

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

ELAINE COSTA LINS

FORMAS DA IMOBILIDADE EM *O DESERTO DOS TÁRTAROS*, DE DINO BUZZATI, E
“A GRANDE BONANÇA DAS ANTILHAS”, DE ITALO CALVINO

São Paulo

2023

ELAINE COSTA LINS

FORMAS DA IMOBILIDADE EM *O DESERTO DOS TÁRTAROS*, DE DINO BUZZATI, E
“A GRANDE BONANÇA DAS ANTILHAS”, DE ITALO CALVINO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Graduação em Letras da
Universidade Presbiteriana Mackenzie como
requisito parcial à obtenção do título de
licenciatura em Letras.

ORIENTADORA: Prof.^a Dr.^a Maria Elisa Rodrigues Moreira

São Paulo

2023

Dedico este trabalho ao meu amado pai, que, ao longo da minha formação, desceu do pedestal injusto de divindade para afirmar-se humano, e dessa forma, libertou-me de tantas correntes invisíveis.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à dona Alda, e ao seu Ferreira.

À minha orientadora, Maria Elisa Rodrigues Moreira, que tornou este trabalho possível e me guiou com tanta sabedoria, cordialidade e gentileza.

Aos meus prezados professores Lourenzo Guidoni Maragni e Elisangela Nogueira, que gentilmente aceitaram fazer parte da banca examinadora deste TCC.

Ao Leo Lins, meu parceiro de infância e exemplo de honestidade.

À Rê Nalesso, que surgiu durante esta formação, iluminando meus dias com seu brilho e bom humor.

À Bia dos Santos, que um dia me incentivou a perseguir sem hesitar o caminho daquilo que sempre quis.

À Gil Araújo, pela sua escuta afetuosa e doçura nos meus momentos de vulnerabilidade.

À Lu Donato, que compartilha bons momentos de presença com introspecção.

À Ary Karollina, que desde a infância compartilha comigo sonhos possíveis e impossíveis da vida, e à Amorinha e ao Maurício.

Ao Martin Iglesias, que com sua inteligência, em meu primeiro ano, prestou-me ajuda e por todos os outros esteve disposto sem hesitar.

À Sabrina Iachella, que um dia foi uma grande amiga e abraçou os primeiros anos desta graduação.

Ao Madame Club, que me proporciona, em meio aos seus céus noturnos, seus flashes dançantes e música excepcional; minha fuga da ansiedade e a elevação da minha alma.

Ao meu bebê Álvares de Azevedo, que entre lambeijos, miados e arranhões, sempre atenuou minha solidão e compartilha comigo mais uma importante fase da minha vida.

Por último, aos meus amores que deixaram de ser e ao meu demônio da ansiedade.

RESUMO

Neste estudo, por meio da análise comparatista do romance *O Deserto dos Tártaros*, de Dino Buzzati, e do conto “A Grande Bonança das Antilhas”, de Italo Calvino, investigamos as condições sócio-históricas e artísticas que influenciaram os escritores elaborarem essas obras pautados no efeito estético da imobilidade narrativa. Para tal, os conceitos da narratologia elucidaram o exercício da temporalidade sob a linguagem subjetiva do Realismo Fantástico, movimento em manifestação ao contexto do regime fascista italiano. Através da prática intertextual da Literatura Comparada, buscamos compreender e analisar de que modo as estratégias narrativas temporais, oriundas dos conceitos de Gerard Genette, constituem um fenômeno capaz de envolver o leitor na sensação ficcional de dilatação do tempo.

Palavras-chave: Dino Buzzati. Italo Calvino. Imobilidade. Literatura Comparada.

ABSTRACT

In this study, through a comparative analysis of the novel “The Tartar Steppe”, by Dino Buzzati, and the short story " Becalmed in the Antilles", by Italo Calvino, we investigate the socio-historical and artistic conditions that influenced the writers to create these works based on the aesthetic effect of narrative immobility. To this end, the concepts of narratology elucidated the exercise of temporality beneath the subjective language of Fantastic Realism, a movement that manifested itself in the context of the Italian fascist regime. Through the intertextual practice of Comparative Literature, we sought to understand and analyze how temporal narrative strategies, derived from Gerard Genette's concepts, constitute a phenomenon capable of involving the reader in the fictional sensation of time dilation.

Keywords: Dino Buzzati. Italo Calvino. Immobility. Comparative Literature.

SUMÁRIO

1 Introdução	8
2 O texto literário e a Literatura Comparada	9
2.1 <i>O texto literário</i>	9
2.2 <i>Literatura Comparada</i>	11
2.3 <i>Intertextualidade</i>	12
2.4 <i>O tempo na narrativa e as suas diferentes formas de representação</i>	14
3 O contexto sócio-histórico e artístico	19
3.1 <i>O fascismo italiano</i>	19
3.2 <i>O Realismo Fantástico em O Deserto dos Tártaros e “A Grande Bonança das Antilhas”</i>	21
4 A imobilidade temporal em O Deserto dos Tártaros e “A Grande Bonança das Antilhas”	25
4.1 <i>A imobilidade temporal</i>	25
4.2 <i>O Deserto dos Tártaros, de Dino Buzzati</i>	27
4.3 <i>“A Grande Bonança das Antilhas”, de Italo Calvino</i>	31
5 Considerações finais	36
Referências	38

1 Introdução

São raras as circunstâncias em que conseguimos desafiar a tirania do tempo e escapar da ordem natural dos acontecimentos. Em analogia aos nossos pensamentos e sonhos, que têm graus variáveis de autonomia, dependendo do momento, a presença do absurdo e do ilógico em suas manifestações pode sinalizar distúrbios da realidade. Nesse contexto, a realidade se apresenta como algo rígido e inflexível. No entanto, na literatura, a verossimilhança não se limita apenas aos pensamentos insurgentes e sonhos extravagantes; ela transcende fenômenos atribuídos às divindades. Por meio de estratégias narrativas, a magia da articulação e desdobramento do tempo torna-se possível para meros mortais.

A essência da Literatura, conforme destacada por Mikhail Bakhtin (1997), revela-se como uma força ativa para o leitor, capaz de proporcionar uma compreensão mais profunda e incitar uma ressignificação da história em sintonia com a sua realidade, explorando assim recantos singulares na subjetividade de cada leitor. De acordo com essa potencialidade em que o leitor é capaz de constituir o universo fictício, as estratégias utilizadas pelos escritores para a manipulação do tempo na narrativa podem ser esclarecidas a partir do olhar analítico sobre as perspectivas do tempo, os conceitos dramáticos e as narrativas oriundos da poética de Aristóteles, bem como das minúcias de constituição narratológica sistematizadas por Gerard Genette para essa estabilização da temporalidade na narrativa.

Neste estudo, o romance *O Deserto dos Tártaros*, de Dino Buzzati, e o conto “A Grande Bonança das Antilhas”, de Italo Calvino, destaca-se como o pilar fundamental para alcançar o objetivo central desta pesquisa: a compreensão da abordagem da imobilidade narrativa, que nessas tramas é ambientada em um contexto militar, usualmente associado à ação, portanto, contraditório à ociosidade e à estagnação.

Para melhor compreendermos essa abordagem, ao longo dos três capítulos que constituem este Trabalho de Conclusão de Curso, recorreremos aos conceitos da narratologia, assim como voltamos-nos para as explanações acerca do Realismo Fantástico, a investigação das camadas políticas e sociais como componentes intrínsecos ou subentendidos nas tramas, a consideração do contexto de vida dos escritores, assim como a identificação de suas semelhanças e diferenças compositivas, proporcionadas por meio da Literatura Comparada.

2 O texto literário e a Literatura Comparada

Neste capítulo, nos dedicaremos a refletir sobre a literatura e, mais especificamente, a Literatura Comparada, campo no qual se situa a pesquisa aqui desenvolvida. Discutiremos, num primeiro momento, a importância inerente ao texto literário como veículo para a exploração das experiências humanas e da representação temporal. Em seguida, apresentamos a abordagem da Literatura Comparada e como ela nos serve de quadro referencial para desenvolvermos a análise das estratégias narrativas de exploração do tempo nas duas obras que compõem o corpus desta pesquisa, *O Deserto dos Tártaros*, de Dino Buzzati, e “A Grande Bonança das Antilhas”, de Italo Calvino. Na terceira seção, abordamos o conceito de intertextualidade e, na seção seguinte, discorremos sobre o tempo na narrativa. Esses dois tópicos nos auxiliarão no estudo da interconexão entre os temas e elementos narrativos para o aprofundamento da abordagem da imobilidade temporal nas duas obras citadas, identificando as distintas formas de exploração das técnicas narrativas para representar a passagem temporal.

2.1 O texto literário

O texto literário, como forma de expressão artística e comunicativa, tem um papel fundamental na sociedade por proporcionar uma profunda compreensão da experiência humana. Suas características conotativas, seus aspectos artísticos, estilísticos e ficcionais compreendem sua relevância e impacto na vida dos indivíduos. A literatura transcende a mera comunicação de informações, mergulhando no âmago das emoções, das reflexões e da própria natureza humana.

Aristóteles, em sua obra *Poética* (2008), argumenta que a literatura não é mera imitação da realidade, mas uma recriação artística da experiência humana. Essa conotatividade permite que a literatura transcenda o mundo concreto e atinja o emocional do leitor. Por meio de linguagem simbólica, os textos literários tocam a essência das emoções humanas despertando empatia e reflexões profundas. A *catarse*, conceito aristotélico que descreve a purificação emocional proporcionada pela literatura, demonstra como os textos têm o poder de provocar respostas emocionais intensas, ligando o leitor a elementos universais da condição humana. Outro conceito importante de Aristóteles é o de *mimese*, que representa o costume humano de reproduzir ações alheias e, portanto, denuncia padrões da natureza do ser.

A literatura é um meio artístico que transcende o simples uso funcional da linguagem, é uma forma de expressão individual e coletiva, uma vez que os escritores imprimem suas

experiências, visões de mundo e perspectivas na obra. No entanto, a interpretação também se torna pessoal, permitindo que cada leitor encontre significados únicos nas palavras. A subjetividade da literatura aprofunda seu impacto, conectando-se às experiências pessoais de cada indivíduo.

