



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DEIVIDY FERREIRA DOS SANTOS

***O DESERTO DOS TÁRTAROS: ESPERA E BUSCA EXISTENCIAL NA OBRA DE  
DINO BUZZATI***

Recife

2021

DEIVIDY FERREIRA DOS SANTOS

***O DESERTO DOS TÁRTAROS: ESPERA E BUSCA EXISTENCIAL NA OBRA DE  
DINO BUZZATI***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Letras.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura

**Orientador:** Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola

Recife

2021

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

S237d Santos, Deividy Ferreira dos  
*O deserto dos tártaros*: espera e busca existencial na obra de Dino Buzzati / Deividy Ferreira dos Santos. – Recife, 2021. 144p.: il.

Orientador: Alfredo Adolfo Cordiviola.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

Inclui referências.

1. Memória. 2. Alegoria. 3. Existencialismo. 4. Dino Buzzati. 5. O deserto dos tártaros. I. Cordiviola, Alfredo Adolfo (Orientador). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-68)

DEIVIDY FERREIRA DOS SANTOS

***O DESERTO DOS TÁRTAROS: ESPERA E BUSCA EXISTENCIAL NA OBRA DE  
DINO BUZZATI***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 10/02/2021.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Eduardo Cesar Maia (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza (Examinador Externo)  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, pela existência, presença constante e incondicional. Ao Senhor, toda minha gratidão, por ter mostrado direcionamentos certos quando me encontrava nas dificuldades e, principalmente, por nunca me deixar sozinho.

Ao Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola, meu orientador, por, primeiramente, ter me aceitado como orientando [sem mesmo conhecer] e por ter, desde o início, acreditado em mim e em meu projeto. Faltam-me adjetivos para qualificar o senhor, dada a sua generosidade, amizade, competência, disponibilidade, compromisso e humanidade. Espero ser um dia metade do ser humano e profissional que o senhor é. Qualquer aluno se sentirá orgulhoso em tê-lo como professor e orientador.

Aos meus pais, Maria José e Renildo, por terem acreditado em mim, apoiado e por me “aturarem” nas inúmeras vezes que fui dormir de madrugada deixando a luz acesa. Aos meus irmãos, Renata e Rodrigo, pelo apoio e torcida de sempre. Amo todos vocês!

Aos professores das disciplinas cursadas no Programa de Pós-Graduação em Letras: Alfredo Adolfo Cordiviola, Ricardo Postal, Yuri Caribé, Eduardo César Maia e Anco Márcio Tenório Vieira, por todos os ensinamentos e caminhos direcionados.

Ao professor Eduardo Cesar Maia, por sua leitura atenta e posicionamento crítico dado ao meu trabalho no exame de qualificação e agora, principalmente, por ter aceitado o convite para integrar a minha banca de defesa final da dissertação.

Ao professor Roberto Acízelo Quelha de Souza, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), por nos proporcionar a honra de ter a sua presença como membro avaliador externo da defesa final desse trabalho. Aproveito para deixar registrada a minha grande estima pela grandeza de ser humano, profissional e acadêmico que o senhor é.

À Andrezza Bezerra, Márcia Danieli, Livânia Nascimento e Samantha Almeida (pela revisão atenciosa), amigas queridas do Mestrado. Agradeço por todas as partilhas, companheirismo e amizade. À Amanda Bioni, pelas caronas, conselhos, ajudas, conversas e amizade sincera. É um prazer sempre ter você por perto.

À Fabiana Avelino e Maria Aparecida, parceiras desde a graduação, por todo carinho, respeito, torcida e por acreditarem em mim.

À Rosário Patriota, por ter feito [até mais do que podia] com que a minha estada no Recife fosse ainda mais calorosa e por ter sempre estado disponível, a qualquer hora, a me acolher desde a seleção até o meu ingresso de fato no Programa. À Welly Vieira, pelo carinho e pelas “brigas afetuosas” do nosso convívio diário.

A Diógili Vicente, por toda presença constante, pela disponibilidade e por todo carinho e amizade de sempre. À Claudyvanne, em nome de todos os profissionais do Programa, pela disponibilidade e competência.

À CAPES, pelo apoio financeiro dado a esta pesquisa.

E, por fim, a todos que torceram de forma direta ou indireta.

“E eu sacudo as mãos molhadas de tempo, levando-as até aos olhos – as minhas mãos de hoje, com que prendo a vida e a verdade desta hora”<sup>1</sup> (SARAMAGO, 1985, p. 210).

---

<sup>1</sup> SARAMAGO, J. **Deste mundo e do outro**. Lisboa: Caminho, 1985.

## RESUMO

A presente dissertação investiga o modo como os aspectos da memória, da identidade, da alegoria e da corrente filosófica do Existencialismo se instauram na obra *O deserto dos tártaros*, de Dino Buzzati, e na construção do protagonista Giovanni Drogo; reflete sobre a recepção crítica da obra e do autor em território italiano e brasileiro; averigua, a partir da estética surrealista, até que medida esse movimento é trabalhado no romance mencionado e no que corresponde ao processo de criação literária de Dino Buzzati; analisa oito obras pictóricas confeccionadas por ele, levando em consideração as discussões propiciadas pelo imaginário surrealista; e, por fim, demonstra as aproximações e os ligamentos de Dino Buzzati com outros pintores de renome mundial. Para tanto, a orientação teórica que guiará nosso estudo conta com os trabalhos, dentre outros, de Mascena (2017), Nora (1993), Candau (2016) e Bernd (2013) no que diz respeito aos processos de memória e de identidade; Souki (2006), Ceia (2000), Kothe (1986) e Hansen (1986) em relação à alegoria; Sartre (1986), Lisboa (2016) e Guareschi e Roso (2014) no que corresponde a corrente filosófica do Existencialismo, e aos trabalhos de Breton (1924), Pinto (2007) e Barros e Vitoriano (2019) quando discutimos o imaginário surrealista. Sinteticamente, atesta-se que Buzzati criou Drogo por meio das fragmentações (memorialísticas e identitárias) e de suas limitações, e de que a personagem quer se enquadrar em um mundo novo, muito distinto do seu, e só faz isso às custas de uma forma de existência “inautêntica” (SARTRE, 1986; GADAMER, 1986; HEIDEGGER, 1992), que é a da formalidade militar, por um lado, e o do utopismo idealista longe de qualquer concretude, por outro.

**Palavras-chave:** Memória. Alegoria. Existencialismo. Dino Buzzati. O deserto dos tártaros.

## RESUMEN

La presente tesis de maestría investiga cómo los aspectos de la memoria, la identidad, la alegoría y la corriente filosófica del Existencialismo se establecen en la obra *El desierto de los tártaros*, de Dino Buzzati, y en la construcción del protagonista Giovanni Drogo; reflexiona sobre la recepción crítica de la obra y del autor en territorio italiano y brasileño; averigua, desde la estética surrealista, en qué medida se trabaja este movimiento en la novela mencionada y en qué corresponde al proceso de creación literaria de Dino Buzzati; analiza ocho obras pictóricas realizadas por él, teniendo en cuenta las discusiones proporcionadas por el imaginario surrealista; y, finalmente, demuestra las aproximaciones y relaciones estéticas de Dino Buzzati con otros pintores de renombre mundial. Para ello, la orientación teórica que guiará nuestro estudio se apoya en los trabajos, entre otros, de Mascena (2017), Nora (1993), Candau (2016) y Bernd (2013) respecto a los procesos de memoria e identidad; Souki (2006), Ceia (2000), Kothe (1986) y Hansen (1986) en relación a la alegoría; Sartre (1986), Lisboa (2016) y Guareschi y Roso (2014) en lo que corresponde a la corriente filosófica del existencialismo, y a las obras de Breton (1924), Pinto (2007) y Barros y Vitoriano (2019) cuando discutimos el imaginario surrealista. De forma sintética, se atestigua que Buzzati creó Drogo a través de fragmentaciones (conmemorativas e identitarias) y sus limitaciones, y que el personaje quiere encajar en un mundo nuevo, muy diferente al suyo, y solo lo hace a costa de una forma diferente, de existencia “inauténtica” (SARTRE, 1986; GADAMER, 1986; HEIDEGGER, 1992), que es la de la formalidad militar, por un lado, y la del utopismo idealista lejos de cualquier concreción, por el otro.

**Palabras clave:** Memoria. Alegoría. Existencialismo. Dino Buzzati. El desierto de los tártaros.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cidade de Belluno, Itália.....	17
Figura 2 - Dino Buzzati.....	17
Figura 3 - Ilustração para capa de <i>A Sirene</i> .....	103
Figura 4 - Capa <i>As noites difíceis</i> , ilustração de 1926.....	104
Figura 5 - <i>Toc toc</i> (1957).....	106
Figura 6 - <i>La balena volante</i> (1957).....	107
Figura 7 - <i>Il ritratto del califfo Mash Er Rumfe dele sue 20 mogli</i> (1958).....	108
Figura 8 - <i>La casa dei misteri - Alle cinque</i> (1965).....	110
Figura 9 - <i>Il babu</i> (1967).....	112
Figura 10 - <i>Ex-voto La balena volante</i> (1970).....	114
Figura 11 - <i>Il pied - a terre dell'on Rongo - Rongo</i> (1969).....	115
Figura 12 - <i>Il babau</i> (1967).....	117
Figura 13 - <i>Hector and Andromache</i> , de Chirico (1912).....	120
Figura 14 - <i>Criança geopolítica observando o nascimento do homem novo</i> , de Salvador Dali (1943).....	122
Figura 15 - <i>L'invention colectivo</i> , de René Magritte (1934).....	124
Figura 16 - <i>O robe de noiva</i> , de Max Ernst (1940).....	126
Figura 17 - <i>Aello</i> , de Francis Picabia (1930).....	128
Figura 18 - <i>O grito</i> , de Edvard Munch (1893).....	130

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>NAS FRONTEIRAS DO TEMPO: DIÁLOGOS E CARACTERIZAÇÕES DA PERSONAGEM.....</b>	<b>15</b>
2.1	<i>O DESERTO DOS TÁRTAROS</i> : RECEPÇÃO CRÍTICA DO AUTOR E DA OBRA NA ITÁLIA E NO BRASIL.....	16
2.2	A PERSONAGEM COMO ESPELHO DA REALIDADE: A CONSTRUÇÃO DE GIOVANNI DROGO.....	31
<b>3</b>	<b>TRAÇOS MNEMÔNICOS: DA MODERNIDADE CAÓTICA ÀS FRAGMENTAÇÕES EXISTENCIAIS E ALEGÓRICAS.....</b>	<b>49</b>
3.1	A CONSTRUÇÃO DE ASPECTOS MEMORIALÍSTICOS.....	49
3.2	A ALEGORIA COMO LINGUAGEM RESSIGNIFICATIVA.....	61
3.3	A CONDIÇÃO EXISTENCIAL DO EU, DO OUTRO E DO MUNDO EM GIOVANNI DROGO.....	73
<b>4</b>	<b>DAS ESCRIVIVÊNCIAS SURREALISTAS ÀS ARTES PICTÓRICAS EM <i>O DESERTO DOS TÁRTAROS</i>.....</b>	<b>88</b>
4.1	TRAÇOS E CARACTERÍSTICAS SURREALISTAS EM GIOVANNI DROGO.....	88
4.2	DAS ARTES PICTÓRICAS AO UNIVERSO IMAGINÁRIO E SURREALISTA DE DINO BUZZATI.....	101
4.3	APROXIMAÇÕES TEMÁTICAS E ESTILÍSTICAS DE DINO BUZZATI COM OUTROS PINTORES.....	118
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>132</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>138</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho busca estudar o romance italiano *O deserto dos tártaros*, do autor Dino Buzzati, publicado originalmente no ano de 1940, a partir de uma tradução feita em 2017 pela professora Aurora Fornoni Bernardini e pelo professor Homero Freitas de Andrade, e leva em consideração aspectos concernentes à memória, à alegoria, à corrente filosófica do Existencialismo e ao Surrealismo. Compreender como esses elementos se entrelaçam na narrativa buzzatiana e averiguar como o protagonista Giovanni Drogo se embebece dessas categorias e desses pensamentos filosófico e estético são nossos propósitos.

Pensando nessa questão, é válido salientar que estamos o tempo inteiro procurando um sentido e um caminho para que a nossa vida e rotina consigam seguir seu percurso linear. Muitas vezes, para atingir esse objetivo, acabamos frustrados com nossas próprias escolhas e atitudes e, conseqüentemente, não conseguimos construir experiências mais duradouras e calorosas na nossa relação/troca com o outro. A narrativa de Buzzati, nesse sentido, vai aos poucos nos mostrando essa realidade e nos apresentando a personagem que acaba por se converter no retrato fiel desse presente perpétuo e interminável. A individualidade e a ideia de que o homem está preso às amarras do passado, de acordo com a corrente filosófica do Existencialismo, especificamente nos estudos do filósofo Jean Paul-Sartre (1986), defendem que o homem só vai conseguir liberdade de si no momento da morte, de modo que ele estaria condenado à liberdade. Esse paradoxo significa dizer que a liberdade não é uma escolha, mas uma condição da própria existência humana. Dessa forma, não existe a possibilidade de o homem escolher ser ou não livre, já que ele por si só é liberdade e está fazendo escolhas o tempo inteiro.

Em Dino Buzzati, compreendemos muito dessa ideia quando nos deparamos com Giovanni Drogo, cuja falta de experiência é desencadeada pela omissão da troca e da relação com os membros de sua família e das pessoas que convivem com ele na fortaleza, isso que defendemos como um aprisionamento da sua própria existência. Essa condição é desencadeada pelo resgate às memórias passadas da personagem, que são indícios de uma vida simples e sem muitas significações. E é justo nesse ponto que a questão da alegoria instaura-se no romance. Essa categoria analítica está relacionada à ideia de uma glorificação que nada mais é que um sentido concreto que justifique o ataque dos tártaros à fortaleza.

Levando em consideração essa estreita relação entre a glorificação e o sentido, refletir sobre a literatura é valorizar o que temos de mais sublime na nossa própria constituição, que é a capacidade de fabular. Por meio disso nos tornamos sujeitos mais preocupados com nossa

própria essencialidade humana, já que essa propulsão de significação que pode servir às memórias é o que nos modela e transforma, pois, de acordo com Candau (2018, p. 16): “a memória ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada”.

Nessa perspectiva, tentaremos responder, no decorrer deste trabalho, à seguinte indagação: de que forma a memória, a alegoria e a corrente filosófica do Existencialismo, como categorias constituintes de significação, podem nos proporcionar uma leitura interpretativa da personagem Giovanni Drogo, de *O deserto dos tártaros*?

Anterior, porém, à resposta dessa contenda, é importante conhecer a origem deste estudo, que surgiu em um contexto de inquietações a respeito de um escritor que me era desconhecido: Dino Buzzati. Enigmática, surrealista e, ao mesmo tempo, tão contemporânea são características da narrativa de Buzzati que fez com que ele ganhasse notoriedade tardiamente em seu país, já que o seu projeto estético se embebecia dessas questões. Ao passo que o fui conhecendo, por meio das minhas leituras iniciais, acabei me deparando com a literatura e com a cultura italiana – bem diferentes das que eu estava acostumado a estudar e a vivenciar. Percebi em Buzzati a oportunidade de desbravar novos horizontes e a possibilidade de conhecer a língua italiana. As leituras me conduziram não somente a visitar o território do qual Buzzati faz parte, passo esse que me mostrou o quanto muitos caminhos ainda precisam ser conquistados, como também a conhecer a qualidade literária e artística dos outros autores que pertencem a esse país. Assim sendo, procurei ao máximo informações acerca daquele escritor que, naquele momento, me despertou inquietações, curiosidades e a vontade de pertencer também àquele país e àquela cultura.

De fato, mergulhei e quando me dei conta já estava entrando no universo enigmático de Dino Buzzati. Nessas inconstâncias, provocadas pelo sentimento arrebatador da inquietação, descobri por acaso *O deserto dos tártaros*. Antes mesmo de iniciar a leitura já me deparava com algumas referências positivas como, por exemplo, a repercussão das inúmeras traduções que teve em diversos países, sem falar também na adaptação cinematográfica feita pelo cineasta Valerio Zurlini, no ano de 1976. Dessa forma, mesmo que inconscientemente, já me encontrava diante de uma obra considerada pela crítica como o grande trabalho do escritor. Nessas circunstâncias, não pensei duas vezes e adquiri o livro. Descobri que a obra tinha tradução para o português brasileiro, contudo, isso não me impediu de ler textos na língua italiana que me fossem necessários ao trabalho.

A obra chegou no momento em que me encontrava a pensar e a questionar sobre algo possível a ser transformado em um projeto de pesquisa de mestrado no Programa de Pós-

Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Comecei a lê-la. Minhas impressões do texto buzzatiano foram condizentes com o que afirmava a respeito do autor: narrativa sensível e, ao mesmo tempo, profunda e melancólica e, especificamente, escrita para os dias atuais. O livro *O deserto dos tártaros* me transformou em um leitor diferente. Por muitas vezes me senti identificado com a personagem protagonista do romance, Giovanni Drogo. Drogo tem muito de nós, do nosso espírito humano. Ao passo que a leitura avançava, fui me deparando com o esgarçamento das linhas limítrofes quanto ao gênero, pois a obra se apresentava com características literárias de romance alegórico, metafísico, memorialístico, surrealista e existencialista, sem falar na suavidade, no despertar, no choque e nos efeitos imagéticos que a narrativa nos proporciona. Finalizei a leitura e logo comecei a trabalhar tudo aquilo que me inquietava e me causava curiosidade, surgindo, desse modo, o *corpus* para minha dissertação, regada às minhas vivências enquanto leitor.

Dino Buzzati por um determinado tempo foi considerado um autor menor e diversos fatores contribuíram para essa classificação. Anos mais tarde, ele teve o reconhecimento desejado. Por essa razão, senti a necessidade de estudar o escritor na Pós-Graduação, para continuá-lo, já que seu pensamento e sua maneira de encarar e enxergar o mundo à sua volta, tocando em temáticas tão urgentes aos nossos dias atuais, têm ultrapassado fronteiras. Assim, o objetivo geral desta pesquisa é investigar como acontecem e se processam os aspectos da memória, da alegoria, do Existencialismo e do Surrealismo na obra em estudo.

Ao todo, cinco seções constituem este trabalho: a primeira parte constitui a introdução do trabalho; no segundo capítulo “Nas fronteiras do tempo: diálogos e caracterizações da personagem”, fazemos um levantamento de alguns dos principais trabalhos publicados no exterior e dos poucos estudos que existem em solo brasileiro, para que pudéssemos realizar a recepção crítica do autor e da obra nos dois países, Itália e Brasil. Assim se consolidou todo o primeiro capítulo, seguido dos desdobramentos de como o protagonista foi construído. No referido capítulo, também verificamos, através de alguns trabalhos críticos, como a figura de Buzzati é trabalhada e se há menção ou até mesmo estudos no que compete ao romance e como isso ocorre. Na sequência, desenvolvemos uma leitura crítica da personagem Giovanni Drogo na tentativa de evidenciar como acontece a sua construção na narrativa buzzatiana.

No terceiro capítulo, “Traços mnemônicos: da modernidade caótica às fragmentações existenciais e alegóricas”, nas primeiras partes, a discussão está destinada à apresentação do aporte teórico adotado em nossa pesquisa. Feito isso, a análise do romance mencionado a partir dessas considerações vem logo em seguida. Assim, os principais conceitos trabalhados em

nossa dissertação (memória, alegoria e Existencialismo) são exemplificados por meio de passagens extraídas do romance, bem como a partir também das ações vivenciadas pela personagem Giovanni Drogo.

No quarto capítulo, intitulado “Das escriturísticas surrealistas às artes pictóricas em *O deserto dos tártaros*”, trouxemos à luz a discussão de um movimento artístico que muito contribuiu para nossa pesquisa e nossas análises: o Surrealismo. Na primeira seção desse capítulo, discorreremos sobre como o movimento estético é pensado dentro da estética literária de Dino Buzzati, em particular, no romance *O deserto dos tártaros* e na personagem Giovanni Drogo. Na segunda seção, nosso olhar se direciona para a análise de oito obras visuais confeccionadas pelo escritor-pintor. O critério de seleção se deu pela aproximação de forma mais intensa com as características surrealistas demonstradas por Buzzati em comparação às desenvolvidas pelos artistas surrealistas de fato.

Nosso objetivo com isso foi averiguar como o universo imaginário e surrealista é criado nas obras selecionadas. Na terceira e última seção do capítulo, pintores de renome do Surrealismo e de outros movimentos artísticos vêm somar-se às discussões. Em outras palavras, nossa finalidade foi elucidar reflexões no que corresponde às aproximações – principalmente em termos estéticos e temáticos – desses artistas com Dino Buzzati. A quinta e última seção, por sua vez, discute as considerações finais do trabalho.

Essa heterogeneidade encontrada em toda a obra artística e intelectual do autor se materializa em seus romances, contos, em obras destinadas ao público infantil e nas suas mais diversas pinturas e ilustrações. Buzzati teve forte influência, no campo artístico, de vários nomes do meio literário e das artes. Esse diálogo bastante profícuo só mostra o posicionamento crítico e humano do escritor perante o outro. O que Buzzati demonstrou para seu país e para os demais lugares onde suas obras puderam chegar foi, certamente, a perpetuação de um intelectual que conseguiu ultrapassar as fronteiras do tempo. Sua contemporaneidade vai muito além de pensar o atual, pois nos situa nesse tempo e espaço que é tão incerto.

Esperamos que este trabalho se constitua como mais um espaço legítimo de investigação no campo literário acerca da obra de Dino Buzzati e que possamos, assim como o escritor por meio de suas narrativas, refletir sobre a construção e a caracterização de Giovanni Drogo. Desejamos, portanto, que esta dissertação possa instigar outros tantos pesquisadores a dar continuidade a seu pensamento, que é tão propício e urgente aos dias atuais.

## 2 NAS FRONTEIRAS DO TEMPO: DIÁLOGOS E CARACTERIZAÇÕES DA PERSONAGEM

Neste capítulo, discutiremos como a obra e a fortuna crítica de Dino Buzzati foram recebidas pelas críticas italiana e brasileira. Somado a isso, mostraremos como Giovanni Drogo, personagem do romance *O deserto dos tártaros*, é construído narrativamente.

*O deserto dos tártaros* narra a história do tenente Giovanni Drogo, jovem recém-formado na academia militar, que foi encaminhado – ou melhor, designado, uma vez que não teve a opção de escolhas (se ia ou não) – para o seu primeiro serviço militar no Forte Bastiani, uma fortaleza localizada em uma região montanhosa e de fronteira em frente a um grande deserto. Drogo se vê, então, diante da possibilidade de ascender profissionalmente e de sair da cidade onde nasceu e viveu.

Ele, no entanto, se encontra em uma situação complicada, pois três sentimentos – que se aproximam e se distanciam – o acompanharão por toda a vida: a alegria pelo novo, o medo e a insegurança pelo que lhe espera. À medida que as horas, os dias e os meses vão passando, a personagem fica sabendo que a fortaleza para a qual está a caminho poderá a qualquer momento ser atacada pelos tártaros. Logo, sua rotina no Forte Bastiani será sempre à espera desse confronto e possível vitória. O ataque será a prova de que a vida está lhe dando uma nova oportunidade de encarar de outra maneira a realidade, ao passo que agora ele poderá ter alguma serventia. Drogo vive, no decorrer da narrativa um enclausuramento existencial “inautêntico”. No início da leitura, acompanhamos esse jovem militar saindo a cavalo da cidade pequena onde vivia com a mãe. A animação da personagem começa a diminuir pouco a pouco por conta das pequenas decepções que ele vai encontrando e enfrentando ao longo do percurso. Na estrada, acaba conhecendo o capitão Ortiz, que, por coincidência, estava voltando da fronteira e podia certamente indicar o caminho correto. Não obstante, enquanto conversavam, dava para perceber que o capitão Ortiz sentia certo desânimo em relação aos serviços no Forte Bastiani, já que aparentemente nada de incrível acontecia por lá.

Ao finalmente alcançar o seu destino, o primeiro pensamento que Giovanni Drogo teve ao visualizar o Forte foi que aquele local parecia uma prisão. A soma de todas essas situações do início ao fim da viagem apenas serviu para que o protagonista quisesse retornar à sua cidade. Para ele, aquele local representava a velha vida monótona que levava no lugar de onde saiu. Sem nenhum indício de algo novo, pois todos os dias os fatos se repetiam, esperar por algo grandioso que realmente fizesse sentido à sua existência parecia ainda mais distante. Por esse objetivo, Drogo logo se apresenta ao Major Normater, comandante do local, para pedir que ele

assinasse uma declaração autorizando a sua liberação imediatamente, mas o Major acaba o convencendo a ficar por pelo menos mais uns quatro meses no Forte. Depois, caso ele quisesse realmente ir embora, poderia pedir um exame médico alegando que não tinha condições de permanecer na fortaleza.

Depois das primeiras semanas, o jovem tenente sofre muito com a solidão, principalmente, porque aquele local era totalmente isolado do mundo. Mas, ao mesmo tempo, aquele ambiente parecia ter algo estranho que lhe chamava a atenção de alguma forma, o que favoreceu as suas expectativas em lutar desbravadamente por uma carreira exemplar a fim de permanecer ali. Giovanni Drogo passou, então, a perceber que alguns militares, companheiros seus, já estavam no Forte há décadas e que nada de novo acontecia na vida deles. Dois exemplares eram o sargento Tronk, uma pessoa extremamente viciada em regulamentos, que vivia nesse ambiente há vinte e dois anos, e o próprio capitão Ortiz, que já estava lá há dezoito, ambos os mais velhos do Forte Bastiani.

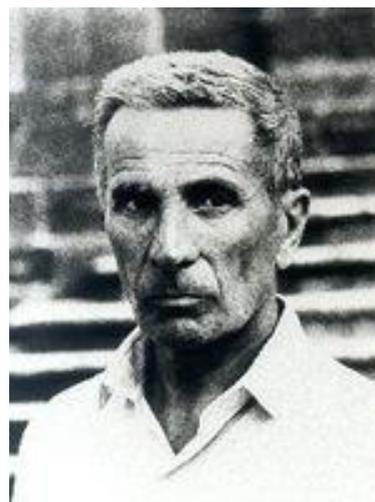
Em determinado momento, um de seus companheiros vê uma pequena luz à sua frente e, neste momento, uma grande alegria é manifestada dentro do Forte, porque agora eles acreditavam que algo extraordinário iria acontecer e que de fato a vida teria sentido. No entanto, não é bem isso que acontece. Na verdade, os efeitos luminosos eram apenas marcadores para estabelecer as fronteiras, e não invasores, como eles pensavam.

Ao decorrer da história, é falado que haverá uma redução no Forte, pois não há mais sentido permanecer nele. Nesse interim os demais soldados ficam sabendo por um comandante que, quem for sair, precisará solicitar com antecedência o interesse. Muitos dos companheiros de Drogo conseguem essa permissão, mas, quando a personagem tenciona falar com o comandante para sair, não restam mais vagas nem espaço. Drogo volta, então, ao Forte Bastiani e fica sabendo que de fato a fortaleza vai ser atacada, mas não há mais tempo. Nesse período, ele já se encontra velho, com a saúde fragilizada e é levado em uma carruagem para o hospital. No caminho, eles param em uma estalagem e Giovanni Drogo vem a falecer. No momento da sua morte, uma luz é refletida e Giovanni Drogo consegue se reconciliar consigo mesmo e com sua vida inteira de espera. É um final épico, que nos reverbera como o ser humano é indefeso e como tudo à nossa volta é passageiro.

## 2.1 *O DESERTO DOS TÁRTAROS*: RECEPÇÃO CRÍTICA DO AUTOR E DA OBRA NA ITÁLIA E NO BRASIL

**Figura 1** - Cidade de Belluno, Itália.

Fonte: Belluno: a cidade italiana com melhor qualidade de vida em 2017<sup>2</sup>

**Figura 2** - Dino Buzzati

Fonte: Associazione Internazionale Dino Buzzati<sup>3</sup>

Dino Buzzati, autor de romances, livros ilustrados, libretos para óperas, contos, poemas, peças teatrais e ensaios (apenas para ficarmos nesses), nasceu no bairro de San Pellegrino, em Belluno, no ano de 1906, cidade pequena que fica no coração de Vêneto, entre três vênegas, na Itália, considerada uma zona montanhosa, foi por muito tempo aclamada como ponto turístico. Faleceu em 28 de janeiro de 1972, em Milão, após uma prolongada luta contra o câncer. Integrante de uma família modesta, Buzzati cresceu basicamente na cidade de Milão, onde seus pais tinham uma casa. Costumava ir à Belluno apenas passar as férias escolares, tendo em vista que seu pai era professor da Universidade de Bocconi, considerada a instituição mais antiga e importante do norte da Itália. Além de escritor, Dino Buzzati também tinha uma grande paixão por montanhas e por todas aquelas matizes das cores, dos relevos e das gargantas, características tão bem presentes em seu romance *O deserto dos tártaros*, sem falar de seu interesse, desde cedo, pelas música e literatura.

Ingressou no curso de Direito no fim da adolescência, apenas para agradar a família, uma vez que o pai, além de professor, exercia também a função de jurista. Dois anos antes de concluir a faculdade, por volta de 1928, foi trabalhar no jornal *Corriere della Sera*, principal veículo jornalístico italiano, como correspondente de guerra, onde permaneceu por mais de quarenta anos. No mesmo período, frequentou o Liceo Classico Parini di Milano, laureando-se

<sup>2</sup> BELLUNO: a cidade italiana com melhor qualidade de vida em 2017. Itaú Brasil, 2018. Disponível em: <https://www.italiabrasil.com.br/noticia/detalhar/belluno>. Acesso em: 20 out. 2019.

<sup>3</sup> ASSOCIAZIONE Internazionale Dino Buzzati: a associação. Disponível em: <http://www.buzzati.it/?associazione>. Acesso em: 13 dez. 2020.

em jurisprudência com a tese *La natura giuridica del Concordato*. Exerceu a função de correspondente oficial, ensaísta, editor e crítico de arte, para mais tarde chegar ao cargo de redator-chefe. Um fato curioso é que ele exercia a função de titulista, ou seja, tinha uma habilidade muito grande para com os títulos das obras que chegavam ao jornal. Estreou na literatura em 1933, com *Barnabo delle montagne*, e, no ano de 1939, em plena guerra, foi enviado como correspondente especial do jornal para a Etiópia.

Nesse mesmo período, Buzzati encaminhou uma versão dos manuscritos iniciais do romance que mais tarde viria a se chamar *O deserto dos tártaros* para seu editor sob o título de *La fortezza*, mas, na tentativa de não parecer adepto à Segunda Guerra Mundial, por sugestão do editor, o nome do romance foi trocado. Com a chegada do ano de 1940, Buzzati voltou da Etiópia e promoveu a publicação daquela que se tornaria a mais reverenciada obra pelo público. Em território brasileiro, possui alguns livros publicados: *O deserto dos tártaros* (1986; 1996; 2003; 2017; etc.), que conta com algumas edições, dentre as quais se destacam a da Nova Fronteira, da Saraiva, da Record e a do Rio Gráfica Ltda; *Il segreto del bosco vecchio* (*O Segredo do Bosque Velho*, 1935); *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (*A Famosa Invasão dos Ursos Na Sicília*, 1945); *I sette messaggeri* (*Os Sete Mensageiros*, 1942); *In quel preciso momento* (*Naquele Exato Momento*, 1950); *Il crollo della Baliverna* (*A queda da Baliverna*, 1957), reunião de 37 contos publicada pela Nova Alexandria; e *Un amore* (*Um amor*, 1963), que possui várias edições.

Em *Literatura Italiana Contemporânea* (1984), de Giulio Ferroni, considerado um dos livros didáticos universitários mais confiáveis no assunto, a crítica especializada da época compreende Dino Buzzati como um escritor não mencionado nos principais compêndios da literatura italiana, o que reverbera todo o silenciamento em torno de sua figura intelectual, humana e artística. Embora grandes críticos italianos tenham se debruçado a estudar a obra e a história biográfica de Dino Buzzati, a exemplo de Nella Giannetto (1987) e Lorenzo Viganò (1989), o autor ainda é pouco falado. Monte (2019) esclarece que:

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 (MONTE, 2019, p. 23).

Dino Buzzati foi um autor em certo tempo da historiografia literária italiana controverso, cuja característica partiu de escolhas próprias, à medida que demonstrou interesse pelo gótico e pelo fantástico. A escrita do autor se aproxima do insólito, basta observarmos

alguns de seus muitos contos, embora existam autores e críticos italianos (principalmente) que o aproximem, embasados por *O deserto dos tártaros*, a uma escrita também realista. Dino Buzzati vivia em um país e em uma época em que se afirmava o Neorrealismo, isto é, ele é um autor do entre guerras, período no qual se afirmou enquanto artista e se consolidou como escritor, sobretudo após o ano de 1940, quando o romance foi publicado e teve início a Segunda Grande Guerra. Assim, podemos concluir que a literatura de Dino Buzzati deriva diretamente desse momento histórico conturbado. Desse modo, sua escrita mais sólida, podemos assim dizer, surge desse momento. Ainda na esteira do reconhecimento estético da sua obra, por ele não ter se alinhado ao Neorrealismo nesses anos, sua literatura foi compreendida como de pouca importância. Dessa questão, surge a ideia de que a literatura insólita, fantástica e gótica era uma literatura menor. Evidentemente essa tradição fez escola e se tornou em algo fundamental para a cultura da época e para a afirmação da Itália como país. Havia uma necessidade de que se tratasse na literatura dos assuntos mais sérios, ao passo que a ficção fantástica não teria, à vista daquela perspectiva teórica, essa finalidade.

A produção jornalística do *Corriere della Sera* às circunstâncias políticas do Fascismo, período em que *O deserto dos tártaros* se acentuou, nos revela que mais de um crítico reparou que a resistência silenciosa (não militante) de Buzzati pode ser relacionada ao caráter de ambiguidade de seus escritos (principalmente nos contos); subjaz, pois, uma visão crítica das narrativas ideológicas postas no debate público e na sociedade de seu tempo. Existe concretamente uma ambiguidade como crise, fratura, e como afirmação de um espaço de intimidade e de autoconsciência inegociável. A esse respeito, a discussão empreendida por Monte (2019) é esclarecedora. Observemos:

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) (MONTE, 2019, p. 13).

Assim sendo, em ocasião do período histórico marcado por conflitos ideológicos entre os intelectuais fascistas e de grupos opositores ao regime, Buzzati ficou relegado a uma espécie não de esquecimento e de apagamento, o que aconteceu foi que outros escritores tiveram prioridades e privilégios que Buzzati não teve. Talvez por isso a força maior de Buzzati venha da Alemanha e da França, onde sua obra conta com grandes críticos. A esse respeito, Elisa Martinez Garrido (2014) observa que:

Sin duda, su no pertenencia a la Academia, su pretendida exclusión de la inteligencia 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 establishment editorial están seguramente en la base del silenciamiento que ha pesado sobre su obra (GARRIDO, 2014, p. 19).

Esse isolamento do panorama literário italiano se refere à preferência dele pela escrita fantástica, optando por, nas palavras de Monte (2019, p. 34): “apresentar certo deslocamento com os anseios da crítica nacional”, já que, devido aos confrontos ideológicos contrários ao regime, seguir pelos caminhos do sonho, do gótico e do fantástico como Buzzati e outros escritores optaram era praticamente ir de encontro a tudo o que o país estava empregando. Acerca disso, defende Pinto (2007, p. 1) que, “Com esta escolha, corria-se o risco de ser acusado de evasão da realidade e de falta de comprometimento com o momento histórico-social”. Além do mais, esse caráter nórdico e “pouco italiano” de seus escritos se refere também à sua visão irônica de mundo, que se plasmava em um tipo de humor muito distinto do espírito da *commedia del'arte*, por exemplo, que ele abominava. Buzzati tinha um temperamento muito particular, uma espécie de antípoda de um Mario Monicelli. Ambos encaram nossa existência enquanto marcha inexorável para o nada, mas é na forma de reagir a essa constatação que se diferem completamente.

Dito isso, percebemos como esse panorama literário, no qual era necessário analisar a sociedade a partir de seus problemas sérios, marginalizava autores como o próprio Buzzati, que fugiam dessa abordagem por talvez querer explorar novos horizontes a partir de outras temáticas, afastando-se da realidade italiana da época. Por isso, “não poderiam ser enquadrados dentro de um fenômeno histórico-cultural ou literário específico, de maneira que foram deixados “à margem”, consideradas figuras isoladas dentro da Literatura Italiana” (PINTO, 2007, p. 1). A razão disso se relaciona também à capacidade estilística de Dino Buzzati em criar atmosferas muito elevadas em suas narrativas.

Estudiosos têm afirmado, com veemência, que seu estilo plano e linear, quase se aproximando da linguagem do jornalismo e da crônica, tenha contribuído também para esse

“isolamento”, ademais de ter sido um escritor que se mostrava indiferente à ideologia e às influências de grupos e de correntes literárias mais conservadoras. Além disso, Bernardini<sup>4</sup> afirma que o escritor de *Un amore* (1963) e de *O deserto dos tártaros* (1940) é completamente diferente, principalmente no que se refere à estética literária. Segundo a professora, em *Un amore* (1963), tem-se um escritor mais realista e mais denso, ao passo que em *O deserto dos tártaros* já se observa um tom mais poético, leve, intimista e sensível.

Fausto Gianfranceschi (1982) afirma que:

Dino Buzzati è un corpo estraneo per gran parte della critica italiana, da trattare con precauzione e preoccupazione, se possibile da rimuovere. Buzzati si rievoca e si pubblica, ma si continua a imprigionarlo – forse più strettamente di quando era in vita – nei sospetti e nelle incomprensioni che affiorano attraverso le onoranze e i giudizi critici apparentemente più meditati. Sorprende il guardingo imbarazzo di molti approcci alla sua opera, dove a una generica ammissione di qualità seguono definizioni evasive di comodo [...] che tradiscono il fastidio di dover cercare per Buzzati una collocazione magari onorevole ma innocua, epigonale, quasi a fare dello scrittore un caso ati-pico – e quindi marginale – nella nostra letteratura (GIANFRANCESCHI, 1982, p. 15).

Buzzati, portanto, afirma-se muito tarde na Itália. Todavia, ele se fortaleceu mais quando Albert Camus realizou uma adaptação da peça *Um caso clínico* para os palcos franceses sob o título *Un caso interessante*. A crítica literária nos esclarece que, para Camus, o texto a melhor representar a sua filosofia era o do autor italiano, o que, conseqüentemente, fez com que a obra ganhasse um reconhecimento ainda maior. Fruto disso, *O deserto dos tártaros* começou a ter várias reedições. Já o argentino Jorge Luis Borges (2007), preconizou que se tratava de um autor para as futuras gerações. A revista TAG, na edição do mês de outubro de 2018, realizou uma entrevista com o curador e escritor chileno Alejandro Zambra, na qual o autor fala de suas obras e também a respeito de Dino Buzzati. A seguir, observa-se um trecho dessa conversa:

TAG – Em uma entrevista à Folha de São Paulo, você diz que um dos seus grandes temas é o pertencimento. Giovanni Drogo, herói de *O deserto dos tártaros*, parece buscar o mesmo sentimento em muitos momentos de sua trajetória. Como você diria que essa questão poderia ser pensada no romance de Dino Buzzati?

**Alejandro Zambra** – Sempre que leio esse livro, Giovanni Drogo me impressiona: sua inocência, sua alegria de ser parte, de participar. E lemos quase como se o estivéssemos cuidando, como se quiséssemos protegê-lo, intuindo o que vai acontecer... É uma narração de maestria impressionante. Buzzati consegue dotar o personagem de uma enorme humanidade. Não rimos dele, mas o observamos,

---

<sup>4</sup> Em entrevista concedida ao programa “Literatura fundamental” da UNIVESP/TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ZA-3Qa7YAE>. Acesso em: 18 set 2019.

também, sem falsa compaixão. E essas pinceladas de humor, às vezes tão sutis, são quase imperceptíveis (TAG, 2018, p. 9)<sup>5</sup>.

A entrevista toca em questões que são levantadas também pelas narrativas de Zambra, como, por exemplo, a espera e o pertencimento, em particular, no romance *A vida privada das árvores* (2007). Não obstante, o tema da espera se diferencia da forma como é trabalhado no romance buzzatiano. Neste, o autor acerta no âmago de muitas das principais angústias da humanidade, traçando, para isso, um percurso pelo pensamento filosófico. A forma como Zambra interpreta Drogo se assemelha ao percurso da incompletude e da falta tão bem trabalhados por Buzzati na construção da personagem. Voltando ainda a recepção do autor italiano, temos como principal teórico da França, Yves Panafieu, e em relação à principal especialista italiana, o nome de Nella Giannetto aparece com frequência, uma vez que ela foi a responsável por fundar a Associazione Internazionale Dino Buzzati e por levar a associação de volta para a Itália. Além disso, foi a encarregada pela criação da revista italiana - "Studi buzzatiani" -, que publica anualmente números dedicados somente ao universo buzzatiano, reunindo textos de escritores que versem sobre a figura e a obra no mundo inteiro. Giannetto (1987) assevera que:

Si trovano ancora oggi storie della letteratura del Novecento in cui il suo nome non compare addirittura o si limita a far numero in lunghi elenchi di autori minori. Non può non apparire singolare che questo «minore» fuori d'Italia sia considerato, a torto a ragione, un gigante della letteratura universale (GIANNETTO, 1987, p. 237-238).

Parece até contraditório, todavia, colocar Dino Buzzati nos livros e compêndios dos escritores não conhecidos, já que hoje, nas palavras dela, o autor é considerado um gigante da literatura universal. Um ponto que carece de destaque, segundo Giannetto (1987), é que nem nos livros importantes da literatura italiana do século XX ele é mencionado. Isso, evidentemente, mostra uma desnaturalização e um deslocamento de sua obra. Na sociedade do século XXI, passados todos esses anos, o autor tem conquistado seu lugar de destaque na literatura italiana e na literatura universal. Irônica e estranhamente, é um autor “novo”, que de certa forma faz uma homenagem à tradição do gótico, do fantástico, do insólito e do maravilhoso. Corroborando essa ideia, Monte (2019) afirma que:

---

<sup>5</sup> TAG, O deserto dos tártaros. TAG Comércio de Livros Ltda. Disponível em: [https://issuu.com/taglivros/docs/tag\\_revistaoutubro\\_issu](https://issuu.com/taglivros/docs/tag_revistaoutubro_issu). Acesso em: 30 nov. 2019.

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 (MONTE, 2019, p. 13).

Dino Buzzati é considerado um escritor que coloca em evidência alguns dos maiores problemas filosóficos e existenciais que atravessam o espírito humano: a segurança face à ideia de liberdade; a resignação progressiva à escassez de oportunidades; a frustração de se verem esfumados os efeitos extraordinários que se imaginaram para a vida; e a velhice como um estado de tortura. Tem, sem dúvidas, sua importância para várias gerações de leitores e de pessoas que sofrem pela busca incansável de algum dia na vida terem seus objetivos realizados. Outrossim, coroando ainda mais o seu sucesso enquanto escritor, Buzzati teve sua obra máxima, *O deserto dos tártaros*, adaptada para as telas cinematográficas, no ano de 1976, pelo cineasta italiano Valerio Zurlini.

Alguns trabalhos dos principais críticos italianos da época afirmam que o cineasta encerra sua carreira de diretor cinematográfico com o filme adaptado da obra do escritor. Estes mesmos estudos ainda nos mostram que essa nova obra criada por Zurlini é considerada um dos melhores filmes já dirigidos por ele. A esse respeito, Buzelin (2016) nos esclarece que:

Foi filmado na fortaleza Bam, situada na fronteira do Irã com o Afeganistão. No local havia ocorrido um terremoto e por isso a construção transformou-se numa “cidade morta” e ficou propícia para as filmagens. A paisagem monocromática foi composta de forma que a luz acentuasse a impressão realista (BUZELIN, 2016, p. 17).

A obra criada por Valerio Zurlini tem seus traços fortes se comparados à literária, todavia, algumas passagens do livro não são bem transmutadas quando passadas para a tela cinematográfica, o que, evidentemente, é comum, pois cada obra é independente, e se mostra como uma nova forma de leitura além de ter sua qualidade artística própria. Valerio Zurlini é fiel ao retratar os traços históricos da Guerra Fria e da Segunda Guerra Mundial, contextos históricos que serviram de pano de fundo para o momento em que Dino Buzzati escreveu *O deserto dos tártaros*. Desse modo, a narrativa cinematográfica inicia mostrando a saída de Giovanni Drogo de sua casa rumo ao Forte Bastiani e o quanto a atmosfera criada nessa nova obra é diferente da descrita no romance. No entanto, os detalhes e as descrições, tão bem apresentados por Dino Buzzati ao narrar a personagem mostrando suas emoções da saída e as

paisagens que encontrava, na versão cinematográfica, não acontece da mesma forma, já que as nuances temporais são narradas a partir de imagens.

