

A poesia espacial em *O deserto dos tártaros*, de Dino Buzzati

The spatial poetry in The tartar steppe, by Dino Buzzati

ELVIS PAULO COUTO 

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar a poesia espacial – a expressão é de Max Milner – em *O deserto dos tártaros* (1940), de Dino Buzzati. Embora seja frequentemente classificado como romance, demonstramos que esse texto é, na verdade, uma narrativa poética. À luz, sobretudo, da teoria de Tadié em *Le récit poétique* (1978), investigamos a categoria do espaço, pois ela constrói as formas poéticas que, geralmente, contrariam a lógica do gênero romanesco. Nosso foco é tripartido em: 1) análise dos aspectos que conferem centralidade ao espaço; 2) exame da criação de imagens discursivas; 3) sondagem dos recursos estilísticos (descrição, predomínio do imperfeito, paralelismo etc.).

Palavras-chave: *O deserto dos tártaros*; Dino Buzzati; Narrativa poética; Espaço.

Abstract: This article aims to analyze the spatial poetry – the expression is by Max Milner – in *The tartar steppe* (1940) by Dino Buzzati. Although often classified as a novel, we demonstrate that this text is, in fact, a poetic narrative. Mainly in the light of the theory by Tadié in *Le récit poétique* (1978), we investigate the space category because it builds the poetic forms that usually contradict the logic of the novel genre. Our focus is tripartite in: 1) analysis of the aspects that give centrality to space; 2) examination of the creation of discursive images; 3) research of stylistic resources (description, predominance of the imperfect, parallelism, etc.).

Keywords: *The tartar steppe*; Dino Buzzati; Poetic narrative; Space.

1 Introdução

O livro *O deserto dos tártaros*, escrito pelo italiano Dino Buzzati e publicado em 1940, foi classificado pelo crítico Antonio Candido (2015, p.160) como “romance do desencanto”, mas presumimos que esse texto não contém as características convencionais do gênero romanesco, encaixando-se mais

adequadamente no conjunto universal das narrativas poéticas. Enquanto o romance tradicional – pensemos, por exemplo, nos romances de Balzac ou Flaubert – apresenta o espaço como pano de fundo dos acontecimentos narrados, a narrativa poética dissolve a função típica da categoria espacial, de modo a conferir-lhe protagonismo e poeticidade.

Giovanni Drogo, a personagem central, após o término do período de sua formação na academia militar, é nomeado oficial e deve ocupar o posto de tenente na fortaleza Bastiani. Sonha com um futuro glorioso, repleto de confrontos beligerantes em que possa demonstrar a sua coragem e a sua verdadeira vocação, porém, ao chegar ao forte e notar que ele “não era imponente, [...] com suas muralhas baixas, nem mesmo bonito, nem pitoresco por suas torres e bastiões”, desencanta-se, um pessimismo desperta em sua consciência, pois lhe parece que naquele lugar afastado da cidade, situado na fronteira de uma planície setentrional deserta de onde provavelmente nenhum exército inimigo surgiria, “não havia absolutamente nada que [...] lembrasse as doces coisas da vida.” (BUZZATI, 1996, p. 23).

Imediatamente, quer retornar ao seio familiar, mas “uma inexplicável excitação penetrava em seu coração”, “uma força desconhecida trabalhava contra sua volta à cidade” (BUZZATI, 1996, p. 23, 39): a magia do espaço já havia o instigado, um mundo fechado se lhe mostrava como refúgio para a sua alma inquieta, aflita e ambiciosa. Segundo Candido (2015, p. 149), o forte “é um modo de ser e de viver, que prende os que têm a natureza idealista e ansiosa de Drogo; os que traduzem a própria situação como longa espera do momento glorioso e único onde tudo se justifica e o tempo é redimido.”

As muralhas antigas e desbotadas do forte Bastiani e o deserto dos tártaros ocultam um grande enigma a ser decifrado; eles simbolizam o destino do herói e, portanto, a narrativa volta-se menos às ações desempenhadas por Drogo do que às transformações espaciais largamente descritas. O enredo é tão condensado e

irrelevante que Carpeaux (2008, p. 2810) o sintetizou com poucas palavras: “*Il deserto dei tartari* é o romance de um jovem oficial que passa a vida inteira, frustrado, numa fortaleza de fronteira, esperando o ataque de inimigos que talvez não existam.” Na verdade, a representação do espaço leva o leitor a perceber como “a vida humana [...] é: permanentemente ameaçada e sem sentido” – constatação pessimista sugerida pela obra de Buzzati e também pela de Kafka, daí a proximidade entre os autores. (CARPEAUX, 2008, p. 2809).

A predominância do espaço e a quase ausência de intriga – as peripécias que constituem o entrecho equivalem à busca de sentido existencial – são indícios de que as formas da poesia estão presentes em *O deserto dos tártaros*. Mais do que isso: a prosa é um subterfúgio, haja vista que o objeto de sua representação é comum à lírica. De acordo com a definição de José Guilherme Merquior (1972, p. 14): “A lírica tem por objeto a imitação de estados de ânimo, através de um discurso organizado de maneira especial, e, por finalidade última, determinado conhecimento de verdades humanas universais.” Como a narrativa poética *Sylvie*, de Gérard de Nerval, a obra de Buzzati não se concentra na imitação das ações cronologicamente executadas do protagonista, mas na imitação de sua autoanálise, de seu itinerário interior de investigação das questões fulcrais da existência que têm significado para todas as culturas.

