

**MARIA DA CONSOLAÇÃO SORANÇO BUZELIN**

**O TEMA DA ESPERA E SUAS IMPLICAÇÕES SEMÂNTICAS EM O *DESERTO DOS TÁRTAROS* DE DINO BUZZATI**

CURITIBA  
2016

**MARIA DA CONSOLAÇÃO SORANÇO BUZELIN**

**O TEMA DA ESPERA E SUAS IMPLICAÇÕES SEMÂNTICAS EM O *DESERTO DOS TÁRTAROS* DE DINO BUZZATI**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Profa. Dra. Sigrid Renaux

Curitiba  
2016

## TERMO DE APROVAÇÃO

MARIA DA CONSOLACAO SORANCO BUZELIN

### O TEMA DA ESPERA E SUAS IMPLICAÇÕES SEMÂNTICAS EM "O DESERTO DOS TÁRTAROS" DE DINO BUZZATI

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Profa. Dra. Sigrid Renaux (Orientadora – UNIANDRADE)



Profa. Dra. Lucia Sgobaro Zanette (UFPR)



Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

Curitiba, 29 de fevereiro de 2016.

Ao meus pais – Luiz e Zilda – cuja luz nunca se extinguiu. Estrelas a nortear meu caminho.

Ao meu esposo – Luiz – companheiro, amigo, de tantas horas em minha jornada.

À minha família, sustentáculo e instrumento que fazem soar a sinfonia dos dias.

A todos os professores do mestrado da Uniandrade que me acompanharam – seus ensinamentos me apontaram o caminho para a realização desta dissertação.

A todos os amigos que com o seu silêncio compreenderam a minha momentânea ausência e contribuíram de alguma forma para o enriquecimento do meu trabalho.

## **AGRADECIMENTO**

Somos seres que nunca nos realizamos. E é nessa intensiva busca, de um “eu” escondido em mim que caminhei até aqui e escrevo esta dissertação. Escrevo-a sob o cuidado zeloso de minha orientadora, professora Dra. Sigrid Renaux, fada madrinha a tocar com sua sabedoria os pontos mais escondidos do texto. Em todas as horas difíceis, ou não, ela sempre esteve presente com suas palavras de incentivo, sua dedicação e determinação.

Um agradecimento muito especial às professoras que compõem a banca, cujas sugestões enriqueceram a dissertação: professora Dra. Verônica Daniel Kobs, grande incentivadora desde a minha graduação, e professora Dra. Lucia Sgobaro Zanette, pela sua simpatia e conhecimento do romance de Buzzati.

*O deserto dos tártaros*, texto profundo e envolvente que me enredou e fez colocar na escrita a alma escondida de Drogo, incógnita personagem em que nos espelhamos como espectadores ávidos de perscrutar um drama que pode ser também nosso. Conquistei cada detalhe escondido do texto, vasculhando em cada pequeno espaço o “vazio” escondido de cada parágrafo. Pude assim, constatar que essa ficção por vezes semelhante à realidade, descrevendo uma vida às vezes com flores, onde o sol ilumina o dia, outras vezes encoberta por nuvens sobre abismos, passou a fazer parte essencial de minha vida.

Várias vezes, ao pesquisar teorias e sentidos de cada sentença, reconheci a minha imagem no espelho em que Drogo se fitava.

Em sonhos de “realizar algo glorioso” sou igual a você, Drogo. Só me distingo por estar aqui a esmiuçar sua vida, no mundo de imagens que compõem a sua jornada. Encaro a minha própria existência como você, numa reflexão que

completa o meu tempo presente. No deserto estático da espera de Drogo oscilam junto tantas vidas indefinidas, quem sabe a minha também. No eterno movimento do tempo, somos o que se passa no intervalo de cada ato que praticamos. Seria correto chegar à verdadeira conclusão do que representa a nossa realidade?

Por tantos momentos de sensações, descobertas e incertezas, quero fazer um agradecimento especial ao escritor Dino Buzzati, artífice incansável da palavra, que escreveu *O deserto dos tártaros* e que repousa em alguma estrela distante.

Fecho o livro. Termina a dissertação. Encerrou-se a análise? Penso que não. Em cada página um pedaço meu. A análise e o romance agora fazem parte de mim.

Cada um de nós é uma narrativa singular, construída sem parar e inconscientemente por, em e através de nós – de nossas percepções, sentimentos, pensamentos e ações; e também de nosso discurso, das histórias que contamos. Biologicamente, fisiologicamente, não somos tão diferentes um do outro; historicamente, enquanto narrativa, cada um de nós é único.

Oliver Sacks

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	<b>ix</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>x</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>1 CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL E CULTURAL DA OBRA DE BUZZATI</b> .....	<b>6</b>
1.1 O ROMANCE: DAS ORIGENS AO ROMANCE DE DINO BUZZATI .....	8
<b>2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b> .....	<b>14</b>
<b>3 O DESERTO DOS TÁRTAROS: A NARRATIVA</b> .....	<b>19</b>
3.1 ENREDO .....	26
3.2 NARRADOR .....	27
3.3 PERSONAGENS .....	28
3.4 TEMPO E ESPAÇO .....	32
<b>4 OS CRONOTOPOS DA ESPERA NOS ENCONTROS DE DROGO COM A VERDADE: POR SI MESMO E POR MEIO DE OUTRAS PERSONAGENS</b> .....	<b>35</b>
4.1 O LAR .....	42
4.2 A CIDADE .....	53
4.3 A ESTRADA.....	58
4.4 A FORTALEZA.....	74
4.5 A ESTALAGEM.....	93
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>107</b>
<b>ANEXO - Dino Buzzati- Vida e Obra</b> .....	<b>110</b>

## RESUMO

O presente trabalho analisa o romance *O deserto dos tártaros* (1940) de Dino Buzzati, a fim de verificar a relevância do tema da “espera” da personagem principal, em seus encontros com a verdade, e comprovar que o cenário que compõe a narrativa representa também a busca da personagem por algo que nem mesmo ela consegue definir, e que somente alcançará no desfecho do romance. Dessa forma a espera torna-se fator preponderante nesta análise. Para organizar o trabalho, esta dissertação está dividida em quatro capítulos: no primeiro apresentamos um breve contexto histórico, social e cultural da obra de Buzzati, um levantamento da sua bibliografia e também um histórico do gênero romance. No segundo mostramos o processo de criação da narrativa com a apresentação dos elementos que a compõem: título, enredo, narrador, personagens, tempo e espaço. No terceiro abordamos a fundamentação teórica utilizada, como apresentada por Mikhail Bakhtin sobre os cronotopos em *Questões de literatura e de estética* e sobre as particularidades da sátira menipeia em *Problemas da poética de Dostoiévski*. Essas teorias são complementadas com as de outros estudiosos. No quarto analisamos a espera da personagem, em seus encontros com a verdade, por si mesma e em interação com as outras personagens, por meio da apresentação e análise dos diversos cronotopos nos quais se dão esses encontros: o lar, a cidade, a estrada, a fortaleza e a estalagem. Nas considerações finais concluímos que esta nova leitura interpretativa do romance demonstra como o tema da espera do protagonista, em busca de algo que desse sentido a sua existência, recebe uma perspectiva mais abrangente e profunda ao ser examinada por meio dos cronotopos nos quais está concretizada a ação do romance.

Palavras-chave: *O deserto dos tártaros*. Cronotopo. Sátira menipeia.

## ABSTRACT

This dissertation analyzes the novel *Desert of the Tartars* (1940) by Dino Buzzati, in order to verify the relevance of the theme of "waiting" of the main character in his encounters with truth, and prove that the setting that makes up the narrative is also the search of the character for something that even he cannot define, and that he will only reach in the denouement of the novel. Thus waiting becomes a major factor in this analysis. To organize the work, this thesis is divided into four chapters: the first presents a brief historical, social and cultural context of Buzzati's work, a survey of his bibliography and also of the history of the novel as genre. The second shows the process of the narrative with the presentation of the elements that compose it: title, plot, narrator, characters, time and space. The third chapter discusses the theoretical framework used, as presented by Mikhail Bakhtin about chronotopes in *The dialogic imagination* and about the menippean satire characteristics in *Problems of Dostoevsky's poetics*. These theories are complemented with theories from other scholars. The fourth chapter analyzes the waiting of the main character in his encounters with truth, by himself and in interaction with the other characters, through the presentation and analysis of the various chronotopes in which these encounters happen: the home, the city, the road, the fortress and the inn. In the final considerations we conclude that this new interpretative reading of the novel demonstrates how the theme of waiting for the protagonist, searching for something to give meaning to his existence, receives a broader and deeper perspective if examined through the chronotopes in which the novel's action occurs.

Key words: *Desert of the Tartars*. Chronotope. Menippean satire.

## INTRODUÇÃO

O interesse pelo romance *O deserto dos tártaros* surgiu quando, em meados do ano de 2010, ao realizar uma oficina de literatura com o escritor José Castello, na Fundação Cultural de Curitiba, ele apresentou o romance como uma das melhores obras italianas que já havia lido.

Na primeira leitura do romance, o que mais chamou a atenção foi a extrema solidão da personagem, descrita em um cenário rico de simbologia e belas imagens.

Ao ingressar no mestrado de Teoria Literária, na Uniandrade, não tive dúvidas em fazer o meu projeto sobre *O deserto dos tártaros*, mesmo porque a angústia da personagem, presente em toda a narrativa, não só chamou a minha atenção, como também aguçou ainda mais o meu interesse pelo romance. Igualmente, o vazio deixado pela morosidade da narrativa levou-me a fazer leituras seguidas para acompanhar a jornada angustiante da personagem em eterno conflito consigo mesma, na solidão da “espera”.

Inicialmente, o projeto contemplava uma comparação entre *O Deserto dos tártaros* e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, por constatar que nas duas obras a solidão dos personagens, perdidos em um mundo sem sentido, eram as mesmas.

Entretanto, em uma segunda leitura, mais minuciosa, de *O deserto dos tártaros*, constatamos que a “espera” empreendida pelo protagonista do romance, Giovanni Drogo, se faz presente desde o início de sua chegada ao forte Bastiani, durante pelo menos trinta anos de vida da personagem.

Neste sentido, após as muitas leituras do romance, pela grande quantidade de elementos espaço-temporais que a narrativa apresenta nas ações da personagem, achamos que determinados aspectos merecem uma pesquisa aprofundada em seus pormenores.

Dessa forma, o presente trabalho tem como objetivo principal analisar *O deserto dos tártaros*, buscando demonstrar como o tema da “espera” encontra-se presente na narrativa de Dino Buzzati, na qual a personagem passa a sua vida à espera interminável e vã de algo que nem mesmo ela sabe o que é.

Para tanto, estaremos nos apoiando na obra de Mikhail Bakhtin, *Questões de estética e de literatura*, no capítulo “Formas de tempo e de cronotopo no romance”. Essas “ferramentas cronotópicas”, partindo de elementos simbólicos, faz com que se possam explorar as ações e os pensamentos da personagem e esclarecer as relações dos diversos capítulos que compõem a narrativa.

Na viagem que o herói empreende durante a sua jornada de vida analisaremos também os encontros de Drogo com a verdade. Para isso estaremos ancorados em algumas particularidades da sátira menipeia, conforme teorizadas por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*, no capítulo “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição nas obras de Dostoiévski”, já que, no processo que leva o protagonista a encontrar as verdades que irão complementar a sua vida e dar suporte à sua “espera”, detectamos algumas características da menipeia, em *O deserto dos tártaros*.

Em nosso trabalho, a conexão espaço-temporal tornou-se, também, fator preponderante para situar as ações da personagem. Elas servem para explicitar como o autor usa a técnica narrativa, em que o leitor é movido constantemente, entre idas e vindas, para o passado, por meio das lembranças da personagem e para o futuro, por meio de antecipações feitas pelo narrador, seguindo a trajetória da personagem nas implicações semânticas de “sua espera”.

Ao apresentarmos nossa interpretação de *O deserto dos tártaros*, estaremos assim, justificando a nossa análise, pois os elementos cronotópicos exercem uma

função muito além da comumente exercida, pelo cronotopo da espera nos encontros da personagem com a verdade.

Desse modo os objetivos a serem atingidos neste trabalho são: a) identificar, além da personagem principal, as outras personagens que frequentam o forte e as funções que nele exercem, por meio da presença física ou pelas recordações da personagem principal; b) identificar e pesquisar quais os cronotopos encontrados da narrativa; c) analisar a função dos cronotopos nos locais em que ocorre a ação da espera nos encontros com a verdade.

Para alcançarmos nossos objetivos, nossa análise será dividida em quatro capítulos. No primeiro, partindo das considerações de estudiosos, apresentaremos um contexto histórico, social e cultural da obra de Buzzati. Nesse capítulo também faremos um histórico do gênero romance desde a antiguidade até o romance de Buzzati.

No segundo capítulo apresentaremos a fundamentação teórica que dará o embasamento para a análise do romance, tendo Bakhtin como teórico principal na análise dos cronotopos e da sátira menipeia. Para complementar os conceitos de Bakhtin, consideraremos, também, o suporte de outros estudiosos: a) os conceitos filosóficos de Gaston Bachelard, Martin Heidegger e de Jean-Paul Sartre para suplementar as digressões filosóficas da personagem e os elementos simbólicos presentes na narrativa; b) o apoio teórico e crítico de: Antonio Candido, Massaud Moisés, Otto Maria Carpeaux, Cândida Vilares Gancho, A. A. Mendilow, Maria Luisa Vianelli, e Joan Taber. Os depoimentos de Cristovão Tezza, de Aurora Fornoni Bernardini e Ugo Georgetti serão esclarecedores para uma maior compreensão do autor e seu romance. Para maior entendimento do significado de alguns termos, nos apoiaremos nos dicionários: *Houaiss*, *Novo Aurélio*, e *Dicionário de termos literários*

e de teoria da narrativa de Carlos Reis; Ana Cristina M. Lopes. Na simbologia teremos o auxílio dos dicionários de: Chevalier; Gheerbrant, Juan-Eduardo Cirlot, De Vries e Nadia Julien.

No terceiro capítulo será mostrado o processo de criação do romance de Buzzati em *O deserto dos tártaros*<sup>1</sup>. Nessa parte, também faremos a apresentação dos elementos da narrativa: enredo, narrador, personagens, tempo e espaço.

No quarto capítulo faremos a análise propriamente dita do corpus do romance com suas particularidades. Estaremos, para tanto, nos apoiando nas teorias de Bakhtin sobre os cronotopos para analisar os diversos locais onde se desenvolve a ação, na “espera” da personagem: a) o lar; b) a cidade; c) a estrada; d) o forte; e) a estalagem.

Para analisarmos a “espera” da personagem, estaremos ancorados em algumas características da sátira menipeia, de Bakhtin, concretizadas ao longo da ação para acompanhar a personagem em seus encontros com a verdade.

A seguir, faremos as considerações finais sobre o romance analisado, quando daremos nossa interpretação à obra.

Por fim daremos as referências das obras consultadas, que serviram de embasamento para nossa análise, e no anexo apresentaremos a bibliografia completa do autor.

*O deserto dos tártaros* já foi discutido em algumas análises acadêmicas e publicações, das quais destacamos a que achamos de maior relevância e que serviram de ajuda para a composição de nosso trabalho: a) a dissertação de

---

<sup>1</sup> Nesta análise será utilizada a tradução para o português publicada em 1984. As citações em língua estrangeira terão uma tradução nossa em nota de rodapé.

mestrado, apresentada por Antonio Marcio Ataíde (USP, 2009): *No deserto a esperar pelos tártaros: um estudo sobre o tempo no romance: Il deserto dei tartari*, de Dino Buzzati, que trata de como o tempo influi na narrativa do romance; b) o artigo de Altamir Botoso (UNESP, s/d): *O espaço e a sua funcionalidade no deserto dos tártaros de Dino Buzzati*”, dando ênfase ao espaço como componente primordial da narrativa; c) o artigo de Sidney Barbosa, e Lúcia Lara Vinholes (UNESP, 2007): *Homens desertos: espacialidade, existência e sentidos da vida num romance moderno*, que trata do espaço no romance; d) o artigo sobre a narrativa italiana de Andrea Santurbano (UFSC, 2009): *O espaço, a solidão e o simulacro: trajetórias metafísicas na narrativa italiana do novecentos, trata da tendência anti- realista na literatura italiana no séc. XX*; e) o artigo de Izabel Cristina Cordeiro Lima Costa (UFRJ, 2008): *O manto que vela a morte: reflexões sobre a narrativa de Dino Buzzati*, no qual são analisados alguns contos.

Antonio Candido, em seu livro *O discurso e a cidade*, no ensaio “A fortaleza”, mostra *O deserto dos tártaros*, de forma abrangente e relevante para a nossa análise. Também não podemos deixar de dar ênfase à entrevista da tradutora, no Brasil, de *O deserto dos tártaros*, Aurora Fornoni Bernardini, pois será bastante esclarecedora. Todos esses trabalhos contribuíram de forma abrangente para a nossa dissertação, pois proporcionaram um diferencial em nossa análise, complementado-a, enriquecendo-a.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Vladimir Propp e Joseph Campbell, também conceptualizaram a respeito da partida e volta do herói. Em nossa análise optamos em usar as características da sátira menipeia, como apresentadas por Bakhtin visto que o herói Drogo não retorna de sua jornada.

## 1 CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL E CULTURAL DA OBRA DE BUZZATI

Jornalista, pintor e escritor italiano, Dino Buzzati (1906-1972) é autor de uma vasta produção poética da qual destacamos os títulos: *Barnabo delle montagne*, *Il deserto dei tartari*, *Il segreto del bosco vecchio*, *I sette messaggeri*, *La famosa invasione degli ursi in Sicilia* e *Sessanta racconti*, uma coletânea de contos que lhe rendeu o Prêmio Strega, em 1958. A maior parte da obra de Buzzati foi escrita no período conturbado do regime fascista de Mussolini (1922) e pela segunda guerra mundial (1940), e sofre os impactos do conflito de ansiedade e esperança que cercam o homem moderno. Sua primeira obra foi o poema em prosa *La canzone alle montagne*, onde a sua paixão pelas montanhas é fortemente mencionada, o que passa ser comum em sua obra.

Em 1928, Buzzati entrou como estagiário no jornal *Corriere della Sera*, local em que trabalhou até o final de sua vida. Durante a segunda guerra mundial, Buzzati era um correspondente estrangeiro do jornal, e fez grandes reportagens sobre a guerra, inclusive em 1945 escreveu a crônica do dia da libertação *Cronaca di ore memorabili*, publicada na primeira página do jornal.

A influência na obra literária de Buzzati, além de seu percurso no jornalismo, deveu-se também à música, à pintura e ao teatro. Na música sofreu influência do compositor Luciano Chailly. Ambos participaram da cobertura da guerra e encontraram-se, em 1945, quando escreveram juntos o libreto *Ferrovia sopraelevata*, ópera que estreou no teatro Donizzetti, de Bergamo.

Nas artes plásticas Buzzati conhece também o artista francês Yves Klein, figura importante no meio artístico e que muito o influenciou em sua pintura.

Em 1955, conhece Albert Camus. Camus interessa-se pela peça de Buzzati, *Um caso Clínico*, e a adapta para os palcos franceses com o nome *Um caso interessante*.

Na década de 1960, Dino Buzzati escreve a sua única obra de história em quadrinhos, *Poema em quadrinhos*. O livro é uma espécie de fusão entre literatura experimental e imagens surrealistas, expressionistas e pop. Na apresentação de *Poemas em quadrinho*, no Brasil, na contracapa, a editora CosacNaify transcreve as palavras de Buzzati: “Sou um pintor que, por *hobby*, durante um período, infelizmente bastante longo, fez-se também escritor e jornalista. O mundo, no entanto, crê que seja o contrário e não ‘pode’ levar a sério as minhas pinturas” (BUZZATI, 2010, c/c).

Ainda na mesma contracapa há uma citação de Claudio Toscani, sobre a edição italiana de *Poema em quadrinhos*: “O quadrinho Buzzatiano é envolvido por um conteúdo que poderia ser chamado de superior às forças formais da vinheta, do esboço, da ilustração. O relato é sério e o meio se enobrece” (BUZZATI, 2010, c/c).

Nesse breve relato da obra de Dino Buzzati destacam-se várias formas de expressão artística, a saber: a literatura, a pintura, a música e o teatro. Tendo em vista o período conturbado e devastado por guerras, torna-se natural que a arte de Buzzati tenha acompanhado tais eventos e se mostrado, às vezes, de forma negativa.

O *deserto dos tártaros* foi adaptado para o cinema pelo cineasta Valerio Zurlini (1976). Foi filmado na fortaleza Bam, situada na fronteira do Irã com o Afeganistão. No local havia ocorrido um terremoto e por isso a construção transformou-se numa “cidade morta” e ficou propícia para as filmagens. A paisagem monocromática foi composta de forma que a luz acentuasse a impressão realista.

De acordo com Zurlini: “O metafísico não se sustenta muito no cinema. O cinema tem laços de parentesco muito estreitos com a realidade, podemos forçá-lo só até determinado ponto; a partir dali, é melhor confiar mais no que se vê” (*FOLHA DE SÃO PAULO*, 1976, p. 38).

Os aspectos apresentados em nossa análise sobre *O deserto dos tártaros* evidenciam toda a versatilidade desse autor, um exemplo é este texto:

Encontrou-se sentado numa larga poltrona, num quarto de dormir; e era uma tarde magnífica, que deixava entrar pela janela o ar perfumado. Drogo olhava mudo para o céu que se tornava cada vez mais azul, as sombras violetas do vale, as cristas ainda imersas no sol. O forte estava distante, não se avistavam mais sequer as suas montanhas. Devia ser uma tarde de felicidade, mesmo para os homens de uma sorte mediana. Giovanni pensou na cidade ao crepúsculo, os doces anseios da nova estação, jovens casais nas alamedas ao longo do rio, os acordes de piano pelas janelas já acesas, o apito de um trem ao longe. (BUZZATI, 1984, p. 238)

Podemos observar e acompanhar as descrições no trecho da narrativa acima quando a personagem já se encontra em seu derradeiro fim. Vemos aqui traços do autor (como pintor) nas paisagens descritas na narrativa, como se estivéssemos vendo pinturas estampadas em palavras. A linguagem econômica do texto mostra traços do jornalista paralelos aos do escritor e os diversos sons que a personagem escuta lembram partituras de notas musicais.

### 1.1 O ROMANCE: DAS ORIGENS AO ROMANCE DE DINO BUZZATI

Para discorrer sobre a representação literária em *O deserto dos tártaros* e discutir os pontos fundamentais do romance de Dino Buzzati, faremos inicialmente algumas considerações históricas sobre o gênero romance. Não poderíamos deixar de mencionar o conceito de literatura, no qual o gênero romance se insere. Para tal,

nos apoiaremos em três estudiosos: Massaud Moisés que contextualiza o romance e a literatura; Otto Maria Carpeaux e Antonio Candido que versam sobre literatura.

Massaud Moisés em *A criação literária*, no capítulo “Conceito de literatura” define literatura:

O vocábulo “literatura” provém do Latim *litteratura (m)*, que por sua vez deriva de *littera, ae* e significa o ensino das primeiras letras. Com o tempo, a palavra ganhou sentido de *arte das belas letras*, ou *arte literária*. Nessa acepção, e substituindo os vocábulos *belles lettres*, “poética” e “poesia”, o termo “literatura” definiu-se na segunda metade do século XVIII, contemporaneamente à Revolução Industrial. (MOISÉS, 1975, p. 17)

Moisés continua, dizendo que o conceito de literatura sempre esteve presente, desde a Antiguidade, com Aristóteles, para quem a literatura é imitação (mimese) da realidade, no sentido em que o filósofo emprega a palavra:

Na medida que os artistas, por imitação representam as pessoas em ação, sendo elas necessariamente boas ou más (pois o caráter, quase sempre se ajusta a esses dois tipos, porquanto é pelo vício e pela virtude que as pessoas se distinguem no caráter), eles estão capacitados a representar as pessoas acima de nosso próprio nível normal, abaixo dele, ou tal como somos. (ARISTÓTELES, 2011, p. 41-42)

Portanto, desde a antiguidade greco-latina o conceito de literatura tem em Aristóteles os mecanismos da arte como recriação.

Na coleção *História da literatura ocidental*, Carpeaux traça um perfil das literaturas românicas e germânicas da Europa e seus ramos na América do Norte e na do Sul; as eslavas e outras da Europa oriental; e as literaturas grega e neogrega. No primeiro volume é traçado um panorama da literatura grega e do mundo cristão até a Idade Média; no segundo volume é abordado o Classicismo e o Barroco; o terceiro volume é dedicado ao Romantismo; e no quarto volume, denominado *Fin du*

*siècle e depois*, onde são abordados o Simbolismo, o equilíbrio europeu, literatura e realidade, as revoltas modernistas e tendências contemporâneas.

Como Carpeaux comenta em introdução à literatura (v. 1):

História da Literatura é um conceito moderno. Os antigos, embora interessados na coleção e interpretação dos fatos literários, nunca pensaram em organizar panoramas históricos das suas literaturas. A nenhum escritor grego ou romano ocorreu jamais a ideia de referir os acontecimentos literários de tempos idos; e só na época da decadência das letras e da civilização surgiu o interesse puramente pragmático, da parte de professores de Retórica ou de bibliófilos, de organizar relações dos livros mais úteis para o ensino, para melhorar o gosto decaído, ou, então, compor dicionários de citações e florilégios de resumos, para salvar da destruição pelos bárbaros os tesouros literários do passado. (CARPEAUX, 2012, p. 5)

Antonio Candido por sua vez, em *Vários escritos*, no capítulo “Direito à literatura”, afirma:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis de produção escrita das grandes civilizações. Vista desse modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. (CANDIDO, 2011, p. 176)

Conforme discutido pelos três autores acima, deparamos com a literatura como a obra de arte que abrange várias culturas exercendo em cada uma delas várias funções, completando o homem em seus anseios perante a sociedade.

