ENTRE O MAR E O DESERTO: TRAVESSIAS EXISTENCIAIS EM *MOBY DICK* E *O DESERTO DOS TÁRTAROS*

Lara Passini Vaz Tostes (PUC Minas)

Resumo: Este artigo propõe uma análise comparativa entre *Moby Dick* (1851), de Herman Melville, e *O Deserto dos Tártaros* (1940), de Dino Buzzati, a partir da articulação entre topografia simbólica e condição existencial. O mar e o deserto são compreendidos não como simples paisagens, mas como figuras ontológicas: geografias interiores que expressam diferentes modos de confrontar o absurdo. Enquanto Ahab persegue obsessivamente a baleia branca em um gesto de ação trágica contra o vazio, Drogo permanece em vigília silenciosa, na esperança de um sentido que nunca se revela. Por meio do diálogo com autores como Camus, Ricoeur, Bachelard, Frye e Simone Weil, o estudo examina como essas narrativas constroem uma ética da resistência sem garantias, onde a permanência — seja ativa ou contemplativa — se torna forma de sentido. Além de explorar as figuras simbólicas do mar e do deserto, o artigo propõe que a escrita literária, em ambas as obras, é também um gesto de lucidez ética: uma forma de nomear a ausência e habitar o inacabado. Trata-se, em última instância, de refletir sobre como a literatura responde à experiência do sem sentido, convertendo o silêncio em travessia e a espera em testemunho.

Palavras-chave: Existencialismo. Absurdo. Mar. Deserto. Travessia.

Abstract: This article offers a comparative analysis of *Moby Dick* (1851), by Herman Melville, and *The Tartar Steppe* (1940), by Dino Buzzati, through the lens of symbolic topography and existential condition. The sea and the desert are not seen as mere settings but as ontological figures — inner geographies that reflect distinct ways of confronting the absurd. While Ahab obsessively chases the white whale in a tragic act against the void, Drogo remains in silent watch, hoping for a meaning that never arrives. Engaging with thinkers such as Camus, Ricoeur, Bachelard, Frye, and Simone Weil, this study explores how both narratives develop an ethics of resistance without guarantees, where permanence — whether active or contemplative — becomes a form of meaning. Beyond examining the symbolic roles of sea and desert, the article proposes that literary writing in both works serves as an ethical gesture of lucidity: a means of naming absence and inhabiting the unfinished. Ultimately, it reflects on how literature responds to the experience of meaninglessness by transforming silence into traversal and waiting into testimony.

Keywords: Existentialism. Absurd. Sea. Desert. Traversal.

1. Introdução

A literatura moderna, marcada pela dissolução das promessas metafísicas e pela fragmentação das narrativas de sentido, tornou-se um território privilegiado para investigar a condição humana diante do vazio. Se outrora o mito, a religião ou a razão forneciam molduras estáveis para a experiência, os séculos XIX e XX instauraram uma paisagem existencial profundamente alterada, onde o sujeito, desamparado, precisa inventar ou suportar um sentido que já não lhe é dado. É nesse contexto que *Moby Dick* (1851), de Herman Melville, e *O*

Deserto dos Tártaros (1940), de Dino Buzzati, se erguem como testemunhos literários da inquietação ontológica moderna. Suas narrativas não oferecem resoluções, mas convocam o leitor a escutar o silêncio — e a permanecer.

O mar e o deserto, mais do que espaços naturais, tornam-se imagens fundadoras de dois modos de existir diante do absurdo: a ação insubmissa e a espera silenciosa. No primeiro, o capitão Ahab avança contra a baleia como quem se insurge contra a indiferença do cosmos — um gesto trágico, mas deliberado. No segundo, o tenente Drogo vigia um inimigo que talvez nunca venha, preso a um tempo que o dilui sem retorno. Ambos, no entanto, habitam uma mesma ausência: a do sentido absoluto. Como escreveu Camus, "o absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo" (Camus, 2010, p. 31). Ahab grita; Drogo cala. Mas ambos escutam.

A partir dessa premissa, este artigo propõe uma leitura comparativa dessas duas obras sob três eixos principais: (1) os espaços simbólicos do mar e do deserto como geografias ontológicas e imagens do tempo interior; (2) as estratégias existenciais de seus protagonistas — ação e espera — como formas distintas de resistência ao absurdo; (3) a linguagem literária como gesto ético de permanência, que nomeia a ausência e torna habitável o inacabado. A proposta não é julgar qual personagem "responde melhor" ao vazio, mas investigar como a literatura configura, em cada um, uma travessia singular — não rumo a um porto, mas à sustentação do próprio deslocamento.

O percurso metodológico adotado inscreve-se na tradição hermenêutico-filosófica, com inspiração em Paul Ricoeur (1994), Hans-Georg Gadamer (2004) e na escuta radical de Simone Weil (2011). Trabalha-se com a hipótese de que a literatura é mais do que representação: é forma de conhecimento e ética. O texto ficcional não apenas expressa o mundo, mas o reconfigura simbolicamente, oferecendo ao leitor uma forma de compreender a si e à realidade por meio de estruturas que não visam a explicação, mas a permanência.

