

O DESERTO DOS TÁRTAROS SOB A ÓTICA DO FANTÁSTICO HUMANO, DE JEAN-PAUL SARTRE

IL DESERTO DEI TARTARI DAL PUNTO DI VISTA DEL FANTASTICO UMANO, DI JEAN-PAUL SARTRE

Carlos Eduardo Monte*

RESUMO

Este artigo analisa o romance do italiano, Dino Buzzati, *O deserto dos tártaros* (1940), a partir do *fantástico humano*, base teórico-ensaística desenvolvida por Jean-Paul Sartre no texto, *Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem* (1947). O estudo busca demonstrar que os vetores ensaiados pelo filósofo, ora nominados: *expressão inversa*, *inversão relacional* e *moral de resistência*, descrevem com bastante precisão uma categoria do fantástico que está colocada como ponto de virada dentro do gênero, referindo-se a obras de autores como Blanchot, Kafka e Buzzati. A *hesitação* deixa de ser um momento lancinante para se tornar o pano de fundo da narrativa, dando-nos, por definição crítica, o *mundo às avessas*, e o protagonista se revela como um *índice de resistência*, pondo em xeque valores sedimentados pelo modernismo, através de seu comportamento de contraste. Na obra de Buzzati, seguimos Giovanni Drogo, aos vinte anos, nomeado oficial para servir no forte Bastiani, situado na fronteira norte do país, em cujos limites encontra-se o lendário e enigmático deserto dos tártaros. Do castelo gótico de antanho a um dos símbolos bélicos do modernismo, o forte se reveste pela atmosfera de claustro, solidão e melancolia, enredando sutil e gradativamente aos que a ele se submetem.

PALAVRAS-CHAVE: Dino Buzzati. Fantástico humano. O deserto dos tártaros. Alto Modernismo. Jean-Paul Sartre.

SOMMARIO

Questo articolo analizza in romanzo di Dino Buzzati, *Il deserto dei Tartari* (1940), dalla base fantastica, teorica e saggistica umana sviluppata da Jean-Paul Sartre nel testo, *Aminadab, o il fantastico considerato come un linguaggio* (1947). Lo studio cerca di dimostrare che i vettori

* Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP/Araraquara-FCLAR.
E-mail: monteadvocacia@yahoo.com.br.

testati dal filosofo, a volte nominati: *expressão inversa*, *inversão relacional* e *moral de resistência*, descrivere con grande precisione una categoria del fantastico che è considerato come il punto di svolta nel genere, con riferimento alle opere di autori come Blanchot, Kafka e Buzzati. *L'esitazione* non è più un momento straziante per diventare la narrazione dello sfondo, dandoci, per definizione critica, il mondo sottosopra, e il protagonista si rivela come un indice di resistenza, mettendo in questione i valori sedimentate dal modernismo, attraverso il suo comportamento contrasto. Nel lavoro di Buzzati, seguiamo Giovanni Drogo, a vent'anni, ha nominato ufficiale di servire a Fortezza Bastiani, situata sul confine settentrionale del paese in cui confini si trova il deserto del leggendario ed enigmatico dei Tartari. Del castello gotico al uno dei simboli bellicosi del modernismo, la fortezza si copre dell'atmosfera chiostra, della solitudine e malinconia, grovigli sottile e poco a poco che lui sottoposti.

PAROLE-CHIAVI: Dino Buzzati. Fantastico umano. Il deserto dei Tartari. Alto Modernismo. Jean-Paul Sartre.

INTRODUÇÃO

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

O estilo de pensamento entrópico, típico de sua época, liquida a artificialidade da linguagem para alcançar a inteligência egocêntrica. Do vazio deixado pela oposição estética, tropel estendido das maiores obras do gênero, o *fantástico humano* reconhece, para além de implicações periodológicas, que a solução para uma reformulação do fantástico está, em verdade, na expansão ilimitada da *hesitação* (traço *sine qua non* do fantástico). Embora não haja uma nomenclatura diretamente cunhada, tanto pelo autor quanto por seus críticos, acreditamos que sua teoria ainda não se encontra satisfatoriamente absorvida no todo, nem pelos teóricos do Fantástico (em seu sentido tradicional), e nem por aqueles que pesquisam o Realismo Mágico, de forma que, se há um ponto arquimediano que marca a passagem destes gêneros, foi principalmente Sartre quem o entreviu. Trata-se, no entanto, de uma escola incompreendida, construída sob o pano de fundo filosófico, o que torna tortuoso o caminho percorrido por ela, e que ora se descortina pela politização contemporânea das vertentes do fantástico.

