

# A MEMÓRIA COMO CONSTRUÇÃO DO AUTÊNTICO: UMA AVALIAÇÃO DA MEMÓRIA EM *O DESERTO DOS TÁRTAROS*

*Memory as authentic building:  
an evaluation of memory in O Deserto dos Tártaros*

Carlos Eduardo Monte  
UNESP/Araraquara

**Resumo:** O presente trabalho pretende analisar uma cena no romance do autor italiano Dino Buzzati, *O deserto dos tártaros* (1940), que chamamos de *a visão do deserto*. Através dela podemos compreender o nível fantástico da obra, conforme leciona Todorov, verificando a ocorrência das duas configurações discursivas presentes no texto, a real e a sobrenatural. O elemento sobrenatural, pela hesitação, além de responder à sedimentação verbal e sintática do texto, possibilita uma análise de seu estatuto semântico, pela verificação do tema do inquietante, na ocorrência do *déjà vu* que assalta Giovanni Drogo, diante do deserto alabastrino. Surge, então, a oportunidade da apreciação metafísica do texto, sendo possível investigar a atitude do protagonista como uma construção da memória em oposição ao conceito de *verdade* até então presente em seu espírito.

**Palavras-chave:** Dino Buzzati; memória e verdade; literatura fantástica; *O deserto dos tártaros*; Alto Modernismo.

**Abstract:** *This work intends to analyze a scene in the Italian author of the novel Dino Buzzati, The Desert of the Tartars (1940), which we call the desert view. Through it we can understand the fantastic level of work as teaches Todorov, verifying the occurrence of the two discursive settings in the text, the real and the supernatural. The supernatural element, the hesitation, and respond to verbal and syntactic sedimentation of text, enables an analysis of its semantic status by checking the unsettling theme, the occurrence of déjà vu that assaults Giovanni Drogo, before the white desert. Then comes the opportunity of metaphysical appreciation of the text, it is possible to investigate the protagonist's attitude as a construction of memory as opposed to the concept of truth hitherto present in his mind.*

**Keywords:** *Dino Buzzati; memory and truth; fantasy literature; The Desert of the Tartars; High Modernism.*

## 1. O protagonista construtor de memórias

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

Giovanni Drogo, o protagonista de Buzzati, é o homem construtor de memórias. O ritual de passagem que experimenta parece preso por um fio de Ariadne que arrasta o passado para dentro do Forte Bastiani, para o qual fora nomeado. No trecho que destacamos, e sob o qual repousa o desenvolvimento deste trabalho, está a síntese formativa de Drogo. Trata-se das páginas finais do capítulo III, e narra justamente a primeira vez que o herói, conduzido pelo tenente Morel, às escondidas chega ao beiral das muralhas e pode divisar o Deserto dos Tártaros. Calado, ao lado de Morel, as impressões que nascem em Drogo são surpreendentes. O novo guarda uma demência estranha: *onde, afinal, Drogo já vira aquele mundo?* O herói percorre sua mente para encaixar a aparência estéril do deserto às suas memórias. Experimenta o exercício da reconstituição memorativa; uma vez, em certo lugar, tudo aquilo já se abrira para ele, onde?

Muitas vezes se cobra a leitura fantástica no romance de Buzzati, afastando-o de artimanhas alegóricas que de fato não compõem esse tipo de narrativa (TODOROV, 2010). Durante os primeiros vinte anos de vida, Drogo havia se limitado ao rigor da formação militar, consumindo-se sob os livros, fatores que limitaram seu conhecimento e visão de mundo, mas que ainda anunciavam uma predileção pela formação espiritual. Olhar para a grandiosidade do alvo setentrião parecia-lhe uma recuperação de conhecimento, do incerto. Há, como se pode dizer, um estranhamento, um componente próprio do *unheimlich* freudiano, pelo qual se experimenta uma espécie de *déjà vu*; rapidamente o protagonista se verifica hesitante diante do *novo*, o familiar e o não familiar constroem a essência dessa experiência.

Drogo justifica seu mal-estar repentino por caminhos fáceis: sobre o deserto, *talvez o tivesse vivido em sonho ou quem sabe o construíra lendo uma antiga fábula*, ele reflete. Sonho e leitura como refúgio, circunstancialmente duas instâncias isotópicas da narrativa fantástica, basta que olhemos para as obras de Hoffman, Gautier, Nodier, Poe, Borges ou Cortázar. Pelo sonho, a instância

prática de hesitação forma seu registro na dúvida acerca do próprio presente, confundindo-se consciência e inconsciência. O sonho sempre alarga uma mão dupla, qual das partes narrativas está na formação do onírico? Seria, contudo, forçoso afirmar que Drogo não olhava para o deserto branco, mas, ao contrário, sonhava com ele neste momento. A ação que o protagonista realiza é incontestável, portanto, teria ele sonhado com o desconhecido. Formava em sua impressão uma noção daquela existência. Seus sonhos, enfim, se tornavam realidade; ou, de forma atroz, agora se lhe abria metaforicamente como um desastroso pesadelo? Por outro lado, o jovem leitor que busca nos livros o atiramento para o mundo. Essa espécie de bovarismo sem dúvida está em torno de Drogo por toda a narrativa. Isso lhe dá pareceres, acepções e concepções, elementos díspares em relação aos demais oficiais do forte. O mundo opressivo criado sob a forma do kafkiano pode ser incluído na forma utilizada por Drogo para forjar suas próprias realidades. O tão temido deserto tártaro, sob o qual se formou imenso arcabouço lendário, estaria sendo absorvido pelo ideário fabular de Drogo?