A sensação de indefesa, de desprendimento, de angústia e de medo é uma realidade muito presente no cotidiano de Giovanni Drogo. Essas características pertencentes à personagem aparecem de maneira exata na obra literária através das assertivas construções de Buzzati, já no filme, Zurlini apresenta Drogo pelo viés da repetição, o que não é um defeito, uma vez que nada de novo acontece na trajetória da personagem e não deixa de ser uma mera repetição de acontecimentos. A câmera, por outro lado, no filme, tem um papel fundamental nesse processo de construção e de narração. Ela assume a função de personagens, de modo que nos permite colocar o Drogo da obra literária em paralelo à versão fílmica. A esse respeito, Cavalheiro (2008) esclarece que:

Neste recorte das diferenças entre o romance e o filme *O deserto dos tártaros*, é interessante observar que os personagens zurliniano vão sendo envolvidos na trama de um mau destino, sem perceber, e sem que eles possam escapar, a não ser quando dispostos a repassar suas vidas, mas mesmo assim, a redenção alcançada não é exatamente a felicidade. Ao analisarmos, portanto, essa economia na primeira sequência do filme, notamos que, talvez, haja uma certa artimanha, pois parte do diretor em fazer com que o espectador também tenha alguma esperança naquela empreitada, mesmo já conhecendo a história ainda mais porque conduzido sempre pelo olhar inocente do protagonista, e só percebe, também ele, espectador, aos poucos, quão inglória seria aquela viagem. Concluimos com isto que enquanto a angústia, o desejo de fuga, de não aceitação pacífica daquele destino, é condição de sofrimento e desilusão constante no personagem de Dino Buzzati, em Zurlini, esses sentimentos são uma consequência da tentativa de enquadramento no mundo dos outros, ato de constante risco (CAVALHEIRO, 2008, p. 45).

Algo que chama a atenção no filme de Valerio Zurlini é o modo com o qual as personagens são criadas. Elas não são apresentadas como na obra literária. Cavalheiro (2008) elucida que o tempo, do jeito que é apresentado no filme, distancia-se da abordagem representada no romance: no filme, o tempo vai passando e sendo mostrado sem nenhum aviso antecedente e pista, para mais na frente se refletir nas posturas e nos comportamentos da personagem Giovanni Drogo. Em outras palavras, tem-se mais a visão de um Giovanni Drogo envelhecido, com cabelos grisalhos, que denota seu estado de saúde fragilizado e não necessariamente a passagem do tempo. Neste ponto, percebemos certo distanciamento entre Valerio Zurlini e Dino Buzzati. No livro, por outro lado, o tempo é favorável à passagem da vida e de estados de saúde da personagem. A esse respeito, ainda segundo o estudioso:

No romance podemos acompanhar a descrição do silêncio das paredes e o isolamento do soldado logo em sua chegada com os ruídos do tempo, coisas que são suprimidas na filmagem, amenizando, de uma certa maneira, de angústia do personagem, pois

não havendo a morosidade explícita do passar do tempo, não há também, de imediato, a consciência da inutilidade da espera; mas, de qualquer modo ressaltam que a esperança do soldado zurliniano é também pausada e silenciosa. [...] ao fato dos personagens de Valerio Zurlini serem sempre ignorantes com relação ao destino que os aguarda (CAVALHEIRO, 2008, p. 43).

Assim, enquanto na obra literária tem-se a ideia de um ataque que não chega, vamos acompanhando todo o sofrimento da personagem por essa busca da felicidade e do encontrar-se, que tende a demorar e a provocar cada vez mais incertezas, pois essa necessidade desenfreada pela sua própria existência e a sua relação com o tempo que vai mudando de acordo com a idade e, sobretudo, com o aproximar do fim da curta existência, é na verdade a grande lição e a grande espera que se pretende alcançar. Já na obra cinematográfica, acontece justamente o oposto: “essa espera, essa angústia são consequências da tentativa de enquadramento no mundo dos outros” (CAVALHEIRO, 2008, p. 43). Assim, é como se Drogo quisesse a todo custo, mesmo passando por cima de seus desejos e vontades, equiparar-se à condição e ao mundo do outro, como uma tentativa de se descobrir diante do outro, ao invés de ser uma procura pelo seu íntimo e suas realizações próprias.

Efetivamente, o trabalho de grande divulgação da obra do autor italiano o coloca em um patamar de visibilidade no cenário mundial, que evidentemente é importante, tendo em vista que ele ficou restrito às margens do cânone. Essa importância só reafirma o que alguns poucos críticos italianos dizem(iam) a seu respeito. Muitos desses trabalhos abundam, conforme esclarece Monte (2019):

(...) 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 (MONTE, 2019, p. 12-13, grifos do autor).

O objetivo desse centro é reunir toda a produção intelectual de Dino Buzzati e a difusão de sua obra no mundo. De acordo com a informação colhida da *Associazione Internazionale Dino Buzzati*, a biblioteca do centro reúne um vasto patrimônio da obra do autor, “incluindo cerca de 200 volumes de traduções das obras de Buzzati em 32 idiomas<sup>6</sup>”. Levando em

---

<sup>6</sup> Informação colhida em <http://www.buzzati.it/?biblioteca>. Acesso em: 28 set. 2020.

consideração a fortuna crítica da obra do autor italiano em algumas partes do mundo, agora, nesta seção do trabalho, fizemos o levantamento e a discussão de alguns desses estudos críticos e teóricos. No artigo de Dana Sala intitulado *Desert as revealer of contra dictory truths in Dino Buzzati's 'The tartar steppé and kobo Abe's' 'The woman in the Dunes'* (2010), publicado no periódico *The Scientific Journal of Humanistic Studies*, a autora desenvolve uma investigação muito interessante ao fazer um estudo comparado, como o próprio título sugere, entre o escritor Dino Buzzati e Abes, a fim de que o papel dos espaços geográficos em ambas as obras seja discutido. Todavia, não há um estudo sobre *O deserto dos tártaros* propriamente dito.

De igual modo, no trabalho de Elaine Cancalon, da Florida State University, *Spatial structures in the narrative of Dino Buzzati* (1977), é estudado como as estruturas espaciais se dão em termos de localidade temporal em Dino Buzzati e mais uma vez não se trata de um estudo dedicado à obra *O deserto dos tártaros*. Somado a esse, na tese de doutoramento de Francesco Giustini, apresentada à Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, no ano de 2009, intitulada *Narrativa di fronteira – fenomenologia di una forma aperta*, o autor reflete sobre figuras mitológicas a partir da análise de várias obras. Nesses três trabalhos citados conclui-se que as investigações desenvolvidas partem de temas mais amplos acerca do universo narrativo buzzatiano. Além disso, os estudos de Fabrizio Mattevi e Bart Van Den Bossche intitulados de *Scrutando il deserto nel buio, in attesa del nemico* (1980) e *Mitopoiesi e tipologia ne 'Il Deserto dei tartari' de Dino Buzzati* (1995), respectivamente, dão ênfase à obra *O deserto dos tártaros*, entretanto, a partir de novos horizontes; no primeiro, discute-se o processo de transmutação da obra literária para a versão cinematográfica; e no segundo, levanta-se a ideia de que o romance se aproxima de outros gêneros narrativos, como os contos de fada, a paródia e o mito.

Em *La dimensione esistenziale dello spazio e del tempo nel 'Deserto dei tartari' de Dino Buzzati* (2010), de Marie Geierová, desenvolve-se um estudo, com um olhar atento para as questões espaciais e temporais do romance. Por seu turno, na dissertação de mestrado defendida na Universidade de Lisboa, em Portugal, no ano de 2017, *A questão moral em O deserto dos tártaros, de Dino Buzzati*, de Manuel Henrique Ribeiro Baptista Mouro, é dado destaque apenas às questões morais e de autoconhecimento que envolvem a personagem Giovanni Drogo. Nesses dois trabalhos conclui-se que os autores abordam o romance por caminhos diversos. Por fim, outro trabalho importante é o *Italian Mosaic, Speciale Buzzati – 2*, editado por Antonio R. Daniele, ano XIII, edição 145, fevereiro de 2016. Essa é uma compilação de várias pesquisas, de autores diversos, sobre o universo mágico que permeia toda a obra de Dino Buzzati. Há

outras edições também desse material, editado pelo mesmo pesquisador, sobre análises da obra buzzatiana, inclusive o *Speciale Buzzati – I- In memoria di Almerina Buzzati, a cura di Antonio R. Daniele, Italian Mosaic*, ano XIII, edição 143, dicembre 2015, dedicado exclusivamente à esposa já falecida de Dino Buzzati, que foi sua grande incentivadora.

Diante de nossa análise, ressalta-se que o ambiente narrativo buzzatiano e a obra *O deserto dos tártaros*, especificamente, são bastante estudados no exterior. Isso, certamente, proporciona a Dino Buzzati um grau de reconhecimento que ele tanto merece e buscou. Podemos concluir, portanto, que esses trabalhos envolvem vários aspectos e temáticas da obra de Buzzati, o que lhe confere um alargamento crítico e de apreciação estética, uma vez que se apresentam várias perspectivas críticas e de análise acerca da sua obra.

Por outro prisma, a recepção crítica de Dino Buzzati e de sua obra no Brasil, também teve seus altos e baixos. O livro foi traduzido para o português brasileiro por Aurora Fornoni Bernardini e por Homero Freitas de Andrade. A autora afirma que “Não havia, por parte de algum editor, interesse algum na época. Eu procurei a Nova Fronteira e o argumento decisivo foi o seguinte: é o livro que o Antonio Candido lê todo o ano, todo começo de ano”. Com esse argumento, ela ressalta que conseguiu convencer a Nova Fronteira a publicá-lo. Todavia, em *O discurso e a cidade* (2015), Candido dedica a terceira parte do artigo *Quatro esperas* – dividido em quatro delas –, intitulada “Na fortaleza”, para analisar como a espera é trabalhada pelo autor em seu romance. De acordo com Candido (2010):

O sentido da vida de cada um está na capacidade de resistir, de enfrentar o destino sem pensar no testemunho dos outros nem no cenário dos atos, mas no modo de ser; a morte desvenda a natureza do ser e justifica a vida. Por isso *O deserto dos tártaros* é um romance desligado da história e da sociedade, sem lugar definido nem época certa. Nele não há dimensão política, não há organização social ou crônica de fatos. É um romance do ser fora do tempo e do espaço, sem qualquer intuito realista. Do ponto de vista ético é um livro aristocrático, onde a medida das coisas e o critério de valor é o indivíduo, capaz de se destacar como ente isolado, tirando o significado, sobretudo, de si mesmo, e por isso podendo realizar na solidão a sua mensagem mais alta (CANDIDO, 2010, p. 161).

Dino Buzzati consegue construir um romance que vai além do seu tempo e de seus estigmas sociais e culturais, pois, de acordo com o jornal inglês *The Times*: “Buzzati é um dos pioneiros que, a par de Kafka e Dostoiévski, abriram novas fronteiras para a literatura moderna”. O fato de trazer à tona temas recorrentes à literatura contemporânea como, por exemplo, o medo, a decepção, a espera, a renúncia e a redenção pessoal, Dino Buzzati consegue ultrapassar as fronteiras da ficção e do real, pois, ainda consoante Candido (2010):

Assim, o romance do desencanto deságua na morte, que aparece como sentido real da vida e alegoria da existência possível de cada um como na de todos nós, ela esteve sempre na filigrana da narrativa. Primeiro, sob a forma de alvo ideal, sonhada na escala grandiosa. Depois, como realidade banal, nos casos de Lazzari e Angustina. Quando o tempo para, ela surge e o redime, justificando Drogo, que adquire então a ciência que não aprendera nos longos anos de esperança frustrada e que, se não tivémos medo do tom silencioso, poderia ser formulada assim: o sentido da vida de cada um está na capacidade de resistir, de enfrentar o destino o sem pensar no testemunho dos outros nem no cenário dos atos, mas no modo de ser, a morte desvenda a natureza do ser e justifica a vida (CANDIDO, 2010, p. 182-186).

O sentido da vida é proporcionado pela capacidade que temos de saber resistir às intempéries que nos são pregadas, de nos colocarmos no lugar do outro e de percebermos as coisas e os sentimentos verdadeiros. Às vezes, a valorização por alguma coisa ou alguém só vem no momento da morte, é como se o sentimento de culpa ocupasse aquele vazio preenchido tantas vezes pela solidão, pela falta da entrega e do estar junto do outro. Além disso, essa sensação de espera e de incertezas sobre a vida e sobre o que vai acontecer e encontrar pelos próximos caminhos é a grande preocupação de Giovanni Drogo. Percebemos isso a partir do seguinte trecho:

Por que vagava pelo quarto com um nervosismo que não levava a nada, sem conseguir achar o relógio, o chicote, o quepe, que, no entanto, se encontravam no lugar de sempre? Não estava certamente indo para a guerra. 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 tranquilizadoras? A amargura de deixar pela primeira vez a velha casa, onde nascera para a esperança, os temores que traz consigo qualquer mudança, a comoção de despedir-se da mãe enchiam-lhe a alma, mas 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, 2017, p. 7-8).

É levando em consideração essas incertezas conduzidas à categoria de romance metafísico e alegórico que Candido (2010, p. 182-186) afirma que isto confirma “um livro de ambiguidades em vários planos, a começar pelo caráter indefinível do espaço e da época”. Ambiguidade pelo fato de que consubstancialmente a narrativa buzzatiana se desmembra por caminhos tortuosos e por incertezas constantes, pois se atesta um elemento trágico: não há saída. Os bárbaros não destroem nem salvam, eles são indiferentes. Não há redenção. A única coisa que existe são as regras. E navegar por esses caminhos é, em grande medida, criar uma atmosfera poética de seus traçados narrativos. Ora, se o espaço é o local do subterfúgio, a época é a busca pelo sentido existencial, e, em outras palavras, isso nos parece ser uma grande inquietude de Dino Buzzati.

Levando em consideração a ideia de que o enredo da obra é bastante condensado, Otto Maria Carpeaux (2012, p. 264) sintetiza que “Buzzati é menos profundo do que parece. Mas acerta sempre. [...], *Il deserto dei tartari* é o romance de um jovem oficial que passa a vida inteira, frustrado, numa fortaleza de fronteira, esperando o ataque de inimigos que talvez não existam”. Esse espaço que nos descreve Buzzati nos leva a perceber que “a vida humana [...] é: permanentemente ameaçada e sem sentido” (CARPEAUX, 2012, p. 292). O teórico, mais uma vez, ainda chama a atenção para a obra do escritor italiano quando afirma que se trata de “Um dos mais impressionantes romances alegóricos deste tempo” (CARPEAUX, 2012, p. 176). Nesse mesmo direcionamento, Pietro Pancrazi (1946) afirma que:

Mi pare certo che *Il deserto dei Tartari* di Dino Buzzati sia uno dei romanzi più singolari che si siano pubblicati da noi negli ultimi anni. Romanzo simbolico? Romanzo satírico-umoristico? Romanzo allegorico? Romanzo surrealista? Romanzo d'avventura, o almeno di quella rientrata avventura che spesso è la vita? Tutte queste definizioni (e l'ultima più dele altre) sono in qualche modo ammissibili, perché tutte rendono un colore o un momento del romanzo di Buzzati; ma nessuna può bastare da sola, perché nessuna calza fino in fondo (PANCRAZI, 1946, p. 89).

Assim, ressaltando mais uma vez o caráter plurissignificativo do qual se trata o texto narrativo de Dino Buzzati, permitindo várias leituras e releituras, é possível perceber algumas passagens do texto em que aspectos alegóricos, existenciais e memorialísticos se tornam presentes. Isso mostra o quanto a narrativa buzzatiana é multifacetada ao propor um tipo de leitura cujas proposições fazem com que o ser humano pense. É quase uma meditação *da e sobre* a vida. O enredo é simples e sem muitos acontecimentos do ponto de vista narrativo. Essa inquietude que parte tanto da personagem principal quanto do próprio texto, se pensarmos nas poucas ações que acontecem, vai corroborar o que Carpeaux (2012) vai dizer que *O deserto dos tártaros* narra a história de um jovem recém-formado que está à procura de uma vida feliz, ao contrário da vida frustrada que estava vivendo. O teórico finaliza seu pensamento afirmando que o livro gira em torno desse enredo sem mais novidades.

No Brasil, os críticos que mais se destacaram ao escrever sobre a obra de Dino Buzzati foram Antonio Candido e Otto Maria Carpeaux. Na verdade, não chegam a ser textos longos sobre o romance, mas uma espécie de comentários. Nessa seara, Massaud Moisés (1975) esclarece que o ser humano é constituído por memórias e traumas que não são apenas individuais, mas também coletivas, e que, assim, as incertezas sobre a vida conseguem ganhar ainda mais efervescência, conforme vemos no outro também essas incertezas. É uma angústia compartilhada. O mesmo que acontece no romance de Buzzati. A personagem Giovanni Drogo

vive uma rotina frustrada e vê nos seus companheiros do Forte o reflexo do sedentarismo. Corroborando essa ideia, Maria Luisa Vianelli (2010) acredita que:

A descoberta do prazer da leitura é um momento mágico, que nasce do encontro inesperado com uma poesia, um conto, um romance, capazes de despertar no coração ecos profundos, de dar voz a sentimentos sempre cultivados na alma, mas raramente expressados. Para mim no sentido descrito foi *O deserto dos tártaros*, de Dino Buzzati. Para isso lembrando-me de meu momento mágico, com esse trabalho, gostaria de prestar homenagem ao tenente Giovanni Drogo, herói - anti-herói de uma batalha na fronteira da realidade, metáfora sugestiva e ao mesmo tempo amarga da vida humana, com toda a sua carga de ilusões e sofrimento, mas também distribui alegrias fugazes e ocasionalmente encontros inesperados e reconfortantes (VIANELLI, 2010, p. 5).

De acordo com a autora, esse seria o romance não do que aconteceu ou acontecerá, mas do que está acontecendo neste exato momento, pois, afinal de contas, o tempo não para, ele não é em vão, é o despertar do nosso consciente no calor da hora. É nas palavras da autora (2010, p. 5): “capaci di destare nel cuore echi profondi”.

Outrossim, agora será discutido, em solo das pesquisas brasileiras, alguns dos poucos trabalhos encontrados acerca do universo narrativo buzzatiano, e, especificamente, da obra *O deserto dos tártaros*. São eles: o artigo *O espaço e sua funcionalidade n’O deserto dos tártaros* (s/a), de Altamir Botoso, no qual o autor desenvolve uma análise dos espaços com vistas a perceber como estes atuam dentro da narrativa buzzatiana, permitindo uma maior compreensão e liberdade para que os personagens possam mergulhar com mais afinco dentro da narrativa. Ainda, a dissertação de mestrado de Antônio Márcio Ataíde, *No deserto a espera pelos tártaros: um estudo sobre o tempo no romance II deserto dei tártari, de Dino Buzzati*, publicada no ano de 2009, em que o autor estuda exclusivamente o aspecto temporal na obra, como acontecem as passagens do tempo e como elas agem para que as personagens passem pelas transformações que se debruçam no decorrer da narrativa.

Além desses, há *Homens desertos: espacialidade, existenciais e sentidos da vida num romance moderno*, escrito por Sidney Barbosa e Ligia Iara Vinholes (2007), que não se trata de um trabalho exclusivamente para a obra *O deserto dos tártaros*, pois é um estudo bem mais geral. Encontramos também dois estudos teóricos de Izabel Cristina Cordeiro Lima Costa, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ): o primeiro deles é um artigo científico, intitulado *O manto que vela a morte: reflexões sobre a narrativa de Dino Buzzati*, publicado no ano de 2008 nos *Anais da Abralic – Associação Brasileira de Literatura Comparada*; e o segundo, é a dissertação de mestrado da autora, publicada no ano de 2010 e defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, cujo título é *O tempo, o medo e a morte em contos de*

*Dino Buzzati*. Nenhum desses trabalhos, contudo, menciona a obra *O deserto dos tártaros*. O que percebemos são questões mais gerais acerca do projeto estético buzzatiano.

Na dissertação de mestrado de Ana Clara Vieira da Fonseca, defendida no ano de 2017, na Universidade de Brasília, cujo título é *Entre realismos e esperas: a modernidade nos romances de Dino Buzzati e Dyonélio Machado*, observa-se mais um estudo comparativo entre os autores mencionados, assim, mais uma vez, não é um trabalho exclusivamente dedicado à obra *O deserto dos tártaros*. Todavia, na tese de doutoramento de Carlos Eduardo Monte, defendida na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, no ano de 2019, sob o título *O herói do romance e o protagonista inativo: razões da inércia na construção de O deserto dos tártaros, de Dino Buzzati*, o autor desenvolve toda uma exploração minuciosa em torno da personagem Giovanni Drogo. Para atingir este objetivo, Monte (2019) lança mão de algumas cenas específicas do romance para que o que ele defende na tese como herói e protagonista inativo seja de fato desmembrado.

A seguir, então, revelaremos como é o processo de construção do protagonista Giovanni Drogo e como essa construção interfere (positiva e negativamente) nas suas ações na narrativa.

## 2.2 A PERSONAGEM COMO ESPELHO DA REALIDADE: A CONSTRUÇÃO DE GIOVANNI DROGO

As histórias literárias são constituídas por seres ficcionais – “humano ou antropomórfico”, de acordo com o professor Anatol Rosenfeld (1976, p. 234) –, que são as personagens. A função dessas figuras dentro do texto é proporcionar vida às ações e aos sentimentos que são empreendidos pelo autor. A esses seres são destinadas características e proposições que permitem às tramas contadas e consubstancialmente narradas ganharem vida e corpo. Muitas vezes, esses seres ficcionais acabam sendo encarregados de sustentar toda a trama, pois, afinal de contas, toda boa história para prender a atenção do leitor precisa ser bem construída.

Candido (1976, p. 53) afirma que “o enredo existe através das personagens; elas vivem no enredo”. Essa afirmação enfatiza que a figura fictícia é o ser mais importante dentro da trama e que é a responsável pelas ações dentro do texto, mas ela só terá “serventia”, podemos assim dizer, quando inserida e mergulhada dentro da narrativa, pois, conforme Candido (1976):

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por

parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens. Isto nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem, — como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida. Feita esta ressalva, todavia, pode-se dizer que é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX; mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance (CANDIDO, 1976, p. 55, grifo do autor).

Ela só tem vida, movimento e ação quando transposta para a linguagem literária, uma vez que as personagens são personificações, dotadas de premissas, enigmas e modulações, se configurando, portanto, com uma mera representação do ato narrativo. A respeito dessa questão, concordando com Candido (1976, p. 55), pensamos que “O problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial”, pois, segundo Zanatta e Souza (2017, p. 175): “o romance baseia-se num certo elo entre o ser real (vivo) e o ser fictício, sendo que esse ganhará forma concreta por meio da linguagem”. Em acréscimo a isso, Zanatta e Souza (2017) elucidam que:

É possível concluir que a visão da personalidade de uma entidade ficcional como a personagem, criada pelo autor, nunca vai ser completa em relação à imagem física inicial que se projeta. Com isso, a visão que se tem dos seres é fragmentária, embora constitua um todo; as personagens podem ser enigmáticas e imprevisíveis, dificultando a exploração da essência de sua natureza. O estudioso acrescenta que o romance, em sua abordagem sobre o modo fragmentário dos seres fictícios, retoma, através da técnica de caracterização, a fragmentação e incompletude da imagem que possuímos dos nossos semelhantes (ZANATTA; SOUZA, 2017, p. 175).

De acordo com as estudiosas, a personagem nunca vai se dar de forma completa. Ela vai crescendo e ganhando contornos maiores, ao passo que a narrativa e as ações vão se sucedendo. É o que acontece com as novelas, por exemplo. Os atores não têm o domínio do seu tamanho dentro da trama, eles só vão conhecendo mais a fundo a grandiosidade do ser fictício ao passo que os capítulos e os conflitos forem avançando.

Realidade e ficção, neste sentido, coadunam-se e nessa relação intermitente se complementam, pois, ainda de acordo com Candido (1976), no mundo real abrangemos de forma fragmentária as outras pessoas à nossa volta, e no mundo ficcional essa amplitude ocorre de forma racional, de acordo com a vontade do escritor. Assim sendo, mundo fictício e mundo real formam uma teia que convergem para um mesmo ponto, nesse caso, o texto literário. Consoante a Candido (1976, p. 58), pois, entendemos como “a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significados, marcando a

personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza”, é no mundo real permeada pelas fragmentações e complexidades de cada um, modo pelo qual temos uma visão mais ampla de cada ser humano, o que, certamente, proporciona ao leitor uma compreensão bem mais completa desse ser no mundo.

Ainda de acordo com Zanatta e Souza (2017):

Os elementos que compõem a personalidade da personagem estão todos diante dos nossos olhos, pois foram pré-estabelecidos pelo escritor, que os organizou em uma lógica coerente, para que ela possa dar a impressão de estar vivendo o enredo da narrativa e, ao mesmo tempo, parecer um ser ilimitado e contraditório. Todavia, todo esse possível entendimento da personagem justifica-se em razão da coerência à qual ela é submetida (ZANATTA; SOUZA, 2017, p. 175).

As personagens são peças-chave para que o leitor possa compreender com astúcia a história que está sendo contada e, para que isso aconteça, é necessário que o autor também se coloque no lugar do leitor, para ter a percepção se a história prende a atenção ou não, visto que é importante que as personagens sejam descritas e construídas por completo. Desse modo, o inimigo mais cruel, obstinado e destrutivo, proporcionado pela passagem do tempo, é o que tem dominado a vida de todos os soldados que estão a servir no Forte. A história, desse modo, é a relação dos homens com o Forte Bastiani e a conexão do tempo com esses homens, dominando e consumindo suas vidas.

Quem nunca teve a sensação de estar mergulhado em um trabalho rotineiro em que todos os dias parecem iguais aos outros? Muitos de nós, certamente, somos acometidos pela sensação de que a vida está passando e de que estamos presos em um labirinto eterno, de um dia igual ao outro, e que a vida vai escorrer entre nossos dedos sem nem nos darmos conta que tudo está ficando para trás e que nós não aproveitamos como de fato deveríamos; nesse quesito, Drogo é construído pelas fragmentações de uma vida e rotina nada duradoura, que acarreta consequentemente na forma como a personagem age narrativamente. Em *O deserto dos tártaros*, Buzzati consegue construir personagens que fogem à velha tradição literária, caracterizados como caricaturais, pois as personagens construídas são seres que têm uma presença e participação muito intensa dentro da narrativa, despertando até inquietações no leitor. A esse respeito, Candido (1976) clarifica que:

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como um paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (CANDIDO, 1976, p. 55).

A problematização a qual nos leva o autor ultrapassa as fronteiras entre ficção e realidade. Ora, se a obra literária é, por natureza, um produto ficcional, como pode criar personagens que trazem em sua essência uma representação da realidade? É preciso que se entenda que a ficção e a realidade estão imbricadas uma na outra e que as personagens, mesmo sendo fictícias, devem, por composição autoral, representar uma “realidade”. É na ficção que a narrativa se condensa e é na realidade que acontece a sua materialização, ao passo que Gancho (2004, p. 14), a respeito da personagem, deslinda que “só existe como tal se participa efetivamente do enredo, isto é, se age ou fala”. Dentre as várias possibilidades de participação, sabemos, pois, que existem narrativas em que as personagens não têm tanta importância, ou melhor, em sua maioria, participam de núcleos menores, atuam na trama apenas com funções figurativas, mas não como personagens protagonistas ou com outras funções de destaque.

Outro pesquisador que se debruçou a estudar as personagens do romance, classificando-as como “planas” e “redondas”, dentre outras subdivisões, foi o escritor inglês Edward Morgan Forster (2005). De acordo com ele:

Se uma personagem de romance for exatamente igual à rainha Vitória – não parecida, e sim exatamente igual -, então ela realmente é a rainha Vitória, e o livro, ou todas as suas partes concernentes a esta personagem, deixará de ser um romance para se tornar um memorial. Um memorial é história, baseia-se em evidências. Já o romance se baseia em evidências + ou -x, sendo a incógnita o temperamento do romancista; e a incógnita sempre modifica o efeito de evidência, e às vezes, até a transforma completamente (FORSTER, 2005, p. 70-71).

A esse respeito, Candido (*apud* ZANATTA; SOUZA 2017, p. 176) esclarece o seguinte: “o autor, ao criar sua personagem, quando a toma de um modelo real, sempre vai acrescentar a ela, no plano psicológico, sua incógnita pessoal, com a finalidade de desvendar esta característica do ser que é copiado”. Em outras palavras, a personalidade humana é caracterizada e interpretada a partir das personagens. O ser humano já é por si só um ser dotado de incógnitas e imperfeições, e com as personagens acontece o mesmo processo. São vestidas e revestidas de imperfeições, incertezas e estão à procura do “novo”, do que essa nova forma de encarar a vida pode lhes proporcionar. Forster (2005), nesse sentido, propõe-nos pensar sobre esses seres literários a partir de quatro categorias de classificações:

1. *Personagens Planas* – seriam aquelas revestidas por apenas uma ideia ou característica. Em outras palavras, não precisariam de uma composição muito completa e complexa, com diversos posicionamentos críticos dentro da narrativa. Em *O deserto dos tártaros*,

- percebemos que a personagem que se enquadra nesta categoria é o comandante Tronk, por não ter muitas ações e por nos passar a ideia desde o início da leitura de que é apenas uma personagem secundária a serviço de outra para que as ações sejam desencadeadas.
2. *Personagens Redondas* – diferentemente das planas, são aquelas repletas de várias qualidades e características, são complexas e nada simplificadas. Nesse sentido, a personagem que melhor se encaixa é Giovanni Drogo, pois é completa, complexa e multifacetada, levando em conta sua filosofia de vida e as escolhas de suas opções. Há várias qualidades e características em sua composição, desde o momento da designação para servir ao Forte, no início do romance, até o final, na hora de sua morte e redenção. É uma personagem que vai do simples à complexidade.
  3. *Personagens Tipo* – são também chamadas de planas, pois são construídas em torno de uma qualidade ou ideia e alcançam seu auge livremente sem grandes causas e formações.
  4. *Personagens Caricaturais* – também conhecidas como personagens planas, são caracterizadas por uma qualidade ou ideia que funcionam como “uma distorção proposital a serviço da sátira, da crítica e do cômico” (FORSTER, 2005, p. 71). No romance buzzatiano, não encontramos nenhuma personagem que se enquadre nesta categoria.

Chamadas de *humours*, no século XVII, as personagens classificadas como planas se caracterizam “ao redor de uma ideia ou qualidade simples” (FORSTER, 2005, p. 91) e são delimitadas também de tipos e/ou caricaturas. Ainda segundo o teórico, as personagens redondas se constituem como seres que têm a capacidade de nos convencer e quando isso não acontece de forma completa, elas devem ser caracterizadas como planas. Importante salientar que a condição humana e a obra como um todo se complementam a partir dos elos que são forjados desde a criação das personagens, ou seja, a personagem só tem vida própria quando “circunscrita às páginas do romance, e o romancista, ao usá-la sozinha ou conjuntamente com outros elementos, estabelece uma espécie de elo entre a condição da raça humana e sua obra” (FORSTER, 2005 *apud* ZANATTA; SOUZA, 2017, p. 175-176).

O autor nos propõe ainda uma diferenciação entre o que ele chama de ser humano e o ser ficcional, ou seja, o *Homo sapiens* e o *Homo fictus*, respectivamente. Nessa mesma linha de pensamento, segundo Candido (1976 *apud* ZANATTA; SOUZA 2017, p. 176): “o *homo fictus* vive mais intensamente as relações humanas do que o *homo sapiens*”, pois o ser ficcional é carregado de múltiplas faces e metamorfoses, por isso tem maiores chances de se destacar

dentro da narrativa. Em tese, é um ser recheado de significações, ao passo que o ser humano é mais preciso e sem muitas nuances.

Concordemos com Zanatta e Souza (2017) quando afirmam ser possível concluir que:

Candido afirma que as personagens podem ser transpostas com certa fidelidade aos modelos reais. Em decorrência da experiência interior, o escritor projeta na personagem seus sentimentos e vivências mundanas. Outra possibilidade está no fato de as personagens serem projetadas de modelos anteriores, reconstituídas indiretamente pelo escritor, seja por documentação, seja por testemunho, sobre as quais a imaginação trabalha. Uma terceira opção sugere a construção das personagens a partir de um modelo real, conhecido como escritor.

Diante de aspectos teóricos levantados por Candido percebemos que o escritor ao criar seus seres ficcionais pode inspirar-se em um modelo real, conhecido direta ou indiretamente e que vale como um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, o qual explora ao máximo as virtualidades da personagem através da fantasia. Outra técnica sugerida pelo autor é a construção das personagens a partir de um modelo real dominante, que se junta a outros modelos secundários, refeitos e constituídos pela imaginação. As personagens também podem ser elaboradas com fragmentos de diversos modelos vivos, tendo como produto final – uma personalidade nova (ZANATTA; SOUZA, 2017, p. 176).

Desse modo, as personagens como seres atuantes dentro da narrativa podem ter seus desdobramentos de forma eficiente se os seus aspectos de criação e compartilhamento (intra e extra) narrativo forem preservados, isto é, muitas vezes, elas são capazes de refletir a realidade. É o espelhamento da própria identidade esmiuçada nessa metamorfose que é a sociedade do século XXI, e que muito se respalda na forma como Buzzati construiu o seu romance. Esse processo de criação leva em conta determinados fatores e os estudiosos, principalmente aqueles que têm se dedicado a estudar essas figuras literárias, problematizam essas questões afirmando que a criação delas deve partir da vida real presenciada pelo escritor. E é ainda relevante afirmar que essas não estão restritas somente a humanos, pelo contrário, tudo que tiver ação dentro do texto narrativo e que de certa forma apresente incômodo à trama pode ser considerada personagens.

Além disso, Brait (1985) esclarece que “ao encarar a personagem como ser fictício, com forma própria de existir, os autores situam a personagem dentro da especificidade do texto, considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-la” (BRAIT, 1985, p. 51). A construção da personagem, portanto, depende de alguns fatores que são favoráveis à narrativa, como a ambientação, o espaço e o tempo. Todos esses fatores aproximam esses seres ainda mais de seus enredos e tudo, obviamente, faz diferença na elaboração das tramas que ali são criadas a partir de diversos núcleos narrativos. Não é somente desenvolver boas figuras fictícias, mas também construir uma boa história somada a todas essas

categorias já elencadas. Para que se tenha uma boa compreensão desses seres literários, a autora esclarece que:

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto (BRAIT, 1985, p. 11).

É preciso, por parte do criador, uma compreensão maior do texto narrativo, isto é, antes da apresentação das personagens, é preciso que seja criada uma história bem-feita. É necessário conhecer o território habitacional ao qual elas irão percorrer e futuramente se fixar. É papel do autor criar toda uma ambientação que seja favorável para que ganhem vida própria e que seja uma realidade externa à trama literária. Elas precisam ser donas de si mesmas. As ações devem partir do texto que a elas forem apresentadas, mas as performances literária e artística devem independem do literário enquanto forma. A pesquisadora Souza (2016), em trabalho recente, ratifica a ideia de que a personagem “perdura na Renascença e nos séculos seguintes, posto que ainda é presa aos ideais aristotélicos e horacianos” (SOUZA, 2016, p. 25). Dessa maneira, logo no início do primeiro capítulo do romance, tem-se a apresentação do protagonista:

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 consumido para sempre, formando meses e anos que nunca mais se repetiriam. Sim, agora ele era oficial, teria dinheiro, belas mulheres, quem sabe, olhariam para ele, mas no fundo – percebeu Giovanni Drogo – o tempo melhor, a primeira juventude, provavelmente acabara. Assim Drogo fitava o espelho, via um débil sorriso no próprio rosto, de que em vão tentava gostar (BUZZATI, 2017, p. 7).

No trecho supracitado, conseguimos acompanhar a nostalgia e a felicidade na qual se encontra Giovanni Drogo ao saber que vai deixar sua cidade natal em busca de seus sonhos.

Buzzati consegue construir uma descrição narrativa do espaço e da temporalidade que é a favor do não pertencimento de Giovanni Drogo àquele lugar. Como podemos observar, a personagem é destinada e nomeada a ir servir ao Forte Bastiani, já que tem formação para isso. Percebemos que se trata não de uma negociação entre ambas as partes, mas de uma convocação. Ou seja, Giovanni Drogo não escolhe, é designado.

À medida que as horas vão se passando, Drogo se vê cada vez mais empolgado com a possibilidade de sair daquela cidade, que é tão sedentária e sem atrativos. Nada de novo acontece e é sempre a repetição das mesmas ações dia após dia. A personagem acorda cedo e veste-se com o uniforme de tenente, e quando se olha no espelho um misto de lembranças o rodeia. Esse objeto reflete o que de fato a personagem é. Drogo começa a se debruçar sobre o que não deu certo em sua vida e que contribuiu para que tivesse cada vez mais a “certeza” de que aquela rotina não lhe pertencia, pois precisaria crescer e realizar os seus objetivos, e ali, fincado naquela cidade, não existiriam possibilidades de mudanças.

Nota-se, então, que ele é uma personagem que, pelas razões da própria natureza, consegue se enxergar na representação da própria pessoa humana, marcada negativamente pelos traumas de viver uma vida cansativa, sem atrativos e com a esperança de ascender socialmente e de encontrar finalmente algo que faça sentido à sua existência. Parece-nos que a sensação constante por uma glorificação o coloca no posto de herói, e ele, segundo Gancho (2004), é o protagonista que possui “características superiores às de seu grupo” (GANCHO, 2004, p. 14). Ou seja, na narrativa buzzatiana, há outros importantes, mas esses ficam em segundo plano, e todas as ações desencadeadas se realizam em torno de Giovanni Drogo. A respeito dessa noção na narrativa literária, Cardoso (2001, p. 42) nos diz que é “aquela em torno de quem os fatos se desenrolam, o que centraliza a ação; os outros personagens estarão de uma ou outra forma em função dele, pensam nele e agem para e por causa dele”. Nesse sentido, e concordando com Brait (1985), o herói é aquele que tem o primeiro momento e a primeira ação dentro da narrativa.

E realmente é o que acontece com Giovanni Drogo. Ele é responsável por todos os enigmas existentes na trama, no entanto, isso não significa dizer que as outras personagens do romance não têm importância. Ao contrário. Giovanni Drogo só consegue alcançar toda a magnitude de protagonista devido também aos seus secundários, que agem a serviço dele. Em termos exemplificativos, quando Giovanni Drogo já está a caminho do Forte Bastiani, em seu cavalo, ele encontra outro comandante e, a partir dali, dá-se início a um diálogo, na tentativa de entender como é a rotina nessa fortaleza. Pensando nisso, Monte (2019) ajuda-nos a compreender que:

Seria um erro não estabelecer que a narrativa em *O deserto dos tártaros* inicia-se em um ponto crucial da vida de Giovanni Drogo. 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. 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 (MONTE, 2019, p. 54).

Percebe-se a grandiosidade de Giovanni Drogo frente às faces da não escolha. Escolha essa que o coloca no plasma de uma personagem que está à frente de seu tempo, no sentido de não escolher, por livre espontânea vontade, os feitos para sua vida, mas de aceitar as designações que a ele são dirigidas até chegar ao posto de um homem heroico, talvez, pelo fato de não refutar o que lhe foi designado. Isso, de certa forma, contribui para que o próprio Giovanni Drogo tenha a sensação de que algo positivo está à sua espera, já que devido a tantos outros tenentes, muitos com certeza até mais capacitados que ele, não tiveram a chance de ser escolhidos. Assim, nessa passagem específica, vê o seguinte:

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 humana? (BUZZATI, 2017, p. 7).

Monte (2019), por seu turno, esclarece que:

“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 (MONTE, 2019, p. 54).

No trecho descrito acima, somado à análise de Monte (2019), coloca-se a personagem buzzatiana em destaque. Giovanni Drogo é, certamente, a multiplicidade do que hoje consideramos um protagonista moderno completo: sem muitos direcionamentos dentro da narrativa, com poucas ações, mas que consegue envolver o leitor de uma forma que prende sua atenção até o término do romance. Drogo é a representação dele mesmo, uma vez que, segundo Barthes (2001, p. 131), “não existe no mundo uma única narrativa sem ‘personagens’, ou pelo menos sem ‘agentes’”, nem mesmo quando essa narrativa seja o nosso próprio reflexo frente à realidade, quando, nesse caso, nós somos nossos próprios personagens.

Zanatta e Souza (2017) contribuem mais uma vez com suas reflexões afirmando que:

As personagens também podem ser elaboradas com fragmentos de diversos modelos vivos, tendo como produto final – uma personalidade nova. Por fim, um último mecanismo, de acordo com Candido, refere-se à origem das personagens, que são traçadas mais ou menos a partir da realidade, porém, em muitos casos, as raízes podem desaparecer na personalidade fictícia, que ou não tem qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio escritor. Com isso, a personagem é constituída a partir da representação de um ser humano, em que o autor projeta suas experiências mundanas, estabelecendo um elo entre o universo real e o fictício e, por si só, um caráter de verossimilhança. Logo, é possível que os leitores e leitoras se identifiquem com determinada personagem e sua trajetória dentro da narrativa. Assim, as personagens obedecem a uma determinada concepção de homem, a um intuito simbólico ou a outros estímulos, corporificados pelo autor, baseado numa experiência de vida mais interior do que exterior (ZANATTA; SOUZA, 2017, p. 176).

A obra de arte, pelo fato de estar aberta a mudanças, permite que os leitores façam suas próprias inferências e escolhas acerca das personagens, nesse quesito, decidindo quais lhe agradam ou não. Essa questão é muito relativa. Quando nos deparamos com uma trama e ela consegue prender do começo ao fim a atenção, é porque o poder de persuasão do autor extrapola as paredes externas do texto e, ao passo que vão ingressando no mundo fictício, começam, muitas vezes, inconsciente ou conscientemente, a dar preferências a determinados tipos. Retornando à obra de Buzzati, notemos o momento em que Giovanni Drogo, na estrada, encontra-se com o capitão:

Estreitando-se o vale, as duas estradas se avizinham, e Giovanni Drogo viu que o outro era um capitão. Não se atreveu a gritar no primeiro momento, pareceria inútil e desrespeitoso. Em vez disso, cumprimentou-o por diversas vezes, levando a mão direita ao quepe, mas o outro não respondia. Evidentemente não vira Drogo.

- Senhor capitão! – gritou Giovanni finalmente, tomado de impaciência. E cumprimentou mais uma vez.

- O que é? – respondeu uma voz do outro lado. O capitão, detendo-se. Havia o cumprimentado apropriadamente, e agora perguntava a Drogo a razão daquele grito. Não havia na pergunta nenhum traço de severidade; compreendia-se, porém, que o oficial ficara surpreso.

- O que é? – ecoou ainda a voz do capitão, dessa vez levemente irritada. Giovanni parou, pôs as mãos em concha e respondeu a plenos pulmões:

- Nada! Queria cumprimentar o senhor!

Era uma explicação tola, quase ofensiva, pois permitia pensar numa brincadeira. Drogo arrependeu-se imediatamente. Em que encrenca ridícula ia se metendo, tudo porque não era capaz de bastar a si próprio.

- Quem é? – gritou em resposta o capitão.

Era a pergunta temida por Drogo. Aquela estranha conversa, de um lado ao outro do vale, assumia desse modo o tom de um interrogatório hierárquico. Desagradável início, pois era provável, se não certo, que o capitão fosse alguém do forte. De qualquer modo, era preciso responder (BUZZATI, 2017, p. 11-12).

Percebe-se que há certo estranhamento por ambas as personagens no trecho acima, tendo em vista que estas ainda não se conhecem. Giovanni Drogo fica um pouco envergonhado em falar com o coronel, já que, segundo ele, o comandante, ao contrário dele, seria uma pessoa

mais importante e instruída e que certamente não o levaria a sério, por ser ainda inexperiente. Esse é o momento em que Giovanni Drogo, em sua passagem pela estrada, a caminho do Forte, avista um capitão que também estava indo na mesma direção. Assim, numa tentativa de vencer aquele percurso enfadonho e o medo de não saber o que iria encontrar pela frente, Drogo ao enxergar o capitão pela frente o encarou como uma esperança de que talvez o Forte não fosse o lugar parado como tanto se imaginava. Nesse contexto, Giovanni Drogo tenciona começar um diálogo com o capitão, a fim de tentar conseguir alguma informação sobre o Forte Bastiani, principalmente, algo que venha a ser contrário a seus pensamentos e devaneios negativos.

Percebe-se, pois, nesse capitão, o comandante Tronk, uma personagem de início solitária, caracterizada como plana, e que está à procura de si mesma e de uma vida que glorifique a sua existência. Nesse sentido, Souza (2016, p. 36) corrobora com essa ideia ao afirmar que “a função da personagem de ficção é enfatizada por George Lukács, quando afirma que os heróis do romance encaram uma busca constante precisando muitas vezes contornar uma situação durante essa busca”, uma procura pelo próprio descobrir-se.