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

A fórmula intrínseca desbravada por Sartre está registrada na força de seu ensaio literário sobre o tema: *Aminadab, ou do fantástico considerado como uma linguagem*, de 1947, no qual são contrapostos o romance, *O castelo* (1926), do tcheco Franz Kafka (1883-1924), e o conto, *Aminadab* (1942), do francês Maurice Blanchot (1907-2003). A apenas cinco anos de Blanchot, e a vinte e um anos de Kafka, a lógica da filosofia existencialista desarticula a providência revolucionária do fantástico, mas não está completamente distante daquele pavor cósmico, situacional da atmosfera gótica, preconizado por Lovecraft (1987). Não seria um equívoco dizer pela presença da tradição gótico-fantástica no *fantástico humano*, se não fosse ele o ponto de virada do gênero, quando, no alvorecer do pós-guerra, Sartre se permite centrar o homem como condição fundamental do fantástico, superando a tradição teórica em que o fantástico era “[...] a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2014, p. 31), passando à seguinte forma: a) o encontro entre as configurações discursivas do *real* e do *sobrenatural* é uma fusão; b) a *hesitação* da personagem se alastra para uma caracterização de ilogismo complexo.

Em Blanchot, em Kafka, e sobretudo em Buzzati, o domínio da racionalidade se perde, e a *hesitação* torna-se a própria narrativa. No mundo às avessas, como pode ser entendido o ambiente hipnótico-sensor pelo qual as personagens desses autores desfilam, a hesitação é como o rei Midas do contrassenso, tocando e contaminando a tudo, desafiando o bom senso do protagonista errático sob o índice da incerteza, da dúvida, da ilusão, da indecisão e do onírico. A *hesitação* está na suspensão constante das regras naturais; deixa, portanto, de ser o

momento lancinante para se tornar a via de regra. A tentativa de subverter essa nova diretiva dá ao homem uma dimensão fantástica, fazendo dele a força de resistência à danação lógica; o *humano* é o ponto de resistência nesse fantástico tão valioso para Sartre.

O mundo todo é uma hesitação, e o homem é o criador de narrativas pessoais. Não por acaso, Sartre escreve:

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

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

Para Sartre, é sinal dos tempos que Blanchot, mesmo sem ter lido Kafka, tenha produzido uma obra tão afinada com o autor de *A metamorfose*. Os dois autores teriam convergido sua escrita cooptados pela moral existencial, política e filosófica do entre guerras, levando seus protagonistas a buscarem uma perspectiva de sentido em meio à crise brutal, colocando em xeque os valores substanciais tão caros ao modernismo. Mergulhando seus personagens em um reiterado embaraço emocional, a consciência e a responsabilidade desencadeada por suas escolhas agigantam o atordoamento desses homens para além do que a capacidade humana é dada suportar. Na força analítica de Sartre, o fantástico é expressão do humano, e o *iter* dessa representação se articula em três pontos bem definidos em seu ensaio: a) as condições em que essa expressão se revela, e que chamaremos de *Expressão inversa*; b) o significado da inversão nas relações humanas, ora denominada por *Inversão relacional*; e, c) finalmente, a busca pelo fim identificável nessa expressão, que seria o *leitmotiv* da *Moral de resistência*. E é justamente dessa *moral de resistência* que pode ser retirado - é o que defendemos neste trabalho - o vetor de principal caracterização do *fantástico humano*, vetor que se coloca em oposição à *expressão inversa* e à *inversão relacional*, para contrastar, como em Sísifo, a condição humana que insiste em elevar até o alto da montanha a pedra gigantesca que novamente rolará sobre nós.

Muitas vezes associado a Kafka, autor indefectivelmente ligado ao fantástico, Buzzati sempre negou a aproximação¹, afirmando por toda a vida ter vindo a conhecer a obra do escritor tcheco apenas depois de ter escrito suas próprias histórias. Expondo a vida do autor, no entanto, o próprio irmão, ao entregar as anotações de Buzzati para estudiosos, confirmou a realização de pródiga leitura realizada por Buzzati da obra *Kafkiana*, ainda nos anos 30 (ARSLAN, 1993). A associação não é gratuita, ainda que Sartre, por razões desconhecidas, tenha ignorado a obra de Buzzati em seu texto, *O deserto dos tártaros* parece-nos a obra acabada que melhor exemplifica o fantástico humano exposto por ele.