A imagem que nos dá o narrador heterodiegético de Buzzati evoca baixos despenhadeiros em ruínas, precipícios e vales tortuosos sem plantas nem verdes, para chegar ao triângulo desértico desolado. Certamente, aqui o *spatium* se distancia do lúdico. Põe, em verdade, abaixo a esperança do novo esperado pelo herói. Certamente, em tantos anos de espera, não é este o lugar que Drogo espera conhecer, não é à beira de um deserto que espera vir a construir sua condição gregária, como o homem servil e enérgico que espera ser. Giovanni Drogo preparara-se por toda a vida para entrar no mundo adulto, para tornar-se um oficial do exército; o sonho e o selo do bovarismo não lhe permitiam tal desastre. Assim, logo se torna lógica a construção do espaço a partir das impressões de Drogo, sobre quem repousa o foco narrativo de todo discurso; sem alcançar o espaço esperado, tangenciando o *paraíso perdido*, Drogo constrói seu próprio espaço em memória.

## 2. A hesitação como premissa

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao

contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.” (TODOROV, 2010, p. 48)

Já falamos sobre a hesitação de Giovanni Drogo quando divisa pela primeira vez o deserto tártaro. De onde ele poderia conhecer aquele mundo estranho? A questão ainda pode ser desdobrada: ele conhece ou não aquele lugar. A narrativa fantástica é formada pela síntese de duas configurações discursivas: uma narrativa do real e uma narrativa do sobrenatural que se imbricam na constituição do discurso. O sobrenatural, elemento que fundamenta a hesitação no fantástico, sempre restará sugerido, sem que se possa resolver com certeza pela sua ocorrência ou não. A cena destacada se apoia justamente nessa incerteza. Pelas leis lógicas, Drogo não poderia conhecer o lugar. Aquele espaço bissexto, branquealvo e recoberto pela névoa perene deveria marcar a visão da diferença, uma entrada para o verdadeiro desconhecido. Apenas ao se admitir uma ocorrência que se distancia das leis da natureza, pelo sobrenatural, é que possível ser dada a narrativa uma lida segundo a composição do fantástico; assim, não seria surpresa que Drogo já conhecesse o tenebroso deserto. Não temos, no entanto, em toda narrativa, nenhuma explicação de como isso poderia ter ocorrido, a não ser a racionalização feita pelo próprio Drogo, no instante em que o divisa: Sonhos? Livros? Justifica-se para si mesmo, segundos após o assombro da hesitação.

A incerteza persistirá até o final da narrativa, e se há alguma dúvida de que *O deserto dos tártaros* seja uma obra situada dentro do gênero fantástico, não seria esse o ponto de divergência. Contudo, se no plano verbal e estético a obra toca de forma bastante clara o conteúdo fantástico, recorremos a uma investigação filosófica, propriamente metafísica, para analisar o nível semântico dessa hesitação. “O espaço também contribui para o tormento de nossa existência, e não pouco, o impelir do *tempo*, impedindo-nos de tomar fôlego, perseguindo todos qual algoz de açoite” (SCHOPENHAUER, 1974, p. 123). A força da construção estrutural do espaço está na sua validade contextual, sem a qual tudo o mais não se realizaria, ora embrincando-se com a ambientação, ora atuando como personagem que se alinha com a representação material no texto, projetando-se em uma linha de destino-temporal e de condições do ambiente (CANDIDO, 2009). Dentro da literatura fantástica do século XX, esse espaço reforça de forma metafísica os valores do protagonista. Basta tomarmos como exemplo *O castelo*, de Franz Kafka, 1937. Quando o agrimensor K. chega à aldeia cercada por névoa e escuridão, da ponte onde se encontra ergue o olhar para um aparente vazio. O castelo não será visto por ele, não até que (o castelo) o acolha para um infernal labirinto moral, no qual K, à espera de encontrar o Conde,