Frise-se que a forma poética da história de Drogo é também perceptível no trabalho de elaboração estilística: a linguagem desvia-se de sua função utilitária – e nisso reside a comunicação em poesia, segundo Michael Riffaterre (1979, p. 29) –, impregnando-se menos

da função referencial, que manifesta “um pendor [...] para o referente”, do que da função poética, que é caracterizada pelo “pendor [...] para a mensagem como tal” (JAKOBSON, 2007, p.122, 126). Além da autorreferencialidade discursiva, outro elemento poético da narrativa buzzatiana é, conforme a teoria de Ângela Varela (2011, p.66, grifo da autora), a ilustração da espacialidade por intermédio das “imagens visuais, marcadas pela enumeração e pela pontuação”, de modo que “cada parágrafo forma um todo independente – um *quadro*”.

A pluralidade de imagens que o leitor mentalmente produz é o sustentáculo de *O deserto dos tártaros*. Foi a elevação do espaço ao patamar de categoria central da narrativa que permitiu a Buzzati escrever um texto em prosa que se alinha às grandes obras poéticas da modernidade. Por meio da descrição espacial, o autor realizou o desígnio da poesia moderna, isto é, colocou em prática a fórmula de Baudelaire (1995, p.859): “extrair o eterno do transitório.” Este princípio estético foi levado às últimas consequências pelo escritor italiano, pois ele esteve tão preocupado em dar voz ao homem eterno que construiu linguisticamente um universo apartado da História: “É um romance do ser fora do tempo e do espaço, sem qualquer intuito realista.” (CANDIDO, 2015, p.161).

Isso posto, vejamos como o espaço da narrativa, que não é historicamente localizável, insere-se poeticamente na ordem do universal.

2 O protagonismo do espaço

Afirma Jean-Yves Tadié (1978, p.49) que, nas narrativas poéticas, “*l’espace*

devient agent de la fiction.”¹ Em *O deserto dos tártaros*, o espaço ocupa o lugar que, em geral, o herói ocupa nas narrativas convencionais, sejam elas romances, novelas, contos etc. Ao invés de o leitor interrogar-se sobre o destino da personagem central, ele interroga-se sobre o destino do espaço: quer-se saber qual segredo esconde o deserto rochoso que desperta ansiedade nas sentinelas que o observam. Por meio do discurso indireto livre, o narrador em terceira pessoa invade a mente de Giovanni Drogo para evidenciar as suas inquietações quanto ao enigmático setentrão: “E atrás, o que havia? Além daquele inóspito edifício, além das ameias, das casamatas, do paiol que barravam a vista, que mundo se abria? Como era o reino do norte, o pedregoso deserto por onde ninguém nunca passara?” (BUZZATI, 1996, p.23).

Como é típico da juventude, Drogo nutre grandes anseios: almeja lograr a glória na guerra, imagina momentos apoteóticos; a mediocridade de uma vida corriqueira e sem grandes aventuras é o espectro que o assombra. Ao tomar ciência de que os oficiais passam a vida na fortificação cumprindo rigorosamente o fastidioso protocolo militar, ao observar a falta de atrativos de “um forte de segunda categoria”, de “uma construção muito velha”, percebe que ali perderia todas as ilusões, desmancharia todas as utopias; decide, pois, voltar à cidade (BUZZATI, 1996, p.19). Todavia, a extensão das antigas muralhas e a vastidão do deserto provocam-lhe estranha hesitação. No dizer de Tadié (1978, p.70-71): “*un espace magique absorbe les personnages*”.² Os

¹ “[...] o espaço torna-se agente da ficção.” (Tradução nossa).

² “[...] um espaço mágico absorve as personagens”. (Tradução nossa).

desejos impetuosos de Drogo perdem sentido ante a exuberância da natureza: “Drogo mal ouvia as explicações de Matti, estranhamente atraído pelo quadrado da janela, com aquele pedacinho de despenhadeiro que despontava por cima da parede da frente. Um vago sentimento que não conseguia decifrar insinuava-se em sua alma” (BUZZATI, 1996, p. 30). Uma espécie de atmosfera encantada dos contos de fada impele-o a permanecer naquele lugar: “Queria ainda ir-se embora, mas sem a ansiedade de antes.” (BUZZATI, 1996, p. 30).