A fundamentação teórica será composta por autores que permitem validar externamente a análise: Albert Camus, com sua filosofia do absurdo e da revolta sem garantias; Paul Ricoeur, com a teoria do tempo narrativo e da identidade que se dá no entrelaçamento de experiência, narração e projeção (Ricoeur, 1994, p. 79); Northrop Frye, que nos permite compreender os arquétipos simbólicos do mar e do deserto como padrões universais (Frye, 1957, p. 137); Gaston Bachelard, ao tratar os espaços como materializações da alma (Bachelard, 1989, p. 32); e Simone Weil, cuja noção de atenção silenciosa inaugura uma ética da escuta sem apelo (Weil, 2011, p. 78).

A questão de fundo que anima este estudo é: o que significa resistir quando não há promessa de salvação? A literatura, aqui, não é estudada como mero reflexo de uma crise, mas como prática simbólica capaz de sustentar o vazio com forma. Em *Moby Dick* e *O Deserto dos Tártaros*, a escrita funciona como vigília: um ato de consciência que, mesmo sem resposta, não cede ao colapso. A travessia — como metáfora e estrutura — se impõe como gesto ético. É preciso continuar, mesmo sem saber para onde.

Ao final, propõe-se que essas narrativas, tão diferentes em ritmo, linguagem e movimento, revelam um mesmo gesto filosófico: o de transformar o silêncio em travessia e a espera em forma de lucidez. Ler Ahab e Drogo não é apenas revisitar dois grandes textos da literatura ocidental: é escutar, por meio deles, o que ainda pulsa na experiência humana de viver sem garantias — e, mesmo assim, permanecer.

2. Fundamentação teórica

A leitura comparativa de *Moby Dick* e *O Deserto dos Tártaros* requer mais do que uma aproximação temática: exige uma escuta ontológica. Estas não são apenas narrativas sobre busca e espera, mas formas literárias de sustentar, sem apaziguamento, o vazio como experiência essencial da modernidade. Para abordar tal densidade, a presente análise adota uma abordagem hermenêutico-interpretativa, em que a literatura é compreendida como instância de pensamento, onde sentido, silêncio e sofrimento se entrelaçam em figura.

Albert Camus oferece o ponto de partida. Em *O mito de Sísifo*, ele escreve: “O absurdo nasce do confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo” (Camus, 2010, p. 31). Essa formulação não é diagnóstica apenas — é existencial. O absurdo não está na realidade externa, mas na fratura entre o desejo humano de coerência e a resposta muda do universo. Para Camus, a tarefa ética não é suprimir essa fratura, mas habitá-la com lucidez. “A única questão filosófica verdadeiramente séria é o suicídio” (Camus, 2010, p. 11): viver ou não viver diante do sem sentido. Tanto Ahab quanto Drogo recusam a renúncia — cada qual à sua maneira.

Ahab representa a resposta trágica ativa: o gesto dionisíaco de insurreição. Drogo, por sua vez, figura uma resposta mais próxima daquilo que Giorgio Agamben chamaria de “vida nua” — uma vida que se reduz à pura espera, esvaziada de finalidade, mas ainda assim mantida. Agamben (2007, p. 104) afirma que a modernidade despoja a vida de sua espessura política e simbólica, convertendo o homem em habitante de um tempo suspenso. É esse tempo — feito de silêncio, miragem e promessa não cumprida — que define a fortaleza onde Drogo envelhece.

A análise do tempo, aliás, é eixo fundamental. Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, propõe que a narrativa é o lugar em que o tempo vivido ganha inteligibilidade simbólica (Ricoeur, 1994, p. 79). Toda identidade humana se constrói entre três tempos: o da experiência, o da configuração narrativa e o da projeção imaginada (*mimesis I–III*). Ahab quebra a linearidade do tempo com sua obsessão que o arrasta; Drogo a dilui, dissolvendo-se no intervalo sem fim. Em ambos os casos, há uma distorção radical da temporalidade — e a narrativa literária funciona como o único meio de sustentar tal experiência.

Northrop Frye (1957) interpreta a literatura como um sistema de arquétipos recorrentes. Segundo ele, o mar é figura do caos, do retorno às origens, do inconsciente coletivo; já o deserto, símbolo do exílio, da provação e do esvaziamento da forma. O mar traga, o deserto consome. Frye escreve: "A estrutura simbólica da literatura é tão persistente quanto a estrutura mítica da mente humana" (Frye, 1957, p. 118). Ahab, ao lançar-se no mar, encarna o mito do herói trágico; Drogo, confinado ao deserto, repete o mito do guardião da ausência.

Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, aprofunda essa leitura espacial, destacando que os lugares não são neutros, mas "habitados pela imaginação" (Bachelard, 1989, p. 32). O espaço vivido se torna extensão da alma. A fortaleza de Drogo é prisão simbólica, uma morada da espera. O mar de Ahab é o campo de sua vertigem. "A casa, o quarto, o ninho ou o navio" — cada um destes espaços, diz Bachelard, "contém o infinito do íntimo" (p. 30). Assim, o mundo externo é uma topografia do psíquico.

