMAN, 2008, p. 127-128).

O herói de Buzzati, relembramos, norteia-se pela certeza que se consolida gradativamente de que **não há nada lá, na distância, para ser encontrado**; o mundo já está colocado, basta que olhemos diretamente para ele, nos sendo concedida uma segunda olhada. Sua heroicidade não o salvará da morte, é possível que ele seja atingido intempestivamente antes de qualquer êxito; ele pode falhar de forma a vir a ser “engolido” pela estrutura, como acontece a Carlo, o protagonista de *O irmão trocado* (1957), arruinado pela experiência do temido internato; como acontece ao curioso que aciona uma haste e por pouco não é aterrado pela Baliverna (*A queda da Baliverna*, 1957); ou, como muitos de seus leitores, que olham e olham sem nunca poder enxergar esse traço fantástico que reina sobre o real. Sua atuação pode limitar-se a deixar ficar, ser o Ser-aí desfilando sobre a estrutura, o que só estranhamente se alinha como destino: “Então também o velhinho entocado no porão a fazer contas, também aquela obscura e humilde criatura aguardava um destino heroico?” (BUZZATI, 1984, p. 59), examina Giovanni Drogo; em projeção, o circuito do homem-utensílio. Em todo *O deserto dos Tártaros*, é de se notar, encontram-se esboroadas as alusões aos grandes feitos que, tal como os oficiais do passado, agora Giovanni Drogo deveria cumprir, de forma a vir a ser, além do protagonista, também “[...] o indivíduo notabilizado por seus feitos guerreiros, sua coragem, tenacidade, abnegação, magnanimidade, [...] capaz de suportar exemplarmente uma

sorte incomum (p.ex. infortúnios, sofrimentos) ou que arrisca a vida pelo dever ou benefício de outrem [...], notabilizado por suas realizações [...], figura central de um acontecimento” (HOUAISS, 2001, p. 1520), mas isso já não é possível ao novo herói, pois o processo histórico requer outro tipo de batalha: “O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas.” (CAMPBELL, 2007. p. 28). O fator paradoxal é que a *struere*, aprisionadora do homem, possibilita, em contrapartida, a revelação de sua falibilidade ao deixar que viva sobre ela, inscrevendo o herói no desejo da heroicidade. Poder-se-ia dizer que esse herói se afirma pela história em que se **pretende impor**, como desejo, o signo da heroicidade. Destacamos a propósito o verbo “pretender”, denotando, em recuo, uma ação que só está (em antecipação) dentro do enunciado. Em comunhão, exercitada pelo narrador, pelos personagens (planos/utensílios/arquetípicos) e, de forma mais insidiosa, pelo leitor, que é de fazer impor uma vontade/desejo sobre o protagonista; uma vontade que tem apuro ético, de forma que ele corresponda a uma animosidade que, possivelmente, não lhe assista ou assistirá; e que, por tudo o que trouxemos até aqui, não poderia existir ou ocorrer.

Concordamos que a figura do herói romanesco é um tópico altamente complexo. Sua área de pesquisa, a teoria e crítica da narrativa, não é diferente, de tal forma que nos limitamos tocar em alguns pontos cruciais, para a compreensão da tese proposta. Pode-se dizer que o herói, puro e simplesmente tratado, não forma em si um estudo apartado na Teoria, a qual, sem correr riscos, prefere, mais recentemente, desenvolver a fundo questões que inflam a individualidade do protagonista, e sua localização gradativa dentro da análise da personagem de ficção. Havia um perigo em nossa pesquisa, que seria o de diferenciar a heroicidade que a narrativa investe ao protagonista, sem confundi-la com a qualidade do protagonista-herói. É preciso ser dito que, em termos contemporâneos, a heroicidade, a exemplo de outras verdades, corresponde ao desdobramento da superação do Deus Moral (a morte nietzschiana de Deus), seria esse o ponto de origem que, após Heidegger, passou a ser definido pela concepção do **fim da metafísica** (objetiva), ampliando, não o alcance (que já em Nietzsche era visível), mas a potência de entendimento deste novo critério. Colocado dessa forma, agora, no contemporâneo, é mais a heroicidade que sofre abalos, e menos o herói em si; o paradoxal, e o que, por nossa defesa, está claro no herói de Buzzati, é como a heroicidade, no combate ao pensamento forte, é deslocada para o nível do incerto, como produto da existência (e não da essência).

A heroicidade, portanto, deixa de ser lida como metafísica objetiva, e essa nova acepção, não se pode enganar, está entre as mais ruidosas constatações. Afinal de contas, o

que é o homem sem a heroicidade? Em quanto o arquétipo milenar de Campbell, e até mesmo de Frye, é redimensionado? O herói da heroicidade, assim como Deus, precisou morrer para poder nascer novamente; agora livre da força ancestral, liberto de todos os amálgamas que lhes foram adrede atribuídos. Sem a heroicidade substancial, o herói é também o homem por si só, agindo na imprecisão da cultura aberta, atua nos limites do corpo. Em relação a ele, não há mais ilusões, não se lhe impõe mais a verdade do escolhido. Todo nosso trabalho se debruça sobre a figura de Giovanni Drogo, que muito antes de ser um herói, é certamente o protagonista eleito pelo narrador buzzatiano, de modo a configurar a principal personagem de sua obra literária. A medida de sua complexidade, em um primeiro momento, parece equivaler apenas ao herói problemático, tal como dicionarizado por Houaiss, cuja “[...] personalidade, modo de agir e de pensar parecem entrar em conflito com a sociedade circundante, considerada de modo negativo [...]”. (HOUAISS, 2001, p. 1520). Certamente, nessa perspectiva, Drogo é também um herói problemático; mas suas (in)ações dissipam todo o arcabouço para os quais estávamos prontos, e toca nossa tese em um ponto central, já que sua forma de comportamento modula de forma bastante interessante a construção do romance. Ele, o herói, como **ser do papel**, protagonista do romance, rígido resultado de transformações seculares, é o eleito pelo narrador e, muito ocasionalmente, não será o escolhido pelo leitor; nessa sua jornada, ele será multiplicado por tantos quantos indivíduos o acolham, pondo até mesmo como doença nossa doação fusional, insistindo a manter o seu papel compreendido dentro da (compulsionante repetição da) forma. Na Modernidade, à medida em que o indivíduo tenha passado a se reconhecer como centro tomador de decisões, instaurando uma **nova** complexidade social (a escolha em detrimento de alguma coisa), aclarando o jogo ético-moral, seria fatalmente disso que os novos romances iriam tratar, e vivemos desse reflexo, repetindo essa forma anestésica de falar sobre si mesmo. Aqueles heróis tornaram-se “melhores”, específicos espelhos, e deles (ou melhor, de nós mesmos) esperamos sempre algo para além do protagonismo, melhor dizendo, esperamos uma vida de heroicidades. Essa é a grande ilusão à qual Drogo não se dobra; e à qual o leitor avisado de Buzzati não pode aceitar, tornar-se indivíduo revelou um processo aberto ao leitor (o ler para individualizar-se). Nesse sentido, o protagonista de Buzzati não é mais um indivíduo (aquele que está sob o signo de—) e seria utópico imaginar o leitor dentro desse círculo de decisão, mas ainda assim é necessário para que se continuem produzindo protagonistas; a quebra do pensamento forte nunca será simples. Drogo não pode ser um herói no sentido metafísico do termo, porque nenhum dos homens pós-nietzschianos estão conscientemente autorizados a ser.

Buzzati é o autor da desilusão da heroicidade. Como dissemos muitas vezes, elegeu o fantástico para propulsionar essa perspectiva, tornando subjacente a questão: quanto de paradoxal há nessa eleição? No fantástico italiano, ao menos aquele atribuído a Buzzati, destaca-se menos a atmosfera própria do fantástico, e aflora a apresentação de alegorias existenciais que se nivelam pelo comportamento do protagonista diante da tomada de decisões importantes e, como desdobramento, os dramas existenciais que emergem dessa atuação, dialogando com a *exposição* (nunca atingível) da psiquê humana. Essa tomada de decisões se dá dentro de um tratamento paródico da tradição; de uma escolha por acumulação de gestos. Por esse elemento, os costumes estão lançados sempre como uma condição de desafio, é o que Buzzati empreende na escolha pela narrativa evanescente do fantástico, circundante do estranho e do sobrenatural. Assim, em uma inversão genial, a própria tomada de decisão já aparece como uma espécie de desequilíbrio dentro do equilíbrio e se impõe como jogo contra o protagonista (e o leitor) desavisado, o qual, “liberto” metafisicamente, não pode recorrer a uma qualidade externa, senão a de sua própria condição humana, em meio a um ambiente ilógico, proposto pela configuração discursiva sobrenatural. A punição é auto-circundante, sem se parecer com uma manifestação da *hybris*, e já algo distante, embora de certa forma decorra das resoluções trazidas pelas ideias de *fortuna* e *virtù*, com a emancipação da ética política, em relação aos desígnios religiosos, e que, após gestar o primeiro grande personagem moderno, com Hamlet, o novo protagonista não encontra mais ponto de volta, vindo a encerrar-se na ampliação das questões existenciais articuladas pelas doutrinas humanistas de Sartre, pós-leituras de Nietzsche e Heidegger. Como tema, a heroicidade ainda continua a ser o mais complexo espetáculo. Entrementes, ela se beneficia e alicerça na escrita maravilhosa; no mundo em que não se pensa na contraposição discursiva, independente de leis naturais que possam ser explicadas. Assim, a heroicidade do super-homem, por exemplo, é incontestável, porque completamente impossível de ser exercitada. No entanto, o mesmo não ocorre dentro da categoria mais evanescente que já existiu; dentro do fantástico, a heroicidade é o próprio *estranhamento*. É a fração de segundo ao alcance da ação e da percepção. Em paralelo à filosofia de Sartre, não por acaso, os novos artistas são sensores dessa mesma apreensão. Afinal, não tem sido assim, nos repetidos *zeitgeist* da história?

