

SIMULTANEIDADE NA LITERATURA — UMA BREVE COMPARAÇÃO DE EXEMPLOS

SIMULTANEITY IN LITERATURE — A BRIEF COMPARISON OF EXAMPLES

Isadora Bortoluzzi Massa¹

RESUMO: O presente trabalho parte de uma breve exposição dos diferentes recursos utilizados por James Joyce em seu romance *Ulysses* a fim de situar dois acontecimentos no mesmo espaço temporal para comparar, de forma concisa, a maneira como três outros autores — Jorge Luis Borges, Lemony Snicket e Stephen King — lidam com a questão em suas respectivas obras.

Palavras-chave: simultaneidade, *Ulysses*, análise de exemplos

ABSTRACT: The present article goes from a brief exposition of the different resources used by James Joyce in his novel *Ulysses* to situate two distinct happenings in the same temporal space to a concise comparison of the manner in which three other authors — Jorge Luis Borges, Lemony Snicket and Stephen King — deal with the question in their respective works.

Keywords: simultaneity; *Ulysses*; example analysis.

1. INTRODUÇÃO

A literatura, enquanto forma que permite ao autor uma infinidade de representações e efeitos inerentes a si, tem suas limitações quando comparada aos meios musical e cinematográfico. É impossível para o autor literário retratar dois acontecimentos que ocorrem exatamente ao mesmo tempo no mesmo espaço físico do livro; forçosamente, um será descrito após o outro e o olho do leitor se voltará para as duas cenas uma de cada vez — o que pode emprestar-lhes uma impressão de

¹ Mestranda, UFPR.

consecutividade quando a simultaneidade era buscada. Como, então, retratar em uma obra literária acontecimentos simultâneos?

Notações de tempo, objetos e outras imagens recorrentes, interposição de trechos, espaços similares demarcados pela diferença de pontos de vista entre personagens — são várias as maneiras de transmitir a simultaneidade de duas cenas diferentes.

De especial destaque é o uso desses recursos feito por James Joyce, no seu *Ulysses*. Embora a maior parte da ação do livro seja consecutiva, com breves espaços de uma ou duas horas entre capítulos, os momentos de recuo temporal são habilmente marcados com uma recorrência de imagens, sendo até mesmo tematizados em certos capítulos do livro. Um esforço intenso e inovador se reflete nesses momentos, especialmente no capítulo dez (*Rochedos Errantes*) e no capítulo onze (*Sereias*), ambos retratos do exame detalhado de Joyce das limitações da literatura.

O presente trabalho tem como intenção expor alguns dos recursos utilizados por Joyce para transformar a impressão de consecutividade numa de simultaneidade, e, de forma breve, compará-los com a maneira como os autores Jorge Luis Borges — em seu conto *O Aleph* (incluído na antologia de contos *Antologia Pessoal*) —, Lemony Snicket — em sua obra *The Penultimate Peril*, parte do conjunto de obras *A Series of Unfortunate Events* — e Stephen King — em sua obra *It* — lidam com a necessidade de transmitir mais de um evento ao mesmo tempo.

2. ROCHEDOS ERRANTES E SEREIAS: SIMULTANEIDADE EM ULYSSES

O *Ulysses* de James Joyce é uma das obras mais complexas da literatura: cada aspecto seu, das personagens às técnicas narrativas empregadas em cada capítulo, foi cuidadosamente planejado e explorado. O modo como Joyce buscou enfrentar e lidar

com problemas essenciais da prática da literatura redefiniu alguns desses para sempre, bem como o próprio romance moderno.

A simultaneidade na literatura é apenas uma das várias questões trabalhadas por Joyce em *Ulysses*. Presente durante todo o livro nos momentos de justaposição temporal — no recuo temporal do capítulo quatro, *Calypso*, e na transição entre os capítulos oito e nove, por exemplo — a simultaneidade emerge como um dos temas principais dos capítulos dez e onze, *Rochedos Errantes* e *Sereias*, respectivamente. O cuidado aplicado por Joyce no desenvolvimento desse tema gerou construções temporais fascinantes em sua obra.