Podemos perceber, assim, que a ficção ultrapassa o entretenimento por incentivar a reflexão sobre questões complexas que permitem ao leitor a transcendência da realidade cotidiana e o aprofundamento em mundos imaginários, característica bastante notável em obras de literatura fantástica, dada, por exemplo, por meio de alegorias e figuras de linguagem. Em *O Deserto dos Tártaros* e “A grande bonança das Antilhas”, esses recursos estilísticos propiciaram, por meio de uma ambientação denotativa da doutrina militar, narrativas de cunho político e filosófico. Em *O Deserto dos Tártaros*, como mencionado no prefácio de Ugo Giorgetti (2020), Buzzati declara que enfrentava um trabalho entediante no jornal *Corriere della Sera*, experiência a qual o leva a refletir sobre o desperdício de seu tempo de vida e o inspira escrever seu mais aclamado romance. É percebido o efeito catártico no artista que, ao expressar sua criatividade, transcende os limites da natureza e libera suas emoções por meio da criação artística. Ao compartilhar as expectativas de Giovanni Drogo, protagonista da obra, em relação a um futuro contingente e a percepção cansativa do passar do tempo na espera, o autor instiga os leitores a considerar a finitude do tempo e a importância de aproveitar o presente, potencialmente, estimulando uma reflexão profunda e universal sobre a relação do ser humano com o tempo. No conto “A grande bonança das Antilhas”, publicado em 1957 na revista *Città Aperta*, Calvino, ex-militante do Partido Comunista, provocou o cenário político ao ironizar, de forma conotativa, a estagnação política que impedia o progresso da maioria. Ele também proporcionou uma reflexão profunda sobre a imobilidade alimentada pela degradante zona de conforto em várias esferas da vida e que, por sua vez, é perpetuada pela resistência à natureza da mudança, além de suscitar reflexões sobre o tempo desperdiçado em conjecturas inúteis, ilustrando como a busca por soluções improváveis pode ser contraproducente, como exemplificado, no conto, por meio da figura de uma cafeteira.

Como se pode ver, a importância do texto literário é vasta e multifacetada, abarcando características conotativas, dimensões artísticas, ressonâncias pessoais, a exploração ficcional e o apuro estético. Aristóteles já apontava como a literatura vai além da mera comunicação, proporcionando uma experiência que transcende o racional e alcança o emocional, o histórico, o social e o psicológico. Por meio da literatura, os indivíduos são convidados a mergulhar em mundos imaginários, explorar complexidades emocionais e refletir sobre questões profundas

que ecoam através das gerações. Dessa forma, o texto literário permanece como um instrumento poderoso para compreender, comunicar e enriquecer a experiência humana.

2.2 *Literatura Comparada*

A literatura, dentre tantas funções, pode ser entendida como uma prática de experimentação humana capaz de eternizar e proporcionar conhecimentos de forma atemporal, sejam estes conhecimentos científicos ou empíricos. Por seu intermédio, línguas e suas culturas são propagadas em prol do desenvolvimento do pensamento tanto individual quanto coletivo. Ela é uma expressão da criatividade e da imaginação humana, capaz de eternizar ideias e proporcionar *insights* de forma atemporal. Antes de nos concentrarmos especificamente na Literatura Comparada, é importante reconhecer que a prática de fazer comparações, de contrastar elementos, é inerente à natureza humana, existindo e influenciando o pensamento desde os primórdios da civilização. Todavia, quando nos referimos a um estudo científico de Literatura Comparada, a comparação assume uma dimensão muito mais complexa e significativa.

Nesse contexto, é essencial distinguir entre a simples comparação, que, como mencionado, é parte integrante da comunicação humana, e a Literatura Comparada como uma disciplina acadêmica. Enquanto a comparação cotidiana muitas vezes se limita a identificar semelhanças e diferenças superficiais, muitas vezes sujeitas a julgamentos preconceituosos devido ao senso comum, a Literatura Comparada, como um campo de estudo, vai além dessas analogias óbvias. Ela se dedica à minuciosa análise crítica de obras literárias provenientes de diferentes culturas e épocas, com o propósito de desbravar conexões intrincadas, discernir diferenças profundas e desvelar significados subjacentes. Sua jornada, no entanto, não foi sempre assim, passando por diversas transformações ao longo de sua história.

A complexidade dessa disciplina foi minuciosamente explorada na obra fundamental de Tânia Franco Carvalhal e Eduardo Coutinho (2006), que compilaram textos essenciais que serviram de alicerce para o seu desenvolvimento como um campo de estudo sólido na teoria literária em língua portuguesa.

A Literatura Comparada ganhou reconhecimento como disciplina acadêmica no final do século XIX, na França, por meio da Universidade de Lyon, que legitimou as incursões anteriores sobre o assunto, que haviam surgido com publicações dos autores Noel e Laplace em 1816. Sua significativa evolução deu-se pela ruptura com a visão etnocêntrica e hierárquica que predominava na Escola Francesa de estudos comparatistas. Essa visão positivista e darwinista,

influenciada pelo neocolonialismo, limitava a abordagem comparatista a uma perspectiva de fonte e influência, que hierarquizava as obras literárias de acordo com sua origem cultural e não reconhecia a igualdade de valor entre elas. Essa abordagem tradicional foi desafiada pelo crítico literário austríaco René Wellek em 1958, durante o II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada. Ele apresentou uma conferência intitulada “A crise da Literatura Comparada”, na qual questionou as fragilidades teóricas da disciplina e sua incapacidade de estabelecer um objeto de estudo distinto e uma metodologia específica:

Uma obra de arte posterior pode não ter sido possível sem uma que a preceda, mas não se pode demonstrar que foi causada por ela. Todo o conceito de literatura nessas pesquisas é externo e muitas vezes viciado por um nacionalismo estreito: por um cômputo de riquezas culturais, um cálculo de crédito e débito em assuntos da mente (WELLEK, 1994, p. 143).

Essa postura controversa de Wellek à epistemologia da Literatura Comparada tradicionalista, como informam Carvalho e Coutinho (2006), formulou uma nova abordagem e estabeleceu este crítico literário como expressivo porta-voz do comparatismo norte-americano, escola que ampliou o escopo teórico-metodológico da disciplina e passou a abranger aspectos literários de maneira não hierárquica, incluindo as dimensões sociais, históricas e culturais. No entanto, no capítulo “René Wellek tinha razão”, de seu *Literatura Comparada*, Carvalho reconhece que as críticas de Wellek fizeram alertas valiosos no que concerne às abordagens tradicionais, propondo então uma nova epistemologia, ainda que não tenham sido capazes de oferecer uma nova estrutura sólida para a disciplina, deixando, portanto, lacunas em termos de diretrizes claras e substitutivas para os métodos convencionais (CARVALHAL, 2006, p. 38-39).

As mudanças ocorridas no campo, com o declínio no uso das noções de fonte e influência, e o surgimento de conceitos como os de intertextualidade e aproximação, tornaram a disciplina flexível e capaz de explorar a complexidade das relações literárias de maneira mútua e enriquecedora. Essa evolução não apenas ampliou as fronteiras da Literatura Comparada, mas também reformulou os fundamentos nos quais a disciplina se baseia, como é o caso do conceito de intertextualidade, do qual trataremos na próxima seção.

2.3 Intertextualidade

A intertextualidade se estabeleceu como a perspectiva teórica mais fecunda para abordar a criação de obras subjetivas a partir de outras obras. No entanto, sua definição nem sempre foi

inequívoca. Inicialmente, diferentes abordagens coexistiram: algumas a concebiam como um instrumento linguístico, enquanto outras a consideravam uma noção poética, como indicado por Samoyault (2008).

Com o tempo, a intertextualidade evoluiu para ser compreendida como o diálogo literário que se estabelece entre os leitores em suas subjetividades. Esse diálogo resulta na expansão das fronteiras do texto original por meio da reinterpretação das vozes, um fenômeno enriquecedor do panorama literário. Esse processo encontra explicação nos conceitos de polifonia e dialogismo presentes nos textos literários, conceitos explorados por Mikhail Bakhtin. Ademais, a aproximação, por sua vez, representa a continuação da prática comparatista e da intertextualidade, constituindo-se como uma forma de interpretação guiada pela união de diferentes obras em uma análise comparativa. Trata-se, portanto, de uma reflexão teórica sobre a literatura.

A crítica literária búlgara Julia Kristeva introduziu o termo “intertextualidade” em 1969, após sua imersão nos estudos bakhtinianos. Essa expressão de múltiplas vozes já estava implícita no livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008), de Bakhtin. Ela, ao complementar esses conceitos do dialogismo e da ambivalência, trouxe à teoria literária os conceitos de Eixo Horizontal, relacionado ao sujeito destinatário e à dimensão do texto que se refere ao leitor em contato com as escolhas linguísticas do autor; e Eixo Vertical, relacionado ao texto em contexto, abrangendo, dessa maneira, a complexidade polifônica da relação contextual do texto com as referências culturais, fatores históricos, biografia do autor e outras influências que moldam a obra (SAMOYAULT, 2008).

Nesse sentido, Kristeva atribui um aspecto atemporal ao texto, diagnosticando a impossibilidade de determinar o início de uma expressão humana, dado o caráter intrinsecamente produtivo da linguagem como objeto social. Essa definição se alinha ao argumento de Ferdinand de Saussure (2008) de que a linguagem não é uma entidade isolada, mas sim um sistema de signos compartilhado por uma comunidade linguística. Conforme Kristeva (1979, p. 68) argumenta, “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”.

O crítico literário francês Roland Barthes também contribuiu para a compreensão da intertextualidade, destacando que um texto não existe de forma isolada, mas como um ponto em que a língua se materializa. Ele descreve o texto como um campo de intertextualidade, onde fragmentos de outros textos estão presentes, mesmo que de forma não explícita (BARTHES, 2004). Essa visão reafirma a concepção saussuriana sobre a linguagem como um sistema social,

refletindo a composição de uma rede de intertextualidade formada por fragmentos explícitos ou implícitos.

Diante do exposto e com base na ampla extensão dos estudos acerca da intertextualidade, acreditamos ser este conceito importante para a investigação comparativa que aqui se propõe entre o romance *O Deserto dos Tártaros*, de Dino Buzzati, e o conto “A Grande Bonança das Antilhas”, de Italo Calvino. Busca-se, portanto, compreender como o recurso da intertextualidade contribui para as formas de construção da imobilidade diegética abordada nessas obras.