Consoante a Brait (1985), vemos que o problema da personagem é, antes de tudo, um empecilho linguístico, pois esta não existe fora das palavras. Isso significa dizer que, qualquer que seja a personagem, ela foi criada para ter uma representatividade, é, pois, uma construção da linguagem, já que representa pessoas e são seres que precisam dessas significações para a sua materialização e recepção por parte dos leitores. É o que acontece com Giovanni Drogo, uma vez que, em oposição a outros romances em que as personagens estão a todo momento passando por reviravoltas, em *O deserto dos tártaros* apresenta uma história sem grandes desfechos. Buzzati constrói a figura fictícia de Drogo revelando uma dramaticidade e carga emocional e psicológica contundentes, a ponto dela conseguir se superar a todo instante. Existe no romance uma sede por buscas, renúncias, esclarecimentos e fixações, para que a existência sofrida e frágil do seu protagonista comece a ter solidez. Feito isso, ele poderá ter a capacidade de vencer as intempéries que lhe assolam rotineiramente e cotidianamente. Nessa perspectiva, a vida, para ele, necessita ser complementada para que as mudanças que tanto almeja comecem a acontecer.

Dessa maneira, Dino Buzzati consegue construir uma personagem que é tomada por incertezas, o que termina por se refletir de forma nítida no negacionismo de suas ações. No trecho abaixo, observemos o momento em que Giovanni Drogo começa a se aproximar do Forte Bastiani e o que essa descoberta tão almejada representa:

Retomando o caminho, atrás da corcova com uma mancha de pedregulhos, os dois oficiais desembocaram na borda de uma esplanada em leve subida, e o forte surgiu diante deles, a poucas centenas de metros. Parecia realmente pequeno, comparado à visão da tarde anterior. Do forte central, que no fundo se assemelhava a uma caserna com poucas janelas, saíam duas baixas muralhas em ameias que o ligavam aos redutos laterais, dois de cada lado. As muralhas barravam fragilmente todo o desfiladeiro, de uns quinhentos metros de largura, fechado nos flancos por altos penhascos escarpados. À direita, exatamente embaixo da parede da montanha, a esplanada enfossava-se numa espécie de sela; lá passava a antiga estrada do desfiladeiro, e terminava de encontro às muralhas. O forte estava silencioso, imerso em pleno sol meridiano, desprovido de sombras. Suas muralhas (não se via a fachada, por estar virada para o norte) estendiam-se nuas e amareladas. Uma chaminé expelia uma fumaça pálida. Ao longo de toda a orla do edifício central, das muralhas e dos redutos, via-se dezenas de sentinelas, com o fuzil no ombro, caminharem, metódicas, de um lado ao outro, cada uma um pequeno trecho. Semelhante a um movimento pendular, elas escandiam o caminho do tempo, sem romper o encanto daquela solidão que redundava imensa (BUZZATI, 2017, p. 17-18).

A narrativa de Dino Buzzati é caracterizada por apresentar muitas descrições, algo que podemos observar nessa passagem em particular. Nela, é narrado o momento em que a personagem, juntamente com seu companheiro de viagem, enxerga nos horizontes o Forte Bastiani. Essa descrição do Forte nos causa certa estranheza e incerteza, uma vez que não se sabe o que de fato será encontrado por lá, remetendo àquele sentimento que acompanha o próprio Giovanni Drogo. Notemos que, por se tratar de uma fortaleza, nos confins do Norte da Itália, afastada de tudo e de todos, o silêncio sepulcral reina naquele ambiente.

A rotina na cidade da personagem era uma realidade na qual não acontecia nada, logo, não havia novidades. Assim, a falta de movimentação e de sonoridade que pudesse despertar alguma sensação de “vida” e de alegria era algo absolutamente normal, razão pela qual Drogo almejava grande expectativa de sair daquele lugar. No entanto, ele não contava com as rasteiras que o destino lhe pregaria: a fortaleza se assemelhava muito à cidade. Seria, em outras palavras, viver e reviver todo o sedentarismo e as memórias pelas quais passava em seu ambiente familiar, e o que o aguardava era tão somente aceitar a realidade. Desse modo, reforçando a ideia anterior, Buzzati (2017, p. 18) continua: “Instintivamente, Giovanni Drogo deteve o cavalo. Passeando lentamente os olhos, fitava as sombrias muralhas sem conseguir decifrar seu sentido. Pensou numa prisão, pensou num paço real abandonado”.

Observemos as nuances descritivas do autor ao compor a personagem: ela vai ganhando forma e é dona de si aos poucos. Segundo a passagem, Giovanni Drogo olha atentamente o Forte que está à sua frente e não consegue encontrar nenhum sentido para aquele local tão estranho e afastado. E como já era de se esperar, a conclusão que ele tira ao observar todo aquele cenário incolor é, de fato, a de uma prisão. Local que aparentemente mostra-se ser um labirinto muito misterioso, como percebemos neste exemplo: “O forte Bastiani, com suas muralhas

baixas, não era imponente, nem mesmo bonito, nem pitoresco por suas torres e bastiões; não havia absolutamente nada que consolasse aquela nudez, que lembrasse as doces coisas da vida” (BUZZATI, 2017, p. 18).

Os prazeres da vida, como bem sonha Giovanni Drogo, estão longe de serem encontrados no Forte, por se tratar de um ambiente hostil e escuro. A personagem, conforme os acontecimentos vão se sucedendo, encontra-se cada vez mais perdida, sem rumo e sem enxergar nada naquele ambiente que chame a sua atenção. Candido (1976) reflete que a personagem fictícia é logicamente bem mais construída que qualquer outro ser vivo, pelo fato de apresentar uma visão reflexiva condicionada à arquitetura de sua origem. A respeito dessa ideia, o teórico esclarece que:

A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podemos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo (CANDIDO, 1976, p. 59).

Indo ao encontro do que nos propõe o autor, a personagem fictícia é carregada por uma carga emocional que se desvencilha da ideia de um ser caricatural, e a visão totalitária que se tem, retomando às discussões postuladas por Forster (2005), funciona como uma distorção proposital que só adquire o seu sentido real e completo na nossa imaginação, ou seja, na mente do leitor. O escritor cria a trama e, em seguida, dá vida às personagens que representam essa história, mas a performance estilística e corporificada desses seres fictícios, ao final, são os leitores que formulam em seu consciente. Não é uma fabulação, podemos assim dizer, mas a real representação daquele ser no calor da hora descrito pelo autor. Essa ideia nos lembra também o que nos apresenta Brait (1985, p. 58), quando afirma que “a personagem como construção, cuja existência obedecia às leis particulares que regem o texto”, seria uma verossimilhança interna da obra, conceito aristotélico para o qual a caracterização prima pela coerência narrativa, isto é, pela sequência temporal dos fatos.

De volta à obra em questão, já no Forte, Giovanni Drogo pensa em fornecer notícias à sua mãe que ficou na cidade, mas não quer alegar para ela como de fato é esse local:

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 como 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 um homem, devia rir com eles e contar histórias ousadas sobre militares e mulheres. A quem mais, senão a sua 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 iria escrever (BUZZATI, 2017, p. 36).

Essa, sem dúvidas, é uma das maiores reflexões a que Giovanni Drogo se submete. E como era de se esperar, tendo em vista a tristeza, a monotonia e as incertezas que aquele lugar estava agora a oferecer, tratava-se de um ambiente hostil e cinzento no qual o que acontecia por ali ficava por lá mesmo cristalizado, pois não havia com quem (com)partilhar as coisas. De fato, quando nada tem mais sentido para Drogo, nem a possibilidade de encontrar algo grandioso e glorioso naquele lugar, ele é totalmente tomado pela solidão. A personagem resolve, então, escrever à sua mãe, e como podemos perceber no fragmento acima, ele quer poupá-la de tudo que está passando no Forte: a solidão e a falta de diálogo. Podemos aferir na realidade que a construção dessa personagem é pautada no medo, na insegurança e na frustração. Na verdade, Drogo tem medo de se decepcionar consigo mesmo e do que os outros vão dizer a seu respeito, por isso as sensações de indefesa, de aprisionamento e de decepção destinados à mãe são mais intensas.

Estar ali, certamente, para ele, é a representação de muitos altos e baixos na vida, mais baixos, podemos concluir, e ter que contar para sua mãe a realidade nua e crua de como é a vida no Forte seria a fragmentação e a desilusão de toda uma expectativa criada. Drogo não quer se mostrar fraco para si e para o outro, mesmo que esse “outro” seja sua própria mãe, a quem tem toda uma admiração e afetuosidade. Assim sendo, a passagem que nos diz: “claro, com os outros, com os colegas oficiais, devia comportar-se como um homem, devia rir com eles e contar histórias ousadas sobre militares e mulheres” (BUZZATI, 2017, p. 36), é o sentimento que perturba substancialmente a vida de Giovanni Drogo. O que podemos observar nesse exemplo é uma personagem heroína, preocupada consigo mesmo, com o seu entorno e com o coletivo. Além do mais:

“Contudo”, escrevia Drogo, “achei bom para mim e para minha carreira ficar algum tempo por aqui... A companhia também é muito simpática, o serviço é fácil e nada

cansativo”. E o seu quarto, o barulho da cisterna, o encontro com o capitão Ortiz e a desolada terra do Nordeste? Não devia explicar-lhe os férreos regulamentos da guarda, no simples reduto em que se encontrava? Não, nem mesmo com a mãe podia ser sincero, nem mesmo a ela podia confessar os obscuros temores que não o deixavam em paz.

Em sua casa, na cidade, os relógios, um após outro, com toques diferentes, marcavam agora dez horas, as badaladas faziam tinir levemente os copos nas cristaleiras, da cozinha chegava um eco de risada, do outro lado da rua, um toque de piano. Através de uma estreitíssima janela quase uma vigia, do lugar onde estava sentado, Drogo podia dar uma olhada em direção ao vale do norte, aquela terra desolada; mas agora só se enxergava a escuridão. A caneta arranhava um pouco. Embora a noite triunfasse, o vento começava a soprar por entre as ameias, trazendo desconhecidas mensagens, ainda que dentro do reduto se amontoassem, densas, as trevas, e o ar estivesse úmido e desagradável, “em suma estou muito contente”, escrevia Giovanni Drogo (BUZZATI, 2017, p. 37).

Giovanni Drogo inverte toda a sua situação, pois ao invés de passar as informações verídicas de como são a vida e a rotina de fato no Forte Bastiani, ele ameniza a situação na tentativa de não preocupar a mãe. Lança mão, para isso, de argumentos que ressaltam sua “felicidade” de estar ali, servindo juntamente com seus companheiros de jornadas, que são alegres, sorridentes e dialogam com frequência. Na verdade, Drogo tem medo de magoar a matriarca, pois, contando a real situação a qual enfrenta, ela iria tachá-lo de fraco, covarde e de que não estaria à altura do cargo para o qual foi designado.

Observa-se, dessa maneira, um esfacelamento de sua própria construção memorialística, pois a não aceitação pelo ambiente em que vivia, por medo, é um dos traumas que acometem a existência de Drogo. O voltar à rotina é a lembrança de todas as situações negativas, sem significância, pelas quais a personagem passou. Talvez o fato de a mãe ainda permanecer naquela mesma casa, levando uma rotina habitual, seja um dos fatores do não pertencimento àquela realidade. Drogo, no entanto, prefere sonegar esse passado sombrio. Nessa perspectiva de pensamento, concordemos com Monte (2019), quando afirma que:

É importante estabelecer, desde já, como essa euforia pelo ego, julgando por apagamento os valores a serem rompidos, resultaria, de forma irônica, na multiplicidade descritiva do caráter colapsal do indivíduo, pondo em evidência seus mais claros medos e dores, angústias e fracassos, sofrimentos e impotências, dando ensejo ao que se pode chamar de um desvio inesperado (MONTE, 2019, p. 40).

Essa busca constante por não querer ferir seu ego, demonstrando, com isso, suas incertezas e fraquezas, faz com que Giovanni Drogo consiga superar até seus limites mais existenciais. Em outras palavras, a filosofia de mundo ao qual pertence a personagem buzzatiana é permeada por efeitos alegóricos que a colocam na encruzilhada de um ser potente,

sabendo de sua condição social no mundo, mas que tem medo de encarar o novo e de enfrentar os desafios.

Uma personagem que consegue se desvencilhar de todos os problemas que a afligiram dentro da narrativa e superá-los com veemência, mas que não se considera apenas uma heroína por ter alcançado/ultrapassado tal feito. Todavia, é o que conclui Monte (2019, p. 42), quando esclarece que “O herói do romance, no entanto, não apaga ou anula o contributo histórico, mas se renova como necessidade de espelhamento do novo-indivíduo”. E é o que podemos acompanhar na descrição narrativa da personagem de Giovanni Drogo. Um ser capaz de superar, no entendimento de Buzzati, as barreiras impostas pela sociedade do século XX, mas que tem no “novo” uma forma de espelhamento da sociedade/realidade.

Dando seguimento a essa perspectiva, já em um ponto máximo da narrativa, alguma movimentação estranha na fortaleza é um sinal de alerta de que o ataque pode acontecer a qualquer momento. Drogo e os demais soldados estão esperando por esse ato glorioso, porque, por meio do ataque, eles poderão provar que são verdadeiros heróis e que venceram uma grande luta. Observemos a descrição em que essa ideia fica clara:

E no começo da manhã viram, pelo Reduto Novo, na planície setentrional, uma pequena faixa negra. Um sinal fino que se movia, e não podia ser alucinação. Viu-a antes de todos a sentinela Andronico, depois a sentinela Pietri, depois o sargento Batta, que de início pusera-se a rir, depois também o tenente Maderna, comandante do reduto. Uma pequena faixa negra avançava do Norte, através da terra desabitada, e pareceu um prodígio absurdo, embora já desde a noite certo pressentimento rondasse o forte. Por volta das seis horas a sentinela Andronico foi a primeira a dar o grito de alarme. Algo se aproximava vindo do Norte, como nunca acontecera antes, pelo menos ninguém tinha lembrança disso. Depois que a luz aumentou, sobre o fundo branco do deserto destacou-se, nítida, a fileira de homens que avançava.

Alguns minutos após, como fazia a cada manhã desde um tempo imemorial (um dia fora pura esperança, depois apenas escrúpulo, agora quase unicamente hábito), o chefe dos alfaiates, Prodocimo, subiu para dar uma olhada no telhado do forte. Nos postos de guarda, deixavam-no passar por tradição, ele se aproximava do caminho de ronda, tagarelava com o sargento, depois descia de novo para o subterrâneo (BUZZATI, 2017, p. 82).

Esse alvoroço que causa curiosidade nos soldados fazendo com que eles achem que são os tártaros/invasores se aproximando é a demarcação de terras para estabelecer as fronteiras, e não os invasores chegando, como Giovanni Drogo e os demais companheiros acreditavam. Eles esperavam que a qualquer momento o Forte pudesse ser atacado e que, depois daquilo, todos teriam uma vida plena, em um futuro bem próximo, com direito ao título de herói.

Essa busca desenfreada pelo que está à espera de todos ali no Forte é a condição necessária para que a vida sem perspectivas de mudanças seja colocada à prova. Buzzati

empreende em sua narrativa uma característica que é muito peculiar de sua autoria, a escrita jornalística, tal qual a crítica especializada da época ressaltava, pelo fato de o autor ter desempenhado essa função e de ter trabalhado em um dos principais veículos desse ramo na Itália, o *Corriere della Sera*. O seu processo de construção estilística e retórica, portanto, se assemelharia muito ao universo do jornal. Essa facilidade que Dino Buzzati possui para caracterizar os espaços temporais em *O deserto dos tártaros* pode ser fruto de toda sua experiência enquanto trabalhava como correspondente, o que fica claro na maneira como o autor construiu seu romance.

O percurso e a linearidade da vida, para Giovanni Drogo, necessitam seguir. Na obra, o tempo vai passando velozmente, mas o problema está na personagem. Ela está tão obstinada em focar no presente que não consegue enxergar o quanto seu percurso está parado e sem mudanças. A sensação que se tem é que Drogo carece ser sustentado sempre, para que se solidifique e encare o seu entorno com mais responsabilidade.

Sinteticamente, parece-nos plausível afirmar diante do exposto que Dino Buzzati “bebeu” no século XX, período em que a obra foi construída, de questões que nos são imprescindíveis nos dias atuais. Um exemplo disso é: qual(is) personagem(ns) almejamos ser no futuro? A resposta para essa pergunta se respalda no pensamento de que hoje a obra ainda nos diz ou até que nos fala algo melhor do que possivelmente terá falado aos seus coetâneos – como a título de exemplificação à espera e um presente perpétuo e interminável também para o leitor.

Passados dez anos, Giovanni Drogo já velho e doente, acredita que o fim da vida se aproxima de maneira recorde. Ele pretende não poupar mais tempo a ninguém com sua presença estorva. Já recluso no quarto, quando nada tem sentido para ele, com exceção do descanso que tanto merece, o Forte é atacado, mas não há mais tempo. Drogo falece. A morte da personagem é um acontecimento trágico que desencadeia várias ações. Uma delas é a compreensão desse “término” da “existência” como um ato heroico, no sentido de uma reconciliação consigo mesmo. É na morte e após ela que Giovanni Drogo vive de fato. É o descobrir-se da própria personagem. Se até então nada estava fazendo sentido, agora tudo começará a ser elucidado. No último capítulo, podemos compreender como foram os últimos momentos da personagem:

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, com passo silencioso, e agora esteja se aproximando da poltrona de Drogo. Fazendo força, Giovanni 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, 2017, p. 171).

Como podemos acompanhar na passagem acima, a frase final que encerra a narrativa: “Em seguida, no escuro, embora ninguém o veja, sorri” (BUZZATI, 2017, p. 171) é uma das mais expressivas, visto que é o momento em que Giovanni Drogo se descobre, é o fim de toda uma vida regada a esperas. As metáforas que encerram o romance precisam ser analisadas. O escuro representa a existência fatigada de Giovanni Drogo, um labirinto sem grandes novidades. Um cotidiano sem brilho e sem alma. O momento que, em meio ao escuro, embora ninguém o veja, ele sorri, é o momento em que Drogo aposta em uma vivência do mundo que já não é mais possível, e é esse o motivo de seu riso antes da morte – o que nos parece uma maneira de mostrar que finalmente se deu conta de que não havia conteúdo na espera. Além disso e vendo por outro ângulo, é o encontro com a luz, com o brilho e com a alma. É o que nas palavras de Montaigne (2002, p. 67) significa “A firmeza na morte é sem dúvida a ação mais notável da vida”, a pura ressignificação da personagem Giovanni Drogo.

Dito isto, traçamos uma investigação acerca da recepção do autor e da obra na Itália e no Brasil, bem como estudamos com afinco a personagem protagonista Giovanni Drogo, discutindo todas as suas características e funções na narrativa. No capítulo seguinte, desmembraremos os conceitos teóricos de *memória* e *alegoria* e debateremos a respeito da corrente filosófica do *Existencialismo*. Na sequência, destrincharemos como estes podem ser pensados na obra *O deserto dos tártaros*, bem como iremos mostrar que o protagonista do romance pode ser analisado levando em consideração esses artefatos literários e filosóficos.

### 3 TRAÇOS MNEMÔNICOS: DA MODERNIDADE CAÓTICA ÀS FRAGMENTAÇÕES EXISTENCIAIS E ALEGÓRICAS

Neste capítulo, faremos, inicialmente, uma discussão teórica que contempla tanto os principais elementos envolvidos das concepções de memória e de alegoria, quanto a linha filosófica do Existencialismo, com a finalidade de mostrar como essas categorias podem ser estudadas e encontradas na escrita de Dino Buzzati, em especial, na obra *O deserto dos tártaros*. Na sequência, discutiremos os referidos conceitos a partir da análise da personagem Giovanni Drogo, procurando mostrar como ela pode ser compreendida também por essa ótica.

#### 3.1 A CONSTRUÇÃO DE ASPECTOS MEMORIALÍSTICOS

Os estudos referentes à memória, seja artefato histórico, seja literário, estão bastante em voga nos dias atuais. Esses trabalhos, em particular, abarcam a Sociologia, a História, a Psicologia, a Biologia e a Antropologia (para ficarmos apenas nesses). Essa reverberação dos aspectos memorialísticos em outras áreas do saber científico mostra o quanto a mesma é plurissignificativa e o quanto pode ser desmembrada em diferentes suportes. Como ferramenta indissociável à vida humana, a memória é permeada por uma pluralização de significados e, para além disso, o artefato memorialístico permite que as relações/trocas entre o homem e seu meio se deem de forma mais completa e verossímil possível, pois, por muito tempo, foi considerado como uma mera abstração, algo que com o passar dos dias e do tempo levaria ao esquecimento.

As memórias são os reflexos do passado somados ao presente que projetam o futuro. Por outro lado, o fio condutor que as rege nos revela que há uma mescla da memória individual com a memória coletiva (HALBWACHS, 1990). A respeito da memória individual, Halbwachs (1990, p. 72) afirma que ela não está isolada, ao passo que, para “evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontes de referências que existem fora de si, determinados pela sociedade”. Nesse seguimento, o indivíduo evoca seu próprio passado por meio da recorrência de suas lembranças alheias. Observemos como acontece essa discussão no trecho que segue de *O deserto dos tártaros*:

O amigo Francesco Vescovi acompanhou-o a cavalo pelo primeiro trecho da estrada. O tropel dos animais ressoava nas ruas desertas. Alvorecia, a cidade ainda estava imersa no sono; aqui e ali, nos últimos andares, algumas persianas se abriam, apareciam rostos cansados, olhos apáticos fitavam por um instante o nascimento

maravilhoso do sol. Os dois amigos não conversavam. Drogo pensava em como podia ser o forte Bastiani, mas não conseguia imaginá-lo. Não sabia sequer onde ficava exatamente nem quanto do caminho devia percorrer. Uns haviam-lhe dito um dia a cavalo, outros menos, nenhum daqueles a quem perguntara estivera lá realmente. Às portas da cidade, Vescovi pôs-se a falar com vivacidade das coisas de sempre, como se Drogo estivesse saindo para passear. Depois, a uma certa altura:

- 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. Já haviam saído da cidade. Começavam os campos de milho, os prados, os vermelhos bosques outonais. Pela estrada branca, batida de sol, avançavam os dois, lado a lado. Giovanni e Francesco eram amigos, tinham vivido juntos por longos anos, com as mesmas paixões, as mesmas amizades; tinham-se visto sempre, todos os dias, depois Vescovi enriquecera e Drogo tornara-se oficial, e agora este sentia o quanto outro ficara distante (BUZZATI, 2017, p. 8).

O fragmento acima descreve as sensações e o modo como a vida da personagem Giovanni Drogo é moldada pelas lembranças e memórias de sua juventude. O lugar desta, inclusive, fica evidente se pensarmos no local de onde partem todos esses sentimentos: a casa na cidade. Na descrição, notemos o momento em que Giovanni Drogo, instaurado em seu presente momento, tem a certeza de que o passado não lhe pertence mais, ele quer viver o agora e, principalmente, “adiantar” o futuro, na expectativa de que algo significativo e glorioso aconteça o mais rápido possível, a tão sonhada invasão pelos tártaros. Como em um momento de lembrança, a personagem se encontra pensativa. Dino Buzzati tem uma escrita marcada por recursos estilísticos, em que utiliza muito das figuras de linguagens, e suas descrições, tanto da construção de Drogo quanto dos aspectos que envolvem espaço e tempo, são ricas em detalhes, permitindo, assim, que o leitor adentre ao mundo enigmático proposto pelo autor.

Nesse contexto, entendemos que a construção de memórias se dê por uma inter-relação existente entre o homem e o seu meio. Tempos atrás, nas sociedades ditas primitivas, ela se mostrava à margem do homem. Este tinha sua identidade flagelada devido às questões sociais, culturais e políticas. Hodiernamente, nesta época marcada pela exacerbação e pelas relações cada vez mais fragmentárias, diluídas e líquidas, como defende o pesquisador e sociólogo Bauman (2008), percebe-se que as memórias estão automaticamente se resignificando, mudando conforme o tempo, o espaço e a maneira do ser humano se situar em sociedade.

Giovanni Drogo, já prestes a sair rumo ao Forte, relembra todos os momentos pelos quais passou em sua casa e em sua cidade (sem muitas alegrias). Buzzati cria, com isso, uma narrativa que, pelas descrições, vai convencendo o leitor de que as suas atividades e as das outras pessoas na cidade eram tristes e sem significado algum. Eram “amargas tardes” (BUZZATI, 2017, p. 7). Todavia, Drogo, após a designação, passa a ser um oficial do exército

e aquela realidade deixa de lhe pertencer. Ele almeja viver o presente já pensando ansiosamente no futuro e no que tanto lhe aguarda.

Indo ao encontro dessa ideia, Pereira (2014, p. 344) aponta que “os elos entre as instâncias da memória e da literatura apresentam-se como potências de leitura das formas de ver e de enfrentar a realidade modulada pelo pensamento humano”. Essa questão da memória como uma ressignificação do humano vai em direção ao que Candau (2016, p. 9, grifo nosso) afirma, de que a memória é “acima de tudo, uma *reconstrução* continuamente atualizada do passado, mais do que uma *reconstituição fiel* do mesmo”. Nas palavras dele, o passado está se reconstruindo o tempo inteiro conforme a nossa necessidade em resgatá-lo, que compreende uma remição de ausência.

As relações existentes entre a literatura e a memória, portanto, se pauta(m) na ideia de uma cosmovisão em que o homem se encontra como o cerne da questão. O pensar e o ir além se interligam no sentido de pensarmos a memória como uma ferramenta indispensável à vida humana. À medida que o sujeito pensa e interage com o meio, ele sai de sua zona de conforto, do comodismo, e passa a enxergar a existência com mais propriedade, com mais vida (e por que não com mais devaneios?), tendo em consideração a necessidade do homem pela fabulação.

A literatura enquanto insurreição da realidade, como a atmosfera capaz de descrever a vida real, individual e coletiva a partir de palavras, permite-nos enxergar com aprofundamento os modos de organização das memórias. Ela, por outro lado, é capaz de fazer com que o humano, o ser pensante, encontre-se e se materialize no tempo e no espaço, no momento em que as ações acontecem. Essa linguagem artística nos revela também o indizível e o invisível e, a partir dessas constatações, o dito, que acontece e se revigora nesses cruzamentos que a realidade nos permite. Nessa perspectiva, então, o presente nos mostra um olhar mais intimista para com o passado. É sabido, pois, que, com as passagens fronteiriças e temporais da memória, nós nos enalteçemos ainda mais e nos fortalecemos, sobretudo, se pensarmos na ideia de que o que somos hoje é reflexo também de nossas vivências e posturas passadas. É um trabalho inseparável que relaciona o presente ao passado, uma vez que as duas são temporalidades significativas à constituição do sujeito.

Assim, as fronteiras que subsistem na nossa imaginação se metamorfoseiam e, conseqüentemente, há o adensamento delas, que não são fixas. Dizer que somos o reflexo de nossas próprias atitudes perante a sociedade nos parece não resolver a grande questão que abarca a identidade do homem: qual é o nosso lugar no mundo? Em que sentido as escolhas refletem o caráter e a postura perante a sociedade? Responder essas questões de maneira

satisfatória é, primeiramente, pensar no “outro”<sup>7</sup>, no que este pode influenciar ou não nas escolhas e no que nós podemos tirar como resultado de toda essa discussão. O nosso lugar no mundo está alinhado à maneira como o encaramos e o compreendemos. E o outro tem importância em todo esse percurso, porque é devido a ele que a interação e o reconhecimento podem acontecer de forma mais sólida, afinal, o homem é um ser coletivo.

Todos aqueles dias e meses monótonos, sem brilho e sem alma já não existem mais na vida da personagem. A história entrelaçada à memória é importante para que se perceba como essas duas categorias podem ser compreendidas e contempladas na sociedade contemporânea, que por si só é fragmentada. Notamos que vivenciar ou mesmo resignificar essa história e passado, para Giovanni Drogo, é não compartilhar dessa narrativa e dessa lembrança. A premissa de que o passado se reflete no presente e supostamente no futuro nos parece ser uma falácia para a personagem, pois ela não quer rememorar a sua vida antes da designação. O enclausuramento de Drogo, no sentido de não querer ter pertencimento à sua rotina anterior, é um fator que confirma o poder que as memórias têm em moldar a existência da personagem. Essa espera-renúncia e a busca existencial que acomete toda a vida de Giovanni Drogo só reflete o quanto as memórias e a identidade se encontram fragmentadas e diluídas sempre à procura de um desfecho. O passado de Drogo é renunciado pelos traumas memorialísticos cristalizados em sua mente, provocado por esse desejo desenfreado por uma espera infundável, que vai, aos poucos, destruindo a sua existência.

Na passagem “Assim Drogo fitava o espelho, via um débil sorriso no próprio rosto, de que em vão tentava gostar” (BUZZATI, 2017, p. 7), observa-se o reflexo dos espelhamentos propostos pela personagem. Ora, se eles refletem uma realidade tal qual ela é, inclusive com suas imperfeições e deslocamentos, os reflexos da vida de Drogo mostram uma realidade pouco usual. Ao mesmo tempo, ao olhar para eles o protagonista sorri e esse sorriso é a esperança e a felicidade de que a partir dali tudo será novo e diferente. Assim, por serem constituintes de sentidos, esses objetos permitem auferir essa realidade, uma vez que modelamos a memória a partir do momento em que a colocamos em prática e uso.

Pereira (2014, p. 345) elenca que a memória está “em constante criação, desconstrução e renovação de imagens a ela atreladas”, ou seja, o conjunto de imagens formadas que dialogam na corporeidade do humano se funda nos modos de organização da identidade, o que justificaria os estudos psicanalíticos defenderem que a memória é o cerne de toda a conduta humana. Nessa seara, ao pensar sobre os estudos freudianos (1987), percebemos que, quando pensamos em

---

<sup>7</sup> Essa discussão será mais detalhada no tópico 3.3 deste trabalho.

algo ou alguém, automaticamente, imagens dessas ações são formadas em nossa mente, tal como acontece nos sonhos: dormimos e em certo ponto ápice, que chamaremos aqui de clímax, ficcionalizamos essas memórias, e não temos domínio sobre essa manifestação. As imagens que são acionadas ao consciente, muitas vezes, são as representações do próprio inconsciente. É como se fossem lançadas apenas luzes dos pontos mais importantes. Assim, podemos concluir que memória, ações e imagem caminham juntas, de modo que as ações se transformam em imagens e estas encontram a sua materialidade através da memória. Acerca ainda desse assunto, a autora esclarece que:

Isso posto, torna-se possível compreender a literatura como uma instância capaz de ser considerada como um lugar de memória, conceito cunhado pelo historiador Pierre Nora. Ele estudou o que percebeu como o contexto de uma percepção temporal diferente, na Europa, durante o século XIX: o surgimento de uma nação de temporalidade mais rápida e que acabaria de esfacelar a espontaneidade das memórias coletivas, que se fragilizavam. Diante dessa espécie de insuficiência da memória, originou-se a premência de construir intencionalmente lugares de memória, isto é, lugares simbólicos que dariam a sensação de garantir a permanência da memória e da identidade coletiva (PEREIRA, 2014, p. 348).

Entende-se, então, que a literatura como um lugar de memória é concebida conforme um múltiplo sistema organicista, cujos aspectos e imagens estão em metamorfose o tempo inteiro e são (re)elaborados e ressignificados a partir da palavra literária. Em outra perspectiva – mas sem se distanciar dessa abordagem –, o aspecto memorialístico trabalha com o simbólico e por meio da imaginação “traduz-se como um discurso rico na sua capacidade de criar e, de dentro desta liberdade ficcional, trazer à tona elementos solidários à formação de memórias” (PEREIRA, 2014, p. 350).

Como pensava Candido (1994), nós temos a necessidade da fabulação, a todo o momento e instante fabulamos coisas, acontecimentos da nossa vida diária, e a partir do momento em que essa capacidade não for mais permitida, poderemos concluir que chegamos à morte, pois, segundo o teórico, somente após ela é que deixamos de fabular. Esse ponto é necessário para pensarmos em comparação à memória: se a literatura é um direito universal de todos, ela existe desde as civilizações ancestrais e nós, no século XXI, carregamos essas marcas e as levamos para a vida social.

Nesse sentido, concordamos, pois, com Bernd (2013), quando elucida que a memória é necessária para que se compreenda a trajetória dos ancestrais, de forma que o reconhecimento enquanto ser humano se fundaria em uma análise histórica da reconstrução do passado. Afinal de contas, ele está enraizado no presente e este depende dessa conexão para que se compreenda

o futuro como categoria temporal que está à espera. O aspecto memorialístico tem essa função: ele, no nosso consciente, nos coloca, situa-nos, recoloca-nos e nos imprime para que a existência seja de fato constituída. E, nessa discussão, um ponto carece de destaque, a linguagem oral e/ou a escrita que contribuem para que a história permaneça viva na cultura.

Assim, o registro oral, que foi e é fortemente uma presença viva e marcante na vida de determinadas culturas e escritores, tempos atrás, permitiu que diversos autores pudessem escrever suas obras a partir de seus locais de fala. E com isso não se quer dizer que a literatura escrita nos dias atuais não permita tal característica, contudo, na sua expressão oral, o processo de consolidação se deu de maneira diferente, como se os autores tivessem liberdade para contar as histórias da forma como realmente aconteceram, sem falar que a presença na vida social de qualquer sujeito é, antes de tudo, o reconhecimento de todo um esforço empreendido, de uma vida, muitas vezes, conduzida à desvalorização e ao silenciamento.

Por esse viés, então, compreende-se que “Nas sociedades sem escrita, no período pré-histórico, conforme Jacques Le Goff (1999), a memória coletiva ordena-se em: idade do grupo, prestígio das famílias, e transmissão de práticas, ligadas à magia” (MASCENA, 2017, p. 41), no entanto, com o aparecimento da escrita, surgiram novas configurações. A construção de bibliotecas, de museus e de monumentos passou a representar uma memória coletiva. A memória individual no período pré-histórico, portanto, estava destinada a uma mera representação do dito e não era perpetuado de geração em geração. Seu único “registro” era a literatura oral. Somente após a inserção da memória coletiva é que a literatura começou de fato a ser questionada e registrada. Em relação ao que se debate, atentemos para a seguinte passagem:

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.

- 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...

- 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... (BUZZATI, 2017, p. 21).

Os traços mnemônicos se colocam diante de Giovanni Drogo como premissa e recordação de seus tempos na cidade, na sua casa, com sua mãe. Certamente, após chegar ao Forte Bastiani, colocou-se diante de todas aquelas mudanças e distâncias (sejam pessoais ou profissionais) através de suas memórias, de seu lugar das memórias, recordações da sua juventude na cidade, que passaram a ser apenas saudades. A passagem descreve o momento em que a personagem, já no Forte, capta a sensação de que a sua vida naquele ambiente não seria tão diferente da que levava junto à mãe e que, talvez, a melhor decisão a se tomar fosse voltar para casa.

Dessa maneira, concluímos que uma memória supostamente universalizante não se funda, como bem propõe Mascena (2017, p. 45), quando afirma que “Maurice Halbwachs constata que não existe uma memória universalizante, já que cada grupo possui uma situada no tempo e no espaço, mantida pela existência do próprio grupo”. Isso, porque cada sujeito é singular e tem concepções e percepções próprias, por isso não se pode afirmar que todos os sujeitos existentes pensam e se comportam da mesma maneira. Cada ser humano tem suas metamorfoses próprias. O tempo e o espaço são esferas existenciais que estão aí para que todos desfrutem, mas a forma como serão incorporados à vida social depende única e exclusivamente de cada um.

A pesquisadora elucida ainda que se o sujeito se afastar desse grupo, “poderá ser incluso em uma perspectiva de totalidade” (MASCENA, 2017, p. 45) e, assim, seria um afastamento do que Halbwachs (1990) defende como uma memória não universalizante. Tratar a memória como universal, diferentemente da literatura – que nas próprias palavras de Candido (1976) é um direito universal a todos –, parece-nos algo que não se funda e que não tem sustentação por dois motivos: i) a memória é um artefato interno ao ser humano e, assim sendo, cada sujeito é único e tem sua capacidade cognitiva particular; ii) a memória é uma busca incessante por tentativas infinitas de busca pela própria existência, e, dessa maneira, não se tem uma memória fixa, ela muda no tempo, no espaço e de acordo com a condição humana.

As memórias, dessa forma, não se mostram estanques, pelo contrário, elas estão em constante diversificação, acompanhando a vida do ser humano desde a infância até a velhice. Percebemos, então, que Giovanni Drogo carrega consigo traumas de uma juventude e de uma adolescência frustrada, que contribuem negativamente para que a personagem ao longo da

história queira tanto conseguir um espaço e a glorificação em vida. A esse respeito, fica claro um problema a ser solucionado, que vai desde a saída de sua casa até a morte, no último capítulo: o aspecto memorialístico não se trata de uma violência (no sentido geral da palavra), mas de uma ruptura e de um deslocamento no processo continuativo. Há uma quebra e uma eclipse. O sedentarismo e a não valorização de toda uma “existência” regada ao “nada”, a nenhum significado, gera um desconforto para além do físico, do palpável, mas que ultrapassa as dimensões e chega à psique.

Alguns estudiosos que têm se debruçado na pesquisa sobre a memória e a influência desta no meio social e na vida humana afirmam que há certa semelhança entre memória e lembranças. Consoante a Mascena (2017, p. 46, grifo da autora): “A lembrança é simplesmente um acontecimento ocorrido no passado e acompanhado, algumas vezes, pela sensação do *déjà vu*”, o reconhecimento das coisas e das pessoas que estão à volta se dá, pois, a partir das imagens que criamos na mente e que são materializadas na memória. Isto é, quando estamos pensando em algo sem que percebamos, é tudo muito instantâneo: o que pensamos ou que estamos a pensar é materializado/transformado em imagens no consciente e o sonho, talvez, que não tinha certa explicação lógica, a partir da composição dessas imagens, passa a ter um sentido.

A memória é a pura personificação das imagens acionadas. Essa transposição de mensagens, por sua vez, é refletida em lembranças, e essas se dão a partir da ligação que fazemos com as próprias imagens. Nessa direção, é válido apresentar o posicionamento de Bosi (1987) a esse respeito:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens as idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria inconsciente em cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual (BOSI, 1987, p. 119).

Tanto o presente quanto o passado são fundamentais, segundo o teórico, para se compreender as memórias. A visão que temos do passado é de uma vivência que se perdeu no tempo, que ficou lá atrás e que não influencia no presente e muito menos no futuro. Com as memórias não poderia ser diferente. Elas não se perderam e não se perdem *no* e *com* o tempo, são redimensionadas no presente. O passado não se desvencilha do presente. Ambas as temporalidades se coadunam na mesma planície de valoração. A lembrança, por sua vez, “ao trazê-la para o tempo presente, fazemos alterações do próprio ato de lembrar” (MASCENA, 2017, p. 46). Isso acontece porque temos o hábito de pensar no passado como algo apagável,

que se perdeu no tempo, de fato, e contemplamos apenas o presente, o aqui e o agora, e quando as lembranças nos chegam, as modificamos. Essa transformação acontece de forma inconsciente e consciente. O aqui e o agora estão tão entranhados em nós seres humanos de uma forma tão intensa que, conforme as imagens vão sendo formadas em nossa mente, automaticamente, já vamos dando forma e significado a elas, bem como o que deve ser mantido e excluído. Pensando nisso, Mascena (2017) ainda elucida que:

Já para Bergson (2006), o passado pode manter-se conservado, desde que o indivíduo mantenha inviolável o sistema de hábitos e relações sociais. Será que isso seria possível? Bem, Halbwachs acredita que não, que a nossa memória não nos pertence unicamente, fazemos parte de um ou de vários grupos e, devido a isso, compartilhamos as memórias, ou seja, a memória coletiva (MASCENA, 2017, p. 46).

É interessante notar que, quando participamos de grupos, em geral, as informações compartilhadas devem estar à disposição de todos os membros que se encontram, nesse sentido, as memórias individuais passam a ter uma nova ressignificação, agora, na coletividade, à medida que serão adquiridas a partir dos diálogos em conjunto na interação com o outro. Ademais, mesmo as memórias mais pessoais estão vinculadas aos ambientes coletivos, porque são neles que as lembranças se originam. Além disso, segundo Nora (1993, p. 13), para existir um lugar de memória, é preciso que se cumpram três funções básicas, a saber: a material, a funcional e a simbólica, pois “[...] os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, [...]”. Desse modo, as memórias em nenhum momento se mostram estanques, pelo contrário, necessitam de momentos para que elas se materializem. De acordo com o autor (1993), essas três funções se referem ao modo como elas serão vivenciadas. Ou seja, as memórias precisam de materiais, de algo que faça acontecer, para que assim se tenha um sentido e uma funcionalidade. Feito isso, por último, os objetos que são gerados em nossa mente, a partir dos símbolos, evocam-nos a transmissão de significados. Acompanhemos o trecho a seguir:

Passarão alguns dias antes que Drogo entenda o que aconteceu. Será então como um despertar. Olhará à sua volta, incrédulo; depois ouvirá um barulho de passos vindo de trás, verá as pessoas, despertadas antes dele, que correm afoitas e o ultrapassam para chegar primeiro. Ouvirá a batida do tempo escandir avidamente a vida. Nas janelas não mais aparecerão figuras risonhas, mas rostos imóveis e indiferentes. E se perguntar quanto falta do caminho, ainda lhe apontarão o horizonte, mas sem nenhuma bondade ou alegria. Entretanto, os companheiros se perderão de vista, um porque ficou para trás, esgotado, outro porque desapareceu antes e já não passa de um minúsculo ponto no horizonte.

Além daquele rio – dirão as pessoas -, mais dez quilômetros, e terá chegado. Ao contrário, não termina nunca, os dias se tornam cada vez mais curtos, os companheiros de viagem, mais raros, nas janelas estão apáticas figuras pálidas que balançam a cabeça.

Até Drogo ficar completamente sozinho e no horizonte surgir a estria de um imensurável mar parado, cor de chumbo. Então já estará cansado, as casas, ao longo da rua, terão quase todas as janelas fechadas, e as raras pessoas visíveis lhe responderão com um gesto desconsolado: o que era bom ficou para trás, muito para trás, e ele passou adiante, sem dar por isso. Ah, é demasiado tarde para voltar, atrás dele aumenta o fragor da multidão que o segue, impelida pela mesma ilusão, mas ainda invisível, na branca estrada deserta.

Giovanni Drogo agora dorme no interior do terceiro reduto. Ele sonha e sorri. São as últimas vexes que chegarão até ele, na noite, as suaves imagens de um mundo completamente feliz. Ai, se pudesse ver a si mesmo, como estará um dia, lá onde a estrada termina, parado na praia do mar de chumbo, sob um céu cinzento e uniforme, sem nenhuma casa ao redor, nenhum homem, nenhuma árvore, nem mesmo um fio de erva, tudo assim desde um tempo imemorable (BUZZATI, 2017, p, 39-40).

Como podemos auferir da seguinte passagem acima, a maneira como Buzzati constrói o fio narrativo é de uma poeticidade sem tamanho, que chega a nos tocar no íntimo. Em outras palavras, há uma “virtude formal”, já que o romance nos aprisiona tal qual Drogo em sua estrutura (CANDIDO, 2015), e por isso esse aprisionamento é fruto muitas vezes dos momentos tediosos e inquietante que abarcam o romance, pois o tema da vida como espera, o da renúncia e o da derrota aparecem com frequência no enredo. Nesse trecho, conclui-se que a curta passagem do tempo provoca em Giovanni Drogo justamente a derrota, uma vez que o tão esperado ataque é na verdade o reflexo do vazio do mundo e da existência, isto é, busca-se um ideal, mas ele é sem sentido. Percebemos com isso que, diante da nossa sociedade atual, na qual se prima pelas relações cada vez mais flexíveis, cujo momento atual tem substituído o anterior, o passado, a memória “está ameaçada pelo esquecimento, surgindo, portanto, a necessidade da criação de lugares para guardá-la, preservá-la de ser esquecida” (KLUG; LIMA; LEBEDEFF, 2015, p. 184). Podemos notar, desse modo, que devido às nossas ocupações hodiernas, o passado acaba ficando de fora e, conseqüentemente, esquecido. Estamos tão acostumados e encarregados com os afazeres da vida contemporânea, marcada por essa sociedade demasiadamente caótica, que o que ficou lá atrás, como resquícios, traços e reflexos dos nossos antepassados, das nossas ações passadas, não se reflete mais na sociedade moderna.

A memória, como espelho e reflexo do homem frente ao seu tempo, elabora-se, cria-se, permite-se e se (re)assume diante da natureza humana, ou seja, a história passada é o espelhamento do homem em todas as suas metamorfoses e a literatura é o reflexo dessa materialização dos espelhos. Para Nora (1993):

[...] se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história. Cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal do ato e do sentido. Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história (NORA, 1993, p. 8-9).