1 A EXPRESSÃO INVERSA

Na ausência da *expressão inversa* não poderia haver o fantástico humano.

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

Em *O deserto dos tártaros* há grande desenvolvimento dessa atmosfera inversa. Está, por exemplo, registrada nas paragens que Drogo experimenta na solitária viagem a cavalo que faz até o Forte, no próprio Forte Bastiani, onde toda a trama se desenvolverá, e, sobretudo, no ilogismo contínuo do misterioso deserto que se estende em derredor, o deserto dos tártaros.

Vamos a algumas dessas passagens:

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:

¹ Como escreve a italiana Antonia Arslan, Buzzati admitia haver conhecido Kafka somente após o fim da segunda guerra, quando já havia publicado *Il deserto dei tartari*: “Veniva considerato un Kafka italiano, una brutta copia di Kafka: la critica è stata per lunghi anni condizionata da questo acostamento Buzzati - Kafka, per cui si andava cercare in Buzzati se c’era una somiglianza con Kafka, che non c’è. In realta, come si è appurato recentemente, Buzzati aveva letto Kafka, l’aveva meditato, gli era servito per elaborar la própria personale linea di scrittura. Ma fu talmente ossessionato da questo confronto che negava di averlo conosciuto” (ARSLAN, 1993, p. 12).

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

Estamos no terceiro capítulo do livro, quando Giovanni Drogo pode subir pela primeira vez através da plataforma de tiro e conhecer, mirando pelo alto, o derredor do forte Bastiani, para o qual fora nomeado oficial. Depois de uma insólita viagem, entre penhascos, despenhadeiros e vales, em uma paisagem com mínimas paragens, completamente dominada por sombras e escuridão (palavras repetidas à exaustão no texto buzzatiano consagrando a atmosfera estética), construções abandonadas, e caminhos bifurcados em que “[...] ecos rechaçavam a voz de Drogo com um timbre inimigo” (1984, p. 13), Drogo ganha acesso ao forte. Agora, visto de cima, a clara impressão de que a construção está sentada sobre a névoa, ao pé de um imenso deserto alabastrino, como que se reproduzindo o inferno configurado no *trecento* italiano, por Dante Alighieri. O deserto dos tártaros, esbranquiçado, furtando-se à visão de quem o mira, remete-nos ao lago Cocite, aventurado pelo gelo e o granizo, pela neve e pela ventania, como descrito no mais aflitivo Círculo de sofrimento na obra dantesca, *A divina comédia* (1307-1321). Tal como o lago Cocite, o deserto dos tártaros torna-se um espaço de lamentações e medo, formado pelas lágrimas que vertem os condenados.

Nesse pequeno diálogo que destacamos, a sentinela não está furtando informações a Drogo; o mistério acerca do deserto e de seus possíveis habitantes, os tártaros que um dia por ali estiveram e que eventualmente tornarão a subir pelas encostas do forte, tomando e massacrando seus soldados, é um enigma que não se resolve na narrativa. “– Por que dos tártaros? Havia tártaros ali?” (BUZZATI, 1984, p. 19), Drogo indaga ao Capitão Ortiz, tentando compreender a designação dada ao lugar. “– Antigamente, acho. Porém, mais que tudo, é **uma lenda**. Ninguém deve ter passado por lá, nem mesmo nas guerras passadas”,

responde Ortiz a Drogo. “– Então o forte nunca serviu para nada?”, torna o oficial. “– Para nada”, arremata o capitão. Tal como a incessante busca do agrimensor K, a experiência do deserto é a da espera perpétua, condenando a todos a uma repetição que se lhes torna imanente à razão; 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. Vê-se como Buzatti responde ao ensaio sartriano, a construção fulcral da guerra, o forte - normalmente associado à força beligerante de uma nação - aqui parece o fruto do indefinido, em cujo ambiente desfila um grande poder de impressão. 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 as ações que se formavam em seu pensamento, e que logo o tornariam um reconhecido herói, no momento seguinte, escondendo-se dos indícios pavorosos que o local lhe imprimia, negava-se à prática de todas elas. Assim, “[...] 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” (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**” (p. 212), percebia 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**” (p. 91). Também, 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**”, nem mesmo sua mãe, lidando com os quefazeres da casa, na cidade distante, talvez 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.**” (p. 35-37) (Grifos nossos).