##### 5. Retornemos, então, à questão da **imposição do desejo**.

O que Calvino lê como capacidade de abstração de Buzzati, justamente, é sua capacidade de captar algo que se está impondo: “La forza di Buzzati sta nella sua capacità d'astrazione: ossia di convertire un'emozione incorporata in immagini concrete che abbiano la



nettezza di concetti astratti” (CALVINO apud ZANGRANDI, 2014, p 34). É só com o abandono do padrão metafísico e determinístico, premente de fundamento, que podemos entender e valorizar o herói que se coloca a dizer: 'não farei isso', 'não procurarei aquilo', 'não me peçam isso', como se disse, a todo momento, ‘constato que não há heroicidade em mim, nada obstante tenha caído nessa condição’.

Quanta surpresa e arrebatamento ele nos traz com isso!

A atitude de Drogo, infalivelmente, transferindo-nos, ao invés de heroicidade, a angústia e o desespero, a escolha e a sujeição, a resignação e o gozo, não poderia ser maior; a medida lúdica da obra, e teremos que cavar por isso, virá às duras penas, mas aparecerá como júbilo quando aceitarmos, em reciprocidade, o instante evanescente no olhar de Drogo diante do heroísmo, sem se submeter à heroicização. Há, ali, um ensaio de alteridade do resignacionismo: os “[...] textos fantásticos agridem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise; eles rompem a relação orgânica (psicossomática) entre espírito e corpo” (CESERANI, 2006, p. 83). Em certo aspecto, a abordagem que antes demos de Carlino não pode ser refutada; mas não poderá ser refutada se nos abençoamos a nós mesmos com a qualidade da vitimização. O herói, apesar de haver aceitado o chamado, logo percebe uma incompatibilidade/descolamento que também é ético, e sua inação tem como contraparte uma espécie de aprisionamento, tornando-o exemplo de herói refém/vítima, como se defendeu. Drogo, no entanto, ao se autorizar a não fazer (o que é preciso calcular, medir e avaliar como a impossibilidade de agir sem a heroicidade), não perde o poder da ação afirmativa; na verdade, instaura repetidas vezes o mesmo paradoxo, em que a entidade (a grande autoridade representada pelo Forte) não espelha ou mais representa a moral de seus oficiais/elementos, recriando o lugar da intersecção. Em um mundo em que estão em xeque valores fundamentais, como ter certeza de que, já que nosso *corpus* tem pano de fundo beligerante, uma guerra não se produz ao interesse de um pequeno grupo, ou de toda uma indústria bélica? Ou então, de que uma lei (tirânica e inacessível), não tenha apenas o respaldo ético da estética em que se produziu, cumprindo todas as formalidades previstas em seu *codice*, mas que, no entanto, venha a trazer benefícios apenas a uma determinada casta, não sendo mais que um produto aristocrático?

A escrita de Buzzati, pós-Kafka, na economia dessa pesquisa, engendra tais questionamentos. Em vários momentos fizemos alusões ao *pensiero debole*, um conceito que surge como síntese no limiar destas questões quiasmáticas. Por ele, todo o herói contemporâneo é um ensaísta que poderá alcançar a *nova* heroicidade. Opor o *pensiero debole* ao *pensiero forte*, como o verbo indica (colocar-se *contra a/ao*), resulta sempre nessa dialética

do ensaio e faz parte da destruição do heroísmo como matéria da metafísica, mas sem o peso da ruptura. Trata-se de um discurso que precisa recorrer à herança para o deslocamento dessa mesma herança. O *pensiero debole* torna-se uma grande fórmula de epísteme. A sua complexidade está registrada em como o homem, adestrado por séculos ao binarismo, poderá reagir a isso em multiplicidade. De como tornar o *pensiero debole* uma grande corrente, em substituição ao pastiche social, em que atos em (re)constituição são ensaios da vida em circunstância. Nesse contexto, o novo herói do romance, dentro da razão que a sua qualificação exige, apenas eventualmente agirá heroicamente (quando comparado ao herói moderno, cujo conceito será preservado como utensílio), seja resgatando um cão na correnteza ou implodindo prédios inteiros em Nova York; será a construção narrativa que continuará a nos fazer vibrar com o que o herói vier a fazer de sua vida, ainda que sua mais incrível batalha, como foi a de Drogo, seja justamente contra o grande valor, uma grande metanarrativa. Como fruição, o **pensamento fraco** consiste em rememoração (*Andenken*) não mais remete a nenhum fundamento (*Grund*) ou origem, e o efeito ético dessa nuance do pensamento, contudo, entra em choque com a busca pela imediata satisfação do homem. Por outro lado, a hermenêutica não se volta mais apenas para o passado (transmissão-recepção), como aspectos epocais do ser, mas aplica-se à **contaminação** em relação aos múltiplos conteúdos do saber contemporâneo, da ciência, da técnica e às artes, tendo como efeito a fragmentação da verdade que possa se pensar fundacional, dando-nos muitas outras verdades **fracas**, fragmentadas, mediatas, regionais e, portanto, restritas. O grande modelo do mundo (a fábula) deve ser lido como superficialidade, organizado pela técnica do Olimpo, isto é, o *Ge-Stell*, em que a metafísica se consuma em sua forma mais desenvolvida (objetiva, com o acumular dos milênios).

A heroicidade abandonada, como todo **pensamento forte**, mostra-se como **metafísica** (o que faz o **enxerto no nada**; que preenche, na **reificação mônada** de Platão (1999), o **trono vazio do criador**) como aquilo que tende a ser uma lei e forma da razão – o que Eagleton vai descrever como sendo a história da era moderna, na qual o homem é lançado à incessante “[...] busca de um vice-rei de Deus.” (EAGLETON, 2016, p. 47), em um espectro que vai da “Razão, Natureza, Geist, cultura, arte, o sublime, a nação, o Estado, a ciência, a humanidade, o Ser, a Sociedade, o Outro, o desejo, a força vital e as relações **personais** [...]” (EAGLETON, 2016, p. 47) – lista à qual fizemos questão de acrescentar, como dedução gradativa da força vital, a **heroicidade**. De tal forma, o *pensiero debole* nada tem a ver com fraqueza em si, debilidade ou apequenamento, tem muito a ver com uma grande **ruptura** do aspecto relacional com a realidade, pelo qual, de tempos em tempos, o elemento a ocupar o trono

desnaturalizado fizeram por funcionar como: “[...] formas de divindade deslocada” (EAGLETON, 2016, p. 47), pode-se dizer, também, formas possíveis de divindade, dentro de um processo de divinização. O *pensiero debole*, assim, é o pensamento que demite a farsa da maioria e da emancipação do homem, demite o pensamento metafísico (sempiterno em não negar o **nada**), abrindo, por conseguinte, espaço para todas as demais formas de pensamentos, metafísicos ou não, sem se fechar em uma interpretação única e determinística, sem pretender uma superação, mas sim uma possibilidade/sustentação (ou como mais se tem dito: uma **proximidade**).

Em síntese, pensar fracamente, em termos do herói, é aceitar encontrar-se com Giovanni Drogo, é abrir mão da ideia de fundamento. Isso, pensado em termos literários, é o mesmo que dizer pela desconstrução da prática narrativa que se impõe, negada por Buzzati ao fazer uso da narrativa insólita. O que emerge no contexto aparece como material fragmentado, caótico e metaficcional, ao imbricar em sua gênese arte e realidade, testando os limites da ação virtual. Giovanni Drogo cumpre também um *iter* de grande herói, até mesmo respondendo ao chamado de que fala Campbell, para quem, nas análises finais que realiza em *O herói de mil faces*: a “[...] moderna tarefa do herói deve configurar-se como uma busca destinada a trazer outra vez à luz a Atlântida perdida da alma coordenada” (2007, p. 373); é sim, essa a tarefa do herói, expor, não só Atlântida, mas rachar o crânio de Zeus, para ver sair dali, também não seus filhos divinais, mas o homem comum, jogado no mundo sem qualquer alavanca sagrada, sendo o mais fiel possível a sua condição em que, certamente, não se encontra inscrita, como essência ou destino, pela heroicidade. O novo herói tem o dever de esperar a contaminação do real pelo insólito, e Drogo está como o infiltrado à espera dos tártaros, abrindo as portas para que entrem. Somos assenhorados pela manifestação do inconsciente e pela imprecisão, e não por acaso nossos protagonistas, de um lado, tornaram-se frágeis, volúveis, depressivos, comuns, contraditórios e irracionais, para citar novamente Campbell (2007), impulsionando uma ficção que responde não apenas à noção de **determinismos locais**, investigada por Lyotard, mas também à **heterotopia foucaultiana**; a mesma ficção que, de outro modo, dando vazão à irracionalidade que emerge do mundo opressivo, presenteia-nos com magnânimas criaturas que paradoxalmente amamos. O herói metafisicamente instituído, portanto, e que inscrevemos como dotado de uma das mais ancestrais metanarrativas, é o herói que poderia ter sido morto. Queremos dizer, sua *função legitimante* deve ser, no mínimo, colocada em suspeição, até que se extinga como *pensamento forte*, preservando a sua ação dentro do espectro existencial, e não mais essencial. Como toda

grande narrativa, “[...] seu declínio não impede que milhares de histórias, umas pequenas e outras menos, continuem a ser a trava da vida quotidiana” (LYOTARD, 1987, p. 33).