A relação existente entre a memória, a literatura e a história, nesse contexto, tem gerado bastantes discussões no cenário científico, o que ressalta uma pluralidade, significação e complementariedade na conduta humana e na sociedade na qual estamos inseridos. A memória é um fator importante na constituição do ser humano, pois, sem ela, o sujeito não consegue refletir e pensar, muito menos enxergar o outro respeitando suas adversidades, inclusive, pelo fato de que esse “outro” também está imbricado em sua constituição, uma vez que a memória individual se constrói na ideia de uma identidade perpassa pela coletividade.

A literatura, como a ressignificação de tudo isso, tenta situar o ser histórico a partir do literário, do escrito, do oral, logo, do estético. É por meio da literatura que o sujeito tem a necessidade de fabular, porque, segundo Candido (1994), a fabulação é o complemento da vida. Conforme o teórico, a literatura é um direito universal experimentado em todas as sociedades, desde as antigas às mais atuais. Nas palavras do autor (1994, p. 89), “o homem entra na literatura, quando sai dela, sai mais rico e compreendendo melhor o mundo”. Contudo, infelizmente, nem todos conseguem perceber isso de imediato, pois essas reflexões ficam armazenadas nas camadas do inconsciente.

Em nenhum momento conseguimos enxergar Giovanni Drogo como um ser feliz, carregado de sentimentos positivos. O que vemos é sempre uma personagem angustiada, mas na esperança e expectativa de uma reviravolta triunfal na vida, seja ela pessoal ou profissional. É na verdade uma satisfação do seu *eu* e do próprio *ego*. O que a personagem deseja não é se realizar materialmente ou mostrar para alguém, nem mesmo para sua mãe, suas conquistas. Drogo só quer ser feliz, sentir-se realizado e se projetar diante da vida.

A partir do momento em que o homem começa a ler e a fabular, todas aquelas vivências de leituras serão armazenadas em sua memória e, desse modo, ele passa a compreender o mundo de outra forma, pois, a criação ficcional nos entrega e é um componente de nossa visão de mundo. E a sociedade, nesse contexto, passa a ser o local onde a memória, a literatura e a história evocam suas vozes (CANDIDO, 1976). Vozes enaltecidas pelo ser humano e pela audácia de imprimir na sociedade o seu reflexo. A sociedade, em outras palavras, é a imagem refletida nas memórias do homem, pois “o dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo” (NORA, 1993, p. 17). De acordo com o que afirmam Klug, Lima e Lebedeff (2015):

A memória, para Tedesco (2011, p. 13), tem uma pluralidade de funções em correlação, não meramente em sequência factual e temporal; constitui-se um campo da dialética temporal e dos fenômenos sociais. Desse modo, segundo o autor, a memória não se dissocia dos fenômenos culturais e dos tempos das sociedades, pelo contrário, a memória auxilia na sua reprodução e na sua dinâmica interpretativa (KLUG; LIMA; LEBEDEFF, 2005, p. 185).

Segundo as autoras, a memória é uma conduta capaz de permear toda a vida humana de maneira geral, emergindo “[...] de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem, que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada” (NORA, 1993, p. 9). Essa característica das memórias, a da pluralização, requer certa perspicácia para que se perceba o seu valor consciente e inconscientemente à vida humana e desta perante a sociedade. Nós somos imbuídos, pela própria natureza, a vivermos coletivamente ajudando uns aos outros e isso reverbera nos grupos que, devido às diversas facetas humanas, somos inseridos. O homem, mesmo necessitando da coletividade até como questão de ter um olhar altruísta para o outro, ainda insiste na individualidade e não é algo externo à nossa sociedade contemporânea, pelo contrário. Nesse prisma, Nora (1993) entende a memória como arquivística e a defende afirmando que:

[...] se apoia inteiramente sobre o que há de mais preciso no traço, mais material no vestígio, mais concreto no registro, mais visível na imagem. [...] Menos a memória é vivida do interior, mais esta tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado (NORA, 1993, p. 14).

A memória, como discute o autor, precisa ser experienciada para ter sentido. A recordação, por sua vez, é a capacidade que temos de ativar a memória para que ela seja validada e as imagens passarem a ser registros e não meramente abstrações. É importante ressaltar ainda que a memória precisa também das lembranças que atribuímos ao outro, uma vez que a construção identitária dele é fundamental para que se entenda de fato como o ser humano é construído intelectual e psicologicamente. Levando em consideração o que Candau (2016, p. 16) afirma, que “perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa”, concluímos que tanto a memória quanto a identidade estão imbricadas e caracterizadas pela complementação. Observemos abaixo:

Vira-se a página, passam-se meses e anos. Os que foram companheiros de escola de Drogo estão quase cansados de trabalhar, têm barbas aparadas e grisalhas, caminham com elegância pelas cidades, são cumprimentados respeitosamente, seus filhos são

homens feitos, alguns já são avôs. Os velhos amigos de Drogo, à soleira da casa que construíram, gostam de se deter por um instante a fim de observar, satisfeitos com a própria carreira, de que maneira corre o rio da vida, e no torvelinho da multidão divertem-se em distinguir os próprios filhos, incitando-os a ser rápidos, ultrapassar os outros, chegar primeiro. Giovanni Drogo, ao contrário, ainda espera, embora a esperança enfraqueça a cada novo minuto.

Agora sim, ele finalmente mudou. Tem 54 anos, a 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, seu rosto cobriu-se de uma triste cor amarela, os músculos se afrouxaram. Distúrbios hepáticos, dizia o dr. Rovina, já então muitíssimo velho, decidido a terminar a vida lá em cima. Mas os pozzinhos do dr. Rovina não fizeram efeito: Giovanni, de manhã, acordava com uma desencorajante canseira, que o atacava na nuca. Sentando-se em seguida em seu gabinete, não via a hora que a noite chegasse para poder deixar-se cair numa poltrona ou na cama. “Distúrbios hepáticos agravados por exaustão geral”, dizia o médico, mas estranha era a exaustão, com a vida que Giovanni levava. “De qualquer modo, é uma coisa passageira, frequente nessa idade”, dizia o dr. 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. De resto, não se mostrava impaciente. O deserto setentrional continuava sempre vazio, nada fazia pressentir uma eventual invasão inimiga (BUZZATI, 2017, p. 154).

O trabalho com as memórias nesse excerto nos revela o quanto elas agem no psicológico da personagem Giovanni Drogo. Ele já está ciente de que poderá partir a qualquer momento, pois não tem mais saúde e nem força para esperar com entusiasmo o grande dia. De igual modo, os seus companheiros também estão exaustos, mas ainda nutrem a esperança de que antes de morrerem irão ver o forte sendo realmente atacado, ao contrário de Drogo, que acredita que para ele não haverá mais tempo e não lhe restam esperanças. Esse resgate de alguma forma de memórias passadas influencia negativamente na maneira como a personagem passa a encarar o seu presente, tomado por incertezas e pela fragilidade da vida.

Concluída essa explanação, sabemos que, até o momento, argumentamos sobre como as memórias e as identidades são formadoras de sentidos e de significações para que tenhamos uma imagem mais completa e sólida a respeito da personagem protagonista Giovanni Drogo. No tópico seguinte, será dada ênfase à alegoria e como esse elemento se constitui, enquanto forma de linguagem, dentro da narrativa buzzatiana, com um olhar voltado também para o modo como foi construída a personagem Giovanni Drogo a partir dessa perspectiva.

### 3.2 A ALEGORIA COMO LINGUAGEM RESSIGNIFICATIVA

A alegoria, enquanto recurso retórico e estilístico, surgiu pela primeira vez na Grécia, a partir da menção de Fílon de Alexandria (25ac – 50dc) aos textos doutrinários, com o objetivo

de significar “o outro dizer”, outra maneira de interpretação, uma nova significação. Provém do grego e significa “dizer uma coisa para significar outra” (állos = outro; agorein = falar). Assim, de acordo com Souki (2006, p. 95), “passou a ser reconhecida na Grécia helenística como uma linguagem capaz de fornecer, através das aparências, significações subjacentes. Entretanto, antes mesmo de receber este nome, a alegoria já existia e exercia a função de mediar o manifestado e o latente”. Neste sentido, na história grega helenística, significa mais que uma forma de linguagem e uma nova forma de expressão, passou a desvelar novos significados, oriundos de todo um pertencimento religioso da época.

Na Grécia, porém, ela “não teve a mesma atribuição religiosa dos egípcios, mas se prestou à mediação de épocas distantes através de uma renovação de significados” (SOUKI, 2006, p. 96). Por um determinado período da história, a linguagem dos escritos de Homero acabou envelhecendo e somente com a alegoria é que esses textos passaram a ser “resgatados e reintegrados na cultura clássica grega” (SOUKI, 2006, p. 96). Importante salientar, desse modo, que toda cultura é carregada por transformações sociais e políticas e toda manifestação de arte, seja escrita ou oral, também sofre transformações, sem falar quando não são extintas – o que não aconteceu neste caso. Nesse sentido, consoante a Souki (2006):

Nos poemas de Homero, deuses antropomorfos, o fantástico e o real se confundiam numa só realidade. Contrastavam com o pensamento daqueles que já tinham adotado como verdade a existência de um deus único. Com a interpretação alegórica, foi resgatada para o pensamento clássico toda uma expressão política que tenha se perdido no tempo. De fato, a alegoria veio mostrar a possibilidade de razão e imaginação coexistirem. Portanto, ela diminuiu a distância entre duas realidades, restituindo os antigos valores morais ao momento clássico da cultura grega (SOUKI, 2006, p. 97).

A ideia de que a alegoria está também relacionada à religião nos faz recordar da cosmopolitização do Cristianismo à adaptação das heranças clássicas e do Antigo Testamento “aos novos valores cristãos” (SOUKI, 2006, p. 97), uma vez que no mundo medieval a alegoria esteve fortemente alinhada a um olhar mais centralizado para uma linguagem que seria acessível a todos os povos gregos. Isso, porque, no Antigo Testamento, a linguagem era “incompreensível e estranha aos novos valores cristãos” (SOUKI, 2006, p. 98), então, muitos teólogos encontravam nela uma maneira de chegar à perfeição e à ampliação da língua a todos os povos, já que na visão helenística a alegoria estava restrita a grupos sociais determinados.

Ainda de acordo com as reflexões de Souki (2006), a linguagem alegórica era a forma mais expressiva para os pregadores. Eles a viam como uma maneira convincente de colocar em prática a sua oratória. Assim, o cristão poderia reafirmar a sua fé e encontrar um significado.

Em acréscimo a isso, apontamos ainda que, para o professor Ceia (2000), a alegoria “é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma lição moral” (CEIA, 2000, n. p). Dito isso, parece-nos que esse conceito adquiriu amplitude nos dias de hoje, se pensarmos que na vida caótica, proporcionada pela sociedade globalizada, deixamos algumas presunções em aberto, isto é, por trás de um discurso há uma ideia que pode ter uma nova significação. É o que acontece, por exemplo, com algumas obras literárias. Muitas delas nos deixam um ensinamento e uma lição moral de vida.

Pensando nesse tema, recorremos a Benjamin (1984, p. 234), que coloca em discussão a ideia de que “as portas para a percepção de um mundo incompleto e fragmentado, no qual todos caminham para a fatalidade da morte são abertas”. Partindo dessa perspectiva analítica, vejamos o trecho a seguir:

Talvez, dos bastiões do forte, uma sentinela naquele instante tivesse volvido os olhos casualmente para as montanhas, reconhecendo 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 das lanternas no topo e começava a se arrepender de não ter ido. Pois não apenas numa guerra se podia 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.

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 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, com 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 (BUZZATI, 2017, p. 102-103).

A fragmentação, pois, refere-se a essa não completude que ocasionalmente gera incertezas nas relações/trocas com o outro e com o meio em que ele está inserido. Alguns dos problemas filosóficos e existenciais, como a segurança face à ideia de liberdade e a velhice como um estado de tortura, se voltam à nossa sociedade de forma cada vez mais forte e sem sentido. Em outras palavras, essas percepções da vida e do enxergar o outro nos colocam demasiadamente a caminho de uma fatalidade. A sociedade atual, retrato de uma cultura excessivamente voltada à busca por imagens, pelas trocas cada vez mais rápidas e plausíveis,

faz com que o ser humano se aproxime cada vez mais da barbárie, como já alertava Benjamin (1984). Dessa forma:

Benjamin dá destaque à visão de um mundo histórico em estilhaços, e que se torna enigmático aos olhos daquele que o experimenta. Há, portanto, uma espécie de busca de decifração através de uma linguagem alegórica que faz agrupamentos de determinados fragmentos, com o intuito de compreendê-los: é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo, através da estrutura alegórica. Tal estrutura pode ser representada pela retirada de um dado objeto de seu contexto, trazendo o consequente esvaziamento de sua significação e, posteriormente, pela transferência desse objeto a um novo e diferente contexto (MARGUTTI, 2004, n. p).

Parece-nos, então, que essa questão foi pensada para os dias de hoje, em meio a toda essa globalização e ao desenfreamento nos quais temos estado. É como já nos afirmava Benjamin (1984), de que vivemos experiências após experiências incessantemente, mas nada se faz duradouro, pois estas são, inclusive, cada vez mais passageiras e prematuras.

Adentrando mais na seara da alegoria, faz-se necessário ainda estabelecermos as diferenças e semelhanças que há entre ela e a metáfora. Souki (2006, p. 65) salienta que “ambas estabelecem uma relação entre dois elementos concretos para expressar um significado abstrato”. Na metáfora, sua construção acontece “a partir de uma associação que se apoia na semelhança entre dois elementos diferentes, a associação da alegoria é feita de forma arbitrária, sem nenhuma regra de similaridade” (SOUKI, 2006, p. 65). No entanto, na alegoria, elabora-se um ato intencional, ou seja, é preciso que um objeto seja escolhido para que o significado seja desejado. O significado é selecionado aleatoriamente e posteriormente se elaboram as intenções. A alegoria, nesse sentido, está muito próxima do gênero fábula, pois ambas trazem uma ilação em seus textos. Consoante a tal questão, Ceia (2000) defende que:

A decifração de uma alegoria depende sempre de uma leitura intertextual, que permita identificar num sentido abstrato um sentido mais profundo, sempre de caráter moral. Dizer que a alegoria é um desenvolvimento de uma fábula pode não ser suficiente. Vejamos, por exemplo, o enigma da Esfinge, no mito de Édipo. A questão central é esta: <<Qual é o ser que, tendo uma única voz, ora caminha com dois pés, ora com três, ou ainda com quatro, e que é tanto mais fraco quanto mais pés tiver?>> Quando Édipo chega a Tebas, resolve o enigma, respondendo: << É o homem, que gatinha a quatro patas enquanto é criança, caminha erecto nas suas duas pernas quando é jovem, e se encosta a uma bengala na velhice>>; a Esfinge, derrotada, suicida-se. [...] O desenvolvimento da fábula da Esfinge grega depende de duas condições essenciais para se constituir como alegoria: não estar limitada a um fim didático, como todas as fábulas (sem a conclusão do enigma, a tragédia de Sófocles, não poderia progredir); não jogar com a significação metafórica, isto é, não produzir mais do que uma leitura do sentido abstraído, porque é próprio da alegoria não fazer uso da ambiguidade ou da plurissignificação, sob pena de se perder a ilação moral procurada (CEIA, 2000, p. 276).

A intertextualidade, nas obras literárias, é papel fundante para que possamos compreender os diálogos que existem nas obras, já que é a partir dessa relação intertextual que se identifica claramente a abstração e o profundo. Em outras palavras, como discutido, algumas obras do presente dialogam com outras do passado e nessa distância (temporal e espacial), a ilação ainda permanece. Ceia (2000, p. 276) ratifica que “Benjamin viu a alegoria como a revelação de uma verdade oculta”, e em resumo é vista como uma categoria atrelada à estética: não é um espelhamento das coisas como elas realmente são, mas uma nova significação do que as coisas foram e de como elas podem ser. Mais uma vez, memória e história se entrelaçando.

Para Benjamin (1984), a alegoria é sinonímia de melancolia, pois:

Quando o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, deixa escapar a vida, fica como morto, fixado para a eternidade. Assim, se depara ao artista alegórico, a ele destinado para a glória ou infortúnio; quer dizer, o objeto é totalmente incapaz de irradiar sentido ou significado, apenas lhe cabendo como sentido aquele que o alegórico lhe conceda (BENJAMIN, 1984, p. 234).

A melancolia acontece quando nos encontramos em um estado muito grande e profundo de tristezas, uma realidade que muito se aproxima da depressão. Seguindo as reflexões de Benjamin (1984), poderíamos dizer que, levando em consideração o romance *O deserto dos tártaros*, conclui-se que o protagonista Giovanni Drogo é um ser melancólico devido à busca infundável em abraçar uma nova visão de mundo, e que na de Drogo não se esgota. Nesse ponto, a personagem pode ser interpretada também através de uma leitura melancólica no sentido de que as suas frustrações, anseios e medos independem de sua vontade. Drogo em muitos momentos aposta em uma existência que de fato não existe, assim, ele cria expectativas por algo que nunca aconteceu e nem tem a possibilidade de se concretizar. Por isso ele perde toda sua juventude e velhice na expectativa de que o ataque aconteça. Além disso, a personagem pode ser considerada também uma leitura alegórica de sua construção, pela insistência desenfreada, sem medir esforços para que essa nova realidade seja realmente efetivada. Nesse quesito, a alegoria e a melancolia são quase um casamento, uma vez que estão caminhando e se desdobrando lado a lado na relação que Giovanni Drogo estabelece com elas.

Benjamin (1984) constrói duas categorias para o conceito de alegoria: a primeira seria mais voltada à cristandade e que nos “daria a visão de finitude do homem na absurdidade do mundo” (BENJAMIN, 1984, p. 126); e a segunda, mais “moderna”, “colocada ao serviço da representação da degenerescência e da alienação humana” (BENJAMIN, 1984, p. 140). Essa ideia discutida pelo teórico é relevante quando pensamos em Drogo como uma leitura alegórica. Essa visão finita do homem, quiçá, resume a personagem, pois em grande parte da narrativa ela

acredita que terá todo o tempo a sua disposição para realizar suas vontades e desejos e que sua existência será finita e sem interrupções. Essa realidade na qual Drogo se encontra é grave, pois, utilizando a expressão de Benjamin (1984, p. 126), a “absurdidade do mundo” é uma clara referência à situação em que a personagem se encontra: o mundo se esvaindo e se esgotando e sua existência sendo apagada por um momento que apresente uma resposta satisfatória e imediata.

Acerca dos objetos artísticos, Heidegger (1992) defende que:

A obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é ‘allo agoreirei’. A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa: ela é alegoria. A coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. Reunir-se diz-se em grego *symballein*. A obra é símbolo (HEIDEGGER, 1992, p. 13).

A alegoria, nesse sentido, permite-nos um direcionamento em relação à obra de arte pautado em uma simbologia, de modo que essa nova possibilidade de leitura do outro é devido a essa oportunidade de descobertas e surpresas pelos leitores, efeito que a obra nos proporciona. Ela contém toda uma significação que precisa ser desvelada para que se tenha algum significado. Nessa perspectiva, Gadamer (1986, p. 276) estabelece que o símbolo “se opõe à alegoria da mesma forma que a arte se opõe à não-arte”. É a contradição. O símbolo é uma simples representação, que é por natureza passageira, diferentemente da alegoria. A “não arte” é toda aquela matéria que não nos toca e nos deixa nenhum sentimento e, portanto, nenhum ensinamento. É algo passageiro não nos possibilitando pensar e ir além.

Sobre as ideias de símbolo, De Man (1971) afirma que:

[...] enquanto o símbolo postula a possibilidade de uma identidade ou identificação, a alegoria designa acima de tudo uma distância em relação à sua própria origem, e, renunciando à nostalgia e ao desejo de coincidência, fixa a sua linguagem no vazio desta diferença temporal (DE MAN, 1971, p. 234).

Esclarecida essa ideia, entendemos que o símbolo necessita de uma significação mais direta e fixa para que possa ser compreendido com mais facilidade e rapidez, diferentemente da alegoria, que é mais distante de várias temporalidades. Outro teórico que tem contribuições valiosas para os estudos alegóricos é Flávio Kothe (1986), que salienta a obra de arte como:

[...] sinédoque do mundo, uma parte que está pelo todo; mas, sendo uma parte em que o todo se concentra, não é propriamente uma ‘parte’, assim como o ‘todo’ (do qual ela seria ‘parte’) não pode ser capturado nunca em sua plenitude (não permitindo, portanto, que, se fale propriamente em ‘todo’) (KOTHE, 1986, p. 14).

Para ele, as obras literárias (obras de artes) precisam ter gestos de interpretação para serem compreendidas. Mas elas só podem ter esses gestos alcançados após o uso da sinédoque, que é um tipo comum de metonímia, estabelecendo relações entre o significado e seu objeto. É o que acontece em muitos momentos na narrativa buzzatiana. Esse recurso retórico e estilístico é usado como uma forma de enaltecer e de chamar a atenção de seus leitores para o desenrolar das ações na narrativa literária<sup>8</sup>.

Hansen (1986), ainda na seara dessa discussão, propõe dois tipos de alegoria: a dos poetas e a dos teólogos. Para ele, a primeira categoria estaria caracterizada por ser uma maneira de “expressão verbal retórico-poética”, que foi bastante utilizada na Antiguidade. Seus traços estilísticos (de vocabulário) substituem determinado discurso das formas figuradas. Seria, dito de outra forma, a categoria do fato. A alegoria dos poetas encerra, portanto, uma série de possibilidades que ela não se definia. A segunda categoria, por sua vez, é a hermenêutica, que pressupõe uma “interpretação religiosa de coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados. É cristã e medieval, de forma que seus pressupostos são essencialistas, considerando Deus a origem de todas as coisas” (MARGUTTI, 2004, n. p). Nesse sentido, não são as palavras espirituais que são alegóricas, mas as coisas e os objetos que são representados por essas mesmas palavras. Dessa maneira, de acordo com as reflexões propostas por Hansen (1986), a alegoria dos teólogos parte da ideia de que Deus vive e é uma figura presente, acima de todas as coisas, e que a ligação que se permite auferir na relação entre os homens e as coisas compreende um “simbolismo das coisas”, por isso a justificativa da relação sinonímica entre a alegoria e o símbolo.

Em consonância a isso, atentemos para como a alegoria é interpretada no trecho abaixo:

Retomando o caminho, atrás da corcova com uma mancha de pedregulhos, os dois oficiais desembocaram na borda de uma esplanada em leve subida, e o forte surgiu diante deles, a poucas centenas de metros. Parecia realmente pequeno, comparado à visão da tarde anterior. Do forte central, que no fundo se assemelhava a uma caserna com poucas janelas, saíam duas baixas muralhas em ameias que o ligavam aos redutos laterais, dois de cada lado. As muralhas barravam fragilmente todo o desfiladeiro, de uns quinhentos metros de largura, fechado nos flancos por altos penhascos escarpados. À direita, exatamente embaixo da parede da montanha, a esplanada enfossava-se numa espécie de sela; lá passava a antiga estrada do desfiladeiro, e terminava de encontro às muralhas.

O forte estava silencioso, imerso em pleno sol meridiano, desprovido de sombras. Suas muralhas (não se via a fachada, por estar virada para o norte) estendiam-se nuas e amareladas. Uma chaminé expelia uma fumaça pálida. Ao longo de toda a orla do edifício central, das muralhas e dos redutos, via-se dezenas de sentinelas, com o fuzil no ombro, caminharem, metódicas, de um lado ao outro, cada uma por um pequeno

---

<sup>8</sup> Um grande exemplo da alegoria, podemos afirmar, trata-se da obra *Divina Comédia* (1979), de Dante Alighieri, cuja temática, a religião, foi trabalhada a partir do mundo imaginário criado pela narrativa ficcional.

trecho. Semelhante a um movimento pendular, elas escandiam o caminho do tempo, sem romper o encanto daquela solidão que redundava imensa. [...] Instintivamente, Giovanni Drogo deteve o cavalo. Passeando lentamente os olhos, fitava as sombrias muralhas sem conseguir decifrar seu sentido. Pensou numa prisão, pensou num paço real abandonado (BUZZATI, 2017, p. 17-18).

A passagem descrita é o momento em que Giovanni Drogo chega ao Forte Bastiani. A personagem acredita que a partir daí sua vida terá um sentido em virtude dessa espera, enfrentada por Giovanni Drogo e por seus companheiros ao longo de toda sua existência, que ao final, é tida como a única razão de viver, em uma renúncia à juventude e ao abraçar da rotina. Na hora em que a personagem chega à fortaleza, levada pelos caminhos da glorificação, na expectativa de que ali será uma nova chance e oportunidade, instaura-se a alegoria, que “permite identificar num sentido abstrato um sentido mais profundo” (CEIA, 2000, p. 25). O que percebemos, então, são ações abstratas que a todo instante estão à procura de uma significação e de um sentido completo. É o que acontece com Giovanni Drogo, personagem alimentada por um sentimento de incerteza, mas ao mesmo tempo estabelece uma procura por um significado concreta, isto é, o momento em que o Forte será finalmente atacado pelos tártaros e todos eles serão verdadeiros heróis, por terem conseguido tal conquista. Além de ser também uma realização pessoal para a personagem, já que ela encontrará um rumo e a vida realmente começará a fazer sentido.

Como podemos acompanhar, de acordo com a narrativa de Dino Buzzati, a alegoria se manifesta nas ações que se sucedem e não se mostram estanques, a interpretação dos fatos, portanto, fica em aberto e precisa de um sentido mais profundo. É, sem dúvidas, uma obra que permite ao leitor fazer suas próprias interpretações ao passo que a narrativa vai se firmando.

Vamos, então, acompanhando os passos da personagem Giovanni Drogo, mas não de uma forma estática, de uma maneira sucessiva que vai levando a outras ações que pouco esperávamos. Assim, enquanto leitores, iremos construindo caminhos de leituras que dificilmente prevíamos e a alegoria pode certamente permitir esse tipo de direcionamento, já que, na narrativa, ela se mostra sempre em construção.

Ademais, algumas expressões/passagens utilizadas por Buzzati merecem ser destacadas, vejamos algumas: “O forte estava silencioso” (BUZZATI, 2017, p. 17), parece-nos muito semelhante com a comparação que o próprio Giovanni Drogo faz com sua cidade que também é silenciosa e entregue à solidão. “Desprovido de sombras” (BUZZATI, 2017, p. 17) é outra expressão que apresenta um significado singular à comparação com o ambiente familiar da própria personagem. Em outras palavras, a expressão se refere ao ambiente hostil, cinzento e

solitário que até então nos é apresentado. Não há luz, não há brilho. “Uma chaminé expelia uma fumaça pálida” (BUZZATI, 2017, p. 17), mais uma vez, uma caracterização que só reforça a visão da personagem: um lugar sem calor humano. “Pensou numa prisão, pensou num paço real abandonado” (BUZZATI, 2017, p. 17) é o reforço da sensação de Giovanni Drogo ao chegar àquele lugar. A personagem se sente prisioneira de si mesma, da vida, do humano e do seu entorno. Ela está entregue ao destino e ao abandono. Além disso, observemos o seguinte excerto:

Muitas vezes já lhe havia acontecido de ficar sozinho: em alguns casos, quando ainda menino, vagando pelo campo; outras vezes, na cidade noturna, nas ruas habituadas aos crimes, e até mesmo na noite anterior, quando dormira na estrada. Mas agora era bem diferente, agora passara a excitação da viagem, seus novos colegas já dormiam, e ele estava sentado em seu quarto, à luz do lampião, na beira da cama, triste e perdido. Agora, sim, conhecia a sério o que era a solidão (um quarto não muito feio, todo forrado de madeira, com uma grande cama, uma mesa, um incômodo divã, um guarda-roupa). Todos tinham sido gentis, à mesa abriram uma garrafa em sua honra, mas agora não ligavam para ele, já o haviam esquecido completamente (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*”). 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; cada um tem suas próprias ocupações, cada um mal basta a si mesmo; talvez até sua mãe, podia ser que até ela, nesse momento, tivesse outras coisas em mente, não era ele o seu único filho, pensara em Giovanni o dia inteiro, agora precisava pensar um pouco nos outros também. Mais do que justo, admitia Giovanni Drogo, sem sombra de reprovação; no entanto ele estava sentado na beira da cama, no quarto do forte (gravado na madeira da parede, agora notava, colorido com extraordinária paciência, um sabre em tamanho natural, que podia à primeira vista parecer de verdade, meticuloso trabalho de algum oficial, quem sabe há quantos anos), estava sentado na beira da cama, com a cabeça um tanto inclinada para a frente, as costas curvadas, os olhos mudos e pesados, e sentia-se sozinho como nunca. Drogo levantou-se com esforço, foi abrir a janela, olhou para fora. A janela dava para o pátio e não se enxergava nada além. Visto que estava olhando para o sul, Giovanni tentou em vão distinguir, na noite, as montanhas que atravessara para chegar ao forte; elas pareciam mais baixas, ocultas pela parede dianteira (BUZZATI, 2017, p. 27).

Podemos entender o trecho como uma alegoria, uma vez que os aspectos simbólicos buscam colocar em evidência de forma concreta, na personagem Giovanni Drogo, representações de elementos abstratos como solidão, saudade, melancolia, tristeza e individualidade. Logo, entendemos que essa solidão remete às lembranças de sua juventude na cidade. Dino Buzzati, por meio de uma linguagem assertiva, com muitas descrições, consegue construir na personagem uma volta ao passado e às suas raízes. Além do mais, notamos que o sentimento de individualidade, embora seja uma sensação que tem tomado grandes proporções na nossa sociedade contemporânea, é o mal de Giovanni Drogo. Como podemos perceber, no início do trecho, acompanhamos a narração em que Buzzati já começa afirmando que muitas

vezes a personagem já havia ficado sozinha, o que reverberou negativamente em toda a sua vida. A solidão que ela enfrenta é apenas a continuação de um sentimento que já nasceu bem lá atrás em sua juventude. Contudo, nesse momento, ela é diferente, é uma solidão interna e externa à personagem.

A alegoria nos faz entender, a partir de coisas abstratas, que nada está posto de maneira única e acabada. Ao contrário. É o pensar e o ir além, e isso compreende a nossa modernidade caótica, que, além de as identidades estarem fragmentadas, estão buscando o/um sentido, que é justamente a grande lição (se assim pudermos dizer) do romance *O deserto dos tártaros*: o encontrar-se – consigo e com a vida. A efemeridade das coisas e a fugacidade do tempo, como correspondência/condição da constituição humana, compreende-nos e nos faz enxergar o mundo de outras formas.

O protagonista não aproveita o hoje e o agora, pois, está paralisada no tempo e no espaço. É uma personagem que, alegoricamente, não se impõe perante a vida, de modo que ela se esvai sobre si e mesmo assim ele não a percebe. Sua consciência é afetada por essa busca incansável do encontrar-se que nunca é alcançado e quando de fato há uma significação, já é tarde demais.

Ainda levando em consideração a passagem acima, as ocupações do dia a dia, o contato cada vez mais passageiro, as trocas não calorosas, afetam o ser humano na relação com o outro. E Giovanni Drogo é um claro exemplo disso. Designado a servir ao Forte, como fruto de um reconhecimento, a personagem se dispõe a enfrentar essa batalha, mas o tempo e as horas vão passando naquele lugar escuro, sem referências e sem sentido, transformando a vontade de Giovanni Drogo no desejo de ir embora. Lá ele descobre que pelo menos em sua casa havia diálogo, ao passo que no Forte cada um vive sua individualidade. E são as lamúrias da personagem que percebemos nessa passagem em particular. Não há ninguém com quem compartilhar as experiências e as dificuldades, todos foram dormir e nem sequer se lembram da existência de Drogo. Se o local por si só não tem vida, parece-nos que Giovanni Drogo é o reflexo disso: um ser oculto, às margens e sem presença física. Isso corrobora o que já defendia Benjamin (1984), de que as pessoas vivem enquadradas em seus próprios espaços.

Ainda caminhando nesse direcionamento, é importante destacarmos que Drogo, como um militar de carreira, que vive se preparando para uma grande guerra na qual acredita que sua vida e existência serão postas à prova, é, grosso modo, a representação de sentimentos e qualidades à luz de uma forma abstrata da alegoria. A espera, como temos demonstrado, é uma nuance temporal bastante complexa, ao passo que, se pensarmos nela como uma forte ligação

com o tempo, como algo que tende a se mostrar paralisado, pode ser também uma renúncia. Giovanni Drogo é fruto de uma espera calcada consubstancialmente no ser e no estar no mundo, uma manifestação entrelaçada à sua vida monótona.

Ora, se o tempo tende a passar desenfreadamente e nós não conseguimos alcançar/acompanhar essa passagem, certamente estaremos presos à estagnação e à solidão. É o que em linhas gerais acontece com a personagem Giovanni Drogo. Com a fugacidade do tempo, vêm muitas transformações, porém, o protagonista está preso a somente pensar nessa glorificação que insiste em demorar. Enquanto isso, as outras fases de sua vida ficam paradas no espaço. A espera pelo inimigo, que é na verdade o tão esperado ataque pelos tártaros, transforma-se na espera por uma razão de viver. O processo alegórico, nesse sentido, se instaura no momento dessa espera e busca pelo novo, pelo ato heroico de conquista e de satisfação.

Avançando nessa discussão, observemos o seguinte excerto:

E no começo da manhã viram, pelo Reduto Novo, na planície setentrional, uma pequena faixa negra. Um sinal fino que se movia, e não podia ser alucinação. Viu-a antes de todos a sentinela Andronico, depois a sentinela Pietri, depois o sargento Batta, que de início pusera-se a rir, depois também o tenente Maderna, comandante do reduto. Uma pequena faixa negra avançava do Norte, através da terra desabitada, e pareceu um prodígio absurdo, embora já desde a noite certo pressentimento rondasse o forte. Por volta das seis horas a sentinela Andronico foi a primeira a dar o grito de alarme. Algo se aproximava vindo do Norte, como nunca acontecera antes, pelo menos ninguém tinha lembrança disso. Depois que a luz aumentou, sobre o fundo branco do deserto destacou-se, nítida, a fileira de homens que avançava. Alguns minutos após, como fazia a cada manhã desde um tempo imemorial (um dia fora pura esperança, depois apenas escrúpulo, agora quase unicamente hábito), o chefe dos alfaiates, Prosdocimo, subiu para dar uma olhada no telhado do forte. Nos postos de guarda, deixavam-no passar por tradição, ele se aproximava do caminho de ronda, tagarelava com o sargento, depois descia de novo para o subterrâneo. Aproximou-se naquela manhã, dirigindo os olhos para o triângulo visível de deserto, e acreditou estar morto. Não pensou que pudesse ser um sonho. No sonho sempre há algo de absurdo e confuso, nunca se fica livre da vaga sensação de que tudo é falso, de que, num repente, teremos de acordar. No sonho, as coisas nunca são límpidas e materiais como aquela desolada planície sobre a qual avançavam fileiras de homens desconhecidos (BUZZATI, 2017, p. 82).

Na descrição de Buzzati, observa-se que uma força estranha e misteriosa se aproxima do Forte, e isso causa certa comoção aos soldados, porque todos ali passam a acreditar que são os povos invasores que se aproximam. No entanto, Buzzati descreve: “Uma pequena faixa negra avançava do Norte” (BUZZATI, 2017, p. 82) e nós, leitores, vamos acompanhando a expectativa de Giovanni Drogo e dos demais tenentes por esse grande momento. É válido ressaltar as inquietações que Buzzati realiza ao misturar fantasia e realidade. A surpresa é tamanha por um ato heroico que eles não percebem que o sonho misturado com a realidade se transforma em um labirinto memorável. Em outro sentido, a realidade do tempo presente está

posta diante de seus olhos, mas eles não enxergam e nem se esforçam. A condição humana, por não querer aceitar o destino corrente, coloca-os no caminho da encruzilhada e da incerteza.

Nas palavras de Buzzati (BUZZATI, 2017, p. 82): “No sonho sempre há algo de absurdo e confuso, nunca se fica livre da vaga sensação de que tudo é falso, de que, num repente, teremos de acordar”. No sonho, os pensamentos e as sensações são abstratos, não se tem um controle concreto das ações. É por isso que a alegoria e o símbolo são tão sinonímicos, justamente pelo fato de que, no sonho, vamos associando as ações a símbolos e a artefatos que mesmo inconscientemente nos levam a algum traço da realidade. É a procura, assim, por uma significação.

Em resumo, a vida e a existência da personagem e dos demais tenentes são colocadas à prova, mas a partir não de uma realização gloriosa/heroica de que o ataque está a caminho – pois, de fato, isso nunca acontece –, mas de uma esperança que surge. Uma esperança *da* e *sobre* a vida. Nesse quesito, essa ânsia de conhecimento do real é proporcionada pela reflexão do símbolo, da alegoria e do sonho, e nos permite inferir o quanto Giovanni Drogo esperava por tal realidade. A personagem tinha sonhos a realizar e a concretizar, mas essa busca por uma existência “inautêntica” o colocava sempre à prova de uma espera infundável. Em Giovanni Drogo se observa mais uma preocupação em encontrar uma solução que resolva os seus problemas de imediato do que mesmo uma ação que demonstre todo o tempo investido na realização de um “nada”. Na narrativa construída por Dino Buzzati, símbolo e sonho praticamente se complementam. Enquanto no sonho se espera por uma “representação” de fatos abstratos, por não termos controle, no símbolo, temos a representação de fatos narrados através de traços que nos remetem à realidade. Nesse contexto, o trecho abaixo pode servir de exemplificação para essa discussão:

Além de uma profunda reentrância da casa, via a fachada de um palácio opulento, iluminado pela lua. E a atenção de Drogo menino era totalmente atraída por uma janela alta e estreita, coroada por um baldaquim de mármore. O luar, penetrando pelas vidraças, batia em uma mesa onde havia uma toalha, um vaso e algumas estatuetas de marfim. E esses poucos objetos visíveis levavam a imaginar que na escuridão, atrás, se abria a intimidade de um vasto salão, o primeiro de uma série interminável, cheio de objetos valiosos, e que o palácio inteiro estava adormecido, mergulhado naquele sono absoluto e provocante que as moradias de gente rica e feliz conhecem. “Que delícia”, pensou Drogo, “poder viver nesses salões, perambular durante horas, descobrindo sempre novos tesouros!”

Entre a janela da qual se aproximara e o maravilhoso palácio – um espaço de uns vinte metros – começavam a flutuar frágeis aparições, semelhantes a fadas talvez, que arrastavam atrás de si caudas de véu, reluzentes ao luar.

No sonho, a presença de semelhantes criaturas, nunca vistas no mundo real, não espantava Giovanni. Elas ondeavam no ar em lentos vórtices, roçando, insistentes, a estreita janela.

Por sua natureza, pareciam lógicos pertences do palácio, mas o fato de não repararem absolutamente em Drogo, e de não se aproximarem de sua casa, o mortificava. Será que nem as fadas, então, gostavam das crianças comuns, cuidavam apenas da gente rica, que nem se dava ao trabalho de reparar nelas e dormia, indiferente, sob os baldaquins de seda?

“Psiu... psiu...”, fez Drogo duas ou três vezes, timidamente, para atrair a atenção dos fantasmas, sabendo de antemão, porém, no íntimo, que seria inútil. Nenhum deles na verdade pareceu ouvir, nenhum se aproximou sequer um metro do seu parapeito (BUZZATI, 2017, p. 61-62).

Reiteremos o fato de que Giovanni Drogo vive uma utopia e essa procura por esses seres imaginários e indecifráveis que são os tártaros o maltratam ao ponto de sua existência ser colocada à prova. No fragmento acima, podem ser observados vários símbolos que têm uma significação e que pretendem servir de ponte à realidade, como, por exemplo, os salões, a casa e o luar. Esses elementos funcionam como um despertar da consciência para Drogo, pois, com eles, o protagonista tem a chance de começar a enxergar tudo novo e com mais sentido. Enxergar a luz através da janela e esta clarear toda a casa e o salão nos parece ter um significado bem mais intenso do que esse despertar, talvez, uma libertação de sonhos tristes e tenebrosos, já que a vida inteira foi relegada a esses sentimentos. O claro da luz que apenas não ilumina o ambiente em que a personagem se encontra, proporciona brilho e sentido ao seu *eu* interior, funcionando dessa forma como o alicerce para que o seu espírito humano seja fortalecido e descoberto.

Passada essa discussão, destacamos que esta seção nos foi necessária à interpretação de Giovanni Drogo por um ângulo alegórico. Demonstramos como a personagem vai, aos poucos, no decorrer da narrativa, sendo construída e como essa elaboração, alegoricamente falando, influencia em seus comportamentos. Dando continuidade, agora trataremos a respeito do Existencialismo, procurando discutir como Buzzati empreende essa corrente filosófica em sua narrativa e na descrição da personagem Giovanni Drogo.

### 3.3 A CONDIÇÃO EXISTENCIAL DO EU, DO OUTRO E DO MUNDO EM GIOVANNI DROGO

Uma das reflexões acerca do pensamento do filósofo Jean-Paul Sartre pode ser sintetizada na sentença “O homem está condenado a ser livre [...] uma vez jogado no mundo, ele é responsável por tudo o que faz” (SARTRE, 1986, p. 365). É sabido que Sartre é uma figura controversa, pois alguns militantes o penalizam pela sua falta de fé e uma força superior, outros insistem que sua filosofia leva à ausência de valores e à destruição da ordem. Há ainda os que

simplesmente o consideram um pessimista. Em sua defesa, o próprio filósofo afirma que a angústia que caracteriza o existencialista vem do fato de que ele precisaria assumir responsabilidades.

Nesse sentido, no romance *O deserto dos tártaros*, a rotina de uma vida comum do dia a dia acaba impedindo o homem de enxergar o seu entorno, que transcorre e se dilui sob sua face e, conseqüentemente, sob suas responsabilidades. A personagem Giovanni Drogo está a todo instante almejando sair da rotina, do habitual, e se debruçar sobre o novo, sobre uma realidade alegre, feliz e menos tediosa. O que falta em Drogo é o que defende Sartre: em meio à angústia que ele sofre por usufruir de uma vida enfadonha e monótona, precisa assumir a responsabilidade frente a seus atos.

A existência inautêntica é uma ideia que está presente em Sartre (1986), Gadamer (1986) e em Heidegger (1992) e se reflete também na construção da personagem Giovanni Drogo. Ele quer se enquadrar em um mundo novo, muito distinto do seu, e para isso passa a obedecer regras exteriores, já que o homem perde seu poder de escolhas e de decisão e começa a ser conduzido pelo mundo. Nessa esteira, Drogo é levado pela situação em que se encontra e vive uma existência utópica e idealista, longe de qualquer concretude.

A afirmação de “que não existe uma essência humana que determine o homem, mas que ele constitui a sua essência na sua existência” (SARTRE, 1986, p. 237) significa dizer que o ser humano se determina, constrói-se e se inventa enquanto age no mundo. O Existencialismo sartreano se diferencia do Existencialismo cristão que tem Kierkegaard, seu principal expoente. A grande diferença é que para Sartre nada que condicione ou justifique a necessidade da nossa realidade existe, assim como nossa existência não serve a um propósito único, uma vez que o homem é um projeto em eterna construção.

Podemos relacionar a obra à filosofia pela crítica a visões metanarrativas e nesse sentido o Existencialismo, como estamos propondo, é só uma das correntes possíveis. Drogo busca um metarrelato redentor, uma grande narrativa de si mesmo que o redima de uma existência frívola, sem um sentido superior. Dessa maneira, *O deserto dos tártaros* nos parece uma obra perfeitamente inserida na crise da representação, na dos valores e na da linguagem, que ocorreu na cultura ocidental no começo do século passado (e que remonta ao fim do século XIX). É, pois, um relato antimetafísico por apresentar o vazio do mundo e da existência.

A personagem Giovanni Drogo passou a vida em busca de uma significação, de um momento glorioso que trouxesse sentido à sua solidão: o ataque à fortaleza pelos tártaros permitiria com que ele atingisse o posto de herói. Em tese, viveu somente em função dessa

espera e não deu conta de aproveitar tudo que a vida lhe oferecia, sem falar que a sua essência, aos poucos, foi se retraindo aos próprios olhos e ele mesmo não pôde fazer nada. Pensando assim, é como se o protagonista tivesse perdido a razão de viver e não estivesse apto ao novo e às novas significações. Seu mundo ficou preso a essa espera tão sonhada que, aos poucos, vai tornando a sua vida ainda mais sem sentido, embora ele pense o inverso.