Maurice Blanchot também será convocado, sobretudo por sua concepção do "tempo da espera" e da escrita como aproximação do impossível. Blanchot (1997, p. 15) escreve: "A espera não é espera de algo. É a própria experiência do vazio." Essa afirmação ilumina a figura de Drogo, cuja existência se define não pelo acontecimento, mas pela manutenção da espera como forma de identidade. A literatura de Buzzati aproxima-se assim da tradição kafkiana: espera sem objeto, rito sem redenção.

Kafka, aliás, é presença subterrânea neste estudo. O processo de espera em *O Deserto dos Tártaros* assemelha-se ao dos funcionários kafkianos, sempre em torno de um poder que nunca se concretiza. Walter Benjamin, ao comentar Kafka, destaca que "os personagens se mantêm em função de algo que nunca chega, mas que os sustenta mesmo assim" (Benjamin, 1987, p. 144). É essa suspensão que torna Drogo figura paradigmática da condição moderna.

A ética da escuta de Simone Weil ressoa como contraponto final. Em *A gravidade e a graça*, Weil escreve: "A atenção absolutamente pura é oração. É um esforço negativo. A espera,

a escuta, e nada mais" (Weil, 2011, p. 78). Drogo escuta. Ahab grita. Ambos, paradoxalmente, realizam a mesma fidelidade: manter-se diante do que não se dá.

Carl Gustav Jung (1990), por sua vez, amplia a leitura simbólica ao reconhecer no mar e no deserto formas do inconsciente arquetípico. O mar é matriz simbólica do inconsciente coletivo; o deserto, figura do retiro da consciência, onde o eu encontra o Self despido de mediações. A travessia, então, é interna: tanto Ahab quanto Drogo descem, ainda que por caminhos opostos, aos lugares mais arcaicos da subjetividade.

Por fim, cabe retomar a função da linguagem. Para Ricoeur (1994), a narrativa não é apenas forma de contar, mas de existir. A escrita, mesmo fragmentária, permite reconfigurar o vivido, criando uma forma que torna habitável o que não se pode suportar em estado bruto. É essa hipótese que sustenta a análise: que o texto literário — em sua potência simbólica e temporal — pode ser compreendido como forma de resistência ética à dissolução do sentido. Não como consolo, mas como escuta.

3. Análise comparativa: topografias do vazio, gesto e palavra

Antes de adentrar os desdobramentos específicos da busca obsessiva (Moby Dick) e da espera resignada (O Deserto dos Tártaros), é necessário delimitar o que está em jogo em suas arquiteturas narrativas. Ambas as obras, embora construídas sobre ritmos opostos — o turbilhão marítimo e a imobilidade desértica —, revelam a mesma fissura: a ausência de sentido como campo ético. São romances que não oferecem redenção, mas gesto. E nesse gesto — seja de lançar-se ao mar ou de vigiar um horizonte vazio — configura-se uma travessia não redentora, mas insubmissa.

Não se trata apenas de narrar o absurdo, mas de sustentar sua presença com forma. A literatura, nesses casos, opera como contraespaço: organiza aquilo que é irrespirável. Segundo Maurice Blanchot (1997, p. 22), a literatura é "o lugar onde a linguagem hesita, mas ainda assim fala". É nesse falar hesitante — e por isso mesmo essencial — que tanto Melville quanto Buzzati inscrevem seus protagonistas.

A estrutura narrativa das duas obras aponta para essa hesitação: não há começo claro, nem promessa de resolução. O que se vê são ciclos, repetições, suspensões. Ahab, mesmo em movimento, gira em torno de um mesmo centro: a baleia. Drogo, mesmo imóvel, também gira — em torno do tempo que não chega. Em ambos os casos, a narrativa organiza o que Benjamin

(1987, p. 138) chamou de “experiência empobrecida”: um estar no mundo onde o sentido já não é dado, e mesmo assim se escreve, se resiste, se continua.

Assim, a análise que segue será dividida em três subeixos simbólicos: os espaços — mar e deserto — como geografias ontológicas; os gestos — busca e espera — como formas existenciais de resposta; e, por fim, a linguagem — que, mesmo sem resolver, sustenta. Em cada um desses momentos, a atenção recairá menos sobre o desenlace e mais sobre a permanência: como Ahab e Drogo sustentam — com o corpo, o olhar e a palavra — o peso de viver sem promessa.

A metáfora da travessia, que dá título a este estudo, não remete aqui a uma passagem concluída, mas ao esforço de continuar mesmo quando não há margem visível. Trata-se de escutar, em cada narrativa, não apenas o que acontece, mas o que permanece.

3.1 O mar e o deserto como espaços ontológicos

O mar e o deserto, em *Moby Dick* e *O Deserto dos Tártaros*, são mais do que locais: são realidades fundantes, estruturas simbólicas do ser, geografias da experiência existencial. Esses espaços não apenas servem de fundo às ações dos protagonistas — eles moldam o modo como os sujeitos percebem o tempo, o corpo, a linguagem e a si mesmos. Na tradição das grandes narrativas simbólicas, tais paisagens extremas sempre foram veículos de revelação, mas, nessas obras, elas se tornam também lugares de esvaziamento — e é nesse paradoxo que reside a sua potência ontológica.