7. Drogo é um herói liberto da grande narrativa da heroicidade. Seu criador, Dino Buzzati, ao elegê-lo, determinando seu raio de ação (a proteção de uma linha de fronteira), ou, antes disso, sua formação (militar), redimensiona a posição de simples protagonista. O homem comum, sem prejuízo, poderá continuar a ser lido em tantos outros autores. Drogo, no entanto, trata-se de um herói de guerra reavaliado, cuja linguagem pessoal (e todo o livro é o exercício do leitor em conhecer essa linguagem, não necessariamente o põe em confronto com o herói de guerra tradicional, mas evidencia o arquétipo que, em *O deserto dos Tártaros*, conhecerá seu ápice pelo soldado em atuação, Angustina, suprassumo do repositório do pensamento forte, da linguagem metanarrativa; tão bem desenvolvida dentro dos limites de sua performance, que encampa como poucos a figura circunstancial do *desejo do real*, de que nos fala Badiou, enquanto Drogo declarará, em termos de guerra, como o projeto moderno (da realização da universalidade) foi destruído (definitivamente estraçalhado em Auschwitz).

Com estas certezas, o **herói do epitáfio** haverá de cumprir o sinal da morte:

Encontrou-se sentado numa larga poltrona, num quarto de dormir; e **era uma tarde magnífica**, que deixava entrar pela janela o **ar perfumado**. Drogo olhava mudo para **o céu que se tornava cada vez mais azul**, as sombras violetas do vale, **as cristas ainda imersas no sol. O forte estava distante, não se avistavam mais sequer as suas montanhas**.

**Devia ser uma tarde de felicidade, mesmo para os homens de uma sorte mediana**. Giovanni pensou na cidade ao crepúsculo, os doces anseios da nova estação, jovens casais nas alamedas ao longo do rio, os acordes de piano pelas janelas já acesas, o apito de um trem ao longe. Imaginou os fogos do acampamento inimigo em meio à planície do norte, as lanternas do forte que balançavam ao vento, a noite insone e maravilhosa antes da batalha. Todos, de um modo ou de outro, tinham algum motivo, ainda que mínimo, para esperar, todos menos ele. (BUZZATI, 1984, p. 238 – grifo nosso).

Entremos por um instante neste quarto em que se encontra Giovanni Drogo.

A nossa frente está agora um major, envelhecido e adoentado, o oficial militar que não gratuitamente espera pelo momento final de sua existência. No dia anterior, fora trazido do forte por uma carruagem modesta e sacolejante. Na estalagem onde se encontra, receberá os cuidados médicos de que necessita. Pela primeira vez, em muito tempo, ele contempla com felicidade o ambiente ao seu redor. Por alguns instantes, Drogo **se reconhece livre dos domínios do forte**; a *tarde é magnífica*, entra pela janela o *ar perfumado*; o *céu que se tornava cada vez mais azul*, as coisas são tomadas por miríades de uma experiência que havia

muito Drogo não experimentava. Livra-se, momentaneamente, da cor amarelada que se lhe impôs na alma desde a primeira vez que o uniforme oficial revestiu seu corpo, como lemos nos parágrafos iniciais da narrativa e que depois veio grudar-se ao rosto, fenômeno explicado racionalmente por meio de um sintoma hepático.

Agora, no último capítulo da narrativa, essa tarde que se anuncia parece fazer de Giovanni Drogo finalmente um homem pronto para atestar a finitude e a continuidade dos ciclos exercitados em rituais de passagens. A doença o tornara rapidamente velho, e um verdadeiro estranho entre as pessoas do forte, de forma que ao chegar na estalagem onde agora se encontra, pensa sobre si mesmo: “Pobre Drogo”, certo da fragilidade de seu corpo, “[...] no fim ele estava só no mundo, e além dele próprio, ninguém mais o amava” (BUZZATI, 1984, p. 237). Ao livrar-se do forte, contudo, repentinamente o mundo ao seu redor transforma-se em beleza, e a atmosfera claustrofóbica é aliviada bruscamente, como se de fato saísse de uma zona de alcance das forças malignas presentes no forte. Ao deixar entrar para o mundo racionalizado as criaturas do norte, ele agora era um herói completo, severamente afastado; o forte pode sequer ser divisado, e não exerce sobre ele mais nenhuma influência. De fato, esse rompante que agora sente talvez seja apenas um sopro derradeiro de vida, mas seu corpo e alma apresentam melhoras substanciais, as nuvens negras e as sombras finalmente cederam lugar, até que...

Isso tudo dura apenas um breve momento!

A revelação para Drogo é uma amostragem da falha estrutural, mas tem o preço do destino em antecipação: **ninguém pode deixar o forte; ninguém pode abrir mão da realidade impunemente**, eis o *pensamento forte* que enovela o protagonista. Essa atitude de leitura é a negativa, e vê como se amplia a construção magnânima que se consubstancia no último umbral, a passagem definitiva que contém o deserto dos Tártaros, o inferno branco em que as almas (do titã e do deus derrotado encarcerado) restarão condenadas pela eternidade, sem concessões. A sensação de segurança que por instantes dá a Drogo uma possibilidade de libertação, rapidamente se desfaz; dessa vez, porém, ele não se desespera, pois sempre soube o que está inscrito na raiz do herói contemporâneo. Como que cavalgando em alta velocidade em sua direção, o Forte Bastiani – agora reificando a implacável morte – avança contra Drogo e está prestes a adentrar o pequeno quarto do alojamento; transmutado em um caçador inexorável que corre em busca do servo desgarrado, o forte fará dele sua vítima; vingará, enfim, a fenda aberta por Drogo para a entrada dos tártaros. Naqueles poucos instantes de paz, tal como o fugitivo que ignora seu destino, a Drogo foi apenas dada a oportunidade de vislumbrar a vida que poderia ter tido caso não fizesse questão de combater o *pensiero forte*.

Poderia ter vivido e se situado como todos os outros, o herói performático que celebra a existência da guerra e de toda a hipóstase que a circunda. Para Filippo Ravizza, importante teórico da obra buzzatiana, *O deserto dos Tártaros* deve ser lido, inequivocamente, como o romance por excelência capaz de representar, em termos literários, o *ser e o nada (dell'essere e del nulla)* sartreano, posição com a qual concordamos:

Tutta la vita di Giovanni Drogo ha gettato scandagli di luce sul nulla in un ascolto religioso dell'essere: ora, nel momento finale, ogni morte si equivale e richiede un inumano eroismo; perché è l'essere che riconosce se stesso nell'istante del definitivo annullamento, si autodefinisce per contrasto e viene squassato dal lampo accecante di una consapevolezza finale. Quella che disse tacendo che essere e nulla sono la stessa cosa e ad esprimerli non sono sufficienti neppure il vuoto e il silenzio. (RAVIZZA, 2012, p. 50-51).

Ao responder o chamado à heroicidade, Drogo marcou sua atuação *epi thapos*. A sala, antes vívida, reveste-se da atmosfera angustiante e agora acentuadamente mortífera:

Embaixo, na sala, um homem, depois dois juntos puseram-se a cantar uma espécie de canção popular de amor. No alto do céu, lá onde o azul era profundo, brilharam três ou quatro estrelas. Drogo estava sozinho no quarto, o ordenança descera para tomar um trago, nos cantos e **embaixo dos móveis acumulavam-se sombras suspeitas**. Giovanni por um instante pareceu não resistir (ninguém afinal o via, ninguém saberia que estava vivo), **o major Drogo por um instante sentiu que o duro fardo de seu íntimo estava para romper em pranto. Foi aí então que dos fundos recessos saiu límpido e tremulante um novo pensamento: a morte.** (BUZZATI, 1984, p. 238-240 – grifo nosso).

Pela primeira vez a perspectiva da morte não está fora dele: é a **revelação** de Bauman, a **mestra da existência** de Heidegger. “L'esistenza si apre così alla morte, intesa come la possibilità della propria impossibilità: è quanto accade a Barnabo, a Drogo e ad altri personaggi di Buzzati.”, escreve Germani (1991, p. 15). Finalmente, a interminável espera do que durante tantos anos não pudera adivinhar, agora se transforma em epíteto, ganha, enfim, um rosto, dá-se nome à coisa: a morte. A fuga do Forte (que equivale à fuga do *pensiero forte*, mas também àquela do espaço realista) assevera uma pena capital contra o major envelhecido, ainda aos 54 anos. Enquanto aceitava os limites do forte, sabemos que vivia em uma espécie de limbo, quando tudo ainda se mostrava inominado; agora, será punido por haver atentado contra isso. **Não se contamine, é impossível deixar o forte**, tantas vezes e de várias formas lhe disseram, ao que ele já havia se resignado na primeira cena que trouxemos. O forte é a grande construção moderna (a *struere* maligna) da qual não escaparemos todos nós.

La Fortezza, che da ora in poi non abbandonerà più la vita del protagonista e quella della scrittura di Buzzati, è lo scenario progressivo di un luogo dell'assenza; assenza dalle mutiformi distrazioni del mondo, quase religioso proscenio dove spazio e tempo scandiscono il progressivo denudarsi dell'essere che, grazie alle irripetibili condizioni favorevoli colà presenti, viene posto in grado di "attendere se stesso" con un ripiegarsi in sé che è uno schiudersi assoluto sul mondo, una vertiginosa comprensione finale della sua essenza. (RAVIZZA, 2012, p. 47).

Deixar o forte é o mesmo que perder seu ilusório efeito protetivo.