Sartre ainda defende que o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo, esse que é o primeiro princípio do Existencialismo. Cada vez que escolhemos agir de determinada maneira, vamos construindo a própria identidade e determinando a própria noção de humanidade. É a conduta que nos caracteriza enquanto indivíduos e seres humanos. Nesse sentido, ninguém está fadado a ser mau ou bom, fracassado ou bem-sucedido, assim como não temos ninguém para culpar pelas consequências dos nossos atos e pelo rumo que a vida leva. Ademais, cada ação se torna uma ação possível para todos os outros seres humanos e contribui para formar a ideia geral do que é humanidade, “portanto, a nossa responsabilidade é muito maior do que poderíamos supor, pois ela engaja a humanidade inteira” (SARTRE, 1986, p. 370). Essa ideia fica clara no romance de Buzzati no momento em que se percebe que a personagem protagonista está sendo conduzida pela sua própria força de vontade.

Em momento algum a personagem culpa alguém pela forma como a vida a tem tratado. Drogo foi designado a servir no Forte e ele não mediu esforços para que esse sonho se tornasse realidade e acontecesse o mais breve possível. De fato, concordando com Sartre, Drogo não pode jogar suas responsabilidades, muitas vezes imaturas, a alguém, uma vez que o responsável pelo rumo da sua vida é ele mesmo. A personagem é a todo instante – da chegada ao Forte ao término de sua existência – impulsionada por essa força maior de superar cada dia mais os seus anseios e suas frustrações.

Drogo teve liberdade para tomar as decisões e os rumos que fossem necessários. Não obstante, a liberdade, para Sartre, é praticamente um fardo do qual o homem não pode escapar, pois as decisões que tomamos são fruto de uma escolha e o que nos acontece é resultado de um conjunto de escolhas. A nossa liberdade é total, mas ela gera consequências com as quais temos que lidar, ou seja, impõe-nos uma responsabilidade total, por isso, para o estudioso francês, não precisamos de valores universais previamente determinados para agirmos eticamente, todos os critérios são inventados por nossas próprias escolhas e alguns deles acabam se tornando universais, mas porque foram escolhidos por vários indivíduos. Nós não vivemos sozinhos, em total isolamento, e algumas condições simplesmente fogem de nosso controle, mas isso não elimina nossa liberdade, já que para Sartre uma coisa é como o homem se apresenta e outra, é

o sentido que damos a esses fatos e às escolhas que tomamos a partir deles, já que podemos escolher e nos resignar com a realidade da vida ou nos esforçar para transformá-la.

Em *O deserto dos tártaros*, o tempo vai passando desenfreadamente e Giovanni Drogo tem a inocência de achar que o sentido estará quando do ataque pelos tártaros. Como isso não se concretiza, acaba incorrendo no tédio de sua própria existência. Esse sentido só vai começar de fato a ter alguma significação após a morte. Drogo, mesmo percebendo a curta passagem do tempo e no quanto seu cotidiano se esvazia com o pouco prazo restante, ainda nutre uma esperança por, talvez, uma luz justificável ao momento em que insiste ser duradouro. Será somente no final do ciclo da vida humana – quando nada mais tiver explicação – que o ser humano cairá em si e perceberá que não há mais tempo para que novas escolhas possam ser feitas:

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 até a melhor parte de 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.

Até Tronk, talvez. Tronk seguia os itens do regulamento, a disciplina matemática, o orgulho da responsabilidade escrupulosa, e se iludia imaginando que aquilo lhe bastava. Mas, se lhe tivessem dito: será sempre assim enquanto viver, tudo igual até o fim, também ele teria acordado. Impossível, teria dito. Alguma coisa de diferente ainda deverá acontecer, alguma coisa de realmente digno, de que se possa dizer: agora, mesmo que tenha acabado, paciência.

Drogo compreendera o fácil segredo deles, e com alívio pensou estar fora disso, espectador não contaminado. Dentro de quatro meses, graças a Deus, ele os deixaria para sempre. Os obscuros fascínios da velha construção tinham-se dissolvido, ridículos. Assim pensava. Mas porque o velhinho continuava a fitá-lo com aquela expressão ambígua? Por que Drogo sentia o desejo de assobiar um pouco, de tomar vinho, de sair ao ar livre? Quem sabe para demonstrar a si mesmo que estava realmente livre e tranquilo? (BUZZATI, 2017, p. 54).

E, assim como Giovanni Drogo, somos aprisionados pela nossa própria escolha de não querer enfrentar a realidade por medo. Este, aliás, é um tema caro também à condição filosófica do Existencialismo. O abraçar da rotina, em que ações se desenvolvem em cima de ações, acaba por distanciar o homem da realidade e, mais uma vez, aquilo que gostaríamos que acontecesse ou que tivesse acontecido não se cumpre pela falta de tempo e de escolhas certas. A chegada dos tártaros ao Forte Bastiani é a “certeza”, para os soldados, de uma ação gloriosa e que colocaria fim em todo o tédio que se encontram ali naquele lugar. Com a chegada desses tártaros, todo o tempo desperdiçado seria perdoado e recompensado, ou seja, na visão dos soldados e na de Drogo, nada seria capaz de justificar a vinda desses tártaros à fortaleza. Seria

mais que uma ação gloriosa, seria o real sentido para a existência de cada um, como uma luz que iluminasse aquele túnel escondido da qual eles faziam (e fazem) parte. Concordando com Lisboa (2016, p. 264), Giovanni Drogo e os outros soldados estariam “acorrentados a um destino muito pior: a prisão pelo costume”. Observemos o trecho:

Mesmo que tivesse tocado os clarins, que fossem ouvidas as canções de guerra, que do norte chegassem mensagens inquietantes, se fosse somente por isso, Drogo teria igualmente ido embora; mas já havia nele o torpor dos hábitos, a vaidade militar, o amor doméstico pelos muros cotidianos. Quatro meses haviam bastado para amalgamá-lo ao monótono ritmo do serviço. Todas essas coisas já haviam se tornado suas, e abandoná-las seria doloroso. Drogo, porém não sabia, não suspeitava que a partida lhe daria trabalho, nem que a vida do forte engolia os dias um após o outro, todos iguais numa velocidade vertiginosa. Ontem e anteontem eram iguais, ele não mais sabia distingui-los; um acontecimento de três dias antes ou de vinte anos acabava por parecer-lhe igualmente distante. Assim se dava, à sua revelia, a fuga do tempo (BUZZATI, 2017, p. 66).

Acostumado com a rotina que leva no Forte, Giovanni Drogo, mesmo com a possibilidade de sair dali e de viver novos desafios, não enxerga a perspectiva de mudanças. Presa naquele mundo solitário e escuro, a personagem encontra no Forte o seu lugar de liberdade consigo mesmo. A saída desse lugar faria com que a personagem se encontrasse diante de uma nova experiência, mas isso não ocorre, porque ela não se sente preparada para sair de lá, pois pretende “aproveitar” mais a oportunidade que lhe foi dada. Drogo dificilmente se acostumaria a outro lugar, uma vez que não percebe que aquela rotina o sufoca. Não obstante, nada faz para mudar essa realidade.

Onde nascemos, em que classe social e em que época é uma “realidade” da qual não se tem controle e, sobretudo, não temos a menor ideia sobre as pessoas que nos cercam, ou seja, “aquele que não é o que eu sou e que é o que eu não sou” (SARTRE, 1986, p. 345), já que somos todos indivíduos diferentes uns dos outros, cada um com seus anseios e valores e, principalmente, com a sua liberdade de escolha e de ação. Vivemos a tensão entre essas liberdades em uma relação intersubjetiva que às vezes pode ser harmoniosa e também conflituosa. As nossas escolhas serão reflexos do que pensam as outras pessoas, pois o que nós fazemos sofre influência do nosso próximo e algumas vezes o resultado nos frustra, já que somos, então, obrigados a perceber que o outro também é um indivíduo e carrega a sua subjetividade e que nós podemos ver e julgar suas ações. Nesse ponto:

Ninguém consegue compreender bem o que aconteceu, mas o rosto dos outros dão nos nervos. “Sempre as mesmas caras”, pensa instintivamente, “sempre as mesmas conversas, o mesmo serviço, os mesmos documentos”. No entanto, fermentam tenros

desejos, não é fácil estabelecer com exatidão o que se queria, certamente não essas muralhas, esses soldados, esses toques de clarim (BUZZATI, 2017, p. 131).

Percebe-se que Giovanni Drogo não era feliz, mas também não fazia nada para se libertar desse sentimento e dessa prisão existencial, ou seja, acredita-se que ele não saberia viver de outra forma, pois estava preso às amarras que a vida impôs e que tomou para si como sendo verdades únicas e cristalizadas. Sem perspectiva de mudanças, a personagem acaba na rotina, tornando-se uma figura alienada quanto à passagem do tempo e à efemeridade das coisas. O tempo se esvai sem que Giovanni Drogo tenha consciência de tudo o que está acontecendo. No fragmento “No entanto, fermentam tenros desejos (...)” (BUZZATI, 2017, p. 131), esse “desejo” é o que falta na vida de Drogo e na dos demais soldados, pois eles possuem a capacidade de sonhar, mas não se esforçam o suficiente para que esses sonhos sejam alcançados, ficando, portanto, à espera passivamente de um milagre divino.

Não havia ninguém que lhe dissesse: “Cuidado, Giovanni Drogo!” A vida parecia-lhe uma inesgotável, obstinada ilusão, embora a juventude já tivesse começado a perder o viço. Mas Drogo não conhecia o tempo. Ainda que tivesse diante de si uma mocidade de centenas e centenas de anos, como os deuses, isso também teria sido pouca coisa. E, em vez disso, ele dispunha de uma vida simples e normal, uma pequena juventude humana, avaro dom, que os dedos das mãos eram suficientes para contar e que se dissolveria antes de se dar a conhecer (BUZZATI, 2017, p. 70).

A passagem do tempo e a efemeridade das coisas são duas categorias que têm pontos em comum e um deles é que o tempo hábil é notório. Ele vai se diluindo e diminuindo conforme o passar da rotina diária, assim como a efemeridade das coisas é passageira, às vezes sem deixar resquícios. A grande batalha vivenciada por Giovanni Drogo em toda a narrativa não é contra os tártaros como ele mesmo acreditava, mas contra ele mesmo e contra a morte. É uma busca constante por uma autovalorização do seu ego. Drogo necessita, então, de um tempo para que sua existência seja colocada em concordância/ordem, mas este, assim como a vida, é tênue e passageiro. Ora, ou aproveitamos o momento que nos resta, procurando fazer as coisas que temos vontade no hoje, no presente, sem nos preocuparmos tanto com o amanhã, ou deixaremos para trás aquilo que poderíamos ter realizado e não realizamos, pois o tempo incide velozmente.

Necessitamos, em caráter de urgência, fugir das obviedades e da superficialidade. O outro também nos vê e nos julga, e a partir desse olhar reconhecemos nossas ações e, principalmente, nossas falhas. Por isso, para Sartre (2001, p. 345), “o inferno são os outros”, mas isso não é algo necessariamente ruim, já que ao vermos nossas ações pelo olhar do próximo nos damos conta dos efeitos das escolhas que fazemos, gerando nosso próprio julgamento e e

decisão de mudar, buscar fazer escolhas melhores. Sartre não nega que o existencialista vive em constante angústia, desamparo e desespero, mas explica que a angústia, como vimos, vem da responsabilidade de decidir por si e por toda a humanidade. No trecho a seguir, observemos como essa ideia é colocada por Buzzati:

Depois, da escuridão do vale, no decorrer da noite, voltava o sopro do medo. No decorrer da noite, Drogo sentia-se pequeno e só, Tronk era muito diferente dele para poder servir-lhe de amigo. Ah, se tivesse os companheiros ao lado, um que fosse, então, sim, teria sido diferente, Drogo recobriria até a vontade de brincar, e esperar a aurora não lhe causaria o sofrimento...

Línguas de neblina, no entanto, iam se formando na planície, pálido arquipélago no oceano negro. Uma delas estendeu-se bem aos pés do reduto, escondendo o objeto misterioso. O ar tornara-se úmido, das costas de Drogo a capa pendia frouxa e pesada. Que noite longa! Drogo já perdera a esperança de que pudesse terminar, quando o céu começou a empalidecer e lufadas gélidas anunciaram que a manhã não estava distante. Foi então que pegou no sono. De pé, apoiado no parapeito do terraço, por duas vezes Drogo deixou tombar a cabeça, por duas vezes endireitou-a, sobressaltado, finalmente a cabeça abandonou-se inerte e as pálpebras cederam ao peso. Estava nascendo o novo dia (BUZZATI, 2017, p. 69-70).

O desamparo acontece porque, para Sartre (1986), não temos a quem recorrer, nem nada para pautar nossas ações, estamos sós para lidar com as escolhas e o desespero. Como não existe intervenção externa e nem desculpas para ela, tudo o que acontece é rigorosamente determinado pelas possibilidades criadas pelas vontades. Nessa direção, concordemos com o pensamento de Sartre (1986, p. 176), que “compreende o sujeito não apenas de modo singular, mas como parte de uma coletividade que o transforma e é transformada por ele”. Essa ideia nos é necessária para pensarmos no homem como um ser coletivo e, como tal, o percebermos a partir de uma interação que deve ser compartilhada na relação com o outro, pois, afinal de contas, é em sintonia com essa coletividade que o ser humano se molda e assim a nossa identidade se faz e refaz com o passar do tempo.

Pensando nessa questão, Moura (2012, p. 32) assevera que é necessário um olhar mais abrangente para com o sujeito, “visto que a unilateralidade de pensamento pode colocar em risco inúmeras possibilidades do ser do outro”. É necessário enxergarmos o sujeito não apenas por um ângulo, mas de forma completa. O ser humano é complexo e por isso a sua compreensão de mundo e sobre o mundo é bem mais ampla e carece de um olhar abrangente que compreenda toda a sua conduta e existência, pois a corrente do Existencialismo nos apresenta a “aparente falta de sentido da vida, da busca de sair desse tédio existencial e sobre a realização de escolhas livres” (MOURA, 2012, p. 32). O que Moura (2012) compreende é que, na verdade, hoje se vive a brevidade e os conflitos existenciais, ocasionados justamente por essa falta de sentido. A rotina diária e o desejo por satisfações rápidas que comprovem a nossa vida caótica devido

ao curto prazo que temos incorrem em uma tentativa errônea e equivocada de se pensar no amanhã. É nesse ponto que se justificam as relações cada vez mais passageiras e fluídas:

- Eu às vezes fico pensando: nós desejamos a guerra, esperamos a ocasião propícia, reclamamos porque nunca acontece nada. No entanto, você viu? Angustina...
- Quer dizer – disse Giovanni Drogo -, quer dizer que Angustina não precisou da sorte? Que ele foi capaz assim mesmo?
- Ele era fraco e acho que doente também – disse o major Ortiz.
- Estava pior que todos nós, realmente. Ele, como nós, não encontrou o inimigo, para ele também não houve guerra. No entanto, morreu como numa batalha. Sabe, tenente, como foi que morreu?
- Drogo disse:
- Sim, eu também estava lá quando o capitão Monti contou. Chegara o inverno, e os estrangeiros haviam ido embora. Os belos estandartes da esperança, de reflexos cor de sangue, lentamente baixaram, e o ânimo estava de novo tranquilo; mas o céu ficara vazio, os olhos ainda buscavam inutilmente alguma coisa nas fronteiras extremas do horizonte.
- Soube morrer no momento exato, realmente – disse o major Ortiz. – Como se uma bala o tivesse apanhado. Um herói, sem dúvida alguma. Contudo, não houve tiros. Para todos os outros que naquele dia estavam com ele, as probabilidades eram idênticas, ele não tinha nenhuma vantagem, a não ser talvez a de poder morrer mais facilmente. Mas, no fundo, o que fizeram os outros? Para os outros foi um dia mais ou menos como todos os demais.
- É, apenas um pouco mais frio – disse Drogo.
- Sim, um pouco mais frio – disse Ortiz. – Você também, tenente, podia ter ido com eles, bastava pedir (BUZZATI, 2017, p. 105-106).

Essa falta de sentido fica evidente também quando pensamos em Angustina, que vem a falecer no romance. Assim como acontecerá mais tarde com o Giovanni Drogo, ela estava à procura de uma significação para a sua vida, mas acabou partindo sem que essa ação gloriosa viesse de fato a se concretizar. Guareschi e Roso (2014) alegam que o homem precisa ser conhecido a partir da relação intrínseca entre sujeito-objeto-sociedade. Se na perspectiva existencialista o sujeito é dotado de liberdade, sentimento intrínseco à conduta humana, é na interação/diálogo com o mundo que ele se constituirá dono de si e de sua própria identidade. É preciso compreender esse sujeito não como um detentor de conhecimento cristalizado e fixo, mas sempre em constante complementação e modificação. O objeto, nesse caso, será o cerne do sujeito, a significação, e a sociedade será a constituição do mundo que o homem representa. Em outro prisma, a perspectiva existencialista, na literatura, assim como nos esclarece Carpeaux (*apud* SANTOS, 2005, p. 74) é “mais um clima de época do que uma específica forma de composição literária ou certo conjunto de obras com igual núcleo temático”, ou seja, o Existencialismo, no termo mais geral da palavra, está alinhado a uma questão filosófica, ao pensar no aqui e no agora, no nosso íntimo em relação ao outro e à sociedade. E pensar essa questão voltada para o campo literário até determinado período da história seria não levar em

consideração essas questões. Nenhum escritor literário seria capaz de conseguir transportar para as obras literárias o real sentido da vida, da nossa existência e lugar no mundo. Desse modo:

Tal tendência a explorar o absurdo da existência e a gratuidade dos projetos humanos, a partir da visão de indivíduos em situação, pode-se verificar não só na aproximação deste movimento filosófico com a literatura, como no próprio evoluir da obra de Jean-Paul Sartre que, afastando-se dos textos doutrinários ou de exposição abstrata, passou a centrar suas reflexões na análise de indivíduos em situação, empregando a chamada psicanálise existencial, caso dos seus estudos sobre Baudelaire, Genet e Flaubert (LISBOA, 2016, p. 75).

De acordo com a pesquisadora, é por meio dos desdobramentos da obra do filósofo Jean-Paul Sartre que o Existencialismo veio ganhar forma e contornos na literatura. Antes, essa corrente estava fincada apenas em uma análise tendenciosa sobre a existência, isto é, uma abordagem que estaria voltada a compreender o humano a partir de uma ideia abstrata. Agora, na literatura, os autores conseguem ir além: todo o conhecimento da essencialidade humana é compreendido em uma metamorfose de sensações e sentimentos, é o humano agindo sobre si mesmo e sobre o seu entorno. Muitos escritores conseguem construir na personagem todo um emaranhado de sensações, de escolhas e de liberdade, são seres fictícios com traços humanos que refletem a nossa conduta dos dias atuais. Ainda através da literatura, o Existencialismo serve como um meio de realização do ser humano, em outras palavras, ele se desprende das amarras oferecidas pelo mundo moderno, redescobre-se e proporciona esse desprendimento também ao outro.

Esse jogo interpretativo incorre em uma questão que vai além do fator existencial, corrobora o que Lisboa (2016) defende como sendo uma liberdade de escolhas. No entanto, não uma liberdade de não escolher. Nas palavras de Sartre (2014, p. 561), “Não escolher, com efeito, é escolher não escolher. De onde a absurdidade da liberdade que força nossa responsabilidade aos olhos do mundo”. “Aos olhos do mundo” todos nós temos a liberdade para fazer as escolhas que convierem com as perspectivas de sobrevivência, pois somos sujeitos de nossa própria história de vida. Em tese, a conduta humana resvala na capacidade de entender a própria trajetória existencial.

Quando pensamos na corrente filosófica do Existencialismo, a solidão do homem face à sociedade é também um tema recorrente, pois, afinal de contas, a nossa identidade também se respalda em temas negativos, e a solidão como sendo um deles é importante para se pensar na nossa própria liberdade e escolhas de vida. A solidão quando incorre à existência deixa um cenário de desmotivação e “obrigação” para seguirmos determinados caminhos que até então

não tínhamos pensado. É como se estivéssemos à espera de um milagre, de um momento grandioso e glorioso que tivesse a capacidade de mudar tudo aquilo e de trazer de volta os dias de alegrias. Em consequência disso, o sujeito fica à mercê de um abandono (não simplesmente físico, mas de um vazio existencial), não se sente capaz de encarar a realidade da forma como de fato ela é e acaba se frustrando e ficando preso em seu próprio mundo. É, em outras palavras, uma vida enclausurada. O sujeito acaba sendo entregue/obrigado à sua própria liberdade, já que, para Sartre (2014), o homem tem liberdade para escolher, pois possui consciência. Em relação a isso, atentemos para o trecho abaixo:

Drogo se calava, parecia-lhe indigno de um oficial abrir-se assim com um pobre coitado como aquele.

- Mas o senhor – disse – o que faz, então?

- Eu? – disse o velhinho. – eu sou irmão dele, estou aqui trabalhando com ele.

- Irmão dele? Irmão mais velho?

- Pois é – o velhinho sorriu -, irmão mais velho. Eu também era militar antigamente, depois quebrei uma perna, fiquei reduzido a isto.

No silêncio subterrâneo, Drogo ouviu então as pancadas do próprio coração, que se pusera a bater forte. Então também o velhinho, entocado no porão a fazer contas, também aquela obscura e humilde criatura aguardava um destino heroico? Giovanni fitava-o nos olhos, e o outro sacudiu um pouco a cabeça com amarga tristeza, como a dizer que sim, que não havia remédio: assim somos feitos – parecia dizer – e nunca mais ficaremos curados.

Talvez porque em algum lugar das escadas tivesse sido aberta uma porta, agora ouviam-se, filtradas pelas paredes, longínquas vozes humanas de indeterminada procedência; de vez em quando cessavam, deixando um vazio, pouco depois reapareciam, iam e vinham ainda, como lenta respiração do forte.

Agora Drogo finalmente entendia. Fitava as sombras múltiplas dos uniformes pendurados, que tremulavam conforme oscilavam as luzes, e pensou que naquele exato momento o coronel, no recôndito de seu gabinete, abrisse a janela para o norte. Estava certo: numa hora tão triste como aquela, pela escuridão e pelo outono, o comandante do forte olhava para o setentrão, para as negras voragens do vale (BUZZATI, 2017, p. 44-45).

Nesse trecho e em outras passagens do romance, as normas burocráticas da fortaleza acabam impondo regras rígidas a todos os soldados e Drogo termina ficando desconfortável a essa realidade, por viver juntamente com seus companheiros em uma prisão existencial. Na passagem, percebe-se o quanto o protagonista está incomodado em não poder tratar o senhor carinhosamente e isso gera a omissão. Giovanni é praticamente obrigado a seguir fielmente os rígidos regimentos do Forte, mesmo que se distancie do que realmente acredita e defende. Neste sentido, ficar preso em seu próprio mundo é colocar em evidência também a dor do encontro consigo próprio. É como se não estivéssemos bem nem com a gente e, conseqüentemente, com tudo ao redor. É uma prisão individual que, quando afeta outras pessoas, acaba sendo uma ferida compartilhada, porque as escolhas e atitudes refletem na nossa forma de encarar a vida.

Além disso, o homem necessita ter desprendimento e consciência de seu lugar no mundo. É a partir da nossa própria consciência, cuja possibilidade nos permite encarar novos horizontes, que conseguimos nos enxergar da forma como somos e não da maneira como as pessoas nos veem (ou que esperam nos ver), pois somos os protagonistas de nossa própria história e não meros coadjuvantes que ficam à disposição das circunstâncias. Todos nós temos a capacidade de ir mais além, mas quando não conseguimos atingir esse objetivo nos frustramos. Diante disso, a proximidade com a morte acaba aparecendo como um guia de salvação justamente a essa indiferença que tanto tem insistido em nos acompanhar. Quando alguém nos trata com indiferença, a tendência é ficarmos deprimidos, presos em nossos próprios mundos, sem diálogo algum com o externo. Agindo dessa maneira, estamos sendo indiferentes conosco e com o outro. Essa ideia também é análoga à personagem Giovanni Drogo, uma vez que muitos soldados agem e tratam ele com indiferença.

De acordo com Lisboa (2016, p. 265): “A responsabilidade pelas próprias escolhas converte-se numa responsabilidade pela humanidade inteira”, dessa maneira, esclarece Sartre (1986), que ter liberdade de escolhas é ter a livre e necessária empatia pelo lugar do outro, é construir relações cada vez mais sólidas e enérgicas, é ser responsável por uma humanidade da qual todos nós também somos membros. É, nas palavras de Heidegger (1994), entender o ser humano como reflexo do próprio mundo, da morada e do lugar que é construído por ele mesmo, logo, dotando-o de essência e particularidades:

Logo que subiu à carruagem, Drogo, ao contrário, deu ordem para partir imediatamente. Mandara baixar a capota para respirar melhor, envolvera as pernas com duas ou três cobertas escuras, sobre as quais se destacava o brilho do sabre.

Andando aos solavancos sobre os calhaus, a carruagem distanciou-se pela esplanada pedregosa, conduzindo Drogo ao termo final de seu caminho. Virado de lado no assento, com a cabeça balançando a cada salto das rodas, Drogo fitava os muros amarelos do forte, que se tornavam cada vez mais baixos.

Lá em cima decorrera sua existência segregada do mundo, à espera do inimigo ele se atormentara por mais de trinta anos, e agora que os estrangeiros chegavam, mandavam-no embora. Mas seus companheiros, os outros que lá na cidade haviam levado uma vida fácil e alegre, ei-los agora chegando ao desfiladeiro, com sorrisos superiores de desdém, para colher os lauréis da glória.

Os olhos de Drogo fitavam, intensos como nunca, as paredes amareladas do forte, os perfis das casamatas e dos paióis. Lentas lágrimas amargas rolavam por sua pele enrugada, tudo terminava miseravelmente e não restava nada a dizer.

Nada, realmente nada ficava disponível para Drogo, ele estava só no mundo, doente, e o haviam enxotado como a um leproso. “Malditos, malditos”, dizia. Mas depois preferiu abandonar-se, não pensar em mais nada, de qualquer modo um insuportável transbordamento de raiva enchia-lhe o peito (BUZZATI, 2017, p. 165-166).

Em resumo, a corrente existencialista procura discutir que estamos mergulhados em um mundo da incompletude e sozinhos. Um lugar repleto de coisas passageiras e sem muito sentido,

da qual não conseguimos construir relações duradouras e afetuosas com o próximo. É como se vivêssemos limitados a um mundo do qual nós não fazemos parte e, assim sendo, passamos a ser meras caricaturas, apenas ocupando espaço em um ambiente repleto por protagonistas que, certamente, poderíamos ser um deles. Benjamin (1995), a esse respeito, já nos alertava quanto à questão que estamos limitados ao nosso próprio mundo. O que tem acontecido em grande massa na sociedade são experiências em cima de experiências, mas sem aura, sem cor, sem sentido e, portanto, sem vida.

Sinteticamente, precisamos não ser como Giovanni Drogo<sup>9</sup>, seres à espera de um milagre divino e de uma ação gloriosa. Carecemos de esforços para que as conquistas cheguem até nós. Pensando nisso:

Em suas análises filosóficas Sartre afirma que o homem foi lançado em um mundo que não escolheu: não escolheu seu nome, sua classe social, sua forma física etc. Mas, desde que foi lançado no mundo, está condenado a escolher: escolher sua vida, sua liberdade. Ao homem só resta a liberdade. E é ela que determina a escolha. Sartre identifica o homem com a sua liberdade: a vida do homem não está de modo algum determinada como em uma planta, cujo futuro já está “inscrito” na semente; o homem é o artífice do seu futuro. E não há como se desculpar: somos responsáveis por nossas glórias e por nossas tragédias; se falirmos ou vencermos, falimos ou vencemos porque escolhemos a derrota ou a vitória. Ninguém nasce covarde ou herói, diz Sartre. O covarde se fez covarde, assim como o herói se torna herói. O homem escolhe livremente o seu futuro. Ele pode escolher ter ou não ter filhos, se alistar ou desertar em caso de guerra, mas não pode deixar de escolher (MEDEIROS; PANTOJA, 2015, p. 20-21).

O homem tem a capacidade de escolher, no entanto, ele precisa entender que a escolha como propulsora da sua vida é intrínseca às suas particularidades. O erro e o acerto sempre farão parte da essência humana e é por meio desses elementos que o homem se constitui sujeito, dono de si e de suas atitudes. No Existencialismo, a trajetória que o ser humano carrega consigo (fruto de suas vivências) é permeada pela complexidade e pela movimentação, é algo que está em constante transformação e evolução. A vida é, portanto, efêmera e passageira, e nós estamos habituados a esperar pela passagem do tempo como se ele tivesse a capacidade de voltar e nos mostrar o que nós poderíamos ter feito. Essa é a vida, uma metamorfose que percorre toda a trajetória existencial. Nessa direção, em *O deserto dos tártaros*, o autor cria uma perspectiva existencialista bem contundente na construção da personagem Giovanni Drogo. A vida vai se diluindo aos poucos e ele não enxerga isso, não por falta de interesse, mas por ter dedicado a vida inteira ao nada.

---

<sup>9</sup> Sobre este aspecto, discutiremos mais à frente.

Essa questão da passagem do tempo alinha-se muito ao que o escritor português José Saramago (1985) desenvolveu na crônica *Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio*. O texto é uma paráfrase do pensamento do filósofo Heráclito de Éfeso (1981), que afirma:

Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou. Assim, tudo é regido pela dialética, a tensão e o revezamento dos opostos. Portanto, o real é sempre fruto da mudança, ou seja, do combate entre os contrários (HERÁCLITO, 1981, n. p).

Na crônica, Saramago compara o correr do rio com o passar do tempo. O homem pode escolher o que fará de sua vida sem se preocupar com um destino pré-estabelecido, todavia, Giovanni Drogo não é dono de si, ele está sempre dependendo de alguém, de algum sentido, ele não age por si só, é sempre em detrimento de outro.

A glorificação que tanto almeja é passageira, é apenas a realização, a satisfação de um ego pessoal, por isso Drogo não tem perspectiva sobre o futuro, sobre o que está à sua espera. De igual modo, Saramago (1985) a partir de suas reflexões acerca da curta passagem do tempo em nossa vida e do quanto ela nos modifica, chega até ter uma relação bem próxima com o que estávamos dissertando:

E, contudo, estas águas já não são as minhas águas. O tempo flui nelas, arrasta-as e vai arrastando na corrente líquida, devagar, à velocidade (aqui, na terra) de sessenta segundos por minuto. Quantos minutos passaram já desde que me deitei na margem, sobre o feno seco e doirado? Quantos metros andou aquele tronco apodrecido que flutua? O sino ainda toca, a tarde teve agora um arrepio, as garças onde estão? Devagar, levanto-me, sacudo as palhas agarradas à roupa, calço-me. Apanho uma pedra, um seixo redondo e denso, lanço-o pelo ar, num gesto do passado. Cai no meio do rio, mergulha (não vejo, mas sei), atravessa as águas opacas, assenta no lodo do fundo, enterra-se um pouco. Mudou de sítio, talvez o inverno o arraste para mais longe, o restitua à margem donde o tirei. Talvez ali fique para sempre. Desço até à água, mergulho nela as mãos, e não as reconheço. Vêm-me da memória outras mãos mergulhadas noutra rio. As minhas mãos de há trinta anos, o rio antigo de águas que já se perderam no mar. Vejo passar o tempo. Tem a cor da água e vai carregado de detritos, de pétalas arrancadas de flores, de um toque vagaroso de sinos. Então uma ave cor de fogo passa como um relâmpago. O sino cala-se. E eu sacudo as mãos molhadas de tempo, levando-as até aos olhos – as minhas mãos de hoje, com que prendo a vida e a verdade desta hora (SARAMAGO, 1985, p. 187).

Na nossa vida, as circunstâncias tendem a passar, pois o tempo é efêmero. As coisas sempre vêm e vão e, aos poucos, seguem cumprindo seu percurso. Assim como o tempo passa rapidamente, as águas também fluem, mudam e nunca voltam ao mesmo lugar. Algo semelhante é o que acontece com nossa vida: ela vem e devemos aproveitá-la ao máximo enquanto há tempo, pois, a partir do momento em que ela for embora (seguindo seu percurso habitual), já não mais nos pertence. Contrariamente, Drogo não nota que o tempo está indo sem ao menos

ele se modificar e evoluir. Somente no final da narrativa, no momento da sua morte, é que conseguimos entender que a grande batalha que ele travou ao longo dos anos não era pela espera do ataque dos tártaros, o que representaria um ato heroico, mas uma guerra travada contra si e seu espírito humano. A todo instante, Giovanni Drogo brigava com o tempo, já que talvez tenha sido o seu maior problema. Ele estava ali agindo dias em cima de dias inteiramente, mas a personagem achava que estava paralisada. No trecho abaixo, observemos como essa questão se acentua:

Passaram-se um dia e uma noite, o major Giovanni Drogo jazia na cama, de vez em quando chegava o rítmico baque da cisterna e nenhum outro ruído, embora no forte inteiro crescesse a cada minuto uma ansiosa efervescência. Isolado de tudo, Drogo estava tenso, escutando o próprio corpo, caso as forças perdidas começassem a voltar. O dr. Rovina dissera-lhe que seria questão de dias. Mas de quantos, na realidade? Poderia, quando chegassem os inimigos, pelo menos ficar de pé, arrastar-se até a cobertura do forte? De vez em quando levantava-se da cama, às vezes parecia-lhe sentir-se um pouco melhor, andava sem se apoiar até a frente do espelho, mas ali a imagem sinistra de seu rosto, terroso e cavado, apagava as novas esperanças. Ofuscado pela tontura, voltava cambaleando para a cama, amaldiçoava o médico que não conseguia curá-lo.

A réstia de sol no chão dera uma ampla volta, seriam pelo menos 11 horas, vozes insólitas alçavam-se do pátio, e Drogo jazia imóvel, com os olhos no teto, quando entrou no quarto o tenente coronel Simeoni, comandante do forte.

- Como vai? – perguntou com vivacidade. – Um pouco melhor? Você está muito pálido, sabe?

- Eu sei – respondeu Drogo, friamente. – E do Norte, já avançaram? (BUZZATI, 2017, p. 161).

[...]

Alguns, entretanto, cumprimentavam Drogo, mas poucos, e não mais como antes. Todos sabiam, parecia, que ele estava indo embora e que agora já não representava mais nada na hierarquia do forte. O tenente Moro e alguns outros vieram desejar-lhe boa viagem; foi, porém, uma despedida curtíssima, com aquela afeição genérica que é própria dos jovens para com as velhas gerações. Um disse a Drogo que o senhor comandante Simeoni lhe pedia para esperar, naquele momento estava ocupadíssimo, o senhor major Drogo tivesse a bondade de aguardar alguns minutos, o senhor comandante viria sem falta. Logo que subiu à carruagem, Drogo, ao contrário, deu ordem para partir imediatamente. Mandara baixar a capota para respirar melhor, envolvera as pernas com duas ou três cobertas escuras, sobre as quais se destacava o brilho no sabre (BUZZATI, 2017, p. 165).

A morte, no Existencialismo, é o destino do homem, em outras palavras. É como se o ser humano, preso às armadilhas que a vida moderna o proporciona, encontrasse na morte o momento de satisfação. Ora, se a vida inteira o sujeito teve a oportunidade de desfrutar de tudo o que a sociedade contemporânea nos proporciona, e por diversos fatores internos e externos à existência humana deixou o tempo correr sem se dar conta dessa passagem tão rápida, acabamos incorrendo à solidão, vivendo e cultivando uma existência e rotina enfadonhas, frustradas e presas em seu próprio interior. O destino final, o momento do descanso e da satisfação, é um fator a ser levado em conta. É no momento da velhice, quando se sente um estorvo, que o sujeito

compreende que ele não tem mais funcionalidade. O medo e muito menos a insatisfação também farão parte desse processo. O fim da existência é a nova abertura para o recomeço de uma nova vida, sendo agora repleta de significações.

Notamos que o tempo passou e com isso Drogo foi envelhecendo e perdendo as forças, não tem mais aquele vigor de quando entrou no Forte. Sua idade foi avançando e seus sonhos foram morrendo, ao ponto de ficar enfermo e sem expectativas de sobrevivência. Contudo, apesar das circunstâncias, ainda se sente no direito de amenizar todo o seu sofrimento (ou melhor, tenta), responsabilizando os médicos por não encontrarem um meio de salvá-lo. Essa visão é recorrente quando se está perto do fim da existência humana: a culpa. Culpa por não ter aproveitado mais os momentos, por ter se tornado uma pessoa inútil e, principalmente, no caso de Giovanni Drogo, culpa por não ser curado (como se os médicos fossem os responsáveis pelo seu estado de saúde). Sentir-se um estorvo, após a doença, é também um fator que dissemina várias questões negativas na vida de qualquer ser humano, e não seria diferente na de Drogo. Observa-se que ele já não tem mais a serventia que tinha antes, de modo que a sua morte pouco importa para os outros soldados da fortaleza. É absolutamente normal a ideia de que, quando alguém envelhece e perde as forças, não sirva para mais nada, e é de fato o que acomete Giovanni Drogo. Viveu toda uma vida enclausurada e a morte, para ele, é o caminho para o reconhecimento de si. Assim, concordemos ainda com o pensamento de Saramago (1985, p. 187): “E eu sacudo as mãos molhadas de tempo, levando-as até aos olhos – as minhas mãos de hoje, com que prendo a vida e a verdade desta hora”. Essa reflexão nos lembra Giovanni Drogo, no sentido de que a personagem, sacudindo as mãos, está chacoalhando a água e o tempo guardados ou contidos até aquele momento, um ensejo das incertezas e das memórias negativas. Drogo precisa realmente colocar essas águas e as lembranças para fora e não guardar apenas para si. As mãos precisam ser libertas para que, assim, a nossa existência seja tomada por escolhas certas, bem como a vida precisa ser vivenciada para que se tenha sentido.

Finalizada essa explanação, vimos, nesta última seção do capítulo, como foi necessário investigar em que medida a corrente filosófica do Existencialismo está instaurada na narrativa de Buzzati e até que ponto essa categoria filosófica poderia influenciar na construção e nos comportamentos da personagem protagonista Giovanni Drogo.

Já no capítulo seguinte, nosso objetivo é compreender como Dino Buzzati conseguiu produzir uma obra literária que apresenta algumas características do Surrealismo, seja em seu próprio processo de criação, seja a partir das ações da personagem Giovanni Drogo, ou através da análise de obras pictóricas.

## 4 DAS ESCREVIVÊNCIAS SURREALISTAS ÀS ARTES PICTÓRICAS EM *O DESERTO DOS TÁRTAROS*

Neste capítulo, argumentamos como o movimento estético surrealista, surgido inicialmente na França, nas primeiras décadas do século XX, pode ser pensado e figurado em Dino Buzzati e em sua obra *O deserto dos tártaros*. Para atingir este objetivo, o capítulo está organizado em dois momentos distintos, mas complementares. No primeiro, mostraremos como a obra pode ser estudada por esse viés surrealista, partindo, para isso, de temáticas abordadas no romance e das ações desencadeadas pela personagem protagonista. De igual modo, analisaremos como ocorre o processo de escrita do autor à luz dessa estética. Já no segundo, elucidaremos nossas reflexões a partir do estudo de oito obras pictóricas confeccionadas pelo escritor e também pintor. Somado a isso, refletiremos como a estética surrealista se reflete nessas pinturas. Na sequência, achamos válido ainda evidenciar o quanto o artista se aproxima de outros nomes da pintura mundial. Para isso, estudaremos alguns pintores que mais se avizinham a Buzzati, procurando, claro, destacar suas proximidades e distanciamentos.

### 4.1 TRAÇOS E CARACTERÍSTICAS SURREALISTAS EM GIOVANNI DROGO

É sabido que o Primeiro Manifesto do Surrealismo, idealizado pelo escritor André Breton (1924), propõe “a restauração dos sentimentos humanos”, a contradição entre sonho e realidade para uma realidade absoluta (suprarrealidade), pois, como já dizia o artista, “Tão forte é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, vale dizer, na vida real, que, no fim das contas, essa crença se perde” (BRETON, 1924, p. 15). O Surrealismo não é uma escola artística, assim, o seu propósito não é enaltecer a cultura ou simplesmente chamar a atenção, mas ser uma forma de conhecimento capaz de propor reflexões e de levantar questionamentos. Quando nos referimos ao movimento estético, é absolutamente normal associá-lo ao sonho e à fantasia, uma vez que essa possibilidade de interpretação existe, pois muitas vezes os devaneios e o maravilhoso são frutos de nosso inconsciente (não conseguimos controlar esses instintos, mas sua realização é fundamental para que nos coloquemos perante o mundo).

Os primeiros anos do século XX foram marcados por algumas transformações sociais, culturais, políticas e pelo desenvolvimento tecnológico. Durante esse período, houve a popularização da fotografia e do rádio, sem falar nas mudanças ocorridas no campo das artes, que, naquele momento, precisava romper com as tradições. Assim, em meio a esse cenário,

surtem as vanguardas artísticas. O objetivo desses movimentos era o de tentar mostrar que os artistas da época poderiam inovar nas artes sem estar presos a outras escolas e estilos. Ademais, com as consequências advindas da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), fator histórico que muito contribuiu para o surgimento das vanguardas, o campo das artes e o pensamento europeu acabaram se desprendendo dessa visão fechada do mundo e começaram a enxergar o seu entorno com todas as imperfeições e problemas. É válido salientar que depois do impressionismo (na pintura) no final do século XVIII não interessava mais o mundo como ele era de fato, mas a forma como o artista o via, por isso o grande apelo ao subjetivismo do começo do século XIX, que foi potencializado em certa medida pelas consequências da Primeira Grande Guerra Mundial. É tanto que o Surrealismo prende sua atenção nos impulsos inconsciente e o Expressionismo é a grande expressão do eu – esta que foi praticamente a primeira expressão de vanguarda. Em meio a esse cenário, passados alguns anos, em 1924, período do pós-guerra que foi marcado pela heterogeneidade, o Surrealismo começou a surgir. Em um primeiro momento, teve sua origem vinculada ao Dadaísmo, ou simplesmente Dadá, o que lhe conferiu mais notoriedade em várias partes do mundo, permitindo que suas ideias fossem reapropriadas sob várias vertentes. Ugo Giorgetti nos indica possibilidades de classificações a respeito da obra de arte, inclusive a surrealista.

Romance alegórico? Romance de humor negro? Romance surrealista? Romance da vida militar? São várias as possibilidades. O próprio Buzzati fornece a pista: “De 1933 a 1939 trabalhei no *Corriere della Sera* no período noturno. Era um trabalho monótono e aborrecido, e os meses passavam, e passavam os anos, e eu me perguntava se seria sempre assim, se as esperanças, os sonhos, inevitáveis quando se é jovem, iriam se atrofiar pouco a pouco, se a grande ocasião viria ou não” (GIORGETTI, 2017, p. 5-6, grifos do autor).

O Surrealismo – mais que um movimento de conhecimento – é a mera representação da realidade, que proporciona aos seus artistas, dentre outras coisas, a grande inquietação da arte moderna que é a crise de representação, fruto de um trabalho consciente de reflexão, pintura e técnica. O artista surrealista, por meio dessa libertação da mente, cria uma nova percepção sobre a vida, pautada não tanto na individualidade, no eu interior, mas em uma vivência que convoca o impasse passional e emocional das imagens, representando um mundo “em que a realidade e a força inconsciente da imaginação se misturam” (PINTO, 2007, p. 134). Um de seus principais seguidores é o artista e também escritor André Breton, que ao lado de outros nomes fez com que o movimento estético conseguisse ter uma força maior além do campo literário, também nas artes plásticas, na fotografia e no cinema. Assim sendo, vejamos alguns dos principais

nomes vinculados a essas áreas: i) na literatura, Louis Aragon (1897-1982), Max Jacob (1876-1944), Philippe Soupault (1897-1990), Michel Leiris (1901-1990) e Georges Bataille (1897-1962); ii) nas artes plásticas, Paul Delvaux (1897-1994), René Magritte (1898-1967), André Marson (1896-1987), Joan Miró (1893-1983), Max Ernst (1891-1976), Marcel Duchamp (1887-1968) e Salvador Dalí (1904-1989); iii) na fotografia, Man Ray (1890-1976), Brassai (1899-1984), Dora Maar (1907-1997); e iv) no cinema, Luis Buñuel (1900-1983). A partir da perspectiva surrealista, conclui-se que, tomando como base o romance *O deserto dos tártaros*, não existe uma concretude ou mesmo certezas, porque é o inconsciente que trabalha nesse momento, o que nos possibilita compreender muito bem essa fragilidade da vida quando começamos a analisar o romance.

Durante toda a narrativa, Buzzati se preocupa em dar um desfecho/sentido glorioso a Giovanni Drogo, já que, de acordo com as tendências surrealistas, as certezas não estão a serviço da personagem. Giovanni Drogo, ao contrário, está à procura dessas certezas, o que tem se mostrado inatingível. A personagem é carregada por memórias que aos poucos vão se esvaindo, pois não existe a polidez, a cristalização e, portanto, a fixação. Essa procura desenfreada pelo ataque dos tártaros evidencia o quanto a realidade de Giovanni Drogo é escorada, precisando a todo instante de uma sustentação. Não é firme, é variável. O ataque que não acontece e a espera pelas certezas só reforça o quanto o inconsciente da personagem está preso às amarras da vida paralisada. A esse respeito, alguns estudiosos colocam Buzzati como um escritor pessimista, cuja “visão angustiante da condição humana não dá espaço para mensagens de consolo ou de alívio” (PINTO, 2007, p. 123).