O capítulo *Rochedos Errantes* se destaca dos outros de *Ulysses* pelo seu foco. Ao invés de acompanhar Stephen ou Bloom durante suas andanças por Dublin, ele busca retratar as caminhadas de uma grande quantidade de personagens dublinenses, em divergentes e/ou coincidentes trajetórias planejadas pelo autor de forma a corresponder com as dimensões reais da cidade física de Dublin. O capítulo é uma alternância de cenas que envolvem pontos de vistas de várias personagens diferentes, servindo a passagem da carruagem do vice-rei da Irlanda como fio condutor das narrativas.

Conforme discutido na introdução, a temporalidade intrínseca à leitura torna impossível narrar todas essas breves caminhadas ao mesmo tempo; devido à quantidade de personagens (até mesmo uma adaptação cinematográfica ou musical teria dificuldade ao retratar essas pequenas narrativas no exato momento em que acontecem). Para transmitir uma impressão de simultaneidade, que perdura a despeito do caráter consecutivo da colocação das narrativas, Joyce se vale de recorrências temáticas e imagéticas: certas personagens e objetos são vistos em mais de uma das pequenas narrativas, identificando onde a personagem do trecho em questão se situa temporalmente em relação aos outros; certos trechos ecoam temas de passagens que vieram antes; e certas ações — como o telefonema de Boylan à sua

secretária — desenrolam-se ao longo do capítulo, em vez de ficarem confinadas apenas à cena onde começaram.

A necessidade de uma impressão de simultaneidade dos acontecimentos não é apenas restrita à marcação temporal; por meio dessas marcas de simultaneidade, o leitor é capaz de situar a personagem que dá alma ao pequeno trecho de narrativa espacialmente em relação às outras na cidade de Dublin. Um leitor que tivesse conhecimento da cidade na época em que o livro foi escrito seria provavelmente capaz de situar as caminhadas das personagens em pontos físicos definidos e talvez desta maneira medir sua duração. O uso dessas marcas de simultaneidade resulta em uma teia complexa de trajetórias de personagens que se sobrepõem, interpõem e influenciam com um compasso quase musical.

“Musical” é uma palavra-chave para a interpretação do capítulo onze, *Sereias*. Criando um paralelo com a aparição das míticas criaturas na *Odisseia* de Homero, o capítulo trata do almoço tardio de Bloom no bar Ormond, onde duas garçonetes — as *Sereias* do título — participam de um jogo disfarçado de sedução com os clientes passantes. Todo o capítulo gira em torno da ideia da música: estruturas sintáticas se repetem para criar ritmo, rubricas de partitura dão o tom dos trechos que seguem e personagens que irrompem no bar têm seus próprios *leitmotive* musicais onomatopeicos.

Sendo a música intrinsecamente uma forma de arte com amplo espaço para a simultaneidade — com a maior parte da produção musical tendo uma união de diferentes instrumentos, entre outros expedientes possíveis —, um capítulo que pretende aproximar-se da linguagem musical por força terá de lidar com acontecimentos que se desenrolam ao mesmo tempo.

A solução de Joyce é interessante: ele insere os *leitmotive* de certas personagens entre pausas da ação, permitindo aos leitores acompanhar sua trajetória mesmo quando elas não estão no bar que é o foco da cena (através dos “tap” que acompanham

os passos do rapazote cego e sinalizam sua aproximação do bar antes que sua entrada em palco seja descrita e dos ruídos da carruagem de Rojão Boylan, conforme este se aproxima do bar para se encontrar com Lenehan e, depois, sai e se aproxima da casa dos Bloom). A inserção dos pequenos ruídos do caminhar e abrir de portas de Boylan mantém os dois eventos — o almoço de Leopold Bloom e a chegada do amante de Molly na Eccles Street — na mente do leitor como dois filmes simultâneos, um lançando sua sombra sobre o outro.

Esses são apenas alguns dos recursos utilizados por Joyce ao transmitir a impressão de simultaneidade. Como em vários outros campos, o trabalho do irlandês é inovador e sua influência pode ser sentida em grande parte da produção que seguiu ao lançamento de *Ulysses*.