Mais especificamente, ao falarmos de *O deserto dos tártaros*, começaremos com o conceito do vocábulo “romance”:

A palavra “romance” deve ter-se originado de *romans* (vocábulo provençal), que deriva por sua vez da forma latina *romanicus*; ou teria vindo de *romanice*, que

entrava na composição de *romanice loqui* (“falar românico”, isto é, o Latim estropiado no contacto com os vários povos conquistados por Roma), em oposição a *latine loqui* (“falar latino”, isto é, a língua empregada na região do Lácio e arredores). (MOISÉS, 1975, p. 181)

Após designar o romance na Idade Média como a linguagem do povo, Moisés traça um breve histórico do romance europeu (Ibid., p.182-187), desde o seu surgimento, no século XVIII, com o romance substituindo a epopeia. Como a literatura feita para o povo e pelo povo tivesse alcance na nova classe, a burguesia, Moisés afirma: “Ora, nada mais natural que a prosa caracteristicamente objetiva, descritiva e narrativa viesse de pronto a ocupar o lugar da poesia épica” (Ibid., p.182).

A obra considerada precursora desse gênero surgiu na Inglaterra com *Tom Jones*, de Henry Fielding, considerada a obra introdutora do romance, embora estivesse ainda comprometida com a técnica da novela. A Inglaterra também é berço de grandes romancistas, como: Charles Dickens, George Eliot, Thomas Hardy e Jane Austen, entre outros. Destaca-se, entre esses autores, o romance *Judas, o obscuro*, de Thomas Hardy, como uma autêntica obra-prima.

Na França, Moisés aponta Stendhal, primeiro grande representante do romance europeu oitocentista com *O vermelho e o negro*, carregado de dimensão psicológica moderna. Entretanto, de acordo com Moisés, Balzac é o verdadeiro criador do romance moderno ao escrever *A comédia humana* (1829-1850), um amplo painel da sociedade burguesa de sua época, variando entre indulgentes e profundas críticas e sátiras. Por sua composição romanesca tornou-se precursor de Flaubert e Zola, entre outros romancistas. No começo do século XX, Marcel Proust, com sua obra *Em busca do tempo perdido*, desrespeitando a coerência formal do romance tradicional, levou mais a fundo a sondagem psicológica iniciada por

Dostoiévski. Partindo de Proust, nasce a grande revolução operada no romance moderno, com uma aproximação cada vez maior com a realidade da vida, de ver a própria vida transfundida em arte. O irlandês James Joyce ao escrever o romance *Ulisses*, narrando a vida de um herói durante 24 horas, se aproxima da vida cotidiana o suficiente para mostrar a angústia que desaba sobre o homem contemporâneo. Com o inglês Aldous Huxley, essa desintegração e angústia se acentuam:

Para o autor de *Contraponto* (1928) e *Admirável mundo novo* (1932), é clara uma ideia: não há, a rigor, dramas individuais. Só há dramas coletivos, feitos da soma de transe individuais e de crises próprias de todos e jamais de cada um de per si. A angústia, amorosa financeira, filosófica, etc., cresce quando um indivíduo encontra outro, igualmente mergulhado em drama. (MOISÉS, 1975, p. 185)

Como representantes na literatura russa, no final do século XIX, temos, entre outros, Turguenieff, Tolstoi, Gogol e Dostoiévski, romancistas que trouxeram uma problemática e uma análise psicológica em profundidade, que conferia à narrativa uma densidade angustiante.

Em Portugal, o romance aparece em meados do século XIX, acompanhando a tardia aceitação do Romantismo, posterior ao poema de Garret, *Camões* (1825). Camilo Castelo Branco é a principal figura da prosa de ficção romântica, procurando retratar a sociedade de sua época numa série de narrativas passionais e históricas de mistério. O Realismo tem em Eça de Queirós o seu grande representante.

Ao finalizar sua digressão sobre os romances que introduziram a modernidade, Moisés cita, entre tantos outros: Thomas Mann, Virginia Woolf, Franz Kafka, Hermann Broch, William Faulkner, Robert Musil, John Steinbeck. Continuando suas conclusões sobre o romance Moisés afirma: “O romance, graças

ao papel que representa a partir do Romantismo, é a primeira forma literária a testemunhar a grande mudança que se verifica nas atividades artísticas modernas” (MOISÉS, 1975, p. 186).

Quanto ao romance na literatura italiana Carpeaux cita vários romancistas. Entre outros, Bacchelli com a trilogia: *Il mulino del Po*, sobre o fim das guerras napoleônicas, até a libertação e unificação da Itália (CARPEAUX, 2012, p. 2806). O Neorrealismo é representado por Luigi Bartolini, que fala em seus romances sobre o submundo dos criminosos de Roma. Alberto Moravia com o romance *Gli indifferenti*, mostra a prioridade cronológica do movimento neorrealista (Ibid., p. 2849). Outra contribuição importante são os dois romances de Giuseppe Bertolucci: *Il cielo e rosso* e *Guerra in camicia nera*, escritos sob a influência de Faulkner e de Hemingway (Ibid., p. 2744). Mais recente Ítalo Calvino, conforme as palavras de Carpeaux, “o mais seguro entre os fantasistas, mesmo tratando dos casos mais tolos de identidade perdida (*Il visconte dimezzato*), ele não perde sob os pés o chão da realidade social [...]” (Ibid., 2012, p. 2868).

Ainda segundo Carpeaux, Umberto Eco é “estudioso de “Kitsch” e da “mass culture” (Ibid., p. 2901). Eco, aclamado pela crítica, é um dos poucos escritores que concilia o trabalho teórico-prático com a carreira literária. Escreveu sete romances, dos quais o mais aclamado no Brasil é o *Nome da rosa*. Em 2015, Eco teve o seu mais recente romance, *Número zero*, lançado no Brasil, pela Record.

Dessa forma entendemos que a obra de Buzzati também está inserida nas atividades artísticas modernas. Em *O deserto dos tártaros*, as perspectivas de vida da personagem parecem simples, mas são determinantes para compreendermos nossas missões na vida. Drogo, ao encontrar a sua última verdade, leva-nos a refletir que a morte é o fim inevitável de todos nós

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Ao caracterizar o romance *O deserto dos tártaros*, sob a ótica de Bakhtin, apoiar-nos-emos nos conceitos presentes em duas obras de sua autoria: *Questões de literatura e de estética*, no capítulo “Formas de tempo e de cronotopo”, no qual analisaremos a presença de elementos temporais e espaciais, ou seja, dos diversos cronotopos que constroem a ação na narrativa. Como Bakhtin explica neste capítulo, o cronotopo inicialmente foi empregado nas ciências matemáticas, pela teoria da relatividade de Einstein, e faz parte dos estudos literários.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2014, p. 211)

A outra obra é *Problemas da poética de Dostoiévski*, no capítulo “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”, na qual examinaremos aspectos da sátira menipeia contextualizados na jornada do herói no encontro com a “verdade”. Sobre a menipeia, Bakhtin (2013) começa com uma digressão histórica.

A menipeia foi assim denominada no século II a.C. pelo filósofo Menipo de Ihe Gádara, que lhe deu forma clássica. O termo como denominação de um determinado gênero foi introduzido pela primeira vez por Varro, erudito romano do século I a.C., que o chamou de: *saturae menippeae*. Talvez o seu primeiro representante propriamente dito, tenha sido bem antes, Antístenes, discípulo de Sócrates e um dos autores dos “diálogos socráticos”. Foram também escritas pelo

contemporâneo de Aristóteles, Heracleides Pôntico, que, segundo Cícero, foi criador da mistura entre diálogo socrático e histórias fantásticas. Porém o legítimo representante da sátira menipeia foi Bión de Boristênide, no século III a.C. A noção mais completa do gênero é evidentemente as sátiras menipeias de Luciano. São também encontrados elementos da sátira menipeia em algumas variedades do romance grego, no romance utópico antigo e na sátira romana, além da enorme influência na literatura cristã antiga e na literatura bizantina, até estender-se pela Idade Média, Renascimento e Idade Moderna. Em essência a sua evolução continua até hoje, no desenvolvimento da literatura europeia e na literatura moderna.

Para nossa análise de *O deserto dos tártaros*, das catorze particularidades apontadas por Bakhtin no gênero da menipeia, usaremos aquelas que mais bem se concretizam na narrativa, em termos de ação:

Terceira: A particularidade mais importante do gênero da *menipeia* consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma *verdade* materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à *materialização* positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à *experimentação* dessa verdade. Com esse fim, os heróis da *menipeia* sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais. [...]. A mais descomedida fantasia da aventura e a ideia filosófica estão aqui em unidade artística orgânica e indissolúvel. (BAKHTIN, 2013, p. 130)

Quarta: [...]. A combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso com o *naturalismo de submundo* extremado e grosseiro. [...]. Aqui a ideia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida.

O homem de ideia – um sábio – se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade. (BAKHTIN, 2013, p. 131)

Quinta: A ousadia da invenção e do fantástico combina-se na *menipeia* com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo. A *menipeia* é o gênero das “últimas questões”, onde se experimentam as últimas posições filosóficas. Procura apresentar, parece, as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade. (Ibid., p. 131)

Sexta: “Considerando o universalismo filosófico da *menipeia*, aqui se manifesta uma estrutura assentada em três planos: a ação e as síncries dialógicas se deslocam da Terra para o Olimpo e para o inferno” (Ibid., p. 132).

Sétima: “Na *menipeia* surge a modalidade específica do *fantástico experimental*, [...]. Trata-se de uma observação feita de um ângulo de visão inusitado, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação” (Ibid., p. 132).

Oitava: Na *menipeia* aparece pela primeira vez também aquilo a que podemos chamar experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem. [...]. A destruição da integridade e da perfeição do homem é facilitada pela atitude dialógica (impregnada de desdobramento da personalidade) em face de si mesmo, que aparece na *menipeia*. (Ibid., p. 133)

Décima: “A *menipeia* é plena de contrastes agudos e jogos de oxímoros. [...]. A *menipeia* gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais” (Ibid., p. 134).

Bakhtin, ao se referir aos gêneros da *menipeia* e dos gêneros cognatos e relacionados a ela, encontrados na obra de Dostoiévski, conclui: “Poderíamos

concluir que Dostoiévski partiu *direta e conscientemente* da *menipeia* antiga? Absolutamente! Ele não foi, em hipótese alguma, um *estilizador* de gêneros antigos” (BAKHTIN, p. 138).

E continuando, ele afirma:

Essas particularidades de gênero da *menipeia* não só renasceram como se *renovaram* na obra de Dostoiévski. No que tange ao emprego criativo das possibilidades dos gêneros, esse romancista se distanciou muito dos autores das *menipeias antigas*. Comparadas à produção dostoiévskiana, as *menipeias* antigas parecem primitivas e pálidas pela problemática filosófica e social e pelas qualidades artísticas. (Ibid., p. 138-139)

Por considerarmos que, assim como em Dostoiévski, as particularidades da *menipeia* aqui apresentadas são contextualizadas em vários capítulos da narrativa de *O deserto dos tártaros*, constatamos que Dino Buzzati também renova a *menipeia*, pois algumas características desse gênero se concretizam, e são renovadas, em *O deserto dos tártaros*.<sup>3</sup>

Os questionamentos filosóficos de Drogo presentes nas reflexões, na busca da construção de si mesmo, concretizados nas particularidades da *menipeia*, acima descritas, terão ainda suporte de estudiosos como: Gaston Bachelard, em seus ensaios: *A água e os sonhos* e *A terra e os devaneios do repouso*; Jean-Paul Sartre em *O ser e o nada*; e Heidegger em *Ser e tempo*. Todas essas obras enriquecem e complementam o personagem em constante busca de sua identidade.

---

<sup>3</sup> Apontaremos cada uma das características da sátira *menipeia*, com nossas observações, ao acompanharmos Drogo em sua jornada, no capítulo quatro “Os cronotopos da espera”, já que, em sua jornada, Drogo depara-se com a sua “verdade”.

Dessa forma, no embasamento teórico proporcionado pelas teorias de Bakhtin, e dos estudiosos acima relacionados, consolidaremos nosso objetivo de dar maior significância à análise de *O deserto dos tártaros*.

### 3 O DESERTO DOS TÁRTAROS: A NARRATIVA

O *deserto dos tártaros*, terceiro romance de Dino Buzzati, publicado em 1940, foi considerado pela crítica o seu mais importante romance. Na lista dos cem melhores romances do século, o jornal *A folha de São Paulo* (8/09/97) divulga que o romance *O deserto dos tártaros* ocupa a 29ª colocação.

Como Otto Maria Carpeaux comenta em *História da literatura ocidental*, “Buzzati é menos profundo do que parece. Mas acerta sempre. [...], Il deserto dei tartari é o romance de um jovem oficial que passa a vida inteira, frustrado, numa fortaleza de fronteira, esperando o ataque de inimigos que talvez não existam” (CARPEAUX, 2012, p. 2874-2875).

Diferente do pensamento de Carpeaux, Antonio Candido comenta sobre o romance de Buzzati, “*O deserto dos tártaros* pertence à lista dos romances de desencanto que contam como a vida só traz coisas frustradoras e acaba no balanço negativo dos grandes *déficits*” (CANDIDO, 2010, p.158), e, continuando:

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

Em toda a obra de Buzzati está presente a fantasia, na qual o tempo, o espaço e a simbologia se entrelaçam formando o todo da narrativa. Entretanto, o objetivo de Buzzati, como Candido comenta, é também, delinear no percurso de

Drogo o tormento do personagem em relação ao seu destino, como nas próprias palavras de Buzzati, na apresentação que Ugo Giorgetti faz no prefácio de *O deserto dos tártaros*:

De 1933 a 1939, trabalhei no *Corriere della Sera* no período noturno. Era um trabalho monótono e aborrecido, e os meses passavam, e passavam os anos e eu me perguntava se seria sempre assim, se as esperanças, os sonhos, inevitáveis quando se é jovem, iriam se atrofiar pouco a pouco, se a grande ocasião viria ou não. (BUZZATI, 2011, p. 8)

Segundo Aurora Fornoni Bernardini, tradutora de *O deserto dos tártaros* no Brasil, e também doutora em literatura italiana e russa pela USP, em entrevista para o programa “Literatura fundamental”: “*O deserto dos tártaros* é uma grande obra para quem estuda literatura. De tudo se desprende uma linguagem que se coaduna com o ambiente” (BERNARDINI, 2014).

Em uma entrevista para o jornal *Gazeta do povo*, em 6/7/2009, o escritor Cristovão Tezza comenta: “Às vezes uma leitura se preserva durante décadas não exatamente pelo que estava escrito, mas pelas circunstâncias e pelo espírito do tempo, que se marcam como pontos de referência de uma vida inteira”. E, ao prosseguir com citações de várias obras, ele acrescenta: “O livro de Buzzati colou-se à minha alma como uma metáfora da universidade, em que eu entrava naquele ano como professor auxiliar” (Ibid., 2009).

Com esse comentário Tezza corrobora os pensamentos de Massaud Moisés ao citar Aldous Huxley, em *A criação literária*, no capítulo “Histórico do romance” mostrando que não há só dramas individuais, mas também dramas coletivos, pois a angústia cresce quando o indivíduo encontra em outras pessoas essa mesma angústia (MOISÉS, 1975, p. 185). Veremos que em *O deserto dos tártaros*, a

personagem principal, ao deparar-se com “suas verdades” no encontro com outras personagens, irá buscar cada vez mais o sentido de sua existência.

Maria Luisa Vianelli em *Guida Alla Lettura*, comenta:

La scoperta del piacere della lettura è un momento magico, che nasce dall'incontro inaspettato con una poesia, un racconto, un romanzo, capaci di destare nel cuore echi profondi, di dare voce a sentimenti da sempre coltivati nell'animo, ma raramente espressi. Per me il testo “deniurgo” nel senso descritto è stato “Il Deserto dei Tartari” di Dino Buzzati. Per questo, ricordando quel mio momento magico, con il presente scritto desidero rendere grato omaggio al Tenente Giovanni Drogo, eroe-antieroe di una Battaglia ai confini della realtà, metafora suggestiva e ad un tempo amara della vicenda umana, con tutto il suo carico di illusioni e sofferenze, ma anche dispensatrice di tanto in tanto di fuggevoli gioie e di insperati incontri confortanti. (VIANELLI, 2010, p. 5)<sup>4</sup>

Após nossa leitura de *O deserto dos tártaros*, conforme discutida pelos estudiosos acima, endossamos a atemporalidade do romance de Buzzati, pois é justamente no deserto com sua aridez, nesse espaço onde se situa a fortaleza Bastiani, lugar em que coabitam homens que lutam por um mesmo ideal de glória, que irá se definir o destino de Giovanni Drogo, ao empreender a sua “espera”.

---

<sup>4</sup> A descoberta do prazer da leitura é um momento mágico, que nasce do encontro inesperado com uma poesia, um conto, um romance, capazes de despertar no coração ecos profundos, de dar voz a sentimentos sempre cultivados na alma, mas raramente expressados. Para mim no sentido descrito foi *O deserto dos tártaros*, de Dino Buzzati. Para isso lembrando-me de meu momento mágico, com esse trabalho, gostaria de prestar homenagem ao tenente Giovanni Drogo, herói - anti-herói de uma batalha na fronteira da realidade, metáfora sugestiva e ao mesmo tempo amarga da vida humana, com toda a sua carga de ilusões e sofrimento, mas também distribui alegrias fugazes e ocasionalmente encontros inesperados e reconfortantes. (VIANELLI, 2010, p. 5, tradução nossa, livre)

O romance de Dino Buzzati com seu caráter filosófico proporcionou-nos, portanto, não responder às nossas inúmeras dúvidas sobre o personagem, mas a elas acrescentar outras reflexões em tantas outras perguntas, que certamente não encontrarão respostas.

A narrativa é feita na ordem linear do tempo e composta de trinta capítulos, sendo que nos primeiros capítulos, a ação discorre de forma mais lenta, e só a partir dos cinco últimos capítulos ela ganha maior dinâmica.

A estrutura temporal, entretanto, é organizada com fatos que acontecem no presente, como no exemplo em que Drogo está sozinho em seu quarto no forte: “Mas agora era bem diferente, agora passara a excitação da viagem, seus novos colegas já dormiam, e ele estava sentado em seu quarto, à luz do lampião na beira da cama, triste e perdido” (BUZZATI, 1984, p. 35). Além desses fatos há o emprego de figuras de estilo:

a) prolepses, recurso usado para antecipar os fatos, como no trecho em que Drogo, em seu quarto, no forte, supõe o que irá acontecer mais à frente na narrativa:

E se as sutilezas de Matti fossem todas uma comédia? Se na realidade, mesmo depois de quatro meses, não o deixassem partir? Se com falsos pretextos regulamentares o impedissem de rever a cidade? Se precisasse ficar ali em cima por anos a fio, e naquele quarto, naquela cama solitária, devesse consumir sua juventude? Que hipóteses absurdas, dizia-se Drogo, dando-se conta de sua tolice, entretanto não conseguia expulsá-las, elas voltavam a tentá-lo logo em seguida, protegidas pela solidão da noite. (Ibid., p. 39)

b) analepses, recurso que remete as recordações do personagem, como a seguir, quando Drogo, ainda no quarto do forte recorda-se de sua mãe:

Talvez naquele momento a mãe andasse pelo seu quarto abandonado, abrisse uma gaveta, pusesse em ordem algumas velhas roupas, os livros, a escrivaninha; já os arrumara tantas vezes, mas parecia-lhe desse modo reencontrar um pouco a presença viva dele, como se ele fosse regressar, como de costume, antes do jantar. Parecia-lhe estar ouvindo o conhecido rumor de seus passos curtos e irrequietos, como se estivessem sempre preocupados com algo. (Ibid., p. 48)

Além desses recursos temporais a narrativa apresenta digressões, por meio dos pensamentos e reflexões filosóficas, como no exemplo em que ele tenta escrever para a mãe:

“Contudo”, escrevia Drogo, “achei bom para mim e para minha carreira ficar algum tempo por aqui... A companhia também é muito simpática, o serviço fácil e nada cansativo.” [...]. A caneta arranhava um pouco. Embora a noite triunfasse, o vento começava a soprar por entre as ameias, trazendo desconhecidas mensagens, ainda que dentro do reduto se amontoassem densas as trevas e o ar estivesse úmido e desagradável, “em suma, estou muito contente”, escrevia Giovanni Drogo. (BUZZATI, 1984, p. 49)

Para que possamos acompanhar Drogo ao longo de sua “espera”, é necessário que se faça a análise dos elementos da narrativa: enredo, narrador, personagens, tempo e espaço, pois são esses elementos que ao compor a narrativa, proporcionam o seguimento da trama.

Antes de iniciarmos a análise dos elementos da narrativa, não podemos deixar de expor sobre o título, que é composto por duas palavras: “deserto” e “tártaros”. O que entendemos por deserto? Segundo o *Minidicionário Aurélio*, deserto significa:

1- desabitado, despovoado, descampado, ermo; 2- pouco frequentado, solitário; 3- lugar em que há deserção; 4- região arenosa com fraca densidade populacional; 5- lugar solitário, solidão, ermo; 6- região quente, onde há falta de água e a vegetação se caracteriza pela xerofilia. (FERREIRA, 2008, p. 305)

Na simbologia, destacamos as definições de Cirlot, Chevalier; Gheerbrant e Ad de Vries.

Para Cirlot: “Seu significado é profundo e claro. Embora como paisagem seja de certo modo, negativo, o deserto é o ‘domínio da abstração’, que se encontra fora

do campo vital e existencial, aberto apenas à transcendência” (CIRLOT, 2005, p. 203).

Para Chevalier; Gheerbrant: “O deserto comporta dois sentidos simbólicos essenciais: é a diferenciação inicial ou a extensão superficial, estéril, debaixo da qual tem de ser procurada a Realidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1973, p. 331).

Para Ad De Vries:

1-No sentido bíblico: a) região inculta, deserto; b) local onde os profetas retornam; c) como local de revelação divina; d) para readquirir pureza e espiritualismo ascético (Elias, João Batista); e) lugar de tentação espiritual (cristo); f) lugar infestado de espíritos malignos, demônio, diabos. 2- relacionado ao sol e ao leão: brilho puro, celestial, mas que pode cegar. 3- Oposto da água. 4- verdade: em Esopo uma mulher andando sozinha, no deserto, com olhos abaixados, representa a verdade. 5- local para uma luta de vida ou morte (ninguém interfere). (VRIES, 1974, p. 133-134)

O deserto, na narrativa de Buzzati, pode significar, num sentido simbólico, o local onde Drogo parte para a “vida ou morte” e para a procura da realidade, pois no trajeto percorrido por ele, ao se encontrar com as “suas verdades” ele sucumbirá.

A palavra “tártaros” também possui dois significados:

1) Na enciclopédia *Barsa Universal* os tártaros habitavam originalmente, no século V, o nordeste do deserto de Gobi, na China, e, após dominarem a região até o século IX, migraram para o sul da Mongólia. No século XII foram conquistados pelo império Mongol, liderado por Gengis Khan. Durante o reinado de seu neto, Batu Khan, deslocaram-se para o oeste e deram origem aos turcomanos. “Esses guerreiros eram tão ferozes que foram associados ao tártaro, nome dado na mitologia grega ao inferno” (BARSA, 2009, p. 5870).

## 2) Na mitologia grega:

[...] significa o inferno, onde reinavam Hades e sua esposa Perséfone. Era concebido como uma imensa casa de bronze cercada de muralhas e protegida por enormes portas de ferro, fabricadas por Poseidon. Zeus enviava ao Tártaro, aqueles que haviam ofendido os deuses. Foi imaginado como o local onde os culpados recebiam o merecido castigo. (JULIEN, 2005, p. 194)

Também podemos considerar o forte, no romance de Buzzati, no sentido da mitologia grega, como esse inferno para o qual Drogo foi designado.

Na simbologia de Chevalier e Gheerbrant: “Povo pertencente à Tartária, república autônoma da Rússia soviética- capital, Casão – *tartar* é o nome que os tártaros dão a si mesmos – *to catch a tartar* – provérbio: significa capturar algo além de nosso controle” (CHEVALIER; GEERBRANT, 1973, p. 395- 457).

Antonio Candido em seu ensaio sobre *O deserto dos tártaros*, ao se referir aos tártaros, comenta:

Os supostos tártaros, que talvez nunca tenham existido, estariam ao norte, mas as tropas que vêm de lá para colocar os marcos divisórios parecem da mesma natureza e grau de civilização que os da Fortaleza. Quem são na verdade os inimigos esperados? Tártaros, só a Rússia os teve como vizinhos na Europa. (CANDIDO, 2010, p. 159)

Portanto, esses dois vocábulos, denotando e conotando, são importantes, pois a partir do título podemos vislumbrar a construção do romance de forma coesa e abrangente, para delinear o percurso de Drogo, não só geograficamente, mas também na busca de seu Ser em toda a sua caminhada, tanto física quanto metafórica.

### 3.1 ENREDO

Massaud Moises define o enredo:

Vocábulo de conotação algo incerta, não raro se emprega num sentido próximo ou equivalente a “intriga”, “história”, “assunto”, “argumento”, *plot*, “trama”, “fábula”. De primordial importância no estudo da prosa de ficção (conto, novela, romance), como atesta a volumosa bibliografia existente a respeito, iniciada na *Poética*, de Aristóteles, e continuada em nossos dias. (MOISÉS, 2004, p. 145)

O deserto dos tártaros narra a trajetória do herói, Giovanni Drogo, que pode ser dividida em quatro partes: 1) a partida de Drogo de sua casa, rumo ao forte Bastiani, local designado para servir como tenente, após sua saída da Academia Militar. Giovanni Drogo deixa a cidade rumo ao forte Bastiani. Percorre as ruas da cidade junto com o amigo Francesco Vescovi. É o momento que Drogo sonha com uma vida de glória; 2) a trajetória de Drogo pela estrada até o forte e o encontro com o major Ortiz. Em seu trajeto Drogo começa a externar a insegurança pelas novidades que se apresentam na própria paisagem, ora tranquila, ora abrupta; 3) a chegada e a permanência no forte, local em que acontece a maior parte da ação na narrativa, nos vários redutos que o circundam e as suas idas de licença para casa e novamente o retorno para o forte, até sua partida definitiva. Drogo perceberá no forte que a vida que sonhara não se concretizará; 4) a saída definitiva do forte, onde ocorre o desfecho da narrativa. Drogo velho e sozinho, encontrará o seu final em uma estalagem da estrada.

Dessa forma a narrativa, interferindo no tempo, torna-se mais rica e complexa ao abrir novas perspectivas no enredo, até atingir seu ponto culminante.