No mesmo plano de Sartre, analisando a obra kafkiana, Todorov pontua no capítulo derradeiro de sua famosa obra, *Introdução à literatura fantástica*:

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

Embora tenha sofrido transformações, o *spatium* desse novo fantástico, convidativo e autoritário, poderá ser um castelo, uma floresta, um navio ou uma mansão nababesca, mas eventualmente será uma casa antiga, um hotel, um hospital psiquiátrico, um orfanato, uma pequena cidade ou um forte de guerra; poderá manifestar-se em curtas viagens de aviões, trens, em um hangar interstelar, ou na dimensão diminuta de um elevador. Assim, a certeza mórfica que nos acostumamos atribuir, por exemplo, a uma fortaleza de guerra está na sua validade contextual, sem a qual tudo o mais não se realizaria, ora imbricando-se com a ambientação, ora atuando como personagem que se alinha com a representação material no texto, projetando-se em uma linha de destino-temporal e de condições do ambiente (CANDIDO, 2009).

Quando K, o agrimensor, em *O castelo*, de Franz Kafka, 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. Processo análogo ocorre em *O deserto dos tártaros*, em que sobram fortes marcas da estética negativa no romance, sob uma perspectiva do gênero que imbrica corrupção das razões do protagonista e o desvio lógico do *spatium*, sendo determinante, inclusive, como referência, às produções que a ele se seguiram nas décadas posteriores, sob o signo do contemporâneo.

2 A INVERSÃO RELACIONAL

Sartre prefigura um desdobramento, com múnus de *spätzeit*², daquele fantástico transmitido pela tradição alemã e francesa.

O ocaso do gênero³ estaria vinculado a um ápice exaustivo, e as obras de autores como Kafka e Blanchot seriam representantes dessa situação limite. O aspecto burocrático que se fortalece como conteúdo nessas obras remete a um ilogismo vivencial, o que pode ser experimentado de forma ainda mais extremada em *O deserto dos tártaros*. Segundo Sartre, o ambiente tem o aspecto da claustrofobia, labiríntico, e a burocracia reinante, elemento que melhor traduz a *inversão relacional*, se articula pelo que ele chama de *homens-utensílios* (terminologia aproximada pode ser lida no filósofo Giorgio Agambem, em *Profanações*, 2005). Tais personagens exercem de forma diligente suas funções, sem questionamentos, tornando-as caducas. Apoiando-se na ideia do cumprimento do dever estrito, seus atos estão adstritos à *ideia de lei*, com duas vertentes inicialmente muito claras como consequência: obediência e desobediência. Escreve Sartre:

Assim, a lei desagrega-se em capricho e o capricho de repente deixa entrever a lei. Em vão recorrerei aos códigos, aos regulamentos e aos decretos: velhas leis estendem-se sobre as secretarias e os empregados adaptam-se a elas, **sem que se possa saber se estas leis emanam duma personalidade qualificada, se são o produto de uma rotina anônima e secular, ou se não são inventadas pelos funcionários. O seu próprio alcance é ambíguo, e nunca poderei saber se são aplicadas a todos os membros da coletividade ou se dizem respeito apenas a mim.** Contudo, esta lei ambígua que oscila entre a regra e o capricho, entre o

³ O termo *Spätzeit*, conforme explica Walter Moser (1999, p. 33), é de dificultosa tradução, mas designa o período de encerramento de uma época: Segundo explica: “Proponho-me engarjar-me aqui numa exploração do campo designado por esse termo. Começarei por associá-lo a um substantivo que já atingiu o estatuto de um conceito historiográfico: *Spätzeit*”. O fato de empregá-lo na sua versão alemã pode indicar que são, sobretudo, historiadores de língua alemã que se serviram dele, mas mostra também meu embaraço de tradutor. Como traduzir *Spätzeit*? “época tardia” não é corrente; “tempo da decadência” é restritivo demais; “o tempo que chega tarde”, literal demais. Trabalharemos, pois, com o termo alemão como a sigla de alguma coisa que resta precisar.

³ Embora não seja pacífico tomar o fantástico como gênero literário, posto que modernamente alguns autores preferiram chama-lo de *categoria ou modalidade literária*, Sartre não deixa dúvidas de sua escolha. Dessa forma, sempre que fizermos alusão ao fantástico, o estaremos considerando como gênero, para as finalidades deste trabalho.

universal e o singular, está presente em toda a parte, aprisiona-vos, oprime-vos, estais a violá-la quando pensais estar a segui-la, e, quando vos revoltais contra ela, estareis a obedecer-lhe sem o saber. Não tem por finalidade manter a ordem ou regular as relações humanas; é a lei, sem finalidade, sem significado, sem conteúdo, e ninguém lhe pode fugir. (1997, p. 117-118, grifo nosso).