Esse pessimismo está relacionado ao modo como o autor constrói suas personagens e o desenrolar dos fatos na narrativa. Buzzati é um escritor que consegue tocar nas feridas e nas imperfeições humanas de forma sensível. Não é uma escrita escancarada, é uma construção em que temas caros aos nossos dias atuais são colocados de maneira a nos levar à reflexão. A abordagem dessas questões que muito nos atingem direta ou indiretamente nos torna pessoas ainda melhores e mais preparadas para enfrentar os grandes desafios que a vida cotidianamente nos proporciona.

O Surrealismo, portanto, aparece como uma aposta a quebrar os paradigmas que os outros propuseram e se apresenta como sendo um movimento que se preocupa com a própria vida, diferentemente dos demais que se pautavam apenas no campo artístico e político. É um movimento de resposta, podemos assim afirmar, contra o racionalismo e o materialismo vigentes naquele período. Ele surge como uma premissa para se compreender a vida de outra

forma a partir de diferentes ângulos e matizes. Se em outros movimentos vanguardistas anteriores a preocupação maior estava centrada no caráter altamente artístico e político, neste, em específico, a preocupação se volta para a liberdade do pensamento, que ele cria asas e esteja a todo o momento se transformando e se recolocando diante da vida. Assim, consegue-se dar forma àquilo que se deseja, sem falar na valorização do inconsciente, isto é, na capacidade que temos de exteriorizar aquilo que está somente no nosso consciente. Desse modo, “Seu lema era “transformar o mundo”, como pretendia Karl Marx, e, ao mesmo tempo, “mudar a vida”, como dizia o poeta Arthur Rimbaud” (MACHADO; SILVA, 2018, p. 22). Diante do caos e do desenfreamento das informações e das vivências a que estamos sujeitos cotidianamente, parece-nos que essa transformação do mundo é viável e necessária.

Nesse quesito, Giovanni Drogo tem livre expressão de pensamento, mas, por motivos que independem de sua conduta, esses não têm asas próprias, ou seja, Drogo ainda é uma personagem presa em seu próprio mundo e que não se sente liberta para encarar a realidade como de fato ela é e de preferência com suas próprias pernas. Dessa maneira, acreditamos que esteja bem presente no protagonista a ideia de imagens distorcidas da realidade, no sentido de que ele não tem perspectiva alguma de mudanças, assim, as novas possibilidades de leitura da realidade não se aplicam ao universo dessa personagem, porque de fato elas não existem. Drogo não permite uma realidade diferente da que já está acostumado. O seu comodismo diário já está consolidado em seu ser e nada fará com que ele se desvencilhe dessa situação, por isso acredita-se que a distorção de uma realidade proveitosa que realmente faça sentido comece a fazer parte do cotidiano da personagem, conforme o trecho exemplifica.

Assim, Drogo sobe mais uma vez o vale do forte e tem 15 anos a menos para viver. Infelizmente ele não se sente muito mudado, o tempo passou tão veloz que a alma não conseguiu envelhecer. E, mesmo que a angústia obscura das horas que passam se torne cada vez maior, Drogo persiste na ilusão de que o importante ainda está para começar. Giovanni aguarda, paciente, a sua hora que nunca chegou, não pensa que o futuro se reduziu terrivelmente, não é mais como antes, quando o tempo vindouro podia parecer-lhe um período imenso, uma riqueza inexaurível que ele não corria nenhum risco em esbanjar.

Entretanto, um dia, deu-se conta de que há muito tempo não ia mais cavalgar na esplanada atrás do forte. Deu-se conta, aliás, de não ter vontade nenhuma e de que nos últimos meses (quem sabe desde quando, exatamente?) não subia mais correndo os degraus da escada de dois em dois. “Bobagens”, pensou; fisicamente sentia-se sempre o mesmo, tudo estava para recomeçar, não tinha dúvida; uma prova disso teria sido ridiculamente supérflua.

Não, fisicamente Drogo não piorara, seria ainda capaz de cavalgar e correr escadas acima, mas não é isso o que importa. O grave é que ele não tem mais vontade, que ele prefere, depois do almoço, ficar cochilando ao sol a correr de um lado ao outro pela esplanada pedregosa. É isso o que importa, apenas isso registra a passagem dos anos (BUZZATI, 2017, p. 147-148).

Além disso, a ideia da “espera”, que é tão discutida no romance, parece-nos que é o fator mais agravante a maltratar a personagem. Essa espera é o que acarreta na configuração da metáfora do não pertencimento à sua vida. É como se Drogo não tivesse como dar asas ao seu próprio pensamento, e realmente não dá, talvez, por uma escolha própria ou uma característica retórica de Buzzati. É válido frisar que esse sentimento ou essas questões que não são comuns aos escritores italianos tem outra finalidade/objetivo: fazer refletir. Em *O deserto dos tártaros* e em outras obras, Buzzati faz o ser humano refletir, por isso, mesmo falecido há muito tempo, ele ainda continua contemporâneo.

Partindo dessa ótica, é necessário fazermos uma reflexão acerca dessa espera para nós, seres humanos, nesses dias atuais. A nossa espera é semelhante à da personagem Giovanni Drogo, diferencia-se apenas por alguns quesitos: i) em Giovanni Drogo, a espera está no ataque dos tártaros à fortaleza, ao Forte Bastiani, e essa conquista dará sentido à sua existência; e ii) em nós, a sociedade contemporânea nos coloca diante de uma “espera” utópica e distante. No entanto, é necessário salientar que há muitas pessoas por aí que pensam também como Giovanni Drogo e que sofrem dos mesmos “problemas”, o que mostra a atualidade de Dino Buzzati.

De acordo como Freud (1985), que nos propõe pensar o humano em sua totalidade, mostrando como o consciente e o inconsciente estão presentes nas atividades psicossociais do sujeito, temos, muitas vezes, a certeza de que Drogo não utiliza do consciente para realizar tais comportamentos, pois fica claro o tempo inteiro uma sólida construção do inconsciente na mente da personagem, isto é, de imagens abstratas. É como se a personagem não tivesse domínio sobre seu próprio comportamento. Outrossim, a obra de arte – que nunca se mostra estanque e cristalizada –, uma vez que está sempre em renovação, nos transporta para ambientes diferentes dos que estamos acostumados. Isso significa dizer que quando nos deparamos com uma obra artística, seja uma pintura ou uma escultura, as imagens criadas em nosso consciente nos revelam várias significações. As próprias imagens criadas já nos conduzem a uma viagem “existencial” de nossa identidade. O nosso consciente, de acordo com Freud (1985), mostra-nos essas imagens e, conforme estamos acordados, conseguimos compartilhar dessas vivências sem grandes dificuldades pelo simples fato de termos consciência de nossas ações.

No inconsciente, por outro lado, não temos controle, por isso ele está associado exclusivamente aos sonhos. Isto é, não é uma consciência duradoura e que se instabiliza. Ela aos poucos vai caindo no esquecimento. Os trabalhos psicanalíticos de Freud são válidos aos estudos surrealistas pelo fato de que os pintores conseguem passar essas questões (do consciente e do inconsciente) para suas telas de modo a prender a atenção do público. Assim, para os

surrealistas, a obra de arte não é uma mera representação racional e lógica, é na verdade os resultados de uma visão absurda e ilógica, como podemos perceber claramente nos sonhos. Muitas vezes, essas obras embebecem da estética realista por tentar mostrar a vida tal qual ela é, contudo, existe também uma aproximação com a irracionalidade, uma vez que esses elementos podem ser inexistentes à natureza humana. Observemos abaixo:

A porta de 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. Era um cheiro doméstico e amigo, contudo, após tanto tempo, vinha à tona agora algo de mesquinho. Lembra-lhe, é verdade, os anos distantes, a doçura de certos domingos, os jantares alegres, a infância perdida, mas falava também de janelas fechadas, de tarefas, de limpeza matutina, de doenças, de brigas, de ratos.

- Ah, patrãozinho! – gritou-lhe exultante a boa Giovanna, que lhe abrisse a porta. E logo veio a mãe; graças a Deus, não mudada ainda.

Sentado na sala de estar, enquanto tentava responder às muitas perguntas, sentia a felicidade transformar-se em indolente tristeza. A casa parecia-lhe vazia em comparação ao que fora antes. Dos irmãos, um fora para o exterior, outro estava viajando sabe-se lá por onde, o terceiro estava no campo. Restava apenas a mãe, e também ela, dali a pouco, precisou sair para ir à igreja, onde a esperava uma amiga.

Seu quarto permanecera idêntico, assim como o deixara, nem um livro fora deslocado. Porém, pareceu-lhe alheio. Sentou-se na poltrona, escutou os rumores dos carros na rua, o intermitente vozerio que vinha da cozinha. Deixou-se ficar só no quarto, a mãe rezava na igreja, os irmãos estavam longe, todo mundo vivia então sem ter necessidade nenhuma de Giovanni Drogo. Abriu uma janela, viu as casas cinzentas, telhado atrás de telhado, o céu caliginoso. Procurou numa gaveta os velhos cadernos de escola, um diário que mantivera por anos, algumas cartas; espantou-se por ter escrito aquelas coisas, nem se lembrava delas, tudo se referia a fatos estranhos e esquecidos. Sentou-se ao piano, ensaiou um acorde, tornou a baixar a tampa do teclado. “E agora?”, perguntava-se (BUZZATI, 2017, p. 112).

Esse trecho narra a volta de Giovanni Drogo à sua casa na sua cidade de origem. Foi uma passagem rápida apenas para rever a família. Notam-se memórias se esvaindo. Esse retorno nos revela algumas surpresas: a personagem não se reconhece mais naquele ambiente; Drogo se sente um alheio/estranho àquela casa; e se encontra tão negativo que chega a cogitar que a sua presença naquele ambiente, que um dia foi o seu, não tem tanta serventia e importância assim. Sua mãe e irmãos conseguiriam viver plenamente sem sua presença. Logo, observamos uma personagem presa às consequências de seu próprio destino. Giovanni Drogo tinha tudo para se tornar um grande tenente, mas a negatividade de suas raízes está fincada em sua mente de uma forma tão presente que é difícil se separar. No trecho, concluímos que, se sua vida nessa casa não tinha sentido algum, o tempo que a personagem passou na fortaleza não fez mudar em nada, ela não amadureceu e não se permitiu descobrir o novo.

Percebe-se, portanto, que há, por parte de Giovanni Drogo, um choque entre idealização e realidade, característica essa que os surrealistas propõem e defendem. Drogo idealiza uma existência com brilho e com sentido, uma vida que seja a libertação de sua alma, mas a realidade

na qual se encontra é totalmente desproporcional a esse sonho tão utópico. A realidade tem a mesma significação de sua vida paralisada de antes. Concluimos, com isso, que a rotina do protagonista é uma realidade surreal no sentido de que o ataque aos tártaros, meta que a personagem tanto almeja e que não mede esforços para atingir tal feito, é em outras palavras, como a vida que tanto o maltrata por essa espera infundável, é certamente o que há de mais surreal à condição humana, devido a esse desejo desenfreado, ao ataque e a essa espera por uma certeza, que na verdade é o caminho das incertezas e, de fato, corresponde a uma realidade/leitura surrealista.

A esse respeito, Barros e Vitoriano (2019) esclarecem que:

André Breton (1924) no manifesto surrealista pondera que a guerra e acentuação da loucura que veio com ela mostrou a necessidade de recuperar o pensamento livre de reticências, uma espécie de consciência livre da razão, que inclusive encontra respaldo na psicanálise freudiana. E nesse conjunto de reflexões, Breton (1924) destaca a questão da guerra como momento de buscar em si o que se perseguia nas mentes dos loucos (BARROS; VITORIANO, 2019, p. 122).

Essa ideia discutida pelas pesquisadoras no que tange à guerra, embora pensada no período em que a França vivia um atordoado momento histórico, a Primeira Guerra Mundial, situação de fortes tensões culturais, políticas, sociais e econômicas, parece-nos que apresenta uma validação para os nossos dias. Dino Buzzati também sofreu interferências negativas ao decorrer de sua vida na Itália, por isso também muitas de suas obras refletem essas marcas da história que ele viveu. Talvez não tenha presenciado especificamente uma guerra, mas conseguiu construir uma narrativa em que todo o seu desenrolar se encontra focado na personagem Giovanni Drogo. Buzzati mostra as fraquezas humanas a partir de Drogo e nos transporta para o universo dele. A guerra a qual Breton em seu manifesto se refere, talvez, não tenha durado eternamente, diferentemente da guerra que é travada pelo protagonista, que durou toda a sua vida e só chegou ao fim após o seu falecimento. A ideia que temos acerca disso é que a personagem nega a sua própria existência. Nesse sentido, de acordo com Breton (1924):

O Surrealismo é o “raio invisível” que um dia nos fará vencer os nossos adversários. “Não tremes mais, carcaça”. Neste verão as rosas são azuis, a madeira é de vidro. A terra envolta em seu verdor me faz tão pouco afeito quanto um fantasma. Viver e deixar de viver é que são soluções imaginárias. A existência está em outro lugar (BRETON, 1924, n. p).

Vencer os nossos adversários (doenças, solidão, fraquezas, para ficarmos apenas nesses) é um dos nossos maiores desafios e compromissos, uma vez que todos nós almejamos uma vida

cada vez melhor e repleta de muitas realizações e conquistas. Esses adversários – além das dificuldades e dos medos – sempre nos deixam uma grande lição: sermos fortes e corajosos para podermos enfrentar as intempéries e os empecilhos que a vida nos coloca. No entanto, sabemos que nem sempre essa coragem e essa força estão presentes em nossa vida, justamente por termos medo e frustrações, assim, sem até mesmo percebermos ou nos darmos conta, somos como Giovanni Drogo em muitas situações.

Muitas vezes também queremos viver somente o hoje sem pensar no amanhã, desejamos destruir a guerra que há dentro de nós de forma rápida e sem sofrermos consequências. Mas nos diferenciamos de Drogo por encararmos a vida como de fato ela é – ou melhor, tentamos agir assim. Em outras palavras, negar a sua própria existência é negar o que há de melhor dentro de nós mesmos, que é o descobrir-se. Precisamos descobrir as nossas fraquezas e as nossas solidões para podermos ser pessoas ainda mais realizadas, altruístas e mais humanas.

Importante reafirmar que as novas leituras da realidade, como propõem os traços surrealistas, dependem de nossa percepção sobre o mundo e do quanto estamos preparados para enfrentá-lo. Todavia, a capacidade que se tem em lidar com o exterior, com o que não está visível a nossos olhos, compreende uma realidade que, aos poucos, ainda está conseguindo se firmar, pois estamos acostumados com a obviedade, com a clareza e a precisão das informações em tempo real. Essa transformação do mundo é mais que uma outra visão, é, antes, uma transformação, talvez, de nós mesmos. A estética surrealista, então, vem com essa ideia de propor imagens, buscas e conexões, logo, experiências. Por outro lado, “mudar a vida”, como dizia o poeta Rimbaud, é a libertação do indivíduo frente aos limites da vida prática. Ora, se somos os reflexos de nossas escolhas, isso significa dizer que temos domínio sobre como agir no mundo. Essa característica, contudo, não acontece com a personagem Giovanni Drogo.

O imaginário surrealista empreende na narrativa de Buzzati uma construção de diálogos mais efervescentes, tendo em vista que a preocupação deles (os surrealistas) era o de criar uma arte livre da razão, que tinha por finalidade transferir as imagens artísticas que são construídas em nosso inconsciente para o plano do real e da solidez. Partindo dessa perspectiva, chegamos a um caminho de leitura oportuno a respeito de Giovanni Drogo: conseguimos enxergá-lo da forma como de fato ele é, com os seus erros e acertos. Além disso, as características surrealistas presentes no romance nos fazem pensar nas angústias da humanidade, de forma que a narrativa segue em uma direção de convencimento que é quase impossível não nos identificarmos com os desejos e as decepções de Giovanni Drogo, que não foram poucas.

A personagem sente a necessidade e o desejo pelo momento heroico, a batalha contra os tártaros, mas sua realidade é a decepção de passar toda uma vida à procura desse acontecimento e nunca o ver acontecer de fato. Neste ponto, notamos certo clima de irrealidade no romance, ou seja, realidade e sonho se completam. Em outras palavras, Drogo se encontra em duas materialidades temporais diferentes: na realidade do Forte, com todo o seu clima misterioso e enigmático; e o sonho pela glória, desejo e esperança de comandar a guerra quando os tártaros atacarem. Concluimos, portanto, que a existência da vida da personagem se manifesta nas tentativas de separação entre o real e o irreal, diante de tudo que já discutimos.

Por outro lado – mas sem se afastar desse tema – a metáfora da incompletude humana é um dos temas que também podemos perceber na obra em estudo. Drogo é o reflexo dessa incompletude, já que ele nunca se encontra completo, e o seu cotidiano cheio de vários “nadas” só reafirma o quanto esse estranhamento de viver uma realidade que não lhe pertence lhe é alheio. Essa espera por um improvável momento de glória é o que mais atormenta Drogo no decorrer de sua vida. Sabemos, pois, que de fato é difícil lidar com toda essa angústia de conseguir enxergar alguma luz em meio à escuridão que é a realidade de Drogo. Outro aspecto na obra que merece um olhar crítico é o de pertencimento. Na obra de Buzzati, esse aspecto se refere à certa contradição: Giovanni Drogo não pertence à vida, é a vida que detém esse poder. Ele está a depender o tempo inteiro do que o universo tem para lhe oferecer.

A “inocência” de Drogo nos chama a atenção também se pensarmos no sentido desta como sinônimo de indefesa. Drogo a todo o momento se coloca como vítima de tudo o que tem lhe acontecido, porém, acreditamos que o termo “vítima” não lhe define: ele é imposto (pela vida e circunstâncias) a agir da forma que nos é narrada no romance. Drogo não tem consciência de si e das coisas que faz, seu inconsciente é que o comanda. Nessa perspectiva, atentemos para a descrição abaixo:

Quase dois anos depois, Giovanni Drogo dormia uma noite em seu quarto, no forte. Vinte e dois meses haviam passado sem trazer nada de novo, e ele permanecera firme, esperando, como se a vida devesse ter para com ele uma particular indulgência. Entretanto, 22 meses são longos, e podem acontecer muitas coisas: dá tempo para que se formem novas famílias, crianças nasçam e comecem até a falar, para que uma grande casa surja onde antes havia apenas um prado, para que uma mulher bonita envelheça e ninguém mais a deseje, para que uma doença, mesmo das mais demoradas, tome alento (enquanto isso o homem continua a viver despreocupado), consuma lentamente o corpo, desapareça para deixar lugar a breves aparências de cura, recomece mais fundo, sugando as últimas esperanças, sobre ainda tempo para que o morto seja sepultado e esquecido, para que o filho seja de novo capaz de rir e, à noite, leve moças ingênuas às alamedas, ao longo das grades do cemitério. A existência de Drogo, ao contrário, tinha como que parado. Dias iguais, com as mesmas coisas de sempre, repetiam-se centenas de vezes sem dar um passo adiante. O rio do tempo passava sobre o forte, rachava os muros, arrastava para baixo poeira e

fragmentos de pedra, limava os degraus e as correntes, mas sobre Drogo passava à toa; não conseguira enganchá-lo ainda em sua fuga. Aquela noite também teria sido igual a todas as demais se Drogo não tivesse um sonho. Ele voltara a ser criança e encontrava-se, de noite, no parapeito de uma janela (BUZZATI, 2017, p. 61).

As memórias se esvaem para Giovanni Drogo assim como os rios cortam as águas do mar. Elas fluem, vêm e vão, mas nunca retornam à sua forma de antes, pois buscam um novo sentido e uma nova direção. Análogos às artes surrealistas, em que artistas criam obras cuja materialidade vão além de uma demonstração artística, alguns pintores conseguiram criar telas com certo teor reflexivo. É o caso, por exemplo, de Salvador Dalí. No entanto, voltando à obra de Dino Buzzati compreende-se o quanto as memórias de Drogo são flexíveis e passageiras, de fato se diluem e junto com elas as reminiscências de Drogo vão também embora, por isso ele fica uma vida inteira estagnado no nada.

Esses traços surrealistas, em Buzzati, compreendem uma totalidade de fatores que vão muito além de uma escrita consubstanciada nessa relação de irrealidade, uma vez que a própria construção da personagem e de seu comportamento dentro da narrativa é o espelho e o reflexo materializado desse movimento. Todos esses processos de memórias passadas, ao se lembrar de sua infância na casa da cidade ao lado de sua mãe, representa um misto de sensações na própria personagem, que a todo instante se mostra refém dessas memórias. Importante ressaltar que essa não concretude de suas ações e de comportamentos se condensa e se materializa de forma fixa/cristalizada, por isso Drogo, em determinados momentos da trama, não tem domínio de suas próprias atitudes e vontades. No romance, esse movimento estético é pensado por outros vieses e por outras perspectivas de leituras.

Além do mais, no decorrer da narrativa, Buzzati, ao descrever as belas paisagens que compõem o cenário e o exemplificar por meio de montanhas, acaba desenvolvendo uma espécie de visão surrealista desse ambiente. Um detalhe curioso a ser mencionado é que o autor tinha uma paixão muito exacerbada pelo universo das montanhas, por isso elas aparecem com muita frequência nas obras do italiano, assumindo a função de personagens dada a sua importância dentro do texto. O escritor as descreve a partir de sua imensidão e de seu caráter silencioso e como elas influenciam na viagem da personagem até a fortaleza: “Já haviam saído da cidade. Começavam os campos de milho, os prados, os vermelhos bosques outonais” (BUZZATI, 2017, p. 8). Logo no início do romance, no exato momento em que a personagem deixa sua cidade natal rumo ao Forte Bastiani, deparamos-nos com essa bela descrição da paisagem que agora se filiará/juntará a Drogo.

É sabido que a personagem ainda naquela nostalgia do momento e no sonho de uma certeza que estaria se aproximando pela chegada da “grande ocasião”, tal qual a estética surrealista defendia, não percebe que a sua vida iria mudar completamente de rumo a partir daquele momento e da sua saída de casa. O inconsciente de Drogo, como defende Freud (1985), fica somente nas pulsões do momento, no desejo de conseguir algo de imediato, e essas pulsões estimulam o nosso corpo a liberar energia para o cérebro e assim a mente libera as forças necessárias para que façamos coisas sem ter controle firme sobre aquilo, por isso, ao realizarmos determinadas ações, após certas horas ou dias nos arrependemos do que fizemos, porque, ao contrário do inconsciente, no consciente nós conseguimos dominar e estarmos cientes sobre nossas próprias ações. No início da narrativa, no momento em que Drogo está indo embora, deslumbramos que é o inconsciente que está agindo ali e tomando decisões, no sentido de que ele não pensa em qualquer outra coisa, o desejo é tão somente sair desse lugar e viver uma vida diferente. Drogo não tem controle de seus instintos.

As montanhas passam a ser as companhias da personagem nesse longo percurso até a chegada ao Forte. Buzzati cria descrições que nos fazem acreditar que de fato eram paisagens que chamavam a atenção. Nesse sentido, nós, leitores, chegamos à conclusão de que o autor foi muito audacioso em realizar essa construção, já que agora elas podem prender a atenção de Drogo, como dando a entender, para ele, que pelo menos o lugar lá pudesse ser bonito e atraente. O protagonista não estava acostumado a ver essas montanhas, pois havia passado muito tempo em sua cidade e sem sair dela. Se em sua casa lhe faltava sentido, nas belas paisagens é como se esse encanto que lhe faltava começasse a surgir em meio àquela imensidão silenciosa:

O vale inteiro já estava atulhado de sombras violeta; somente as nuas cristas relvasas, numa altura incrível, continuavam iluminadas pelo sol quando Drogo viu de repente, diante de si, negra e gigantesca contra o puríssimo céu da tarde, uma construção militar que parecia antiga e deserta. Giovanni sentiu o coração bater, pois aquele devia ser o forte, mas tudo, das muralhas à paisagem, transpirava um ar inóspito e sinistro. Deu uma volta ao redor sem encontrar a entrada. Embora já estivesse escuro, nenhuma; janela estava acesa nem se percebiam luzes de guaritas no topo das muralhas. Havia apenas um morcego, que oscilava contra uma nuvem branca. Finalmente Drogo experimentou gritar: “Olá! Há alguém aí?”

Da sombra acumulada aos pés da muralha surgiu então um homem, uma espécie de vagabundo e mendigo, com uma barba grisalha e um pequeno saco na mão. Na penumbra, contudo, não se distinguia bem, somente o branco de seus olhos emitia reflexos. Drogo fitou-o, reconhecido.

[...]

Numa fenda dos penhascos vizinhos, já encobertos pela escuridão, atrás de uma caótica escadaria de cristas, a uma distância incalculável, imerso ainda no sol vermelho do poente, como que saindo de um encantamento, Giovanni Drogo avistou um morro pelado em cujo topo se via um traçado regular e geométrico, de uma singular cor amarelada: o perfil do forte (BUZZATI, 2017, p. 10).

As montanhas, com toda sua atmosfera mágica e fabulosa, contribuem para que o cenário do Forte seja ainda mais “encantador” para Giovanni Drogo. Além da felicidade em poder chegar ao lugar que tanto esperou, por ter a “certeza” de que lá o destino teria lhe reservado coisas mais positivas e reluzentes, chegar à fortaleza passando por essas descrições só reforça o sentido de que a nomeação para servir ao Forte foi certa. “Sombras violetas”, “nuas cristas relvasas” e “morro pelado” (BUZZATI, 2017, p. 10) são algumas das caracterizações que Buzzati lança mão para descrever ainda mais esse cenário, que é tão esperado por Drogo. No entanto, ao mesmo tempo em que essas características são positivas, Buzzati consegue também fazer com que elas assumam uma realidade diferente da esperada e, somada ao próprio lugar (Forte Bastiani), acabam sendo descrições negativas, já que o forte é feio diante da beleza das paisagens. E Drogo, ao notar o Forte, “transpirava um ar inóspito e sinistro” (BUZZATI, 2017, p. 10). Embora o Forte se mostre de forma rude e áspera, mesmo assim, ainda conclui que possa ser uma impressão equivocada e de momento e que com o tempo, após já ter se acostumado, a realidade e, portanto, sua impressão sobre aquele mesmo lugar seria totalmente diferente. Para Drogo, representaria, de início, apenas uma questão de acomodação.

Até chegar realmente o momento de Drogo se encontrar diante do Forte, um misto de sensações e de memórias o acompanha. Memórias vêm e vão: lembranças boas de um lugar bonito e com vida são as sensações que a personagem sonha e que espera encontrar na fortaleza, mas, ao mesmo tempo, traços de um lugar que aparentemente vai ser igual ao seu anterior também surgem com frequência em sua mente, o que certamente o deixa triste e solitário, já que na fortaleza ele “contará” apenas com estranhos. Podemos afirmar que existem características surrealistas nas descrições da paisagem (das montanhas e das gargantas), ao passo que agem na estrutura narrativa buzzatiana como personagens que, com seus efeitos fabulosos e mágicos, prendem-nos de uma forma tão intensa que chega a nos transportar para dentro da narrativa e fazer com que nós caminhemos por aqueles mesmos caminhos pelos quais Giovanni Drogo percorreu.

Caminhos traçados por rastros de infelicidade e de solidão. Normalmente, traços remetem a sinais que deixamos em determinados lugares e objetos e, em geral, nos direcionam às lembranças. Quando mergulhamos no nosso inconsciente, eles nos são revelados. A mesma coisa acontece com a personagem Drogo: no passado (não tão distante), ele deixou para trás toda uma vida, que mesmo não sendo a que tanto desejava, mas que era aquela que poderia chamar de *sua* e que com ganhos e perdas estaria sempre pronta a lhe receber e acomodar sem

juílgamentos. Se Drogo não tinha uma vivência tão positiva, como realmente não possuía, é o que o colocava para baixo e o deixava entregue à sorte.

Além disso, concordemos com Pinto (2007), quando afirma que:

A aparente normalidade cotidiana presente nos textos, permeada por situações estapafúrdias, acontecimentos inexplicáveis, imagens e elementos incomuns, fantásticos, oníricos, resulta numa mistura de duas searas contraditórias, que acabam por se mesclar gerando uma unicidade, que pode ser vista como surreal, já que não se trata unicamente de puro sonho nem de pura realidade, mas sim da fusão destas duas dimensões (PINTO, 2007, p. 22).

A ideia proposta pela estudiosa vai ao encontro de pensar o Surrealismo como um movimento cultural e não o associa somente a sonhos e a fantasias. Todavia, é válido e coerente pensar o Surrealismo por uma complementariedade entre sonho, de fato, e realidade, já que essas duas categorias essenciais à condição humana se completam e, como a própria autora ressalta, unem-se. Desse modo, “O Surrealismo deseja a liberdade do espírito humano; atingir o âmago do ser é lutar pela sua liberdade integral, em todas as frentes, em todas as horas. O que é o Surrealismo senão a realidade absoluta: fusão do real e do imaginário” (REBOUÇAS, 1986, p. 23). O Surrealismo, como propõe a autora, diz respeito ao humano e a essa liberdade que tem insistido tanto em ser falha e cada vez menos presente, pois as nossas atitudes e reações dizem muito do que somos ou do que queremos ser, por isso a ficção (o imaginário) e o real se coadunam e são capazes de nos proporcionar, conforme as vanguardas, realidades e não realidade absoluta.

Por outro ângulo, existem pesquisadores que acreditam que não há o Surrealismo em Buzzati. Exemplo de um desses é o crítico Giacinto Spagnoletti (1994). Ele o reconhece como um escritor da categoria fantástica<sup>10</sup>. A esse respeito, defende que:

[...] Non si può parlare di um ‘Surrealismo Italiano’ le cui premesse sarebbero state proposte da Savinio e da Chirico, bensì (a seconda degli scrittori) di tendenze antirealistiche, di attenzione al mistero, trattato in chiave favolosa, o ironico – grottesca; come nel caso di Dino Buzzati [...].  
[...] universi proibiti, fatti di brividi inconsueti, di speranze e messaggi dell’ignoto, di faccende sub e ultra-umane [...] (SPAGNOLETTI, 1994, p. 384-385).

Revisitando os trabalhos crítico-literários e de historiografia literária que vinculam Dino Buzzati ao movimento surrealista, evidencia-se, portanto, que dos poucos trabalhos existentes, eles não explicitam como o Surrealismo pode ser pensado na obra do autor. Concordamos

---

<sup>10</sup> O termo “fantástico” utilizado no trabalho não se refere ao fantástico enquanto categoria estética, mas à aparição de seres ou eventos fabulosos.

parcialmente com o pensamento de Spagnoletti (1994), pois na narrativa de Buzzati o Surrealismo não está totalmente excluído como o teórico defende. Há, sim, a presença de traços do Surrealismo e também do fantástico como no caso da aparição de seres fabulosos. Não vemos, portanto, a necessidade da exclusão de um e nem de outro, o que percebemos é a associação de ambos.

Acreditamos, pois, ter conseguido mostrar o motivo e as razões pelas quais há uma perspectiva surrealista na obra em questão. Para tanto, elucidamos nossas reflexões a partir da protagonista Giovanni Drogo, de como essa personagem especificamente poderia facilitar nossa reflexão acerca dessa ideia, e também no que tange às artes visuais/pictóricas, tão bem caracterizadas no romance, através das montanhas e das gargantas descritas. A seguir, iremos discutir algumas pinturas de Buzzati e tentaremos observar como estas podem ser pensadas por esse viés estético surrealista. Para atingir esse objetivo, iremos mergulhar no mundo imaginário, fictício e irreal do pintor, já que suas obras/pinturas nos revelam esses espelhamentos surreais. Desse modo, as análises serão baseadas em nossas percepções pessoais acerca das pinturas, por isso irão aparecer com frequências visões relacionadas ao sonho, à fantasia e ao maravilhoso<sup>11</sup>.

#### 4.2 DAS ARTES PICTÓRICAS AO UNIVERSO IMAGINÁRIO E SURREALISTA DE DINO BUZZATI

É consenso da crítica italiana – mesmo que o reconhecimento tenha vindo tardiamente – que Dino Buzzati, ao lado de outros escritores como Massimo Bontempelli, Tommaso Landolfi e Cesare Zavattini, tornou-se figura importante no panorama literário do século XX. Autor de várias obras literárias, de libretos e óperas, o escritor também teve forte presença na pintura. Nesta, além de ter confeccionado várias ilustrações em livros de caráter infantil, também produziu quadros que muito descreviam o seu lado escritor. Ou seja, Buzzati conseguia caminhar muito bem pelo terreno da escrita e da pintura, como podemos notar em seus romances, já que as obras pictóricas estão imbricadas – direta ou indiretamente – em seus trabalhos.

Nas próprias palavras de Dino Buzzati: “Sou um pintor que, por hobby, durante um período, infelizmente bastante longo, fez-se também escritor e jornalista. O mundo, no entanto,

---

<sup>11</sup> Embora em todo o nosso trabalho tenhamos defendido a ideia de que o movimento estético surrealista não está preso somente ao entendimento de uma manifestação artística pautada no sonho e na fantasia, nas análises das obras visuais, por se tratar de uma percepção pessoal nossa frente ao objeto artístico, foi possível e necessário relacionarmos essas características às pinturas discutidas.

crê que seja o contrário e não ‘pode’ levar a sério as minhas pinturas<sup>12</sup>” (TAG, 2018, p. 35). Digamos que a pintura, para Dino Buzzati, era compreendida como uma distração e uma nova maneira de inventar e pensar a arte. O autor tinha o pensamento de que as pessoas não levariam a sério o seu trabalho e buscava pintar cenas do seu cotidiano sem ter nenhuma ideia de que mais tarde se tornaria, também, além de escritor, um bom artista. Em muitas de suas obras visuais, podemos perceber traços de um artista maduro que tem essência e que une tinta ao pincel com paixão. Buzzati não produziu quadros aleatoriamente, tudo era muito bem ponderado, pois, afinal de contas, ele é um grande pensador<sup>13</sup> de sua época. Estudos têm mostrado que as obras pictóricas de Dino Buzzati estão paralelamente ligadas às mesmas atmosferas e referências de seus romances. A esse respeito, Buzzati definiu suas próprias produções como “histórias pintadas” e, realmente, suas pinturas têm essa carga semântica, seja em quadros, onde ele dispõe as imagens quase como uma história em quadrinhos, seja em vários quadrados, o que revela momentos de ações diferentes.

Ao elaborar obras literárias com temáticas que nos fazem refletir, o artista, sem dúvidas, conseguiu criar um legado de fãs pelo mundo inteiro, se pensarmos nas várias traduções em línguas diferentes que sua obra prima, *O deserto dos tártaros*, conseguiu alcançar, justamente pelo fato de nos proporcionar uma reflexão no âmago da nossa essencialidade humana. Muitas vezes, estamos presos, acomodados, acorrentados dentro de nosso próprio eu e não nos damos conta do quanto a fugacidade do tempo é real e de que nós acabamos sendo reféns dele e de nós mesmos.

As pinturas de Buzzati caminham por esse mesmo traçado. Essa noção generalista de sonho, de fantasia e de fantástico, diferentemente da forma como Buzzati emprega em seu romance, em suas pinturas nos parece que ele evoca, por meio das tintas e dos traços, toda a sua arte surrealista que estava presa em seu interior. Ele, de fato, mostra os devaneios e os sonhos. Em tese: uma irrealidade diante das nossas realidades afetadas.

Ademais, desde muito cedo, Dino Buzzati se apaixonou pelas obras de Arthur Rackham, um ilustrador de clássicos da literatura infanto-juvenil, como os contos dos irmãos Grimm (1900, 1909), *As viagens de Gulliver* (1900, 1909), de Jonathan Swift, *Peter Pan in Kensington Garden* (1906), de James Matthew Barrie, *Alice no país das maravilhas* (1907), de Lewis Carroll, *Os cavaleiros da tábua-redonda* (1917), de Howard Pyle, e *Cinderela* (1919), de

---

<sup>12</sup>TAG, O deserto dos tártaros. TAG Comércio de Livros Ltda. Disponível em: [https://issuu.com/taglivros/docs/tag\\_revistaoutubro\\_issu](https://issuu.com/taglivros/docs/tag_revistaoutubro_issu). Acesso em: 30 nov. 2019.

<sup>13</sup> Estamos nos referindo ao fato de Buzzati nos proporcionar uma reflexão profunda sobre o nosso espírito humano e sobre as inconstâncias da vida.

Charles Perrault. Todas essas obras e autores reforçam o quanto Buzzati foi um escritor, pintor e leitor assíduo.

No ano de 1971, Buzzati criou o *I Miracoli Di Val Morel (Os milagres de Val Moreal)*, que é uma espécie de livro verbo-visual, seu último livro em vida. Na obra, o autor relata e pinta os supostos milagres inéditos e atribuídos a Santa Rita entre os anos de 1500 e 1936. A pintura buzzatiana (constam várias ilustrações) também é encontrada na obra *A famosa invasão dos ursos na Sicília*, publicada no ano de 1945 e destinada ao público infantil. O livro apresenta os dilemas de um universo cujas violências e desigualdades se mostram recorrentes. É importante ressaltar que é um livro escrito após a Segunda Guerra Mundial, o que evidentemente deve trazer traços ainda mais fortes desse período. Acharmos oportuno demonstrar, agora, através de algumas ilustrações feitas por Buzzati, o quanto o autor se diferencia dos demais escritores italianos, principalmente quando se refere ao projeto estético.

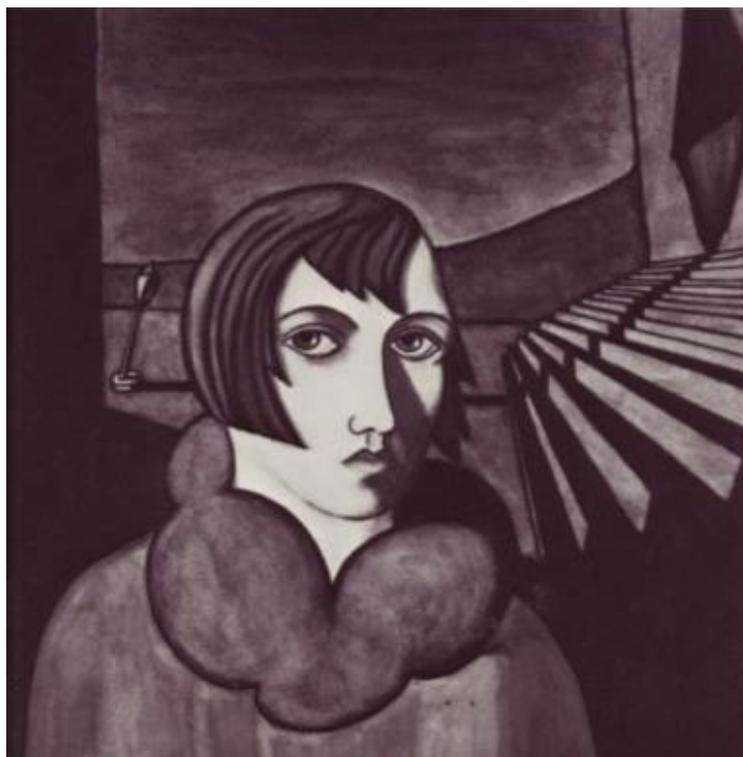
**Figura 3** - Ilustração para capa de *A Sirene*



Fonte: TAG, O deserto dos tártaros<sup>14</sup>

<sup>14</sup> TAG, O deserto dos tártaros. TAG Comércio de Livros Ltda. Disponível em: [https://issuu.com/taglivros/docs/tag\\_revistaoutubro\\_issu](https://issuu.com/taglivros/docs/tag_revistaoutubro_issu). Acesso em: 30 nov. 2019.

**Figura 4** - Capa *As noites difíceis*, ilustração de 1926



Fonte: TAG, O deserto dos tártaros<sup>15</sup>

Essas duas figuras mostram que Dino Buzzati também é destaque nas ilustrações. Analisando-as atentamente, podemos perceber que as imagens são quase comparadas às telas pintadas, pela capacidade estética e visual com a qual o artista elabora seus trabalhos. Essa versatilidade de Buzzati de ser vários ao mesmo tempo, determinando distintas funções, é uma característica que pode ser relacionada ao seu ofício de formação, o de jornalista. O trabalho enquanto correspondente ainda no *Corriere della Sera* o deixou ainda mais preparado para poder compreender o seu entorno por outros olhos e ângulos. Por isso, concordamos com Carlos (2009), quando ela afirma que:

Como artista plástico, representou essa paisagem vacilante e sempre à beira da desintegração mal-delineando os homens na maior parte das vezes eles assemelham-se mais a traços que a seres humanos que se tornam, em suas telas, pequenas linhas negras, sempre a testemunhar algum tipo de desastre. Em sua narrativa, encontramos o olhar atento e perplexo do jornalista que procura fotografar o fato, desde o acontecimento mais banal e corriqueiro até as grandes catástrofes, numa tentativa talvez de compreendê-lo antes de sua inevitável dispersão pelo tempo. Por outro lado, podemos perceber também, pela plasticidade com que constrói suas imagens, o olhar do desenhista e do pintor (CARLOS, 2009, p. 146).

<sup>15</sup> TAG, O deserto dos tártaros. TAG Comércio de Livros Ltda. Disponível em: [https://issuu.com/taglivros/docs/tag\\_revistaoutubro\\_issu](https://issuu.com/taglivros/docs/tag_revistaoutubro_issu) . Acesso em: 30 nov. 2019.

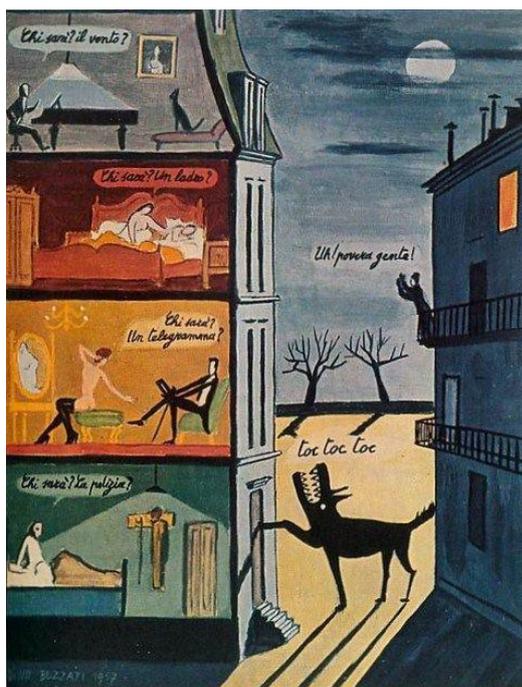
Carlos (2009) acredita que o trabalho de Buzzati, na condição de pintor, influenciou na sua escrita, e realmente aconteceu, principalmente no que corresponde às imagens que o autor cria ao elaborar suas descrições de determinados cenários da obra *O deserto dos tártaros*. As descrições que faz das montanhas, principal cenário encontrado em todos os seus romances, parece-nos mais uma pintura do que mesmo uma descrição. Esse olhar jornalístico ao capturar o fato no momento em que o mesmo acontece, no calor da hora, com precisão, faz com que Buzzati se diferencie dos demais escritores. Em outras palavras, Buzzati tem um olhar muito humano para as questões que estão ali girando ao seu redor e ele consegue transpor tudo isso de uma forma muito “realista” para os seus textos.

Acreditamos que a percepção de um jornalista ao fotografar determinado fato é fazer com que a suposta divulgação dele não perca seu sentido, uma vez que poderia acontecer essa perda caso viesse a ser compartilhado posteriormente. O jornalista sabe prender a atenção de seus leitores e é o que Buzzati consegue fazer muito bem. Ele faz da matéria o seu ofício. Esse trabalho imagético, que é uma realidade proposta pelos jornalistas, por sua vez, é condizente à clareza e à imparcialidade na apresentação dos fatos. Na escrita buzzatiana, ele consegue, a partir de sua maestria, construir imagens reais, reflexivas e questionadoras sobre o objeto em análise. Podemos afirmar, dessa maneira, que antes de qualquer profissão que lhe caiba, Buzzati é um observador. Ele tem um olhar aguçado para questões que nós às vezes fingimos não enxergar.