Como Aristóteles já conceptualizava, à respeito do clímax na tragédia (como ação):

Toda tragédia encerra a complicação e o desenlace: na complicação estão contidos eventos externos à peça, e amiúde alguns que nela ingressam. O restante é o desenlace. Chamo de complicação o que se estende do início ao ponto extremo que antecede a mudança para a boa sorte ou a má sorte; desenlace o que se estende do começo da mudança ao fim. (ARISTÓTELES, 2011, p. 70)

Massaud Moisés complementa Aristóteles: “Modernamente, emprega-se o vocábulo para assinalar o momento de maior intensidade na sequência das ideias ou dos acontecimentos, de modo geral situado próximo do fim e por vezes com ele identificado” (MOISÉS, 2004, p. 78).

Em *O deserto dos tártaros* o clímax da narrativa acontece quando Drogo descobre que velho e doente não poderá continuar no forte: “Sobrou um pesado silêncio. Ploc!, fez atrás do muro a água da cisterna. Depois só se ouviu no quarto o ofegar de Drogo, parecido com soluços” (BUZZATI, 1984, p. 231).

### 3.2 NARRADOR

Para Reis e Lopes sobre o conceito de narrador:

A definição do conceito de *narrador* deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de *autor* (v.), entidade não raro suscetível de ser confundida com aquele, mas realmente dotada de diferente estatuto ontológico e funcional. [...]. Importa não esquecer que o *narrador* é, de fato, uma invenção do *autor*; responsável, de um ponto de vista genético, pelo *narrador*, o autor pode projetar sobre ele certas atitudes ideológicas, éticas, culturais, etc., que perfilha, o que não quer dizer que o faça de forma direta e linear, mas eventualmente cultivando estratégias ajustadas à representação artística dessas atitudes: ironia, aproximação parcial, construção de um *alter ego* etc.[...]. Como protagonista da narração (v.) ele é detentor de uma voz (v.) observável ao nível do enunciado por meio de *intrusões* (v.), vestígios mais ou menos discretos de sua subjetividade, que articulam uma ideologia ou uma simples apreciação particular sobre os eventos relatados e as personagens referidas. (REIS; LOPES, 1988, p. 61 - 63)

Em *O deserto dos tártaros*, a narrativa é feita por um narrador onisciente e às vezes, intruso, que assiste aos acontecimentos, e também, em vários trechos da narrativa se externa invadindo os pensamentos de Drogo. Ao mesmo tempo em que apresenta as personagens, cada um com sua característica, ele faz uma descrição dos costumes nos locais da ação.

### 3.3 PERSONAGENS

Sabemos que os diálogos, a interação, os conflitos e a descrição das características dos personagens são fatores que enriquecem o contexto da narrativa.

Sobre a personagem, Gancho explica:

A personagem ou o personagem é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais. (GANCHO, 1993, p. 14)

Reis e Lopes aprofundam essa conceituação:

Categoria fundamental da narrativa, a *personagem* evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de vários suportes expressivos. [...]. Os estudos literários refletem na sua própria evolução a fortuna artística da *personagem*, na medida em que essa evolução pode ser associada à dos gêneros literários e suas categorias. [...]. Enquanto signo narrativo, a *personagem* é sujeita a procedimentos de estruturação que determinam a sua funcionalidade e peso específico na economia do relato. Deste modo, a *personagem* define-se em termos de *relevo*: *protagonista* (v. *herói*), *personagem secundária* ou mero *figurante*, a *personagem* concretiza diferentes graus de relevo, fundamentalmente por força de sua intervenção na *ação* (v.), assim se construindo um contexto normalmente (mas não obrigatoriamente) humano. (REIS; LOPES, 1988, p. 215 - 217)

Prosseguindo, Gancho classifica as personagens, quanto ao papel desempenhado no enredo:

- a) protagonista: é o personagem principal. – herói: é o protagonista com características superiores às de seu grupo; anti-herói: é o protagonista que tem características iguais ou inferiores às de seu grupo. [...]; b) antagonista: é o personagem que se opõe ao protagonista, seja por sua ação que atrapalha, seja por suas características, diametralmente opostas às do protagonista. [...]; c) secundários: são personagens menos importantes na história, isto é, que têm uma participação menor ou menos frequente no enredo; podem desempenhar papel de ajudantes do protagonista ou do antagonista, de confidentes, enfim de figurantes. (GANCHO, 1993, p. 14 -16)

A seguir faremos a apresentação da personagem principal e de algumas personagens secundárias que consideramos de maior relevância na narrativa.

O romance tem como protagonista Giovanni Drogo. Não são dados muitos detalhes sobre Drogo, a não ser que ele se formou na Academia Militar, recebe o posto de tenente, e está de partida para o forte Bastiani, sua primeira designação. Durante a narrativa Drogo apresenta-se como uma personagem complexa, pelo seu modo de pensar, por sua filosofia de vida e pela escolha de suas opções.

Como personagens secundárias femininas, temos, além da mãe, que é mencionada sempre em relação à casa, uma empregada da qual ficamos sabendo só o nome, Giovanna, e a irmã de seu amigo Vescovi, Maria, sua antiga namorada. Também não há muitas referências sobre Maria, a não ser uma recordação de Drogo, em um momento em que vai visitá-la, que ela teria os ombros menos largos.

Francesco Vescovi, amigo de infância de Drogo, que o acompanhará até sair da cidade, é a primeira personagem masculina que aparece na narrativa. Também não são dados maiores detalhes sobre Vescovi.

Já na estrada, há a menção do encontro de Drogo com três personagens. A primeira personagem é um carroceiro que Drogo encontra logo que inicia seu percurso na estrada. A segunda é um velho de barba com um saco na mão que aparece do interior de uma ruína. A terceira personagem é o capitão Ortiz, descrito como um homem de seus quarenta anos ou talvez mais, de “rosto enxuto e aristocrático” (BUZZATI, 1984, p. 15). Essa personagem terá na narrativa sempre a mesma conduta moral, e acompanhará Drogo como seu confidente até deixar o forte.

Além de Ortiz, que Drogo encontra na estrada, há uma grande quantidade de personagens secundárias que circulam pela fortaleza, entre as quais destacaremos algumas, consideradas de maior relevância na narrativa.

Logo que chega ao forte, Drogo encontra-se com o major Matti, ajudante-mor de primeira. Essa personagem é descrita como gorducho e com um sorriso afável (Ibid., p. 25). E diga-se, um tanto falso, já que tenta enganar Drogo desde que ele chega ao forte.

Quando Drogo monta guarda pela primeira vez no terceiro reduto, encontra o sargento Tronk, personagem descrita como “baixo, magro e com cara de velhote, a cabeça raspada” (Ibid., p. 42). Ele está no forte há 22 anos e não sai nem para os períodos de licença. Por seguir os regulamentos do forte à risca, não se importa com as consequências advindas de suas decisões.

O alfaiate Prosdocimo, que tem o grau de sargento, está há quinze anos no forte e é descrito como bastante irônico com os superiores. Prosdocimo irá acompanhar Drogo até os momentos finais da narrativa, também, como seu confidente.

No forte, Drogo janta com alguns colegas. Entre eles está o tenente Angustina, uma personagem de grande importância na narrativa, mesmo sendo secundária. É apresentado como uma pessoa de alto nível social, pálido e com um perene ar de distanciamento. Angustina está há dois anos no forte e terá uma morte considerada gloriosa. A morte dele é importante na narrativa, pois se Drogo tivesse entendido o sonho que teve com Angustina, a morte deste de forma heroica, teria compreendido o porquê de sua longa “espera” ter terminado em uma estalagem, solitário, sem a grandeza da morte de Angustina.

Da mesma forma que Angustina, também o soldado Giuseppe Lazzari tem importância na narrativa, por ser o protagonista da segunda morte, só por infligir o regulamento do forte. É uma personagem que pode ser considerada figurante, já que aparece com a única finalidade de uma antecipação do que acontecerá no final da narrativa, pois Drogo, prisioneiro dos hábitos do forte, sozinho, irá encontrar a morte, que julga gloriosa, em uma estalagem.

Sobre a morte desses dois personagens, entre a morte sonhada e a morte real, Antonio Candido comenta:

As mortes reais são diferentes. Acidentais, obscuras, elas contrastam com o fulgor dos sonhos, mas tem papel importante na economia do livro. A de Lazzari, porque encarna o limite da tragédia a que podia chegar a rotina, isto é, a lei da fortaleza. A de Angustina (que nos interessa mais), porque terá função decisiva na formação do significado final. Por isso ela é cuidadosamente preparada, sendo precedida por um sonho premonitório, onde Giovanni Drogo vê o colega, ainda menino, arrebatado por um cortejo de duendes e fadas, pequeno morto flutuando no espaço. A importância da morte de Angustina está no contraste que forma com o devaneio da morte espetacular, pois mostra que pode haver grandeza num final igual ao dele, durante uma mesquinha expedição pacífica, sem moldura heroica nem situação excepcional. (CANDIDO, 2010, p. 153-154)

Ferdinando Rovina, o médico do forte, “tinha mais de cinquenta anos, um rosto flácido e inteligente, um cansaço resignado, e não vestia o uniforme, mas um comprido casaco escuro de juiz” (BUZZATI, 1984, p. 70). Rovina tem um papel decisivo para a permanência de Drogo no forte, pois é em seu consultório que repentinamente Drogo decide permanecer no forte.

Duas outras personagens secundárias são os tenentes Simeoni e Moro. Simeoni se encontra há três anos no forte. Apesar de meio pedante, parece ser um bom sujeito, respeitador das autoridades e amante de exercícios físicos. Ele possui uma luneta e junto com Drogo, nas horas vagas, ficam observando a planície deserta. Simeoni é de suma importância na narrativa, pois será ele que obrigará Drogo a deixar o forte. No final da narrativa, Simeoni se mostra antagônico a Drogo, podendo ser considerado o vilão da história.

O jovem tenente Moro se encontra com Drogo na estrada. Drogo está com quarenta anos de idade e Moro lhe traz recordações do encontro que tivera com Ortiz na estrada para o forte, tempos atrás. Moro também pode ser considerado como figurante, já que aparece na narrativa só para dar continuidade aos acontecimentos, ou seja, para mostrar a Drogo que tudo se repetirá no forte.

Como vimos, as personagens estão situadas em vários espaços da narrativa. Todas elas com características, anseios e realizações diversas contribuem para o enriquecimento temático e também fornecem suporte para que as ações do enredo se desenvolvam.

### 3.4 TEMPO E ESPAÇO

Para que possamos compreender a importância do tempo na narrativa em *O deserto dos tártaros*, primeiramente são necessárias algumas considerações

teóricas sobre o tempo. Para Massaud Moisés: “O tempo, no romance, provavelmente seja o ingrediente mais complexo e o mais relevante: de certo modo, tudo no romance visa a transforma-se em tempo, que constituiria, em última estância, o escopo magno do romancista” (MOISÉS, 2004, p. 401). Ainda conforme Moisés existem três tipos de tempo: histórico, também chamado de cronológico (marcado pelo calendário, relógio, alternância do dia e da noite, estações do ano); psicológico (que transcorre no interior de cada ser humano); e metafísico, também denominado mítico (é o tempo para além dos calendários ou da memória individual).

Reis e Lopes complementam essa teoria citando:

*O tempo da história* é múltiplo e a sua vivência desdobra-se pela diversidade de personagens que povoam o universo diegético; por sua vez o *tempo do discurso* é linear e sujeita o *tempo da história* à dinâmica de sucessividade metonímica própria da narrativa. (REIS; LOPES, 1988, p. 294)

Segundo Massaud Moisés o romancista pode acompanhar a sua personagem desde o seu nascimento até a sua morte, abranger o tempo que achar necessário para a narrativa, sem restrições do espaço em que o tempo ocorrerá conforme suas palavras: “Essa liberdade na sugestão e utilização do tempo comporta uma gama complexa, que foge a todo esquematismo clarificador; e justifica o interesse que o problema desperta em críticos e leitores” (MOISÉS, 1975, p. 196).

Em *O deserto dos tártaros* temos a presença dos três tipos de tempo apontados por Moisés, pois muitas vezes a narrativa é datada, sinalizada pela passagem dos dias e das noites, e em grande parte da narrativa pelas estações do ano. Em alguns trechos a ordem linear da narrativa é muitas vezes alterada entre lembranças do passado e projeções para o futuro.

Quanto ao espaço Moisés explicita: “O romance caracteriza-se pela pluralidade geográfica: o ficcionista pode, livremente, deslocar a personagem de um lugar a outro, contanto que a situação conflitiva o justifique” (MOISÉS, 2004, p. 401).

Reis e Lopes definem o espaço:

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da *história*, o *espaço* integra, em primeira estância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens [...]. (REIS; LOPES, 1988, p. 204)

Partindo das teorias desses estudiosos, verificamos que em *O deserto dos tártaros* o romance apresenta vários espaços nos quais se desenrolam a narrativa, sendo que dois deles são os mais importantes: o forte e a estrada, pois neles a ação constitui a maior parte da narrativa.

Em *O deserto dos tártaros* a relação entre tempo espaço se estabelece intrinsecamente, constituindo as marcas primordiais nos quais os personagens ao concretizarem seus atos e enfrentar obstáculos compõem o todo da narrativa.

Todas essas características sobre tempo e espaço, citadas por Reis e Lopes, e por Moisés, serão amplamente analisadas no capítulo “Os cronotopos da espera”, já que na narrativa de *O deserto dos tártaros*, na trajetória de Drogo, o espaço abrange vários ambientes, tais como: sua casa, a estrada que ele percorre, o forte, e a estalagem, lugares em que o tempo cronológico é marcado pela presença do relógio, das estações do ano, o som de um pingo d’água, de elementos da natureza, tais como: o sol, o vento, as trevas, onde o tempo decorre às vezes lento, às vezes mais rápido, e pelo tempo psicológico, marcado pelo silêncio e pelo canto do vento que bate em ecos nas pedras.

#### 4 OS CRONOTOPOS DA ESPERA NOS ENCONTROS DE DROGO COM A VERDADE: POR SI MESMO E POR MEIO DE OUTRAS PERSONAGENS

A proposição em analisar *O deserto dos tártaros* fez com que nos deparássemos com o tema da “espera”, em torno da qual se desenvolve a narrativa, e, portanto, a “espera”, como ideia, nos conotopos apresentados em nossa análise, passa a ser o elemento “dominante”, conforme externado por Roman Jakobson: “Pode-se definir o dominante como sendo o centro do enfoque de um trabalho artístico: ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes. O dominante garante a integridade da estrutura. É ele que torna específico o trabalho” (JAKOBSON, 2002, p. 513). Procurando o sentido de “espera”, encontramos o vocábulo “espera” em duas formas: substantivo e verbo.

Como substantivo: 1- ato ou efeito de esperar; 2- expectativa, esperança; 3- demora, dilação; 4- ponto ou lugar marcado para se esperar ou aguardar alguém ou alguma coisa; 5- emboscada, cilada, tocais; 6- prazo marcado ou concedido para a execução de algo. Como verbo: 1- ter esperança em; 2- estar ou ficar à espera de, aguardar; 3- supor, conjeturar, presumir, imaginar; 4- ter esperança em, contar com a realização de (coisa desejada ou prometida); 5- estar reservado ou destinado; 6- aguardar em emboscada; 7- contar, obter; 8- ter fé, confiar; 9- ter esperança, contar com a realização (de coisa desejada); 10- estar na expectativa; 11- ter fé, confiar. (FERREIRA, 1986, p. 703)

Drogo, a personagem principal de *O deserto dos tártaros*, teve esperança em sua “espera” de realizar algo que o levasse à glória. Solitário, nessa expectativa, terminará a sua vida na emboscada que construiu para si mesmo.

Além da escolha da “espera” como tema de nosso trabalho, após uma leitura mais detalhada, entre tantos elementos presentes na narrativa, chamaram-nos a atenção o tempo e o espaço, fatores constitutivos desses cronotopos, considerados preponderantes para nossa análise.

A.A. Mendilow, ao discutir o tempo, no capítulo “A obsessão do século XX pelo tempo” afirma: “Nossos sentimentos acerca do tempo talvez nunca tenham mudado de maneira tão radical e assumido tal importância perante nossos olhos como neste século” (MENDILOW, 1972, p. 3). E prossegue citando Spengler, “[...]. Nossa cultura visualiza “o mundo – como – história distinto do – mundo – como - natureza, e, com isso, adquiriu “o sentido da lógica do tempo, adicional à lógica do espaço” (SPENGLER, citado em MENDILOW, 1972, p. 3).

O tempo na narrativa de Buzzati, no espaço fechado do forte, corrói a vida das personagens que nele vivem. De outro lado, a solidão do deserto insensível à presença do tempo, também transforma a vida das pessoas que nele habitam, de sobremaneira a personagem principal em sua incessante “espera”.

Merecem destaque, também, as considerações de Joan Taber em seu artigo sobre o tempo em Buzzati:

Time is a major player that is calculated and predicted in terms of its relationship with space, juggled into a confusion of days, locked into large crates, or thrown out of synch with the events that are supposed to compose it. [...] Thus, time is the force that leads us into the clutches of death, a theme that appears in Buzzati's stories as it appears in life. (TABER, 2006, s/p)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> O tempo é um grande jogador que é calculado e previsto em termos de sua relação com o espaço, em uma confusão de dias, trancado em caixas grandes, ou jogado fora de sincronia com os eventos que supostamente o compõem. [...]. Assim, o tempo é a força que nos leva para as garras da morte, um tema que aparece nas histórias de Buzzati como aparece na vida. (TABER de 2006, s / p, tradução nossa)

Quanto ao espaço físico e social, onde o tempo se expande delineando as ações é inegavelmente um componente essencial da narrativa em *O deserto dos tártaros*. Nas considerações de Reis e Lopes sobre o espaço:

A variedade dos aspectos que o *espaço* pode assumir observa-se, antes de mais nada, nos termos de uma opção de extensão: da larguesa da região ou da cidade gigantesca à privacidade de um recatado *espaço* interior desdobram-se amplas possibilidades de representação e descrição espacial. [...]. Sem o teor eventualmente estático do *espaço físico*, o *espaço social* configura-se sobretudo em função da presença de *tipos e figurantes*, trata-se então de ilustrar ambientes que ilustrem, quase sempre num contexto periodológico de intenção crítica, vícios e deformações da sociedade. [...]. Uma das categorias da narrativa que mais decididamente interferem na representação do *espaço* é a *perspectiva narrativa*. Quer quando o narrador onisciente prefere uma visão panorâmica, quer quando se limita a uma descrição exterior e rigorosamente objetual, quer sobretudo quando ativa a *focalização interna* de uma *personagem*, é óbvio que o *espaço* descrito se encontra fortemente condicionado, na imagem que dele é facultada, por esse critério de representação adotada.[...]. Outra categoria da narrativa com a qual o *espaço* estreitamente se articula é o *tempo*. Submetido à dinâmica temporal que caracteriza a narrativa, o *espaço* é duplamente afetado, “já que, neste caso, a transformação de um objeto em um sistema de signos envolve também uma transformação de uma disposição espacial numa disposição temporal”. A partir daqui, aprofundam-se consideravelmente as relações *espaço/tempo* na narrativa. (REIS; LOPES, 1988, p. 204 - 207)

As descrições espaciais em cenários variados, desde a casa de Drogo, à cidade, e depois à estrada, circundadas de elementos representativos da natureza até a aridez do deserto, à medida que vão se ampliando no forte e na estalagem, proporcionam a possibilidade da compreensão maior dos signos que as compõem.

Ao evidenciar as características dos vários espaços da narrativa de Buzzati, são destacados vários hábitos de conduta e regras no forte, que levam a refletir

sobre como esses hábitos influenciam no comportamento das personagens e conseqüentemente no desenvolvimento de suas ações.

A perspectiva da narrativa em *O deserto dos tártaros*, especificamente na trajetória da personagem pela estrada até chegar ao forte, proporciona reações na personagem desencadeadas por seu olhar perscrutador, mesmo quando o narrador penetra nos pensamentos de Drogo e faz conjecturas sobre o seu passado e o seu futuro.

Um dos exemplos dessa fusão entre espaço e tempo em *O deserto dos tártaros* é o forte – mostrado de modo sombrio e habitual – e o deserto árido que o circunda, como o símbolo da angústia que existe nas personagens que compõem esse cenário.

Em literatura, é justamente a mediação entre tempo-espaço, ou seja, o cronotopo, que estabelece o prosseguimento da trama do romance, portanto, além da escolha da “espera”, tema central de nossa dissertação, estaremos ancorados no cronotopo, como definido por Bakhtin, no capítulo “Formas de tempo e de cronotopo no romance”: “À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos, *cronotopo*, (que significa “tempo-espaço”)” (BAKHTIN, 2014, p. 211).

Ao examinar os diversos grupos de cronotopos, no gênero romance, Bakhtin faz menção ainda a vários tipos de níveis e volumes de cronotopo, a saber: a estrada, o encontro, o castelo e a soleira, cronotopos que também determinam as principais variantes em *O deserto dos tártaros*.

Dividiremos, portanto, essa primeira parte de nossa análise em cinco cronotopos grandes: 1) no primeiro abordaremos “o lar”, que se constitui na apresentação da personagem em sua casa e em outros ambientes; 2) no segundo

será tratado “a cidade”, na qual Drogo habita; 3) no terceiro, “a estrada”, local em que iremos acompanhar a personagem no seu deslocamento até o seu destino, o forte Bastiani; 4) no quarto, “a fortaleza”, lugar em que se desenrola a maior parte da narrativa; 5) no quinto “a estalagem”, acompanharemos a personagem em seus momentos finais.

Durante a apresentação de cada cronotopo, serão mencionados os pequenos cronotopos. Bakhtin comenta ao falar dos cronotopos grandes: “Aqui nós só falamos dos cronotopos grandes, fundamentais, que englobam tudo. Porém, cada um destes cronotopos pode incluir em si uma quantidade ilimitada de pequenos cronotopos: pois cada tema possui o seu próprio cronotopo” (BAKHTIN, 2014, p.357).

Como “pequenos cronotopos”, consideramos: o quarto de Drogo (em casa e no forte); as salas de estar e jantar (na casa e no forte); a janela, a ponte e a porta. Metaforicamente, entendemos a presença do sol e das estrelas, entre tantos, como pequenos cronotopos, e o espelho, por estar dentro do quarto, como minicronotopo.

A fim de facilitar nossa análise subdividimos todos os cronotopos como: visíveis e invisíveis. Visíveis quando percebidos por Drogo por meio de suas ações e invisíveis quando imaginados, por meio de suas lembranças.

Compondo o cenário da estrada há ainda a presença do corvo, como o prenúncio de acontecimentos fatais. Por consideramos relevante, a carruagem que aparece em várias ocasiões da narrativa, será mencionada como o veículo que atravessa diversos cronotopos e que irá conduzir Drogo ao final de sua jornada.

No trecho: “Parece que cheguei ontem ao forte – dizia Drogo, e era assim. Parecia ontem, entretanto o tempo se consumirá com seu ritmo imóvel, idêntico para todos os homens, nem mais lento para quem é feliz nem mais veloz para os

desventurados” (BUZZATI, 1984, p. 69). Nas próprias palavras da personagem, notamos a presença do cronotopo.

Ainda no capítulo sobre os cronotopos, em suas observações finais, Bakhtin afirma: “A arte e a literatura estão impregnadas por valores cronotópicos de vários graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são esses valores” (BAKHTIN, 2014, p. 349). Como Bakhtin conclui, após apresentar os cronotopos:

A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores. Esse processo de troca é sem dúvida cronotópico por si só: ele se realiza principalmente num mundo social que se desenvolve historicamente, mas também sem se separar do espaço histórico em mutação. Pode-se mesmo falar de um cronotopo *criativo* particular, no qual ocorre essa troca da obra com a vida e se realiza a vida particular de uma obra. (Ibid., p. 358 - 359)

Portanto, não podemos nos esquecer do leitor do romance. Como comenta Bakhtin, separados por épocas diferentes e por espaços diversos, autor, enredo e leitor estão, “nesse processo de troca”, ligados no presente, nesse mundo representado na leitura do texto.

Em todos os cronotopos analisaremos, no caminho empreendido por Drogo, pelos diversos cronotopos, a verdade que ele encontra ao ultrapassar as soleiras, algumas delas metafóricas. Verificaremos ainda como no romance de Buzzati, os cronotopos podem ser considerados o principal suporte dos acontecimentos da narrativa.

Para complementarmos a nossa análise dos cronotopos, levaremos em consideração o ambiente, conforme definido por Cândida Vilares Gancho: “Ambiente

é o espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens. Neste sentido, ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescido de um *clima*” (GANCHO, 1993, p. 23). Em *O deserto dos tártaros*, com relação às funções propostas por Gancho, como será visto, no desenrolar da narrativa nos cronotopos, as funções do ambiente ajudam a construir o perfil dos personagens e estão presentes em várias etapas do romance. Nesse sentido o tempo é percebido no espaço da narrativa. É como se espaço e tempo dialogassem.

Gancho apresenta alguns itens que compõem as funções do ambiente e que farão parte de nossa análise nos cronotopos.

1. Situar os personagens no tempo, no espaço, no grupo social, enfim nas condições em que vivem.
2. Ser a projeção dos conflitos vividos pelos personagens.
3. Estar em conflito com os personagens.
4. Fornecer índices para o andamento do enredo.

A seguir começaremos nossa análise dos cronotopos em *O deserto dos tártaros*. Para uma maior organização do trabalho, a análise será feita seguindo a ordem cronológica dos capítulos que compõem a narrativa, pelo fato de os “grandes cronotopos” seguirem essa sequência, no encontro do herói com a verdade e as diversas soleiras, algumas metafóricas que ele ultrapassa. As funções do ambiente serão analisadas nos trechos em que aparecem na narrativa.

#### 4.1 O LAR

Ao exercer em cada capítulo um papel diferente, o grande cronotopo da casa materna aparece de forma visível e, em alguns momentos, de forma invisível (por meio das recordações de Drogo), ambos auxiliando na sequência das ações. No “grande cronotopo” lar há a presença dos “pequenos cronotopos”: quarto, sala de estar, janela e porta e também, do espelho, como minicronotopo. A carruagem se apresenta neste cronotopo, por meio das recordações de Drogo.