A discussão sartriana atinge o cerne da obra de Buzzati, posto que no forte Bastiani pululam os *homens-utensílios*; postos entre a mais baixa e a mais alta patente, os personagens buzzatianos experimentam uma relação de inversão com a realidade e, por conseguinte, com o protagonista, ainda incipiente deste mundo. Tomamos, entre inúmeras cenas, uma das mais exemplares; trata-se do diálogo inicial travado entre Drogo e o major Matti, assim que o novo tenente chega ao forte.

Drogo apresentou-se em posição de sentido, mostrou os documentos pessoais, começou a explicar que não fizera nenhum pedido para ser designado para o forte (estava decidido, logo que possível, a pedir transferência), mas Matti interrompeu-o.

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

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

– Ah, pois é, médico, tem razão, ia me confundindo, claro. – Matti pareceu embaraçado por um instante e Drogo notou que, levando frequentemente a mão esquerda ao colete, tentava esconder uma mancha de gordura, redonda, uma mancha evidentemente recente, no peito do uniforme. (BUZZATI, 1984, p. 26).

E, ainda na mesma cena, logo adiante:

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

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

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

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

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

– A menos que o senhor se conforme em ficar quatro meses aqui, o que seria a melhor solução. (BUZZATI, 1984, p. 28-29).

A aproximação com Kafka é inevitável. A desconstrução da patente de Matti, em cujas palavras está o engano (incerteza sobre a ascendência de Drogo), a fala errática e entrecortada, sua aparência física (gorducho e com excessiva afabilidade) e o desleixo com o uniforme, destoam do padrão militar a que estamos acostumados a encontrar. Ao desvelar o funcionamento do pedido de dispensa, na segunda parte da cena, temos algo muito próximo ao da chicana que Kafka estabelece entre o advogado e Josef K, em *O processo* (1925), quando o causídico expõe ao seu cliente quais as possíveis formas de se livrar do processo indeterminado que está enfrentando. As cavilações de Matti enredarão Drogo indefinidamente; muito tempo depois, pouco antes de sua morte, Drogo se dá conta de que jamais poderia ter deixado o local.

Em Kafka e em Buzzati, os protagonistas recorrerão em vão à ética e aos códigos. Seu caráter discrepante arrazoá a máxima burocracia, e as relações tornam-se oscilantes e indeterminadas.

Para mergulhar os seus heróis no seio duma atividade febril, fatigante e ininteligível, Blanchot e Kafka têm de os cercar de homens-utensílios. Remetido do utensílio ao homem, como do meio ao fim, o leitor descobre que o homem, por sua vez, não é mais do que um meio. Daí esses funcionários, esses soldados, esses juízes que povoam os livros de Kafka, a esses criados, chamados também *empregados*, que povoam *Aminadab*. O universo fantástico terá, por conseguinte, o aspecto duma burocracia: são, com efeito, as grandes administrações que se parecem mais com uma sociedade às avessas. (SARTRE, 1997, p. 117).

3 A MORAL DE RESISTÊNCIA

Chegamos, enfim, ao principal elemento de nossa pesquisa ensaística.

Nos romances do fantástico humano, a *moral de resistência* é o ponto de articulação que diferencia a categoria literária do que a precedeu, e também das produções que virão. É, assim, um verdadeiro ponto de mudança. O protagonista de Blanchot, de Kafka e de Buzzati, são os portadores dessa moral, são os únicos que contrastam a caducidade do mundo. Como se a eles fosse dado o dom da visão na terra de cegos. Sartre finaliza seu ensaio escrevendo: “Kafka era apenas uma etapa” (1997, p. 126); como uma ponte que sintetizava os vetores do fantástico, mas também dos rumores intimistas e transcendentais, algo presente em Tchekov ou Joyce, entregando à geração do pós-guerra um novo ponto de partida. Afinal, o *fantástico humano* encontra sua expressão: a entrada do protagonista para o mundo fantástico, com

gradações dessa experiência. Dentro de um ritual de passagem não pretendido, o protagonista agora é o ponto de tensão, e sobre ele agem as forças antípodas da narrativa.