2.4 O tempo na narrativa e as suas diferentes formas de representação

A compreensão do tempo é uma questão intrincada, caracterizada pela diversidade de perspectivas e abordagens. Diferentes disciplinas, como a física, a filosofia e a psicologia, por exemplo, oferecem visões variadas sobre esse conceito complexo. Na mitologia grega o tempo cronológico é personificado por Chronos, uma força impessoal, inexorável e inflexível. Sob o enfoque científico, a Teoria da Relatividade, de Albert Einstein, define o universo como um tecido cósmico que se curva devido à presença massiva dos astros. Essa depressão espacial, superficialmente, explica as ideias básicas do que sejam o tempo e o espaço. O homem, por sua vez, vivencia o tempo e o espaço em sua existência microscópica, dado esse contexto astronômico.

No entanto, a tarefa mais desafiadora é, sem dúvida, a de definir o próprio tempo. Luis Alberto Brandão e Silvana Pessoa de Oliveira (2019, p. 45) expressam que, “apesar de podermos, intuitivamente, julgar saber o que é o tempo, temos dificuldade de expressar esse saber”. A essência do tempo permanece evasiva, apesar de todas as tentativas de análise e interpretação. Sua natureza abstrata e multifacetada torna-o uma das questões mais fundamentais e enigmáticas que a humanidade enfrenta, influenciando profundamente a maneira como percebemos e experimentamos o mundo à nossa volta.

O interesse humano pela compreensão do tempo não é algo recente. Luiza Nagib Eluf, em sua crônica “É cruel não termos controle algum sobre a passagem do tempo”, por exemplo, aborda várias facetas dessa busca. Ela destaca o poder da fotografia em capturar momentos efêmeros, proporcionando uma sensação de nostalgia; faz uma alusão intrigante ao poema “Outubro”, de Fernando Brant, que descreve o tempo como um “veículo para a morte”, enfatizando a inevitabilidade do envelhecimento; menciona a visão capitalista que pauta o bordão “tempo é dinheiro”; destaca suas diferentes formas de percepção entre o jovem e o idoso,

fato de influência psicológica; menciona a famosa música de Cazuza, “O tempo não pára”, para ilustrar sua natureza imperturbável. Com tantas perspectivas sobre o tempo, é impossível buscar uma definição absoluta. O tempo, como finaliza Eluf, permanece como um mistério indecifrável, que há sempre de continuar a intrigar a humanidade.

Na literatura, o escritor se faz onipotente na manipulação do tempo e do espaço ficcionais que, a partir de diferentes abordagens e técnicas, regem na malha da linguagem os efeitos estéticos da densidade temporal e da distribuição espacial em uma narrativa.

De acordo com registros históricos, Aristóteles foi o precursor das definições de temporalidade para os estudos da teoria literária. Em seu livro *Poética*, ele estabeleceu importantes distinções relacionadas ao tempo na narrativa, seja a partir da análise da tragédia, gênero que busca limitar a ação dramática ao período de um dia, seja por meio da epopeia, que tem uma duração mais ampla e ilimitada em termos relativos, como exemplifica Benedito Nunes:

Enquanto a tragédia limita-se, tanto quanto possível, ao período de um dia, a epopeia tem duração ilimitada. O período de um dia, explica Aristóteles, corresponde ao de uma única revolução solar, o que mostra ter o filósofo grego utilizado um critério astronômico, físico, de avaliação do tempo, [...] relativa à duração desejável da ação dramática, que o classicismo tomou por base de um dos princípios componentes da regra das três unidades (de tempo, lugar e ação). A limitação da ação dramática ao período de um dia, no curso de um espetáculo, “que não deve passar de 3 até 4 horas”, contrasta com a duração ilimitada da ação épica – ilimitada em termos relativos, conforme observaram intérpretes do texto aristotélico, invocando a prática dos melhores poetas antigos, que lhes permitiram fazer alguns cálculos curiosos: os acontecimentos narrados na *Íliada* teriam durado quarenta e sete dias, os da *Odisséia* cinquenta, e os da *Eneida*, um verão e um outono segundo alguns e mais de seis anos segundo outros, a despeito da grande extensão desses poemas, sempre muito superior ao tamanho de qualquer escrito trágico. (NUNES, 2013, p. 7)

Gérard Genette, crítico literário francês, em sua obra *Discurso na Narrativa*, de 1972, inspirou-se na obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, para desenvolver uma análise detalhada a respeito dos estudos literários. Ele buscou, por meio da análise individual da obra supracitada, estabelecer um método de teoria literária que tivesse aplicação universal e, dessa forma, aperfeiçoou a narratologia.

A análise crítica da temporalidade na literatura se tornou mais complexa com a introdução das ideias de Genette, que enriqueceu o conceito aristotélico de mimese. Ele introduziu o conceito de diegese, que representa uma distinção fundamental no que diz respeito à representação do tempo. Na prática da mimese, a distância entre o narrador e a história é

mínima, especialmente quando se utiliza o discurso direto, que se assemelha muito a essa prática. É justamente o conceito de diegese que a narratologia explora e expande em detalhes minuciosos. Em paráfrase de Christian Metz (1968), Genette (1995, p. 31) declara que “A narrativa é uma sequência duas vezes temporal: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante)”. No livro *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, Brandão e Oliveira (2019, p. 50) descrevem essa dualidade temporal como constituinte da obra, uma dada pelo tempo de leitura e, portanto, correspondente ao tempo da história, imprevisto pelo escritor, e outra construída pelo tempo ficcional, identificada por dêiticos temporais. A esse respeito, Brandão e Oliveira (2019, p. 57) declaram:

Se há narrativas que pretendem mimetizar o ritmo do calendário, do relógio, reproduzindo a alternância dia-noite, há outras em que o tempo é filtrado pelas vivências subjetivas da personagem e do narrador, erigidas em fator de transformação e redimensionamento da rigidez temporal da história. Trata-se do chamado tempo psicológico, que, configurado pelas sensações e impressões do sujeito, opera uma ruptura na sucessão cronológica. É um tempo marcado por experiências individuais, diretamente relacionado com o fluxo de consciência dos sujeitos ficcionais, imune à regularidade geométrica do tempo histórico; é, ainda, um tempo da memória, porque obediente a associações mentais que escoam incessantemente e assinalam a transformação e o desgaste que sobre o sujeito provocam a passagem do tempo histórico e as experiências vividas.

No livro *Discurso da Narrativa* (GENETTE, 1995, p. 33-34), a análise das narrativas literárias tem seu ponto de partida nos elementos fundamentais que a compõem: tempo, modo e vozes. Neste estudo em particular, concentramo-nos especialmente no elemento “tempo”, cuja complexidade se desdobra em três dimensões cruciais. A primeira, conhecida como ordem, examina as relações entre a ordem temporal dos eventos na diegese e a ordem em que esses eventos são apresentados na narrativa, dando origem aos conceitos de isocronias (eventos narrados na mesma ordem em que ocorreram na história) e anacronias (eventos narrados fora da ordem cronológica). A dimensão seguinte aborda a duração, que analisa a velocidade com que os eventos fictícios ocorrem em relação à extensão do texto narrativo. Por fim, a terceira dimensão refere-se à frequência, considerando a repetição dos eventos na história em comparação com sua representação na narrativa.

Um exemplo elucidativo para a anacronia proléptica (identificável em situações nas quais a narrativa antecipa um evento que ocorrerá mais adiante na história) é o título da obra *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, que adianta um acontecimento da história; já uma anacronia analéptica pode ser compreendida pelo título da obra *Memórias Póstumas de*

Brás Cubas, de Machado de Assis, em que um personagem reflete, a partir do ponto de vista de sua morte, sobre eventos de sua vida passada.

A influência da temporalidade na narrativa se manifesta por meio de diversos mecanismos, tanto relacionados à progressão diegética da trama quanto à utilização de recursos gramaticais. As pausas provocadas pelos comentários do narrador, por exemplo, desempenham um papel fundamental na construção de atmosferas, no desenvolvimento do suspense e na representação de específicos estados emocionais. Essas características se distinguem da abordagem mais mimética do cinema e contribuem para a compreensão de como as expectativas do leitor podem não se equiparar à experiência de assistir a um filme.

O ritmo da história é dado pela junção dos conceitos de pausa, cena, sumário e elipse. A pausa é um elemento narrativo que representa um momento de desaceleração na história. Durante uma pausa, a ação principal é temporariamente interrompida, permitindo que o autor explore detalhes secundários, como descrições, reflexões ou digressões:

Mas o comandante vai e vem da janela à escrivaninha e vice-versa, folheia apaticamente os relatórios. “Por que os estrangeiros deveriam assaltar o forte?”, pensa. Talvez sejam manobras normais para experimentar as dificuldades do deserto. O tempo dos tártaros já se foi, eles não passam de uma lenda remota. E quem mais teria interesse em forçar a fronteira? Há nessa história toda alguma coisa que não convence. (BUZZATI, 2020, p. 86)

A inclusão das reflexões e informações que possivelmente são compartilhadas pelo narrador numa narrativa atua como um elemento que temporariamente interrompe a progressão da ação principal dos personagens, resultando na ampliação do tempo da narrativa.

A cena trata da exposição de fatos de forma segmentada dentro da narrativa, em representação de um evento ou conjunto de eventos que ocorrem em um tempo e espaço específico. Em “[...] ele se limitava a balançar a cabeça, fazendo sinal que não [...] E, incrédulo, olhava à sua volta, atrás de si, onde era presumível estarem outras pessoas [...]. Entretanto não via mais ninguém [...]” (BUZZATI, 2020, p. 87), é narrado detalhadamente um específico momento.

Ao contrário da pausa, a elipse tem, habitualmente, o poder de acelerar o tempo da narrativa, uma vez que envolve a omissão de eventos ou períodos na história. Já o sumário decorre quando o narrador resume e condensa uma sequência de eventos da trama.