3. O ALEPH E A IMPOSSIBILIDADE DA REPRESENTAÇÃO DA SIMULTANEIDADE

O argentino Jorge Luis Borges é conhecido pelo seu trabalho com temas filosóficos e pelo tom onírico de seus trabalhos, em que muitas vezes o real e o irreal se confundem. Com motivos recorrentes como labirintos e espelhos, Borges pode ser considerado um pioneiro ou pelo menos um predecessor do realismo fantástico latino-americano, o que talvez justifique a natureza fantástica e simbólica da simultaneidade presente no conto *O Aleph*.

Nesse conto, o protagonista (também chamado Borges) tem a experiência singular de fitar um Aleph — artefato misterioso que contém em si todos os objetos, “um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos.” (BORGES, 2008, p. 169). Ao visualizá-lo, o protagonista observa todo o universo ao mesmo tempo e tem acesso a todos os pontos de vista, do passado e do futuro, a partir de um ponto só.

Enquanto Joyce busca ligar múltiplos eventos simultâneos por uma complexa rede que é ligada pelo fio da passagem da carruagem do vice-rei em Dublin, Borges

admite a impossibilidade do registro do simultâneo: o protagonista do conto se refere à tentativa de descrever a experiência do Aleph como seu “desespero de escritor”. A simultaneidade do Aleph não é apenas uma experiência impossível de se traduzir na literatura, é uma experiência impossível de se traduzir na linguagem humana, devido à falta de referência comum — ninguém que não houvesse olhado para o Aleph poderia compreender o misticismo e o divino contidos no artefato.

Uma série de eventos infinitamente maior em número do que as trajetórias das personagens de Joyce ocupa a mesma posição, “sem superposição e sem transparência”, e a impossibilidade de posicionar as palavras desta maneira no livro físico leva a uma impossibilidade de se transmitir a experiência da personagem tal como ela lhe pareceu. A literatura no conto é reconhecida como limitada, contaminante; descrever o Aleph em forma de livro ou encontrar uma imagem equivalente tal qual o protagonista espera seria apenas tingi-la de falsidade.

Borges, o protagonista, descreve então uma série de imagens que viu no Aleph: paisagens de vários lugares do mundo, objetos do presente e do passado, uma grande recorrência de espelhos, pessoas de todos os pontos de vista do mundo, entre outros. Na lista, um elemento segue após o outro, encerrando com a compreensão da contemplação de um “inconcebível universo”. Porém, o protagonista afirma antes de iniciar a enumeração: “O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, consecutivo, porque a linguagem o é.” (Idem, p. 172).

A ousadia na forma não é uma das características mais admiradas no trabalho de Jorge Luis Borges. Em geral, pode-se dizer que suas narrativas estão mais interessadas em experiências extraordinárias de personagens extraordinárias e, assim, as soluções encontradas por Joyce provavelmente ficariam fora de lugar em seus breves contos. A sua própria admissão da impossibilidade de transformar o consecutivo no simultâneo de maneira efetiva pode ser lida como uma impressão de simultaneidade à medida que o leitor busca imaginar o Aleph do mesmo ponto de vista do protagonista. A lista

de visões de Borges é menos sofisticada que a inserção de onomatopeias musicais de Joyce, porém, tanto em um recurso como no outro, o leitor voltará seus olhos para o texto por partes e a simultaneidade na literatura ainda será apenas uma impressão.

“O problema central é insolúvel: a enumeração, mesmo parcial, de um conjunto infinito.” (BORGES, 2008, p. 172). Talvez a própria falta dessa solução seja um recurso de Borges para intensificar o inconcebível, o alegórico e o aspecto quase sagrado do Aleph de seu conto.