A beleza do espaço representado – portanto, a beleza linguística própria à poesia – tem sentido também sociológico: significa a recusa da objetividade do mundo moderno. Veja-se o seguinte excerto: “Onde Drogo, afinal, vira aquele mundo? Talvez o tivesse vivido em sonho ou quem sabe lendo uma antiga fábula?” (BUZZATI, 1996, p. 33). O mundo idealizado pela personagem, o cenário onírico criado pela sua imaginação, tem substrato universal: é o lugar em que gostaria de se refugiar qualquer indivíduo que se sente condenado, para usar expressões de Max Weber (2004, p. 95-96, grifos do autor), à “*solidão interior*” e ao “*desencantamento do mundo*”. Ao olhar para “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”, Drogo restabelece aquilo que Adorno (2003, p. 70) designa como a “unidade com a natureza”. Em vez de dominá-la, ele “desperta a [sua] aparência”, a sua magnitude. A reconciliação com a natureza sugere a possibilidade de viver-se num mundo de paz e harmonia, em

que não haja a reificação da consciência e, por conseguinte, a humanização possa ser resgatada. Ao compor verbalmente um espaço natural, belo e harmônico, Buzzati, em consonância com o pensamento de Adorno (2003, p. 69, 80), cria “uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens”, ocupando, desse modo, a posição do verdadeiro poeta na modernidade, posto que a sua obra “enuncia o sonho de um mundo” que se constitui “inteiramente segundo suas próprias leis” e “transmite o sentimento de calor e de abrigo em um espaço estreito”.

Em *O deserto dos tártaros*, o espaço engendrado pela linguagem poética é deformado pela percepção de Drogo, que, não aceitando a sua aparência verossímil, acaba por transformá-lo, imaginativamente, num ente metafísico, sublime, num “*espace sacré*”,³ como diz Tadié (1978, p. 61). Trata-se de fenômeno comum às narrativas poéticas, pois elas elegem “*un lieu paradisiaque qui s’oppose absolument aux décors de rencontre du récit realiste*”.⁴ O bastião é a “*terre d’élection*”⁵ de Drogo, é o recinto onde ele encontrou, nos termos de Bachelard (1984, p. 200), “a essência da noção de casa”. A simbologia da casa está ligada ao fato de “a imaginação construir ‘paredes’ com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção ou, inversamente, tremer atrás de um grande muro, duvidar das mais sólidas muralhas.”

As transformações ocorridas no mundo exterior modificam o mundo interior da personagem central, são a força motriz de seus questionamentos ontológico-

³ “[...] espaço sagrado”. (Tradução nossa).

⁴ “[...] um lugar paradisíaco que se opõe absolutamente aos cenários de encontro da narrativa realista”. (Tradução nossa).

⁵ “[...] terra de eleição”. (Tradução nossa).

existenciais. Daí a sua inação, a sua passividade ante o espetáculo da natureza. Observe-se o quadro de descrição poética a seguir: “A neve cobria inteiramente os bastiões, estendera uma frágil moldura ao longo das ameias, caía com pequenos baques pelas calhas, desprendia-se de vez em quando do flanco dos precipícios, sem nenhuma razão aparente, e horríveis massas retumbavam em grandes sulcos, fumegando.” (BUZZATI, 1996, p.69). As orações coordenadas justapõem os elementos espaciais, a sua disposição em sequência transmite a sensação de movimento e, quando isso ocorre, as personagens ficam em segundo plano, ocupando a posição de espectadoras. Nas palavras de Tadié (1978, p.80): “*l’homme, comme personnage, est subordonné aux éléments, forces véritables qui conduisent l’intrigue*”.⁶

Esse tipo de “*poésie spatiale*”,⁷ como é chamado por Max Milner (apud VARELA, 2011, p. 59), remonta ao *Gaspard de la nuit*, de Aloysius Bertrand, o primeiro escritor de poemas em prosa da literatura francesa (VARELA, 2011, p. 55). Segundo Varela (2011, p. 59), Milner salienta que Bertrand criava quadros poéticos “por influência dos motivos simultâneos da pintura”: a sua pintura poética, por assim dizer, era resultado de um “*procédé d’énumération discontinue*”⁸ (MILNER apud VARELA, 2011, p. 59) que, no plano puramente formal, corresponde ao “emprego da coordenação” (VARELA, 2011, p. 59) e, no plano do conteúdo, à conjunção de “*unités microcosmiques*”⁹ (MILNER apud VARELA, 2011,

p. 60). Por meio da mesma técnica, isto é, da aglutinação de componentes do espaço, Bertrand escreveu poemas em prosa, ao passo que Buzzati escreveu uma narrativa poética. Na realidade, este último aplicou os recursos da enumeração e da coordenação interfrasal a uma massa textual mais extensa e segmentada em capítulos.

Outro aspecto que faz com que o espaço de *O deserto dos tártaros* se oponha ao do romance realista em geral é a existência nele de, como diz Bachelard (1984, p.200), “valores de onirismo consoante”. O ambiente onírico da fortaleza Bastiani – Candido (2015, p.159) chamou-a de “sítio fantasmal” – é produto da inverossimilhança: “mesmo que fosse inverossímil, os muros, já cercados pela noite, ergueram-se lentamente em direção ao zênite” (BUZZATI, 1996, p. 73). Note-se que o forte é o lugar em que, sobrenaturalmente, o céu e a terra se tocam, é, consoante Tadié (1978, p.76), “*l’espace transcendant*”, “*l’objet d’une quête, d’un savoir, d’un pouvoir, parce qu’il cache un secret*”.¹⁰ Perceba-se, nos trechos seguintes, o efeito metafísico alcançado pela personificação: “O vento que fazia oscilar o longo jorro, o misterioso jogo dos ecos, o diferente som das pedras em percussão formavam uma voz humana, que falava, falava” (BUZZATI, 1996, p. 81). “A lua caminha, caminha lenta, mas sem perder um único instante, impaciente pela aurora.” (BUZZATI, 1996, p. 82).