A narrativa de *O deserto dos tártaros* inicia-se com a apresentação da personagem principal, Giovanni Drogo, em sua casa, antes de partir para o forte Bastiani, local para o qual foi designado para servir como tenente:

Pediu que o acordassem de noite ainda e vestiu pela primeira vez o uniforme de tenente. Quando terminou, *olhou-se no espelho*, à luz de um lampião de querosene, mas *sem sentir a alegria que imaginava*. Na casa reinava um grande silêncio, ouviam-se apenas vagos rumores vindos do quarto vizinho; sua mãe estava se levantando para se despedir dele. Era aquele o dia esperado há anos, o começo de sua verdadeira vida. *Pensava nos míseros dias na academia militar*, lembrou-se das amargas tardes de estudo, quando ouvia lá fora, nas ruas, passarem pessoas livres e presumivelmente felizes; dos serões de inverno nos dormitórios gelados, onde pairava estagnado o pesadelo das punições. Lembrou-se do sofrimento de contar os dias um por um, que pareciam não acabar nunca. Agora finalmente era oficial, não tinha mais de consumir-se sobre os livros nem de estremecer à voz do sargento, tudo isso também já havia passado. Todos aqueles dias, que então lhe pareceram odiosos, haviam se consumado para sempre, formando meses e anos que nunca mais se repetiriam. Sim agora ele era oficial, teria dinheiro, belas mulheres, quem sabe olhariam para ele, mas no fundo – percebeu Giovanni Drogo – o tempo melhor, a melhor, *a primeira juventude provavelmente acabara*. Assim Drogo *fitava o espelho, via um débil sorriso no próprio rosto, de que em vão tentava gostar*. (BUZZATI, 1984, p. 7 - 8, ênfase acrescentada)

Nesse primeiro trecho da narrativa, manifesta-se a terceira particularidade da menipeia, apontada por Bakhtin como a mais importante. Como o trecho

demonstra o herói parte ao encontro do que ele imagina ser a sua verdade. Ao se formar na academia militar, ele sonha com mudanças em sua vida, considerada até a sua formatura como miserável. Assim temos a passagem do inferno – a academia militar – para o Olimpo, para a vida que ele imagina que terá no forte. A sexta particularidade da menipeia também fica bem evidenciada, pois as ações da narrativa se deslocam da academia (Terra) para o forte (considerado o Olimpo), até o desfecho final da “espera”.

Também são situadas as personagens (Drogo e a mãe), “no tempo, no espaço, no grupo social, enfim nas condições em que vivem” (GANCHO, 1993, p. 24).

O “minicronotopo” espelho é apresentado como o veículo que revela os conflitos vividos por Drogo: “Assim Drogo fitava o espelho via um débil sorriso no próprio rosto, de que em vão tentava gostar” (BUZZATI, 1984, p. 8), contextualizando assim o segundo item apontado por Gancho: “Ser a projeção dos conflitos vividos pela personagem” (GANCHO, 1993, p. 24).

Ao olhar-se no espelho Drogo não sente a satisfação que imaginava, pois vê refletido algo que ainda não sabe definir. Mais que uma imagem, ele enxerga o término da sua juventude.

Neste sentido o simbolismo do espelho revela:

O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornado-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 396)

Encontramos também as primeiras soleiras metafóricas que são ultrapassadas: a academia militar, a perda da juventude e a saída de casa. Ao longo da narrativa essas previsões da verdade serão confirmadas. Drogo havia deixado a academia militar jovem, para se tornar novamente “prisioneiro” no forte de onde só sairá velho e doente. Não retornará definitivamente para sua casa e o que tanto esperara ele irá encontrar na solidão de uma estalagem da estrada.

Como definição de soleira: “1- estribo: degrau (de uma carruagem); limiar: coiceira, soportal, umbral” (HOUAISS, 2011, p. 674). Entenderemos soleira, para a nossa análise, como os umbrais, tanto físicos, como metafóricos, que serão ultrapassados na jornada do herói.

Ao se referir à soleira, Bakhtin nas “Observações finais”, do capítulo: “Formas de tempo e de cronotopo no romance”, afirma:

Qualificaremos ainda um cronotopo impregnado de intensidade, como cronotopo da soleira; ele pode se associar com o tema do encontro, porém é substancialmente mais completo: é o cronotopo da crise e da mudança de vida. A própria palavra “soleira” já adquiriu, na vida da linguagem (juntamente com seu sentido real), um significado metafórico; uniu-se ao momento da mudança da vida, da crise, da decisão que muda a existência (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar). (BAKHTIN, 2014, p. 354)

Durante a narrativa, em cada soleira ultrapassada, no encontro com a verdade, haverá uma mudança na vida de Drogo até o desfecho de sua “espera”.

Na sequência, ao despedir-se da mãe, antes de partir para o forte Bastiani, o protagonista sente-se amargurado ao deixar a sua casa:

Que coisa sem sentido: por que não conseguia sorrir com a necessária despreocupação enquanto se despedia da mãe? Por que nem mesmo prestava atenção às suas últimas recomendações e mal conseguia perceber o som daquela voz, tão familiar e humano? Por que vagava pelo quarto com um nervosismo que

não levava a nada, sem conseguir achar o relógio, o chicote, o quepe, que, no entanto, se encontravam no lugar de sempre? [...]. A amargura de deixar pela primeira vez a velha casa, onde nascera para a esperança, os temores que traz consigo qualquer mudança, a comoção de despedir-se da mãe, enchiam-lhe a alma, mas sobre tudo isso pesava um insistente pensamento, que não conseguia decifrar, como um vago pressentimento de coisas fatais, como se estivesse para iniciar uma viagem sem retorno. (BUZZATI, 1984, p. 8)

A amargura e o nervosismo terão fundamento no decorrer da narrativa, pois ao deixar a sua casa, o anseio por uma vida gloriosa não será alcançado. Drogo continuará, sem conseguir se definir, e, sua previsão de “viagem sem retorno” será concretizada, pois ele não mais retornará definitivamente para sua casa.

Segundo Chevalier e Gheerbrant: “A casa significa o ser interior, seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 196). Drogo sente esse estado na amargura e no pressentimento ao deixar a sua casa.

No trecho da narrativa, citado acima, na descrição do quarto de Drogo notamos que ele é pequeno, com poucos pertences: um relógio, um quepe e um chicote, entretanto coagido pelo nervosismo, Drogo não consegue achá-los.

Como De Vries simboliza: “o quarto pode representar a individualidade; privacidade do corpo e da alma; solidão (o que é igual à coação)” (VRIES, 1974, p. 390).

O quarto representa a proteção buscada e o interior da alma de Drogo. É o refúgio que ele busca em suas horas de angústia, expresso nas próprias palavras do personagem dos “temores que traz consigo qualquer mudança” (BUZZATI, 1984, p. 8).

Logo que inicia sua viagem para o forte, ao sair da cidade, Drogo avista a sua casa do alto de uma colina:

Enxergou de longe a própria casa. Identificou a janela de seu quarto. Provavelmente as vidraças estavam abertas, as mulheres ocupadas arrumando. [...]. Por meses e meses ninguém ali entraria, exceto a paciente poeira e, nos dias de sol, tênues réstias de luz. [...]. A mãe o conservaria assim para que ele, ao voltar, ainda se reencontrasse, para que, lá dentro, pudesse continuar menino, mesmo após a longa ausência; oh, decerto ela tinha ilusão de poder conservar intacta uma felicidade para sempre desaparecida, de impedir a fuga do tempo e de que, ao reabrir as portas e janelas na volta do filho, as coisas seriam como antes. (BUZZATI, 1984, p. 9 -10)

Aqui, a casa materna equivale ao cronotopo visível, já que Drogo a enxerga do alto de uma colina, porém ficamos sabendo dos detalhes da casa pelas suposições que a personagem faz do que acontece dentro dela, tornando-se assim invisível. De acordo com Bachelard: “É porque vive em nós uma casa onírica que elegemos um canto escuro da casa natal, um aposento mais secreto. A casa natal nos interessa desde a mais longínqua infância por dar testemunho de uma proteção mais remota” (BACHELARD, 2003, p. 80).

Ao enxergar também a janela de seu quarto do alto da colina, Drogo imagina o que acontecerá dentro dele. Cirlot ressalta os pensamentos de Drogo ao apresentar o simbolismo da janela:

Por constituir um buraco expressa a ideia de penetração, de possibilidade e de distância; por sua forma quadrangular, seu sentido faz-se terrestre e racional. É também um símbolo da consciência, especialmente quando na parte alta de uma torre. (CIRLOT, 2005, p. 319)

Também na imaginação do que acontecerá dentro da casa, contextualiza-se a sétima particularidade da menipeia. Dessa forma, ao visualizar as mulheres que a

arrumam e a conservam longe da poeira, Drogo cria a ilusão de “poder conservar intacta uma felicidade para sempre desaparecida, de impedir a “fuga do tempo” e deixar a sua proteção. Ao observar a casa de longe, as janelas abertas e todas as boas coisas que ocorrem dentro dela, Drogo projeta a sua própria vida. A felicidade que pensa existir em sua casa será permanente em sua nova jornada?

Nota-se também no trecho da narrativa acima a primeira alusão à porta como cronotopo invisível, já que Drogo pensa em sua casa e sobre a porta como uma extensão para externar as apreensões que sente ao se afastar dela e não saber se as coisas serão como antes. Segundo a simbologia:

A porta simboliza o lugar de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, entre a luz e as trevas, entre o tesouro e o despojamento. Mas ela tem também um valor dinâmico, psicológico, pois indica não apenas uma passagem, mas também ela convida a ultrapassá-la. É o convite à viagem para um além [...]. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1973, p. 50)

Portanto Drogo sente que está indo para um mundo desconhecido e, apesar de seus temores, ele quer ultrapassar o umbral que o levará ao forte. O vazio e a insegurança de deixar a sua casa são reforçados ao penetrar nesse mundo que lhe é estranho: “Parecia-lhe, o forte, um daqueles mundos desconhecidos a que nunca pensara seriamente poder pertencer, não porque lhe parecessem odiosos, mas porque infinitamente distantes de sua vida rotineira” (BUZZATI, 1984, p. 24).

Na continuação, temos novamente a apresentação da casa como cronotopo invisível, já que Drogo pensa na casa materna ao tentar escrever para a mãe:

“Querida mamãe”, começou, e imediatamente sentiu-se como quando era criança. Sozinho, à luz de um lampião, sem que ninguém o visse, no coração do forte para ele desconhecido, longe de casa, de todas as coisas familiares e boas, parecia-lhe um consolo poder, pelo menos abrir completamente o seu coração. (Ibid., p. 47)

Para quem mais a não ser para a mãe Drogo poderia expor os seus sentimentos? Longe de sua casa a mãe continua a representar a proteção que ele busca. Bachelard reforça essa proteção: “Assim, uma casa onírica é uma imagem que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção. Não é um simples cenário onde a memória reencontra suas imagens” (BACHELARD, 2003, p. 92).

Há novas referências ao lar e à porta, quando Drogo retorna a casa de licença e, embora tudo pareça igual, a casa parece-lhe vazia:

A porta da casa foi aberta e Drogo sentiu logo o antigo cheiro familiar como quando, menino, retornava à cidade após os meses de verão na casa de campo [...]. Sentado na sala de estar, enquanto tentava responder às muitas perguntas, sentia a felicidade transformar-se em indolente tristeza. A casa parecia-lhe vazia em comparação ao que era antes. Dos irmãos, um fora para o exterior, outro estava viajando sabe-se lá por onde, o terceiro estava no campo. Restava apenas a mãe, e também ela, dali apouco, precisou sair para ir à igreja, onde a esperava uma amiga. (BUZZATI, 1984, p. 154)

É possível perceber neste trecho a contextualização de mais uma particularidade da menipeia. No “jogo de oxímoro” da felicidade transformar-se em tristeza e na mudança brusca, pois apesar de sentir o cheiro familiar Drogo sente sua casa diferente, na ausência dos irmãos e no procedimento diferente da mãe, confirmando mais uma vez o afastamento de seu antigo mundo e questionando-se sobre as mudanças em sua vida. Segundo o *Dicionário de termos literários*, sobre o significado do contraste “dor e felicidade”, como oxímoro, podemos constatar no trecho acima a felicidade de Drogo transformando-se em tristeza:

Figura de linguagem consiste na fusão num só enunciado, de dois pensamentos que se excluem mutuamente. Pode formar-se de palavras, frases ou orações contrastantes ou antônimas, cujo encontro gera paradoxo, motivado pela tensão entre o portador da qualidade e a qualidade em si. (MOISÉS, 2004, p. 332)

Sobre o distanciamento da casa materna, Bachelard cita: “Essa casa está distante, está perdida, não a habitamos mais, temos certeza, infelizmente, de que nunca mais a habitaremos” (BACHELARD, 2003, p. 75). Drogo descobre que as mudanças bruscas de sua vida o atingiram, mais uma vez, pois não encontra mais a proteção que sempre havia buscado em sua mãe. Novamente Bachelard menciona a volta a casa reforçando a proteção materna:

A volta à terra natal, o regresso a casa natal, com todo o onirismo que o dinamiza, foi caracterizado pela psicanálise clássica como uma *volta à mãe*. [...]. A intimidade da casa bem fechada, bem protegida, reclama naturalmente as intimidades maiores, em particular a do regaço materno, e depois a do ventre materno. (Ibid., p. 93- 94)

Outra referência no texto da narrativa acima é a da “sala de estar”: “Sentado na sala de estar, enquanto tentava responder às muitas perguntas, sentia a felicidade transformar-se em indolente tristeza” (BUZZATI, 1984, p. 154). Quando se recorda da sala de estar de sua casa, local de encontro e reunião, Drogo sente uma tristeza ao perceber que as mudanças em sua vida parecem definitivas.

Bakhtin comenta a este respeito, em suas “Considerações finais”, sobre os cronotopos:

Nos romances de Stendhal e Balzac surge um lugar realmente novo para a realização das peripécias do romance: o *salão-sala de visita* (em sentido amplo). [...]. Do ponto de vista temático e composicional é aí que ocorrem os encontros (que já não têm o antigo caráter especificamente fortuito do encontro na “estrada” ou no “mundo estrangeiro”). (BAKHTIN, 2014, p. 352)

Depois de instalado em sua casa, há nova menção do quarto de Drogo: “Seu quarto permanecera idêntico, assim como o deixara, nem um livro fora deslocado.

Porém, pareceu-lhe alheio. Sentou-se na poltrona, escutou rumores dos carros na rua, o intermitente vozerio que vinha da cozinha” (BUZZATI, 1984, p. 154-155).

O “sentir-se alheio” em seu próprio quarto conota insatisfação. Drogo não consegue definir seus sentimentos e por isso se encontra desvinculado de seu antigo mundo. Esse desligamento está ligado à falta de proteção que ele sente na volta a sua casa.

Drogo vai a um baile com o amigo Francesco. Após a festa terminada ele retorna para sua casa e pensa ter ouvido a voz da mãe:

Boa noite, mãe – disse ele, passando no corredor, e do quarto, por trás da porta, pareceu-lhe que, como de hábito, como nos dias distantes quando voltava a casa noite alta, lhe respondesse um som confuso, uma voz amável ainda que gotejante de sono. E continuou como apaziguado em direção ao próprio quarto, quando percebeu que ela falava. – O que foi mãe? – perguntou no vasto silêncio. No mesmo instante compreendeu ter confundido o rodar de uma carruagem distante com a voz querida. Na verdade, a mãe não havia respondido, os passos noturnos do filho não mais podiam acordá-la como antigamente, haviam-se tornado estranhos, como se com o tempo o som deles tivesse mudado. (Ibid., p. 157)

Mais uma vez concretiza-se a oitava particularidade da menipeia, ou seja, “a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem” (BAKHTIN, 2013, p. 133). Ao confundir o ruído de uma carruagem que passa na rua com a voz da mãe lhe dando boa noite, Drogo mostra-se confuso e deseja que a mãe esteja acordada, como sempre, a esperá-lo. O som inusitado que ouve reflete o estado psicológico de Drogo: o desejo de sentir novamente a proteção da voz materna.

A carruagem no folclore (*coach*), significa a carruagem da morte com o seu cocheiro sem cabeça (VRIES, 1974, p. 104). Para Chevalier e Gheerbrant:

Em toda epopeia irlandesa, morada arcaica, a carruagem é o veículo normal do guerreiro e do herói [...]. É um objeto precioso de uma solidez a toda prova, ornada de placas de bronze e tecidos raros. [...]. A carruagem se identifica muitas vezes a uma segunda personificação. Representa o conjunto de forças cósmicas e psíquicas. O condutor é o espírito que a dirige. Em seu duplo sentido personificado a carruagem representa a natureza física do homem, seus apetites, seu duplo instinto de conservação e de destruição, suas paixões inferiores, seus poderes de ordem material. A carruagem simboliza a consciência, em uma situação conflituosa ou pelo menos dinâmica. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1973, p. 329 - 331)

Ao confundir o barulho da carruagem com a voz da mãe Drogo tem a consciência que na verdade ele também havia mudado. Esse mundo passa a não mais satisfazê-lo. Cirlot explica o carro, análogo à carruagem: “Quando conduz um herói, é o emblema do corpo desse herói, consumindo-se no serviço da alma”. (CIRLOT, 2005, p. 140).

Nessa primeira passagem da carruagem há o indício que acontecimentos futuros, pois será também uma carruagem que irá conduzir Drogo no final de sua vida, ao encontro com a sua última verdade.

Nesta visita à sua casa, Drogo descobre que a mãe havia mudado e ao refletir sobre a perda de hábitos antigos descobre que também ele estava se tornando estranho àqueles hábitos:

Uma besteira pensou, uma ridícula coincidência, podia mesmo acontecer. No entanto restava-lhe, enquanto se dispunha a deitar na cama, uma impressão amarga, como se o afeto de outrora tivesse sido embaciado, como se entre ambos o tempo e a distância tivessem lentamente estendido um véu de separação (BUZZATI, 1984, p. 158)

Esse sentimento já havia sido sentido, quando, Drogo ao visitar a sua casa, seu quarto apesar de ser o mesmo, pareceu-lhe diferente. Ele havia tornado-se “estrangeiro” em seu próprio quarto, mostrando a distância cada vez mais

pronunciada de seu mundo e antecipando a solidão que o aguardava. Em sua casa, a mãe não lhe esperava mais para conversar. Os antigos hábitos estavam se perdendo e definitivamente “um véu de separação” havia se estendido sobre a sua vida passada.

Em outra ocasião, ao retornar ao forte Drogo recorda-se novamente de sua casa:

Até sua casa, de que Drogo, no entanto continua a gostar, enche-lhe a alma, quando ele volta para lá, de um sofrimento difícil de explicar. A casa está quase sempre vazia, o quarto de sua mãe está vazio para sempre, os irmãos estão constantemente ausentes, um se casou e mora numa cidade diferente, o outro continua viajando, nas salas não há mais sinais de vida familiar, as vozes ecoam com exagero, e abrir as janelas para o sol não é o suficiente. (BUZZATI, 1984, p. 207)

Ao ver que seus pressentimentos se concretizaram, Drogo sofre e sente-se sozinho. Sua mãe ao que tudo indica a narrativa morreu: “o quarto de sua mãe está vazio para sempre”, os irmãos seguiram a suas vidas e ao “abrir as janelas para o sol não é o suficiente” confirma os pressentimentos de Drogo quando no início da narrativa ele pensava: “como um vago pressentimento de coisas fatais, como se estivesse para iniciar uma viagem sem retorno” (Ibid., p. 8).

Ao encerrarmos nossa análise sobre o cronotopo “lar”, com seus “pequenos cronotopos” e demais elementos, somos levados novamente às reflexões de Bachelard:

A casa onírica é um tema mais profundo que a casa natal. Corresponde a uma necessidade mais remota. Se a casa natal põe em nós tais fundações, é porque responde a inspirações inconscientes mais profundas – mais íntimas – que o simples cuidado de proteção, que o primeiro calor conservado, que a primeira luz protegida. (BACHELARD, 2003, p. 77)

Observamos, no cronotopo “lar”, que as funções de proteção materna, assim como afirmadas por Bachelard, estão presentes nos exemplos que citamos, significando o refúgio que o personagem busca em sua casa. Por isso o lar está tão ligado à figura materna. Drogo sentirá por meio de sua jornada essa proteção cada vez mais distante, o que lhe trará momentos de angústia, externada no capítulo dezoito, quando ele está de licença em sua casa: “Na verdade, a mãe não havia respondido, os passos noturnos do filho não mais podiam acordá-la como antigamente, haviam-se tornado estranhos, como se com o tempo o som deles tivesse mudado” (BUZZATI, 1984, p. 157).

#### 4.2 A CIDADE

No cronotopo “cidade” há a presença: do sol e das estrelas, cronotopos amplos como elementos da natureza e da porta, além de, novamente a presença da carruagem como o veículo que atravessa esse cronotopo.

Não ficamos sabendo o nome da cidade onde Drogo mora. Sabe-se apenas que deve ser pacata, e algumas casas têm mais de um andar, como visto na descrição: “Alvorecia, a cidade ainda estava imersa no sono, aqui e ali, nos últimos andares, algumas persianas se abriam, apareciam rostos cansados, olhos apáticos fixavam por um instante o nascimento maravilhoso do sol” (BUZZATI, 1984, p. 8-9).

Conforme o simbolismo da cidade:

Segundo o pensamento medieval o homem é um peregrino entre duas cidades: a vida é uma passagem da cidade de baixo à de cima. A cidade de cima é a dos santos; aqui embaixo, os homens, peregrinos por graça, cidadãos da cidade de cima (por eleição) peregrinam em direção ao reino. Segundo a psicanálise contemporânea, a cidade é um dos símbolos da mãe, com o seu duplo aspecto de proteção e de limite. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 239)

Drogo é o herói que parte de sua cidade como o “peregrino” à procura de algo que dê sentido à sua vida. O forte é o “reino” que ele imagina, com uma existência plena, coroada de glórias, lugar em que ele espera encontrar a mesma proteção que tinha em seu lar.

Antonio Candido, em seu artigo sobre *O deserto dos tártaros*, questiona sobre a localização da cidade: “Onde decorre a ação? [...]. Aliás, de certo modo nem há lugar propriamente dito, mas apenas uma vaga cidade sem corpo e o sítio fantasmal da Fortaleza Bastiani, que fica a uma distância elástica, ninguém sabe direito onde” (CANDIDO, 2010, p. 159). Portanto, essa cidade sem nome, mesmo quando Drogo apenas recorda-se dela e imagina como estaria, representa o local que lhe transmite segurança.

No trecho da narrativa acima há o primeiro elemento da natureza, o sol. “O nascimento maravilhoso do sol” sugere a esperança de Drogo quanto ao seu futuro, que ele espera seja glorioso. O sol aparecerá em muitos momentos da narrativa e terá conotações diversas e metaforizadas, pois enquanto em alguns momentos ele aparece límpido e brilhante, em outros, ele aparecerá encoberto pelas trevas. De acordo com Chevalier e Gheerbrant:

O sol imortal nasce toda manhã e se põe toda noite no reino dos mortos; portanto, pode levar com ele os homens e, ao se pôr, dar-lhes a morte; mas ao mesmo tempo, pode guiar as almas pelas regiões infernais e trazê-las de volta à luz no dia seguinte. [...]. Além de vivificar, o brilho do sol manifesta as coisas, não só poder torná-las perceptíveis, mas por representar a extensão do ponto principal, por medir o espaço. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 836)

Na saída da cidade, acompanhado de Francesco Vescovi, Drogo tem um pressentimento que o angustia ao pressentir o amigo distante:

Às portas da cidade, Vescovi pôs-se a falar com vivacidade nas coisas de sempre, como se Drogo estivesse saindo para passear. [...]. Aquela vida fácil e elegante já não lhe pertencia, coisas graves e desconhecidas esperavam por ele. Seu cavalo e o de Francesco – parecia-lhe – tinham já um passo diferente, um tropel, o seu, menos leve e vivo, com um fundo de ansiedade e de fadiga, como se também o animal sentisse que a vida estava para mudar. (BUZZATI, 1984, p. 9)

Drogo ultrapassa mais uma soleira, metafórica, de sua jornada, ao ultrapassar “as portas da cidade”. Ao conversar com Vescovi, como se estivesse saindo a passeio, ao mesmo tempo pressente que sua vida irá mudar. Esses presságios se concretizarão, pois Drogo não mais voltará definitivamente à sua cidade.

Quando Drogo chega ao forte, há duas ocasiões em que ele pensa em sua cidade, contextualizando-se um cronotopo invisível e contrastando com o forte:

Sentiu-se repentinamente sozinho e sua empáfia de soldado, tão desembaraçada até então, enquanto duraram as experiências de guarnição, com a cômoda casa, com os amigos alegres sempre ao lado, com as fortuitas aventuras nos jardins noturnos, toda segurança de si faltava-lhe de repente. Parecia-lhe, o forte, um daqueles mundos desconhecidos a que nunca pensara seriamente poder pertencer, não porque lhe parecessem odiosos, mas porque infinitamente distantes de sua vida rotineira. Um mundo bem mais exigente, sem nenhum esplendor além daquele de suas geométricas leis. Ah, voltar. Não ultrapassar sequer a soleira daquele forte e descer à planície, à sua cidade, aos velhos hábitos. (Ibid., p. 23 - 24)

No primeiro momento, Drogo ao lembrar-se de sua cidade, lembra-se de sua casa, configurando um cronotopo invisível, Ele pensa na “cômoda casa” e nos amigos, contrastando com o forte, um mundo desconhecido. Dessa forma, ele sente-se inseguro e sozinho, longe dos “velhos hábitos”, e da rotina de sua vida. Em outra ocasião ele já pensa diferente:

Passou pela cabeça de Drogo a lembrança de sua cidade, uma imagem pálida, ruas fragorosas sob a chuva, estátuas de gesso, unidades de casernas, tristes toques de sinos, rostos cansados e desfeitos, tarde sem fim, tetos cobertos de poeira. Aqui, ao contrário, avançava a noite grande das montanhas, com as nuvens em fuga sobre o forte, milagrosos presságios. (BUZZATI, 1984, p. 73 - 74).