4. METALITERATURA E SIMULTANEIDADE: OS CAPÍTULOS QUATRO, CINCO E SEIS DE *THE PENULTIMATE PERIL*

Daniel Handler, o elusivo autor por trás do pseudônimo Lemony Snicket, interrompe o fluxo da ação do décimo segundo livro da série *A Series of Unfortunate Events, The Penultimate Peril*, com um aviso:

NOT A CHAPTER

As I'm sure you've noticed, most of the history of the Baudelaire is organized sequentially, a word which here means "so that the events in the lives of Violet, Klaus and Sunny Baudelaire are related in the order in which they occurred." In the case of the next three chapters, however, the story is organized simultaneously, which means that you do not have to read the chapters in the order in which they appear. [...] because all of them occur at the very same time, you need not read the chapters in the sequence four-five-six, but can read them in any order you choose. Or, more sensibly, you could simply skip all three chapters, along with the seven chapters that follow them, and find some other sequential or simultaneous thing to occupy your time. (SNICKET, 2005, p. 75-76)

A diferença entre o leitor ideal de Joyce e o leitor ideal de *A Series of Unfortunate Events*, obra pertencente ao gênero da literatura infanto-juvenil, não consegue explicar completamente a diferença na abordagem dos dois autores. Enquanto Joyce começa a trançar sua rede de trajetórias dublinenses e seu capítulo musical sem se preocupar

em explicar-se para o seu leitor, Handler/Snicket deixa excessivamente claro qual tipo de impressão ele busca transmitir nos capítulos que se seguem.

Descrições minuciosas dos métodos a serem usados são parte do estilo de Handler/Snicket, que faz uso extensivo da metalinguística e metaliteratura no decorrer de suas obras. Munido de alto conhecimento sobre os gêneros que adota, ele faz referências aos seus próprios métodos com a intenção de parodiar. Ao descrever outros termos e técnicas literárias, como o *déjà vu*, ele combina a forma com o significado da expressão, de tal maneira que é impossível separar um do outro.

O aviso claro antes do início dos três capítulos não é a única maneira que Handler/Snicket encontra para transmitir a impressão de simultaneidade em *The Penultimate Peril*. Neste livro, encontra-se a décima segunda aventura dos órfãos Baudelaire, protagonistas da série. Trabalhando para uma organização misteriosa que parece estar por trás de todos os acontecimentos de suas vidas, eles se infiltram em um hotel como *concierges*, com a missão de observar a movimentação dos heróis e vilões dentro do hotel e descobrir qual dos dois gerentes gêmeos é aliado da organização. Cada capítulo é dedicado a um dos três órfãos Baudelaire e a simultaneidade, neste caso, encontra-se na estrutura: um dos irmãos encontra um ou mais personagens com quem entraram em conflito em outros livros, entra em contato com um dos gerentes gêmeos, recebe um pedido bizarro cujas ramificações não consegue adivinhar e, incapaz de discernir um gêmeo do outro, dá seguimento à tarefa enquanto escuta o relógio do hotel bater as três horas. A impressão de simultaneidade torna-se então vital para o texto, uma vez que, ao decorrer de três capítulos, revela-se a existência de um terceiro gerente, personagem importante para o desenrolar da trama do livro.

A própria estrutura sintática dos três capítulos é similar. Ao fim do episódio, cada órfão Baudelaire revisa suas ações enquanto entra em desespero por não ter sido capaz de discernir os planos daqueles que havia acabado de encontrar e nem de poder

determinar a moralidade do que está prestes a fazer. O fio condutor dessa pequena retomada, que surge ao fim dos três capítulos de maneira similar à carruagem do vice-rei pelas ruas de Dublin, são as batidas do relógio do Hotel Denouement, que soam como a palavra “*Wrong!*” (errado) e podem ser ouvidas de todo o hotel. A reflexão dos órfãos de que a missão está indo mal é então pontuada pelas batidas desse relógio, que conduzem o resumo do capítulo e também marcam as frases de uma maneira semelhante à simbologia musical do capítulo nove de *Ulysses*. O som do relógio nesse caso estaria ligado a uma ideia ao invés de a uma personagem.

O convite de Lemony Snicket ao leitor (ler os capítulos quatro, cinco e seis numa ordem arbitrária) torna-se uma forma de enfatizar essa simultaneidade. Embora a consecutividade dos capítulos seja inevitável pela própria forma da literatura, o autor demonstra que sua existência pode ser ignorada para uma criação de significação.

Os métodos que Handler/Snicket usa para demarcar trechos simultâneos e transformar acontecimentos consecutivos em acontecimentos simultâneos são sem dúvida mais explícitos que os de Joyce, porém talvez tão engenhosos quanto, encaixando-se sem problemas na variedade de paródias e técnicas usadas pelo autor no decorrer da série.