O mar, em Melville, é uma entidade viva, incontrolável, anterior ao sujeito. É o caos sem medida, a origem não nomeada, a instabilidade absoluta. Como afirma o narrador, “a alma do homem assemelha-se ao oceano; tem suas marés, seus fluxos e refluxos” (Melville, 2007, p. 79). Ahab, ao desafiar a baleia, está lançando-se contra o próprio abismo do qual também faz parte. Ele deseja dominar o indomável — e, ao fazê-lo, é tragado por ele. O mar se torna espelho da desmesura humana: um espelho que jamais devolve a imagem, mas sim a sua distorção.

Martin Heidegger, ao refletir sobre o espaço em sua ontologia fundamental, afirma que "o espaço não é algo onde o ser se encontra; é o modo como o ser se dá" (Heidegger, 2008, p. 134). A partir disso, podemos compreender que o mar, em *Moby Dick*, não é apenas onde Ahab está, mas o modo como ele é. Sua identidade se configura pela imersão em um mundo onde os contornos se dissolvem e só resta a intensidade do enfrentamento.

Na contramão desse fluxo marítimo, o deserto de Buzzati é estático, imóvel, silencioso até o extremo. A fortaleza de Bastiani, voltada sempre ao mesmo horizonte, jamais cruza com o acontecimento. É lugar da suspensão, do tempo parado, da escuta sem retorno. Drogo espera não por algo determinado, mas por algo que talvez nunca tenha existido. E essa espera, por ser mantida, torna-se forma de ser. Como escreve Clarice Lispector: "Esperar é reconhecer que o tempo tem suas próprias decisões" (Lispector, 1998, p. 54). Drogo se consome nessa fidelidade ao tempo que não se apressa.

Na tradição religiosa e mitopoética, o deserto sempre ocupou um lugar ambivalente. Mircea Eliade observa que "o deserto é simultaneamente o lugar da morte e da revelação" (Eliade, 2010, p. 93). É lá que Moisés se retira, que Cristo jejua, que os profetas escutam a ausência de Deus como se fosse presença. Em Buzzati, essa ambivalência é conservada: o deserto não é apenas a ausência do inimigo, mas também a forma da fidelidade que se nega a ceder. Drogo, ao permanecer, realiza uma forma de resistência silenciosa, próxima daquilo que Simone Weil chama de "atenção pura" — "a única forma de oração verdadeira" (Weil, 2011, p. 78).

Do ponto de vista narrativo, o espaço define o ritmo. O mar impõe o excesso, o deslocamento, o delírio. O deserto impõe o intervalo, o eco, a suspensão. Paul Ricoeur afirma que a narrativa "dobra o tempo da vida ao tempo da forma" (Ricoeur, 1994, p. 123), e isso é evidente aqui: Ahab gira em espiral, como um tempo que nunca se resolve; Drogo gira em torno de um vazio fixo, como um tempo que se recusa a começar.

Jean-Luc Nancy, em *O intruso*, propõe que "habitar é estar em um lugar onde a presença é sentida como ausência" (Nancy, 2000, p. 38). É precisamente isso que fazem Ahab e Drogo: eles habitam o que falta. Ahab desafia o vazio; Drogo se curva diante dele. Ambos, porém, recusam a fuga. Há nisso um traço de grandeza trágica que se inscreve na própria estrutura espacial do romance. O mar não consola. O deserto não responde. E, ainda assim, ambos são sustentados — e narrados.

Essa narrativa do indizível exige uma linguagem à altura do silêncio que a circunda. Maurice Blanchot reconhece na literatura esse gesto: "A escrita aproxima-se daquilo que não pode ser dito, não para dizê-lo, mas para sustentar sua impossibilidade" (Blanchot, 1997, p. 15). Tanto Melville quanto Buzzati realizam esse gesto: um diz o excesso com fúria e ritmo grandioso; o outro diz o esvaziamento com secura e repetição. Em ambos, há escuta — e a escuta, mesmo sem resposta, é já forma de permanência.

Carl Jung, ao associar o mar ao inconsciente coletivo e o deserto à individuação, afirma que tais espaços extremam os processos psíquicos. “O mar é o retorno à unidade arquetípica; o deserto, o processo pelo qual o eu se vê só diante de sua morte simbólica” (Jung, 1990, p. 91). Ahab e Drogo percorrem, assim, itinerários iniciáticos: um para a dissolução pela fúria, o outro para a diluição pela vigília. Ambos são provas espirituais — mesmo quando não sabem disso.

O mar é vertigem. O deserto é vigília. O primeiro lança o sujeito ao delírio do movimento; o segundo, ao silêncio do não-acontecimento. Em ambos, o mundo não oferece respostas. Mas o sujeito não cessa de interrogar. Isso os aproxima — e os inscreve, simultaneamente, como figuras do trágico e do ético.