Dino Buzzati, em suas pinturas, cria muitas dessas irrealidades nas obras visuais e pictóricas. Nas telas nós conseguimos enxergar com mais precisão todas aquelas características que os estudiosos diziam encontrar em Buzzati: o sonho, a fantasia, o maravilhoso e o fantástico. No entanto, elas não aparecem nas artes pictóricas de Buzzati por acaso ou sem nenhuma pretensão. Pelo contrário. Têm toda uma significação que condiz muito com o modelo estético-crítico-reflexivo do artista-escritor. Adiante, iremos fazer a análise de 08 (oito) obras visuais/pictóricas, de autoria de Buzzati. Nosso objetivo será averiguar o quanto a perspectiva surrealista não está somente no lado escritor do artista, mas também no campo visual. Pretendemos, com isso, discutir como essa estética se encontra nessas obras.

A primeira pintura selecionada para a nossa análise à luz da perspectiva surrealista é a obra *Toc Toc*, confeccionada no ano de 1957:

**Figura 5 - Toc toc (1957)**



Fonte: Dino Buzzati<sup>16</sup>

A figura 5 nos faz pensar em todos os pressupostos que já discutimos no decorrer deste capítulo no que tange ao Surrealismo. Os artistas surrealistas italianos acreditavam que o fantástico e o mágico pudessem fazer parte do repertório dos pintores, o que evidenciava que teriam livre expressão de pensamento para produzirem obras que estavam condizentes com o que almejavam. Na pintura acima, Buzzati se aproxima muito desse movimento ao trazer de forma muito realista para a tela essa irrealidade que tanto acreditavam aqueles artistas. Conseguimos notar vários ambientes diferentes e que não seguem certa lógica nos acontecimentos dos fatos. O título pode estar relacionado à figura do cachorro, que ocupa um lugar de destaque na tela, sem falar que a linguagem não verbal (as imagens) está bem próxima do animal como dando a entender que o “Toc toc toc” estivesse saindo da boca dele.

O irreal se instaura no sentido de que são muitas ações acontecendo ao mesmo tempo e parece não seguir certa regularidade/ordem, não há uma progressão nas ações e, conseqüentemente, uma lógica que consiga explicar os fatos. Aparentemente, toda a pintura está centrada em dois prédios: um que se destaca por conter quatro quartos e, em cada um, uma ação é desenvolvida; e no outro, bem mais tranquilo que o primeiro, paira certa curiosidade em saber o que se está passando no prédio em frente. Nota-se que a figura do cachorro está com uma de suas patas encostadas à porta do prédio como se quisesse entrar. Outro ponto importante

<sup>16</sup> BUZZATI, Dino. Disponível em: <https://arthur.io/art/dino-buzzati>. Acesso em: 25 fev 2020.

a ser destacado são as cores. Tonalidades fortes e escuras, que, portanto, deixam no ar um clima de suspense. O claro (no ponto em que se encontra o cachorro) e o entardecer (pela figura da lua entre as nuvens) nos remetem mais uma vez a essa irrealdade, pois não temos uma confirmação de fato do horário em que as ações acontecem.

**Figura 6** - *La balena volante* (1957)



Fonte: Riviera. Dino Buzzati<sup>17</sup>

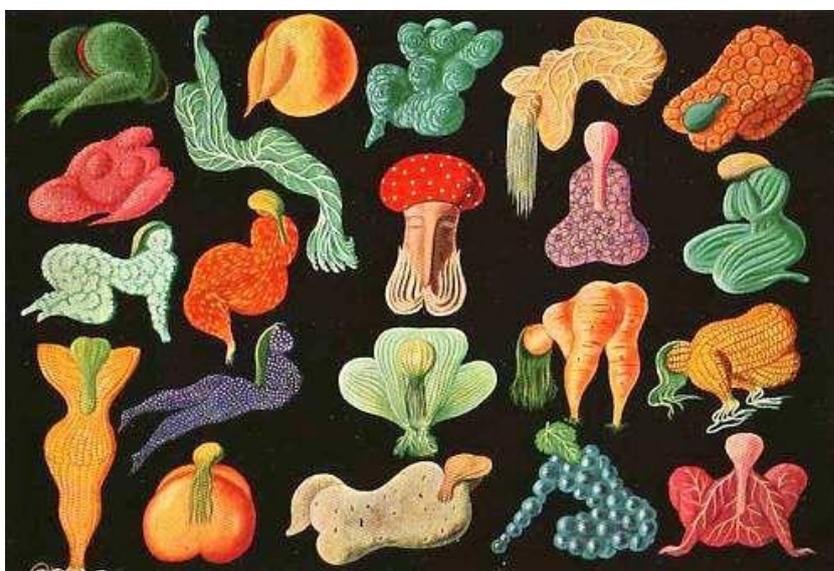
Na figura 6, Buzzati consegue construir uma pintura com muitos traços irrealis e fantásticos. De início, em uma leitura bastante simplista da tela, foi-nos lembrado *O deserto dos tártaros*, talvez, pelo cenário que nos remeteu a essa conclusão. O morro, ao fundo, levamos ao Forte Bastiani. No entanto, a ideia da baleia voadora nos coloca diante do fantástico, de algo que foge à nossa realidade e passa a ter uma significação fantasiosa. Na figura, o clímax se encontra na figura da baleia (que ocupa boa parte da pintura pelo tamanho) que está disposta no ar como que voando e logo abaixo vemos um homem admirado com o que vê no céu.

Nota-se que o sujeito aponta algo para a curiosa baleia, mas fica a dúvida se é algum objeto para tentar olhá-la com mais precisão ou se é alguma arma querendo matá-la, por exemplo. Até os animais que se encontram junto do homem, possivelmente, cachorros, estão admirados olhando para cima. A pintura de Buzzati nos chama muito a atenção e, ao mesmo tempo, choca-nos, pois não se espera que uma baleia, dada a sua proporção e os seus hábitos aquáticos, possa estar sendo representada como um pássaro que tem a capacidade de voar.

<sup>17</sup> RIVIERA. Dino Buzzati. Disponível em: <http://rivieramare.blogspot.com/2012/01/dino-buzzati.html>. Acesso em: 25 fev. 2020.

O ambiente também é um fator que nos chama a atenção. Trata-se, certamente, de um lugar distante, um campo, onde conseguimos enxergar com exatidão uma larva de vulcão. A imagem do fundo nos lembra nuvens, mas são, na verdade, fumaças vindas possivelmente desse vulcão que se encontra em erupção. É uma das possíveis leituras que podem ser feitas. Outro detalhe que merece ser destacado é a pipa que também está no ar, competindo no mesmo nível que a baleia, ou seja, estão em mesma proporção no que diz respeito à altura. A imagem do homem correndo pode ser feita a partir de duas leituras: a primeira, ele pode ser o responsável por ter soltado a pipa, já que vem correndo na mesma direção em que ela se encontra; e na segunda, ele podia estar soltando a pipa no momento em que viu a baleia gigante se aproximando e pode ter corrido ao ver a aparição estranha no céu.

**Figura 7 - *Il ritratto del califfo Mash Er Rumfe dele sue 20 mogli* (1958)**



Fonte: RIVIERA. Dino Buzzati<sup>18</sup>

*Il ritratto del califfo Mash Er Rumfe dele sue 20 mogli* (*O retrato de Califfo Mash Er Rumfe e suas 20 esposas*) é uma obra que nos faz pensar sobre o Surrealismo de forma mais direta. Na tela, notamos 20 imagens femininas que são possivelmente essas 20 esposas que o próprio título sugere. O movimento surrealista pode ser pensado na forma como as figuras estão postas na tela e no que representam. Desse modo, vemos mais uma vez, assim como também aconteceu nos outros quadros, uma certa irrealidade. Chegam a ser fantasiosas as construções de Buzzati, por isso que os temas típicos de suas histórias e de alguns de seus romances se

<sup>18</sup> RIVIERA. Dino Buzzati. Disponível em: <http://rivieramare.blogspot.com/2012/01/dino-buzzati.html> Acesso em: 25 fev 2020.

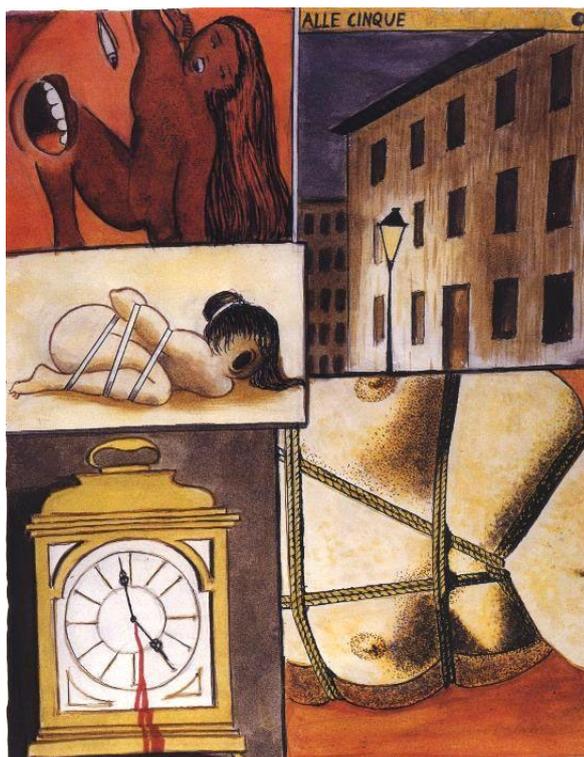
voltam agora às obras pictóricas de forma semelhante. São exemplos disso o fantástico, o destino, a espera e o mistério. As cores também são escuras, principalmente, o plano de fundo, que denota certo mistério, já que as figuras femininas se sobressaem diante do preto.

Nos anos sessenta, Buzzati começou a criar novos temas para seus trabalhos e, com essa evolução, trouxe à tona a sexualidade e o crime e “novos estilos remanescentes dos quadrinhos negros italianos e da pop art” (TAG, 2018, p. 23). Essa nova característica buzzatiana já se encontra nessa obra, isto é, além de uma pintura com somente mulheres, é necessário um olhar atento para as diversas e diferentes posições que elas ocupam na tela. Algumas realmente chegam a denotar uma sexualidade e um erotismo bem efervescente na forma como estão postas.

O tema da sexualidade aparece com muita frequência em algumas pinturas de Buzzati, o que nos induz a tirar certas conclusões, mesmo que não prevíssemos. As mulheres, nessa pintura, são comparadas a elementos comestíveis. Buzzati mostra o quanto as mulheres são passivas aos seus companheiros, que, por sinal, eram machistas. Contenda essa que começa já pelo título da obra, que deixa claro que são 20 esposas, ou seja, o sujeito a que a obra se refere, ou melhor, deixa subentendido, via as mulheres como objetos comestíveis e descartáveis, já que poderia facilmente trocar por outra diferente.

A representação dessas mulheres (produtos de um sistema de conduta no qual nada lhes convinha) a partir de elementos comestíveis só reforça o quanto as ela são vulneráveis a esses homens. A irrealidade proposta por Buzzati se funda no sentido de que é inusitado que o corpo feminino seja representado por esses elementos, não é habitual, choca-nos, e, logo, não representa uma realidade. A hipótese para tal uso, talvez, possa ser a que levantamos, o que mostra certa coerência de acordo com os argumentos que tentamos discutir: uma reflexão à feminilidade e à passividade.

**Figura 8** - *La casa dei misteri - Alle cinque* (1965)



Fonte: Casa. Dino Buzzati<sup>19</sup>

Mais uma vez, o tom escuro das cores é frequente, bem proposital, introduzindo esse teor de mistério que paira na maior parte das suas produções. Na pintura, há cinco ângulos diferentes sobrepostos em um mesmo plano e a maneira como as imagens são colocadas para formar a tela é um destaque que nos chama a atenção, pois algumas perspectivas se sobressaem mais que outras, sem falar na desordem com que as imagens estão postas. Essa característica de Buzzati – a primazia por não seguir uma linearidade nas imagens (mesmo tamanho e enquadramento) – é também uma ideia levantada pelos surrealistas, que defendiam que o artista tem liberdade de pensamento para criar, tal qual o fez Buzzati. Nessa pintura, em particular, diferentemente das que já discutimos, as imagens são fortes, os atos que aí são marcados nos prendem de uma forma tão intensa que ficamos curiosos para saber do que se trata.

Mais uma vez – e de maneira mais intensa –, a sexualidade e o erotismo são tratados em um tom mais forte. A imagem da mulher jogada ao chão e amarrada nos lembra uma cena de desespero, talvez, ela estivesse sofrendo algum tipo de violência sexual. Dois fatores nos chamam a atenção: i) a mulher jogada ao chão (remete à força brutal e viril do homem em ter

<sup>19</sup> CASA. Dino Buzzati. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/314407617735821791/>. Acesso em: 25 fev. 2020.

tentado alguma relação sem o consentimento); ii) a boca aberta indicando gritos já é uma confirmação de uma possível relação sem consentimento por parte da vítima.

As propostas surrealistas também nos fazem pensar sobre a condição humana, por isso, acredita-se que seja também devido a esse fato que Buzzati cria obras artísticas com essas temáticas, que são tão importantes nos nossos dias. Assim como faz nas suas obras literárias, nos seus quadros ele nos permite refletir sobre nossas próprias atitudes diante do outro e, através dessas obras de arte, mostra-nos o quanto somos indefesos diante da vida. A imagem que vai nessa mesma direção é a que mostra os seios, possivelmente, de uma figura feminina que também nos direciona ao erotismo. Observa-se que a imagem dos seios se encontra diante de um cruzamento de cordas dando a concluir que a “mulher” também está amarrada, denotando uma violência.

Além disso, a primeira imagem, na parte de cima, diferentemente das demais, trata-se de uma mulher completamente despida, mas pelo *close* que é dado em seu sorriso se observa uma figura feminina feliz e sedutora que aparenta estar gostando da situação. O prédio, por sua vez, parece-nos ser o local onde todas essas ações acontecem. A tristeza parece habitar nesse lugar, uma vez que se encontra sem brilho e se observa que as cores empregadas já nos remetem a essa verificação. Um detalhe que chama a atenção também é a linguagem verbal que vem logo ao lado do prédio, intitulada de “Alle Cinque”, que traduzindo significa “Às cinco”, que pode nos levar a duas interpretações diferentes: a primeira, o título pode ser o nome do estabelecimento do prédio; a segunda, o horário de funcionamento em que todas essas ações acontecem.

Ademais, o destaque da pintura está na imagem do relógio, marcando exatamente cinco horas. Todavia, há um detalhe prendendo a nossa atenção: esse traço vermelho, presente no meio do objeto, nos parece mais sangue a escorrer. Diante das várias possibilidades de leituras, a imagem ainda pode nos suscitar a ideia de que às cinco horas é o horário de sofrimento nesse prédio, ou seja, nesse intervalo de tempo, essas mulheres são violentadas. De fato, uma pintura muito forte e com elementos bastante expressivos.

**Figura 9 - *Il babu* (1967)**



Fonte: Artnet<sup>20</sup>

*Il babu* (*O babu*) (1967) se enquadra na categoria surrealista por conter alguns elementos que nos revelam certa irrealidade, no entendimento de que não são possíveis de acontecer. Mais uma vez, o autor utiliza de seus mistérios e toda a carga dramática que o sonho, o fantástico e o maravilhoso lhe proporcionam. Na tela, observa-se bem no centro um animal com características voadoras, isto é, a ideia que nós temos é a de um animal que sobrevoa uma possível cidade, pelas casas que constituem o cenário do quadro. Se levarmos em consideração a nossa sociedade contemporânea esse fato nos chama atenção por ser novo e estranho. O “estranho” também é um tema muito trabalhado por Buzzati, seja em suas obras literárias, seja em suas obras artísticas/pictóricas.

A esse respeito, é válido destacar que o autor também se consolidou no âmbito infantil (livros e pinturas). Buzzati, além de escritor, conseguia com muita facilidade criar ilustrações e desenhos para as histórias que narrava, peculiar característica que chamava muito a atenção do público infantil, já que as crianças podiam entrelaçar a linguagem verbal junto à não verbal e, dessa forma, criar outras significações e possibilidades de leitura para a obra. Com as pinturas se deu da mesma forma: algumas, como as que temos mostrado, são densas por conter um significado que talvez o público infantil não se identificasse, no entanto, por outro lado, Buzzati consegue criar obras pictóricas que trazem à tona temas que os jovens se interessam como, por

<sup>20</sup> ARTNET. Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/dino-buzzati/il-babau-xkr1QNKFR8P3TQ-oSV1Zg2>. Acesso em: 25 fev. 2020.

exemplo, o surreal, o fictício, o fantástico, o maravilhoso, e essa “realidade” que foge totalmente do nosso controle.

Entendemos que essa livre expressão/associação do pensamento permite que o processo de construção dos artistas se aflore de forma mais contundente, já que terão livre arbítrio para inovarem e colocarem nas obras as suas impressões sensoriais. Buzzati, ainda quando trabalhava na função de titologista<sup>21</sup>, já mostrava uma grande facilidade e um manejo com as obras de outrem para identificar os títulos dos trabalhos, mas, como acontece com qualquer artista, aquela rotina enfadonha, sempre fazendo a mesma coisa todos os dias, não era o que ele queria para o resto da vida.

Muitas das suas obras revelam também a sua insatisfação diante/perante a sua existência. Arriscamos afirmar que muitos de seus personagens, a exemplo de Giovanni Drogo, possam ser o reflexo da própria pessoa de Dino Buzzati. Nesse sentido, após essa libertação – a consciência de que ele poderia ir mais além e de não ser apenas um correspondente e titologista do jornal italiano –, assim como os surrealistas, o escritor/pintor italiano fez com que seus pensamentos e vontades criassem asas. E, hoje, o legado que nos deixa é o de um grande intelectual (por contemplar várias funcionalidades), que conseguiu trilhar um belo caminho e nele deixar bons rastros/vestígios que também podem ser seguidos.

Acreditamos que *II babu* represente tudo isso que acabamos de dissertar, por ser uma obra que nos reporta a esse cenário enigmático. A passagem do tempo e do quanto viver essa irrealidade – sem se preocupar com os problemas – é necessário, nos leva ao nosso inconsciente.

---

<sup>21</sup> Para mais informações, consultar o segundo capítulo da dissertação.

**Figura 10 - Ex-voto La balena volante (1970)**



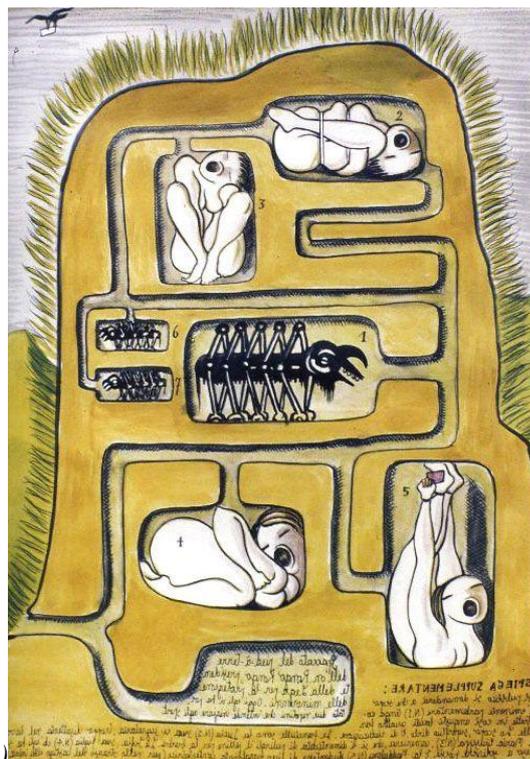
Fonte: Dino Buzzati<sup>22</sup>

A pintura é um pouco semelhante a *La balena volante* (1970) já discutida anteriormente. Observamos aqui uma baleia enorme voando. O autor está tentando criar efeitos imaginários em nosso consciente a partir dessa pintura, que mostra mais uma fantasia do que mesmo uma realidade propriamente dita. Um detalhe curioso é que chove e isso, de certa forma, combina com a metáfora que o pintor italiano propõe: a baleia, por sobrevivência, precisa de água, então, essa chuva pode ser um fator favorável à sua permanência no ar. Em complemento a isso, os pingos estão caindo somente na mesma proporção em que o animal se encontra. Sinteticamente, compreende-se que as gotículas são provenientes exclusivamente da figura do animal no ar.

No centro, temos a imagem de uma mulher que está com os braços abertos para a imagem da baleia, dando a entender uma permissão. Ela é sustentada por uma cápsula, podemos assim dizer, que nos parece mais uma gotícula de água e, portanto, é transparente, mostrando um pequeno sítio, com algumas pequenas casas ao lado e poucas árvores. A mulher parece ter certa dominância sobre o lugar em que se encontra. A estética surrealista ganha vida ao nos levar à fantasia, aos devaneios e aos sonhos, ao passo que, no nosso consciente, as ações desencadeadas na tela são difíceis de serem levadas a sério, isto é, a uma lógica.

<sup>22</sup> BUZZATI, Dino. Ex-voto La balena volante. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/533254412113483036/>. Acesso em: 25 fev. 2020.

**Figura 11 - Il pied - a terre dell'on Rongo - Rongo (1969)**



Fonte: Corpo. Dino Buzzati<sup>23</sup>

Nessa obra, e também em outras já discutidas, a temática feminina subjugada sexualmente nos parece recorrente. Em particular, vemos em ângulos diferentes fotos de mulheres pelas extremidades, algumas imagens as mostram amarradas em pé e deitadas sempre em lugares pequenos e apertados. Essa sexualidade é bastante frisada por Buzzati nas suas obras artísticas. Observa-se também, além disso, em outras extremidades da tela, a imagem de alguns insetos embalados e encaixados dando a entender uma ideia de prisão e de diminuição/rebaixamento. Na imagem do centro, é relevante mostrar/discutir que o inseto está em preto e branco, isso para dar mais visibilidade e para mostrar o quanto as mulheres estão sujeitas à condição animal, sem ter livre arbítrio para tomar suas próprias decisões e escolhas. Outro ponto que nos chama a atenção são as patas dos insetos que mais lembram as amarras que acometem as mulheres vítimas de algum tipo de violência.

A estética surrealista é recorrente nesses tipos de produções, principalmente, nas confeccionadas por Dino Buzzati, por ser uma característica peculiar atribuída a ele. Essas correntes/ligações que levam um reservatório a outro nos lembra muito uma irrealidade e fantasia, muito bem realizada. É raro em plena consciência alguém esperar que essa situação

<sup>23</sup> CORPO. Dino Buzzati. Disponível em: <https://www.pinterest.ch/pin/459578336955204010/> Acesso em: 25 fev 2020.

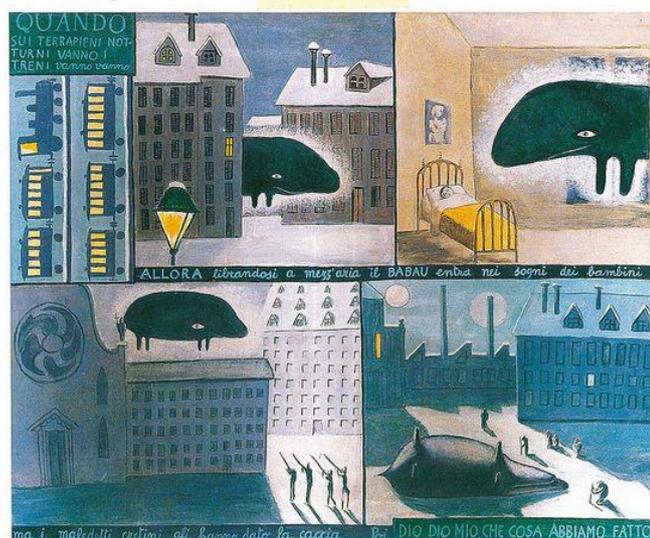
descrita na pintura possa acontecer. É um tipo de construção que, além de nos proporcionar uma reflexão propiciada pelos efeitos imagéticos da fantasia, conduz-nos ao nosso íntimo, que é o que nós temos de mais sublime. A esse respeito, concordemos com Pinto (2007) quando sintetiza que:

Como alternativa a um mundo em crise, no qual o homem se encontra limitado pela razão, os surrealistas propõem utopicamente a criação de uma realidade absoluta, uma resolução dialética da antinomia entre o mundo do sonho e o da vigília, um retorno ao mágico, ao inexplicável, ao encantamento, onde o inconsciente, os sonhos, o desejo, o maravilhoso, a poesia seriam algumas das vias através das quais o homem alcançaria seu ideal de liberdade (PINTO, 2007, p. 160).

Nossas reflexões vão ao encontro do que esclarece a pesquisadora, já que nossas imposições e interferências no lugar de fala do outro nos direcionam a uma realidade, utopicamente falando, absoluta e real. No entanto, sabemos que essa realidade que se diz ser absoluta não existe por si só, por isso que nós precisamos instantaneamente dos sonhos, dos devaneios e, em resumo, da fabulação, ao passo que esta última é uma necessidade de todos nós (CANDIDO, 1987). Esse mundo em constante crise é o nosso e também o de Dino Buzzati. Um universo em efervescentes questionamentos e que nos é essencial, ao ponto de nos permitir indagar, refletir e questionar, pois só assim alcançaremos esse “ideal de liberdade”.

Acreditamos que Dino Buzzati conseguiu, por meio de suas obras, sejam elas pictóricas ou literárias, passando pela realidade e pela utopia, fazer-nos seres humanos ainda mais críticos. Por ora, encantamo-nos com suas pinturas, por algumas vezes (ou quase sempre) serem fantasiosas, cômicas, o espelho de uma realidade e irrealidade, e por nos conduzir a nos recolhermos no nosso eu, por nos depararmos com trabalhos que têm um ensinamento, uma reflexão e uma crítica por trás daqueles traços e pinturas.

**Figura 12 - *Il babau* (1967)**



Fonte: Dino Buzzati<sup>24</sup>

Nessa outra obra, observa-se a figura do porco-espinho por todas as partes da cidade: entre casas, no quarto, em cima do telhado e, por fim, a imagem dele, no momento da morte, rodeado por algumas pessoas que possivelmente foram as responsáveis, pois, ao que parece, ele teria sido assassinado, como podemos constatar nas imagens. Essa pintura lembra outra que já analisamos, mas esta última se diferencia pela figura do animal aparecer em vários lugares ao mesmo tempo. Mais uma vez, Buzzati nos convida a refletir sobre a irrealidade como sendo uma situação provocadora e cheia de mistérios, já que a todo instante as obras pictóricas nos transportam para esse viés mágico das situações.

Importante ainda frisar que as obras pictóricas do artista também são pensadas a partir do movimento estético do Simbolismo. Essa estética pode ser vislumbrada no sentido de propor um mergulho no espírito humano, que está bem análogo ao pensamento dos surrealistas. Essas provocações e questionamentos acerca da interioridade humana é um tema caro aos preceitos simbolistas e Buzzati recorreu a eles. Nesse sentido, esses efeitos de imagens sombrias, lúgubres e, às vezes, decadentes, que são características propriamente do Simbolismo, também podem ser encontrados nas pinturas do artista italiano.

Assim, os espelhos e, conseqüentemente, os reflexos que são erguidos e conduzidos à maneira buzzatiana foram necessários para que compreendêssemos que o artista italiano é levado por caminhos diferentes de análises e o quanto o seu mergulho nas questões humanas

<sup>24</sup> BUZZATI, Dino. Disponível em: <https://www.pinterest.co.uk/pin/47639708542212481/>. Acesso em: 25 fev. 2020.

nos faz pensar sobre as nossas práticas e no nosso lugar nesse mundo tão caótico. O escritor-pintor realmente é um intelectual que conseguiu se destacar em várias áreas, soube, dessa forma, materializar, através de traços e tintas, a sentimentalidade humana, os problemas advindos desta e as nossas feridas e fraquezas. Acreditamos que o lado pintor de Buzzati – muito se valendo também da estética surrealista – foi fundamental para que o artista produzisse obras que tivessem a sua identidade e personalidade. Em outros termos, Buzzati não seguiu o modelo proposto pelo Surrealismo italiano, como os pintores franceses frisavam, mas conseguiu adaptar e criar novas estéticas surrealistas ao seu modo, sempre referenciando o modelo anterior, a exemplo do escritor surrealista André Breton.

#### 4.3 APROXIMAÇÕES TEMÁTICAS E ESTILÍSTICAS DE DINO BUZZATI COM OUTROS PINTORES

No que diz respeito ao campo das artes, em que as obras são a representação de uma cultura e de uma vivência que estão arraigadas à condição histórica de cada ser, o poder que essas criações têm em influenciar uma gama de leitores a fazer e a participar daquele momento, juntamente com o artista, é inegável. Dino Buzzati é um exemplo. Ele consegue, por meio de suas pinturas, direcionar-nos a um imaginário rico em detalhes e a criar asas/ações em nossos pensamentos, ou seja, somos reportados a outro universo. Ademais, é válido ainda mencionar que o estilo criativo do artista está ligado ao Simbolismo, que é o mergulhar no espírito humano, a exemplo das ilustrações de Arthur Rackham e da pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Buzzati enquanto pintor consegue transpor a realidade, para além de uma lógica usual. Assim, logra elaborar pinturas que convergem de uma visão realista a uma dimensão onírica do objeto descrito.

Nesse direcionamento, é possível compreender o quanto Buzzati se aproxima de outros artistas/pintores, seja por meio dos temas abordados, seja pelo próprio estilo/projeto estético. Nesta seção, iremos mostrar como essas aproximações podem ser realizadas. Para isso, selecionamos 05 (cinco) artistas distintos, cujas obras se mostram vinculadas a Dino Buzzati. Quanto à organização, a seção está dividida da seguinte maneira: no primeiro momento, faremos uma breve descrição do artista, com vistas a conhecê-lo, e em um segundo momento, analisaremos uma obra selecionada de cada pintor. O critério adotado para a escolha das pinturas é aquele em que as obras mantêm vinculação com o estilo adotado por Buzzati.

Desse modo, o primeiro pintor selecionado é o artista Giorgio de Chirico (1888-1978). Filho de pais italianos, nasceu na cidade de Vólos, na Grécia, e teve uma vida muito agitada por ter frequentado e morado em muitos lugares. Pelo fato de ter nascido na Grécia, suas obras têm referência à cultura greco-romana e, dessa maneira, seus trabalhos enaltecem essa cultura, servindo como representação de seu lugar de origem. A maioria dos trabalhos apresenta traços herdados da Antiguidade Clássica, como as colunas e os arcos.

É um artista notável pela grandiosidade e pela profundidade de seus trabalhos. Para atingir esse patamar de “*status*” teve grandes nomes como suas principais referências, são eles: o filósofo Friedrich Nietzsche, o filósofo Arthur Schopenhauer, Weininger e as obras do pintor simbolista Arnold Böcklin. Assim, podemos contemplar traços que remetem também aos trabalhos desses grandes intelectuais. Fazendo isso, de Chirico conseguiu destaque no meio artístico por se consolidar como um nome novo e diferente no cenário mundial. Os temas abordados estão sempre ligados a questões de cunho metafísico (característica que notabilizou o artista), melancólico e pessimista. De igual modo, Dino Buzzati passa por esses temas, por isso essa aproximação entre os dois. Além disso, de Chirico recebeu como influência do pintor simbolista Arnold Böcklin as ideias das figuras mitológicas que compreendem uma grande parcela de seus trabalhos e que normalmente representam um mundo estranho e sombrio.

Essa peculiaridade em trazer por meio dos traços, das telas e das cores efeitos que remetem à figuração fantástica do medo e do estranho é também uma ideia defendida e propagada por alguns artistas surrealistas. Por meio dessas pinturas, que de certa forma nos chocam, não por nos passar medo, mas por nos desequilibrar, acabamos nos familiarizando com a obra de arte. Assim feito, concordemos com o artista quando afirma no texto *Sobre a Arte Metafísica* (1996) que:

Uma época europeia como a nossa, que encerra em si o peso esmagador de tantas civilizações e a maturidade de tantos períodos espirituais está destinada a produzir uma arte que, de um certo ponto de vista, parece ser de inquietação mítica [...]. A obra de arte metafísica é bastante serena em um aspecto, e não obstante dá a impressão de que alguma coisa nova deve acontecer nessa própria serenidade, e que outros signos, além dos já evidentes, devem encontrar seu lugar no quadrado da tela [...] (DE CHIRICO, 1996, p. 454-457).

Esse estilo metafísico a que o artista se refere nos endereça a um ambiente de mistério, de solidão e de sonho. A percepção que temos ao nos depararmos com esse tipo de produção é a de uma ideia irreal, impossível, sobrenatural e simbólica. Importante deixar salientado que a pintura metafísica tem influência no movimento simbolista e no Surrealismo da década de 1920.

Essa aproximação com o imaginário surrealista nos permite concluir que a arte metafísica advém de uma realidade para além da suprarrealidade, demasiadamente propagada pelo movimento. Agora, esgrimiremos, por meio da análise da pintura abaixo, as aproximações com o artista italiano Dino Buzzati:

**Figura 13** - *Hector and Andromache*, de Chirico (1912)



Fonte: WikiArt Enciclopédia de Artes Visuais<sup>25</sup>

Esta obra nos chama a atenção pelos seguintes aspectos: cores fortes e escuras e também como as personagens são representadas por meio de algumas figuras geométricas. De início, a pintura nos mostra duas pessoas que, pela forma como se encontram justapostas, dão a entender como se tivessem se abraçando. Um detalhe interessante é que ambas as personagens estão com a cabeça erguida uma a outra expressando, talvez, uma aproximação. Essa marca de de Chirico pelo uso das cores fortes e das formas geométricas cria todo o ambiente enigmático e de mistério que ele quer passar. É possível notar traços surrealistas no sentido da representação de uma cena sobrenatural, ou seja, a forma como foi feita remete à irrealidade de uma cena que, ao mesmo tempo que é simbólica, causa também um estranhamento. O “estranho” se instaura à

---

<sup>25</sup> WIKIART Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/giorgio-de-chirico/hector-and-andromache-1912> Acesso em: 25 fev 2020.

medida em que há a presença de vários elementos ilógicos sobre os braços das personagens. Observa-se, além disso, que se trata de um homem e de uma mulher. Essa tela tem uma aproximação com a de Dino Buzzati pelo uso das cores e pelas características surrealistas já mencionadas. Assim como no autor de *O deserto dos tártaros*, em de Chirico se observa um teor de sentimentalidade. No trabalho mostrado, essa característica está presente.

Na esteira dessa discussão, outro artista que merece um olhar crítico é Salvador Dalí (1904-1989). Nascido na província da Catalunha, na Espanha, o pintor foi um nome forte no campo das artes plásticas, uma vez que se destacou pintura e também na escultura. Seu ingresso no universo surrealista só aconteceu por volta do ano de 1920. Teve grande influência do também pintor Pablo Picasso, o que se evidencia em muitos de seus trabalhos. Além de em muitas de suas obras os temas que giram em torno do movimento estético estarem presentes, o artista ainda “bebeu” nas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud. Suas obras trazem a ideia do quanto o consciente e o inconsciente estão presentes na vida humana.

Um dado interessante acerca da vida do artista é que no ano de 1939 ele foi expulso do movimento surrealista justamente por aquele que foi um de seus grandes seguidores, André Breton, devido a forças políticas. Sabe-se que os artistas surrealistas, em sua maioria, tinham uma perspectiva marxista e devido a isso acreditavam que Dalí queria apenas ter valor comercial com suas obras. O artista, no entanto, chegou a afirmar que seus quadros eram “fotografias de sonhos pintados à mão”. Essa afirmação<sup>26</sup> de Dalí nos permite refletir sobre a postura do pintor frente ao seu próprio trabalho: por pertencer ao movimento surrealista, cujas imagens refletem uma postura onírica, conforme os trabalhos de Freud, o que se evidencia em Dalí é a presença desses sonhos materializados. Suas pinturas são, dessa maneira, os resultados de manifestações oníricas.

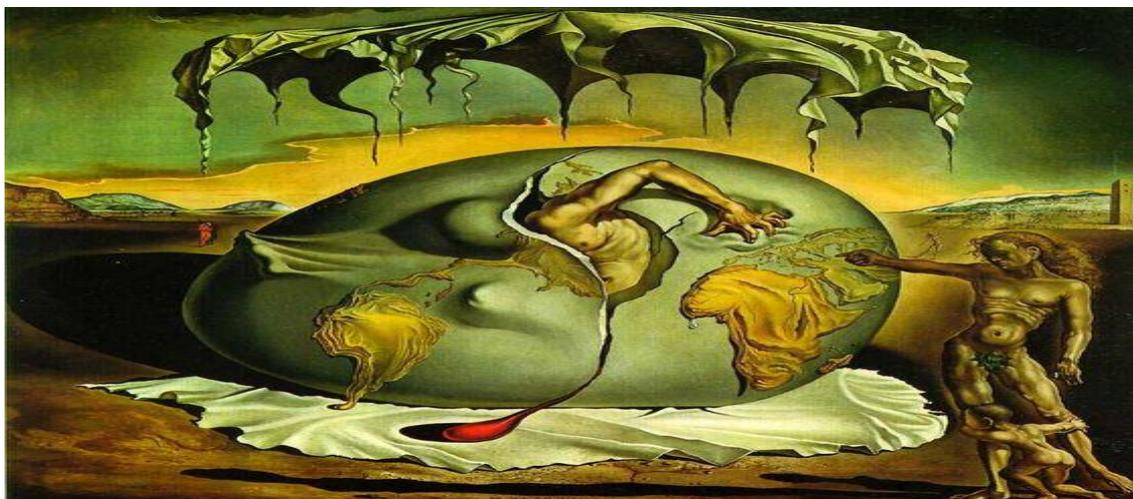
No que corresponde aos processos estéticos de seus trabalhos, suas principais características dizem respeito à questão da passagem do tempo e do quanto ela é real, imediata, rápida e fluída, bem como a relação que estabelecemos com as nossas memórias que se derretem e se diluem fácil e velozmente. Em *A persistência da memória* (1931) esses temas são trabalhados com ênfase pelo artista espanhol. Nesse ponto, Dalí faz uma conexão com Buzzati, tanto no que diz respeito às temáticas quanto na forma como isso vai às telas. Há também em outros trabalhos o resgate aos temas que envolvem relação sexual e a autorretratação. A obra

---

<sup>26</sup> Para maiores informações, indicamos a obra *Diário de Dalí (O diário de um gênio)* (1984), que tem várias informações, curiosidades e revelações sobre a vida do pintor.

que selecionamos é a *Criança geopolítica observando o nascimento do homem novo*, que foi produzida no ano de 1943:

**Figura 14** - *Criança geopolítica observando o nascimento do homem novo*, de Salvador Dali (1943)



Fonte: WikiArt Enciclopédia de Artes Visuais<sup>27</sup>

A priori, é necessário afirmar que Salvador Dalí construiu essa obra no ano de 1943, período em que estava acontecendo a Segunda Guerra Mundial, pautada em uma análise psicológica de nossa sociedade, fundada nos estudos freudianos, isto é, com um olhar pelo prisma da Psicanálise. De início, notamos um grande ovo (que mais nos parece um globo terrestre e um útero) rachando e a partir dessas rachaduras um braço é colocado para fora. Em outras partes da pintura, observamos detalhes que nos remetem a um chute, sem falar que do lado de fora há uma mulher. Nos chama a atenção também uma folha de figueira cobrindo a genitália da mulher e a criança que está ao seu lado é a geopolítica a que o título da pintura se refere.

Essa mulher é raquítica, mas, ao mesmo tempo, é musculosa e forte. Essa ideia denota a força que ela tem para superar a miséria e a fome perante um mundo em guerra e conflitos. No entanto, faminta (percebemos pela magreza), ainda tem coragem para lutar. Outro detalhe interessante é que a criança olha de forma curiosa para o homem que está incubado nesse ovo/globo, “preso” em um cenário totalmente árido. Nesse ponto, podíamos nos perguntar: o que pode nascer nesse local desértico e de cenário catastrófico? O homem esperneia, joga o braço para lá e acaba arrebatando esse globo. Desse invólucro, sai um fio de sangue, como

<sup>27</sup> WIKIART Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em: <https://www.pinterest.co.uk/pin/47639708542212481/> Acesso em: 25 fev 2020.

conseguimos enxergar, evidenciando tanto o sofrimento e conflito que acontecia momento, quanto a dificuldade de, em meio a todo aquele caos, nascer alguém, uma vida. Em determinado ponto da pintura, o homem bate com a mão na região da Europa, deformando-a, enquanto ele se contorce para o outro lado. A África, por sua vez, chora uma lágrima, além de conseguirmos ver rostos com aparência de espantos também na parte que diz respeito a América do Sul. Se pensarmos nesse globo como um mapa do mundo ocidental, concluímos que esse homem nasce dos Estados Unidos e, talvez, seja aí o ponto crucial para a crítica proposta por Dalí: o mundo em transformação e com isso o planeta sangra, grita, desespera-se, chora, clama e se deforma, é um mundo sem perspectiva.

Com esse dedo apontado e a folha de parreira, lembra a origem do mundo, de Michelangelo, mas na sua versão moderna, do homem novo (que aparece também no expressionismo [acreditamos que esperavam por isso naquele período devido aos horrores das guerras, como uma esperança de melhora]), de uma herança cristã e do capitalismo que mata de fome seus filhos.

A ideia surrealista se reafirma na obra a partir do momento em que Dalí consegue, por meio de um tema geográfico e histórico, construir uma obra artística em que as mazelas humanas vêm à tona de forma crítica, sem falar que a maneira como as personagens e os demais objetos são colocados em ação fogem de uma realidade imediata, pois é uma tela em que se utiliza da imaginação, de imagens bizarras e da criatividade do pintor.

Indo nessa mesma direção, outro grande artista que merece um olhar nosso, levando em consideração as questões que aqui estamos discutindo, é René Magritte, nascido em Lessines, província de Hainaut, em Bruxelas, em 1898, e falecido no ano de 1967. Além de pintor, exerceu também as funções de desenhista e de ilustrador. Foi um nome de peso no Surrealismo, sendo amigo de outros artistas surrealistas, a exemplo de André Breton, Salvador Dalí e Marcel Duchamp. Suas obras, assim como as dos demais artistas, procuram resgatar temas que são condizentes à formação e à identidade como, por exemplo, nossas frustrações e sentimentos.

As obras de Magritte são pinturas que nos causam, de primeira impressão, desafios, dúvidas e questionamentos, tendo em vista que não estão condicionadas à nossa realidade<sup>28</sup>, por isso se enquadram na perspectiva surrealista. Comumente, as características de seus trabalhos dizem respeito às imagens que nos causam humor e diversão (quando não nos fazem refletir). O pintor lança mão de temas voltados às imagens bizarras e sobrenaturais e que, ao final de tudo, desafia-nos. Magritte nos lembra Buzzati nos tons empregados e também no que

---

<sup>28</sup> É condicionada à irrealidade e ao imaginário.

corresponde aos temas e às formas como tudo isso vai às telas, pois o artista italiano também nos causa espanto com algumas de suas pinturas bizarras e sobrenaturais. Como o Surrealismo é um movimento estético que mexe com as nossas inquietações humanas, acreditamos que os artistas aqui elencados conseguiram construir obras que, além de estarem enquadradas dentro dessa estética, redimensionam as nossas próprias vivências e ações no/sobre o mundo.

**Figura 15** - *L'invention colectivo*, de René Magritte (1934)



Fonte: WikiArt Enciclopédia de Artes Visuais<sup>29</sup>

A pintura do artista surrealista nos conduz a um imaginário muito interessante, isto é, à ideia de uma mulher que se transforma em peixe. Essa é uma das características de Magritte, a figura do humano em paralelo a do peixe. A tela nos impressiona pela capacidade como o autor consegue unir em uma imagem apenas tanto a mulher, mostrando certo erotismo, que também é muito trabalhado, quanto o animal, nesse caso, o peixe. Existe uma característica sobrenatural, evidentemente, por ser impossível diante de a realidade algo parecido acontecer. Isso se instaura porque acionamos a imaginação como uma representação fantasiosa de algo misterioso e inquietante. Outro detalhe que nos chama atenção é que a mulher-peixe se encontra fora da água, o que talvez possa representar a morte da personagem/mulher, tendo em vista que esse animal não vive sem esse elemento. O ambiente nos remete a uma praia, pela grandiosidade do mar e pela formação das ondas. Se observarmos com atenção é possível enxergar que a parte peixe apresenta dois olhos, que denotam a duplicidade de personagens.

<sup>29</sup>WIKIART Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em: <https://www.pinterest.co.uk/pin/47639708542212481/> Acesso em: 25 fev. 2020.

Uma obra como essa se aproxima muito dos trabalhos do artista Dino Buzzati por nos apresentar essa ideia ilógica das coisas, as personagens sendo trabalhadas por uma visão sobrenatural, conduzindo-nos a uma imaginação que não condiz com a realidade. Os trabalhos de René Magritte normalmente se respaldam nas elaborações enigmáticas e incomuns. No que diz respeito às características, são presenças constantes os peixes com pernas humanas, além dos céus e dos mares.