5. A TRANÇA TEMPORAL DE *IT*

It, publicado em 1986, é o décimo terceiro romance publicado por Stephen King sob o seu verdadeiro nome e o desenvolvimento de temas recorrentes nos doze livros que o antecederam torna sua interpretação e leitura gratificante. É um romance de larga extensão, cuja narrativa abarca mais de vinte anos dentro da história, e que, entre as obras de King até então publicadas, somente poderia ser comparado com o seu romance apocalíptico *The Stand* (1978) e com a jornada por um Estados Unidos místico de *The Talisman* (1984; co-escrito com Peter Straub). Em *It* pode-se encontrar

várias das questões exploradas por King em outros romances: a transição da infância para a vida adulta, a monstruosidade (literal e metafórica) por trás da mentalidade tradicional de uma pequena cidade sulista e o poder da ficção de alterar a realidade. Dentre essas questões, as duas primeiras se tornam força motriz do romance.

O que torna *It* um romance interessante para a análise de um exemplo de impressão de simultaneidade é o seu intrincado trabalho com o tempo, talvez precedido pela ordem anacrônica dos recortes que contam a história de *Carrie* (1974), pelos *flashbacks* estendidos de *Firestarter* (1980) ou pela cronologia difusa do primeiro livro da série da Torre Negra, *The Gunslinger* (1982), e que poderia só encontrar similar em *Gerald's Game*, publicado seis anos depois.

A ação de *It* se passa na cidade de Derry, no estado do Maine, onde uma abominação assombra os esgotos e, a intervalos de vinte e seis ou vinte e sete anos, ataca crianças e adolescentes da cidade. No princípio do livro é contado o início de dois desses ciclos, o de 1958 e o de 1985, e logo passa a conhecer-se as personagens, que, subentende-se, enfrentaram essa criatura em 1958, quando crianças e, ao saber do início de um novo ciclo, preparam-se para enfrentá-la novamente. Entremeados com a narrativa, existem interlúdios cujo momento de escrita se situa um pouco antes das ações dos adultos de 1985, relatando eventos dos ciclos anteriores na cidade de Derry, numa delicada trança temporal.

Tanto as ações das crianças de 1958 quanto as ações dos adultos de 1985 são igualmente importantes para a história, cujo foco alterna de uma linha temporal para a outra em intervalos organizados. O que torna as crianças de 1958 mais do que *flashbacks* é o fato de que os adultos de 1985 não se lembram delas. Têm uma vaga noção do seu papel anterior e do que é a criatura; lembram-se de terem sido amigos, mas não porquê. É apenas ao se encontrarem, conversarem, e, por fim, iniciarem uma expedição para destruir a criatura de uma vez por todas que se lembram com detalhes de tudo o que fizeram no verão de 1958.

A necessidade de uma impressão de simultaneidade vai entrar então não como uma maneira de representar dois eventos que acontecem ao mesmo tempo, mas duas linhas temporais que são relevantes no mesmo ponto da história. Em vez de várias trajetórias e personagens diferentes reunidas no mesmo momento, como nos *Rochedos Errantes* de Joyce, tem-se um conjunto de personagens revivendo as mesmas lembranças de 1958 — literalmente, uma vez que estas são frequentemente relatadas a todos — quando estão reunidas. A maior parte das lembranças de 1958 tem direta relação com a ação de 1985 que a despertou. Como dois temas musicais, uma linha temporal constantemente acompanha a outra.

O método que Stephen King usa parece ser mais singelo do que a complexa rede de trajetórias dos *Rochedos Errantes* ou do que os *leitmotive* das *Sereias*. Cada uma de suas personagens principais tem capítulos dedicados ao seu ponto de vista em 3ª pessoa limitada: quando estão sozinhas e se lembram de coisas acontecidas em 1958, essas coisas têm relação com o que estavam fazendo diretamente em 1985; quando estão reunidas, a lembrança de 1958 é referida como uma história a ser contada. Conforme a história se aproxima do seu clímax, a alternância entre linhas temporais ocorre tão rapidamente que trechos se justapõem.