Sob a perspectiva do conceito de frequência, os diálogos e situações de espera ao longo do romance podem ser vistos como uma forma de “narrativa repetitiva”, conforme conceituado por Genette (1995, p.114) na sua declaração: “Muito esquematicamente, pode dizer-se que uma

narrativa, qualquer que ela seja, pode contar uma vez o que se passou uma vez, n vezes o que se passou n vezes, n vezes o que se passou uma vez, uma vez o que se passou n vezes.” Esta análise pode ser aplicada à frequência da recorrência de um evento (a invasão tártara, por exemplo), que é contada repetidas vezes no romance, criando uma sensação de expectativa e antecipação que permeia toda a história. Portanto, embora o evento em si não se repita na narrativa, a repetição da atmosfera que o envolve reflete a natureza cíclica e a imobilidade da vida dos personagens diante da incerta ameaça dos tártaros.

3 O contexto sócio-histórico e artístico

Neste terceiro capítulo, exploraremos o contexto sócio-histórico e artístico que serve como pano de fundo para as obras de Dino Buzzati e Italo Calvino, analisando fatores cruciais que influenciaram o cenário literário da época. Essa investigação partirá do contexto do fascismo italiano, em que se examina a ascensão de Benito Mussolini ao poder, os motivos que o levaram à liderança, algumas das simbologias associadas a seu regime e uma análise etimológica das palavras-chave que permearam esse período. Será discutida a formação de grupos extremistas políticos, que desempenharam um papel importante no panorama político da Itália durante esse período conturbado. Em seguida, exploraremos o surgimento e as características do realismo fantástico em sua manifestação no contexto do regime fascista italiano e sua relevância para a literatura da época, sob a perspectiva dos estudos de Tzvetan Todorov e como sua aplicabilidade se realiza à obra dos autores mencionados.

3.1 *O fascismo italiano*

Benito Mussolini foi o fundador do fascismo italiano, um movimento que surgiu no período pós-Primeira Guerra Mundial, quando a Itália estava em um estado de devastação no final de 1919 e ansiava por vingança. A participação italiana na Primeira Guerra Mundial tinha como objetivo conquistar territórios e obter reconhecimento internacional. No entanto, os resultados da guerra levaram a nação a um profundo descontentamento devido a uma grave crise econômica, o que alimentou movimentos nacionalistas e a agitação social no país. Mussolini é a figura central desse sentimento de frustração pós-guerra, mesmo seu país tendo saído vitorioso da Primeira Guerra Mundial. Grupos políticos radicais, incluindo socialistas e comunistas, ganharam força, enquanto os nacionalistas clamavam por vingança contra os seus inimigos. O lema “*Credere, Obbedire, Combattere*” (Crer, Obedecer, Combater) caracterizava esse movimento, que buscava um controle rigoroso do Estado sobre a população em prol do fortalecimento da nação.

A palavra italiana “fascismo”, de origem latina, já denuncia algumas das características marcantes desse regime autoritário. Ela incorporou do antigo Império Romano o símbolo do feixe de varas, que representava a união do povo sob a autoridade do Estado, e o machado, que simbolizava a preparação do povo para a guerra. O fascismo era marcado por um orgulho nacional exagerado e um profundo patriotismo, justificados pela herança cultural e histórica da Itália como herdeira da antiga Roma, conforme a reflexão de Mussolini:

[...] significa celebrar o nosso tipo de civilização, significa exaltar a nossa história e a nossa raça, significa apoiar-se firmemente no passado para se projetar melhor no futuro. Roma e a Itália são dois termos inseparáveis [...] A Roma que honramos não é certamente a Roma dos monumentos e das ruínas, a Roma das ruínas gloriosas entre as quais nenhum homem civil circula sem sentir um frêmito de veneração trepidante [...] A Roma que honramos, mas principalmente a Roma que desejamos e preparamos é uma outra: não se trata de pedras insígnias, mas de almas vivas: não é contemplação nostálgica do passado, mas preparação dura do futuro. Roma é o nosso ponto de partida e de referência; é o nosso símbolo, ou, se quisermos, o nosso mito. Sonhamos a Itália romana, ou seja, sábia e forte, disciplinada e imperial. Muito do que foi o espírito imortal de Roma renasce no fascismo: o lictor é romano, a nossa organização de combate é romana, o nosso orgulho e a nossa coragem são romanos: “Civis romanus sum” (MUSSOLINI, 1956, p.160).

No entanto, essa perspectiva de legado se tornou problemática devido ao nacionalismo extremo que promovia a divisão entre grupos étnicos, ideais de supremacia cultural e uma visão distorcida da história romana por omissão de seus aspectos negativos, como a escravidão e a opressão.

A formação das milícias paramilitares, conhecidas como Camisas Negras, foi uma característica marcante do movimento fascista italiano. Liderados por Mussolini, eles participaram de manifestações e confrontos violentos com grupos políticos adversários, desempenhando um papel fundamental na consolidação do poder fascista. Esse grupo de fascistas era notoriamente antipacifista, antiliberal, anticomunista e nacionalista, e demonstrava uma forte inclinação para a violência como modo de expressar suas ideologias, não admitindo qualquer forma de oposição, as quais ocorriam por meio de sindicatos e publicações críticas de intelectuais, todas reprimidas com violência. Em 1921, um ponto crucial marcou a evolução do movimento fascista italiano: ele se transformou no Partido Nacional Fascista, sob a influência preponderante dos Camisas Negras, com Benito Mussolini à frente. Esse momento de transição foi marcado por uma série de eventos que desempenharam um papel vital na ascensão do fascismo. As manifestações nas ruas, os comícios fervorosos e os confrontos intensos com grupos políticos adversários foram elementos-chave desse processo. Essas atividades não só consolidaram o poder do movimento, mas também contribuíram significativamente para a nomeação de Mussolini como líder, um acontecimento que solidificou ainda mais o controle do partido sobre a mídia e permitiu a implementação de uma poderosa máquina de propaganda. Por meio da propaganda, o partido disseminou suas mensagens de maneira eficaz, estendendo seu alcance e fortalecendo sua influência sobre toda a nação italiana.

O romance *O Deserto dos Tártaros*, apesar de consagrado, foi criticado por sua imparcialidade política. No prefácio do livro, escrito pelo cineasta Ugo Giorgetti, anuncia que a trama não se trata da vida militar e sim da vida comum de toda a gente (GIORGETTI, 2020). Antonio Candido (1993, p. 185), por seu turno, o descreve como a “[...] alegoria da existência possível de cada um.” Por outro lado, a alusão do conto “A Grande Bonança das Antilhas” ao fascismo foi associada à sua atmosfera política e social sob o viés da austeridade: “[...] Ah, sim, ai de nós se não mantivéssemos a mais rígida disciplina e obediência às regras náuticas.” (CALVINO, 1993, p. 78). A estagnação política e a falta de mudanças significativas no cenário político italiano durante aquele período pode ser relacionada à situação principal do conto de Calvino: “Assim passavam-se os dias, a bonança continuava, nós continuávamos ali e eles lá, imóveis ao largo das Antilhas...” (CALVINO, 1993, p. 77).

3.2 O Realismo Fantástico em *O Deserto dos Tártaros* e “*A Grande Bonança das Antilhas*”

Antes de analisarmos a presença do Realismo Fantástico nas obras deste corpus, é fundamental estabelecer algumas considerações relevantes em relação às nomenclaturas que envolvem esse gênero: as definições de Realismo Mágico e Realismo Fantástico, embora muitas vezes consideradas sinônimas por críticos literários, apresentam particularidades. Ambas tratam da fusão do real e do sobrenatural na narrativa, mas com algumas distinções: o Realismo Mágico é mais frequentemente associado à literatura latino-americana, concentrando-se em abordagens culturais e regionalistas, enquanto o Realismo Fantástico é mais comumente vinculado à literatura europeia, adotando um caráter universalista.

Tomando como base a obra do linguista búlgaro, radicado em Paris, Tzvetan Todorov, intitulada *Introdução à Literatura Fantástica*, que situa as obras desse estudo no gênero Realismo Fantástico, pode-se afirmar que este se realiza por meio da “[...] vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 1981, p. 16), em contraste aos usuais atributos do misticismo e da superstição associados ao Realismo Mágico. Defendemos, portanto, neste trabalho, o Realismo Fantástico como o termo mais apropriado para a análise das obras selecionadas.

Há também diferenciações entre o Realismo Fantástico, com sua linguagem repleta de subjetividade, e a objetividade das ideologias políticas do Neorrealismo, movimento que se estabelece com a Segunda Guerra Mundial, especialmente com a indústria cinematográfica italiana.

Eric Nepomuceno, escritor e tradutor de importantes obras de autores latino-americanos, em entrevista conduzida pelo jornalista Jonatan Silva, destacou que o Realismo Fantástico, na sua visão, é um movimento artístico que não se limita apenas aos elementos sobrenaturais e absurdos frequentemente associados a ele. Em vez disso, argumentou que o gênero pode ser compreendido como uma reação ao fracasso daqueles que tentaram explicar de forma simplista as produções artísticas de denúncia política na Alemanha pré-nazista, sugerindo que sua prática surgiu como uma forma de expressão mais complexa e sutil, capaz de representar a profundidade das questões políticas e sociais da época de maneira simbólica e ambígua, em contraste com interpretações simplistas e óbvias que, em seus períodos históricos, acarretariam represálias do governo autoritário. Esse caráter ambíguo oportuno e convencional desse gênero foi estruturado teoricamente por Todorov em sua obra mencionada.

O cenário literário na Itália do século 20 foi marcado pela profunda influência dos eventos históricos, como as guerras mundiais e a ideologia nacionalista fascista, o que levou os italianos a buscarem inovação e liberdade artística, desafiando os ideais estéticos tradicionais. O surgimento e estabelecimento das vanguardas artísticas foram um meio crucial de expressão para as angústias e inquietações do homem dessa época que incorporou, como descrito por Adriana Iozzi (2006) no artigo “Panorama da Literatura Italiana”, publicado no número 6 da revista *Cadernos entre livros*, o subjetivismo e a alegoria como modos de representar a realidade, dessa forma agregando ao cenário literário elementos fantásticos e surreais. Além de Buzzati e Calvino, nomes de destaque nesse grupo incluem Aldo Palazzeschi, Alberto Savinio, Massimo Bontempelli, Tommaso Landolfi, Antonio Delfini e Carlo Emilio Gadda. Este último, com sua obra *Um maledetto imbróglio*, publicada em 1957, é mencionado como um exemplo representativo dessa inovação na narrativa do romance. Nesse livro, propõe-se interpretações e conclusões subjetivas em relação a uma trama misteriosa em que o protagonismo de um narrador descompromissado com os desfechos dos eventos narrados culmina na conclusão da obra sem oferecer elucidaciones definitivas.