3 As imagens espaciais

O *new critic* I. A. Richards (1967, p.99) compreende a imagem como um

⁶ “[...] o homem, como personagem, está subordinado aos elementos, forças verdadeiras que conduzem a intriga”. (Tradução nossa).

⁷ “[...] poesia espacial”. (Tradução nossa).

⁸ “[...] processo de enumeração descontínua”. (Tradução nossa).

⁹ “[...] unidades microcósmicas”. (Tradução nossa).

¹⁰ “[...] o espaço transcendente”, “o objeto de uma busca, de um saber, de um poder, porque ele esconde um segredo”. (Tradução nossa).

“acontecimento mental peculiarmente ligado à sensação.” A imagem discursiva é o apanágio da poesia. Conforme a conceituação de Alfredo Bosi (1993, p. 13), “é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós.” Frequentemente, ela passa, no texto poético, pelo processo de “simbolização, isto é, a passagem do significado primitivo ao significado novo” (BOSI, 1993, p. 216). Formado, o símbolo nada é senão analogia de figuras capaz de gerar ambiguidades (BOSI, 1993, p. 216). No que diz respeito à imagem espacial emanada do forte Bastiani, pode-se dizer que ela simboliza, como ratifica o seguinte pensamento de Giovanni Drogo, a figura do castelo: “Perscrutava os contornos altíssimos do vale para descobrir o forte. Imaginava uma espécie de antigo castelo com muralhas vertiginosas.” (BUZZATI, 1996, p. 10-11).

Tadié (1978, p. 58) afirma: “*Le château symbolise [...] une société secrète, un ordre de chevalerie*”.¹¹ As sociedades secretas, as ordens de cavalaria medieval, os reinos encantados dos contos maravilhosos, os países imaginários – pense-se, por exemplo, na terra de Eldorado descrita no *Candido*, de Voltaire – aludem ao simbolismo do castelo, cujo sentido, nas narrativas poéticas, é este: “*La figure symbolique du château est liée au thème de la quête [...], de la route, de la rencontre inattendue, rencontre d’un secret conservé en un lieu clos, inaccessible: perdu*”¹² (TADIÉ, 1978, p. 58). O baluarte em que vive Drogo

esconde o segredo do sentido da vida. Lá, a personagem principal vai, paulatinamente, descortinando-o: no início do livro, ela busca a fruição de uma felicidade que não existe na vida adulta, que ficara cristalizada para sempre na infância. Há um conflito entre o mundo ideal e o mundo real e uma renúncia do tempo presente em nome de um tempo hipotético livre de frustrações. Drogo sonhava com um “destino heroico” e com “aventuras ainda desconhecidas” (BUZZATI, 1996, p. 59, 65), projetos estritamente alinhados ao espaço do forte Bastiani.

O deserto dos tártaros é também uma metáfora espacial. A sua imagem é lendária e oculta um mistério. Tome-se o trecho em que Drogo dialoga, pela primeira vez, com Ortiz: “– Um deserto realmente, pedras e terra seca, é chamado de deserto dos tártaros. – Drogo perguntou: – Por que dos tártaros? Havia tártaros ali? – Antigamente, acho. Porém, mais que tudo, é uma lenda.” (BUZZATI, 1996, p. 19). Os tártaros fazem referência a um antigo exército, mas existe um significado mitológico que os envolve: na *Teogonia*, de Hesíodo, de acordo com a explicação de José Torrano (1995, p. 33, grifo do autor), o “Tártaro é *nevoento* (invisível) e fica no fundo da Terra de largos caminhos”, é um “‘vasto abismo’ [...] onde se anula todo sentido de direção e onde a única possibilidade que se dá é a queda cega, sem fim e sem rumo.” O horizonte desértico quase sempre aparece no livro encoberto por névoas escuras e espessas que dificultam a visão do virtual resto de exército. Assim como o abismo, o deserto esconde a amplidão e o direcionamento, metaforizando, desse modo, o futuro de Drogo. Vale dizer, também, que o destino dessa personagem é incerto – posto que o oficialato está sempre à espera de

¹¹ “O castelo simboliza [...] uma sociedade secreta, uma ordem de cavalaria”. (Tradução nossa).