Sartre nos informa de como o protagonista de Blanchot possui uma estranha norma do Bem e do Mal, trata-se da produção da moral interna – da *estranha norma* maniqueísta – capaz de qualificar tais protagonistas. Entendemos Giovanni Drogo como o homem síntese do *fantástico humano*, sua inação é pautada por uma regra que nos escapa, ou melhor, que contrapõe o que se espera de um herói de guerra do modernismo. Seguro por uma corda de Ariadne presa ao centro da configuração discursiva sobrenatural, ora ele se distancia (ficando ao revés da caducidade), ora ele se amolda à folia vertiginosa. Pouco a pouco, perceberá que, em muitas vezes, é ele quem está no centro, sustentando em giro, como em um torvelinho, o real e o sobrenatural, como construtor de normas a servirem à sua *moral de resistência*, sem saber ao certo acerca da validade de sua formação; é preciso resistir, e Drogo não se entrega à lógica invertida que contamina todo o Forte Bastiani. Não é nosso objetivo esgotar a teoria sobre o *fantástico humano* sartriano, mas vale um recuo histórico para entender as origens dessa nova perspectiva, em que a expressão (sobretudo pela marcação do espaço), e a inversão relacional (formada pela equidade que se instaura entre os demais personagens da história), são dois vetores que forçam a *moral de resistência*, como finalidade essencial do protagonista.

Quatro séculos antes de Jean-Paul Sartre, Étienne de La Boétie, em o “Discurso sobre a servidão voluntária” (1548), já pesquisava sobre certa tendência humana em se deixar contaminar pela subserviência, entregando-se voluntariamente a uma narrativa dominadora (que poderia ser um chefe de família, um regime político, sedes religiosas, etc.). Por qual motivo as pessoas, em tese libertas, abrem mão da capacidade de decidir? É uma pergunta presente em La Boétie e fulcral em Sartre. A lógica da dominação, que parece colocar em contradição a ideia de exercício de liberdade, a essência positiva, porém abstrata, de estarmos no mundo, encontra-se com a concretude da servidão, dando-nos a ideia do sentido existencial, enquanto parte de uma estrutura da qual pouco conhecemos as engrenagens. Ambos os teóricos apontam para um prazer na submissão. Tal prazer, em última análise, contrassenso de todo discurso revolucionário, explica com certa clareza o sucesso das metanarrativas que pautaram e sustentaram o Modernismo; a servidão sempre esteve posta, mas, se antes parecia um rompante de loucura aceitar o açoite a ser açoitado, na pauta do mundo moderno tudo se justifica pelos *severos* padrões cientificistas, padrões suficientes para que o indivíduo se alie racionalmente à submissão (ideia central em alguns teóricos do pós-

moderno, como Jameson, Baudrillard ou Lyotard). O postulado cartesiano, *cogito ergo sum*, é de fundamental representação para a caracterização do humanismo moderno, quando a essência surgia como atributo principal que determinaria a totalidade do ser. O homem desse humanismo, intelectualmente liberto e construtor de seu destino, enfim, moralmente responsável por sua vida, sem maiores reflexões se entrega a fatores capazes de engendrar uma ilusão de progresso, pela ciência, pela tecnologia, pela arte, etc. Carreado pelos pensamentos de Kierkegaard e Heidegger, contudo, no modelo sartriano, o humanismo apresenta uma inversão radical daquela perspectiva; é possível dizer, uma inversão de grande alcance, pela qual o conhecimento da realidade humana só pode ser entendido se tomarmos como dado primordial a *existência*, e não mais a *essência*. O que significa dizer: para Sartre não há nada que defina o homem antes da sua existência, e as consequências dessa premissa, como ruptura de longa tradição, não podem ser nada animadoras.

A ideia presente no protagonista resistente, de Blanchot, Kafka ou Buzzati, de que estamos sós, e de que surgimos e desaparecemos gratuitamente do mundo, sem uma razão que explique nossa existência, lança-nos a indefectível sensação de solidão, angústia e desamparo. Se, anteriormente, dividíamos nossas responsabilidades com Deus, com a sociedade, com os preceitos religiosos, com a família, agora, na condição existencialista da realidade humana, sem essência, o homem será aquilo que vier a fazer de si mesmo, e Kafka ou Buzzati nos mostram a qualidade intoxicante de tal embate, pela não submissão às normas advindas do Castelo ou de uma Fortaleza. Os protagonistas surgem como uma *resistência*, contaminando a nós, os leitores, com sua *moral* estranha e particular, audaciosa e, no mais das vezes, errática, pois, como adverte Sartre, como frutos da existência, são construções particulares. Diante dos homens-utensílios ou dos homens-padrão, o Senhor K. ou Giovanni Drogo escolhem uma liberdade estranha. Sua liberdade é a subjetividade a que estão condenados, em meio à historicidade e tudo aquilo a que Sartre chama de índices de adversidade. Torna-se, o homem, enfim, responsável direto pelos atos que fizer e o que vier a deixar de fazer, em uma ininterrupta equação que reúne liberdade e responsabilidade, por si mesmo e pelos outros.