apenas conhecerá almas e autoridades pragmáticas que estão amalgamadas à construção. Toda sua energia será paulatinamente sugada por essa construção de razões incertas. Quando K. finalmente se livra da jornada, pendurando-se ao braço de Gerstäcker e se deixa “[...] conduzir por ele através da escuridão” (KAFKA, 2000, p. 464), estamos há poucas linhas de um romance ironicamente inacabado, em que o protagonista se livra do espaço da personagem, mas desaparece através da ambientação nevoenta. Algo análogo ocorre com *O deserto dos tártaros*, pois sobram fortes marcas da estética negativa no romance, sob uma perspectiva do gênero que imbrica corrupção das razões do protagonista e o desvio lógico do *spatium*, sendo determinante, inclusive, como referência, às produções que a ele se seguiram nas décadas posteriores, sob o signo do contemporâneo. O forte Bastiani – colocado na fronteira no norte da Itália ao pé de um imenso deserto branco de onde se supõe possam vir os inimigos tártaros – perfaz o incerto na narrativa: “O forte é triste, não há povoados por perto, não há nenhuma diversão e nenhuma alegria.” (BUZZATI, p. 47, 1984), suas “[...] paredes nuas e úmidas, o silêncio, a exiguidade das luzes: todos lá dentro pareciam ter-se esquecido que em algum lugar do mundo existiam flores, mulheres sorridentes, casas alegres e hospitaleiras. Tudo ali era uma renúncia, mas para quem, para que misterioso bem?” (idem, p. 25).

### 3. O discurso lendário na formação da memória

Uma leve palidez tomou conta do rosto de Drogo, petrificado, que mirava. A sentinela vizinha detivera-se e um silêncio desmedido parecia ter descido por entre os halos do crepúsculo. Depois Drogo perguntou, sem mover os olhos:

– E atrás? Atrás daquelas rochas como é? Tudo assim, até o fim?

– Nunca vi – respondeu Morel. – É preciso ir até o Reduto Novo, aquele lá longe, em cima daquele cone. Dali enxerga-se toda a planície dianteira. Dizem... – e então se calou.

– Dizem... O que dizem? – perguntou Drogo, e uma insólita inquietação tremia em sua voz.

– Dizem que é toda de pedras, uma espécie de deserto, seixos brancos, dizem, como se fosse neve.

– Só pedras? Mais nada?

– É o que dizem, e alguns charcos.

– Mas no fundo, ao norte, será que não se vê alguma coisa?

– **No horizonte quase sempre há névoas** – disse Morel, sem a cordial exuberância de antes. – **Há as névoas do norte que não permitem ver.**

– **As névoas!** – exclamou Drogo, incrédulo. – **É impossível que fiquem ali para sempre, algum dia o horizonte deverá estar limpo.**

– **Raramente está limpo, nem mesmo no inverno. Mas há os que dizem ter visto.**

– **Dizem ter visto o quê?**

– **Andaram sonhando, isso sim. Veja lá se dará para acreditar nos soldados. Um diz uma coisa, outro diz outra.** (BUZZATI, 1984, p. 33, *grifo nosso*).

Estes parágrafos antecipam a cena inicial que destacamos. Drogo mostra uma necessidade premente de conhecer o deserto. Agora, visto de cima, a clara impressão de que a construção está sentada sobre a névoa, ao pé de um imenso deserto alabastrino, como que se reproduzindo o inferno configurado no *trecento* italiano, por Dante Alighieri. O deserto dos Tártaros, esbranquiçado, furtando-se à visão de quem o mira, remete-nos ao lago Cocite, aventurado pelo gelo e o granizo, pela neve e pela ventania, como descrito no mais aflitivo Círculo de sofrimento na obra dantesca. Tal como o lago Cocite, o deserto dos tártaros torna-se um espaço de lamentações e medo, formado pelas lágrimas que vertem os condenados. Não nos parece exagerado pensar que Drogo é remetido às imagens dantescas que se formaram em seu espírito, enquanto um leitor voraz. O tom livresco assalta a memória indecisa de Drogo, mas logo é uma verdade que ele já conhecia o deserto.

Nesse pequeno diálogo destacado, a sentinela não está furtando informações a Drogo, o mistério acerca do deserto e de seus possíveis habitantes, os tártaros que um dia por ali estiveram e que eventualmente tornarão a subir pelas encostas do forte, tomando e massacrando seus soldados, é um enigma que não se resolve na narrativa. “– Por que dos tártaros? Havia tártaros ali?” (BUZZATI, 1984, p. 19) – Drogo indaga ao Capitão Ortiz, tentando compreender a designação dada ao lugar. “– Antigamente, acho. Porém, mais que tudo, **é uma lenda**. Ninguém deve ter passado por lá, nem mesmo nas guerras passadas.”, responde Ortiz a Drogo. “– Então o forte nunca serviu para nada?”, torna o oficial. “– Para nada”, arremata o capitão. A experiência do deserto é a da espera perpétua, condenando a todos a uma repetição que se lhes torna imanente à razão; a uma condição espiritual de submissão, que se figurativiza pelo domínio da força contida no espaço. Todos que chegarem ao forte estão a ele condenados, ainda que ignorantes de sua condição, pela eternidade.