¹² “A figura simbólica do castelo está ligada ao tema da procura [...], do itinerário, do encontro inesperado, encontro de um segredo conservado em um lugar fechado, inacessível: perdido”. (Tradução nossa).

uma ameaça –, mas há a possibilidade de torná-lo menos duvidoso: Drogo tem a oportunidade de levar a cabo outros projetos de vida, de servir em outro forte. Todavia, o poder do hábito é maior do que comumente se imagina, é, para empregar a expressão de Torrano, uma “queda cega”: “já havia nele [Drogo] o torpor dos hábitos, a vaidade militar, o amor doméstico pelos muros cotidianos. Quatro meses haviam bastado para amalgamá-lo ao monótono ritmo do serviço.” (BUZZATI, 1996, p. 75). “Tornaram-se hábito para ele [Drogo] os colegas, agora já os conhecia tão bem [...]. Hábito, a mesa sempre pronta e farta, a acolhedora lareira do lugar de encontro dos oficiais” (BUZZATI, 1996, p. 76).

As imagens poéticas estilisticamente elaboradas por Buzzati estão em conexão com o legado universal da poesia e com as formas poéticas modernas. Assim sendo, não é exagero dizer-se que ele é um genuíno poeta moderno, pois, como nos ensina T. S. Eliot (1989, p. 39), “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos.” Pode-se constatar, no excerto a seguir, a incorporação de certos conceitos da teoria da arte de Baudelaire e mesmo de temas presentes nos poemas de *Les fleurs du mal*:

[...] pareceu-lhe [a Drogo] ver os muros amarelados do pátio elevarem-se altíssimos para o céu de cristal e, acima deles, ainda mais altas, solitárias torres, muralhas oblíquas coroadas de neve, aéreos bastiões e fortins, que nunca notara antes. Uma luz clara do ocidente ainda os iluminava, e eles, misteriosamente, *resplandeciam de uma vida impenetrável*. (BUZZATI, 1996, p. 72, grifos nossos).

Este trecho revela uma apropriação da teoria das correspondências de Baudelaire, segundo a qual ao mundo imperfeito em que vivemos corresponderia um mundo perfeito. O espaço do forte seria, assim, uma imagem deformada, um reflexo apenas, de um espaço transcendente, inacessível, elevado acima da imanência da vida ordinária. Caberia ao poeta descobrir as mais sutis conexões que estão ocultas no espaço visual, a harmonia e a unidade resultantes das correspondências profundas que existem entre os entes da natureza. Veja-se esse ideal de poesia descrito nos dois primeiros quartetos do soneto “*Correspondances*”:

*La Nature est un temple où de
vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses
paroles;
L’homme y passe à travers de forêts
de symboles
Qui l’observent avec des regards
familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin
se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons
se répondent.*
(BAUDELAIRE, 1860, p. 10).¹³

A busca das correspondências por intermédio da linguagem estilizada gera, segundo Tadié (1978, p. 74), “*la structure binaire de l’espace*”,¹⁴ como ocorre nesta passagem: “Pareceu a Giovanni – mas foi

¹³ A tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 2006, p. 127) é esta: “A Natureza é um templo vivo em que os pilares/ Deixam filtrar não raro insólitos enredos;/ O homem o cruza em meio a um bosque de segredos/ Que ali o espreitam com seus olhos familiares.// Como ecos longos que à distância se matizam/ Numa vertiginosa e lúgubre unidade./ Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,/ Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.”

¹⁴ “[...] a estrutura binária do espaço”. (Tradução nossa).

por um milionésimo de segundo – que as muralhas se alongavam repentinamente para o céu, rebrilhando de luz, depois toda visão foi cortada brutalmente pelas rochas relvasas, dentro das quais se aprofundava a estrada.” (BUZZATI, 1996, p.235). Novamente, o mundo material e o mundo espiritual tocam-se durante um lapso muitíssimo evanescente – poder-se-ia dizer durante um delírio fugaz –, de modo a desvelar um “*platonisme inconscient*”,¹⁵ uma oposição entre “*l’apparence et la réalité*”.¹⁶ Trata-se de um cenário que se divide “*en deux plans superposés dont l’un cache et révèle l’autre*.”¹⁷ (TADIÉ, 1978, p.74).

É sabido que Baudelaire exerceu a crítica de arte: ele avaliou quadros de renomados pintores oitocentistas, inclusive de Eugène Delacroix. Muitos dos aspectos técnicos e temáticos analisados nas pinturas foram por ele aclimatados no universo da linguagem poética. No ensaio “*De la couleur*”, Baudelaire (1868, p.89) afirma: “*On trouve dans la couleur l’harmonie, la mélodie et le contre-point*.”¹⁸ Podemos encontrar, em *O deserto dos tártaros*, trechos em que a descrição evoca tons que se harmonizam – assim como os sons se harmonizam nas melodias de Wagner (Baudelaire gostava de Wagner) – e cores que se contrapõem: “Lá fora o céu se tornara de um azul intenso, a ocidente havia ainda uma réstia de luz sobre os perfis violeta das montanhas. E no quarto penetrava a escuridão, enxergava-se apenas o vulto ameaçador dos móveis, a brancura da cama, o brilhante sabre de Drogo.” (BUZZATI, 1996, p.239).