Agora parecem lógicas as impressões diversas que as pessoas mantinham sobre ele, obedecendo sempre a uma lógica individual, impondo impressões diversas sobre sua existência ou características. No início da narrativa, quando Drogo indaga a alguns passantes sob o tempo de viagem até o forte, recebe sugestões variadas: um dia a cavalo, ou talvez apenas três horas; talvez nunca possa encontrá-lo, arrematou alguém; Francesco Vescovi, amigo de Drogo, que o acompanha pelo primeiro trecho da estrada, e antes de despedir-se do amigo, assegura-lhe equivocadamente a visão da construção: “– Está vendo aquele morro coberto de relva? Sim, aquele mesmo. Está vendo em cima uma construção? – dizia. – Já é um pedaço do forte, um reduto avançado. Passei por ali há dois anos, lembro-me, com um tio meu, para ir caçar.” (BUZZATI, 1984, p. 09). Será possível que o amigo houvesse se enganado? Drogo duvida disso. E o que dizer de um carroceiro, morador das redondezas, que é peremptório em afirmar: “– Por essas bandas não existem fortes – disse o carroceiro. – Nunca ouvi falar.” (BUZZATI, 1984, p. 10). Mais à frente, ao chegar a uma construção que imagina ser seu destino, um mendigo tratará de expulsá-lo, explicando pela total deserção do local. Enquanto se permite à caminhada, Drogo imagina o forte como “[...] uma espécie de antigo castelo com muralhas vertiginosas” (BUZZATI, 1984, p. 11), e é quando desiste de contar o tempo (o quanto faltava), que Drogo encontrou seu caminho. Livra-se de **Cronos** para encontrar **Kairos**; quando finalmente pode vê-lo, ainda muito distante, sente um alumbramento imediato; instintivamente, sabe tratar-se do Forte Bastiani: “Drogo o fitava fascinado, perguntava o que podia haver de desejável naquele casarão solitário, quase inacessível, tão separado do mundo. Que segredos ocultava?” (BUZZATI, 1984, p. 12). A comparação é indefectível. O Forte Bastiani se concretiza com semelhanças enormes aos castelos dos primeiros romances góticos, mas também a uma transição decorrente da evolução diacrônica figurativa da personagem, parecendo, também, um *casarão solitário*, fenômeno que Fred Botting esclarece da seguinte maneira:

In later fiction, the castle gradually gave way to the old house: as both building and family line, it became the site where fears and anxieties

returned in the present. These anxieties varied according to diverse changes: political revolution, industrialisation, urbanisation, shifts in sexual and domestic organisation, and scientific discovery.

In Gothic productions imagination and emotional effects exceed reason. Passion, excitement and sensation transgress social proprieties and moral laws. Ambivalence and uncertainty obscure single meaning. Drawing on the myths, legends and folklore of medieval romances, Gothic conjured up magical worlds and tales of knights, monsters, ghosts and extravagant adventures and terrors. (BOTTING, 2006, p. 3).

Há, em Buzzati, uma tensão ininterrupta, o que se converte na essência do livro. Muita dessa tensão se alinhava ao aspecto tenebroso produzido pelo Forte Bastiani, dentro de nossa leitura fundamental, o verdadeiro antagonista de Giovanni Drogo (ARSLAN, 1993, p. 14). Importante dizer que, em italiano, o forte, na verdade é um substantivo feminino, *una fortezza* (que poderíamos ler como *fortaleza*, tendo, contudo, nas edições traduzidas para o português, sido mantido o nominativo masculino, pelas especificações diferenciais implícitas). A diferença importa porque o espaço, tão importante para a formação da atmosfera, aqui seria, também, a marcação da presença feminina maligna, como sugere a seguinte análise realizada por Arslan:

E allora la Fortezza è anche, in qualche modo, una presenza, **una presenza femminile maligna**, perchè nel *Deserto dei Tartari* non c'è una presenza femminile, non ci sono donne in carne ed ossa. C'è una presenza femminile, immobile, **come un ragno al centro della sua rete, che seduce e attrae questi uomini che da lei si lasciano attrarre**. (p. 18, 1993 – grifo nosso).

Incisiva a argumentação proposta por Arslan. Buzzati, leitor dos mestres do horror, cria sua própria personagem maligna, a *fortezza*, a presença maligna feminina que reina soberana em um mundo apenas de homens compõe aqui o espetáculo da morte, como *a aranha no centro de sua teia, que seduz e atrai estes homens que por ela se deixam atrair* (tradução nossa). Eis então que o poderoso forte, a aranha que mantém como certa a eliminação de sua presa, entra pela porta do quarto onde está posto Giovanni Drogo, tempestivamente proscrito. Torna-se fundamental trazeremos o trecho específico, trata-se da cena final de *O deserto dos Tártaros*:

Só lhe desagradava precisar partir dali com aquele mísero corpo, os ossos salientes, a pele esbranquiçada e flácida. “Angustina morreu intacto”, pensava Giovanni, “sua imagem, apesar dos anos, se mantivera a de um jovem alto e delicado, de rosto nobre e agradável às mulheres: este, o seu privilégio”.

Mas quem sabe se, **ultrapassando o negro umbral**, também ele, Drogo, **não poderia voltar a ser como antes**, não bonito (pois bonito nunca fora),



mas viçoso de juventude. “Que alegria”, dizia a si mesmo ao pensar nisso, como uma criança, uma vez que sentia estranhamente livre e feliz. **Mas depois veio-lhe à mente: e se tudo fosse um engano? E se sua coragem não passasse de embriaguez? Se isso se devesse apenas ao maravilhoso crepúsculo? Ao ar perfumado, à pausa das dores físicas, às canções ao piano lá embaixo? E se dentro de alguns minutos, dentro de uma hora, ele precisasse ser o drogo de antes, fraco e vencido?**

Não, nem pense nisso, Drogo, agora chega de atormentar-se, o que importa já está feito. Mesmo se o assaltarem as dores, mesmo se não houver mais as músicas para consolá-lo e, ao contrário dessa belíssima noite, vierem névoas fétidas, tudo será o mesmo. **O que importa já foi feito, não podem mais enganá-lo.**

**O quarto está repleto de escuridão, somente com muito custo pode-se enxergar a brancura da cama, todo o resto é negro.** Daqui a pouco deverá surgir a lua.

Terá tempo, Drogo, de vê-la ou terá que partir antes? **A porta do quarto palpita com um leve estalo. Quem sabe é um sopro de vento, um simples redemoinho de ar dessas inquietas noites de primavera. Quem sabe, ao contrário, tenha sido ela a entrar, o passo silencioso; e agora esteja se aproximando da poltrona de Drogo. Fazendo força, endireita um pouco o peito, ajeita com a mão o colete do uniforme, olha ainda pela janela, um brevíssimo olhar para sua última porção de estrelas. Em seguida, no escuro, embora ninguém o veja, sorri.** (BUZZATI, 1984, p. 242-243 – grifo nosso).

São estes os parágrafos finais da narrativa de Buzzati.

O sorriso de Drogo recebe a morte materializada no negrume do quarto que o envolve, é o sinal da heroicidade; após lacerar a estrutura, abrir seus portões, ele “cai” para dentro dela. Antes de partir, Drogo exercita a razão humana: *e se, ultrapassando o negro umbral, também ele, Drogo, não poderia voltar a ser como antes*, projetando sua vida para o além, como se lhe asseverava a formação religiosa. Continuar existindo, conquanto uma forma um tanto diferente, abraça a atitude instintiva da negação da morte.

Os corpos usados e gastos podem se desintegrar, mas o “estar no mundo” não está confinado a esta carapaça de carne e ossos aqui e agora. Com efeito, a atual existência corpórea pode muito bem ser apenas um episódio recorrente numa existência interminável, embora constantemente mudando de forma (como no caso da reencarnação) – ou uma abertura para a vida eterna da alma que começa com a morte, transformando dessa forma o momento da morte num momento de libertação da alma de seu revestimento corporal (como na visão cristã da vida após a morte) (BAUMAN, 2008, p. 46-47).

A morte iminente, o negro umbral como prefere o narrador de Buzzati. A crescente consciência da inevitabilidade dela, sim, apavora Giovanni Drogo. Sozinho em seu quarto, ele discursa contra o enfrentamento dessa certeza que parece se agigantar do lado de fora da sala, mas é só com a morte, do herói trágico que se redefiniu, que ele poderá ser uma figura mais

importante que Angustina. Seu estado de espírito encontra-se com as linhas iniciais do romance, quando ele se divisa no espelho, vestindo pela primeira vez seu uniforme de oficial. Tivera, naquele instante primórdio, um vislumbre da finitude: ali já não podia sorrir, mas agora o faz desgraçadamente. O pavor da morte, que antes repousava em sua certeza sem nominar-se, agora se materializava. *La fortezza* resgata o **herói** de guerra; a aranha o envolve na teia mortal, pondo fim a anos e mais anos de relutante dedicação ao desconhecido. Drogo nunca fora um ignorante a essa circunstância, entende plenamente como “[...] todas as culturas humanas podem ser decodificadas como mecanismos engenhosos calculados para tornar suportável a vida com a consciência da morte” (BAUMAN, 2008, p. 46).

No universo buzzatiano, o mundo real é todo uma paisagem do medo.