Há, então, uma aliança entre o espaço e a sua condição ignóbil. Sem serventia, tudo rapidamente muda de condição; chamá-lo de forte torna-se apenas uma condição formal, e a mensagem que se retira é aguda: o forte não tem função alguma, sua finalidade e essência transformaram-se em algo diverso, em um quase nada que reflete os valores dos homens da guerra. Portanto, enquanto esteve à espera da guerra, Drogo parece nunca haver acreditado realmente em sua ocorrência, e lemos, então, uma manifestação dupla e intercalada do medo de

Giovanni Drogo, pela ocorrência e pela inoocorrência da guerra. Em certos momentos, a guerra destruidora, que está no contexto crítico social de Buzzati, surge como única possibilidade de salvaguarda, atrelando sentido à vida. A espera em si, com a possibilidade de nunca se converter em realização, é o elemento do terror do protagonista, causando-lhe medo e angústia a tal ponto de negar-se à outra e qualquer ação. Não se pode agir, se estamos esperando. Atentemos para o fato de que o romance não se chama *A espera da guerra* ou *A guerra dos tártaros*, de forma que há no deserto uma metáfora do vasto território inabitado e inexplorado, cujos limites desconhecemos, não porque as incertezas nos impedem de acessá-los, mas porque no mistério está contida uma regra da não profanação, a menos que se pague por isso com a vida; tudo isso logo se clarifica: não podemos conhecer o que nos espera no deserto dos tártaros. Uma das mortes mais significativas, entre as três contidas na narrativa, é a de Lazzari (Capítulo XIII, p. 105-111), o artilheiro que julga haver perdido seu cavalo que inexplicavelmente fugira para o deserto. Na tentativa de recuperá-lo, após lançar-se ao deserto, Lazzari é impedido de retornar ao forte pelo próprio amigo, Moretto, então sentinela responsável pela entrada norte da muralha e que abate Lazzari com um tiro certo de fuzil. Giovanni Drogo não se lança ao deserto, nem mesmo quando autorizado a comandar uma expedição de verificação, convencendo-se a si mesmo de que nada haveria de meritório na empreitada. Assim, preferindo apenas remoer em seu quarto o fato de não ter aceitado comandar a guarda, pensa em seu melhor amigo de forte, o capitão Augustina, que não retornará da expedição, perdendo a vida para a neve aterrorizante que o impede de avançar para o outro lado de um cume, no qual suspeita ter visto os inimigos do norte.

Certamente, Giovanni Drogo não se traduz como o personagem mais efusivo com que o gênero romance se acostumou lograr, cujas ações estão em par com o que esperamos de um herói, de um protagonista cuja história se narra em encadeamentos, a partir do *leitmotiv* proposto pelo autor. Bem menos caricatural, Drogo aproxima-se do homem comum, justificando seu relativo apagamento, seja por temeridade de identificação, seja por preferência antimimética. Sua inação – o que o caracterizará por todo o livro – e espera, imbricadas com a aparência do homem comum, o colocam, no entanto, no centro da trama. Ao passear pelos corredores do forte Bastiani, ao cumprir suas obrigações mínimas de tenente, arquitetando planos que sempre avançam para fora dos limites impostos pelo forte e pela fugacidade da existência, tudo se desfaz no momento seguinte, tornando-se o viver em algo desnecessariamente irrealizável. O que se costuma designar como periclitante coquetismo masculino: a coragem auferida pela disciplina que

as forças beligerantes possam surtir, e que se concretiza por feitos heroicos de guerra, nível fundamental em qualquer trama com heróis em campo de batalha, na história de Buzzati, contrariando a tradição evolucionária formativa do gênero, opondo bem e mal numa trama capaz de emancipar a moralidade temática expressamente atendida pelo autor, Drogo, amedrontado, inerte e acovardado, mostra-se como personagem complexa, corrompendo o que dele esperamos: a ação. Há uma clara metaficção nessa ordem narrativa. Drogo não agirá, apenas esperará por algo que talvez seja a guerra, e teme essa condição. Nós, os leitores, viramos páginas e mais páginas esperando por suas ações, e pouco a pouco, embora convencidos, também tememos sua recalcitrante negação em atuar.