A construção de imagens visuais, tanto para Baudelaire como para Buzzati, serve ao descortínio da unidade e da harmonia do mundo empírico, que permanecem ocultas para quem não é dotado de sensibilidade poética para captar analogias. A imaginação – a rainha das faculdades para Baudelaire (1995, p.804) – forja analogias da seguinte maneira: “Ela decompõe toda a criação e, com os materiais acumulados e dispostos segundo regras cuja origem só pode ser encontrada nas profundezas da alma, cria um mundo novo, produz a sensação de novo.” Eis uma amostra das analogias buzzatianas: “Línguas de neblina [...] iam se formando na planície, pálido arquipélago no oceano negro.” (BUZZATI, 1996, p.95).

4 O estilo

O primeiro recurso estilístico movido a fins de construção da categoria espacial que podemos destacar da composição de Buzzati é a descrição. Com ela, enumeram-se – caoticamente muitas vezes – elementos do espaço: “As montanhas, à direita e à esquerda, prolongavam-se a perder de vista em cadeias escarpadas, aparentemente inacessíveis. Elas também, pelo menos àquela hora, tinham uma cor amarelada e queimada.” (BUZZATI, 1996, p.22). Ao lermos essa passagem, a afirmação de Tadié (1978, p.49) confirma-se: as descrições são “*morceaux où s’impose l’espace ailleurs sous-entendu*”.¹⁹

Nas narrativas poéticas, a descrição está intrinsecamente conectada ao predomínio do pretérito imperfeito. Observe-se o seguinte excerto em que o narrador descreve o forte Bastiani:

¹⁵ “[...] platonismo inconsciente”. (Tradução nossa).

¹⁶ “[...] a aparência e a realidade”. (Tradução nossa).

¹⁷ “[...] em dois planos superpostos dos quais um se esconde e revela outro.” (Tradução nossa).

¹⁸ “Encontram-se na cor a harmonia, a melodia e o contraponto.” (Tradução nossa).

¹⁹ “[...] excertos onde se impõe o espaço em outro lugar subentendido”. (Tradução nossa).

Parecia realmente pequeno, comparado à visão da tarde anterior. Do forte central, que no fundo se *assemelhava* a uma caserna com poucas janelas, *saíam* duas baixas muralhas em ameias que o *ligavam* aos redutos laterais, dois de cada lado. As muralhas *barravam* fragilmente todo o desfiladeiro, de uns quinhentos metros de largura, fechado nos flancos por altos penhascos escarpados. (BUZZATI, 1996, p.22, grifos nossos).

O uso do imperfeito é motivado pelo desígnio do poeta Buzzati – para quem a prosa é uma máscara – de exprimir uma ação em processo de execução no passado. É por meio desse recurso gramatical que se logra a presentificação dos eventos ocorridos, afinal, o imperfeito preenche a função paradoxal de um tempo presente no interior de um tempo pretérito. E o caráter de proximidade desse tempo – a sua imediatez, a sua capacidade de plasmação de momentos privilegiados – é um dos principais atributos do gênero lírico.

O aspecto de duração dos verbos no imperfeito amiúde eterniza os instantes em que o espaço engendra díspares estados de ânimo em Giovanni Drogo: “Como de costume, ao pôr-do-sol penetrava na alma de Drogo uma espécie de animação poética.” (BUZZATI, 1996, p.90). Note-se que essa “*grammaire de l’espace*”²⁰ (TADIÉ, 1978, p.51), sempre que é empregada, interrompe o curso da narração, obstruindo o ritmo da leitura – a sequência dos acontecimentos – para dar ênfase ao ritmo produzido pela linguagem descritiva condensada numa espécie de quadro pictórico. Trata-se de harmonização entre o eu lírico, que, no caso de *O deserto dos tártaros*, encontra-se encarnado na

personagem principal, e o espaço: um e outro se revelam mutuamente. Importa dizer que a dubiedade espaço interior/ espaço exterior é construída pelos momentos de presentificação – poder-se-ia dizer eternização – evocados pelo imperfeito.

A exposição das componentes espaciais, o seu detalhamento, é própria à poesia. Maurice-Jean Lefebvre (1975, p.155) conta-nos que Valéry comparou a poesia à dança (ambas não vão a lugar nenhum e se satisfazem consigo mesmas) e a prosa à marcha (ambas almejam chegar a algum lugar, têm uma meta). Capte-se, por assim dizer, a circularidade estilística dos seguintes excertos: “[...] um resto de encanto vagava ao longo dos perfis dos redutos amarelos, um mistério teimava em reinar nos cantos dos fossos, à sombra das casamatas, uma sensação inexprimível de coisas futuras.” (BUZZATI, 1996, p.175). “Drogo ainda olhou para o setentrão; as rochas, o deserto, as névoas no fundo, tudo lhe parecia vazio de sentido.” (BUZZATI, 1996, p.185).

Segundo Tadié (1978, p.181), o estilo de uma narrativa é, sozinho, capaz de demonstrar se ela é poética ou não: há em profusão, nas narrativas poéticas, “*les moments ‘a-chroniques’*”²¹ que produzem “*la monotonie du style*”.²² Exemplo disso é a passagem a seguir, que descreve a primeira vez que Drogo viu o forte Bastiani:

Numa fenda de penhascos vizinhos, já encobertos pela escuridão, atrás de uma caótica escadaria de cristas, a uma distância incalculável, imerso ainda no sol vermelho do poente, como que saindo de um encantamento, Giovanni Drogo avistou um morro pelado e

²⁰ “[...] gramática do espaço”. (Tradução nossa).