Assim, a análise desses espaços simbólicos nos conduz a uma afirmação fundamental: o mar e o deserto são ontologias em forma. São modos de ser em narrativa. Suas águas e areias não são paisagens, mas linguagem: linguagem do vazio, da insistência, do gesto que ainda não cedeu. São, por isso, formas de dizer o indizível — e modos de sustentar o que, em outras circunstâncias, seria insustentável.

3.2 Ahab: ação como fuga do vazio

A figura do capitão Ahab, em *Moby Dick*, não é apenas a de um homem em busca de vingança: é a de um sujeito devorado por um sentido impossível, cuja existência inteira se organiza em torno da perseguição de uma ausência. A baleia branca, mais do que criatura, é cifra — símbolo supremo da indiferença do mundo, do inatingível, da mudez do real. Ahab não a deseja como animal, mas como resposta. E porque ela não responde, ele a persegue. A obsessão de Ahab é, assim, uma recusa radical à ausência de sentido. Seu gesto é trágico porque é consciente: ele sabe que o que busca não pode ser alcançado, mas não pode deixar de buscar.

Nietzsche, ao conceituar o trágico grego, afirma que “é necessário um mar de caos para dar nascimento a uma estrela dançante” (Nietzsche, 2007, p. 54). Ahab é, de certo modo, essa estrela condenada a girar em torno do próprio colapso. Ele encarna a desmesura (*hybris*) que ultrapassa os limites humanos e desafia o divino — não por vaidade, mas por necessidade. “Fui eu que escolhi a baleia?”, pergunta-se em determinado momento, “ou fui por ela escolhido?” (Melville, 2007, p. 519). Nesse questionamento, revela-se a inversão fundamental da narrativa: a ação de Ahab é ao mesmo tempo escolha e fatalidade. Ele age — mas como quem já não pode deixar de agir.

Albert Camus, ao discutir o absurdo, vê em Sísifo a figura daquele que sabe que seu destino é inútil, mas que, ainda assim, persiste. “Devemos imaginar Sísifo feliz”, escreve (Camus, 2010, p. 138), não porque tenha encontrado sentido, mas porque recusa o silêncio com um gesto. Ahab, no entanto, radicaliza essa imagem: ele não apenas empurra a pedra — ele tenta destruí-la. Seu ato não é de resignação, mas de insurreição. Ele grita contra o mundo, mesmo sabendo que o mundo não ouve. “Furioso por ser impotente, Ahab faz da fúria o próprio sentido”, analisa Harold Bloom (1996, p. 201). E é justamente esse gesto que o aproxima do herói trágico: não é o fracasso que o define, mas a consciência lúcida de sua impotência.

Do ponto de vista da tradição literária, Ahab está mais próximo de figuras como Macbeth ou Prometeu do que de Ulisses. Ele não busca retorno, mas confronto. Não deseja o lar, mas o abismo. Shakespeare escreveu, pela voz de Lear: “Eu sou um homem mais pecador do que pecável” (Shakespeare, *Rei Lear*, Ato IV, cena VI), e essa frase poderia muito bem ser dita por Ahab. Sua humanidade está contaminada pelo excesso — não do vício, mas da consciência. Ele não ignora o vazio: ele o vê com nitidez lancinante.

Søren Kierkegaard, ao refletir sobre a angústia, diz que ela é “a vertigem da liberdade” (Kierkegaard, 2010, p. 53): o pavor diante do possível, o abismo aberto da escolha. Ahab vive nesse abismo. Sua escolha é, paradoxalmente, recusar todas as escolhas. Ele se entrega ao único gesto que ainda lhe parece verdadeiro: perseguir o que escapa. Sua liberdade não o liberta — o lança ao delírio. E, no entanto, ele permanece.

Do ponto de vista simbólico, a baleia é o Outro absoluto — silencioso, inatingível, irredutível. Melville escreve que “a brancura da baleia era, para Ahab, a cor do horror cósmico” (Melville, 2007, p. 280). Branca não como paz, mas como vazio. Como a cor daquilo que nada contém, e por isso tudo ameaça. Essa inversão simbólica transforma a caça em rito: um ritual desesperado de sentido. Ahab não quer matar um animal. Ele quer fazer o mundo dizer alguma coisa.

Em termos de ritmo narrativo, o gesto de Ahab estrutura toda a arquitetura do romance. A repetição de sua obsessão dá ao tempo um movimento circular, hipnótico, que arrasta tudo consigo — inclusive o leitor. É uma espiral: quanto mais se aproxima da baleia, mais o mundo se dissolve. O navio se torna palco de uma tragédia cósmica, onde cada tripulante é arrastado por uma vontade que não compreende. E como em toda tragédia, há pressentimento, destino e queda.

Eurípides, ao construir a figura de Medeia, já advertia que “os deuses tornam loucos aqueles que querem destruir” (Eurípides, *Medeia*, v. 1240). Ahab, no entanto, não destrói os

outros — destrói a si mesmo. Mas o faz com uma lucidez que confunde: ele não enlouqueceu, ele apenas viu demais. O excesso de lucidez, como indica Nietzsche, é uma forma de cegueira. Ahab é lúcido — e por isso cego.