Nada pode ser feito pelo herói para evitar o fim pela morte. O medo de Drogo, tal como o homem do Alto-modernismo, que presencia a ruína das grandes narrativas, pondo em xeque suas certezas e valores, reforça-se como tema genuíno da narrativa insólita neste contexto. Conhecemos o medo não apenas por sua manifestação mais sedimentada, pela noção de inferno e trevas, de um mundo sobrenatural capaz de deflagrar na terra as mais sombrias criaturas, entre bruxas, fantasmas, demônios, espectros, fadas, duendes e zumbis; em nosso mundo, vemo-nos diante de uma obscura ansiedade que nos põe à espera do indefinido, por contraditória opressão, da sensação de solidão e abandono recorrentes, em aliança com os insucessos pessoais e com as manifestações de nossa incapacidade, seja pelas doenças, pelas guerras e todas as demais catástrofes que nos afligem. A segurança de uma fortaleza, em *O deserto dos Tártaros*, é subvertida em ruína representativa de um projeto que atravessa séculos de racionalidade científica; na inversão de Buzzati, ninguém escapa à força destrutiva disso, sobretudo aqueles que se prontificam a isso, confluindo para um efeito de realidade que se perde em devaneio, fazendo da vida algo ainda menor do que poderia ter sido. Quando Giovanni Drogo se põe a caminho do forte, temos uma descrição muito representativa: “Lá se vão, Giovanni Drogo e seu cavalo, diminutos, no flanco das montanhas que se tornam sempre maiores e mais selvagens.” (BUZZATI, 1984, p. 11). O homem Giovanni Drogo, a quem investiram – através dos ritos sociais – com honrarias e algum reconhecimento, até tornar-se um velho major adoentado, entra para um mundo em que nada disso faz mais sentido, mas do qual não se pode escapar. O que difere Giovanni Drogo de seus colegas é o exercício recalcitrante da negação à representação social (pelas máscaras sociais caras à literatura italiana, pelas mãos de Luigi Pirandello), não permitindo que as forças racionalistas pesem mais que os sentimentos que emanam de uma natureza verdadeiramente fraca, a qual se avoluma dentro de um processo ignóbil de individualização do ser, o que pouco a pouco passa

a ser percebido pelo protagonista no romance. Da objetividade científica agora emanam as mais brutas realizações do homem, é a conclusão a que se chega quando são abertos aqueles portões ferrenhos e odiosos.

8. Em Bosi lemos sobre uma tendência de (des)naturalizar as ações dos protagonistas, posto que estes atuam sob a égide de valores determinados que se revelam como uma capacidade de **resistência** tematizada dentro da forma romanesca. Há um exercício de todo escritor em estetizar a composição ética da personagem.

É preciso levar adiante a análise diferencial do termo “valor”. No homem de ação, a realização dos valores tem um compromisso com a verdade de suas representações. Para condenar um ato como injusto, é indispensável, ao ser ético, saber se, efetivamente, o seu sentimento de indignação está fundado em uma percepção correta dos fatos e das intenções dos sujeitos. O valor, nessa esfera da práxis, se provará pela coerência com que o homem justo se comporta a partir da sua decisão. Os obstáculos à sua vontade virão de fora, pertencerão à lei da necessidade natural ou à surpresa das contingências, mas, dentro dele, no seu chamado foro íntimo, o imperativo do dever se manterá intacto. De todo modo, é o *princípio da realidade* com toda a sua dureza que rege a realização dos valores no campo ético. A situação do romancista é outra. Ele dispõe de um espaço amplo de liberdade inventiva. A escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável. O narrador cria, *segundo o seu desejo*, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, **o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio.** (BOSI, 2002, p. 249 – grifo nosso).

Bosi afirma uma condição referencial do termo **valor**, o que poderá medir a **coerência do homem justo à tomada de decisão**, refletindo, no homem de ação, uma comunhão com o *compromisso com a verdade de suas representações*. Assim, a ficção denota sempre um **princípio da realidade** referente. A figura do herói é atributo desse princípio, é o que permite que entendamos sua variação acional, a tomada de uma ação em detrimento de outra. Também Rosenfeld percebe esse princípio norteador (estruturas arquetípicas) que se regula na acomodação entre *reino do possível e repetição de estruturas*.

No fundo e em essência o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas – as de Édipo ou de Electra (a própria psicologia recorreu ao mito); as do pecado original, da individuação; da partida da casa paterna, da volta do filho pródigo; de Prometeu, de Teseu no labirinto – e assim em diante. A própria emergência e emancipação do indivíduo racional e consciente é apenas parte daquele “eterno retorno”, é um padrão fixo que a humanidade repete na sua caminhada circular através dos milênios.

Compreendemos agora mais de perto porque a personalidade individual tinha de desfazer-se e tornar-se abstrata no processo técnico descrito: para que se revelem tanto melhor as configurações arquetípicas do ser humano;

(...)

Assim, em *Ulysses* transparecem, através das máscaras de Bloom, Dedalus e Molly, as personagens míticas de Ulisses, Telêmaco e Penélope. Na odisséia de um só dia, no mar urbano da “Polis” de Dublin, é celebrada, ainda que em termos de paródia, a interminável viagem do herói homérico;

(...)

Boa parte da obra de Faulkner reencena como mito puritano a conspurcação da terra prometida pelo materialismo e pelo ódio racial. É uma repetição da queda. Essa corrupção original atua incessantemente nos dias atuais. A técnica complexa de Faulkner, a inversão cronológica dos acontecimentos, a construção circular, a irrupção do passado no presente e, com isso, do inconsciente no consciente, são a expressão formal precisa de mundo em que a continuidade do tempo empírico e o eu coerente e epidérmico já não têm sentido.

No esfalecimento de *Macunaíma* manifestam-se (...) as estruturas arquetípicas dos deuses despedaçados, mas de novo recompostos; o herói de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, revive o drama de Fausto em pleno sertão brasileiro; Revel, o herói de *L'Emploi du Temps*, de Michel Butor, repete no labirinto da grande cidade a Aventura de Teseu, lutando com o Minotauro do tempo; as angústias do herói de *Berlim Alexanderplatz* (Alfred Doeblin), vividas na Babel moderna da grande cidade, são sincronizadas com temas bíblicos.

Em todas estas e em muitas outras obras se nota, em grau maior ou menor, esta desrealização, abstração e desindividualização de que partimos, evidente tentativa de superar a dimensão da realidade sensível para chegar, segundo as palavras do pintor expressionista Franz Marc, à “essência absoluta que vive por trás da aparência que vemos”. (ROSENFELD, 1996, p. 89-91).

Por assim dizer, toda descida humana à produção artística é antes a descida (e o saber descer) ao mundo arquetípico. É assim que se instaura a sobrevivência do **herói trágico/mítico** (sintetizado no arcabouço mítico de Homero), que deu saída ao exemplar, regido: (i) pela adequação cosmogônica de destino; (ii) em desafio a *hybris* (alvo de Nêmesis); (iii) alargamento da realidade pela ação. Dele, enfim, veio a herança do **herói moderno** (sintetizado na época da ascensão do romance), estabelecendo: (i) o índice de heroicidade balizado pelas realizações pessoais (protagonista); (ii) a emancipação da condição cosmogônica; (iii) a sedimentação e amoldagem ao conceito de sujeito; e (iv) a relativização do espaço de ação. Lida de forma detida, com razão Bosi e Rosenfeld, toda a atuação heroica moderna (derivada) está na preservação da estrutura, do *pensiero forte*, arquitetada dentro de seu centro de valores. A lei, a ética, a moral, a paz, serão os correlatos da justiça a ser praticada pelo herói. Não haverá, com ele, a rachadura na estrutura metanarrativa; no entanto, o **imperativo de dever**, formador da lógica daquele herói, será outro na formação da razão do **herói contemporâneo** (*epi taphos*), do herói regido pela perda de destino e fundamento; pelo

encontro com o déficit metafísico (nihilismo puro) e o desvio de finalidade (função); pela atuação em oposição à cultura/hipóstase (estrutura, realidade) estabelecida. Realinhando o famoso aforismo, eleito por Descartes para compor um de seus retratos, do *mundus est fabula*, deve somar-se a inevitável irracionalidade da vida, enquanto o mundo todo se torna o *spatium* da dor, sutil e brutalmente exercitado, dentro do **eterno retorno**. Cabe, agora, ao leitor **do herói contemporâneo** ser um homem que aceita outro tipo de confissão do herói (para Bessière, para que sejamos **seduzidos** por ele), e corresponsáveis por colocá-lo em heroicidade. Sem intermediações, a atitude (calvinista) do *self* o leva a uma trajetória incerta, que salta de homem para homem. Todo **ser do papel** é um herói que se acotovela com outros na instância criativa do autor, e, quando enfim nasce, vem ao mundo tocado pela tentativa da fixidez pelo autor (o mito de Pirandello); rescendendo a fórmula híbrida sacro-demoníaca, sai para cumprir a atitude do ser do papel, sendo olhado com lentes divergentes pela entrada ocular de outra mente (a mente que lê/receptora **narcísica** da confissão), que nele antes procurará a falha ao acerto; o inverossímil à aptidão; a rasura à importância; a demência à essência; pois, como o Deus que recebe a confissão, avaliará as qualidades desta. Daí porque nos ocorre a ideia de que a todo ser do papel participa a alteridade no mundo real. Nascido em estado crítico, seu *genius* não prezará pela desestabilização objetiva presente naqueles que circundam a sua *genialis lectus*, de onde tentará levantar sua habilidade inexorável. Para que ao ser do papel seja participada uma dádiva espelhativa, imprescindível que o discurso da passagem se embrenhe com seus fatos de nascimento, e a primeira página de um livro leve o leitor ao ato de seguir virando todas as outras que vierem, até o final dos tempos do ser do papel, cuja era permanece sempre não demarcável, é preciso que esse herói toque lascivamente o leitor. O autor é dono do tempo e do espaço; mas, na verdade, não há tempo e nem mesmo espaço para fora do livro: apenas um papel onde são lançados o *albus* e o *ater* de cada eu-criatura, podendo durar apenas segundos de uma era (a personagem natimorta), ou, para muito além, pela marca impessoal, pelo apagamento da afeição mimética. O *ater* toca a essência do herói pela *hybris*, e essa desmedida é a própria razão de que existirão tantos heróis quantos princípios ou pessoas; o *albus* poderá reverter ações que nasçam como já sendo o próprio excesso. Despregando-se do eu, o *genius* torna-se a ponte entre os mundos, aliando-se ao eu que está além do livro, sentado na poltrona confortável de leitura, inconsciente da alteridade que governa essa relação provisória; somente este poderá reger *albus* e *ater*, sob a apreensão daquilo que lhe é impessoal, pelo que chamamos de **esperança do acerto**; a sede orgânica do herói é o corpo do leitor. Pela projeção temporal e por sua inflexão sob as condições da ambientação do texto, a representação material poderá se estabelecer em par