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 inoccorrência 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 a outra e qualquer ação. Não se pode agir, se estamos esperando. Atentemos para o fato de que o romance não se chama *À 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.

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 que faz escolhas aparentemente arbitrárias, mas que estão em par com sua própria sistemática de ação, justificando seu relativo apagamento, seja por temeridade de identificação, seja por preferência antimimética. Sua inação – 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, fortalecendo a qualidade *humana* do fantástico. Ao passear pelos corredores do forte Bastiani, ao cumprir suas obrigações mínimas de tenente, arquitetando planos que sempre avançam para fora dos limites impostos pelo forte e pela fugacidade da existência, tudo se desfaz no momento seguinte, tornando-se viver 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, resulta em um protagonista amedrontado, inerte e acovardado, mostra-se como personagem complexa, corrompendo o que dele esperamos: a ação.

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. Essa questão, bem recepcionada pela crítica contemporânea, está no contexto em que se clarifica uma espécie de *spätzeit* que se forma: pela *perda de energia* (tendo como referencial argumentativo a *idade de ouro* e a ideia do *paraíso perdido*), pela *decadência*, pela *saturação cultural*, pela *secundariedade* e pela *posterioridade*, e que se torna traço fundamental em uma

virada estratégica na literatura que, embora iniciada nos anos quarenta e cinquenta, 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 heterodiegético de Buzzati. O clichê literário, do herói de guerra, passa a ser contraposto pela experiência desastrosa da guerra, mas, enquanto personagens de autores como Primo Levi viriam a se tornar apenas pessoas normais resistindo a um massacre existencial socialmente imposto, o protagonista de Drogo está sob a função de uma estética fantástica, e o contexto narrativo nos indica que a guerra reassume a cátedra mais realista do terror e do horror, lida como uma barbárie imotivada. 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.

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, 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*. Evidenciada a condição do homem após as décadas iniciais do século XX, os heróis seguintes sofrem da mesma condição de estranheza perante o mundo, até que um dia, após sonhos intranquilos, percebe sua insólita situação existencial.

Tematicamente, da mesma forma que Kafka valeu-se do fantástico para criar sua literatura, Buzzati se vale da ruptura trazida por Kafka para dar as primeiras luzes de um universo que começa a aparecer. “É o leitor que sofre aqui o *processo* de adaptação: colocado inicialmente diante de um fato sobrenatural, acaba por reconhecer sua *naturalidade*.” (TODOROV, 2014, p. 180-181). Tal como em Kafka, a obra de Buzzati depende “[...] ao mesmo tempo do maravilhoso e do estranho [...]” (p. 180), e os acontecimentos *estranhos* ou *sobrenaturais* firmam-se como realidade circunscrita da obra.

CONCLUSÃO

O que caracteriza o tipo de fantástico pretendido por Sartre, o *fantástico humano*, está na fórmula oposicional entre: *expressão inversa, inversão relacional* versus a *moral de resistência*.

No universo buzzatiano, o mundo todo é uma paisagem do medo.

Nada pode ser feito por Giovanni Drogo para evitar o fim pela morte. O forte Bastiani – ou *la Fortezza* – contamina o protagonista através do terror gradativo, dentro de uma atmosfera nociva à percepção da realidade. O medo de Drogo, tal como o homem do alto modernismo, que presencia a ruína das grandes narrativas, pondo em xeque suas certezas e valores, reforça-se como tema genuíno da narrativa fantástica nesse contexto. Conhecemos o medo não apenas por sua manifestação mais sedimentada, pela noção de inferno e trevas, de um mundo sobrenatural capaz de deflagrar na terra as mais sombrias criaturas, entre bruxas, fantasmas, demônios, espectros, fadas, duendes e zumbis; em nosso mundo, vemo-nos diante de uma obscura ansiedade que nos põe à espera do indefinido, por contraditória opressão, da sensação de solidão e abandono recorrentes, em aliança com os insucessos pessoais e com as manifestações de nossa incapacidade, seja pelas doenças, pelas guerras e todas as demais catástrofes que nos afligem. A segurança de uma fortaleza, em *O deserto dos tártaros*, deve ser entendida como a ruína representativa de um projeto que atravessa séculos de racionalidade científica; na inversão de Buzzati, ninguém escapa à força destrutiva do forte, sobretudo aqueles que se prontificam a ele, confluindo para um efeito de realidade que se perde em devaneio.