Seus monólogos grandiosos são não apenas delírios, mas performances metafísicas. Eles organizam a linguagem em torno do impossível. Como observa Blanchot, "o trágico é aquilo que não se diz, mas que exige ser dito" (Blanchot, 1997, p. 40). Ahab não quer vencer — quer dizer. Seu gesto é verbal: ele deseja arrancar do mundo uma palavra final. Mas o mundo, como sempre, cala.

Em seu ensaio sobre o *herói romântico*, Lukács (1978, p. 126) afirma que "quanto mais se aproxima do absoluto, mais o herói se dissolve na impossibilidade da realização". Ahab é essa dissolução. Seu corpo já está ferido — sua perna de marfim o denuncia. Seu tempo já está comprometido — a viagem não tem mais rota. Sua linguagem já se desfez — resta o grito. E, ainda assim, ele continua.

O mar, como visto anteriormente, é espelho e abismo. Ahab se vê nele e não se reconhece. Perseguir a baleia é, também, perseguir o que nele escapa. É um duelo com o próprio vazio — mas um duelo sem outro. Camus escreve que "a grandeza do homem está em saber que é derrotado — e, ainda assim, não ceder" (Camus, 2010, p. 117). Essa é a ética de Ahab: não vencer, mas não ceder.

Seu naufrágio é anunciado desde o início. Mas o romance não é sobre a derrota: é sobre a insistência. Sobre a escolha de agir mesmo quando não há retorno. Sobre transformar a ação em linguagem. E a linguagem — mesmo furiosa, mesmo fragmentada — ainda é forma de escuta. Ahab fala para que o mundo exista. Grita para que o silêncio se diga.

Assim, o gesto de Ahab não é apenas destrutivo: é simbólico. Ele representa a recusa em aceitar o absurdo como indiferença. Sua ação é a tentativa última de inscrever, no corpo do mundo, um traço de sentido. Mesmo que seja o próprio rastro da queda.

3.3 Drogo: espera como forma de dissolução

Giovanni Drogo não se opõe ao absurdo com revolta, como Ahab. Tampouco o enfrenta com criação ou ironia. Ele simplesmente permanece. Sua existência, narrada com aparente simplicidade por Dino Buzzati, é a imagem dilatada da suspensão, da vida transformada em vigília. *O Deserto dos Tártaros* não é a história de um acontecimento, mas do adiamento perpétuo. O que se relata não é uma batalha, mas a possibilidade de que ela um dia

ocorra. E é nesse entre — entre a expectativa e a ausência — que Drogo vive, espera e, lentamente, se desfaz.

A fortaleza de Bastiani é, ao mesmo tempo, abrigo e prisão, ninho e cárcere. A cada capítulo, o tempo escorre não por ação, mas por não-ação. A cada manhã que se repete, o sujeito se dissolve um pouco mais. A espera torna-se não uma etapa, mas uma forma de tempo: tempo sem avanço, sem epifania, sem curva. Como observa Blanchot, "esperar é permanecer à margem de si mesmo" (Blanchot, 1997, p. 28). Drogo se torna margem. Não vive para chegar a um ponto — vive para sustentar o intervalo.

Se Ahab é consumido pela ação trágica, Drogo é corroído por uma espécie de fidelidade muda. O que ele busca — se é que busca — nunca se dá. E mesmo assim, ele não parte. Quando tem a chance de sair da fortaleza, recua. Quando pode retornar ao mundo, hesita. Sua liberdade não se exerce como escolha, mas como adiamento. Giorgio Agamben (2009, p. 71) escreve que "a modernidade não é o tempo da decisão, mas o tempo de sua impossibilidade". Drogo é essa impossibilidade feita carne: ele encarna o impasse, o intervalo suspenso, a indecisão elevada à condição ontológica.

A paisagem diante da fortaleza — um deserto imóvel — é também a paisagem de sua alma. O que o horizonte mostra é o que Drogo não consegue mais esconder: a rarefação do desejo, o cansaço da espera, a erosão silenciosa do eu. E, ainda assim, há dignidade. Weil ensina que a verdadeira atenção não é aquela que age, mas a que sustenta o que está presente — mesmo quando esse presente é a ausência. "A atenção é o silêncio da alma diante do que não pode ser possuído" (Weil, 2011, p. 80).

Essa espera, longe de ser passiva, exige uma espécie de coragem invertida — a coragem de não desistir do que não vem. Emmanuel Lévinas, ao refletir sobre a alteridade absoluta, afirma que "o infinito se manifesta na espera sem objeto" (Lévinas, 2000, p. 57). Drogo, nesse sentido, espera não o que virá, mas aquilo cuja vinda é estruturalmente impossível. E, mesmo assim, ele permanece voltado para o outro lado da muralha. Seu rosto mira o deserto como quem se recusa a virar as costas ao que falta.