com os “[...] ideais da narrativa” (CANDIDO, 2009, p. 53-54), mas é dependente, pelo fenômeno da contaminação, de quanto o ser do papel pode nos comover, por sua forma de ser, que é ação pura. Aderimos afetivamente o ser do papel ao lhe ofertar nossos próprios *genius*, ato cuja gênese se dá pela simples abertura do livro e depois renasce e persiste na leitura de cada linha. O autor do romance, em que pese a metáfora da aura artística, é o supradeus da obra; poderá, portanto, perder parcial ou totalmente sua eleição, pela fama daquele que lê, explorando a mediação narcísica de seu próprio eu, em desfavor do ser-do-papel. O ponto de mediação está nesta palavra que já nos cansa, na **alteridade**; o autor (leitor) que não se reconhece como supradeus vive atormentado pela brutalidade da consciência; nenhuma outra **contra**-ação poderá corromper a *vanitas*, ainda que linhas ordenadas se danem em caos. É isso ao que mais ou menos se pode chamar interpretação da leitura, mas não apenas isso. A adesão afetiva vicia a trajetória interpretativa, e as *pseudotopias* (que nada mais são que o resgate de elementos textuais indissolúveis) se alinham para restaurar a obra do caos textual, compensando-se como subproduto da *vanitas*. Sem *genius* e *vanitas* nada poderá existir no mundo da ficção, de forma que o ser do papel encontrará sua identidade no intercâmbio entre o autor (que faz nascer o herói e desperta o *genius*) e o leitor (pela *vanitas* do conhecimento e do poder a ele investido pelo texto). A recepção é uma qualidade do *genius*, e não do leitor. Quanto mais o autor fizer uso do cânone, aproximando-se das dimensões que a força da construção estrutural pode dar ao texto, menos *vanitas* haverá, e o ser do papel terá sua fixidez relativamente mais preservada; quanto mais o discurso se doar de forma fragmentária e descontínua, mais e mais se perderá o ser do papel, e mais e mais aparecerá o produto entre *genius* e *vanitas*, e, no mundo real, o leitor poderá se reconhecer como intérprete da obra; está aí grande parte da heroicidade do novo herói.

Chegar ao ápice da estrutura e desmanchar sobre ela sua algibeira preñe de **pensamentos frágeis** é quase o mesmo que fazer entrar em nós, leitores, a suspeita de que a narrativa fora criada sob certo aspecto estrutural. Trazer de volta o que foi retirado, afastado, esquecido, para usar o termo vattimiano, **vencido**, é fazer-nos poder ver o que não estávamos vendo. Pouco a pouco, o Olimpo vai sendo (re)povoado por deuses que haviam sido remetidos ao Tártaro, também em nós; não é possível evitar que o **inimigo** entre para o país; que o inconsciente dê floradas no racionalizado consciente. Dino Buzzati nos deu a grande narrativa da dispersão do heroísmo, ao tempo que sua obra nos faz ver: (i) o modo institucionalizado e automatizado de integração (ao regime militar, lugar-comum e capacitador do discurso da heroicidade); homem vs hipóstase; (ii) a heroicidade tomada em fins estéticos, legitimada pelo discurso performático e não fático (em Angustina): ação vs

imitação da ação (elaboração do lugar de desempenho); (iii) reação à contaminação discursiva metanarrativa, destruição do lugar do afeto como justificativa ao grande ato heroico. Nesse sentido, *O deserto dos Tártaros* sobrevive àquela acepção originária, aflitiva e angustiante, de que se trata do romance sobre a espera (do grande acontecimento). Qual seria, pois, o maior discurso contra a heroicidade, senão a narrativa de sua falência em campo de guerra, de seu estatuto autoritário? Trata-se, também, da forma patriótica de que se utilizam os grandes estados democráticos para arregimentar tantos jovens heróis à defesa da pátria. Todo soldado será um herói pátrio, que dará ou perderá sua vida em favor de um bem maior e coletivo, sem nunca deixar aparecer as fiés motivações encartadas por detrás de cada guerra, historicamente, servindo apenas ao interesse de poucos. O herói desse romance está infestado pelo discurso da dispersão, está exausto em ser aquele que pertence a–; aquele que serve a–; sobretudo, não está mais habituado a aceitar a grande fama que suas vestes e patente lhe proporcionam; pois ele é o que enxerga no escuro e além das trevas.

Considerando que há um *iter*, também, desse herói, podemos compreender que ao entregar um texto para o mundo, o autor desafia a todos; tem o direito de ser o deus do texto, tal como na tradição: Deus é nosso pai. Se desacreditarmos, apenas por exercício retórico, o Deus da tradição, perdemos a ideia de Deus; assim, também, o ser do papel não pode prescindir de seu deus, ainda que, uma vez caído no mundo, sofra todo infortúnio narcísico dos homens, que se animam em encontrar afinidades ou crimes com o ser do papel. O eu principal do texto, o ser do papel que é a essência do romance moderno, cuja ascensão muito bem defende Watt, é o que, ideologicamente, dota-se de maior *genius*, e é o que enfrentará, com raríssimas exceções, pela transferência vocacional (o que é menos que vaidade), seu maior desafio enquanto eu literário, a hipótese de época (ou seja, o cáldo, o morno, o frio, o revolucionário, o histórico, o estrutural e o pós, o *zeitgeist*, o *spätzeit*, etc). Se a hipótese de época for uma guerrilha entre fronteiras, *albus* e *ater* se intercalarão para desvendar as linhas cívicas do ser do papel. O herói ficará mais próximo da fixidez inicial; fará do herói seu aliado aquele que sobre ele precisar debruçar menos de sua *vanitas*. O valor destes entes está na dimensão do leitor, mas também na redação contextual da obra, o que não se pode confundir jamais com a hipótese de época. À fórmula, devemos acrescentar o conhecimento do leitor. Se muitos disserem que o ser do papel fundamental está em par com o *genius albus*, o protagonista poderá ser visto como um herói, deixando de ser pesado (muitas vezes cedo demais) pelos *genius* de novos leitores, que tenderão a uma leitura plagiária do texto, cuja manifestação basal será modificada pela força de outra hipótese de época (e ainda que suspeite de outras agravantes, isso não contará para corromper as flores do túmulo da

personagem, pela sua fixidez). Evidentemente, contudo, não se faz necessária uma nova hipótese de época para reavaliar uma leitura ancestral (nada obstante seja muito improvável a revisão de uma obra clássica enquanto em marcha a época que a universalizou). Todas as obras, mesmo as titânicas, mesmo as que estão na fase de ingresso (só não existem, como são claras), ora ou outra sofrerão o desconforto da cisma, quando uma nova *vanitas* exigir ao texto maiores explicações à justificativa de existência. Se uma obra não é questionada, significa que o autor falhou vertiginosamente, e o herói morrerá sem cumprir o *iter*. A regra é que, mais cedo ou mais tarde, todas as obras venham a ter sua essência desnudada pelos princípios que a hipótese de época transformou em vetores. O novo inquisidor, quem está na exploração da *vanitas*, não necessariamente pode querer aniquilar a obra, ou o que dela pôde ser explorado através dos anos; quiçá busque uma nova camada intelectual, um acerto de contas, o reconhecimento de uma anacronia, entrechoques racionais e científicos, etc. É justamente assim que o bálsamo pode ser removido de um herói, recuperando sua vivacidade. A que foi apontada como a maior obra de todos os tempos agora não será mais lembrada, se de um carrasco surgir no *genius ater*. A *vanitas* do carrasco não suporta elaboração paródica, mas não sabe superar a visão de mundo maniqueísta e religioso; não entende, sequer, o secularismo. Raramente, também, o intelectual superará o paródico; o academicismo floresce dentro do anátema “conhecimento”, mas é aí onde o texto literário servirá de ponto de partida para o que chamaremos de **desapropriação do *genius***, ou simplesmente **desapropriação**. O verdadeiro intelectual, e não apenas o copista continental, é capaz de desapropriar um texto, ao cortar em total ruptura o *genius* autoral da obra; aos que pensam que isso pode ocorrer apenas eventualmente, muito se engana.

Nascido o ser de papel, este poderá ser o herói da história.

Com ele, os dois *genius autoral*, *albus* e *ater*, saltando entre os homens.