Para atribuir significado ao termo “fantástico”, de acordo com os conceitos todorovianos, é fundamental reconhecer conscientemente a interação entre o leitor e a obra que está sendo lida, conforme habilmente definido por Calvino (2009, p. 157): “A obra continuará a nascer, a ser julgada, a ser destruída ou continuamente renovada pelo contato do olho que lê”. Essa afirmação está em total sintonia com a compreensão da tríade autor, texto e leitor, que serve como base para a constituição da literatura. A atividade do leitor desempenha um papel crucial na definição do que constitui uma obra de realismo fantástico, conforme delineado por

Todorov (1981), uma vez que é por meio da participação ativa do leitor, que ele define como “implícito”, que a construção de uma obra fantástica é determinada.

O fantástico implica pois uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados. [...] A percepção desse leitor implícito se inscreve no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos dos personagens.

A vacilação do leitor é pois a primeira condição do fantástico. (TODOROV, 1981, p. 19)

A prática de fazer com que o leitor compartilhe da mesma ambiguidade, incerteza e hesitação dos personagens no decorrer dos eventos narrados é o que define a obra como pertencente ao gênero Fantástico. No caso de *O Deserto dos Tártaros*, o caráter enigmático e misterioso do Forte Bastiani, localizado em uma região remota e imprecisa, habitado por soldados que constantemente aguardam um ataque de um inimigo mítico (os boatos sobre a possível invasão são tão distantes no tempo que não há qualquer resquício de confirmação de veracidade) provoca, desde o início da jornada do protagonista em direção a esse local insólito, um sentimento de estranhamento em relação à natureza do lugar. Esse estranhamento gera incerteza tanto no personagem quanto no leitor, que oscila entre o mundo real e o sobrenatural da situação. Essa ambiguidade é uma característica fundamental do gênero fantástico, e somente ao longo da obra é que ela pode ser categorizada como fantástica, ou, eventualmente, passa a incorporar elementos de outros dois gêneros: o estranho e o maravilhoso. Tendo em vista que esse estranhamento perante a atmosfera do Forte Bastiani persiste ao longo de toda a trama, ou seja, não é resolvido de acordo com as leis naturais do mundo real, o fenômeno enigmático que ocorre na história se encaixa verdadeiramente no gênero fantástico, dado que

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. [...] O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1981, p. 15-16)

No entanto, com o objetivo de esclarecer os diferentes conceitos dos gêneros derivados do Fantástico, consideramos a possibilidade de classificar o romance de Buzzati não apenas no gênero fantástico puro, mas também no gênero fantástico-estranho, o que é igualmente plausível. De acordo com Todorov (1981), no gênero fantástico-estranho, os eventos que inicialmente parecem ter uma natureza sobrenatural são, à medida que a narrativa se desenrola, explicados de maneira racional, estabelecendo assim um "sobrenatural esclarecido". Para compreender essa perspectiva do fantástico-estranho, devemos considerar uma clareza final na história, ou seja, uma explicação que torne evidente que a atmosfera misteriosa, que inicialmente provocou suspeitas de sobrenatural, revelou-se na verdade como o resultado do conformismo do protagonista que vivia em um ambiente monótono. Nesse ambiente, o suposto sobrenatural de um tempo inerte e congelado era, na verdade, uma percepção decorrente das circunstâncias repetitivas e da expectativa de algo ilusório que nunca existiu e, portanto, tornava-se inútil qualquer ocorrência presente ou futura, dada a contingência da situação.

A linguagem “econômica e severa” de Buzzati, conforme definida por Candido (1993, p. 169), aliada à sua habilidade engenhosa e à escrita prática e firme, que entrelaça habilmente a ambientação paisagística com a caracterização psicológica do protagonista, como descrito pela professora e pesquisadora Aurora Bernardini no programa *Literatura Fundamental* da UNIVESP TV, caracteriza o estilo do escritor em suas alegorias predominantemente filosóficas e elementos do gênero fantástico. Em contrapartida, Calvino, por sua vez, em sua escrita singular na construção do gênero fantástico, tece “[...] uma rede complexa na qual ciência, política e literatura são constantemente objetos de reflexão, estabelecendo entre si conexões diversas e enriquecedoras, embora por vezes incertas e contraditórias”, como observado por Moreira (2007, p. 20).

Outra perspectiva de grande relevância para este trabalho é a análise de Antonio Candido (1993), em sua obra *O Discurso e a Cidade*, que destaca a temporalidade como uma técnica significativa para criar um ambiente de realismo fantástico em uma obra literária. Isso ocorre ao introduzir elementos que flexibilizam a imutabilidade do tempo cronológico dos acontecimentos, desafiando as expectativas da realidade cotidiana. Além disso, essa técnica gera um efeito mais surreal, incluindo a imobilidade na narrativa que envolve a inércia, a impressão de congelamento do tempo e seu estiramento, chegando até a ilusão de que a realidade não segue seu fluxo convencional. É disso que trataremos em nosso próximo capítulo, observando como essas estratégias foram utilizadas tanto no romance de Buzzati quanto no conto de Calvino.

4 A imobilidade temporal em *O Deserto dos Tártaros* e “A Grande Bonança das Antilhas”

Neste terceiro capítulo, concentramos nossa análise na imobilidade temporal presente nas obras deste estudo. Nesse contexto, exploraremos em detalhes os intrincados mecanismos da temporalidade na literatura, como propostos por Gerard Genette, começando a partir de uma perspectiva inicial centrada no tempo físico. Em seguida, procederemos com a análise do romance, seguida pela subcategoria dedicada à análise do conto. Em ambas, buscaremos identificar e aplicar os conceitos temporais que desempenham um papel essencial na criação do efeito de imobilidade que permeia essas duas obras.

4.1 A imobilidade temporal

Compreendendo o tempo a partir de uma perspectiva física, ele é tradicionalmente considerado objetivo, contínuo e constante, pelo menos quando se trata de uma única localização no universo. O que percebemos como aceleração ou imobilidade em nosso cotidiano está relacionado à nossa percepção da realidade física. As narrativas, por sua vez, utilizam uma variedade de mecanismos para representar essas subjetividades a respeito do tempo na literatura, como apontado por Brandão (2019, p. 53). No romance e no conto que compõem esta análise, o tempo é proficientemente empregado para criar a impressão de imobilidade em suas tramas.

Em relação às distorções temporais, no trecho a seguir, Genette, por meio de uma comparação entre o fazer literário e o fazer fílmico, explora, de maneira abrangente, seu conceito de ordem temporal e aprofunda-se nos elementos que nos permitem entender o conceito de isocronia na narrativa, que se refere à linearidade da história contada em relação à sua apresentação na narrativa:

Como a narrativa oral ou fílmica, não pode ser consumida, logo actualizada, senão num tempo que evidentemente é o da leitura, e, ainda que a sucessividade dos seus elementos possa ser contradita por uma leitura caprichosa, repetitiva ou selectiva, não se pode sequer chegar a uma analexia perfeita: pode-se passar um filme ao contrário, imagem à imagem; não se pode, sem que deixe de ser um texto, ler um texto ao contrário, letra a letra, nem mesmo palavra a palavra; nem sempre, até, frase a frase. O livro é um pouco mais suportado do que hoje em dia muitas vezes se diz pela famosa linearidade do significante linguístico, mais fácil de negar em teoria que de evacuar na realidade. Contudo, não se põe a questão de identificar o estatuto da narrativa escrita (literária ou não) ao da narrativa oral: a sua temporalidade é, de alguma maneira, condicional e instrumental; produzida, como todas as coisas, no tempo, existe no espaço e como espaço, e o tempo necessário para

a consumir é aquele que é preciso para a percorrer ou atravessar, como uma estrada ou um campo. O texto narrativo, como qualquer outro texto, não tem outra temporalidade senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura. (GENETTE, 1995, p. 32-33)

Nesse trecho, sua análise também nos possibilita compreender como a utilização da analepse, que se trata da volta ao passado, pode criar uma sensação de estagnação na temporalidade da história.

O fenômeno das anacronias pode ser identificado por meio de conjunções coordenativas, advérbios de tempos, flexões dos tempos verbais. No conto “A Grande Bonança das Antilhas”, por exemplo, desde seu primeiro parágrafo, o leitor se depara com flexões verbais que apontam para uma distorção temporal na história, revelada por meio de retrospectivas: “*Estávamos ao largo das Antilhas, avançávamos a passo de lesma, no mar liso como óleo, com todas as velas desfraldadas para agarrar um raro sopro de vento.*” (CALVINO, 1993, p. 77, grifos nossos).

Quando consideramos a duração temporal em *O Deserto dos Tártaros*, conceitualmente associado a um exemplo de imobilidade na narrativa, deparamo-nos com a vivência do protagonista ao longo de três décadas de espera por uma batalha militar, período relatado em menos de 170 páginas. À primeira vista, poderíamos supor que a história pode ter muitas omissões, que a narrativa pode ser concisa ou que elipses foram utilizadas para um efeito abreviativo do tempo. No entanto, essa impressão surgiria apenas em que não leu a obra, já que a monotonia é uma característica proeminente desse romance. Os poucos eventos que ocorrem ao longo da história, em complementação da aplicabilidade de estratégias narrativas temporais, como as mencionadas, formulam o efeito de imobilidade da história.

Dos quatro elementos temporais apontados por Genette (pausa, cena, sumário, eclipse), dois se correspondem notoriamente com a imobilidade na narrativa: a pausa, que paralisa o fluxo da história por meio de descrições, comentários do narrador ou pensamentos dos personagens, e a cena, que na narrativa se compreende pela minúcia em que os fatos são contados. A frequência narrativa repetitiva, por contar várias vezes um acontecimento único, também é um mecanismo dilatador da temporalidade na narrativa.

Em narrativas onde a imobilidade se destaca, é comum observar a concentração em situações específicas, um traço típico de contos, que, devido à sua estrutura, se caracterizam pela centralização em um conflito e pela presença de poucos personagens. No entanto, esse mesmo enfoque pode ser aplicado a romances, independentemente de sua escolha pela temporalidade moldada à imobilidade ou não, sendo menos provável ainda encontrar esse

aspecto em narrativas que são repletas de peripécias e múltiplas ocorrências, como é comum em epopeias.