A dissolução de Drogo é lenta, gradual, invisível. E por isso mesmo trágica. A morte, ao final, não é queda, mas consequência. Ele não morre porque é derrotado — mas porque se esvaziou. Não há trauma, nem explosão. Há apenas um corpo que cede. E, ainda assim, nos últimos instantes, há gesto: o desejo de sair da cama, o levantar-se, ainda que simbólico. Esse gesto mínimo — quase falho — é suficiente para dizer que Drogo não se entregou. Morre como quem ainda espera. E essa espera, mesmo sem recompensa, o inscreve no campo ético.

Kafka, mestre da espera sem finalidade, escreveu: “Há esperança, infinita esperança — mas não para nós” (Kafka, 2002, p. 214). Drogo parece personificar essa frase. Há uma esperança estrutural no romance de Buzzati — mas ela nunca se cumpre. O ataque dos tártaros nunca chega. A chance de heroísmo nunca se realiza. E mesmo assim, o personagem espera. A esperança não é expectativa — é fidelidade à espera.

Do ponto de vista narrativo, Buzzati constrói a dissolução por acúmulo. Cada capítulo é semelhante ao anterior — e por isso mais desesperador. O tempo não passa: se repete. Mas é essa repetição que revela o que resta de humano em Drogo. A recusa em abandonar o posto. A escolha de ser o último. A fidelidade, não ao conteúdo da espera, mas à própria postura de esperar.

No plano simbólico, o deserto diante da fortaleza é o não-lugar por excelência. Mircea Eliade descreve o deserto como “espaço de revelação negativa: não onde Deus fala, mas onde cala” (Eliade, 2010, p. 122). O deserto de Drogo é isso: revelação da ausência, teofania do silêncio. E como o profeta que escuta Deus no murmúrio do nada, Drogo sustenta a ausência como presença. O vazio não o resgata, mas tampouco o destrói.

Fernando Pessoa, na voz de Bernardo Soares, escreve: “Espero sempre, como quem não sabe o quê. Tudo em mim é uma ausência atenta” (Pessoa, 2012, p. 88). Essa frase poderia resumir a condição de Drogo. Ele não espera um evento. Ele é a espera. E por ser a espera, já não é plenamente alguém. Torna-se função simbólica — como o vigia da noite que sabe que talvez nunca venha o inimigo, mas que, ainda assim, mantém os olhos abertos.

A poética da dissolução de Drogo não nega o trágico — apenas o desloca. Em vez do clímax, temos o esvaziamento. Em vez do enfrentamento, a vigília. Em vez da fala, o silêncio. E é nesse silêncio que reside sua forma própria de ética. A fidelidade à ausência, quando sustentada sem cálculo, pode ser gesto de grandeza. Não no sentido clássico, mas na forma mínima — e por isso mesmo radical — de dignidade.

Esperar sem garantias. Permanecer sem resultado. Escutar sem resposta. Drogo, ao fazer isso, não apaga o sentido da vida — apenas o desloca. Ele nos ensina que o heroísmo pode ser não agir. Que resistir pode significar não ceder ao desânimo. E que a espera, mesmo dissolvente, ainda é forma de presença.

3.4 A linguagem como permanência: o gesto de dizer mesmo sem resposta

Se o mar de Ahab e o deserto de Drogo configuram geografias ontológicas extremas — do caos e da suspensão —, e se seus gestos respectivos os inscrevem como figuras da ação e da espera, resta ainda um terceiro eixo, não menos radical: a palavra. A linguagem, em *Moby Dick* e *O Deserto dos Tártaros*, não é apenas meio de expressão: é forma de sobrevivência. Tanto Melville quanto Buzzati escrevem o que escapa — e ao escrever, sustentam o que não pode ser resolvido. A palavra, nessas obras, é resistência: não porque explica, mas porque permanece.

Paul Ricoeur, ao tratar da função simbólica da narrativa, afirma que "a escrita é o lugar onde o tempo da vida se torna forma" (Ricoeur, 1994, p. 112). A literatura, para ele, não se limita a relatar fatos, mas os refigura, atribuindo-lhes inteligibilidade simbólica. A narrativa, ao dobrar o tempo em linguagem, permite que o insuportável seja acolhido — não vencido, mas nomeado. Ahab, ao discursar, não busca convencer ninguém: tenta organizar o caos que o habita. Drogo, embora silencioso, é narrado — e essa narração torna sua espera habitável.

Maurice Blanchot, cuja reflexão atravessa todo este artigo como linha subterrânea, escreve: "A linguagem é o lugar onde o impossível se mantém em forma — mesmo quando não se diz" (Blanchot, 1997, p. 41). A palavra, nesse registro, não serve para explicar o mundo, mas para suportá-lo. A literatura não é escapatória — é presença. Ela não consola, mas sustenta. E é por isso que, em ambas as obras, a linguagem se torna o único espaço possível de permanência.

Ahab se afirma por meio do grito. Sua fala é desmedida, grandiosa, performática. Ele constrói a si mesmo na linguagem da fúria, da blasfêmia, da tragédia. Seus monólogos são atos de resistência: eles negam o silêncio da baleia, recusam a mudez do universo. Como Lear ou Prometeu, Ahab fala para que o mundo exista — ou ao menos para que sua dor não desapareça. Roland Barthes escreve que "falar é resistir à dissolução" (Barthes, 1980, p. 92). Ahab fala para não ser engolido pelo mar que já o carrega.