O intelectual é o que vai opor a sua *vanitas* à *vanitas* do supradeus, ainda que não se pretenda uma rivalidade consciente. Toda leitura é contraste, inexorável e inescapável. E é contraste comparado qualquer texto que emane da obra do supradeus. A palavra divina não permite adereços, não suporta pela própria essência manipulação aditiva. O embate entre o intelectual e o supradeus é uma batalha aparentemente perdida, mas de onde pode nascer o pensamento nocivo à obra, se todo o trabalho de desapropriação é um pensamento nocivo. Apenas um supradeus pode emular a obra de outro supradeus, o que ainda não se realizou. Caso tomasse carnes e ossos, Pierre Menard seria a alegoria mais próxima do supradeus puro, ao reescrever o Quixote sem tocar em uma linha do texto; por isso mesmo, Borges logo



aproxima a época transformativa de Quixote; embora o *genius* de Cervantes não tenha sido tocado pela *vanitas* de Menard, foi avassalado pelo *genius* de um escritor inventado.

Por qual razão todo protagonista costuma parecer um herói?

Pelo mesmo motivo pelo qual Robson Crusóé está temporariamente resignado ao sempre último embate. A **leitura plagiária** moldou uma forma de leitura, que é a que surge como **pensamento forte das leituras**, e Crusóé está agarrado a esse madeiro, enquanto Drogo faz dele insumo para sua fogueira festiva. Não é que Pirandello estivesse em equívoco ao reconhecer a “felicidade” nos seres de papel, sempre fixos e eternizados, mas vale lembrar que atribuir uma imutabilidade à personagem é algo que se equipara em encerrá-la ao vexame da construção.

Nenhum verdadeiro herói contemporâneo tem o dom da imutabilidade.

Estão como nós, os homens.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. e apres. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- \_\_\_\_\_. O que é o contemporâneo? *In: O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. de Vínicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-76.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e poética**. Rio de Janeiro: Dif. Européia do Livro, 1959.
- ARSLAN, Antonia Veronese. **Invito alla lettura di Dino Buzzati**. Milano: U. Mursia & C, 1974.
- \_\_\_\_\_. **Dino Buzzati**. Tra fantastico e realistico. Collana Ghirlandina di classici. Italia del '900. Modena: Mucchi Editore, 1993.
- BACKES, Marcelo. Posfácio. *In: Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018. p. 220-260.
- BADIOU, Alain. Paixão pelo real e montagem do semblante. *In: O século*. Aparecida: Ideias & Letras, 2007. p. 81-96.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.
- BARTH, John. The literature of the exhaustion. *In: The Friday book: essays and other non-fiction*. London: The John Hopkins University, 1984.
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. *In: O rumor da língua*. Trad. M. Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Marins Fontes, 2004. p. 65-75.
- \_\_\_\_\_. **Mitologias**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- \_\_\_\_\_. O efeito de real. *In: O rumor da língua*. Trad. M. Laranjeira. 3ª ed. São Paulo: Marins Fontes, 2012. p. 181-190.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da C. Pereira. Lisboa, PT: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. O pavor da morte. *In: Medo líquido*. Trad. Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 35-73.
- \_\_\_\_\_. **Vida em fragmentos**. Sobre a ética pós-moderna. Trad. Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BERTOLDIN, Tiziana. Il segreto del Bosco Vecchio: un'ipotesi di lettura attenta alla psicologia del profondo. *In: Studi buzzatiani (1998)*. DBS, 1998. p. 113-132. (Col. Rivista del Centro Studi Buzzati).

- BÍBLIA, A.T. Gênesis. *In: Bíblia Sagrada*. 156a edição. São Paulo: Editora Ave Maria, 2003. p. 49-100.
- BIONDI, Alvaro. **Il tempo e l'evento**. Dino Buzzati e L'“Italia magica”. Roma: Bulzoni Editore, 2010.
- BIRMAN, Joel. As figuras do analista no cinema. Sobre a psicanálise, a modernidade e as novas formas de saber sobre o psíquico. *In: Por uma estilística da existência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p. 133-170.
- \_\_\_\_\_. A mais-valia vai acabar, seu Joaquim – Sobre o mal-estar da psicanálise. IV. Modernidade e pós-modernidade. *In: Mal-estar na atualidade*. A psicanálise e as novas formas de subjetivação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 73-93.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. e apresentação: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor de Quixote. *In: Ficções*. São Paulo: Cia das Letras, 2007. p. 26-32.
- \_\_\_\_\_. Estudo da obra de Herbert Quain. *In: Ficções*. São Paulo: Cia das Letras, 2007. p. 45-49.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *In: Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002. p. 118-135.
- \_\_\_\_\_. Os estudos literários na era dos extremos. *In: Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 248–256.
- BOTTING, Fred. Introduction: gothic excess and transgression. *In: Gothic*. London and New York: Routledge, 2006. p. 1-20.
- BOURNEUF, R.; OUELLET, R. O espaço. *In: O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976. p. 130-164.
- BUZZATI, Dino. **O homem da montanha**. Trad. de Rosália Braamcamp. Lisboa: Publicações Europa-América, 1960.
- BUZZATI, Dino. **O deserto dos tártaros**. Trad. de Aurora Fornani Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Naquele exato momento**. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- \_\_\_\_\_. **A queda da Baliverna**. São Paulo: Nova Alexandria, 1997.
- \_\_\_\_\_. **As noites difíceis**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Poema a fumetti di Dino Buzzati**. A cura di Nella Giannetto. Milano: Mondadori, 2005.

- BUZZATI, Dino. **Bàrnabo delle montagne**. Intr. de Cláudio Toscani. Milano: Mondadori, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Paura alla Scala**. Intr. di Fausto Gianfranceschi. Milano: Mondadori, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Il colombre e altri cinquanta racconti**. Intr. di Claudio Toscani. Milano: Mondadori, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Le storie dipinte**. A cura di Lorenzo Viganò. Milano: Mondadori, 2013.
- \_\_\_\_\_. **La famosa invasione degli orsi in Sicilia**. Milano: Mondadori, 2014.
- \_\_\_\_\_. **La boutique del mistero**. Milano: Mondadori, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Il segreto del Bosco Vecchio**. Intr. di Cláudio Toscani. Milano: Mondadori, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Sessanta Racconti**. Milano: Mondadori, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Un amore**. Prefazione di Barbara Stefanelli. Collana Le Opere di Dino Buzzati. Milano: Corriere della Sera, 2017a.
- \_\_\_\_\_. **I sette messaggeri**. Milano: Mondadori, 2018.
- CALVINO, Italo. La tradizione popolare nelle fiabe. *In: Sulla fiaba*. (Org. M. Lavagetto). Torino: Einaudi, 1988, p. 109-128.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In: A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates).
- \_\_\_\_\_. Quatro esperas. *In: O discurso e a cidade*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 135-163.
- CARLINO, Marcello. **Come leggere Il deserto dei Tartari di Dino Buzzati**. Milão: Mursia, 1976. (Come leggere, 7).
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fund. Edit. Unesp, 1997.
- CARLYLE, Thomas. **Os heróis**. São Paulo: Melhoramentos, 19-.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. Forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- COMINCINI, Gianluca. **Buzzati ignoto: i primi racconti**. Milano: Edizione fuori commercio, 2002.

- COMPAGNON, Antoine. O mundo. *In: O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 95-135.
- CROTTI, Illaria. **Dino Buzzati**. (col. Il Castoro). Firenze: La Nuova Italia, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Tre voci sospette**. Buzzati. Piovene. Parise. Milano: Ugo Mursia Editore, 1994.
- DALLA ROSA, Patrizia. **Lassù... laggiù...** Il paesaggio veneto nella pagina di Dino Buzzati. Venezia: Marsilio Editore, 2013.
- DELBAERE-GARANT, Jeanne. Psychic realism, mythic realism, grotesque realism: variations on Magic Realism in contemporary literature in english. *In: Magical realism*. ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B. (edit). Tradução de Paulo Sérgio Marques (Santiago Villela). Durham e London: Duke University Press, 1995. p. 249-263.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. R. Costa. 3ª ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Torres de babel**. Trad. Junia Barreto. 1ª reimp. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- EAGLETON, Terry. O pós-estruturalismo. *In: Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Outra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. **A morte de Deus na cultura**. Trad. Clóvis Marques. 1ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Redord, 2016.
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. **Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Robeto Drummond**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- FIGUEIREDO, Candido de. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Lisboa: Editora Tavares Cardoso e Irmão, 1913.
- FISCHER, Luís Augusto. A. **Dicionário de palavras & expressões estrangeiras**. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade**. Estudos de mitologia poética. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- GARRIDO, Elisa Martinez. Introducción. *In: Última ración de estrellas*. Dino Buzzati y su obra. Madrid: Gadir Editorial, 2014. p. 17-24.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Ensaio de método. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Portugal: Ed. Arcádia, 1979.
- GERMANI, Mauro. Dino Buzzati: la linea del deserto. *In: Margo*. Rivista semestrale di scrittura, pensiero e poesia. Anno II – nº 3. Milano: Margo, 1989.

- GERMANI, Mauro. Il segreto e la morte. *In: Margo*. Rivista semestrale di scrittura, pensiero e poesia. Anno IV – nº 7. Milano: Margo, 1991.
- \_\_\_\_\_. (Org.) **L’attesa e l’ignoto**. L’opera multiforme di Dino Buzzati. A cura di Mauro Germani. Forlì: L’articolaio, 2012.
- GIANFRANCESCHI, Fausto. **Introduzione**. *In: Paula alla Scala*. Milano: Mondadori, 2011.
- GIANNETTO, Nella. **Il coraggio della fantasia**. Studi e ricerche intorno a Dino Buzzati. Ed. Arcipelago: Milano, 1989.
- GINZBURG, Jaime. **Impacto da violência e constituição do sujeito**: um problema de teoria da autobiografia. *Revista Desenredo*, 2009. p. 123-131.
- HARVEY, David. Pós-modernismo. *In: Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2006.
- HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**: doze lições. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martin Fontes, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. *In: Ensaios e conferências*. Trad. de E. C. Leão. Petrópolis: Vozes, 2002, p.12-25.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M.; FRANCO, F. M. M. **Grande dicionário Houaiss**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *In: Novos estudos Cebrap – 06/1985, nº 12*”. Trad. Vinícius Dantas. 1985.
- KAFKA, Franz. **O processo**. Trad. e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. **O castelo**. Trad. e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KIERKEGAARD, Soren Aabye. **O desespero humano**. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno explicado às crianças**. Correspondência 1982-1985. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- \_\_\_\_\_. **A condição pós-moderna**. Trad. de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1987.

- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? *In: Ensaios sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1965. p. 43-94.
- \_\_\_\_\_. **A teoria do romance**. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009. (Espírito crítico).
- MAFFESOLI, Michel. **Saturação**. Trad. de A. Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- MANN, Thomas. **A montanha mágica**. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MICHAELIS. **Michaelis 2000**: moderno dicionário da língua portuguesa. Vol. 2. São Paulo: Melhoramentos, 2000.
- MIGNONE, Mario B. Ideologia e tematica. *In: Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*. Ravenna: Longo Editore, 1981.
- MIRA Y LÓPEZ, Emilio. O medo. *In: Quatro gigantes da alma: o medo, a ira, o amor, o dever*. 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. p. 21-106.
- MORANDOTTI, Lorenzo. Il senso della fine. Dino Buzzati autore di racconti. *In: Margo*. Rivista semestrale di scrittura, pensiero e poesia. Ano IV – nº 7. Milano: Margo, 1991.
- MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez, 2003.
- MOSER, Walter. Spätzeit. *In: Narrativas da modernidade*. Org. de Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 33-54.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. W. **Nietzsche**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores).
- NUNES, Benedito. A visão romântica. *In: O romantismo*. Org. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 51-74.
- PANAFIEU, Yves. **Dino Buzzati: un autoritratto**. Milano: Mondadori, 1973.
- \_\_\_\_\_. Aspetti storici, morali e politici del discorso sull'impotenza. *In: Dino Buzzati*. A cura di Alvisè Fontanella. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1982.
- PLATÃO. **A república**. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- POLCINI, Valentina. **Dino Buzzati and anglo-american culture**. The re-use of visual and narrative texts in his fantastic fiction. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- RAVIZZA, Filippo. Il romanzo dell'essere e del nulla. *In: L'attesa e l'ignoto*. L'opera multiforme di Dino Buzzati. A cura di Mauro Germani. Forlì: L'articolario, 2012. p. 45-51.

- REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- REITANO, Stefano. **Il *cursus* nella 'prosa magica' di Dino Buzzati**: una rilettura ritmica del *Deserto dei Tartari*. In: Studi buzzatiani (2013). Col. Rivista del Centro Studi Buzzati. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore, 2013. p. 63-88.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/contexto**: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.
- ROSSANI, Ottavio. Dino Buzzati giornalista: la realtà, i fantasmi e le paure. In: **L'attesa e l'ignoto**. L'opera multiforme di Dino Buzzati. A cura di Mauro Germani. Forlì: L'articolaio, 2012. p. 13-19.
- SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou do fantástico considerado como uma linguagem. In: **Situações I**. Lisboa: Europa-américa, 1997. p. 108-126.
- SALZANO, Teresa. **Analisi pedagogica dell'opera di Dino Buzzati**. Lecce: Pensa MultiMedia Editore, 2009.
- SCHOPENHAUER, Arthur. Parerga e Paralipomena. In: **Schopenhauer**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Coleção Os pensadores).
- SPINDLER, William. Realismo mágico: *uma tipologia*. In: **Forum for modern language studies**. Tradução de Fábio Lucas Pierini. Revisão Fernanda Cristina de Freitas Sales. Oxford, 1993, v. 39, p. 75-85.
- SQUAROTTI, Giorgio Bárberi. Note sulle principal opere di Buzzati. In: **L'attesa e l'ignoto**. L'opera multiforme di Dino Buzzati. A cura di Mauro Germani. Forlì: L'articolaio, 2012. p. 53-60.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4ª ed. 2ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- VANELLI, Paolo. Il brivido del confine. Tre testi esemplari di Dino Buzzati. In: **Le icone del testo**. Saggi sulla narrativa italiana contemporanea. Casa Editrice Marietti S.p.A: Genova, 2006. p. 84-116.
- VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**. Niilismo e hermenêutica na cultura Pós-Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. Diferir a metafísica (tradução de Antonio Abranches). **O que nos faz pensar**, [S.l.]. v. 8, n. 10.1, p. 151-163, oct. 1996. ISSN 0104-6675. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/98>. Acesso em: 04 mar. 2019.
- \_\_\_\_\_. **Nichilismo ed emancipazione**: etica, politica, diritto. Milano: Garzanti, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Depois da cristandade**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Ecce Comu**: como si ri-diventa ciò che si era. Roma: Fazi, 2007.



VATTIMO, Gianni. **Della realtà**: fine della filosofia. Milano: Garzanti, 2012.

VATTIMO, G.; ROVATTI, A. P. **Addio alla verità**. Roma: Meltemi, 2009

\_\_\_\_\_. **Il pensiero debole**. Milano: Feltrinelli, 2011.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1997.

ZANGRANDI, Silvia. **Dino Buzzati**. L'uomo, l'artista. Bologna: Pàtron Editore, 2014.  
(Cultura umanistica e saperi moderni).

ZANZOTTO, Andrea. Per Dino Buzzati. *In*: A. Fontanella (a cura di). **Dino Buzzati**, Firenze: Olschki, 1994.

ZUCCO, Rodolfo. Uno stilema del *Deserto dei Tartari*. *In*: **Studi buzzatiani (1996)**. (Col. Rivista del Centro Studi Buzzati). Seren del Grappa: DBS, 1996. p. 9-24.

## OBRAS CONSULTADAS

- ASQUER, Renata. **La grande torre: vita e morte** di Dino Buzzati. Lecce: Manni, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. Trad. Maria S. Gonçalves e Adail U. Sobral. São Paulo, SP: Ed. Loyolla, 1996.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura***. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7.a ed. Brasiliense: São Paulo, 1994. p. 197-221.
- \_\_\_\_\_. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Brasília, DF: Brasiliense, 1994a.
- BERTENS, Hans. **The idea of the postmodern: a history**. New York, USA: Routledge, 1996.
- BONIFAZI, Neuro. **Il verosimile fantastico**. *In: Teoria del fantastico*. Ravenna: Longo Editore, 1982. p. 09-170.
- BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis**. Trad. de José L. de Melo. Atêlie, 2002.
- CALINESCU, M.; FOKKEMA, D. **Exploring postmodernism**. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p. 11-36.
- CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. 3.a ed. Trad. Adail U. Sobral e Maria S. Gonçalves. São Paulo, SP: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.
- \_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Trad. de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HOLZBERG, Niklas. The fable as exemplum in poetry and prose. *In: **The ancient fable: an introduction***. Bloomington: Indiana Univ. Press, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. de Maria Conceição da Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. O jogo como elemento da cultura. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism*. History, theory, fiction. New York-London: Routledge, 1988.
- HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o Pós-Moderno. *In: Pós-modernismo e política*. Org. de Heloise Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80.
- JAMESON, Fredric. *Virada Cultural: Reflexões sobre o Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Pós-modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J-B. L. *Vocabulário de psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LARDO, Cristiana. *Ci vorrà naturalmente una guida: dialoghi*. *In: Ci vorrà naturalmente una guida*. Roma: Edizioni Studium, 2014. p. 49-103.
- LAZZARIN, Stefano. *Immagini del mondo e memoria letteraria nella narrativa buzzatiana*. *In: Narrativa*. Paris: Nanterre, 1994. p. 139-153.
- LOLI, Giovanna. *Dino Buzzati*. Milano: Mursia, 1988.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. Prosa - I. Formas em prosa. O conto. A novela. O romance. São Paulo: Ed. Cultrix, 1967.
- MORICONI, Italo. *A Provocação Pós-Moderna*. Razão histórica e política hoje. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. *In: Ficção completa: poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- ROSE, Margaret, A. *Parody: ancient, modern and post-modern*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *In: Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. de Paulo Perdigão. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

- SCARSELLA, Alessandro. Dal lamento all'legia, tra Buzzati e Marin. *In: Studi Mariniani*. Nn. 16-17. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 2010-2011. p. 95-102.
- SCHOLES, R.; KELLOGG, R. **A natureza da narrativa**. Trad. de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da razão cínica**. Trad. Marco Casanova e outros. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- TABAGLIO, Veronica. **Non è dell'uomo vivere orizzontalmente**: le montagne di Buzzati. *In: Critica letteraria* 161. Napoli: Loffredo Editore, 2013. p. 748-766.
- TODOROV, Tzvetan. A origem dos gêneros. *In: Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 43-58.
- VATTIMO, Gianni. **Vocazione e responsabilità del filosofo**. Genova: Il Melangolo, 2000.
- VATTIMO, G.; ZABALLA, S. **Hermeneutic communism**: from Heidegger to Marx. New York: Columbia University Press, 2011.
- YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**. Usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ZANGRANDI, Silvia. **Letteratura fantastica**. Studi critici. Milano: Edizioni Unicopli, 2007.
- \_\_\_\_\_. Una certa residua consistenza. I fantasmi buzzatiani e la tradizione fantastica italiana del Novecento. Studi buzzatiani. *In: Revista del Centro Studi Buzzati*. Pisa-Roma: Ed. Fabrizio Serra, 2007.