

WHO IS SHE WHEN SHE IS [...]: A SOLIDÃO DE MOLLY BLOOM EM ULYSSES, DE JAMES JOYCE

Rosalia Rita Evaldt PIROLI*

- **RESUMO:** Neste artigo, apresentaremos uma análise centrada na personagem Marion Bloom, sobretudo no episódio “Penélope”, do romance *Ulysses*, escrito por James Joyce e publicado em 1922. Nossa questão central será evidenciar o isolamento da personagem, envolvendo quatro esferas nas quais ele se manifesta: a solidão estrutural, social, afetiva e sexual. Para complementar nossa análise, dialogaremos com a leitura de Galindo (2006; 2016) e artigos da crítica feminista joyceana, como Sternlieb (2002) e McMullen (2005).
- **PALAVRAS-CHAVE:** James Joyce. Molly Bloom. Penélope. Solidão. *Ulysses*.

Pela trilha dos fragmentos

Nas mais de mil páginas do romance *Ulysses* (1922), do escritor irlandês James Joyce, acompanhamos o prosaico périplo empreendido por Leopold Bloom e Stephen Dedalus pela cidade de Dublin entre a manhã do dia 16 de junho de 1904 e a madrugada do dia seguinte. Essas duas figuras, atormentadas, cada uma à sua maneira, por lutos mal elaborados e pela sombra de “usurpadores” – Boylan, o futuro amante da esposa de Bloom e Buck Mulligan, o catalizador de uma série de ressentimentos para Dedalus –, demoram-se pelas ruas, pelos bares e por outros espaços da cidade, evitando o retorno para casa. Para Dedalus, esse regresso já estava previamente impedido, pois ele decidira não voltar para a sua Elsinore, a torre que dividia com seu amigo/*nêmesis* Mulligan. Bloom demora a assumir que sua odisseia tem o objetivo de evitar o encontro com sua mulher, de dar tempo para que ele possa processar, de alguma forma, o adultério que se passou entre as paredes do número 7 da rua Eccles. Segundo Galindo (2016, p. 20), a jornada de Bloom é marcada por uma dupla tensão entre voltar para casa e impedir, por ora, o adultério de Molly ou demorar-se na rua, esperando encontrá-la adormecida, para evitar quaisquer conflitos.

* UFPR – Universidade Federal do Paraná – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curitiba – PR – Brasil. 80060-150 – rpirolli@gmail.com.

Dessa forma, o grande motivo por trás das ações de Bloom – e também de suas não ações – é a própria Molly. Ela é o motor que, em várias instâncias, colocará a jornada de Bloom em funcionamento. A “ausência presente” de Molly é intransponível e atravessa o romance. Entretanto, apesar dessa sombra projetada em todo o livro, Molly se revelará plenamente apenas no último episódio de *Ulysses*. Entre o primeiro vislumbre sonolento da sra. Bloom em sua cama, em “Calipso”, a rápida visão de seu braço em “Rochedos errantes” e o monólogo de “Penélope”, essa personagem será evocada somente de modo fragmentário, não apenas pelo marido, mas por outros indivíduos, personagens e narradores, que a percebem principalmente como objeto de desejo (ou de crítica, no caso do narrador grosseirão de “Ciclope”). O romancista encena essa fragmentação como podemos perceber nos trechos abaixo, dos episódios “Hades” e “Rochedos errantes”, respectivamente:

– Quem é o camarada ali atrás com o Tom Kernan? [...]

– Bloom, ele [Ned Lambert] disse, Madame Marion Tweedy que era, é, quer dizer, soprano. É mulher dele.

– Ah, mas é claro. John Henry Menton disse. Faz tempo que eu não vejo. Era uma bela mulher. Eu dancei com ela, espera aí, quinze dezessete anos dourados atrás, na casa do Mat Dillon, em Roundtown. E ela era de encher os braços. (JOYCE, 2015, p. 233).

Ela [Molly] estava de guarda baixa com uma bela carga de porto de Delahunt na barriga. A cada sacudão que o maldito carro dava lá vinha ela trombando comigo [Lenehan]. Delícias do inferno! Ela tem um belo par, que Deus abençoe [...]. É uma bela de uma égua não há o que duvidar. (JOYCE, 2015, p. 401-402).