#### 4. Animação metafísica no homem contemporâneo

O movimento de entropia para qual caminhou o Modernismo afirma a ocorrência de um momento limítrofe, resultando em um *Spätzeit* – conceito historiográfico alemão que trabalha com fatores operacionais, identificadores de transformações que não podem ser desconsideradas, fatores que alinham, como no *Zeitgeist*, as mais variadas esferas de uma cultura complexa, pondo em questão a produção artística dentro de um contexto social. Barthes (informa-nos Compagnon, 2010), considerava a literatura moderna opressiva, culturalmente exigente, cobrando de um leitor atento, intelectualmente ativo, o exercício de reconhecer sua validade formal, que funcionava como receptor daquele formalismo. O fantástico aparece em divergência à maioria das obras literárias do Modernismo, as quais persistiam na linearidade narrativa, em constante recordação vetorial da poética de Aristóteles, dentro de uma equação que era tão lógica quanto a produção evolutiva do conhecimento. Dessa forma, os elementos narrativos de representação cumpriam, na sua grande maioria, fatores fundamentais, exaustivamente recombinaos, objetivando a *instauração*, o *desenvolvimento* e o *desfazimento*. As realizações miméticas correspondiam à dada estrutura, emprestando de grandes cestos teóricos, como o Formalismo Russo e o Estruturalismo, a tentativa ordenada e consciente de produzir, encaixando tudo em mosaicos narrativos pré-estabelecidos.

Essa questão, bem recepcionada pela crítica contemporânea, está no contexto do fantástico e clarifica uma espécie de *Spätzeit* opressivo ao homem pela *perda de energia* – tendo

---

<sup>3</sup> O termo *Spätzeit*, conforme explica Walter Moser, é de difícil tradução, mas designa o período de encerramento de uma época. Segundo explica o autor: “Proponho-me engarjar-me aqui numa exploração do campo designado por esse termo. Começarei por associá-lo a um substantivo que já atingiu o estatuto de um conceito



como referencial argumentativo a Idade de Ouro e a ideia do Paraíso Perdido –, pela *decadência*, pela *saturação cultural*, pela *secundariedade* e pela *posterioridade*, mas que se torna traço fundamental em uma virada estratégica na literatura que, embora iniciada nos anos quarenta e cinquenta do século passado, alcançará seu ápice décadas após, até nossos dias.

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

Enquanto Harald Weinrich vê com razão a problemática do acúmulo de memória da História para a sociedade contemporânea, ultrapassando preocupações presentes em Nietzsche, cabendo ao homem saber escolher entre tantas informações (WEINRICH, 2001), Jane Ginzburg aprofunda a questão ponderando acerca dos limites da violência como constitutivo narrativo, pondo em xeque a questão da verdade, o que muito nos interessa:

Para a discussão da literatura no século XX, é fundamental contextualizar os fundamentos das abordagens interpretativas. Em um período definido por Eric Hobsbawm como era das catástrofes, a questão do critério de verdade está diretamente ligado às forças histórias em tensão. Definir um conhecimento verdadeiro e, mais especificamente, atribuir veracidade a um relato de experiência, implica perceber a distribuição das forças. [...] O assunto ultrapassa o campo da semântica, e atinge a epistemologia e a filosofia política. Em cenários de luta política, o critério de atribuição de verdade a um texto é expressão de um posicionamento dentro da luta. (GINZBURG, 2001, p. 124)

O herói de guerra, antes amoldado para cumprir ordens em diapasão com arcabouço técnico e metódico, agora passa a lutar contra incertezas que o remetem ao pesadelo ancestral,

---

historiográfico: *Spätzeit*. O fato de empregá-lo na sua versão alemã pode indicar que são, sobretudo, historiadores de língua alemã que se serviram dele, mas mostra também meu embaraço de tradutor. Como traduzir *Spätzeit*? “época tardia” não é corrente, “tempo da decadência” é restritivo demais, “o tempo que chega tarde” literal demais. Trabalharemos, pois, com o termo alemão como a sigla de alguma coisa que resta precisar”. (1999, p. 33).

apenas edulcorado temporariamente pelo Iluminismo e discursos decorrentes. O efeito da razão, com que o homem havia se acostumado, que tinha como pressuposto uma lógica formalizada, perde-se vertiginosamente, dando lugar a desorganização psicológica, moral e social, resultando em um colossal inferno astral em que a espera se torna a forma branda e eufemística do nada, fazendo do homem um *ser para o nada*. O estado emocional de Giovanni Drogo, em meio às névoas e sombras que abarcam o forte Bastiani, é de constante desequilíbrio. Se, por um momento, alegrava-se com uma possibilidade surgida em pensamento, pouco tempo depois, escondia-se dos indícios pavorosos que o local lhe imprimia, negando por em prática o que havia pensado. Assim, se “[...] Drogo sentia crescer à sua volta, com o dilatar-se da noite, uma surda inquietação.” (BUZZATI, 1984, p. 90), “[...] quando desciam as trevas, o escasso número de homens da guarda não era mais suficiente para impedir que a noite se apoderasse do forte. Vastos setores das muralhas não eram guardados e por lá penetravam os pensamentos da escuridão, a tristeza de estarem sozinhos.” (idem, p. 212). E, mesmo se o dia viesse a nascer como uma bela manhã de verão, logo Drogo, que “[...] fora convencido a ficar quatro meses, e acabara por ficar amalgamado ao forte” (idem, p. 212), compreenderia que “[...] no céu passavam nuvens cujas sombras manchavam de modo estranho a paisagem.” (p. 213). No forte, nominando como a *ilha perdida* (p. 212) ou o *pálido arquipélago no oceano negro* (p. 95), “[...] não era fácil sentir-se um herói. As sombras já tinham envolvido o mundo, a planície do norte perdera toda a cor, mas ainda não adormecera, como se algo de ruim estivesse nascendo ali.” (BUZZATI, 1984, p. 91).