4.2 *O Deserto dos Tártaros*, de Dino Buzzati

Em *O Deserto dos Tártaros*, acompanhamos o protagonista Giovanni Drogo, um jovem tenente do exército aspirante à glória militar que, após ser designado para o fictício Forte Bastiani, experimenta três décadas de expectativa de uma invasão infactível. Sob regras e ética militar, Drogo se submete em um cenário inócuo à falácia de uma necessária defesa de seu país, ao mesmo tempo em que desconsidera a nocividade de seu autoabandono, fato esse assimilado tardiamente e decorrente da solidão, da ansiedade e da insignificância de sua permanência na fortaleza Bastiani. Nesse romance, a narrativa é minuciosa e densa, para que se possa capturar com precisão a monotonia, o tédio e a ansiedade que consomem o protagonista, que passa grande parte de sua vida no aguardo desse inimigo que nunca se materializa.

Para a construção imagética da atmosfera misteriosa e do ritmo vagaroso da história, é identificada a utilização de diversas estratégias narrativas associadas ao conceito de tempo, de Genette (1995), descritas no capítulo 1, e que são desenvolvidas por Buzzati nesse romance. Os eventos são principalmente dispostos de forma linear, o que caracteriza a narrativa como predominantemente isocrônica. No entanto, ao longo da história, também são introduzidas as duas formas de anacronia: a analepse e a prolepse.

Cronologicamente, seguimos no discurso o recém-formado tenente a caminho da antiga edificação militar. Um breve registro de memória retoma sua árdua trajetória na academia militar, desde seus primeiros dias até a conquista de sua liberdade e, então, seu preparo para assumir o cargo de oficial. Esse momento constitui uma analepse, trazendo à tona não apenas lembranças da infância e adolescência na cidade, mas também de eventos muito recentes, conforme acessamos seu pensamento: “[...] já me vi sozinho em diversas situações. Quando era criança, vagando pelos campos, em meio às noites urbanas, pelas ruas frequentadas por criminosos, e até mesmo na noite passada, quando dormi ao relento.” (BUZZATI, 2020, p. 27).

Algum tempo depois de chegar ao Forte, Drogo, inicialmente planejando retornar à cidade rapidamente, deparou-se com a realidade de uma estadia mais prolongada. Nos primeiros estágios de seu desconforto com essa nova rotina, que previa quatro meses no forte até sua libertação através de um diagnóstico médico falsificado, uma conversa com um colega que estava prestes a partir trouxe à tona antigas lembranças da cidade: “[...] por trás de suas

palavras, surgia aos companheiros a imagem da cidade distante, com seus palácios e suas igrejas imensas, as cúpulas, as alamedas românticas ao longo do rio.” (BUZZATI, 2020, p. 48).

Quando o sono de Drogo reina sobre os gritos das sentinelas e o ininterrupto gotejar da cisterna, o narrador heterodiegético prenuncia metaforicamente, fundamentando uma prolepse, o amargo destino da consciência da severidade do tempo que não se pode ser detido ou revertido: “[...] iria começar para ele a irreparável fuga do tempo” (BUZZATI, 2020, p. 38), imagem que se reforçará nas linhas seguintes do romance — “Passarão alguns dias antes que Drogo entenda o que aconteceu. Será então como um despertar.” (BUZZATI, 2020, p. 39); “Ai, se pudesse ver a si mesmo, como estará um dia, lá onde a estrada termina, parado na praia do mar de chumbo, sob um céu cinzento e uniforme, sem nenhuma casa ao redor, nenhum homem, nenhuma árvore [...]” (BUZZATI, 2020, p. 40).

No capítulo VII, encontramos um momento de alerta proporcionado pelo personagem Prosdócimo, alfaiate há 15 anos no Forte. Tendo profundo conhecimento da vida de todos e de sua própria existência nas instalações militares, ele adverte o tenente:

[...] Ele, o senhor coronel comandante e muitos outros ficarão aqui até estourar, é uma espécie de doença, tenha cuidado o senhor, tenente, que é novo, que mal acabou de chegar, tenha cuidado enquanto é tempo....
 – Cuidado com o quê? – Vá embora quando puder, para não pegar a mania deles.
 – Estou aqui apenas por quatro meses – disse Drogo –, não tenho a menor intenção de ficar.
 – Tenha cuidado assim mesmo, senhor tenente – repetiu o velhinho [...].
 (BUZZATI, 2020, p. 43)

Chegado o momento da prescrição médica que regularia o retorno de Drogo à cidade, ele, sem um profundo entendimento, sente-se de certa forma amalgamado à rotina do ambiente e recusa a autorização médica. O narrador antevê que essa decisão, com o passar do tempo, levaria Drogo a um profundo arrependimento, fazendo-o perceber o quão frágeis e insignificantes eram as motivações que o mantinham desejando permanecer naquele local, estabelecendo assim outra prolepse.

A estagnação temporal e a falta de progresso na vida do protagonista são enfatizadas pelo uso de elipses, que refletem o conceito de duração na narrativa. Por meio delas, há uma omissão de fatos que faz saltar o tempo da história e encurtar o tempo da narrativa, como pode-se observar no trecho seguinte: “Quase dois anos depois, Giovanni Drogo dormia uma noite em seu quarto, no forte.” (BUZZATI, 2020, p. 52). A verossimilhança da construção do realismo

mágico na história é reforçada pela riqueza de detalhes que o narrador, em sua abordagem impessoal, apresenta ao descrever o período exato desses vinte e dois meses:

[...] tempo para que se formem novas famílias, crianças nasçam e comecem até a falar, para que uma grande casa surja onde antes havia apenas um prado, para que uma mulher bonita envelheça e ninguém mais a deseje, para que uma doença, mesmo das mais demoradas, tome alento (enquanto isso o homem continua a viver despreocupado), consuma lentamente o corpo, desapareça para deixar lugar a breves aparências de cura, recomece mais fundo, sugando as últimas esperanças, sobre ainda tempo para que o morto seja sepultado e esquecido, para que o filho seja de novo capaz de rir e, à noite, leve moças ingênuas às alamedas, ao longo das grades do cemitério. (BUZZATI, 2020, p.60)

Neste trecho, no qual são enumeradas diversas possibilidades que poderiam ter acontecido durante o período mencionado, a narrativa sofre uma interrupção, marcando uma pausa no ritmo do tempo contado. A elipse mencionada no parágrafo anterior traz consigo uma compensação (explícita na citação direta longa acima): nela, acompanhamos o pensamento lógico do narrador que, de forma cúmplice, nos conduz de volta às conformidades cronológicas, suavizando a presença do elemento fantástico que nos envolvia até então e, à semelhança do protagonista, nos fazia flutuar num tempo inerte.

Na segunda noite no Forte Bastiani, o tenente começa a escrever uma carta com as palavras “Querida mamãe” (BUZZATI, 2000, p. 36). Essa ação é minuciosamente detalhada, abrangendo tanto o conteúdo escrito quanto os pensamentos do militar, o que caracteriza, em sua maior parte, uma extensa cena e, em alguns momentos, devido aos monólogos, pausas.

Em sua casa, na cidade, os relógios, um após outro, com toques diferentes, marcavam agora dez horas, as badaladas faziam tinir levemente os copos nas cristaleiras, da cozinha chegava um eco de risada, do outro lado da rua, um toque de piano. Através de uma estreitíssima janela, quase uma vigia, do lugar onde estava sentado. Drogo podia dar uma olhada em direção ao vale do norte, aquela terra desolada; mas agora só se enxergava a escuridão. 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, 2020, p. 37)

Após uma visita de Drogo à cidade, que acontece depois de seus quatro anos de estadia na edificação militar, ele experimenta uma sensação de estranhamento em relação à vida na cidade e uma percepção de não pertencimento diante das mudanças rápidas, particularmente nas vidas de seus amigos, que evoluíram em diversos aspectos. À medida que ele retorna,

notamos um aumento significativo na frequência de elipses e sumários, que, respectivamente, suprimem e resumem os eventos. Esse fenômeno ocorre, mais assiduamente, nas poucas páginas que antecedem o desfecho da narrativa, como destacado por Candido (1993), onde décadas passam rapidamente. A tediosa rotina no Forte também passa a ser representada pelo envelhecimento físico e doentio de Drogo: “Maldita cama, disse Drogo a si mesmo, estou aqui entrevado pela doença.” (BUZZATI, 2000, p. 157); paralelamente, no retrato de Giovanni, testemunhamos não apenas seu agravamento de saúde, mas também seu envelhecimento, refletido em sua descrição física:

[...] rosto de Giovanni começava a ficar coberto de rugas, os cabelos tornavam-se grisalhos, o passo, menos ligeiro; o rio da vida jogara-o agora para um lado, para os sorvedouros periféricos, embora no fundo ele não tivesse ainda nem cinquenta anos. Drogo, naturalmente, não fazia mais o serviço de guarda [...]. (BUZZATI, 2000, p. 151)

O aceleração do tempo na história substitui as construções mais comuns em pretérito perfeito (geralmente usados em cenas) pelo pretérito imperfeito. Esse tipo de flexão verbal torna-se predominante: “[...] o tempo *voava* [...], *passava* [...]”; “[...] *penetravam* os pensamentos [...]”; “Rumores estranhos como nunca *ecoavam* [...]” (BUZZATI, 2020, p. 150, grifos nossos).

Outro aspecto a ser destacado é a retomada de eventos que, no romance, é uma constante e pode ser identificada por meio de padrões de repetição definidos por Genette. O crítico explica que uma das formas da narrativa singulativa, por exemplo, é aquela que “conta n vezes aquilo que passou n vezes” (GENETTE, 1995, p. 115), seguindo a fórmula nN/nH (a repetição na narrativa corresponde à repetição na história). Recorrendo a esse conceito, podemos identificar passagens do romance em que essa estratégia é utilizada, como é o caso do persistente barulho da cisterna, que o protagonista sempre menciona quando o percebe, e as menções às estrelas (BUZZATI, 2020, p. 28-29), que surgem três vezes, em duas páginas, sempre que ele as avista, assim como no decorrer de cenas da história e nas pausas do narrador.