Como podemos perceber nos excertos acima, as referências a Molly concernem sobretudo três tópicos: i) sua beleza e seus atributos físicos generosos, com menções constantes a variadas partes de seu corpo como os seios (ou “peitão de peru”, segundo o personagem Cheirão Flynn, em “Lestrigões”), os quadris, as nádegas, o braço, os ombros, os lábios, os olhos, os cabelos e até os dentes; ii) seu matrimônio com Bloom e iii) a sua atividade enquanto soprano. No entanto, a sua beleza acaba sobrepujando seus outros atributos. Ela aparece, antes de tudo, como uma entidade erótica e sexualizada, dona de uma beleza incomum, icônica. A senhora Bloom é uma espécie de musa, uma ninfa (ela também é Calipso, afinal), uma “ilha-mulher cercada de homens por todos os lados” (OLIVEIRA, 2014, p. 15).

Molly existe, na esfera social dentro da qual circulamos em *Ulysses*, primeiramente enquanto adorno para olhos masculinos. Ela também é apresentada enquanto esposa, embora esse segundo papel seja mais questionado que o pri-

meiro – veja-se, por exemplo, a carta enviada por Boylan, destinada à Senhora Marion Bloom (e não à Senhora Leopold Bloom, como seria de bom-tom, segundo a etiqueta epistolar da época), ou a consternação dos personagens Menton e Ned Lambert, em “Hades”, por Molly ter se casado “com um espertalhão desse calibre [quando ainda] era cheia de amor pra dar [...]” (JOYCE, 2015, p. 233), e as conversas entre Joe, Ned, J.-J. e Jack Power em “Ciclope”. Ao longo de todo o romance, são plantados rumores (e não apenas na cabeça de Bloom) sobre as possíveis infidelidades de Molly.

Eventualmente, essa personagem também é associada à figura de seu pai. Em “Sereias”, ela é apresentada como “filha de uma tropa” (JOYCE, 2015, p. 448), no diálogo entre os personagens Dollard e Simon Dedalus, e em “Ciclope”, ela é invocada pelo epíteto de “a filha de Tweedy”. Como podemos ver logo abaixo, essa passagem é bastante significativa em relação à apresentação dessa personagem entre o primeiro e o penúltimo episódio do livro.

Orgulho do monte pedregoso de Calpe, a filha de Tweedy de cabelos negros como as asas da graúna. Ali crescera e atingira beleza impar, onde nêspere e amêndoa perfumam o ar. Os jardins da Alameda reconheciam seus passos: os canteiros de olivas reconheciam e se curvaram. Casta esposa de Leopold é ela: Marion dos seios generosos. (JOYCE, 2015, p. 516).

Nesse excerto, a personagem é apresentada, “com artifícios retóricos emprestados de tudo quanto é tradição romântica” (GALINDO, 2016, p. 220), personificando a imagem da mulher que é louvada, de modo geral, por essa retórica romântica, e enobrecendo os aspectos que compõem sua existência, tais como sua origem, sua filiação, sua beleza, seu matrimônio e também seu corpo. Podemos assumir que, na ausência de outras representações, Molly ganha materialidade sempre em relação aos homens – o marido, o pai, os (possíveis) amantes. A Molly que conhecemos até então é, portanto, de segunda mão. É uma Molly indireta, construída e mediada por esse(s) discurso(s) masculino(s) – incluindo até mesmo o do próprio Joyce, afinal ela é seu construto ficcional. É somente no episódio “Penélope” que estaremos efetivamente diante da personagem, sem a mediação de outras vozes, de outros personagens.

Aqui, faz-se necessário abrir um parêntese. Apesar da construção dessa representação de Molly desvelar a misoginia e o sexismo inerentes aos personagens do romance, preferimos não atribuir essa mesma posição a Joyce, necessariamente – como o faz uma parte da crítica feminista que se ocupa do romance. Pelo contrário, segundo McMullen, “*Joyce through Molly starkly deviates from the normal patriarchal standards that coded women during the early twentieth century. Joyce undoubtedly appreciates the complexities of ‘modern’ woman caught in a*

male-dominated class system.”¹ (McMULLEN, 2005, p. 3). Essa construção da personagem, como uma mulher controversa, uma *outsider*, em certos sentidos, na conservadora sociedade dublinense do início do século XX – sem, no entanto, recusar todos os seus valores tradicionais – terá uma série de consequências que serão apresentadas na segunda parte deste artigo. Fim de parênteses: retomamos agora um último aspecto que ainda não foi mencionado: a carreira de Molly.