Sobre essa “imagem pálida de rostos cansados” da cidade que faz parte das recordações, percebe-se a mudança que acontecerá na vida de Drogo. Ele já vê a sua cidade distante e o forte cada vez mais presente em sua vida. A cidade de Drogo que vai perdendo sentido acentua cada vez mais o que ele espera no forte, uma vida a ser desvendada e explorada.

Quando Drogo vai pela primeira vez para sua cidade ele caminha pelas ruas: “Estrangeiro, perambulou pela cidade à procura dos velhos amigos – e tinham sido muitos –, mas acabava por achar-se sozinho numa calçada, com muitas horas vazias antes de a noite chegar” (Ibid., p. 155).

Observa-se a distância cada vez maior que Drogo sente de sua cidade. Drogo constata que agora era um “estrangeiro” em sua própria cidade. Todos os seus antigos amigos tinham seus compromissos e estavam distanciados. Novamente, vemos o contraste, por meio das lembranças, que ele tem dos amigos, com o que acontecia anteriormente “com os amigos alegres, sempre lado a lado, com as fortuitas aventuras nos jardins noturnos” (Ibid., p. 23).

Drogo vai a uma festa com seu amigo Francesco. Desinteressado da música, da bebida e da dança, ele vai para o jardim: “Empalidecendo as estrelas, Drogo ficou entre as negras sombras vegetais, vendo surgir o dia, enquanto uma a uma as carruagens douradas se afastavam do palacete” (Ibid., p. 156). Temos nesse trecho outro elemento da natureza, as estrelas e mais uma vez, a presença da carruagem.

Ao enxergar as estrelas Drogo refere-se à percepção que ele tem de seu destino. Segundo a simbologia: “Por sua noturnidade, ligadas à ideia de noite; por seu número, à multiplicidade (ruptura), por sua disposição à ideia de ordem e destino” (CIRLOT, 2005, p. 246).

A carruagem “dourada”, afastando-se dos palacetes remete aos contos de fadas, e pode significar os desejos de Drogo de construir para si um mundo de glórias imaginadas por ele, por isso a presença de tantos elementos fantásticos.

Dessa forma, croncretiza-se aqui a sétima particularidade da menipeia, “a modalidade específica do *fantástico experimental*” (BAKHTIN, 2013, p. 132), pois a descrição remete aos tempos medievais onde carruagens e palacetes existiam. Antonio Candido menciona a carruagem, quando questiona sobre a época em que se passa a narrativa de *O deserto dos tártaros*: “E a época? As pessoas andam a cavalo e de carro, havendo mais para o fim referência à estrada de ferro. No entanto, ainda existem carruagens douradas, o que puxa para o século XVIII” (CANDIDO, 2010, p. 160). Será essa cidade de Drogo real?

Em outra ocasião, Drogo vai visitar Maria, irmã de Vescovi, sua antiga namorada e há nova menção à sala de estar:

Entraram na grande sala de estar, porque fora fazia muito sol; a sala estava mergulhada numa doce penumbra, uma réstia de sol resplandia no tapete e num relógio as horas caminhavam. Sentaram-se num sofá de viés, para poderem se ver. (BUZZATI, 1984, p.159)

Enquanto conversam, uma indiferença vai tomando conta dele e mais uma vez Drogo percebe o distanciamento de sua antiga vida. Ao se levantarem do sofá os pensamentos de Drogo estão no forte. Ele pensa nos jardins que circundam o forte e na chegada dos tártaros.

Drogo sabia que ainda queria bem a Maria e gostava de seu mundo: mas todas as coisas que alimentavam sua vida de antigamente tinham se tornado remotas; um mundo alheio em que seu lugar fora facilmente ocupado. E agora já o examinava de fora, ainda que com saudade; reentrar nele o deixaria constrangido, caras novas, hábitos diferentes, novas brincadeiras, novos modos de falar, aos quais não estava acostumado. Aquela não era mais a sua vida, ele tomara outro rumo, voltar atrás teria sido tolo e vão. (BUZZATI, 1984, p. 165)

Ao refletir sobre a sua antiga vida. Um “mundo alheio” que havia sido substituído pela sua nova vida no forte, Drogo descobre que o mundo que ele tanto amava não lhe pertence mais, pois não era a sua cidade que havia mudado. No encontro com essa verdade, ele começa a perceber que ele também havia mudado.

Ao dizer que “voltar atrás teria sido tolo e vão” ele contradiz os seus pensamentos anteriores “Ah, voltar. Não ultrapassar sequer a soleira daquele forte e descer à planície, à sua cidade, aos velhos hábitos” (Ibid., p. 24).

No cronotopo “cidade”, visível quando Drogo está nela e invisível quando está distante e recorda-se dela, começam a aparecer os elementos da natureza, que de forma mais abrangente, comporão o espaço da estrada que o herói irá percorrer, delineando as ações no tempo da narrativa e demonstrando o distanciamento que se faz presente em relação à antiga vida de Drogo.

#### 4.3 A ESTRADA

No cronotopo estrada há também a presença dos elementos da natureza: o vale e o sol como cronotopos mais amplos, e da ponte. Novamente é mencionada a carruagem e aparecerá um corvo.

O cronotopo da estrada, que está inserida no vale, é apontado quando o romance se inicia, com Drogo partindo rumo ao forte Bastiani: “Nomeado oficial, Giovanni Drogo deixou a cidade numa manhã de setembro para alcançar o forte

Bastiani, seu primeiro destino” (BUZZATI, 1984, p. 7). A partir desse ponto Drogo empreenderá seu percurso pela estrada até alcançar o forte.

Conforme Bakhtin, ao comentar sobre os cronotopos da estrada:

A concretude do cronotopo da estrada permite que se desenvolva amplamente nele a *vida corrente*. Entretanto, essa vida corrente desenrola-se, por assim dizer, à parte da estrada, nos seus caminhos laterais. O personagem principal e os principais acontecimentos que decidem a sua vida estão fora da vida cotidiana. Ele apenas a observa, às vezes imiscui-se como uma força heterogênea, outras, ele mesmo veste a máscara da vida cotidiana, mas não participa verdadeiramente da vida diária e nem é determinado por ela. (BAKHTIN, 2014, p. 242)

Impaciente para chegar ao forte Drogo estimula o cavalo a prosseguir pela estrada: “Ansioso por chegar, Drogo, sem deter-se para comer, impulsionou o cavalo já cansado pela estrada acima, que se tornava íngreme e encastrada no meio de abruptas ribanceiras” (BUZZATI, 1984, p. 10). Drogo ansioso por chegar ao forte não se importa com nada que está a sua volta.

Cirlot define o significado de estrada:

A travessia, a passagem, a peregrinação, a navegação, a “saída do Egito”, são formas diversas de expressar o mesmo avanço, partindo de um estado natural para um estado de consciência por meio de uma etapa na qual a *travessia* simboliza justamente o esforço de superação e a consciência de tudo que o acompanha. (CIRLOT, 2005, p. 577)

O esforço e a superação, apontados por Cirlot, aparecem na travessia que Drogo empreende. Ele não se importa com os percalços da estrada. Só deseja chegar ao forte, movido pela esperança de encontrar um significado para sua existência.

Ao comentar sobre os cronotopos da estrada no capítulo “Romance de aventuras e de costumes”, Bakhtin afirma:

Os signos da estrada são os signos do destino, etc. Por isso o cronotopo romanesco da estrada é tão concreto e circunscrito, tão impregnado de motivos folclóricos. [...]. Esse cronotopo é tão saturado que, nele, elementos como o encontro, a separação, o conflito e outros, adquirem um sentido cronotópico novo e muito mais concreto. (BAKHTIN, 2014, p. 242)

Pela estrada, em seu primeiro percurso para o forte Bastiani, Drogo é acompanhado pelo amigo Francesco Vescovi. Neste momento a estrada apresenta uma bela paisagem outonal, acompanhando os amigos lado a lado: “Já haviam saído da cidade. Começavam os campos de milho, os prados, os vermelhos bosques outonais” (BUZZATI, 1984, p. 9).

No momento em que se despede do amigo e continua sozinho pela estrada rumo ao forte Bastiani, Drogo aproxima-se das montanhas: “O sol estava a pino quando chegou à embocadura do vale que conduzia ao forte. À direita, no topo de um morro, via-se o reduto que Vescovi lhe indicara. Não parecia que houvesse ainda muito caminho a percorrer” (Ibid., p. 10). Em relação ao vale, Cirlot complementa:

No simbolismo da paisagem, por seu nível, que se supõe ser o do mar, é zona neutra, perfeita para o desenvolvimento da manifestação, quer dizer, de toda criação e progresso material. Por seu caráter fértil, em oposição ao deserto (lugar de purificação) e ao oceano (origem da vida, mas estéril para a existência do homem), bem como à alta montanha (zonas das neves e da ascese contemplativa, ou da iluminação intelectual), *o vale é o símbolo da própria vida*, o lugar místico dos pastores e dos sacerdotes. (CIRLOT, 2005, p. 591, ênfase acrescentada)

Conforme Cirlot, no destaque do trecho acima, “a embocadura do vale” poderá sugerir a parte mais profunda da vida de Drogo, a busca mais importante: para dentro de si mesmo.

Ao continuar, ansioso para chegar ao forte, iniciam-se os três encontros que Drogo terá. No primeiro encontro ele encontra um carroceiro e pergunta onde fica o forte: “– Por estas bandas não existem fortes – disse o carroceiro – Nunca ouvi falar” (BUZZATI, 1984, p. 10).

Seguindo pela estrada Drogo continua subindo as montanhas em direção ao vale:

O vale inteiro já estava atulhado de sombras violeta, somente as nuas cristas relvosas, numa altura incrível, continuavam iluminadas pelo sol quando Drogo viu diante de si, negra e gigantesca contra o puríssimo céu da tarde, uma construção militar que parecia antiga e deserta. Giovanni sentiu o coração bater, pois aquele devia ser o forte, mas tudo, das muralhas à paisagem, transpirava um ar inóspito e sinistro. (Ibid., p. 11)

Constatamos aqui a presença das sombras, que acompanharão Drogo em sua estrada, em grande parte da ação, sendo que cada uma delas ela é ocasionada ou por uma árvore ou uma fortificação. Geralmente a sombra projetada é o lugar em que os viajantes descansam. No caso de Drogo a sombra parece ser como a ênfase abaixo, pois em relação à simbologia das sombras, Chevalier e Geerbrant afirmam:

A sombra é de um lado, o que se opõe à luz; e de outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes. A sombra é considerada por muitos povos africanos como a segunda natureza dos seres e das coisas e está geralmente *ligada à morte. É a hora da paz interior.* (CHEVALIER; GEERBRANT, 2005, p. 842, ênfase acrescentada)

Aqui o vale começa a mudar a sua conotação, “atulhado de sombras”, enquanto o sol ainda mantém parte de sua luminosidade. A presença do sol iluminando só parte do forte conota as mudanças ocorridas na narrativa, tanto física, quanto emocional, pois pode mostrar a angústia de Drogo em seu percurso pela estrada. A vida de Drogo também está em mudança, encoberta pela dúvida do que o

espera mais adiante. Conforme cita Bachelard: “De um lado as trevas, do outro a luz; de um lado os ruídos surdos, do outro os ruídos claros. Os fantasmas de cima e os fantasmas de baixo não têm as mesmas vozes nem as mesmas sombras. A tonalidade da angústia varia de um lugar a outro” (BACHELARD, 2003, p. 83). As sombras, conforme citadas por Bachelard, parecem estar presentes na vida de Drogo, pois a sua angústia vai variando de acordo com os lugares em que ele está.

Drogo avista uma construção antiga e deserta, local aonde acontece o segundo encontro: “Da sombra acumulada aos pés da muralha, surgiu então um homem, uma espécie de vagabundo e mendigo, com uma barba grisalha e um pequeno saco na mão. Na penumbra, contudo não se distinguia bem, somente o branco de seus olhos emitia reflexos” (BUZZATI, 1984, p. 12). Ao perguntar ao homem se havia alguém no local, ele lhe respondeu que não, fazia dez anos que ninguém ocupava a fortificação. E então, apontou-lhe algo distante que poderia ser o forte.

Nesses dois primeiros encontros, com o carroceiro e o velho, o forte simbolismo apresentado na estrada, como lugar onde ocorrem os encontros, revela a quarta particularidade da menipeia. Os dois encontros denotam elementos do fantástico, na descrição do “velho de barba grisalha e os olhos emitindo reflexos”, combinado com a paisagem envolta “nas sombras e as muralhas envoltas na penumbra”. Parece ser a descrição de um conto fantástico.

Seguindo em frente, na escuridão que se aproximava Drogo avista o perfil do forte:

Giovanni Drogo avistou um morro pelado e no topo dele um traço regular e geométrico, de uma singular cor amarelada: o perfil do forte. Oh, tão longe ainda. Quem sabe quantas horas de estrada, e seu cavalo já estava esfalfado. Drogo o

fitava fascinado, perguntava-se o que podia haver de desejável naquele casarão solitário, quase inacessível, tão separado do mundo. Que segredos ocultava? (BUZZATI, 1984, p. 12)

As dúvidas começam a acometer os pensamentos de Drogo. Ele havia projetado outra imagem em sua mente e ao ver agora o perfil do forte ele questiona a sua existência. Seria o forte uma lenda?

Quando a escuridão o alcança, Drogo resolve parar e descansar. “O vale havia estreitado e o forte desaparecera atrás das montanhas sobrestantes. Não havia luzes, nem mesmo pios de pássaros noturnos, apenas, de quando em quando, chegava o som de águas distantes” (Ibid., p. 13). Ao amanhecer, após uma noite em que havia pensado no que poderia vir pela frente, Drogo continua o seu percurso e há nova menção sobre o vale e o sol:

Ao amanhecer, quando retomou o caminho, reparou que em cima da vertente oposta do vale, à mesma altura, havia uma outra estrada, e em seguida avistou alguma coisa que se movia. O sol ainda não descera até lá embaixo e as sombras invadiam as reentrâncias, não deixando ver bem. Contudo, estugando o passo, Drogo conseguiu chegar à mesma altura e constatou que era um homem: um oficial a cavalo. (Ibid., 1984, p. 13)

As sombras que sobem mais rápidas, encobrimdo o sol podem caracterizar os pensamentos de Drogo diante do destino desconhecido que o espera no forte. O tempo nesses trechos apresentados, ao se fundir com o espaço da narrativa, mostra as mudanças ocorridas. Drogo partiu com esperanças de uma nova vida e o espaço que é apresentado como campos floridos e que muda abruptamente para “montanhas selvagens” e vales profundos estreitando-se e parcialmente encobertos pelas sombras, pode conotar as mudanças na vida da personagem ao percorrer a estrada, que a levará até ao final de seu destino.

Após uma noite de sono, Drogo retoma a estrada e avista alguma coisa que se movia. Drogo vê com satisfação que é um homem. Dessa forma, há o terceiro encontro:

De fato, meia hora depois, num estreitamento da garganta surgiu uma ponte. As duas estradas juntavam-se numa só. Na ponte, os dois se encontraram. Sempre a cavalo, o capitão aproximou-se de Drogo e estendeu-lhe a mão. [...]. Apertando-lhe a mão pareceu a Drogo estar entrando finalmente no mundo do forte. Aquele era o primeiro laço e depois viriam muitos outros, de toda espécie, que o trancariam lá dentro. (BUZZATI, 1984, p. 15)

Drogo encontra-se com o capitão Ortiz. Em sua conversa com Ortiz, ele começa a perceber os hábitos e os fatos que acontecem no forte, e isso não o anima muito. Drogo não havia feito nenhum pedido para sua designação enquanto oficial. Ele fora designado para o forte Bastiani, mas não querendo fazer papel de bobo, diante das palavras de Ortiz, ao constatar uma realidade diferente das suposições que fizera ao sair de casa, ele pensa no que o aguarda afinal, no forte.

No trecho da narrativa acima, há a presença do pequeno cronotopo, ponte. Veremos durante a nossa análise, que o simbolismo da ponte, além das etapas da vida de Drogo, representará a outra margem que ele irá alcançar.

Sobre a ponte, Cirlot aponta:

Em inúmeros povos é a ponte que liga o sensível e o supra- sensível. Sem esse significado místico, a ponte simboliza sempre a passagem de um estado a outro, a mudança ou o desejo de mudança. Como dissemos, a passagem da ponte é a transição de um estado a outro, em diversos níveis (épocas da vida, estados do ser). Mas a “outra margem”, por definição é a morte. (CIRLOT, 2005, p. 471)

A ponte onde Drogo se encontra com o capitão Ortiz, primeira pessoa do forte que ele tem contato, é importante como soleira metafórica, pois ao transpô-la,

Drogo está deixando para trás sua vida anterior, à qual não conseguirá mais se adaptar. Ao se deparar com a paisagem inóspita Drogo vê o seu sonho de feitos gloriosos transformar-se em dura realidade. Ao descobrir a verdade sobre o forte, Drogo tem um sentimento de estranheza àquele mundo, e ao pressentir a solidão daquelas montanhas pensa em sua própria solidão.

Bakhtin expõe, acerca dos encontros na estrada:

Na estrada (“a grande estrada”) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. Aqui podem se encontrar por acaso as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos. [...]. A estrada é particularmente proveitosa para a representação de um acontecimento regido pelo acaso (mas nem só para isso). (BAKHTIN, 2014, p. 349-350)

Drogo que se dirige ao forte com a patente de tenente, encontra-se em uma ponte com o seu superior. Seus destinos irão entrelaçar-se, pois Ortiz será dentro do forte o seu melhor amigo.

Enquanto se dirigem ao forte, Ortiz vai contando que o usual, era os recém-chegados ficarem dois anos no forte: “Dois anos, claro para a contagem de tempo valem quatro, é exatamente isso que lhes interessa, senão ninguém pediria um serviço desses” (BUZZATI, p. 16-17).

Drogo descobre que Ortiz está há dezoito anos no forte:

- A gente se habitua – respondeu Ortiz e acrescentou, com uma repreensão subentendida – estou lá há quase dezoito anos. Pensando melhor, dezoito anos completos. [...]. Uma revoada de corvos passou entre os dois oficiais e abismou-se no funil do vale. – Corvos – disse o capitão. Giovanni não respondeu, estava

pensando na vida que o aguardava, sentia-se estranho àquele mundo, àquela solidão, àquelas montanhas. (BUZZATI, 1984, p. 20)

Quando Drogo e Ortiz conversam, a presença dos corvos em revoada pode sugerir serem os mensageiros dos acontecimentos que acontecerão na vida solitária de Drogo. De acordo com Cirlot:

Por sua cor negra, associado às ideias de princípio (noite materna, trevas primigênicas, terra fecundante). Por seu voo mensageiro. Segundo Beaumont, o corvo em si deve significar o isolamento do que vive num plano superior aos demais, como todas as aves solitárias. *No simbolismo cristão, é alegoria da solidão.* (CIRLOT, 2005, p. 187 - 188, ênfase acrescentada)

Ortiz e Drogo continuam a sua caminhada. Ao chegarem a uma leve subida eles enxergam o forte e Drogo constata o que Ortiz havia lhe dito:

Drogo pensou: [...] Não era imponente, o forte Bastiani, com suas muralhas baixas, nem mesmo bonito, nem pitoresco por suas torres e bastiões, não havia absolutamente nada que consolasse aquela nudez, que lembrasse as doces coisas da vida. (BUZZATI, 1984, p. 23)

Drogo sente mais uma vez que está entrando em um mundo estranho, e o que havia imaginado quando saíra de casa não acontecerá em um lugar tão inóspito: “teria dinheiro, belas mulheres, quem sabe olhariam para ele” (Ibid., p. 8).

Após a chegada ao forte, Drogo parte para o reduto novo. Atravessou uma espécie de deserto com rochas e touceiras de vegetação:

Era uma tarde de outubro de tempo incerto, com manchas de luz avermelhada, disseminadas aqui e ali sobre a terra, refletidas não se sabe de onde e progressivamente engolidas pelo crepúsculo cor de chumbo. Como de costume o pôr-do-sol penetrava na alma de Drogo uma espécie de animação poética. (BUZZATI, 1984, p. 90)

Na citação acima, podemos perceber como as conotações do tempo nas mudanças da paisagem interferem em Drogo. A cor de chumbo pode representar as modificações que ocorrerão na vida de Drogo. Aqui ela ainda age de forma positiva em Drogo, pois penetra em sua alma “uma espécie de animação poética”.

No reduto novo os oficiais veem avançar uma pequena mancha pela planície. Novamente há a presença do sol:

No mais, era um esplêndido dia de outubro, o sol límpido, o ar leve, o tempo mais desejável para uma batalha. O vento agitava a bandeira hasteada no telhado do forte, a terra amarela do pátio brilhava, e os soldados ao atravessá-lo, deixavam ali nítidas sombras. (BUZZATI, 1984, p. 116 - 117)

A conotação do tempo: ser outubro, um dia esplêndido incide no ambiente. Até a terra amarela está brilhando e a sombra dos soldados projetadas no espaço pela nitidez do sol torna o momento propício. Depois de tanto tempo esperando pela batalha os oficiais estão satisfeitos em imaginarem que o momento chegou.

Quando a expedição de oficiais e soldados parte para delinear a linha da fronteira ao norte, o vale é novamente mencionado:

Já haviam penetrado entre os penhascos, horrendas paredes cinzentas erguiam-se a pique ao redor, o vale parecia subir a altitudes inconcebíveis. Desapareciam os aspectos da vida rotineira para dar lugar à imóvel desolação da montanha [...]. Entretanto, o sol se erguera e iluminava os cumes mais altos, só que sem o fresco esplendor das belas manhãs de outono. (Ibid., p. 129)

A alteração que ocorre na paisagem do vale mostra a desolação que estará presente na vida de Drogo. Apesar de o sol ainda estar brilhando no alto, já não tem o mesmo esplendor de quando Drogo partira. O vale ao “subir em altitudes inconcebíveis” e o sol “sem esplendor” começam a mudar de configuração, conotam

a passagem do tempo, aqui descrito de forma negativa, na falta de rotina da própria natureza.

Neste momento é novamente mencionado, o sol e o vale onde aparecem os corvos:

O sol não corria mais como antes, ansioso por se esconder, mas começava a se deter um pouco no meio do céu, devorando a neve acumulada, e era inútil que as nuvens se precipitassem dos gelos do norte: não conseguiam mais fazer neve, só chuva, e a chuva só fazia derreter a pouca neve que restava. [...] Já se ouviam de manhã, vozes de pássaros que todos acreditavam ter esquecido. Em compensação, os corvos não estavam mais reunidos ali no planalto do forte, esperando os refugos da cozinha, mas se espalhavam-se pelos vales à procura de comida fresca. (BUZZATI, 1984, p. 149)

O sol continua a mudar, devagar, tentado aparecer no céu do final do inverno. A presença de corvos, como “mensageiros” que são, espalhando-se pelo vale à procura de comida fresca, pode significar mudanças bruscas, novas ocorrências ou mesmo o prenúncio do fim de Drogo. A chuva que derrete a neve mostra a passagem do tempo e de forma bastante abrangente, a mudança de estação. O término do inverno e a chegada da primavera. Com a chegada da primavera, quem sabe ainda reste um pouco de esperança para Drogo continuar na sua “espera”.

Logo após, a estrada aparece como cronotopo invisível, já que ela é mencionada por meio dos pensamentos de Drogo, quando ele está no forte. Drogo continua a pensar na estrada de sua vida:

Corra, então, cavalinho, pela estrada da planície, corra antes que seja tarde, não pare, mesmo cansado, antes de ver os prados verdes, as árvores familiares, as habitações dos homens, as igrejas e os campanários. E então adeus, forte, ficar ainda seria perigoso, seu mistério fácil desmoronou, a planície do norte continuará

deserta, nunca mais os inimigos virão, nunca mais ninguém virá assaltar suas pobres muralhas. (BUZZATI, 1984, p. 152)

Após ter passado um período na cidade, Drogo retorna para o forte. Ao percorrer a estrada que o leva de volta ao forte Drogo não para, nem se volta para olhar a paisagem “esporeia o cavalo pela descida abaixo, não faz menção de virar a cabeça nem mesmo um centímetro, assobia uma canção com alguma desenvoltura, embora isso lhe custe esforço” (Ibid., p. 153). Esse trecho da narrativa caracteriza uma das mais importantes características da menipeia: “a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico” (BAKHTIN, 2013, p. 130). Nesse caso refere-se à verdade que Drogo procura encontrar. Em um derradeiro esforço ele tenta acreditar em suas posições e na sua decisão de seguir em frente.

Assim, a paisagem, aliada aos pensamentos de Drogo, delinea o tempo que se esgota e mais rápido que tudo pela estrada percorrida. No pouco tempo que talvez lhe reste Drogo tenta concretizar o seu desejo de uma vida de glórias: “O passo de um cavalo remonta o vale solitário e no silêncio das gargantas produz um amplo eco, as moitas em cima dos rochedos não se movem, parados estão os matos amarelados, até as nuvens atravessam o céu com particular solidão” (BUZZATI, 1984, p. 173). Nesse trecho, o “vale solitário” “o silêncio”, “as moitas que não se movem”, denotam tristeza e ao mesmo tempo satisfação que Drogo tem de voltar à sua rotina. No íntimo, ao se deparar com a verdade de sua solidão, ele tenta se enganar o tempo todo e não quer enxergar a realidade de sua existência sem sentido.

Após nova ida à cidade, ao retornar e percorrer, novamente, a mesma estrada, da mesma forma que encontrara o capitão Ortiz, tempos atrás, Drogo agora

se depara com um jovem tenente de nome Moro. Drogo já está velho, e tem a patente de capitão: “Assim, Drogo sobe mais uma vez o vale do forte e tem quinze anos a menos para viver. Infelizmente ele não se sente muito mudado, o tempo passou tão veloz que a alma não conseguiu envelhecer” (BUZZATI, 1984, p, 207). Ao ouvir o chamado de Moro, Drogo recorda-se de quando havia encontrado o capitão Ortiz:

Exatamente como naquele dia, pensou, com a diferença de que os papéis haviam sido trocados e agora era ele, Drogo, o velho capitão que subia pela centésima vez ao forte Bastiani, enquanto o novo tenente era um certo Moro, uma pessoa desconhecida. Drogo entendeu que transcorreria uma geração inteira nesse ínterim, que ele já ultrapassara o cume da vida para o lado dos velhos, onde naquele dia remoto lhe parecera que se encontrava Ortiz. E com mais de quarenta anos, sem ter feito nada de bom, sem filhos, realmente só no mundo, Giovanni olhava espantado à sua volta, sentindo o próprio destino declinar. (Ibid., p. 209 - 210)

Drogo havia passado toda a sua vida no forte, à “espera” de algo que nem mesmo ele sabe como definir e agora sente o próprio destino se enunciar. Ao ver o tenente Moro, Drogo antecipa que pode acontecer o mesmo que havia acontecido com ele quando encontrou o capitão Ortiz. Ao sentir o vazio de sua vida sem ter feito nada do que considerava bom ele percebe que o tempo está se findando: “Drogo avistou a ponte em que se uniam as duas estradas, pensou que dentro em breve deveria pôr-se a falar com o novo tenente e sentiu um grande pesar” (Ibid., p. 210).