A recorrência frequente do penoso ritual das sentinelas também se encaixa no conceito de narrativa singulativa. Este ritual é introduzido no capítulo II da seguinte forma: “Ao longo de toda a orla do edifício central, das muralhas e dos redutos, via-se dezenas de sentinelas, com o fuzil no ombro, caminharem, metódicas, de um lado ao outro, cada uma por um pequeno trecho” (BUZZATI, 2020, p. 17). Mais adiante, no mesmo capítulo, encontramos: “[...] as sentinelas caminhavam lentas” (p. 18). Esse tema reaparece em vários momentos ao longo da narrativa, como podemos observar nos capítulos seguintes: no capítulo III, “sentinela, que

caminhava de um lado para o outro, com o fuzil no ombro” (p.21); no capítulo IV, “Giovanni agora pensava nas sentinelas que a poucos metros dele caminhavam como autômatos de um lado para o outro, sem um instante de pausa” (p.29); no capítulo VII, “Lá fora, na noite, sob a chuva outonal, caminhavam as sentinelas” (p.47); no capítulo XIV, “Tudo continuava como antes, as sentinelas permaneciam em seus postos, andando para cima e para baixo no espaço prescrito” (p.83); no capítulo XXI, “Drogo, parado na borda do planalto, observando as sentinelas de sempre andarem de um lado para outro” (p. 125); no capítulo XXII, “As sentinelas, [...] andavam de um lado para o outro pelo trecho respectivamente fixado” (p. 132); e no capítulo XXVI, “[...] as sentinelas repetindo sempre os mesmos passos de um lado para o outro” (p. 150).

Já a narrativa repetitiva seria aquela na qual um mesmo evento seria narrado várias vezes, embora tenha acontecido apenas uma vez (nN/1H). Podemos observar isso no romance, por exemplo, com a suposta invasão dos tártaros, que, ainda que hipotética, é várias vezes retomada ao longo da narrativa. A mudança de ritmo na história coincide com o surgimento da narrativa iterativa, que gera um efeito de enxugamento, como exemplificado no trecho: “O deserto setentrional continuava sempre vazio, nada fazia pressentir uma eventual invasão inimiga” (BUZZATI, 2020, p. 154). Essa informação é intrínseca à narrativa, que explorou amplamente o caráter monótono e abandonado do Forte por meio de cenas e pausas ao longo do romance. Todavia, é retomado uma vez o que foi diversas vezes relatado após a conscientização do protagonista de seu tempo perdido: “Faltavam poucos anos para a sua aposentadoria, a carreira estava terminada. [...] Restavam-lhe poucos anos, [...] jogara fora os melhores anos [...]” (BUZZATI, 2020, p.155). O leitor, por sua vez, por meio de diversos fatores (como os exemplos e desabafos de vários habitantes do forte, os comentários do narrador e as impressões que Drogo teve das mudanças da vida das pessoas na cidade), já percebia o transcorrer do tempo.

4.3 “A Grande Bonança das Antilhas”, *de Italo Calvino*

Em “A Grande Bonança das Antilhas”, somos conduzidos pelas memórias de seu velho e cansado tio, um ex-militar da marinha que fez parte da corajosa frota do almirante Drake, em uma batalha estática com um galeão da bem equipada frota espanhola, conforme narrado pelo sobrinho do protagonista. A frota inglesa à qual Tio Donald pertencia destacava-se pela precariedade de seu arsenal, ao passo que a bem equipada frota inimiga, além de possuir um arsenal robusto, mantinha uma postura pacífica devido à posse do tesouro. Nesse cenário, em

meio àquela bonança, os ingleses aguardavam ansiosamente “a chegada de um vento de sudoeste, uma tempestade, ou até mesmo um tufão...” (CALVINO, 1993, p. 78). A imobilidade, nessa história, fomenta a ironia e o humor em uma alegoria política que se desenrola pela perspectiva da temporalidade do discurso em relação com a temporalidade da narração (NUNES, 2013).

No conto, o narratário, Tio Donald, descreve o prolongado período da história, representando a situação de impasse com o galeão espanhol durante a bonança. No entanto, para nós, leitores, que estamos diante de um conto, o tempo da narrativa é breve e direcionado para as experiências e frustrações dos marinheiros durante esse período de espera. É possível discernir essa discrepância entre o tempo da narrativa e o tempo da história no seguinte trecho do conto de Italo Calvino:

[...] Nós os víamos com as lunetas, aqueles papistas molengões, aqueles marinheiros de araque, debaixo de suas sombrinhas com franjas, o lencinho entre o crânio e a peruca para enxugar o suor, e tomando sorvete de abacaxi. E nós, que éramos os mais valentes marinheiros de todos os oceanos, nós, cujo destino era conquistar para a Cristandade todas as terras que viviam no erro, devíamos ficar ali de braços cruzados, encostados nos bordos, pescando com linha e mascando fumo. Havia meses que estávamos em rota para o Atlântico, nossas provisões estavam reduzidas ao extremo e avariadas; todo dia o escorbuto levava algum de nós, que desabava no mar dentro de um saco enquanto o timoneiro murmurava às pressas dois versículos da Bíblia. (CALVINO, 1993, p. 77-78)

O personagem metadieético, Tio Donald, narra suas memórias com uma notável relutância e cansaço físico, frequentemente intercalando momentos sonolentos e extensas divagações, o que contribui para uma narrativa que se alinha de maneira significativa com a marcante imobilidade que permeia a história que ele está compartilhando.

A narrativa, predominantemente retrospectiva, apresenta uma estrutura temporal com uso frequente de analepses, ou seja, flashbacks que retornam a eventos passados. No entanto, observamos uma prolepse quando o narrador ansioso faz menção ao seu conhecimento prévio sobre o sucesso de seu tio: “[...] sabemos que vocês se salvaram, que acabaram sendo os vencedores contra o galeão espanhol, mas explique-nos como aconteceu, tio Donald!” (CALVINO, 1993, p. 79). A prolepse que mencionamos anteriormente revela a curiosidade do jovem, que está ansioso para explorar os detalhes que conduziram ao desfecho narrado pelo ancião. Essa imersão na narrativa é acompanhada por uma observação importante sobre a ordem temporal presente no conto. Ao analisarmos as conjugações verbais ao longo do texto, percebemos que o uso do pretérito imperfeito predomina. No entanto, as duas últimas frases do

conto quebram essa estrutura temporal ao empregar verbos conjugados no presente do indicativo e no presente do subjuntivo. Este desvio temporário para o presente revela a impaciência e a urgência dos ouvintes, ansiosos por detalhes, que clamam: “Não aguentamos mais esperar! Continue, tio Donald!” (CALVINO, 1993, p. 80). O predomínio do pretérito imperfeito ainda mantém uma forte conexão com as ações não concretizadas e incompletas da narrativa, como exploraremos mais detalhadamente na análise da frequência posteriormente.

A duração das pausas e cenas, práticas usualmente utilizadas para a dilatação da narrativa, são pouco exploradas neste conto. O sobrinho de Donald realiza breves pausas descritivas, destacando a postura vagarosa de seu tio diante dos ansiosos ouvintes, ávidos por suas memórias de guerra: “[...] quando víamos aparecer entre suas pálpebras eternamente semicerradas o lampejo de um olhar” (CALVINO, 1993, p. 77); “[...] nós dizíamos, vendo que o velho lobo do mar já encostava o queixo no peito e recomeçava a cochilar” (p. 77); “[...] nós exclamamos, com os olhos brilhando de impaciência, pegando-o pelos pulsos e sacudindo-o” (p. 79). Em algumas cenas, Donald descreve minuciosamente a progressão de eventos, como exemplificado a seguir:

O galeão estava parado, nós também paramos, e ali, no meio da grande bonança, fomos ficando um de frente para o outro. Nós não podíamos passar, eles não podiam passar. Mas eles, a bem da verdade, não tinham a menor intenção de ir adiante: estavam ali justamente para não nos deixar passar. Nós, ao contrário, a frota de Drake, já tínhamos andado um bom percurso, exatamente para não dar trégua à frota espanhola e tirar daquelas mãos de papistas o tesouro da Grande Armada, e entregá-lo às de Sua Graciosa Majestade Britânica, a rainha Elizabeth. Mas agora, diante dos canhões daquele galeão, com as nossas poucas colubrinhas não conseguiríamos aguentar, e assim evitávamos que fosse dado um tiro. Pois é, meninos, eram essas as relações de força, imaginem vocês. Aqueles danados do galeão tinham provisões de água, frutas das Antilhas, abastecimentos fáceis em seus portos, podiam ficar ali o quanto quisessem: mas também se continham para não atirar, porque para os almirantes de Sua Majestade Católica aquela guerrinha com os ingleses, tal como estava sendo feita, era justamente o que queriam, e se as coisas enveredassem por outro caminho, para uma batalha naval vencida ou perdida, todo o equilíbrio ia para os ares, certamente haveria mudanças, e mudanças era o que eles não queriam. (CALVINO, 1993, p. 77)

Outras cenas surgem brevemente entremeadas aos diálogos, ilustrando-se no momento em que os personagens se ajoelham aos pés de Donald, suplicando com as mãos juntas e sacudindo seu ombro enquanto gritam (CALVINO, 1993, p.80). A narrativa também apresenta sumários frequentes ao longo da narrativa. Um exemplo é dado no excerto a seguir, em que se opta pelo sumário tendo em vista que o uso de uma elipse implicaria em omissão de ações, e a

imobilidade da história já se dá devido ao resumo de situações irrisórias ao que se esperava de um cenário fértil a batalha, luta:

Entendam, foi uma bonança que ninguém esperava que durasse tanto, talvez até anos, ali ao largo das Antilhas, e com um calor sufocante, e um céu pesado, baixo, que parecia prestes a explodir numa tempestade. Suávamos em bica, todos nus, trepados nas enxárcias, buscando um pouco de sombra debaixo das velas enroladas. Tudo estava tão imóvel que, mesmo os que entre nós andavam mais impacientes querendo mudanças e novidades, também ficavam imóveis, um no alto do joanete, outro na vela grande, um terceiro montado na verga, empoleirados lá no alto folheando atlas e cartas náuticas... (CALVINO, 1993, p. 80)

No que tange ao elemento temporal da elipse, é possível identificá-lo na expressão final do conto. Nesse momento, o desfecho da bonança é propositalmente omitido, criando um final aberto que instiga uma série de questionamentos, como é claramente evidenciado pela suplicação angustiada dos personagens: “— Diga-nos como foi que acabou, pelo amor de Deus! Não aguentamos mais esperar! Continue, tio Donald!” (CALVINO, 1993, p. 80).