Quando Giovanni Drogo se põe a caminho do forte, temos uma descrição muito representativa: “Lá se vão, Giovanni Drogo e seu cavalo, diminutos, no flanco das montanhas que se tornam sempre maiores e mais selvagens.” (BUZZATI, 1984, p. 11). O homem Giovanni Drogo, a quem investiram – através dos ritos sociais – com honrarias e algum reconhecimento, até tornar-se um velho major adoentado, entra para um mundo em que nada disso faz mais sentido, pois está às avessas. O que difere Drogo de seus colegas é o exercício recalcitrante da negação à representação social (pelas máscaras sociais caras à literatura italiana, pelas mãos de Luigi Pirandello), não permitindo que as forças racionalistas pesem mais que os sentimentos que emanam de uma natureza verdadeiramente fraca, a qual se avoluma dentro de um processo ignóbil de individualização do ser, o que pouco a pouco passa a ser percebido pelo protagonista no romance. Da objetividade científica agora emanam as

mais brutas realizações do homem, é a conclusão a que se chega quando são abertos os portões de Auschwitz.

Enquanto mestres da literatura no primeiro quartel no século XX, como Joyce e Woolf, experimentam esteticamente a produção mimética da realidade, obtendo como resultado obras monumentais e uma espécie de ápice literário hiper-realista, Buzzati, pouco tempo depois, realoca a busca kafkiana, ultrapassando o fantástico, a fim de estraçalhar o entendimento realista de mundo, sem negá-lo, mas buscando na arte outra forma de acessá-lo, empreendendo uma literatura em que a mais brutal realidade é convertida em narrativa, para se tornar pesadelo moral de gerações, atordoando e angustiando os leitores de *O deserto dos tártaros*.

Por várias vezes, Drogo pretendeu deixar o forte.

Deixar o forte, também haveria de ser uma morte. Assim como os condenados à Esfera de Antenora, no mais ácido Círculo de sofrimento do Inferno – em Dante, negar o discurso de uma guerra iminente, pondo em perigo toda uma nação, está em par com a traição da pátria e de seus partidos. Os traidores de Antenora tinham suas almas submersas até o pescoço, enquanto suas cabeças, deixadas para fora do gelo, experimentam a eternidade das manifestações ignominiosas da natureza. O forte Bastiani é a passagem definitiva para o nada existencial; é o próprio umbral negro, cujas portas se abrem para o deserto dos lendários tártaros; os dois espaços, forte e deserto, se completam. A nova representação do Círculo de sofrimento põe em claustro Giovanni Drogo para sempre, onde, como um condenado, verterá eternamente as lágrimas que seus pares, pelo uso da mais ampla liberdade, escolheram para ele, ao que ele resiste de forma ignóbil.

REFERÊNCIAS

- ARSLAN, Antonia. **Dino Buzzati tra fantastico e realistico**. Modena: Mucchi Editore, 1993.
- ASQUER, Renata. **La grande torre: vita e morte di Dino Buzzati**. Lecce: Manni, 2002.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.
- BUZZATI, Dino. **O deserto dos tártaros**. Tradução de Aurora Fornani Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica**. Caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates).

CANDIDO, Antonio. Quatro esperas. In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 135-163.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. Forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010. p. 95-135.

FISCHER, Luís Augusto. **Dicionário de palavras & expressões estrangeiras**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KAFKA, Franz. **O castelo**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LOVECRAFT, Howard Phillips. Introdução. In: LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1987.

MIRA Y LÓPES, Emílio. O medo. In: MIRA Y LÓPES, Emílio. **Quatro gigantes da alma: o medo, a ira, o amor, o dever**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. p. 21-106.

MOSER, Walter. Spätzeit. In: MOSER, Walter. **Narrativas da modernidade**. Organização Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 33-54.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto: ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou do fantástico considerado como uma linguagem. In: SARTRE, Jean-Paul. **Situações I**. Lisboa: Europa-américa, 1997. p. 108-126.

SPINDLER, William. Realismo mágico: uma tipologia. In: SPINDLER, William. **Fórum for modern language studies**. Tradução de Fábio Lucas Pierini. Revisão Fernanda Cristina de Freitas Sales. Oxford, 1993, v. 39, p. 75-85.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4. ed. 2. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2014.