²¹ “[...] os momentos acrónicos”. (Tradução nossa).

²² “[...] a monotonia do estilo”. (Tradução nossa).

no topo dele um traçado regular e geométrico, de uma singular cor amarelada: o perfil do forte. (BUZZATI, 1996, p. 12, grifos nossos).

O início do período desenha a imagem do morro em que está instalada a fortaleza, expondo sequencialmente os elementos que compõem o quadro a ser descrito. A totalidade do excerto provoca uma ruptura na cronologia (mínima) dos fatos narrados, de modo a desencadear o tom monótono que, segundo L. S. Senghor (apud TADIÉ, 1978, p.181), cria "*l'incantation qui fait accéder à la vérité des choses essentielles: les forces du Cosmos*".²³ Como assinala Tadié (1978, p.182), os paralelismos sintáticos reforçam a monotonia: há uma estrutura sintática paralelística anterior à oração "Giovanni Drogo avistou um morro pelado", caracterizada pela sobreposição de seis segmentos de texto proporcionais, isócronos, separados por vírgula, os quais carregam ritmo e cadência ao expressarem a circunstância de lugar. Além disso, a justaposição de termos acessórios (ampliadores da imagem espacial) que encabeçam o trecho aumenta a expectativa do leitor, a qual é suprimida no instante em que surge o verbo "avistou": trata-se de efeito estilístico comumente encontrado em poemas versificados.

O paralelismo, no que diz respeito ao plano do significante, também pode ser encontrado em excertos nos quais os substantivos aparecem sempre acompanhados de adjetivos: "[...] o *derradeiro raio* de sol destacava-se do *longínquo morro* e acima dos *torreões amarelos* irrompiam as *lívidas rajadas da noite nascente*." (BUZZATI, 1996, p. 12, grifos nossos).

Não podemos deixar de mencionar, também, como registra Tadié (1978, p. 188), a relevância da metáfora e da comparação para romper-se com a lógica da narrativa ao impingir-lhe figuras essencialmente poéticas. No segmento a seguir, a comparação não apenas estabelece uma analogia – o âmago da poesia para Baudelaire –, mas imputa à imagem criada a ambiguidade, esse recurso linguístico que, segundo Tadié (1978, p. 193), dissolve as fronteiras entre o real e o imaginado: "Imóvel, ele [Drogo] fitava as barreiras dos desfiladeiros fronteiros, as impenetráveis distâncias do norte, e as abas da capa crepitavam como uma bandeira, drapejando tempestuosas ao vento." (BUZZATI, 1996, p. 78). O adjunto adverbial "como uma bandeira" associa à imagem mental que a cena produz no leitor a sensação de soberania, pois a bandeira simboliza a imperiosidade, a força, a altivez. Drogo incorporou esses sentimentos ao encontrar-se sozinho, longe dos olhares alheios, ante a magnitude e a onipresença dos despenhadeiros e das montanhas: "Drogo sentia possuir, naquela noite, uma beleza altaneira e militar, ereto na orla do terraço, com a esplêndida capa agitada pelo vento." (BUZZATI, 1996, p. 78). O estado de alma do protagonista é ambíguo: ele sente-se frustrado porque a honra pública – algo que provavelmente não alcançaria – seria a única satisfação capaz de dar-lhe entusiasmo, entretanto, ao mesmo tempo, sente-se feliz com pequenos gestos, com situações triviais e solitárias, aparentemente desprovidas de valor moral.

Por intermédio de sua habilidade baudelairiana de relacionar traços de seres distintos, Buzzati prima pelo uso da metáfora, do símile e da ambiguidade: "os muros [...] ergueram-se lentamente em

²³ "[...] o encantamento que dá acesso à verdade das coisas essenciais: as forças do Cosmos". (Tradução nossa).

direção ao zênite, e de seu limite supremo, *emoldurado por tiras de neve, começaram a desprender-se nuvens brancas em forma de garças, navegantes dos espaços siderais.*" (BUZZATI, 1996, p.73, grifos nossos). A metáfora resulta da similitude – ligada à cor e à forma – implícita entre a neve e as nuvens; o símile, da comparação – mediada pelo conectivo “em forma de” – entre o movimento das nuvens e o voo das garças; a ambiguidade, do duplo sentido: não sabemos se se trata, com efeito, de nuvens brancas ou da neve a soltar-se lentamente dos muros. Há, ainda, a metáfora incrustada no aposto do período citado: as “nuvens brancas”, que aludem às “garças”, também se assemelham ao ofício dos navegantes, os quais, fantasiosamente, não navegam nos mares, mas nos “espaços siderais”. Podemos salientar, por fim, a presença do hipérbato: a inversão sintática implicada em “começaram a desprender-se nuvens brancas” causa um efeito estilístico menos próprio ao universo da narrativa do que da poesia.