O capitão Ortiz aposentou-se e está indo embora. Drogo o acompanha por uma parte da estrada: “Drogo acompanhou-o até a borda da esplanada, onde se despediram. Era a manhã de um longo dia de verão, no céu passavam nuvens cujas sombras manchavam de modo estranho a paisagem” (BUZZATI, 1984, p. 213). Após

terem estado juntos por quase trinta anos, Drogo e Ortiz não encontram palavras para se despedir:

Calaram-se novamente, percebendo que aquela conversa ia separando um do outro. Mas o que podiam dizer-se, tendo vivido juntos quase trinta anos entre os muros, com os mesmos sonhos? Suas duas estradas, após tanta marcha, agora se dividiam; uma daqui e outra dali, afastavam-se rumo a lugares desconhecidos – Que sol! – disse Ortiz e olhava, com os olhos um tanto embaciados pela idade, as muralhas de seu forte que estava prestes a abandonar para sempre. (Ibid., p. 214 - 215)

Como visto anteriormente, diferente do momento em que Ortiz e Drogo se encontraram pela primeira vez em que as estradas se encontravam, tornando-se uma só, agora as estradas de ambos se separam. A vida de ambos irá tomar rumos diferentes, porém o isolamento de Drogo e Ortiz ao sentirem-se “prisioneiros” das muralhas do forte, ficará para sempre. Ao despedir-se do amigo, Drogo descobre que agora, mais que nunca, ele está sozinho.

Na sequência, encontramos Drogo velho e doente, quando deixa o forte. Ele está pronto para percorrer o mesmo caminho que o havia conduzido ao forte quando jovem e esperançoso pensará em uma vida diferente. Ele agora está em uma carruagem, o veículo que deverá conduzi-lo de volta à sua cidade.

Era realmente uma magnífica carruagem, exagerada até, para aquelas estradas rudes. Podia parecer de um rico senhor, se não houvesse nas portinholas o emblema do regimento. Na boleia estavam dois soldados, o cocheiro e o ordenança de Drogo. Andando aos solavancos sobre os calhaus, a carruagem distanciou-se pela esplanada pedregosa, conduzindo Drogo ao termo final de seu caminho. Virado de um lado no assento, a cabeça balançando a cada salto das rodas, Drogo fitava os muros amarelos do forte que se tornavam cada vez mais baixos. (BUZZATI, 1984, p. 233 - 234)

Sem perspectivas de uma vida futura essa carruagem “que tem nas portinholas o emblema do regimento”, lembra a Drogo que ele continua “prisioneiro”.

Assim, a carruagem é o veículo que irá conduzir Drogo do inferno para o Olimpo, ou seja, do forte para a morte, pois é só por meio dela que ele se libertará de sua “prisão.” A morte será a sua verdadeira libertação.

Ao fitar as muralhas do forte que já se distanciava,

O sol já caminhava para o poente, faltava no entanto, muita estrada a percorrer, os dois soldados na boleia tagarelavam tranquilamente, indiferentes à partida. A carruagem, de excelente construção uma verdadeira carruagem de doente, oscilava a cada buraco do terreno como uma delicada balança. E o forte, no conjunto do panorama, tornava-se cada vez menor e achatado, se bem que suas muralhas brilhassem estranhamente naquela tarde de primavera. A última vez, provavelmente, pensou Drogo, quando a carruagem atingiu a borda da esplanada, lá onde a estrada começava a mergulhar no vale. (BUZZATI, 1984, p. 235)

O sol que durante o primeiro percurso pela estrada havia iluminado o caminho, agora vai em direção ao poente, como a anunciar para Drogo que seu fim está próximo. A carruagem, antes mencionada como “magnífica e dourada”, agora “uma verdadeira carruagem de doente”, irá atingir o final da estrada de Drogo “a mergulhar no vale”, no mais íntimo de seu ser. A carruagem afasta-se pela estrada, mostrando o forte cada vez menor, porém o brilho das muralhas continua, como a lembrar a Drogo que o forte estará para sempre incrustado no vale. Será que também em Drogo, ele ficará para sempre?

A carruagem continua na estrada até que Drogo resolve parar em uma estalagem para descansar:

A carruagem parou no pequeno pátio da estalagem justamente quando passava um batalhão de mosqueteiros. [...]. Ouviu uma voz dentre os que haviam se afastado: “Vai bem instalado o velhinho!”. Ninguém riu, porém. Enquanto eles iam à batalha,

ele descia à insignificante planície. Que oficial ridículo, pensavam provavelmente os soldados, a menos que não tivessem lido em seu rosto que ele também ia para a morte. (BUZZATI, 1984, p.236)

Drogo havia chegado ao forte a cavalo, era um homem livre; agora, após ter passado toda a sua existência entre as muralhas do forte, era conduzido, já velho, por uma “carruagem do regimento”, a lembrar-lhe de sua “prisão”. A verdade que ele encontrará em seu último percurso é que está indo ao encontro da morte. Provavelmente os soldados também perceberam essa verdade em seu rosto, pois nenhum deles ri.

Antes de iniciar o trajeto, como visto no início deste capítulo, Drogo tem um pensamento que não sabe determinar “como um vago pressentimento de coisas fatais, como se estivesse para iniciar uma viagem sem retorno” (Ibid., p. 8). Agora, após percorrer a estrada até o forte Bastiani, ao se deparar com a verdade de sua “espera”, ele descobrirá que realmente a sua viagem não terá retorno. Assim, o tempo, fator preponderante no cronotopo da estrada, mostra Drogo ao percorrer a sua estrada, tanto física, mostrada pelas paisagens que a compõe, quanto invisível, por meio das suas recordações.

A estrada em *O deserto dos tártaros* é apresentada como hostil e circundada de altas montanhas e escarpas íngremes, lugar em que “o derradeiro raio de sol destaca-se do longínquo morro e acima dos torreões amarelos irrompiam as lívidas rajadas da noite nascente” (Ibid., p. 12).

À medida em que a descrição apresenta o valor físico da estrada, menciona também o seu valor simbólico, pois irá significar a estrada da vida de Drogo com todos os seus percalços.

Bakhtin em *Questões de estética e literatura* comenta no capítulo “Apuleio e Petrônio” sobre a estrada:

A realização da metáfora do caminho da vida, com suas diversas variantes, desempenha um papel importante em todos os tipos de folclore. Pode-se mesmo dizer que o caminho no folclore nunca é uma simples estrada, mas sempre o todo ou uma parte do caminho da vida; o cruzamento é sempre o ponto que decide a vida do homem folclórico; a saída da casa paterna para a estrada e o retorno à pátria são frequentemente as etapas *etárias* da vida (parte moço, volta homem). (BAKHTIN, 2014, p. 242)

Drogo decidiu empreender uma viagem com o único objetivo de realizar algo, que ele mesmo não definia. Diferente do que cita Bakhtin, ele partiu moço, porém, velho, não conseguirá retornar para sua casa. Em uma variante da estrada, quando se dirigia ao forte, Drogo encontra o capitão Ortiz, importante para sua decisão de permanecer no forte. Agora, ao deixar o forte definitivamente, Drogo escolhe parar em uma estalagem e novamente ele irá decidir o seu destino, terminar sozinho em um lugar estranho.

#### 4.4 A FORTALEZA

No cronotopo seguinte, a “fortaleza”, é mencionada pela primeira vez ainda na estrada, quando Drogo avista o perfil do forte. Nesse cronotopo teremos a presença novamente dos pequenos cronotopos: a janela, o quarto, a sala de jantar e as estrelas como elemento mais amplo da natureza. Também aparecerá novamente o espelho. Aparecerá pela primeira vez, como “pequeno cronotopo” o subterrâneo do forte, além da imagem de um ruído de pingo d’água. Drogo irá transcorrer a sua existência, aprisionado pelo fascínio da “espera”, nas “sombrias muralhas” do forte, lugar do qual só se libertará já doente e velho.

Enquanto caminham pela estrada, Drogo e Ortiz enxergam o forte. É a primeira vez que Drogo vê a fortaleza:

Retomando o caminho, atrás da corcova com uma mancha de pedregulhos, os dois oficiais desembocaram na borda de uma esplanada, *em leve subida* e o forte surgiu diante deles, a poucas centenas de metros. Parecia realmente pequeno, comparado à visão da tarde anterior. Do forte central, que no fundo se assemelhava a uma caserna com poucas janelas, saíam *duas baixas muralhas* em ameias que o ligavam aos redutos laterais, dois de cada lado. *As muralhas barravam fragilmente todo o desfiladeiro*, de uns quinhentos metros de largura, fechado nos flancos por altos penhascos escarpados. À direita, exatamente embaixo da parede da montanha, a esplanada enfossava-se numa espécie de sela; lá passava a antiga estrada do desfiladeiro, e terminava de encontro às muralhas. O forte estava silencioso, imerso em pleno sol meridiano, desprovido de sombras. [...]. As montanhas, à direita e à esquerda, prolongavam-se a perder de vista em cadeias escarpadas, aparentemente inacessíveis. (BUZZATI, 1984, p. 21 - 22, ênfase acrescentada)

O simbolismo do castelo, conforme Cirlot é análogo à descrição do forte, acima:

Trata-se de um símbolo complexo, derivado ao mesmo tempo da casa e do recinto ou cidade murada. [...]. De modo geral, o castelo acha-se localizado no alto de um monte ou colina, o que acrescenta um importante componente relativo ao simbolismo do nível. Sua forma, aspecto e cor, seu sentido sombrio e luminoso tem grande valor para definir a expressão simbólica que adquiri, pois o castelo, em sentido mais geral, é uma força espiritual armada e erigida em vigilância [...]. Parece que seu significado como mansão do além ou como porta de acesso ao outro mundo é evidente. (CIRLOT, 2005, p. 142)

Nas descrições do forte e do castelo, várias características são iguais:

a) Drogo e Ortiz veem o forte “na borda de uma esplanada, em leve subida”, o castelo situa-se “no alto de um monte ou colina”.

b) O forte é descrito com muralhas que se projetam em “altas escarpas, iluminadas pelo sol”, o castelo tem um aspecto sombrio e luminoso.

c) O forte é o lugar que Drogo só sairá para o seu último encontro: a morte, o castelo é apresentado “como mansão do além, ou como porta de acesso ao outro mundo”.

Em suas considerações sobre os cronotopos, Bakhtin também alude ao castelo como lugar dos acontecimentos romanescos:

No castelo, ocorre a fusão orgânica do ambiente dos aspectos-indícios espaciais e temporais e a intensidade histórica desse cronotopo determina a sua produtividade representativa nas diferentes etapas da evolução do romance histórico. [...]. Do ponto de vista temático e composicional é aí que ocorrem os encontros (que já não têm o antigo caráter especificamente fortuito do encontro na “estrada” ou no “mundo estrangeiro”), criam-se os nós das intrigas, frequentemente realizando-se também os desfechos [...]. (BAKHTIN, 2014, p. 352)

Além dos aspectos “espaciais-temporais” na maior ação da narrativa, também será no forte que serão criados os “nós” da narrativa que concluirão o final de Drogo na estalagem.

Portanto, o forte é mais uma soleira metafórica que Drogo ultrapassa. Os elementos fantásticos e o simbolismo como a “mansão do outro mundo”, será o local onde Drogo afinal irá selar o seu destino. Novamente nesse trecho da narrativa, concretiza-se a quarta particularidade da menipeia. Ao sair da academia militar, Drogo pensava ter escapado de um cárcere e novamente ele volta a tornar-se “prisioneiro” do forte, aos seus hábitos, à espera que alguma coisa gloriosa venha a acontecer.

Ao avistar o forte, Drogo tem pensamentos conflitantes, que reforçam a particularidade da menipeia referenciada acima.

Instintivamente Giovanni Drogo deteve o cavalo. Passeando lentamente os olhos, fitava as sombrias muralhas, sem conseguir decifrar seu sentido. Pensou numa prisão, pensou num paço real abandonado. Um leve sopro de vento fez ondular uma bandeira sobre o forte, que antes pendia frouxa, confundindo-se com o mastro. Ouviu-se um vago eco de clarim. As sentinelas caminhavam lentas. No largo, diante da porta de entrada, três ou quatro homens (não se sabia pela distância se eram soldados) carregavam sacas para cima de um carro. Mas tudo estagnava num torpor misterioso. (BUZZATI, 1984, p. 22 - 23)

Após um exaustivo percurso, Drogo ainda entorpecido fita os paredões que circundam o forte. O caminhar vagaroso das sentinelas denota o quanto o tempo escoará com lentidão dentro do forte. A estagnação sentida e a ideia da “prisão” serão confirmadas durante a análise da fortaleza, pois Drogo preso ao fascínio que o forte exerce sobre ele não conseguirá se libertar e terminará os seus dias, velho e doente, entre essas muralhas.

Ao chegar ao forte, Drogo apresenta-se ao major Matti e explica que não havia feito nenhum pedido para servir no forte, por isso gostaria de ir embora. O major, com um breve sorriso, parecia concordar.

O major calou-se por um instante, como para meditar sobre a melhor solução. Foi quando Drogo, virando um pouco a cabeça à esquerda, dirigiu os olhos à janela aberta para o pátio interno. Via-se a parede em frente, como as outras, amarelada e batida de sol, com os retângulos negros de raras janelas. Havia também um relógio que marcava duas horas e, no terraço superior, uma sentinela que caminhava de um lado para o outro, com o fuzil no ombro. Acima do beiral do edifício, distante, em meio os revérberos meridianos, despontava um cume rochoso. Via-se apenas sua ponta extrema e em si nada tinha de especial. Entretanto havia naquele trecho de despenhadeiro, para Giovanni Drogo, o primeiro chamado visível da terra do norte do legendário reino que pairava sobre o forte. (Ibid., p. 27)

A janela, parte do forte, entre outros componentes, é novamente mencionada nesse trecho por duas vezes. Na primeira menção, Drogo “dirigiu os

olhos à janela aberta para o pátio interno”. “Os retângulos negros das janelas” na parede remetem à prisão que o forte representará para Drogo. O relógio na parede, aparece aqui para mostrar a presença do tempo, lembrando a simbologia da janela como “símbolo da consciência, especialmente como na parte alta de uma torre” (CIRLOT, 2005, p. 319). Ao fitar pela janela a “sentinela que caminha de um lado a outro” Drogo sente ansiedade, pois vislumbra a monotonia de sua vida no forte.

Ao olhar pela janela e ver os despenhadeiros que circundam o forte Drogo se depara com a verdade de sua sedução pelo deserto, daquela imensidão de areia inóspita e desabitada a lhe chamar.

Prosseguindo a conversa, o major Matti tenta convencer Drogo a permanecer no forte e novamente Drogo olha pela janela:

Mas Drogo mal ouvia as explicações de Matti, estranhamente atraído pelo quadrado da janela, com aquele despenhadeiro que despontava por cima da parede da frente. Um vago sentimento que não conseguia decifrar insinuava-se em sua alma; talvez algo tolo e absurdo, uma sugestão sem nexos. Ao mesmo tempo sentia-se tranquilizado. Queria ainda ir-se embora, mas sem a ansiedade de antes. Quase se envergonhava das apreensões que tivera ao chegar. Acaso não estaria ele à altura dos demais? Uma partida imediata podia equivaler a uma confissão de inferioridade. (BUZZATI, 1984, p. 30)

Ao olhar o quadrado da janela Drogo se sente mais uma vez atraído por esse mundo que se apresenta lá fora e que ele quer conhecer. Sobre o quadrado da janela, Cirlot define: “Seu caráter estático e severo, considerando o ângulo da psicologia da forma, explica sua utilização tão frequente no que quer que signifique organização e construção” (CIRLOT, 2005, p. 481).

Esta forma quadrada da janela define Drogo, esse homem que busca a construção de sua vida e de seus anseios de glória. No “vago sentimento que não conseguia decifrar”, como visto no início da narrativa, há a mesma inquietação de agora, diante da nova vida que o aguarda. A apreensão de estar “à altura dos demais” influi na decisão de Drogo de ficar por mais quatro meses no forte.

Após a apresentação ao major Matti, Drogo vai visitar o forte com o tenente Morel:

Um longo corredor iluminado por raras lanternas acompanhava todo o alinhamento das muralhas, de um limite ao outro do desfiladeiro. De vez em quando havia uma porta; depósitos, laboratórios, corpos de guarda. Caminharam por cerca de 150 metros até a entrada do terceiro reduto. Uma sentinela armada estava à soleira. Morel pediu para falar com o tenente Grotta, que acompanhava a guarda. Assim, a despeito do regulamento, puderam entrar. (BUZZATI, 1984, p. 32)

As muralhas podem ser consideradas como outra soleira metafórica, como um umbral que Drogo ultrapassa e sente curiosidade em ver o que há lá dentro. Segundo Cirlot, “símbolo de transição e transcendência, o umbral adquire o lugar claramente simbólico de união e separação dos dois mundos: profano e sagrado” (CIRLOT, 2005, p. 587). Assim quando Drogo e Morel vão juntos até o beiral das muralhas, novamente a sentinela é mencionada como agente do regulamento no forte, desse mundo “sagrado” em que Drogo penetra.

Novamente há a menção do quarto de Drogo, agora na fortaleza:

Muitas vezes já lhe havia acontecido ficar sozinho: em alguns casos, quando ainda era menino, vagando pelo campo, outras vezes na cidade noturna, nas ruas habitadas aos crimes, e até mesmo na noite anterior, quando dormira na estrada. Mas agora era bem diferente, agora passara a excitação da viagem, seus novos colegas já dormiam, e ele estava sentado em seu quarto, à luz do lampião, na beira da cama, triste e perdido. Agora sim, conhecia a sério o que era a solidão (um

quarto não muito feio, todo forrado de madeira, com uma grande cama, uma mesa, um incômodo divã, um guarda roupa). (BUZZATI, 1984, p. 35)

O quarto de Drogo no forte é descrito como “um quarto não muito feio, entretanto Drogo se sente triste e ao lembrar-se de sua mãe, ao recordar-se de quando era menino ele acentua a sua angústia. Levanta-se e vai abrir a janela:

Drogo levantou-se com esforço, foi abrir a janela, olhou para fora. A janela dava para o pátio e não se enxergava nada além. Visto que estava olhando para o sul, Giovanni tentou em vão distinguir, na noite, as montanhas que atravessara para chegar ao forte; elas pareciam mais baixas, ocultas pela parede dianteira. (Ibid., p. 36)

Aqui a janela é mencionada de forma retangular. Agora, pela janela, não se enxerga nada que se passa no forte. Ao apagar a luz para dormir, novamente Drogo vê o retângulo claro da janela. “Apagou a luz, da escuridão emergiu pouco a pouco o retângulo claro da janela e Drogo viu brilhar as estrelas” (Ibid., p. 36). Para Cirlot a forma retangular da janela representa:

[...] a mais racional, segura e regular de todas as formas geométricas; isto se explica empiricamente pelo fato de que, em todos os tempos e lugares, é a forma preferida pelo homem e a que lhe dá todos os espaços e objetos preparados para a vida. A casa, o quarto, a mesa a cama, povoam de retângulos o ambiente humano. (CIRLOT, 2005, p. 498)

A janela, na forma retangular, define o mundo de Drogo como ele o vê agora. Dessa forma, embora Drogo constate a verdade de estar entrando em um mundo desconhecido, oculto por paredes, explica porque ele não achou o seu quarto muito feio.

Da mesma forma, temos o comentário de Bachelard sobre a janela: “Temas tão particulares como a janela só adquirem seu pleno sentido se percebermos o

caráter *central* da casa. Estamos em casa, escondidos, olhamos *para fora*” (BACHELARD, 2003, p. 89). Drogo está em seu quarto e ao abrir a janela olha para a escuridão do pátio, no entanto, amparado pelo brilho das estrelas, ele consegue vislumbrar alguma luz em seu caminho.

Dentro do quarto de Drogo (no forte), é apresentado simultaneamente o ruído de um pingo d’água:

Mais acordado do que antes, pois a vastidão do silêncio o feriu. De muito longe. De muito longe – mas era verdade então? – ouviu-se se alguém tossir. Em seguida, perto, um flácido ploc de água, que se propagou pelos muros [...]. Drogo quis acompanhá-la mais um pouco, estirando a cabeça para a frente. Naquele momento ouviu-se um segundo ploc, igual ao baque de um objeto na água. Ainda se repetiria? Esperou de tocaia, o som, um rumor subterrâneo, de águas paradas, de casas mortas. Passaram minutos imóveis, o silêncio absoluto parecia, finalmente, o incontrastável senhor do forte. E de novo giravam ao redor de Drogo insensatas imagens da vida distante. Ploc! De novo o som odioso. Drogo sentou-se. Aquele era então um ruído repetitivo; os últimos baques não tinham sido menores que o primeiro, não podia, portanto, ser uma goteira que fosse parar. (BUZZATI, 1984, p. 37)

Dessa forma, entendemos o “pingo da água” ouvido por Drogo em seu quarto não só como a imagem material da água, mas também como a passagem do tempo “Um ruído repetitivo”, como os ponteiros do relógio, que repetem sempre o mesmo movimento. O ruído do pingo d’água parece antecipar os hábitos que farão parte da vida de Drogo no forte.

Na “vastidão do silêncio” Drogo persiste em sua solidão, momento em que ele recorda de sua vida distante. Conforme visto no capítulo sobre o tempo e o espaço, temos aqui, os elementos que compõem o tempo psicológico marcado pelo ruído dos pingos d’água: “a vastidão do silêncio”, “o som, um rumor subterrâneo, de águas paradas, de casas mortas”.

Bachelard em *A água e os sonhos*, no capítulo “O devaneio das formas”, ao citar Edgar Allan Poe afirma:

Seguindo a lição de Edgar Poe, percebemos que o devaneio materializante – esse devaneio que sonha a matéria – é um além do devaneio das formas. Mais concisamente, compreende-se que *a matéria é o inconsciente da forma*. É a própria água em massa, e não mais a superfície, que nos envia a insistente mensagem de seus reflexos. Só uma matéria pode receber a carga das impressões e dos sentimentos múltiplos. (BACHELARD, 1997, p. 53)

Drogo depara-se nesse trecho da narrativa com mais uma verdade. Os pingos d’água que caem no mesmo ritmo, atravessando o silêncio do quarto onde “o silêncio absoluto parecia, finalmente, o incontrastável senhor do forte”, quebram esse silêncio e levam a Drogo que a certeza de sua vida será morosa como esse pingo que cai sem cessar.

Quando monta guarda pela primeira vez no terceiro reduto, Drogo encontra-se com o sargento Tronk que lhe fala com paixão sobre as regras que deveriam ser seguidas no forte, e Drogo reflete: “Após 22 anos de forte, o que sobrara daquele oficial? Lembraria Tronk ainda que existiam, em outras partes do mundo, milhões e milhões de homens iguais a ele, que não vestiam farda?” (BUZZATI, 1984, p. 46).

Nesse trecho acima, concretiza-se o terceiro item das funções do ambiente: “estar em conflito com os personagens” (GANCHO, 1993, p. 25), pois, ao conversar com o sargento, Drogo tem a sensação de que também ficará como ele, preso aos regulamentos, sem sonhar sequer com o que acontece do outro lado das muralhas do forte. No forte ele só vislumbra homens desprovidos de sentimentos, que se escondem atrás das fardas e nesse conflito ao espelhar-se em Tronk, Drogo depara-se com mais uma verdade em seu caminho.

Ainda em seu quarto, Drogo tenta escrever para a mãe. Novamente ele se sente criança e encontra outra verdade:

E a verdade de Drogo naquela noite não era uma verdade de soldado valente, talvez não fosse digna do austero forte, os companheiros teriam rido dela. A verdade era o cansaço da viagem, a opressão dos muros sombrios, o sentir-se completamente só. (BUZZATI, 1984, p. 47)

A solidão que Drogo sente, o leva a perceber que não teria o que almejava no início da narrativa: uma vida rica, com muitas mulheres e prazeres. Ele começa a enxergar a realidade que fará parte de seus dias, entre os muros do forte.

Novamente a terceira particularidade da sátira menipeia concretiza-se aqui. Ao vivenciar a sua solidão e experimentar a verdade dentro dos “muros sombrios”, do forte, Drogo tenta se enganar em “ser o cansaço da viagem”, por sentir-se só. Na verdade ele sabe que não poderá escapar de seu destino.

Em seu quarto no forte, Drogo recorda-se da sua casa e pensa em sua vida. Quando finalmente adormece, o narrador onisciente faz uma projeção do fim da vida de Drogo:

Mas a uma certa altura, quase instintivamente, vira-se para trás e vê-se que uma porta foi trancada, às nossas costas, fechando o caminho de volta. Então sente-se que alguma coisa mudou, o sol não parece mais imóvel, desloca-se rápido, infelizmente, não dá tempo de olhá-lo pois já se precipita nos confins do horizonte, percebe-se que as nuvens não estão mais estagnadas nos golfos azuis do céu, fogem, amontoando-se, umas às outras, tamanha a sua afoiteza; compreende-se que o tempo passa e que a estrada, um dia, deverá inevitavelmente acabar. (Ibid., p. 51 - 52)

Novamente concretiza-se nesse trecho, a terceira particularidade da menipeia, diante da descoberta da verdade materializada pelo narrador, ao penetrar

nos pensamentos de Drogo e antecipar os acontecimentos da narrativa, enquanto Drogo dorme. Sempre refletido pelo narrador, a porta é mencionada duas vezes: Na porta metafórica que se abre, na passagem da juventude, ele menciona outra soleira metafórica, que não só abre portas, como também as fecha.