A solidão torna o quarto de Giovanni Drogo inóspito. “Sentado na cama em seu quarto à luz do lampião, na beira da cama, triste e perdido [...]”, Drogo “[...] conhecia a sério o que era a solidão”. “Acima da cama um crucifixo de madeira, do outro lado uma velha gravura com uma longa inscrição, da qual se liam as primeiras palavras: *Humanissimi viri Francisci Angloisi Virtutibus*”. Ali “ninguém entraria durante a noite inteira para falar com ele; ninguém, em todo o forte, pensava nele, e não apenas no forte, talvez no mundo inteiro não haveria viva alma que estivesse pensando em Drogo”, até mesmo sua mãe, lidando com os quefazeres da casa, na cidade distante “[...] tivesse outras coisas em mente [...]”. Na solidão, o ruído que quebra o silêncio repetidamente, é como um martelar em sua alma – nada mais que um *ploc!*, suficiente para parecer-lhe como “[...] um rumor subterrâneo, de águas paradas, de casas mortas.” (idem, p. 35-37).

Como se vê, no contexto da guerra em que escreve Buzzati, 1940, há uma mudança significativa em relação ao modernismo, a ponto de Birman escrever, em outro de seus mais

belos textos, que “[...] é preciso reconhecer que, na passagem da modernidade para a pós-modernidade, algo da ordem do sujeito e do desejo se transformou radicalmente. Aquele não consegue mais acreditar, como anteriormente, que pode transformar a si mesmo e ao mundo com seu desejo, de maneira a poder reinventar a si mesmo e a ordem social” (BIRMAN, 2000, p. 81). A ideia forte, tanto em Birman, como em outros autores que avalizam o pós-moderno, é de que, enquanto a modernidade construiu-se em torno de um ideário revolucionário, materializando uma crença transformadora do sujeito coletivo, calcada num desejo implacável de realização, o sujeito pós-moderno, que alinhava a cultura do espetáculo e a do narcisismo, como se tem lido, “[...] busca sempre a *estetização* de si mesmo, transformada na finalidade crucial de sua existência” (idem, p. 84). Com clara ressonância em nosso processo cultural, o novo artista redistribui esse novo estado de espírito que acomete o homem comum, e se refaz através da noção de continuidade, de fragmentação, de falta de sentido, de desestruturação, do contingente, do imediato, do provisório, do temporário, das narrativas diárias e que esvanecessem, da superficialidade, da tecnologia e do armazenamento, com alguns destes elementos possibilitados pela uma constante busca de um arcabouço histórico que temos, pela tradição. Mas por qual motivo isso ocorre?

Walter Moser, que agora está definitivamente guiando nossa fala, aponta a *perda de energia* como primeiro componente do Spätzeit. Recorrer à ideia do *paraíso perdido* e da *idade de ouro*, apesar de se revelarem como dois lugares narrativos muito recorrentes, dois clichês, torna-se efetivamente operacional para pensarmos algumas questões acerca da produção artística contemporânea nesse sentido, dentro da situação de perda de energia. O primeiro deles, sinteticamente, sinaliza aquela impressão essencialmente humana de que estamos sempre no lugar errado, distantes do local onde deveríamos ou poderíamos estar; um lugar em que pudéssemos gestar uma obra capaz de lograr alguma importância. A história da arte marca inúmeros trabalhos que foram realizados sob essa noção. Assim, sem poder estar no lugar ideal, o artista deixa de poder realizar o que tem de melhor em si, devendo contentar-se com um trabalho menor. O problema, contudo, pode se estender. Não bastaria, por exemplo, poder estar no lugar idealizado, mas antes, saber qual seria este paraíso capaz de disparar nossas mais recônditas qualidades criativas. Se o paraíso perdido, aparentemente, corre risco de ser contornado, o segundo elemento mostra-se praticamente insuperável: a *idade de ouro* é objetivo bem mais aflitivo, pois está marcada em outro tempo, normalmente no passado, quem sabe no futuro, jamais, porém, no presente, justamente – impondo uma sina condicional – onde nos encontramos.