Quanto à frequência, observamos várias manifestações. O primeiro parágrafo estabelece a frequência da narrativa repetitiva ao informar que é um hábito que o ex-militar narre o ocorrido no passado: “VOCÊS DEVIAM OUVIR meu tio Donald, que tinha navegado com o almirante Drake, quando se metia a contar uma de suas aventuras.” (CALVINO, 1993, p. 79). A disposição dos verbos no pretérito imperfeito subsequente reforça a ação frequente e repetitiva das narrativas de Donald. A consideração de um evento sob diversas perspectivas, no qual a frota passou meses contemplando uma possível saída da bonança, incluindo a cômica analogia de uma possível movimentação do navio sem vento e o hipotético vapor da cafeteira como prova concreta de seu raciocínio (CALVINO, 1993, p. 79), estabelece uma narrativa iterativa. Para uma melhor compreensão do conceito de narrativa singulativa, é preciso desconsiderar o primeiro parágrafo, que indica que a história é contada incessantemente pelo velho. Ao fazer isso, podemos nos concentrar quando a narrativa ocorre, validando a compreensão desse tipo de frequência na diegese, que relaciona a ocorrência de um evento com a prática de contá-lo.

Em resumo, nesta sessão, aprofundamos a análise da imobilidade temporal, moldada pela concisão e objetividade características dos contos. Percebemos que a singularidade desta obra, portanto, emerge do sintetismo do tempo da narrativa que se contrapõe à sensação de prolongamento temporal extraída da diegese. Assim, a intencional imobilidade na história contada se revela através de cenas e pausas concisas, aliadas às analepses de diversos sumários

das memórias do Tio Donald, na qual, por meio da metáfora de estar à deriva em alto mar, ironizou a estagnação política vivida durante o período fascista.

Considerações Finais

Neste estudo das obras *O Deserto dos Tártaros* e “A Grande Bonança das Antilhas”, conduzido pela lente da Literatura Comparada, emergem três perspectivas frutíferas: as convergências, as divergências e o olhar renovado que se desenha por meio da interseção analítica dessas duas narrativas. Para tais, de antemão analisa-se Dino Buzzati e Italo Calvino, porque, como elucidado por Bakhtin (1997, p. 220):

O autor deve ser compreendido, acima de tudo, a partir do acontecimento da obra, em sua qualidade de participante, de guia autorizado pelo leitor. Compreender o autor no mundo histórico de sua época, compreender seu lugar na sociedade, sua condição social. Aqui saímos dos limites de uma análise do acontecimento da obra e entramos no domínio da história; o estudo puramente histórico tem de levar em conta todos esses fatos.

O contexto sócio-histórico e artístico que envolveu Dino Buzzati e Italo Calvino estabelece outras conexões entre os escritores de mesma nacionalidade. Eles se vincularam por meio do realismo fantástico, uma vanguarda que, através da subjetividade, muitas vezes entregue a alegorias, representa a realidade de maneira frequentemente implícita, utilizando elementos surreais e ambíguos para expressar seus sentimentos negativos originados do período opressivo do poder fascista de Benito Mussolini.

O romance e o conto, lançados respectivamente durante e após a Segunda Guerra Mundial, apresentam narrativas imersas no militarismo, sugerindo de antemão uma predisposição à batalha. Contudo, nos enredos de ambos, a insignificância, a estagnação, a espera e a esperança se destacam sobre o frenesi bélico premeditado. Ambas as obras exploram subcamadas temáticas, indo desde uma perspectiva íntima de crítica social até considerações mais amplas sobre sistemas políticos.

Buzzati e Calvino se diferenciam substancialmente no que concerne ao engajamento político. Enquanto Calvino era um militante esquerdista declarado, Buzzati era criticado por sua neutralidade política. Essas discrepâncias refletem-se nas obras que estamos analisando. O conto calviniano está alinhado com uma crítica política determinada, ao passo que o romance buzzatiano, através da extensa experiência do escritor, oferece uma reflexão sobre o sistema econômico em desarmonia com os propósitos de vida, conforme afirmado por Gama (2000): “Entediado com as tarefas que cumpria à noite no jornal, Buzzati começou a ser assaltado por um sentimento de ansiedade diante do temor de que ‘aquele ramerrão’ (sua rotina no trabalho) continuasse ao infinito, consumindo-lhe ‘inutilmente’ a existência”.

Depois de mergulhar nos contextos dos autores, direcionamos nosso olhar para o cerne das obras. É evidente a presença de diferentes perspectivas em relação aos conceitos genettianos, notadamente nas práticas analépticas e nos marcadores linguísticos notáveis das construções verbais no pretérito imperfeito, empregados de maneira iterativa no conto e, em alguns momentos, no romance. A frequência de cada narrativa se destaca pela repetição constante de um mesmo acontecimento ao longo da trama.

No cerne dos enredos, por meio de metáforas e simbolismos para transmissão de significados profundos, os protagonistas compartilham expectativas em relação a um futuro incerto, destinado à espera em estados de inatividade. Tanto no romance quanto no conto, a monotonia que permeia a vida dos personagens atribui a sensação de tédio e repetição ao longo de todo o decorrer das histórias. As reflexões existenciais também se conectam nas convergências dessas obras, pois Drogo, de *O Deserto dos Tártaros*, questiona suas escolhas e a relevância de sua carreira militar, enquanto, no conto, a reflexão gira em torno da apatia resultante da falta de ação.

As divergências entre as obras principiam por seus gêneros distintos: um conto e um romance. As diferenças se estendem também aos tipos de narradores empregados: no romance, há um narrador heterodiegético onisciente, enquanto no conto temos um personagem metadiegético inserido em uma narração homodiegética. Quanto às particularidades do enredo, em que se trata de normas rigorosas de serviços, em um, há uma fronteira militar remota, enquanto, no outro, há um cenário marítimo. A espera desempenha um papel central em ambas as obras; no entanto, sua natureza nas tramas difere: de um lado, oficiais aguardam a chegada dos inimigos, enquanto, do outro, espera-se por condições climáticas propícias ao movimento. Neste caso, há uma conexão com elementos naturais, enquanto naquele observa-se um abstracionismo.

A nova significação derivada desta abordagem comparatista entre *O Deserto dos Tártaros*, de Dino Buzzati, e “A Grande Bonança das Antilhas”, de Italo Calvino, não apenas enriquece a compreensão individual dessas narrativas, mas também lança luz sobre as nuances estilísticas e temáticas que ultrapassam seus limites individuais. Esperamos, assim, que esta análise não só possa contribuir para o avanço do campo da pesquisa acadêmica, mas também estabelecer base sólida para investigações futuras sobre a temporalidade, mais especificamente, sobre as estratégias de construção da imobilidade em narrativas.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES; PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Poética**. 3. ed. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2008.
- BARTHES, Roland. **Inéditos**. São Paulo: Martins, 2004.
- BLAKEMORE, Erin. Benito Mussolini: ascensão, queda e legado do fundador do fascismo. **National Geographic**, 2022. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2022/10/benito-mussolini-ascensao-queda-e-legado-do-fundador-do-fascismo> Acesso em: 01 nov. 2023.
- BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, S. P. de O. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- BUZZATI, Dino. **O Deserto dos Tártaros**. 8. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- CALVINO, Italo. **Assunto encerrado** – discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. [e-book]
- CALVINO, Italo. A grande bonança das Antilhas. *In*: CALVINO, Italo. **Um general na biblioteca**. Tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia de Bolso, 1993. p. 77-82. [e-book]
- CANDIDO, Antonio. **O Discurso e a Cidade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.
- CARVALHAL, Tânia. **Literatura Comparada**. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- ELUF, Luiza Nagib. É cruel não termos controle algum sobre a passagem do tempo. **ConJur**, 2004. Disponível em: https://www.conjur.com.br/2004-jan-05/tempo_misterio_estamos_longe_decifrar Acesso em: 01 nov. 2023.
- FABRI, Mariarosaria. A fabulosa incursão de Dino Buzzati na literatura infantil. **Pensares em Revista**, São Gonçalo-RJ, n. 9, p. 105-122, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/pensaresemrevista/article/view/30910/22062>. Acesso em: 13 out. 2023.
- GAMA, Rinaldo. “O DESERTO DOS TÁRTAROS” Obra “da vida” de Buzzati retorna. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2608200014.htm> Acesso em 11 nov. 2023
- GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GIORGETTI, Ugo. Apresentação. *In*: BUZZATI, Dino. **O Deserto dos Tártaros**. 8. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020. p. 5-6.

IOZZI, Adriana. A retomada do romance. Panorama da Literatura Italiana. **Cadernos entre Livros**, n. 6, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

METZ, Christian. **Essais sur la signification au cinema**. I. Klincksieck, 1968.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. **Saber Narrativo**: proposta para uma leitura de Italo Calvino. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2007.

MUSSOLINI, B. **Opera omnia**. Org. E. e D. Susmel. Firenze, 1956. v.XVIII, p.160ss. [Firenze, 1957. v.XXII]; [Firenze, 1953, v.XXVI]; [Firenze, 1956, v.XX]; [Firenze, 1959, v.XXVII]; [Firenze, 1956, v.XX].

NEPOMUCENO, Eric. **A paisagem por dentro**. Entrevista cedida a Jonatan Silva. Governo do Estado do Paraná, [s.d.]. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Eric-Nepomuceno>. Acesso em: 08 out. 2023.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução de A. Chelini, José P. Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2. ed. Tradução de Silvia Delpy. São Paulo: Perspectiva, 1981.

UNIVESP. Literatura Fundamental 59 – O deserto dos Tártaros – Aurora Bernardini. YouTube, 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0ZA-3Qa7YAE&t=440s>. Acesso em 21 nov. 2023.

WELLEK, René. O nome e a natureza da literatura comparada. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (org.). **Literatura Comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 120-148.