Ao assumir a narrativa, como se fosse Drogo, ao usar os elementos da natureza: o sol que muda de posição, as nuvens que se deslocam rápidas no céu, o narrador, além de acelerar o tempo da narrativa corrobora o pensamento de Drogo, de que não haverá retorno possível para ele. Talvez seja por isso que Drogo segue em frente, mesmo sabendo que penetra no desconhecido.

No quarto, no forte, quando as roupas de Drogo chegam da cidade, entre elas, uma capa preta, há nova menção ao espelho “Drogo vestiu-a e olhou-se, detalhe por detalhe, no pequeno espelho de seu quarto. Pareceu-lhe uma viva ligação com seu mundo distante, pensou com satisfação que todos o teriam admirado, tão esplêndido era o tecido e elegante o seu feitio” (BUZZATI, 1984, p. 54). Conforme Cirlot a capa (*cloah*) representa: “1) proteção, 2) ocultação, 3) dignidade superior” (CIRLOT, 2005, p. 101).

Ao olhar-se no espelho, diferente do início da narrativa em que não gostara de sua imagem refletida, Drogo gostaria agora que o vissem, pois sentiu na capa a ligação com o seu mundo distante. Ao vesti-la sentiu como se ela o protegesse de seus temores. Resolve ir mostrar a capa ao alfaiate Prosdócimo, no subsolo do forte.

Desceu por uma estreita escadinha em espiral, talhada no corpo de uma muralha, e seus passos ressoaram acima e abaixo, como se houvesse outras pessoas. As preciosas faldas da capa batiam, oscilando, nos brancos bolores do muro. Drogo chegou então aos subterrâneos. A oficina do alfaiate Prosdócimo estava alojada num porão. (BUZZATI, 1984, p. 55)

Também nesse trecho da narrativa, concretiza-se a quarta particularidade da menipeia. No caso de Drogo a infelicidade pela inércia de sua existência, passa a fazer parte de seu dia a dia, é como se ao descer para o subterrâneo, ele descesse cada vez mais para dentro de si, numa viagem sem retorno.

Segundo a simbologia, o subterrâneo representa: “símbolo do interior do corpo, ou vísceras. A ‘viagem ao centro da terra’ de Verne, por cavernas, corredores e poços é um retorno ao corpo materno da terra” (CIRLOT, 2005, p. 542).

Para Bachelard, “Porão e sótão podem ser detectores de infelicidades imaginadas, dessas infelicidades que muitas vezes marcam, para o resto da vida, um inconsciente” (BACHELARD, 2003, p. 83).

Esses dois significados refletem o que Drogo sentiu no subterrâneo, pois: “No silêncio subterrâneo Drogo ouviu então as pancadas do próprio coração, que se pusera a bater forte” (BUZZATI 1984, p. 59). É como se ele fosse ao encontro da proteção materna e pudesse se tornar mais feliz.

Ao conversar com Prosdócimo, este lhe diz que está há quinze anos no forte e continua à espera dos tártaros:

Então também o velhinho entocado no porão a fazer contas, também aquela obscura e humilde criatura aguardava um destino heroico? Giovanni fitava-o nos olhos e o outro sacudiu um pouco a cabeça com amarga tristeza, como a dizer que sim, que não havia remédio: assim somos feitos — parecia dizer — e nunca mais estaremos curados [...]. Agora Drogo finalmente entendia. Fitava as sombras múltiplas dos uniformes pendurados, que tremulavam conforme oscilavam as luzes, e pensou que naquele exato momento o coronel, no recôndito de seu gabinete abrira a janela para o norte. [...]. Do deserto do norte devia chegar a sorte, a aventura, a hora milagrosa, que, pelo menos uma vez, cabe a cada um. Para essa vaga eventualidade, que parecia tornar-se cada vez mais incerta com o tempo, os homens consumiam ali a melhor parte de suas vidas. (BUZZATI, 1984, p. 59-60)

Drogo compreende que todos que estão no forte aguardam o mesmo que ele, ou seja, esperam algo grandioso que possa acontecer e dar sentido às suas vidas. Aqui, as sombras dos uniformes mostram a verdade que Drogo enxerga naquela imagem. Uniformes vazios dependurados como à espera de abrigar fantoches.

Novamente aparece uma referência à sala de jantar. Após se instalar no forte, Drogo vai encontrar os outros oficiais. “Oito garrafas escuras estão sobre a toalha, na desordem do jantar terminado. Estão todos de certo modo excitados, um pouco pelo vinho, um pouco pela noite, e quando suas vozes se calam, ouve-se lá fora a chuva” (BUZZATI, 1984, p. 61). Aqui a sala de jantar aparece análoga à sala de estar, pois é apresentada como ponto de encontro dos oficiais do forte; como apontada por Bakhtin (2014, p. 352), “local em que ocorrem os encontros”. A chuva que cai lá fora, em mais uma menção ao tempo, denota a nova estação que se aproxima. O momento propício para os oficiais se reunirem e tomarem um vinho.

Conforme havia combinado com o major Matti ao chegar ao forte Drogo vai ao consultório do médico Ferdinando Rovina buscar o atestado para sua transferência. A descrição do ambiente mostra a estação fria, pois a neve cobre os bastiões do forte. Ao dizer que já era “a terceira ou quarta neve”, o narrador onisciente acelera a narrativa e dá um salto grande no tempo e data a narrativa – dez de dezembro.

Drogo senta-se em frente à mesa do médico e olha a janela: “A janela dava para o pátio e dali subia um som de passos cadenciados, pois já era noite e começava a troca de guarda. Pela janela via-se um trecho do muro da frente e o céu extraordinariamente sereno” (BUZZATI, 1984, p. 70). “O céu sereno” acompanha os sons do caminhar dos soldados. Drogo ficará fascinado por esses hábitos do forte.

Ao ouvir as explicações do médico de como deveriam agir para o pedido de transferência, Drogo escuta desinteressado, e novamente ele olha pela janela:

Drogo escutava sem interesse, atento que estava a olhar pela janela. E então pareceu-lhe 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. [...] Viu a janela (ou uma fresta?) aberta para o vale, numa altura quase incrível. (BUZZATI, 1984, p. 71-72)

Neste trecho manifesta-se a quarta particularidade da menipeia, pois esse relato do forte com conotações fantásticas, tais como: “céu de cristal, torres, muralhas” remetem à descrição de um castelo de contos de fadas. Por que Drogo nunca notara esses elementos? Seriam reais?

Enquanto ouve os sons dos soldados, pela janela fechada, Drogo ouve os sons dos passos do coronel: “No entanto, através da janela fechada, ouviam-se os passos vítreos do coronel. No crepúsculo as baionetas faziam, alinhadas, muitas estrias de prata. De distâncias improváveis chegavam ecos de clarins, o som de antes, talvez, devolvido pelas muralhas” (Ibid., p. 73). Nesse trecho, concretiza-se a oitava particularidade da menipeia. “Na experimentação psicológica” (BAKHTIN, 2013, p. 133), ao ouvir os sons, nos soldados perfilados no pátio com suas armas prateadas, Drogo em estado de excitação, enfeitiçado por aquele ritual não ouvia a voz do médico. Ao dizer que ia levar os papéis para o major assinar, o médico questiona o que Drogo estava olhando pela janela. Drogo olhava pela janela os guardas que depunham as armas, a cadência de seus passos e as muralhas erguidas e emolduradas pela neve.

Vendo Drogo distante, o médico pergunta se ele está bem: “– Estou bem – repetiu Drogo quase não reconhecendo a própria voz – Estou bem e quero ficar”

(BUZZATI, 1984, p. 74). Drogo finalmente compreende que está ligado para sempre aos hábitos do forte.

A janela, que aparece com grande ênfase, nos trechos acima citados, mostra a vontade de Drogo de permanecer no forte, “nos passos cadenciados” das sentinelas ao ver as “estrias de pratas” das armas dos soldados, refletidas nas “muralhas oblíquas coroadas de neve”,

Drogo compreende que está preso ao fascínio do forte, aos hábitos que fazem parte daquele lugar. Ao ingressar no forte Drogo tinha sonhos de eventos grandiosos. Agora, ao vivenciar a realidade, ele não sabe definir o que sente, por isso, angustiado, não sabe realmente se quer ficar ou ir embora.

O narrador onisciente revela, mais uma vez, os pensamentos da personagem para justificar a permanência de Drogo na fortaleza:

Drogo decidiu permanecer, retido por um desejo, mas não apenas por isso: o pensamento heroico talvez não fosse suficiente para tanto. Por ora ele acredita ter feito algo nobre, e de boa fé se orgulha disso, descobrindo-se melhor do que supunha. Somente muitos meses mais tarde, olhando para trás, reconhecerá as míseras coisas que o ligam ao forte. (Ibid., p. 75)

Mais uma vez, por meio da interferência do narrador, Drogo descobre o verdadeiro motivo de sua permanência no forte e depara-se com mais uma verdade, a de estar preso ao forte pelo fascínio dos hábitos, e a vontade de continuar a encontrar a verdade de sua “espera” em cada soleira que ultrapassa.

Ao longo da narrativa, Drogo decide ficar, retido com “as míseras coisas que o ligam ao forte” e o domínio que os hábitos existentes exercem sobre ele, desde o dia em que vira pela primeira vez, “à beira do planalto e o forte apareceu-lhe no pesado esplendor meridiano” (Ibid., p. 75).

Dentre os vários hábitos que o narrador onisciente expõe, novamente há uma menção à “sala de jantar”:

Tornaram-se hábitos para ele e os colegas, agora já os conhecia tão bem, que mesmo seus mais sutis subentendidos não o pegavam desprevenido; e por bastante tempo, à noite, ficavam juntos conversando sobre os acontecimentos da cidade que, pela distância adquiriam um interesse desmedido. Hábito, a mesa sempre pronta e farta, a colhedora lareira do lugar de encontro dos oficiais, dia e noite sempre acesa; o zelo do ordenança, um bom homem chamado Geronimo, que pouco a pouco ficou conhecendo seus menores desejos. (BUZZATI, 1984, p. 76)

Conforme Bakhtin expõe sobre a sala de jantar, aqui análoga à sala de estar, “do ponto de vista temático e composicional é aí que ocorrem os encontros” (BAKHTIN, 2014, p. 352), portanto, a sala de jantar também constitui elemento de hábito, onde os oficiais se reúnem, não só para fazer as refeições, mas, sobretudo para conversar.

Drogo agora está doente e quase não sai mais de seu quarto. Todos os companheiros o aconselhavam a ir embora. Mas ele resolverá ficar e por conselho de Rovina descansava em seu quarto:

Rovina, para apressar a cura, aconselhou Drogo a não se cansar, a ficar na cama o dia inteiro e a mandar trazer ao quarto o serviço a ser despachado. Isso acontecia num março frio e chuvoso, acompanhado de inúmeros desmoronamentos nas montanhas; pináculos inteiros desabavam repentinamente, espatifando-se nos abismos, e lúgubres ecos estrondavam na noite, durante horas a fio. [...]. Mesmo depois da nomeação de major, Drogo não quis absolutamente mudar de quarto, como se temesse que não lhe traria sorte; mas já então os soluços do reservatório haviam se tornado um hábito profundo e não lhe causavam nenhum aborrecimento. (BUZZATI, 1984. p. 219-221)

Novamente a passagem do tempo é mencionada por meio da citação cronológica, março, e por meio de desastre naturais, como se a natureza acompanhasse o infortúnio de Drogo.

Também nesse trecho temos a presença, novamente, do “quarto” e também do ruído de um pingo d’água. Drogo sente medo de deixar o seu quarto. Não só por que pensa “que não lhe traria sorte”, mas também, porque é o lugar no qual busca proteção. O ruído do pingo d’água mostra mais uma vez a passagem do tempo na jornada de Drogo. Após tantos anos Drogo enxergava ao que havia se reduzido. Sozinho e alienado da vida do forte, ele que sonhara com uma vida de aventuras vê-se reduzido a um simples “velho militar”.

Drogo continua em seu quarto, esperando que como a neve que começava a derreter, anunciando nova estação, também ele tivesse mais força. O alfaiate Prosdócimo vai visitá-lo e comenta que um batalhão de soldados se aproxima do forte. Ao se levantar, Drogo se espanta com sua imagem no espelho:

Drogo saiu da cama e foi tomado por uma onda de vertigem que, lentamente, porém se dissipou. Agora estava diante do espelho e fitava assustado o próprio rosto, amarelado e gasto. É a barba que me faz ficar assim, tentou dizer Giovanni a si mesmo; e os passos incertos, ainda com o pijama da noite, andou pelo quarto à procura da navalha” (BUZZATI, 1984, p. 223).

Drogo fica assustado com seu rosto no espelho. Como no início da narrativa em que “via um débil sorriso no próprio rosto, de que em vão tentava gostar” (Ibid., 1984, p. 8) e da mesma forma que também ele procurara “o relógio, o chicote e o quepe” (Ibid., p. 8) em seu quarto em casa agora, desnortado, ele procura a navalha em seu quarto, no forte.

Após Ortiz ter ido embora, Drogo recebe a patente de major, aos 54 anos de idade. Ele não se sente muito bem, está sempre recolhido ao seu quarto e tem um ordenança de nome Luca, para auxiliá-lo. Drogo descobre por meio de Prodocimo, que muitas coisas que acontecem no forte não são do seu conhecimento: “Foi tomado de uma ira violenta e amarga, seus olhos se embaciaram, precisou apoiar-se no parapeito do terraço, e o fez controlando-se ao máximo, para que os outros não percebessem a que estado ele se reduzira. Sentia-se horrivelmente sozinho, entre gente inimiga” (BUZZATI, 1984, p, 224).

Drogo está deitado, doente e sem esperanças de se curar e Simeoni, que agora é o comandante do forte, vai visitá-lo. A vinda de Simeoni era um pretexto para dizer a Drogo que ele deveria deixar o forte, pois novos oficiais estão para chegar e ele precisa do quarto para acomodá-los. “O major Giovanni Drogo jazia na cama, de vez em quando chegava o rítmico baque da cisterna e nenhum outro ruído, embora no forte inteiro crescesse a cada minuto uma ansiosa efervescência” (Ibid., p. 227). Apesar de o médico, doutor Rovina, ter lhe dito que sararia em questão de dias, não era isso que Drogo via em sua imagem refletida no espelho: “De vez em quando levantava-se da cama, às vezes parecia-lhe sentir-se um pouco melhor, andava sem se apoiar até a frente do espelho, mas ali a imagem sinistra de seu rosto, terroso e cavado, apagava as novas esperanças” (Ibid., p. 227). Após muitos pretextos de Drogo justificando porque queria permanecer no forte, Simeoni diz que tem uma boa notícia: “Hoje virá uma magnífica carruagem para apanhá-lo. Guerra ou não guerra, os amigos antes de tudo... – ousou dizer” (Ibid., p. 228).

Nos trechos acima, há novamente o ruído de um pingo d’água marcando a passagem do tempo e a presença do espelho, aqui confirmando a angústia que Drogo havia sentido no início da narrativa.

Novamente nesse trecho, temos a presença da carruagem, como o veículo que irá conduzir Drogo até seu destino final.

Drogo fica indignado com a falsidade de Simeoni: “Uma terrível ira invadiu o peito de Drogo. Ele, que jogara fora as melhores coisas da vida para esperar os inimigos, que há mais de trinta anos se alimentara daquela única fé, era enxotado justo agora que finalmente a guerra chegava?” (BUZZATI, 1984, p.228).

A raiva que sente é justificada, pois novamente Drogo se sente usado pelo companheiro, como quando os amigos haviam passado à sua frente no pedido de transferência (Ibid., p. 173). Em relação a mais esta traição, Drogo continua:

“– Devia ter me consultado, pelo menos – respondeu, com a voz trêmula de raiva. – Não saio daqui, quero ficar, estou menos doente do que você imagina, amanhã eu me levanto.”(Ibid., p. 228). Após longa discussão, Simeoni faz prevalecer sua autoridade, e diz a Drogo que é uma ordem, que ele deverá deixar o forte e sem mais explicações sai do quarto, no momento em que Drogo ouve novamente o barulho do pingo d’água a marcar a passagem do tempo:

Fechou a porta precipitadamente, afastou-se pelo corredor a passos rápidos, de pessoa satisfeita consigo própria, que domina perfeitamente a situação. Sobrou um pesado silêncio. Ploc!, fez atrás do muro a água da cisterna. Depois só se ouviu no quarto o ofegar de Drogo, parecido com soluços. E lá fora o dia estava em seu maior esplendor, até as pedras começavam a se aquecer, distante e igual ouvia-se o som da água nos paredões escarpados, os inimigos se amontoavam embaixo do último socalco diante do forte, pela estrada da planície desciam ainda tropas e carros. (Ibid., p. 231-232)

Nesse momento, no silêncio que se faz presente na vida de Drogo, os pingos d’água na cisterna confundem-se com os soluços que se ouvem. O dia esplendoroso lá fora, denota a continuidade dos acontecimentos no forte.

Sobre a água, que escorre nos “paredões escarpados”, Bachelard, em de Drogo seu livro “A água e os sonhos”, ao expor sobre a metáfora da água, cita:

Como dizer melhor que a água *cruza* as imagens? Como explicar melhor seu poder de metáfora? Wordsworth, aliás, desenvolveu essa longa série de imagens para preparar uma metáfora psicológica que nos parece a metáfora fundamental da *profundidade*. “E assim, diz ele, ‘foi com a mesma incerteza que me deleitei longamente a me inclinar sobre a superfície do tempo decorrido. (WORDSWORTH, citado em BACHELARD, 1997, p. 55)

Ao consideramos as afirmações de Bachelard, talvez possamos observar o “som da água nos paredões escarpados” como a marcação do tempo psicológico. Para Drogo o tempo havia acabado, mas lá fora a vida continuaria.

Drogo havia dedicado toda sua vida à espera do inimigo, e descobre que nesse momento seus inimigos são os seus colegas de farda. Ele sabe agora que ninguém precisa mais dele e dessa forma, depara-se com mais uma verdade que reforça o vazio interior que o persegue desde que se formou na academia militar. Apesar de tantos indícios e avisos de outras pessoas para partir, ele foi incapaz de superar seu medo maior, qual seja, da solidão na “espera” da morte.

#### 4.5 A ESTALAGEM

Após percorrer de carruagem uma estrada íngreme Drogo chega a uma estalagem.

Nesse cronotopo, teremos a presença dos pequenos cronotopos: quarto e janela, além dos elementos da natureza, como pequenos cronotopos mais amplos: o sol, o vale e as estrelas.

Ao recordar-se do forte, que não consegue mais ser visto, Drogo está livre de sua “prisão” e resolve parar em uma estalagem:

À soleira estava sentada uma mulher, ocupada em tricotar uma meia, e a seus pés dormia, num rústico berço uma criança. Drogo fitou espantado aquele sono maravilhoso, tão diferente do dos homens grandes, tão delicado e profundo. [...]. Drogo permaneceu parado, admirando a criança adormecida, uma aguda tristeza penetrava seu coração. Tentou imaginar a si mesmo mergulhado no sono, um Drogo estranho que ele nunca pudera conhecer. (BUZZATI, 1984, p. 236-237)

Drogo para na estalagem movido por um motivo de proteção. Afinal para que ele iria para a sua casa, se essa proteção materna não mais existia? Para Drogo nada mais interessava. Não tinha pressa de chegar à cidade: “Pobre Drogo, disse a si mesmo, e compreendia como isso era frágil, mas no fim ele estava só no mundo, e além dele próprio, ninguém mais o amava” (Ibid., p. 237).

A tristeza que penetra no coração de Drogo denota a angústia que ele vive naquele momento. Também ele fora criança um dia, talvez sua mãe tricotasse meias, e ele tivesse adormecido como aquela criança. A estalagem é mais uma soleira que Drogo ultrapassa e ao tentar-se imaginar como a criança que fora, ele encontra a sua derradeira verdade: o final de sua vida.

No dicionário de sinônimos temos a palavra estalagem como sinônimo de albergue: “1- asilo: abrigo, albergaria, hospício; 2- hospedaria: albergaria alojamento, estalagem, pousada; 3- refúgio: abrigo, pousada, retiro” (HOUAISS, 2011, p. 38). No dicionário de símbolos a estalagem simboliza: “[...] lugar de liberdade, sem pompa, em humildade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1973, p. 269).

Depois de se acomodar na estalagem, Drogo:

Encontrou-se sentado numa larga poltrona, num quarto de dormir, e era uma tarde magnífica, que deixava entrar pela janela o ar perfumado. Drogo olhava mudo para o céu que se tornava cada vez mais azul, as sombras violetas do vale, as cristas ainda imersas no sol. O forte estava distante, não se avistavam mais sequer as suas montanhas. (BUZZATI, 1984, p. 238)

As imagens do sol e do vale, reunidas, misturam-se encobertas por sombras como no início da narrativa, quando Drogo inicia a sua jornada para o forte. “O vale inteiro já estava atulhado de sombras violeta, somente as nuas cristas relvosas, numa altura incrível, continuavam iluminadas pelo sol” (BUZZATI, 1984, p.11).

Drogo recorda-se de todos os momentos de sua vida. Pensou em sua casa, na cidade, no forte, nos anseios que tivera. Agora ele está sentado sozinho em um quarto de estalagem e parece compreender que a sua espera finalmente está chegando ao fim.

Drogo estava sozinho no quarto, o ordenança descera para tomar um trago, nos cantos e embaixo dos móveis acumulavam-se sombras suspeitas. Giovanni por um instante pareceu não resistir (ninguém afinal o via, ninguém saberia que estava vivo), o major Drogo por um instante sentiu que o duro fardo de seu íntimo estava para romper em pranto. Foi aí então que dos fundos recessos saiu límpido e tremulante um novo pensamento: a morte. Pareceu-lhe que a fuga do tempo tivesse parado, como se o encanto tivesse sido rompido. O vórtice tornava-se cada vez mais intenso nos últimos tempos, em seguida, repentinamente, mais nada, o mundo pairava estagnado numa apatia horizontal e os relógios andavam inutilmente. (Ibid., p. 238-239)

Ao sentir a proximidade da morte como “sombras suspeitas” que tomam conta do quarto, na forte conotação ao tempo que está por terminar, do fundo do seu íntimo Drogo sabe que sua “espera” chegou ao fim e ao se encontrar com mais essa verdade ele sente que gastara o seu tempo inutilmente e nada mais pode ser feito.

Drogo agora está livre do tempo, do relógio. Ao retroceder ao início de sua jornada, ao lembrar da casa materna e dos cuidados da mãe em conservar o seu quarto: “Oh, decerto ela tinha a ilusão de poder conservar intacta uma felicidade para sempre desaparecida, de impedir a fuga do tempo e de que ao reabrir as portas e janelas na volta do filho, as coisas seriam como antes” (Ibid., p. 10).

Em seus últimos momentos, melancólico e sozinho, na batalha que terá que travar, Drogo tentará encontrar as últimas forças para ter uma morte digna.

Novamente o narrador onisciente antecipa como acontecerá o fim de Drogo:

Tudo acontecerá no quarto de uma estalagem desconhecida, à luz de um candeeiro, na mais despojada solidão. Não haverá combate para voltar coroadado de flores, numa manhã de sol, entre os sorrisos de jovens mulheres. Não haverá ninguém para olhar, ninguém para elogiá-lo. (BUZZATI, 1984, p. 240)

O narrador faz uma pequena retrospectiva da vida de Drogo. O candeeiro da estalagem é análogo ao lampião que Drogo tinha em seu quarto no início da narrativa, quando para ele ainda existia a segurança de seu lar e agora, distante, só há solidão. Da mesma forma o narrador faz alusão a belas mulheres que Drogo pensava que teria e lembra a Drogo que ele acabará sozinho. Ao continuar, coloca palavras nos pensamentos de Drogo:

“Coragem Drogo, esta é a última cartada, vá ao encontro da morte como um soldado e que sua existência errada pelo menos termine bem. Vingado finalmente da sorte, ninguém cantará seus louvores, ninguém o chamara de herói ou de qualquer coisa semelhante, mas justamente por isso vale a pena. Ultrapasse com pés firmes o limite da sombra, aprumado como num desfile e sorria se conseguir. No fim, a consciência não é demasiado pesada e Deus saberá perdoar.” Isso Giovanni dizia a si mesmo – uma espécie de prece –, sentindo apertar à sua volta o círculo conclusivo da vida. (Ibid., p. 240-241)

Assim, o narrador onisciente penetra nos pensamentos de Drogo e lhe dá conselhos. Nesse completo exame de consciência, lembra a Drogo que agora ele deverá ter coragem para enfrentar o que planejou. Embora ele tenha desperdiçado a sua vida no desejo descomedido de ser herói, em sacrifícios vãos pela carreira, sua espera agora está chegando ao fim.

Nesse momento, Drogo tem a consciência de que se aproxima o seu último inimigo, a verdade que ele tanto ansiara em sua “espera” que em breve terminará. No último encontro com a verdade, fechando a narrativa do romance, há a última alusão à janela e, por ela, antes que a morte se aproxime, Drogo olha o único brilho que ainda existe em sua vida:

A porta do quarto palpita com um leve estalo. Quem sabe é um sopro de vento, um simples redemoinho de ar dessas inquietas noites de primavera. Quem sabe, ao contrário, tenha sido ela a entrar, o passo silencioso, e agora esteja se aproximando da poltrona de Drogo. Fazendo força, Giovanni endireita um pouco o peito, ajeita com a mão o colete do uniforme, olha ainda pela janela, um brevíssimo olhar para sua última porção de estrelas. Em seguida, no escuro, embora ninguém o veja, sorri. (BUZZATI, 1984, p. 242-243)

Novamente há a menção da porta que se abre. Só que agora ela se abre para dar uma passagem indefinida e é a última soleira que Drogo terá que ultrapassar. Sozinho ele percebe que sente medo, ao encontrar a última verdade de sua jornada: o encontro com a morte.

Nas passagens da narrativa em que Drogo está sempre junto a uma janela, é revelada a sua incapacidade de decisão e de ação. Conforme a simbologia da janela, como “possibilidade de penetração, de distância e também da consciência” (CIRLOT, 2005, p. 319); Drogo só terá essa consciência no último parágrafo da narrativa quando, no final de sua “espera”, talvez ele tenha enxergado, pela janela, no brilho das estrelas, a liberdade tão almejada.