Ademais desses, Max Ernst (1891-1976), pintor alemão, é outro nome que tem uma significativa importância a esse trabalho. O artista nasceu em Bruhl e os primeiros estudos estiveram ligados ao campo da Filosofia, mas o artista acabou desistindo do curso para seguir a carreira de pintor. Ernst fez das artes o seu mundo pintado, pois as obras ganharam notoriedade rapidamente, o que o levou a conquistar o mundo e uma legião de fãs por toda parte. Mas, antes de toda fama, passou por problemas históricos no decorrer da vida como, por exemplo, a participação na Primeira Guerra Mundial. Como a arte era realmente a vocação, mesmo estando diante de um momento bélico difícil, a pintura não saiu das veias e o que temos hoje de melhor na apreciação dos seus trabalhos é a firmeza com os princípios do passado.

Além do mais, Ernst não obteve nenhuma formação artística sólida, por isso acabou fazendo cópias de técnicas de grandes nomes da pintura. A título de exemplificação, temos August Macke, um dos principais seguidores do Expressionismo alemão<sup>30</sup>. Ernst, em consonância com Kandinsky, Paul Klee, Chagal, Delaunay e Macke, expôs na Galerie Sturm suas telas, após ser apresentado ao grupo Der Blaue Reiter, que foi um divisor de água para sua formação e, conseqüentemente, para seu reconhecimento mundial.

Max Ernst, juntamente com Hans Arp, poeta e pintor alemão, criou no ano de 1919 o grupo Dadá, que se refere ao movimento vanguardista do Dadaísmo, que serviu como uma reação contra a sociedade da época. Sabemos que com o esfacelamento da guerra o saldo de destruição foi grande e, devido a essa realidade, muitos artistas que conseguiram resistir a esse acontecimento trágico começaram a construir uma nova visão do mundo, agora, triste e escura, causada pela catástrofe em muitas de suas telas. Por isso temos referências de artistas e de obras que são os reflexos dos momentos tristes vivenciados por eles. Mais uma vez, a volta às memórias se faz presente e com essa chegada somos conduzidos aos traumas causados pela desordem e pelas destruições que tanto nos atingem direta ou indiretamente.

Todavia, esse mundo caótico, bélico, frustrante e desafiador que foi pano de fundo para tantos artistas serviu de inspiração, com certeza, para que esses pintores levassem seus trabalhos

---

<sup>30</sup> Discutiremos sobre esse movimento na sequência.

a outros níveis de maturidade, isto é, à reflexão. O interesse de determinados artistas é fazer com que a denúncia escancarada em suas telas chegue a toda forma de público e sirva de exemplo para uma possível releitura positiva (se for possível, claro) sobre o mundo e a vida.

**Figura 16** - *O robe de noiva*, de Max Ernst (1940)



Fonte: WikiArt Enciclopédia de Artes Visuais<sup>31</sup>

A pintura de Ernst é um claro exemplo do movimento estético surrealista por empregar personagens, da forma como estão sendo representadas na tela, como uma irrealidade que nos conduz a uma viagem ao mundo do além e da imaginação. Como o título da obra sugere, trata-se de uma noiva que tem o corpo de mulher, mas a cabeça é a de uma ave, lembra-nos muito um gavião, pela expressividade no olhar de braveza. Uma das características artísticas do pintor alemão é justamente criar/abordar um mundo que nos remeta à categoria onírica. Na pintura, além da figura central, que toma um grande destaque pela caracterização de suas cores fortes e vibrantes, há também outras personagens em volta da mulher, no centro, com as mesmas características, ou seja, com corpos humanos e a cabeça de ave.

Um detalhe que é válido mencionar é a mulher de verde, segurando um objeto perfurante, dando a ideia de defesa, e ela está bem encostada ao vestido, talvez, como uma

<sup>31</sup> WIKIART Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em: <http://arsdiluvianpinturas.blogspot.com/2010/08/max-ernst.html> Acesso em: 25 fev. 2020.

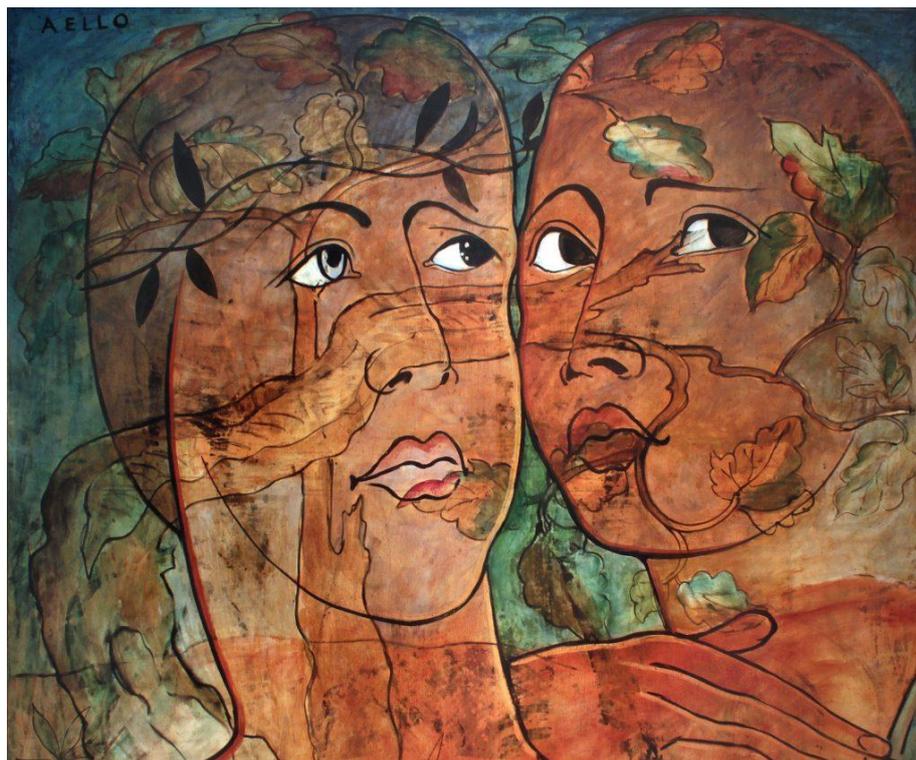
forma de proteção. Na parte debaixo da pintura, outra figura feminina, na cor verde e grávida, rouba-nos a cena também. Além disso, nota-se que ambas as mulheres estão totalmente despidas, o que desperta esse lado erótico que o artista alemão transpõe também em seus trabalhos. Uma justificativa plausível para os armamentos que aparecem na pintura ocorre pelo fato de o pintor ter presenciado duas guerras históricas no decorrer de sua formação e uma parte dos artistas terem vivido o caos de problemas de diversas ordens e de diferentes maneiras, já que a maioria deles é de séculos diferentes. A figura do espelho refletindo a imagem das mulheres também nos propõe uma discussão profícua: ao passo que uma delas se olha, evidentemente, se enxerga da maneira como se encontra, é como se o passado se juntasse ao presente e houvesse uma projeção de uma visão futura.

Esse lado animal, talvez, represente a força, a braveza diante do caos, e essa roupa que reveste a figura do centro, que se trata de uma noiva, pelo conjunto do vestido, pode ser um disfarce: o lado mulher representando a feminilidade e a delicadeza e o lado selvagem a ferocidade. É uma pintura que dialoga com o artista italiano Dino Buzzati, seja nas cores fortes e vibrantes, seja na sensualidade que, muitas vezes, é uma denúncia, ou no imaginário surrealista que a obra propõe.

E, por fim, ressaltamos o nome do artista francês Francis Picabia (1879-1953), que também apresenta uma contribuição à nossa discussão. O pintor que também foi escritor de poesias na última fase de sua vida, destacou-se em outros movimentos vanguardistas, além do Surrealismo, no Cubismo e no Dadaísmo. A partir do ano de 1921, abandonou o Dadaísmo para se dedicar somente ao Surrealismo, já que sua paixão pelo estilo artístico abstrato se sobressaiu. Sua produção é caracterizada por momentos distintos, a saber: durante a primeira fase de sua vida, teve influência do Fauvismo e, assim, suas obras tinham como principais características o estilo por cores fortes e vivas. Na segunda fase, floresceu o Surrealismo, com a predominância no uso das cores brancas, principalmente.

O Surrealismo aparece quando o artista emprega técnicas da utilização de imagens transparentes sobrepostas umas às outras e nos causa um enigma, uma pintura que, por natureza criativa, é difícil de ser decifrada. São obras ilógicas que nos surpreendem pela capacidade imaginativa que as telas nos propõem. Dino Buzzati também se destacava por criar obras pictóricas enigmáticas que nos fogem do consciente.

**Figura 17** - *Aello*, de Francis Picabia (1930)



Fonte: WikiArt Enciclopédia de Artes Visuais<sup>32</sup>

A pintura do artista Picabia é provocativa e cheia de enigmas e de mistérios. Na tela, observamos dois rostos e não é possível identificarmos o sexo de ambas as personagens. O que mais nos chama a atenção é que as raízes e os caules das plantas estão entrelaçados aos rostos e pescoços das personagens. É como se tivéssemos duas obras em apenas uma: a primeira, com destaque aos rostos; e a segunda, aos galhos das plantas. Esses galhos se contorcem entre si e entre as personagens como as veias que se movimentam e que levam o sangue até todas as partes do corpo. A pintura, ao mesmo tempo que nos sensibiliza (no sentido da imaginação), choca-nos e nos desestabiliza devido à irreabilidade que até então não prevíamos ou não imaginávamos existir.

O olho calmo e sereno das duas personagens, além do fato de os rostos estarem quase juntos um ao outro, é uma característica que permite diferentes leituras. Ora, se a pintura remeter a algum casal, pode evidentemente estar apaixonado, apreciando a beleza do momento ou de alguém. Uma das personagens está com suas mãos apoiadas sobre o ombro da outra, denotando certa intimidade e aproximação. Uma das marcas que aqui se mostra de forma bem

<sup>32</sup> WIKIART Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em: <https://www.pinterest.co.uk/pin/47639708542212481/> Acesso em: 25 fev. 2020.

evidente é o uso das cores fortes. A estética surrealista se imprime na pintura pelo simples fato do sobrenatural e do imaginário estarem de forma bem “realista”. Além disso, os galhos se filtram nas personagens de uma forma que se inicia em uma e ultrapassa a outra, dando a ideia de unidade, como se, no final, tudo se formasse apenas em um sentido. Na parte da cabeça despida, observam-se as folhas e os frutos, local onde os pensamentos afloram. É uma imagem que, sem dúvidas, causa-nos curiosidade, ao passo que não sabemos ao certo do que se trata, temos a convicção de que a junção das pessoas às plantas tudo em um mesmo quadro e da forma como estão colocadas nos remete a uma situação abstrata e inusitada.

Mais uma vez, compreende-se uma complementariedade, cada um à sua maneira, dos trabalhos de Picabia com as obras pictóricas de Dino Buzzati. Todos preocupados com questões que ultrapassam a dimensão estética das obras em questão, mas se voltando às questões humanas, aos sentimentos e ao florescimento da imaginação.

Ademais, o Expressionismo alemão, que nos servirá de análise também, foi um movimento artístico que surgiu entre os anos finais do século XIX e início do século XX, no momento em que as vanguardas começaram a surgir no mundo das artes. Foi uma tendência artística que se destaca com forte presença no campo da pintura, do cinema, da escultura e da literatura. É, na verdade, uma complementariedade do Impressionismo<sup>33</sup>, mas com pressupostos distintos. No Expressionismo alemão, os sentimentos de angústia, medo, frustração e solidão são trabalhados de maneira bem realista. Há uma valorização das ideias subjetivas, ou seja, os pintores têm um olhar diferenciado para o interior e para o isolamento do indivíduo. Nesse movimento, os artistas tinham como lema principal a representação dos sentimentos mais íntimos e humanos do indivíduo. Em outras palavras, preocupavam-se com as inquietações do espírito humano.

O mundo exterior nesse momento não era uma preocupação aos artistas expressionistas, uma vez que os sentimentos mais profundos do ser humano, como o amor e o ciúme, são os que mais nos atingem e que estão ali intimamente conosco. Nesse sentido, as obras expressionistas, juntamente com a permissão de seus criadores, por meio de pinturas dramáticas, conseguem transpor esses valores para as telas. É o caso de Dino Buzzati. Ele também demonstrou, através de seus trabalhos, o nosso íntimo. Outros artistas que embebecem das características expressionistas e que indiretamente também influenciaram Buzzati em seus trabalhos são Vincent Van Gogh, Paul Gauguin e Edvard Munch.

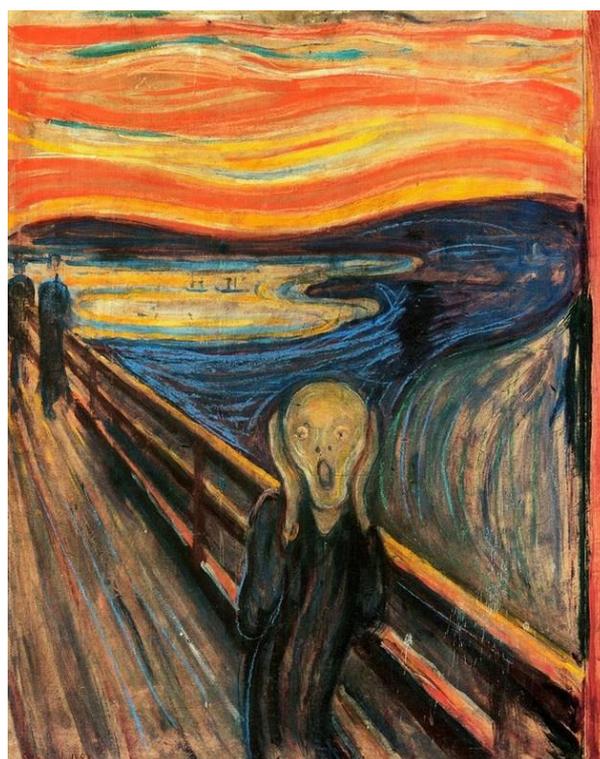
---

<sup>33</sup> Movimento artístico surgido na França do século XIX. Tinha como principal interesse o rompimento dos padrões de arte do século passado.

Em termos de formação, o movimento teve como representação dois grupos de artistas: o *Die Brucke* (A ponte), surgido nos anos de 1904 e 1905, e o *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul). A figura de Dino Buzzati dialoga e também complementa de alguma maneira – por caminhos opostos – a estética expressionista. Buzzati, no decorrer de sua vida (seja no âmbito escritor, seja no de pintor), construiu uma obra que podemos afirmar que faz várias pontes com diferentes autores e estéticas artísticas. O pintor italiano (mesmo não sendo o seu foco) consegue, por meio de suas artes pictóricas, mostrar-nos o que temos de mais belo enquanto ser humano. Até mesmo nas críticas suscitadas, através das denúncias, ele dialoga com todos nós e nos mostra isso de forma “poética”.

O escritor e também pintor – antes de qualquer papel que lhe seja atribuído – é um poeta. A vida em todas as suas materialidades e manifestações nos é apresentada de forma a nos reconhecermos. Buzzati nos direciona ao nosso reconhecimento íntimo enquanto sujeito nesse mundo cheio de imperfeições. Por fim, demonstramos o quanto ele é plural e humano. As aproximações com outros artistas foram determinantes para caracterizarmos o escritor como um intelectual contemporâneo e passível de leituras e releituras constantes. Como mais uma categoria de análise, abaixo, vejamos a pintura:

**Figura 18** - *O grito*, de Edvard Munch (1893)



Fonte: O grito<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/o-grito/>. Acesso em: 25 fev. 2020.

A obra em questão, *O grito*, do artista Edvard Munch, é uma tela notável do Expressionismo. Nela, podemos apontar várias questões como as cores fortes que estão por toda parte e essa preocupação com o nosso íntimo e com os problemas que lá habitam. Nessa pintura, observa-se, na personagem central, pela forma como ela se apresenta, que algo está acontecendo ou que ela está presenciando algo horrível. A personagem está assustada e conseguimos chegar a essa conclusão pelo detalhe do rosto, da boca aberta e das mãos sobre a face. Tudo isso, conjuntamente, passa a ideia de desespero e de medo. Como a personagem está com as mãos cobrindo os ouvidos, isso pode indicar forte barulho, talvez, a explosão de algo, de uma bomba, por exemplo.

Outro detalhe que nos chama a atenção é a roupa da personagem, que, por sinal, não fica claro se se trata de um homem ou de uma mulher. A vestimenta está na cor preta denotando luto e pavor. A personagem se encontra em uma ponte e do outro lado enxergamos um rio, sem falar nas outras pessoas que se encontram distantes. O artista consegue, por meio da pintura, elucidar os problemas que mais nos atingem: o medo, o desespero e a guerra. São pinturas que nos transportam a uma realidade caótica e tenebrosa. Trabalho esse que dialoga com as pinturas de Dino Buzzati, que também consegue ser bem expressivo em suas imagens.

Assim sendo, concluímos este capítulo com a convicção de que a discussão sobre esses artistas/pintores foi de suma necessidade para mostrarmos o quanto eles se aproximam com o artista e escritor Dino Buzzati. Cada pintor aqui mencionado, a seu modo, discute questões necessárias ao nosso espírito e empreende narrativas que serão perpetuadas de geração em geração. Em cada tela, traço e detalhes há um pouco de nós todos e de nossa história, e não seria diferente com Buzzati. Nas suas narrativas literárias e pictóricas, estamos representados de alguma maneira, pois, afinal de contas, a existência humana, para ele, é constituída de traços que ultrapassam a visão de uma materialidade abstrata. As diversas realidades propiciadas por cada obra analisada e artista mencionado serviram de suporte para o entendimento de que o campo artístico nunca é estanque e homogêneo.

A visão do externo será sempre somada, ou deveria ser, ao nosso próprio entendimento das experiências humanas, de nós mesmos e do mundo a nossa volta, assim, desejamos que essa discussão possa suscitar novas possibilidades de leituras e, conseqüentemente, que outros horizontes possam ser desbravados.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dino Buzzati foi considerado por um determinado tempo, pela crítica italiana, um autor menor, pelo fato de não ter se alinhado ao Neorealismo, que proporcionava aos escritores italianos refletirem de maneira crítica a realidade na qual estavam inseridos. Por opção própria, Buzzati tentou enveredar pelos caminhos do fantástico e essa característica se faz presente em muitos de seus contos e em algumas outras obras literárias. Sua “ousadia”, por assim dizer, em seguir por um caminho que para os principais compêndios da literatura italiana era controverso, não foi visto com seriedade pelos críticos ítalos, por isso ele nem sequer era mencionado nos principais livros da época. Por mais que demonstrasse talento pela escrita e pelo desempenho em várias funções no principal veículo jornalístico italiano, o *Corriere della Sera*, que lhe proporcionava estar diante de grandes nomes da crítica literária, Buzzati era pouco conhecido em seu próprio país. Mais tarde é que começou a ser discutido e estudado. A prova disso é que muitos de seus principais críticos e estudiosos são da França e da Alemanha. Em determinado momento de sua formação, Buzzati chegou a colocar em questão a ideia de que seus trabalhos eram muito simples e que o reconhecimento, se houvesse, seria tardiamente.

Nesse sentido, demonstramos, através de nossas reflexões, que essa invisibilidade inicial, por outro lado, foi fruto de uma desnaturalização e de um deslocamento de sua obra, já que nem nos principais livros da literatura italiana do século XX o autor é mencionado. Felizmente, passado todo esse período insólito no qual Buzzati ficou às margens, ele conseguiu destaque aos poucos, embora tarde em solo italiano, dada a grandiosidade de sua obra. Alguns de seus trabalhos têm tradução para o português brasileiro, como é o caso da obra que serviu de objeto para nossas investigações, *O deserto dos tártaros*, com traduções também para mais de quarenta países, além da adaptação para as telas cinematográficas pelo cineasta italiano Valerio Zurlini. O escritor tem ainda obras voltadas para o público infantil, como é o caso do livro *A famosa invasão dos ursos na Sicília*, publicado em 1945.

Além disso, a análise de alguns trabalhos publicados no exterior e aqui no Brasil foi imprescindível para que conseguíssemos fazer com mais precisão a nossa recepção crítica do autor e da obra nos dois países, Itália e Brasil. Concluímos, com isso, que a figura de Dino Buzzati, nesses estudos, é tratada como um escritor menor. A linha de raciocínio dessas pesquisas focava na análise de algum(ns) do(s) romance(s) do autor, e em poucos trabalhos se estudava a obra *O deserto dos tártaros*. Esses estudos, dessa maneira, evidenciam apenas um

pequeno círculo mostrado, dada a grandiosidade e importância da obra no exterior, e do quanto muitas questões necessitam ser exploradas ainda.

Em solo brasileiro, por sua vez, há poucos estudos do autor de *O deserto dos tártaros*, quase em consonância ao que ocorreu em relação à crítica italiana. Aurora Fornoni Bernardini, afirmou, em entrevista concedida ao programa “Literatura fundamental” da UNIVESP/TV Cultura, que foi difícil convencer algum editor brasileiro a querer publicar a obra de Dino Buzzati, visto que o escritor até então era desconhecido. Diante disso, observa-se, assim como ocorreu na Itália, o estranhamento acerca desse autor. Passados esses percalços, a crítica brasileira passou a, finalmente, reconhecer o valor e o papel do livro e de Buzzati.

No Brasil, com exceção de Candido, o que se percebe são mais comentários gerais acerca da obra e não estudos específicos, como artigos e ensaios. Relacionado a esse levantamento crítico que realizamos, foram encontrados poucos trabalhos cujo foco se concentrasse no romance, e quando havia, o estudo normalmente estava ligado a um tema muito específico. Por exemplo, em grande parte, se encontram discussões que dizem respeito à figura do escritor, no caso, um estudo comparativo com outros autores. Pesquisas referentes aos contos publicados também foram encontradas. Em tese, comprovamos que realmente, no Brasil, ainda há muitos espaços a serem preenchidos no que diz respeito às especulações acadêmicas e críticas de Buzzati. Consideramos válida a defesa de uma complementariedade entre as pesquisas desenvolvidas em relação à literatura italiana e às estudadas na literatura brasileira, a fim de que, assim, novos horizontes e interfaces possam ser descobertos e diálogos possam ser fortificados.

Nessa perspectiva, nos dedicamos a mostrar como a personagem Giovanni Drogo, protagonista do romance, foi construída e, após as nossas interpretações, pudemos concluir que ela é o espelho da realidade da qual estava inserida. Essa realidade desenfreada e rotineira a que estava sujeita acaba sendo a sua principal companheira. Por isso, afirmamos que Giovanni Drogo é o espelho dessa realidade caótica e sem novidade. De igual modo, foi possível averiguar que, segundo os testemunhos de Forster (2005), Drogo se enquadra na categoria “personagens redondas”, pois o protagonista é repleto de qualidades e características e, por força do destino, é realmente complexo. No decorrer de toda a obra e de nossa investigação, ficou claro o quanto esse protagonista passa a vida inteira brigando consigo e com o seu entorno.

Ao agir dessa forma, mesmo que inconscientemente, acontece uma fragmentação das identidades. As memórias tristes fazem com a personagem se prenda a um passado marcado por revoltas e lamentações. Assim, as memórias guardadas não passam de traumas vivenciados

no decorrer de uma vida sem sentido. Giovanni Drogo espera por realizações e ações que dignifiquem a sua existência.

Tentando entender essas questões, sinteticamente, chegamos às seguintes considerações: i) os traços mnemônicos se colocam diante da personagem Giovanni Drogo segundo uma remissão ao passado, às lembranças que insistem em se tornar fixas, mas que ela quer, a todo custo, esquecer. As memórias aparecem seguindo rupturas e deslocamentos de uma juventude regada absolutamente ao “nada”; ii) a efemeridade das coisas e a fugacidade do tempo, enquanto correspondência à constituição humana, apresentam-se diante de Giovanni Drogo como o maior desafio a ser vencido, já que essa necessidade insaciável pela espera é, alegoricamente falando, o verdadeiro ataque pelo qual a personagem deveria esperar.

A alegoria nos permite pensar que o grande ataque dos tártaros que tanto atormenta a vida de Giovanni Drogo, talvez, não seja o dos tártaros, mas o que é provocado cotidianamente através de suas atitudes e das amarras do passado que o prendem. E esse é o ataque do qual ele precisa se desvencilhar; iii) a respeito do Existencialismo, chegamos à conclusão de que essa corrente, grosso modo, defende a ideia de que nós estamos mergulhados em um mundo marcado pela incompletude e sozinhos. Argumentamos no decorrer desta pesquisa que a personagem vive essa incompletude dia após dia por achar que a qualquer momento haverá uma satisfação, um ataque e um ato glorioso que proporcione uma significância completa à sua existência e, até que isso efetivamente aconteça, Drogo vive enclausurado em seu próprio mundo, ou seja, nada mais tem importância para ele. Sua vida está dependente apenas dessa espera e, assim, a sua essência, aos poucos, vai deixando de existir.

Levando em consideração essas ideias, as categorias (memória, alegoria, fragmentação das identidades e a corrente filosófica do Existencialismo) nos foram necessárias à compreensão de uma investigação exploratória do romance *O deserto dos tártaros* e, para que isso pudesse acontecer da forma mais “real”, foi possível aplicar essas categorias na interpretação da personagem Giovanni Drogo. Mais que uma simples personagem literária, Buzzati nos mostrou que é possível analisá-la através de várias formas e que, desde a sua constituição inicial até a maneira como ela se comporta dentro da narrativa, diz muito do que conseguimos concluir a partir de nossas interpretações.

O nosso quarto e último capítulo apenas confirmou as hipóteses iniciais acerca de Dino Buzzati: a sua multiplicidade. As investigações nos levaram a conhecer o autor e também pintor de maneira mais complexa e profunda, e essa qualidade ficou mais visível nas discussões que propusemos e nas análises de algumas de suas obras visuais. Inferimos que nas muitas imagens

criadas por Buzzati na narrativa, seja nas descrições dos cenários, das florestas, das montanhas e das gargantas, seja nas próprias atitudes da personagem, efeitos surrealistas nos foram revelados. O imaginário surrealista defende a ideia de uma transformação no mundo, isto é, o homem é estudado levando em consideração a constituição de sua própria identidade. Nessa perspectiva, em Giovanni Drogo não existe uma concretude e não há as certezas de nada, pois, muitas vezes, a personagem age inconscientemente. Nesse sentido, os postulados do psicanalista Sigmund Freud foram primordiais para que pudéssemos tecer algumas considerações a respeito do pensamento da personagem e se as suas atitudes eram conscientes ou inconscientes.

Freud (1987) explica que, quando o nosso inconsciente começa a comandar os sentidos, nós não conseguimos ter domínio sobre as próprias atitudes e comportamentos. À guisa de exemplificação, vamos retomar aqui um aspecto que pode clarear essa ideia: na narrativa, Giovanni Drogo não quer saber da possibilidade de ter que voltar à sua cidade natal nem mesmo para visitar sua mãe, compreendemos, desse modo, que já está enraizado na personagem o medo do retorno, é como se, mesmo ele vivendo tudo aquilo, as coisas jamais teriam outro sentido, embora fizessem parte dele para sempre. A estética surrealista nos permitiu, portanto, uma leitura do romance de Buzzati de outra forma que até então não prevíamos. Em outras palavras, a leitura da realidade como de fato ela é, ideia pregoada pela perspectiva surrealista, faz-nos arrematar que essa realidade da qual Giovanni Drogo faz parte se encontra incompleta e confusa. Esse embaraço que a vida se tornou para a personagem nos permite compreender um esfacelamento da sua própria identidade.

Todavia, ainda é necessário discutirmos que o movimento surrealista é também comumente comparado a discussões irreais, imaginárias e fantasiosas. De fato, em nenhum momento omitimos essa hipótese no nosso trabalho, por ela ser coerente. Além das discussões teóricas que nos propusemos a discutir, foi de nosso interesse, principalmente na análise das obras pictóricas, passarmos por essas premissas fantasiosas, já que elas se mostraram evidentes. Desse modo, outro momento necessário à discussão diz respeito a algumas de suas obras visuais. Em todas as obras selecionadas para estudo, constatamos que houve uma homogeneidade quanto à ideia de uma irrealidade e de uma fantasia, mas também duras críticas à sociedade e à realidade da época. Nesse sentido, Buzzati soube trabalhar muito bem essas duas ideias defendidas pela estética surrealista: a libertação do pensamento humano e a leitura para uma nova realidade e, por outro lado, os efeitos imagéticos proporcionados pela irrealidade e fantasia. Uma ideia importante é de que, atentando ao inconsciente, os surrealistas davam

vazão ao subjetivismo, ou seja, é possível que a construção narrativa tenha origem, de certo modo, nos influxos do próprio protagonista.

Nas obras visuais, Dino Buzzati não seguiu o modelo defendido pelo Surrealismo italiano, que tem como seu grande expoente o escritor André Breton, mas conseguiu construir, a seu modo, um modelo particular de ideias surrealistas. Assim sendo, conseguimos notar nas obras uma preocupação com a sentimentalidade humana e, ao passo que o artista fazia isso, as nossas mazelas e fraquezas iam sendo mostradas. Conforme fomos compreendendo com mais profundidade o Surrealismo, tentando sempre demonstrar por meio da obra literária e das produções visuais como essas manifestações poderiam ser estudadas a partir desse movimento, consideramos válido também fazer ligações do artista italiano com outros pintores também pertencentes ao mesmo movimento.

Assim, realizamos conexões a partir de temas, de obras e de estéticas de Dino Buzzati com outros pintores de renome. Trouxemos para nossa discussão Giorgio de Chirico, Salvador Dali, Francis Picabia, Max Ernst, René Magritte, além das contribuições do Expressionismo alemão. Esses artistas foram imprescindíveis para que pudéssemos compreender a grandiosidade de Buzzati. Logo, a investigação nos fez perceber, a partir das leituras de imagens, o quanto o movimento surrealista está imbricado nas categorias analíticas e estéticas do pintor, e o quanto ele se “assemelha” a esses outros artistas mencionados. Nessa seção, confirmamos a multiplicidade e o quão plural é Dino Buzzati, tendo em vista que as nuances surrealistas podem ser encontradas no seu romance e, agora, demonstradas nas suas obras. Essa liberdade de pensamento e essa livre associação das coisas podem ser encontradas nas obras e nos pintores analisados. No entanto, em muitas situações, também foram vistas questões que norteiam os nossos sentimentos e as fraquezas.

Se voltarmos à questão norteadora de nosso trabalho, apresentada na introdução desta dissertação, podemos respondê-la afirmando que Giovanni Drogo foi constituído de memórias (do presente e do passado), de fragmentos (temporais e espaciais), de traços alegóricos (almejou sucesso na vida, tentou lutar com as armas que tinha, mas infelizmente deixou passar o que tinha de mais precioso, o “saber viver”), que, no final das contas, não passou de um aprisionamento e de uma derrota. Assim, acabou tomando outros rumos que não esperava, como, à guisa de exemplificação, o utopismo idealista, segundo a corrente existencialista. Esperamos, então, que nossa investigação exploratória tenha conseguido refletir sobre essas questões.

A discussão de alguns aspectos do fantástico em contos escritos por Dino Buzzati é um aspecto ainda a ser explorado em trabalhos futuros, uma vez que as manifestações fantásticas se encontram presentes em algumas de suas obras, especificamente nos livros de contos, e merecem ser estudadas com mais complexidade. Nesse contexto, o trabalho da pesquisadora Nádia Battella Gotlib, *Teoria do conto* (1990) e o texto *Alguns aspectos do conto* (1974), de Júlio Cortázar, são úteis para uma análise que envolva as funcionalidades do conto e de como este gênero pode instaurar outras materialidades discursivas.

Dando continuidade, no que se refere especificamente ao fantástico, o trabalho que é basilar no assunto é a obra *Introdução à literatura fantástica* (1975), de Tzvetan Todorov, seguido do trabalho da estudiosa Selma Calasans Rodrigues *O fantástico* (1988), *O fantástico* (2006), de Remo Ceserani, e *O horror sobrenatural em literatura* (2007), de Howard Phillips Lovecraft, dentre outros estudiosos. O fantástico, portanto, pode ser identificado na seguinte obra *Sessanta Racconti* (1958), de Dino Buzzati, especificamente nos contos “Gli amaci”, “Grandezza dell’ uomo”, “All’ Idrogeno” e “La frana”.

Nessa perspectiva, *O deserto dos tártaros* é um romance que suas reflexões não se esgotam e o nosso comportamento é moldado pela profícua relação que Buzzati estabelece entre a (nossa) existência e o tempo. Uma obra que, concordando com *Candido* (1987), merece ser lida todo o início de ano, para que possamos começar um novo tempo com as nossas forças reformuladas e renovadas. De igual modo, Dino Buzzati, através de sua narrativa e personagens, fez-nos enxergar a vida à nossa volta de outra forma e a partir de diferentes ângulos.

É um autor que, por meio de narrativas absolutamente simples, no sentido de não haver grandes acontecimentos, faz-nos mergulhar de corpo e alma na história, contudo, não no sentido impressionista, mas no de reconhecimento. Ele escreve *para e sobre* todos nós (com nossos acertos e erros), mesmo que inconscientemente.

## REFERÊNCIAS

- ATAÍDE, A. M. **No deserto a esperar pelos tártaros**: um estudo sobre o tema no romance *II deserto dei Tartari* de Dino Buzzati. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) – Universidade de São Paulo, USP, 2009.
- BARBOSA, S.; VINHOLES, L. I. Homens desertos, espacialidade, existência e sentidos da vida num romance moderno. **R G L**, n. 4, fev. 2007.
- BARROS, S d. V. S.; VITORIANO, H. B d. S. Existencialismo e surrealismo em deserto dos tártaros de Dino Buzzati: análise da releitura cinematográfica de Valerio Zurlini. *In*: GOMES, A. M (Org). **Notas sobre literatura, leitura e linguagem 2**. Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019.
- BARTHES, R. Da obra ao texto. *In*: **O rumo da língua**. Trad. M. Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 65-75.
- BAUMAN, Z. O pavor da morte. *In*: **Medo líquido**. Trad. Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERNARDINI, A. **Literatura Fundamental 59 - O deserto dos Tártaros** - Aurora Bernardini. Entrevistador: Ederson Granetto. Disponível em: [http://tvcultura.com.br/videos/34237\\_literatura-fundamental-59-o-deserto-dos-tartarosaurora-bernardini.html](http://tvcultura.com.br/videos/34237_literatura-fundamental-59-o-deserto-dos-tartarosaurora-bernardini.html). Acesso em: 19 nov. 2019.
- BERND, Z. **Por uma estética dos vestígios memoriais**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor de Quixote. *In*: **Ficções**. São Paulo: Cia das Letras, 2007. p. 26-32.
- BOSI, A. Narrativa e resistência. *In*: **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 118-135.
- BOTOSO, A. **O Espaço e sua funcionalidade n'O deserto dos Tártaros de Dino Buzzati**. Disponível em: [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt). Acesso em: 20 out. 2019.
- BRAIT, B. **A personagem**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- BRETON, A. **Manifestos do Surrealismo**. Trad. Jorge Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUZELIN, M. d. C. S. **O tema da espera e suas implicações semânticas em O deserto dos tártaros de Dino Buzzati**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Centro Universitário Campos do Andrade, UNIANDRAGE, 2016.

BUZZATI, D. **O deserto dos tártaros**. Apresentação Ugo Giorgetti; trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

CANCALON, E. **Spatial Structures in the narrative of Dino Buzzati**. *Forum Italicum*, 11.1 (1977): 38.

CANDAU, J. **Memória e Identidade**. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.

CANDIDO, A. Quatro esperas. *In*: CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015, p. 147-161.

CANDIDO, A. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D de A.; GOMES, P. E. S. A. **A personagem de ficção**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 51-80.

CANDIDO, A. O direito à literatura. *In*: **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1994.

CARDOSO, J. B. **Teoria e Prática de leitura, apreensão e produção de texto**: por um tempo de "PÁS" (Programa de Avaliação Seriada). Brasília: Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

CARLOS, A. M. **Imagem de ruptura em Dino Buzzati**. *TriceVersa*, Assis, v. 3, n. 1, maio-out. 2009.

CARPEAUX, O. M. **História da Literatura Ocidental**. São Paulo: Leya, vol. 9. 2012.

CAVALHEIRO, C. R. **A dimensão do silêncio no cinema de Valerio Zurlini**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, USP, 2008.

CEIA, C. Sobre o conceito de alegoria. *In*: **Dicionário de termos de teoria e crítica literária**. Editorial Verbo, 3 vols, 2000.

COSTA, I. C. C. L. O manto que vela a morte: reflexões sobre a narrativa de Dino Buzzati. **Anais do XV Congresso Internacional da ABRALIC**: tessitura, interações, convergências - Universidade de São Paulo, USP, Brasil, 2008.

COSTA, I. C. C. L. **O tempo, o medo e a morte em contos de Dino Buzzati**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2010.

DE CHIRICO, G. Sobre a arte metafísica. *In*: CHIPPE, H. B et al. **Teorias da arte moderna**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DE MAN, P. **Blindness and Insight**: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. New York: Oxford University Press, 1971.

FABRIZIO, M. **Scrutato il deserto nel Buio, in attera del nemico**. *il Margine*, n. 8/1983.

FERRONI, G. **Storia della letteratura italiana**. Milano: Einaudi Scuola, v. 4, 1999.

- FONSECA, A. C. V da. **Entre realismos e esperas**: a modernidade nos romances de Dino Buzzati e Dyonélio Machado. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Brasília, UnB, 2017.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad. Sérgio Alcides. 4. ed. Rev. São Paulo: Globo, 2005.
- FREUD, S. A interpretação dos sonhos. *In*: **Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud (E. S. B)**, v. V. Rio de Janeiro, Imago, 1987.
- GADAMER, H. G. **Verdade e Método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad. de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2004.
- GARRIDO, E. M. Introducción. *In*: **Última ración de estrelas. Dino Buzzati y su obra**. Madrid: Gadir Editorial, 2014. p. 17-24.
- GEIEROVÁ, M. **La dimensione esistenziale dello spazio e del tempo nel Deserto dei Tartari di Dino Buzzati** [online]. Palacký University Olomouc, Filozofická fakulta. Thesis supervisor Jiří Špička. Olomouc, 2010.
- GIANFRANCESCHI, F. **Introduzione**. *In*: Paula ala Scala. Melano: Mondadori, 1982.
- GIANFRANCESCHI, F. **Dino Buzzati**. Torino: Burla Editore, 1967.
- GIANFRANCESCHI, F. **Buzzati**: la sua religiosità e i suoi critici, in A. Fontanella, Dino Buzzati, Firenze, Olschki, 1982, p. 15.
- GIANNETTO, N. **II coraggio dela fantasia. Studi e ricerche intorno a Dino Buzzati**. Ed. Arcipelago: Melano, 1987.
- GIORGETTI U. Apresentação. *In*: BUZZATI, D. **O deserto dos tártaros**. trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- GIUSTINI, F. ‘Narrativa di frontiera’ – **Fenomenologia di una forma aperta**. Bolonha, 2009, 254 p. Disponível em: [http://amsdottorato.unibo.it/1766/1/Francesco\\_Giustini\\_Tesi.pdf](http://amsdottorato.unibo.it/1766/1/Francesco_Giustini_Tesi.pdf). Acesso em: 25 jan. 2020.
- GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- GUARESCH, P.; Roso, A. Teoria das representações sociais: Sua história e seu potencial crítico e transformador. *In*: CHAMON, E. M. Q. O.; GUARESCHI, P. A.; CAMPOS, P. H. F. Campos (Orgs.). **Textos e debates em representação social**. Porto Alegre: ABRAPSO, 2014. p. 17-40.
- HALBWACHS, M. **Memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HANSEN, A. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986 (Seus Documentos).

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**, Trad. Maria Conceição da Costa. Lisboa: Edições 70, 1992.

HERÁCLITO. **Heráclito: Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo...** (sem ano e página). Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/OTY1MTA3/> Acesso em: 09 set 2020.

II DESERTO DEI TARTARI. Valerio Zurlini/Michelle de Broca et al. Itália: Cinecittà Studios, 1976. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=C-cwX1F\\_A9U](https://www.youtube.com/watch?v=C-cwX1F_A9U). Acesso em: 10 jun. 2020.

KLUG, M. B.; LIMA, R. S. de.; LEBEDEFF, T. B. Literatura como lugar de memória: uma análise do romance *Satolep*, de Vitor Ramil. **Antares**, vol. 7, Nº 13, jan/jun 2015.

KOTHE, F. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986. (Série princípios).

LE GOFF, J. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

LISBOA, C. P. **Introdução ao existencialismo**: perspectivas literárias. *Problemata: R. Intern. Fil.* v. 7. n. 2 (2016), p. 254-267.

MACHADO, R. N. S.; SILVA, M. D. Arte visionária e surrealismo estabelecendo relações comparativas. **Semina**: Ciências Sociais e Humanas, Londrina, v. 39, n. 1, jan./jun. 2018. p. 21-34.

MARGUTTI, V. B. **Narrativas alegóricas**: do Barroco à contemporaneidade. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/download/3795/3742>. Acesso em: 18 set. 2019.

MASCENA, S. C. R. **Tecendo os fios da memória**: palavra e memória nos romances de Mia Couto. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Centro de Artes e Comunicação, 2017.

MEDEIROS, A. M.; PANTOJA, L de. V. Filosofia Existencialista e Literatura Engajada: entre Sartre e Simone de Beauvoir. **Clareira** – Revista de Filosofia da Região Amazônica. Volume 2 Número 2 – Ago-Dez/2015.

MOISÉS, M. **A criação literária**: introdução à problemática da literatura. 7.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

MONTAIGNE, M. **Os Ensaios**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

MONTE, C. E. **O herói do romance e o protagonista inativo. Razões da inércia na construção de “O deserto dos tártaros”, de Dino Buzzati**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), 2019.

MOURA, M. T. C. Um olhar sartriano para o especialismo “psi” contemporâneo. **Estudos e pesquisas em psicologia**, 12(3), 2012. p. 767-791.

MOURO, M. H. R. B. **A questão moral em *O Deserto dos Tártaros*, de Dino Buzzati**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade de Lisboa, UL, 2017.

NORA, P. Entre memória e história. A problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

PANAFIEU, Y. **Dino Buzzati**: un autoritratto. Milano: Mondadori, 1973.

PANCRAZI, P. **Scrittori d’oggi**: série IV. Bari: Laterza, 1946.

PEREIRA, D. C. M. Literatura, lugar de memória. **SOLETRAS** – Revista do departamento de Letras da FFP/UERJ. Número 28 (jul.-dez. 2014).

PINTO, P. P. **Sessanta raconte**: aspectos do surrealismo em contos de Dino Buzzati. Dissertação (Mestrado em Literatura Italiana) - Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP, 2007.

RAMOS, D. D. M. P. Memória e Literatura: contribuições para um estudo dialógico. **Linguagem em (Re)vista**, Ano 06. N. 11. Niterói, 2011.

REBOUÇAS, M. de V. **Surrealismo**. São Paulo: Editora Ática S. A, 1986.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, A.; PRADO, D de A.; GOMES, P. E. S. A. **A personagem de ficção**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 11-49.

SALA, D. Desert as Revealer of Contradictory Truths in Buzzati’s “The Tartar Steppe” and Abe’s “The Woman in the Dunes”, **The Scientific Journal of Humanistic Studies**, n. 3/2010, ISSN 2066-8880, Cluj-Napoca, ArgonautPublishing House, p. 55-60.

SANTOS, K. P dos. A visão existencialista da criação literária por Jean Paul Sartre. **Manuscrita** – Revista de Crítica Genética, São Paulo – Janeiro de 2005, p. 73.

SARAMAGO, J. **Deste mundo e do outro**. Lisboa: Caminho, 1985.

SARTRE, J. P. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. 23. ed. Trad. Paulo Perdigão. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

SARTRE, J. P. **O existencialismo é um humanismo**. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1986.

SOUKI, Z. Alegoria: a linguagem do silêncio. **MEDIAÇÃO**, Belo Horizonte, nº. 5, novembro de 2006.

SOUZA, V. M. C. D. **Intertextualidade**: a nomeada na personagem de Machado de Assis. Curitiba: Appris, 2016.

SPAGNOLETTI, G. **La letteratura in Italia**. Melano: Spirali, 1994.

TAG, **O deserto dos tártaros**. TAG Comércio de Livros Ltda. 2018. Disponível em: [https://issuu.com/taglivros/docs/tag\\_revistaoutubro\\_issu](https://issuu.com/taglivros/docs/tag_revistaoutubro_issu)  
Acesso em: 30 nov. 2019.

VAN DEN BOSSCHE, B. **Mitopoiesi e tipologia ne Il deserto dei Tartari di Dino Buzzati**. Centrum voor Italiaanse Studies – K.U. Leuven. Disponível em: <http://www.vlrom.be/pdf/981buzzatti.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2020.

VIGANÒ, L. Introduzione. *In*: BUZZATI, Dino. **Le storie dipinte**. Milão: Arnoldo Mondadori, 1989.

ZANATTA, D. L.; SOUZA, R. J. A personagem na obra de Ian McEwan: entre a culpa e o desejo de reparação. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 174-182, abr. –jun. 2017.