É justamente a partir de tais premissas que a obra de Buzzati foi construída, fazendo grande escola aos autores contemporâneos: infiltrando-se na sociedade em que reproduz, reconhecendo-se como parte de sua época, e jamais do lado de fora, uma testemunha que se engendra. Sua vida comum, de produtor artístico, confunde-se com a sociedade com a qual necessariamente se mistura. Dentro do fim de uma época, portanto, o conceito de perda de energia liga-se sempre às temáticas do *enfraquecimento* e de *diminuição de tamanho*, mas são as consonantes que caracterizam a própria condição humana, em meio à imensidão do universo. Conforme Moser (1999, p. 34):

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

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

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

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

Diante do que analisamos, Drogo é o homem que refuta os valores do modernismo; toda esperança depositada em sua formação se dissipa no momento em que veste a roupa militar pela primeira vez. O auge de suas impressões, contudo, está no momento em que divisa o deserto pela primeira vez, como tantas vezes replicamos aqui. O único artifício a furta-lhe a loucura foi amoldar-se ao jogo, construir sua própria verdade, através da construção da memória, tornando então razoavelmente possível sua existência.

## Conclusão

Estamos, portanto, na época em que o medo redentor foi eliminado e a existência é um episódio fatídico, levando-nos ao medo puro. O medo é a distribuição elementar entre revelação, liberdade e absolvição, e sua maior crueldade está na imprevisibilidade de sua ocorrência, pela morte. Mas a literatura buzzatiana, embora não ignore seu contexto de realização, furta-se a uma fórmula simplista de composição, e tem nos elementos sobrenaturais, alinhados à leitura subjetiva da realidade e da existência humana, a característica fundamental de ficcionalizar o mundo em que se insiste retornar às constantes classificações e ao fazimento de discursos totalizantes. A inação de Drogo, em verdade, está ligada a sua perda de energia gradativa, a sua sensação de pequenez, a frustração de esforços e esgotamento de certezas, condições produzidas pela impressão do real que se transforma em suposto desamparo. Drogo vê-se diante de um nada parcial, contra o qual não cabe adotar uma atitude concreta de defesa nem de ataque, já que pode, em verdade, nada existir na *realidade* que o rodeia. Por este motivo, está autorizado à construção da memória para formalizar o autêntico, pelo temor do desconhecido. Emilio Myra y Lopez organiza satisfatoriamente, em plano teórico, como o medo se manifesta em Giovanni Drogo, e ficamos com essa explicação:

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

Quer isso dizer que o sujeito se assusta ante sua crença de que lhe falta algo que na realidade tem. E o caso mais típico é o de muitos adolescentes (e de adultos emocionalmente adolescentes) que vivem angustiados e torturados pela ideia de

que lhes falta valor (ânimo, valentia, coragem); tais indivíduos nos apresentam o mais curioso dos motivos do Medo quando, por acaso, se esquecem de tal carência e, retrospectivamente, se apercebem de que se comportaram bem em uma situação de emergência. Tão habituados estão a ser pusilânimes que essa modificação brusca os assusta duplamente e “se horrorizam então ante a ideia de sofrer a carência do Medo”. Surge assim o paradoxo de que se atemorizam porque não se atemorizam. E nosso negro gigante goza da possibilidade de utilizar, em sua ausência, sua própria sombra. (MIRA Y LOPEZ, 1988, p. 21, *grifo nosso*).

Infelizmente, Drogo havia escapado à ignorância que as mais variadas narrativas culturais pretenderam, cuidadosamente, fazer irromper. Bauman explica que “[...] todas as culturas humanas podem ser decodificadas como mecanismos engenhosos calculados para tornar suportável a vida com a consciência da morte” (2008, p. 46). Em Bosi lemos sobre uma tendência de (des)naturalizar as ações dos protagonistas, posto que estes atuam sob a égide de valores determinados que se revelam como uma verdadeira capacidade de *resistência* tematizada de forma romanesca. Há um exercício de todo escritor em estetizar a composição ética do personagem.

**É preciso levar adiante a análise diferencial do termo “valor”. No homem de ação, a realização dos valores tem um compromisso com a verdade de suas representações.** Para condenar um ato como injusto, é indispensável, ao ser ético, saber se, efetivamente, o seu sentimento de indignação está fundado em uma percepção correta dos fatos e das intenções dos sujeitos. O valor, nessa esfera da práxis, se provará pela coerência com que o homem justo se comporta a partir da sua decisão. Os obstáculos à sua vontade virão de fora, pertencerão à lei da necessidade natural ou à surpresa das contingências, mas, dentro dele, no seu chamado foro íntimo, o imperativo do dever se manterá intacto. De todo modo, é o *princípio da realidade* com toda a sua dureza que rege a realização dos valores no campo ético. A situação do romancista é outra. Ele dispõe de um espaço amplo de liberdade inventiva. A escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável. O narrador cria, *segundo o seu desejo*, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, **o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio.** (BOSI, 2002, p. 121, *grifo nosso*).