Drogo, por sua vez, não fala. Sua linguagem é delegada ao narrador, que nos oferece, com precisão dolorosa, a repetição dos dias, a diluição dos gestos, a rarefação dos desejos. A palavra, aqui, é minimalista — e por isso mesmo potente. Em vez do excesso, o quase nada. Mas esse quase nada é suficiente para sustentar uma vida inteira. Weil nos lembra que "nomear a dor não a elimina — mas a torna digna" (Weil, 2011, p. 92). Buzzati nomeia o tempo que não passa. E é por isso que ele passa.

A escrita, então, torna-se o verdadeiro gesto ético dessas obras. Não o gesto do personagem, mas o do autor — e do leitor. Ler *Moby Dick* é navegar com Ahab, não para

compreender a baleia, mas para ser tragado com ele por sua sede de absoluto. Ler *O Deserto dos Tártaros* é esperar com Drogo, não pelo inimigo, mas por um sentido que talvez nunca chegue. E mesmo assim, continuar. A literatura, nesse contexto, é travessia. Travessia sem margem.

Rainer Maria Rilke escreve: "A linguagem é o nosso lamento — mas também é a nossa forma de amar" (Rilke, 2003, p. 57). Melville lamenta com fúria. Buzzati, com silêncio. Ambos amam aquilo que não podem possuir: o sentido. E é esse amor pelo que falta que torna suas palavras tão necessárias.

Clarice Lispector, em *Água Viva*, define o escrever como "ouvir o que ainda não se disse — e mesmo assim escrever" (Lispector, 1973, p. 19). A palavra, para ela, é gesto de escuta do não-dito. Assim também é a literatura desses dois autores: escuta do que não responde. Nomeação do que não se deixa capturar. E por isso mesmo, forma de fidelidade.

A palavra, portanto, é o que resta quando tudo mais se desfaz. Quando o corpo falha, quando o tempo se esgota, quando o deserto não floresce — ainda é possível narrar. Narrar não para resolver, mas para sustentar. Como diz Camus, "a única liberdade possível é a de continuar — mesmo sem garantias" (Camus, 2010, p. 77). A palavra é essa continuidade. Ela não vence o absurdo, mas o escuta. Não redime o tempo, mas o inscreve. Não salva o personagem — mas o acompanha até o fim.

E ao acompanhá-lo, salva o leitor.

Conclusão: travessia como ética da permanência

A leitura conjunta de *Moby Dick* e *O Deserto dos Tártaros* revela mais do que contrastes narrativos ou estilísticos: explicita dois modos éticos de sustentar a existência diante do vazio. Ahab, pela ação trágica; Drogo, pela espera silenciosa. Ambos fracassam, e ainda assim, ambos permanecem. É essa permanência — esse gesto de não abandonar a travessia mesmo sem destino — que constitui a verdadeira força dessas obras. O mar e o deserto, ao invés de antagonismos, configuram os extremos de uma mesma experiência: habitar o sem sentido com forma.

A literatura, nesses romances, não oferece consolo. Mas oferece linguagem. E ao oferecer linguagem, oferece escuta. Cada página é o testemunho de uma resistência que não precisa de êxito para ser legítima. Como ensinou Camus (2010, p. 138), "o absurdo não pode ser vencido — mas pode ser sustentado com dignidade". Ahab grita. Drogo cala. Melville e Buzzati

escrevem. E é nessa escrita — nesse dizer mesmo sem resposta — que a travessia se inscreve como ética.

Trata-se, em última instância, de deslocar o foco da resolução para a sustentação. Do acontecimento para a forma. Do sentido para a presença. Se Ahab transforma o gesto em grito, e Drogo transforma o tempo em vigília, ambos convergem naquilo que permanece: o ato de continuar. E continuar, aqui, não é insistir no sucesso, mas recusar a desistência.

Entre o mar e o deserto, entre a fúria e o silêncio, entre o gesto e a espera, permanece a linguagem. E com ela, a travessia.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Chapecó: Argos, 2009.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso.** São Paulo: Martins Fontes, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** São Paulo: Rocco, 1997.

BLOOM, Harold. **Melville: uma poética do indizível.** Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

BUZZATI, Dino. **O deserto dos tártaros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo.** São Paulo: Record, 2010.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EURÍPIDES. **Medeia.** Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2010.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

KAFKA, Franz. **Aforismos de Zürau.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KIERKEGAARD, Søren. **O conceito de angústia.** Petrópolis: Vozes, 2010.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito.** Lisboa: Edições 70, 2000.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva.** Rio de Janeiro: Rocco, 1973.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance.** São Paulo: Martins Fontes, 1978.

MELVILLE, Herman. **Moby Dick.** Tradução de Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa – volume III.** Campinas: Papirus, 1994.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta.** São Paulo: L&PM, 2003.

SHAKESPEARE, William. **Rei Lear.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

WEIL, Simone. **Esperando por Deus.** São Paulo: Edições Loyola, 2011.