Um exemplo dessa justaposição são as seções 2 e 3 do capítulo dezenove. A seção 2 se passa em 1958, relata o momento em que a personagem Beverly Marsh foge desesperada da casa de seu pai, que, possuído pela criatura, a persegue pelas ruas de Derry com a possível intenção de matá-la e inicia a sequência de eventos que levará as crianças de 1958 a fazer a expedição para enfrentar a criatura naquele dia específico. O trecho se encerra quando Beverly, tendo despistado seu pai, procura seus amigos para avisá-los do perigo, e, sem saber, é seguida pela turma de adolescentes que cometia *bullying* contra o seu grupo e que também está nas mãos da criatura. O episódio termina com uma impressão de Beverly:

Beverly did not *hear* them precisely; that was not what made her turn her head as Henry Bowers closed the distance. Bent-kneed, shuffling, a frozen grin on his face, Henry was as silent as an Indian. NO; it was simply a feeling, too clear and direct and powerful to be denied, of. (KING, 1987, p. 876)

Nesse ponto o capítulo se interrompe, dando lugar ao início da terceira seção, que se passa em 1985:

being watched.

Mike Hanlon laid his pen aside and looked across the shadowy inverted bowl of the library's main room. [...] (KING, 1987, p. 876)

Mike está prestes a ser atacado pelo mesmo Henry Bowers e, do mesmo modo que o ataque a Beverly em 1958 inicia a cadeia de eventos que levará as crianças ao desfecho, esse momento é o início da cadeia de eventos que levará os adultos de 1985 ao desfecho do livro. King usa a mesma técnica em todas as seções do capítulo dezoito e em alguns momentos do capítulo vinte e dois. No mais, ele faz uso de notações de tempo, lacônicas e por vezes até confusas, conforme as duas linhas temporais se misturam na luta final contra a criatura. Muito embora o leitor saiba de antemão a conclusão dos eventos de 1958, é possível enxergar as duas linhas temporais como eventos que ocorrem ao mesmo tempo dentro do livro, se não no mesmo ano.

Joyce e King tinham objetivos bem diferentes ao estabelecer uma impressão de simultaneidade. Embora ambos tivessem interesse nas ações de pessoas ordinárias, as situações fantásticas pelas quais as personagens de *It* passam são em alguns momentos tão inconcebíveis quanto o Aleph de Borges. É possível ler suas justaposições como uma tentativa de acelerar a narrativa; de fato, técnicas complexas e tão ligadas à sua forma quanto as de Joyce teriam distraído a atenção do leitor do clímax pendente, sendo o leitor ideal de King diferente, em tempo e espaço, do leitor ideal de Joyce.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esse artigo, constatou-se que, embora a verdadeira simultaneidade ainda não possa ser atingida num nível literário, a impressão dela foi e continua sendo um recurso vital para a literatura, tanto como instrumento relevante para o enredo, como para mostrar a influência de um acontecimento sobre outro, entre vários diferentes usos. Embora as ferramentas da literatura não sejam tão efetivas quanto a simultaneidade presente numa composição musical ou mesmo numa criação cinematográfica, parece ficar claro que os autores literários desenvolveram seus próprios métodos de lidar com essas dificuldades.

Uma vez que cada leitor terá sua própria interpretação da impressão de simultaneidade usada por esses diferentes autores, é impossível se pronunciar com certeza sobre a eficiência dos mesmos. A comparação dos exemplos procura deixar claro que cada autor tem intenções diferentes ao traçar seus métodos para transformar acontecimentos consecutivos em simultâneos; qualquer julgamento que falhe em levar em conta os múltiplos aspectos envolvidos na criação de uma obra literária será por força inadequado.

7. REFERÊNCIAS

BORGES, J. L. et al. **Antologia pessoal**. Tradução de Davi Arrigucci Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

JOYCE, J. **Ulysses**. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2012.

KING, S. **It**. New York: Signet, 1987.

SNICKET, L. **The Penultimate Peril**. New York: HarperCollins, 2005.

Submetido em: 15/09/2014

Aceito em : 07/10/2014