Na representação criada por Buzzati, se há resistência, está no simples adiamento do inevitável. Realinhando o famoso aforismo, eleito por Descartes para compor um de seus retratos, ao *mundus est fabula* deve somar-se a inevitável irracionalidade humana, enquanto o mundo todo se torna o *spatium* fantástico, sutil e brutalmente exercitado. Estamos, enfim, no tempo em que a verdade encontra uma aliada raramente contestável, a tecnologia. A revolução tecnológica cada vez mais interfere na concepção de verdade. Algo impresso, gravado ou filmado, o que se multiplica todos os dias por toda a parte, transmuda-se rapidamente em verdade. Os

valores, que antes se confundiam com o próprio conceito de verdade, agora estão submetidos apenas a impressões de acontecimentos. Confronta-se a verdade pela memória, mas é uma luta cada vez mais injusta. Historicamente, a tecnologia sempre cuidou de arruinar a memória, haja vista como tantos e tantos fatos foram registrados em livros de história, funcionando como base da educação de incontáveis gerações, até que se pusesse em contraste com novas provas, paradoxalmente produzidas por outras tecnologias, transformando tudo – a antiga e a nova teoria – em simples hipóteses. O perigo reside justamente aí, até onde a nova tecnologia também não está funcionando apenas como subterfúgio para construção de novas verdades. O romance distópico, 1984, de George Orwell já deixava bem claro de que como o domínio da informação centrava-se como fonte de todo o poder. A tecnologia, que por vezes muito é confundida com evolução, ora patrocina uma maneira aparentemente educada de se colocar e impor. O rigor científico supera qualquer lenda, mito e crença, mas ele mesmo é uma estrutura primária válida apenas a partir de determinismos situacionais.

A memória, ainda que equivocada, ainda que redecorada e construída, como lemos no episódio da *visã do deserto*, em Buzzati, somente ela é capaz de dar dignidade ao ser humano; se o homem acredita na força da subjetividade, ainda que intimamente, poderá escolher entre a memória e a verdade; poderá sem dúvida não ser contaminado pelo *grande* discurso. Não tem importância o quanto não se pode confiar em nossa memória, porque o substrato da vida ainda estará nela. Confiar na memória é o mesmo que crer sem mais poder ver; é uma crença construída, mas o que não é? Pela tecnologia as novas gerações poderão ter acesso a todo tipo de acontecimento e essa será sua nova crença e religião, mesmo que produções cinematográficas, como *Minority Report* denunciem o perigo da crença na tecnologia como subsídio suficiente a formação da verdade, isso não se apagará; as verdades, nesse sentido, formam o novo arcabouço de previdência; ali, a mais alta tecnologia facilmente manipulada, justamente aplaca a verdade, e só pode ser raramente vencida pela memória. No entanto, o esforço por lembrar-se de seu passado é que resgata a autenticidade do homem, em uma luta que se renomeia entre indivíduo *versus* tecnologia. Com tudo isso, queremos dizer que a memória é mais que uma forma de conhecer o mundo, não se trata apenas de acessá-lo, mas sim de adimiti-lo como um lar, ainda que muitas narrativas construídas façam dele o que podemos entender e esperar.

## Referências

ARSLAN, A. *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*. Modena: Mucchi Editore, 1993.

- ASQUER, R. *La grande torre: vita e morte di Dino Buzzati*. Lecce: Manni, 2002.
- BAUMAN, Z. O pavor da morte. In:\_\_\_\_\_. *Medo líquido*. Trad. Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 35-73.
- BOSI, A. Narrativa e resistência. In:\_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.
- BUZZATI, D. *O deserto dos tártaros*. Trad. de Aurora Fornani Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CAMPBELL, J. Epílogo: mito e sociedade. In:\_\_\_\_\_. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In:\_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. Col. Debates.
- CAMARANI, A. L. S. Introdução. In:\_\_\_\_\_. *A literatura fantástica*. Caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 7-9.
- COMPAGNON, A. O mundo. In:\_\_\_\_\_. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 95-135.
- GINZBURG, J. Impacto da violência e constituição do sujeito: *um problema de teoria da autobiografia*. Revista Desenredo, 2009. P. 123-131.
- FISCHER, L. A. *Dicionário de palavras e expressões estrangeiras*. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- KAFKA, F. *O castelo*. Trad. e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MIRA Y LÓPES, E. O medo. In:\_\_\_\_\_. *Quatro gigantes da alma: o medo, a ira, o amor, o dever*. 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. p. 21-106.
- MORIN, E. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2003.
- MOSER, W. Spätzeit. In:\_\_\_\_\_. *Narrativas da modernidade*. Org. de Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 33-54.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In:\_\_\_\_\_. *Texto/contexto; ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4ª ed. 2ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- WEINRICH, Harald. Uma nova profissão: rejeitador (Böll, Borges). In: *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 283-289.

**Carlos Eduardo Monte**

---

Doutorando em Estudos Literários pelo Programa em Pós-Graduação em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio De Mesquita Filho UNESP/Araraquara (2015-).  
É Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio De Mesquita Filho UNESP/Araraquara (2014).

*Recebido em 20 de maio de 2015.*

*Aceito em 30 de junho de 2015.*