5 Conclusão

Não se pode afirmar que *O deserto dos tártaros* é, peremptoriamente, um romance, pois, como demonstramos, nele são preeminentes os atributos da categoria espacial que com frequência aparecem nas narrativas poéticas. Analisamos o espaço porque ele é protagonista nesse tipo de gênero e, além disso, distancia-se essencialmente do espaço dos romances realistas, nos quais a representação do contexto histórico (representação de lugares e acontecimentos reais) é fator importante para que se alcance o efeito de verossimilhança. No texto de Buzzati, embora a descrição espacial seja levada à

exaustão, em nenhum momento da leitura encontramos indícios que nos permitam compreender em que lugar a história se passa. O espaço – e também o tempo – é retirado pelo autor da História e revestido de caráter universal. Aliás, todas as categorias da narrativa são configuradas por Buzzati para que se discutam as grandes questões da existência. E é por isso que *O deserto dos tártaros* é narrativa poética: a poesia – e, ao seu lado, a filosofia – dá voz ao homem sem adjetivos.

Por mais que sonhemos com acontecimentos grandiosos, por mais que sustentemos ambiciosos projetos de vida, vamos, paulatinamente, convencendo-nos de que a alegria é um estado de espírito desinteressado, capaz de satisfazer-se com a simples observação da natureza. Talvez se encontre uma síntese do que se quer dizer com o dístico de Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa (1997, p.57): “Senta-te ao sol. Abdica/ E sê rei de ti próprio.” O espaço do forte Bastiani é o templo da alma de Giovanni Drogo, o qual, ao mesmo tempo em que busca o momento glorioso, frui a cotidianidade, duvidando, inclusive, de seu apreço pela mudança: “No íntimo existe até a tímida satisfação de ter evitado bruscas mudanças de vida, de poder entrar de novo tal e qual na velha rotina.” (BUZZATI, 1996, p.173).

O mundo harmônico, fechado e autossuficiente simbolizado pelo forte revelou a Drogo a verdade tantas vezes salientada por filósofos cépticos e niilistas: a vida não tem sentido, embora nós almejemos a todo o momento encontrá-lo. Eis a chave do livro: “Era evidente que as esperanças de outrora, as ilusões guerreiras, a espera do inimigo do norte não passavam de um pretexto para dar um sentido à vida.” (BUZZATI, 1996, p.175).

No crepúsculo da existência, quando a morte se torna realmente ameaçadora, Drogo certifica-se de que a vida é uma busca motivada por um determinado interesse e, quando ele acaba, ela não tem mais razão de ser. Pouco antes de morrer, pensou Drogo: “Nada mais lhe interessava, absolutamente.” (BUZZATI, 1996, p. 236).

Por fim, vale dizer que *O deserto dos tártaros* retoma o ideal da poesia neoclássica setecentista, pois nele as formas da poesia traduzem o sentimento de fascinação pela natureza. A vida de Drogo não foi toda ela uma sucessão de frustrações como ocorre no *Brás Cubas*, de Machado de Assis; a eleição do *locus amoenus* permitiu-lhe realizar em grande escala a máxima do *carpe diem*.

Referências

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 65-89. (Coleção Espírito Crítico).
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal; Lídia do Valle Santos Leal. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção Os Pensadores).
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal**. Paris: Calmann-Lévy, 1860.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: BAUDELAIRE, Charles. **Curiosités esthétiques**. Paris: Michel Lévy Frères, 1868. p. 77-198.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BUZZATI, Dino. **O deserto dos tártaros**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record; Altaya, 1996. (Coleção Mestres da Literatura Contemporânea). <https://doi.org/10.22533/at.ed.70419250111>
- CANDIDO, Antonio. Quatro esperas. In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015. p. 147-161.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008.
- ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: ELIOT, Thomas Stearns. **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 118-162.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1975.
- MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- PESSOA, Fernando. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Klick, 1997.
- RICHARDS, Ivor Armstrong. **Princípios de crítica literária**. Trad. Rosaura Eichenberg; Flávio Oliveira; Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Globo; Ed. Universidade de São Paulo, 1967. (Série Universitária).
- RIFATERRE, Michael. **La production du texte**. Paris: Seuil, 1979. (Collection Poétique).
- TADIÉ, Jean-Yves. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1978.
- TORRANO, José Antonio Alves. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Trad. José Antonio Alves Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 8-83.
- VARELA, Ângela. **Configurações do poema em prosa: de Notas marginais de Eça ao Livro do desassossego** de Pessoa. Lisboa: Imprensa

Nacional; Casa da Moeda, 2011. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.34.52.187-193>

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Recebido em: 08/01/2019

Aceito em: 07/02/2019

Publicado em: 15/06/2019

Autor:

ELVIS PAULO COUTO

Professor titular de Língua Portuguesa e Literatura da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. Licenciado em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Paulista. Licenciado e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Atualmente, cursa mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” e desenvolve pesquisa sobre o método crítico de Antonio Candido e Roberto Schwarz. Interessa-se por literatura, crítica literária e teoria e história literárias.

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-2570-3875>

E-mail: coutoelvis@yahoo.com.br