A estalagem, como o lugar em que viajantes procuram abrigo para descansar, é onde Drogo finalmente encontrará o que tanto havia esperado durante o seu percurso e, ao ultrapassar essa última soleira, ele poderá encontrar o verdadeiro sentido de sua vida: a espera da morte.

No final de nossa análise dos cronotopos da “espera”, Drogo, a personagem principal de *O deserto dos tártaros*, é apresentada pelo narrador como um homem à procura de um objetivo para a sua vida, o qual ele mesmo não sabe definir. As respostas que ele procura serão encontradas, pouco a pouco, entre as reflexões do próprio Drogo, nas antecipações de acontecimentos por meio de recordações, num fluxo constante de consciência, e também em sua interação com outras pessoas, que fazem parte de seu percurso no encontro com “suas verdades”.

Os cronotopos aqui apresentados, cada um com suas características, constituem elementos importantes para a narrativa, e contribuem para a continuidade do enredo.

No cronotopo “lar”, cada função, explicada por meio das simbologias e significados, remetem ao abrigo que o personagem busca em sua jornada, pois é do lar que ele se recorda em momentos de maior solidão. Por isso o lar está tão ligado à figura materna, que é a representatividade máxima da proteção. Drogo sentirá por meio de sua jornada esse amparo cada vez mais distante, o que lhe trará momentos de angústia. Segundo Bachelard:

A casa onírica é um tema mais profundo que a casa natal. Corresponde a uma necessidade mais remota. Se a casa natal põe em nós tais fundações, é porque responde a inspirações inconscientes mais profundas – mais íntimas – que o simples cuidado de proteção, que o primeiro calor conservado, que a primeira luz protegida. (BACHELARD, 2003, p. 77)

No cronotopo “cidade”, visível quando Drogo está nela e invisível quando distante, recorda-se dela, começam a aparecer os elementos da natureza que de forma mais abrangente compõem o espaço, delineando o tempo da narrativa.

No cronotopo “estrada”, ela é inicialmente apresentada florida. Ao ser circundada por uma paisagem hostil, de altas montanhas e escarpas íngremes, essa estrada pode indicar as mudanças que ocorrerão na jornada de Drogo. Além do valor físico e geográfico, ocupado pelas descrições imagéticas, a estrada possui um valor simbólico significativo: o caminho que conduzirá Drogo a uma viagem sem volta, viagem essa que o levará à morte. Como Bakhtin comenta ao discutir a estrada:

A concretude do cronotopo da estrada permite que se desenvolva amplamente nele a *vida corrente*. Entretanto, essa vida corrente, desenrola-se, por assim dizer, à parte da estrada, nos seus caminhos laterais. O personagem principal e os principais acontecimentos que decidem sua vida estão fora da vida cotidiana. (BAKHTIN, 2014, p. 242)

O cronotopo “fortaleza”, com suas muralhas, representa a prisão a que Drogo se submeteu. Dominado pelos hábitos que ali vigoram, enfeitado pelo deserto que se estende além, pelas planícies, ele ficou toda a sua vida à “espera” dos tártaros, e dos momentos de glória que viriam com a batalha. O forte é o lugar em que os acontecimentos se repetem dia após dia, com os mesmos hábitos, as mesmas conversas, lugar em que o tempo lento, que não apresenta mudanças, parece parado no espaço. Essa estagnação da “espera” constitui o fator principal no romance *O deserto dos tártaros*.

Sobre essa “espera” e o tempo, Antonio Candido comenta sobre a fortaleza:

Vemos então que o forte (que pode ser a alegoria da vida) é um modo 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 gloriosos e único onde tudo se justifica e o tempo é redimido. (CANDIDO, 2010, p. 149)

Na “estalagem”, Drogo velho, doente e sozinho, finalmente irá encontrar abrigo ao se deparar com a sua última verdade. Como no início da narrativa em que havia sorrido ao se olhar no espelho – “Assim Drogo fitava o espelho, via um débil sorriso no próprio rosto, de que em vão tentava gostar” (BUZZATI, 1984, p. 8) –, o romance é finalizado com o último sorriso de Drogo ao olhar para o céu e enxergar as estrelas: “Em seguida, no escuro, embora ninguém o veja, sorri” (Ibid., p. 243).

Em De Vries, encontramos duas associações simbólicas que podem esclarecer o sorriso da personagem na narrativa: 1- Reflection of man’s state of intelligence and moods. 2- Dante: connects smiling with heaven in general, but specially with Beatrice (VRIES, 1974, p. 429)<sup>6</sup>

No início da narrativa ao se olhar no espelho Drogo “sorria debilmente”, reflexo de sua insegurança pela nova etapa de sua vida. No final da narrativa, Drogo tem um breve olhar para as estrelas e no escuro, especialmente ao visualizar a morte, ele sorri, lembrando assim a conexão entre o sorrir e o brilho das estrelas.

As estrelas representam, na narrativa, junto com o sol, o brilho presente na jornada de Drogo, ofuscado muitas vezes pelas trevas que vão se instando em sua existência. Entretanto, ele sorri no final, pois o brilho das estrelas, a verdade encontrada, finalmente triunfa, além de sua morte solitária e esperada.

As soleiras representam as várias etapas que Drogo alcança, durante a sua caminhada da “espera”. Elas estão presentes na maioria dos cronotopos e vão revelando as verdades encontradas quando Drogo as ultrapassa. Conforme Bakhtin afirma: “Na literatura, o cronotopo da soleira é sempre metafórico e simbólico, às

---

<sup>6</sup> 1- Reflexo do estado de inteligência e das disposições de ânimo do homem. 2- Dante; conectando, sorri em geral, mas especialmente com Beatriz. (tradução nossa)

vezes com uma forma mais aberta, mas, com mais frequência, implícitas” (BAKHTIN, 2014, p. 354). Como soleiras metafóricas, consideramos a incompreensão do personagem diante do que ocorre em sua vida, incompreensão essa realizada na narrativa por meio de metáforas e questionamentos. A porta é o meio pela qual Drogo ultrapassa essas soleiras, algumas vezes metafóricas, e, descobre verdades que ele tentou ocultar em sua “espera”. Os “pequenos cronotopos” também estão presentes em todos os cronotopos, com suas simbologias e significados, contribuindo para uma maior significância da narrativa.

A alusão à imagem do pingo d’água nos trechos apontados em nossa análise denota em *O deserto dos tártaros* não só o transcorrer do tempo, como também antecipa a morte, verdade que Drogo tanto esperara. O “baque da cisterna” que Drogo ouvia desde a sua primeira noite no forte mostra o tempo psicológico que transcorre lento como o “ploc” desse pingo d’água, até se transformar em soluços que atravessam a solidão da vida de Drogo.

As passagens da narrativa nas quais Drogo encontra-se próximo a uma janela, podem revelar, em suas várias formas geométricas, a incapacidade de decisão e de ação que o leva a permanecer no forte. Pela janela, talvez ele, por sua indecisão, enxergue a liberdade que não consegue alcançar. Conforme Cirlot, a janela: “Por constituir um buraco expressa a idéia de penetração, de possibilidade e de distância e é também um símbolo da consciência” (CIRLOT, 2005, p. 319).

A presença do morcego representa os presságios de acontecimentos turbulentos na jornada de Drogo.

O espelho é o meio pelo qual, Drogo ao ver refletida a sua imagem, vê refletido, ao mesmo tempo, o seu interior o que repercute no que lhe vai à alma.

A carruagem apresentada em alguns cronotopos como um elemento fantástico, no final da narrativa é o veículo que conduz Drogo ao encontro do que tanto havia esperado.

Ao encerrarmos o capítulo “Os cronotopos da espera”, recapitulamos alguns trechos das palavras de Bakhtin em *Questões de literatura e de estética*, no capítulo “Observações finais”:

No que reside o significado dos cronotopos analisados por nós? Em primeiro lugar, é evidente seu significado *temático*. [...]. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo. [...]. Pode-se relatar, informar o fato, além disso, pode-se dar indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização [...]. O próprio cronotopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos. Isso graças justamente à condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço. Isso também cria a possibilidade de construir a imagem dos acontecimentos no cronotopo. [...] Ele serve de ponto principal para o desenvolvimento das “cenas” no romance, quando outros acontecimentos de ligação que se encontram longe do cronotopo, são dados em forma seca de informação e de comunicação. [...]. Desta forma, o cronotopo, como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos, etc. – gravitam ao redor do cronotopo [...]. (BAKHTIN, 2014, p. 355-356)

Entendemos dessa forma que, em *O deserto dos tártaros*, o cronotopo também é temático, pois no enredo a mediação existente entre o tempo-espaço, ou seja, o uso dos cronotopos encontra-se caracterizado na análise desse capítulo. Com o apoio das “generalizações filosóficas”, a narrativa se completa, formando um todo indissolúvel, que complementa a jornada de Drogo.

## CONCLUSÃO

O *deserto dos tártaros* contou-nos a história de Giovanni Drogo, preso numa espera conflitante, característica que proporcionou ao protagonista toda a tensão que o afligia com esperanças de encontrar um sentido para a sua vida.

A quem Drogo contaria a sua história senão a nós leitores, nós que fomos envolvidos por ele? Nós, leitores, cuja leitura nos exigiu uma atenção, para percorrermos juntos a jornada de uma “espera”, onde se definiu o destino de Drogo.

Após as exposições, nesta análise, da obra de Dino Buzzati, podemos concluir que *O deserto dos tártaros* é um romance que, em sua totalidade, apresenta elementos cronotópicos, que dão sustentação ao enredo e ao mesmo tempo indicam a trajetória da personagem, ao encontro com as suas verdades, pois são capazes de provocar e transportar o leitor para sentir a trama da narrativa em sua completude.

Em função de nossos objetivos dividimos o trabalho em quatro capítulos. No primeiro demonstramos o contexto histórico, social e cultural, da obra de Buzzati e situamos a origem do romance até o romance de Dino Buzzati.

No segundo capítulo apresentamos a fundamentação teórica, o que nos permitiu uma maior compreensão dos cronotopos para que entendêssemos a relação entre tempo e espaço. A sátira menipeia, com suas particularidades, foi imprescindível para que compreendêssemos o desenvolvimento das ações no enredo de *O deserto dos tártaros*.

Os encontros de Drogo com a verdade fizeram com que passássemos a considerar *O deserto dos tártaros* uma menipeia contemporânea, já que encontramos elementos que iluminaram nossa atenção para percorrer a narrativa junto com Giovanni Drogo. Ao se deparar com as verdades em cada cronotopo que atravessava (o lar, a cidade, a estrada, a fortaleza, a estalagem), Drogo seguia sua

jornada sempre à espera de algo que não conseguia definir, o que só encontrou no último cronotopo “ a estalagem”.

Suplementamos as digressões filosóficas da personagem e os elementos simbólicos encontrados na narrativa com o suporte dos teóricos e críticos apontados na introdução.

No terceiro capítulo apresentamos o processo de criação do romance de Buzzati e a análise dos elementos da narrativa dentro dos objetivos propostos na introdução. Dessa forma, apresentamos: a) o enredo; b) o narrador; c) a personagem principal e as secundárias; d) o tempo e o espaço físico, nas ações de Drogo em sua jornada, onde se encontrou com as suas verdades. Por acharmos relevante, fizemos a análise do título do romance.

No quarto capítulo analisamos os cronotopos nos vários espaços percorridos pelo herói durante sua trajetória, desde sua casa, na cidade, na estrada, na permanência no forte e na estalagem, espaços nos quais, ao ultrapassar várias soleiras, reais e metafóricas, a personagem encontrou-se com a verdade de sua “espera”. Dessa forma analisamos: a) o lar, onde cada função explicada pela simbologia e significados, remeteu à proteção que o personagem buscava; b) a cidade, visível quando Drogo estava nela e invisível quando distante recordava-se dela; c) a estrada, que além do valor físico e geográfico, ocupado pelas descrições, mostrou também um valor simbólico, pois significou, também, o caminho que conduziu Drogo a uma viagem sem volta e o levou à morte; d) a fortaleza, com suas muralhas, que representou a prisão a que Drogo se submeteu dominado pelos hábitos que ali vigoravam e enfeitado pelo deserto que se estendia além, pelas planícies; e) a estalagem, como o lugar em que viajantes procuram abrigo para

descansar, e também o lugar em que Drogo finalmente encontrou o que tanto havia esperado: o abrigo da morte.

Contextualizando a afirmação de Bakhtin (2014, p. 349): “Numa obra, o cronotopo sempre contém um elemento valioso que só pode ser isolado do conjunto do cronotopo literário apenas numa análise abstrata”, quando lançamos mão dos conceitos bakhtinianos para analisarmos o tema da “espera”, acabamos por descobrir, também, por meio dos cronotopos, como os elementos temporais e espaciais contextualizaram essa “espera”.

Assim, na análise dos cronotopos e da sátira menipeia, junto a todos os conceitos dos diversos estudiosos, que a enriqueceram, *O deserto dos tártaros* confirmou-se como obra de arte, singular e atual. Singular por ter sido habilmente construída pelo seu autor ao refletir sobre a solidão da “espera” do protagonista em busca de sua identidade. Atual, por traduzir, nessa busca, o que poderia ser a busca de qualquer um de nós e, portanto traduzindo as tensões modernas que resistem ao tempo.

Nas entrelinhas da narrativa os problemas filosóficos e existenciais, como a perda da liberdade, a frustração de não ver os sonhos realizados e a chegada da velhice, determinaram a implacável passagem do tempo nos intrincados caminhos da existência.

Esperamos, portanto que, com nossa análise, possamos ter contribuído para nortear a leitura de *O deserto dos tártaros*, leitura essa que nos proporcionou a compreensão do vazio experimentado por Drogo, cuja angústia, à procura de uma vida sempre melhor, agarrando-se à ilusão do destino de glória que o dominava, sufocado pelo deserto que se instalou em sua vida, sucumbiu sem ter encontrado a

totalidade de sua existência, nos limites impostos entre o nada, a vida e a “espera” da morte.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

ATAIDE, A. M. **No deserto a esperar pelos tártaros**: um estudo sobre o tempo no romance *Il deserto dei tartari*, de Dino Buzzati. 94p. Mestrado em Letras. USP. São Paulo: s/d .

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. 2 ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BARSA, E. U. et. al. **Barsa**. Tradução dos editores. V.17. São Paulo: Planeta, 2009.

BERNARDINI, A. F. **Literatura Fundamental**: depoimento. Entrevista concedida a Ederson Granetto. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0ZA-3Qa7YAE>>. Acesso em: 24 set. 2015.

BOTOSO, A. **O espaço e sua funcionalidade no deserto dos tártaros**. Artigo. 16p. UNESP. São Paulo. S/D.

BUZZATI, D. **O deserto dos tártaros**. 3 ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **O grande retrato**. Tradução de José Luís Costa. Portugal: Cavalo de Ferro, 2010a.

\_\_\_\_\_. **Poema em quadrinhos**. Tradução de Eduardo Sterzi. São Paulo: CosacNaif, 2010b.

\_\_\_\_\_. **O deserto dos tártaros**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

\_\_\_\_\_. **O deserto dos tártaros**: grandes livros no cinema. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013.

\_\_\_\_\_. **Il deserto dei tartari**. Milão: Mondadori, ristampa. 2015.

CANDIDO, A. **O Discurso e a cidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

\_\_\_\_\_. **Vários escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. v. 1. São Paulo: Leya, 2011 a.

\_\_\_\_\_. **História da literatura ocidental**. v. 2. São Paulo: Leya, 2012b.

\_\_\_\_\_. **História da literatura ocidental**. v. 4. São Paulo: Leya, 2012c.

CHEVALIER, J ; GHEERBRANT, A. **Dictionnaire dès symboles**. Vol. 1. Paris: Seghers, 1973.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de símbolos**: mitos sonhos, costumes, gestos, formas figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: 2005.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

FERREIRA, A. B. H. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. **Miniaurelio**: o minidicionário da língua portuguesa. 7.ed.Curitiba: Positivo, 2008.

FOLHA DE SÃO PAULO, F. **Crítica**: os mais vendidos. Folha de São Paulo. Disponível em:< <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/8/09/>>.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

HOUAISS, A. **Dicionário de sinônimos e antônimos**. São Paulo: Publifolha, 2013.

JAKOBSON, R. O dominante. In:\_\_\_\_\_. **Teoria da Literatura em suas fontes**. vol. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, 511-518.

JULIEN, N. **Dicionário Rideel de mitologia**. 1. ed. Tradução de Denise Radonovic Vieira. São Paulo: Rideel, 2005.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

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

\_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

REIS, C.; LOPES, M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

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

SIDNEY, B.; VINHOLES, L. I. **Homens desertos**: espacialidade, existência e sentidos da vida num romance moderno, 2007. 117p. Artigo (Faculdade de Ciências e Letras). UNESP. São Paulo, 2007.

TABER, J. **Dino Buzzati**: Inside the fantastic. Disponível em: < // blogger.com.br / blogspot.com >. Acesso: em 8 set. 2015.

TEZZA, C. **Leituras**. *Gazeta do Povo*. Disponível em: < http: // www.gazetadopovo.com. br/ vida e cidadania/colunistas/cristovaotezza/leituras >. Acesso em : 29 out. 2015.

VIANELLI, M. L. Disponível em:<http://www.internetculturale.it/opencms/ricerca expansion>. Acesso em: 29 out. 2015.

VRIES, A. D. **Dictionary of symbols and Imagery**. Amsterdam: North-Holland, 1974.

### Anexo - Dino Buzzati - Vida e Obra

1906- Dino Buzzati nasce em San Pellegrino, localidade próxima de Belluno. Descendente de uma família aristocrática veneziana, sua formação determinou a paixão de sua vida: a literatura, a música (estudou violino e piano) e a pintura.

1916- Ingressa no “ginnasio Parini”, de Milão e prossegue em seus estudos superiores até 1919. Nessa época começa a ler Poe e Hoffmann e admira as pinturas do ilustrador inglês, Arthur Rackham.

1920- Escreve o seu primeiro poema em prosa *La canzone alle montagne*. Cresce sua paixão pelas montanhas, fortemente mencionada em *O deserto dos tártaros*. A leitura de Dostoiévski lhe desperta a escrita e a pintura.

1924- Termina o Liceu e inscreve-se na escola de Direito.

1926-1927- Ingressa no serviço militar onde permanece até sua saída como tenente.

1928- Começa a trabalhar como estagiário no jornal *Corriere della Sera*, onde escreve sobre notícias policiais e fatos acontecidos na cidade. Conclui o curso de direito.

1929- É aceito como jornalista titular do jornal. Torna-se adjunto de Gaetano Cesare, crítico musical.

1930- Colabora com o semanário facista de Milão *Il Popolo di Lombardia*, publicando artigos, contos e desenhos. Começa a escrever o seu primeiro romance.

1932- Envia para Ciro Poggiali, redator do *Corriere della Sera*, os manuscritos de *Barnabo delle montagne*.

1933- Começa a fazer parte da redação do jornal na coluna de “correspondência das Províncias”. O romance *Barnabo delle montagne* é publicado.

1934- Começa a ler a obra de Kafka. Termina de escrever o romance *Il segreto del bosco vecchio*.

1935- É publicado o seu segundo romance *Il segreto del bosque Vecchio*. Escreve o conto *Sette piani*. É chamado para fazer parte do suplemento literário da revista *La lettura*, onde publica alguns de seus melhores contos: *Sette piani* (1937); *Una cosa che comincia par elle* (1939); *I sette messaggeri* (1939); *Eppure battono allá porta* (1940). Escreve em co-autoria com seu cunhado Eppe Ramazzotti, que ilustra com desenhos seus *Il libro delle pipe*, que será publicado dez anos mais tarde.

1936- Para de escrever na revista *La lettura* e permanece só no jornal *Corriere della Sera*.

1939- Parte para Adis Abeba, como enviado do jornal, permanecerá por cerca de um ano na Etiópia. Antes de partir entrega para Leo Longanesi o manuscrito *La fortezza*, para fazer parte da coletânea *Il sofà delle muse*. Por exigência de Longanesi sobre a mudança de título, o romance passa a ser denominado *Il deserto dei tartari*.

1940- Com o advento da segunda guerra mundial e o fascismo de Mussolini, é chamado como correspondente de guerra. O romance *Il deserto dei tartari* é publicado e a primeira edição esgota-se rapidamente.

1941-1942- Continua como correspondente de guerra em várias batalhas e depois volta novamente a Milão. Em 1942, surge a primeira versão estrangeira do romance *Il deserto dei tartari* em alemão, com o título *Im vergessenen fort*.

1943-1944- A queda do fascismo provoca mudanças no *Corriere della Sera*. Buzzati que não é mais correspondente de guerra continua a publicar no jornal artigos e textos.

1945- No *Corriere dei Piccoli*, é publicado, em vários capítulos, *La famosa invasione degli orsi* com desenhos coloridos do próprio Buzzati. O conto reelaborado será publicado com o título: *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*.

Escreve a crônica do dia da libertação *Cronaca de ora memorabili*, publicada na primeira página do jornal. Cria, com novos amigos, um novo jornal *Il Corriere Lombardo*.

1946- Terminada a experiência do *Il corriere Lombardo* volta para o *Corriere della Sera*.

1947- À respeito de um acidente com um barco que vitimou 44 crianças, escreve uma crônica que torna-se célebre *Tutto Il dolore del mondo in quarantaquattro cuori di mamma*.

1948- Escreve o conto *Panico no Scala*, publicado em quatro capítulos no semanário *L'Europeo*.

1949- Sai a tradução francesa de *Il deserti dei tartari: Le désert des tartares*, e é muito bem recebida pelos leitores franceses.

1950- Torna-se diretor adjunto do *Domenica del Corriere*, e permanece na função até 1963. É publicado em Veneza, por Neri Pozza, textos em prosa e trechos de seu diário *Il quel preciso momento*.

1953- É encenada em Milão sua peça *Um caso clínico*. Apesar de ficar poucos dias em cartaz, obtém crítica favorável.

1954- É publicado, pela editora Mondadori, um novo volume de contos *A derrocada da Baliverna* e recebe o prêmio *Napoli por Viaggio di um poeta in Russia*.

1955- É apresentada em Paris a peça *Um cas intèressante*, versão francesa de *Um caso clínico*. O autor da adaptação é Albert Camus, que estabelece com Buzzati uma relação de amizade.

Escreve o libreto *Ferrovía sopraelevata*, conto musical em seis episódios, e inicia sua colaboração com o compositor Luciano Chailly. A ópera estréia no teatro "Donizzetti", em Bergano.

1957- Conhece Yves Klein na galeria Apollinaire. Dedica um artigo no *Corriere D'Informazione*, *Blu, blu, blu*.

1958- É publicado pela Mondadori uma antologia organizada por Buzzati, *Sessanta racconti*, seleção de várias contos. O livro ganha o prêmio Strega, atribuído a “*Il soldato*” de Carlo Cassola. É inaugurada a primeira exposição de pintura de Buzzati na galeria *Dei Re Magi*.

1959-Na peça *Jeu de cartes*, encenada no teatro Scala, em Milão, de Igor Stravinski, Buzzati é o autor do cenário e dos figurinos. Conhece a mulher que será a protagonista de seu romance *Un amore*. A encenação da peça bufa, em um ato, *Procedura penale*, estréia no teatro “Villa Olmo”, em Como, com música de Luciano Chailly.

1960- Publica no *Corriere d'Informazione* uma evocação de Albert Camus *Era un omo semplice*. Publica semanalmente, na revista *Oggi* capítulos do romance *O grande retrato*, que mais tarde será publicado pela Mondadori.

1961- Escreve o conto *A due autisti* em homenagem à mãe que falece dia 18 de junho.

1963- *Un amoré* é publicado pela Mandadori e causa grande polêmica. Viaja ao Japão na qualidade de enviado especial do jornal. Quando regressa, um ano depois, não é mais diretor adjunto do *Domenica el Corriere*.

1964-O *Corriere de La Sera* envia-o a Jerusalém para acompanhar a visita do papa João Paulo VI.

1965- Viaja a Nova York e Washington. Escreve um primeiro artigo sobre a arte pop *Una folle camara da letto*. Segue a viagem do papa a Bombaim.

1966- Visita Praga na primavera. Escreve o artigo *Le case di Kafka*. Viaja novamente a Nova York e aprofunda-se no conhecimento dos artistas da arte pop e

na volta escreve três artigos bem humorados sobre o tema. O editor Neri Pozzi publica o primeiro livro de poesia de Buzzat, *Il capitano Pic e altre poesie*. Em uma cafeteria faz um pequeno poema *Tre colpi alla porta*.

Trabalha no guião *Il viaggio de G. Mastorna* para um filme que deveria ter sido realizado por Federico Fellini- Entre 1966 e 1967 termina o trabalho. Entretanto, o filme nunca foi realizado. A Mondadori publica *Il colombre e altri cinquanta racconti* que reuni textos publicados a partir de 1960. Expõe os seus quadros na “Galeria Gian Ferrari”, em Milão.

1967- Substitui Leonardo Borgese, como crítico de arte no *Corriere della Sera*.

1969- Começa a página semanal “Il mondo dell’Arte, no *Corriere della Sera*, na qual irá escrever até o fim de sua vida.

A Mondadori publica *Poema a fumetti*.

1970- Recebe o prêmio de jornalismo “Mario Massai” pelos artigos sobre a chegada dos astronautas à lua, que escreveu no *Corriere della Sera* em 1969. Pinta os ex-votos da série *I miracoli di Val Morel*. Os quadros serão expostos na “Galeria Il Naviglio” em Veneza.

1971- Sente os primeiros sintomas da doença que irá matá-lo. Grava uma série de conversas com Yes Panafieu, que elabora o livro *Dino Buzzati- um auto ritratto, editado pela Mondadori*. São publicado os últimos contos no livro *Le notte difficili*. Publica no *Corriere della Sera* “*l’ultimo elzeviro: Alber*”. É internado na clínica “La Madonnina” de Milão.

1972- Morre a vinte e oito de janeiro, às quatro e vinte da tarde.

Referências extraídas dos livros:

*O grande retrato* (2010)

*Il deserto dei tartari* (2015, tradução livre, nossa)