Ela é, afinal, uma cantora de relativa circulação na cidade, apesar de suas oportunidades estarem ficando mais escassas, conforme ela afirma em “Penélope”. Bloom é constantemente relembrado, pelos conhecidos com quem cruza durante o dia, dessa ocupação de Molly e, principalmente, da turnê que ela estrelará ao lado de Boylan e para a qual ambos ensaiarão durante a tarde. As canções do programa do ensaio – as sugestivas *La ci darem*, da ópera *Don Giovanni* e *A velha e doce canção do amor* – atormentarão Poldy, apelido de Bloom, o dia inteiro, servindo como lembrete do ilícito encontro amoroso. O foco dessas constantes lembranças a esse espetáculo não é, necessariamente, a celebração do talento artístico de Molly ou o reconhecimento de uma carreira relativamente bem-sucedida, mas sim uma reiterada demonstração da humilhação pública do marido traído, reforçada inclusive pela obsessão do próprio Bloom. Ora, apesar de Molly trabalhar com a sua voz, nós não a escutamos efetivamente na maior parte de *Ulysses*. Em “Calipso”, temos uma breve aparição de Molly. No entanto, ela não é, nesse episódio, a personificação da esposa, mas da amante, da ninfa – como no quadro pendurado em cima da cama do casal – que subjuga, paralisa e assusta seus adoradores. Nessa situação específica, Molly recebe a carta de Boylan confirmando o *rendez-vous* vespertino e os silêncios e significados escondidos nas entrelinhas são mais significativos do que as palavras efetivamente enunciadas. Pouco interessa, afinal, o que ela tinha a dizer, se é que ela tinha algo a ser dito. O que realmente interessa nessa cena são as palavras que ela não diz.

Como temos insistido desde o início, até “Penélope”, vimos (e ouvimos) muito pouco da própria Molly Bloom. Quase tudo o que sabemos a seu respeito passa pelo filtro de um outro, incluindo o próprio Bloom. Apenas quando esse personagem volta para casa, se entrega, exausto, e vai dormir, é que o *Ulysses*, de certa forma, se abrirá para a voz de Molly, no último momento possível. Segundo Galindo, Bloom é “tão grande para o livro que a narrativa não pode prosseguir sem ele” (GALINDO, 2016, p. 337); é, portanto, diante da impossibilidade da mediação via Bloom que encontramos Molly pela primeira vez. Mas como nada é simples em *Ulysses*, essa ausência de mediação é levada ao extremo. Molly está livre para falar – ou melhor, para *pensar* por si mesma – e ter a sua própria voz. Isto significa que ela “vai ter que

¹ “A través de Molly, Joyce se desvia dos padrões patriarcais tradicionais que normatizavam as mulheres durante o início do século XX. Joyce, sem dúvida, aprecia a complexidade da mulher ‘moderna’ aprisionada em um sistema de classes dominado por homens.” (tradução nossa).

se virar sem narradores, sem **O Livro**” (GALINDO, 2016, p. 336, grifo do autor), pois o romance se encerra com o sono de Bloom.

Dessa forma, o episódio “Penélope”, composto por longas oito frases, afastaria a presença do narrador – mas não necessariamente a do arranjador ou ainda a figura oculta de Joyce, o **escriva** (GALINDO, 2006, p. 30) – e emprega o recurso narrativo do fluxo de consciência ou monólogo interior. Parte da crítica joyceana, segundo Giammarco (2008, p. 227), compreende o episódio como a manifestação sonora do pensamento ou ainda como uma irrupção caótica de estilos. Uma outra leitura possível aponta a complexidade da construção narrativa de “Penélope” que, segundo O’Brien (2000, p. 9 apud GIAMMARCO, 2008, p. 228), seria o ápice de um projeto narrativo que buscaria uma “estética da mobilidade”. Em outro sentido, parte da crítica feminista francesa prefere associar o estilo do episódio ao conceito de *écriture féminine*, desenvolvido por Hélène Cixous. Ainda que tenha sido escrito por uma figura masculina, “Penélope” emularia uma escrita vulcânica, labiríntica, que permitisse a ruptura e a transformação da personagem por intermédio da sua própria tessitura. Um outro grupo de críticas, segundo Sternlieb (2002, p. 108), lê o episódio como uma performance de Molly, um papel a ser encenado para sua audiência (o leitor?) ou ainda como um conjunto de ideias que encerrariam uma noção mais ampla de *womanliness*. Não existiria uma Molly, mas Mollies. Em todas essas leituras, temos em comum a ideia concreta de que Molly não fala efetivamente, ela pensa. Ou melhor, ela encena seus pensamentos para si própria – ainda prevendo uma espécie de público *voyeur*, representado, sem sombra de dúvida, pela figura do marido.

Neste artigo, nosso objetivo é refletir sobre, depois de tantas possibilidades e de tanta mediação, quem é Molly de fato quando ela é, quando estamos diante do seu fluxo selvagem.

As quatro manifestações da solidão de Marion

A solidão estrutural de “Penélope”

Ulysses é dividido em três partes: a “Telemaquia”, os três primeiros episódios centrados em Dedalus; a “Odisseia”, composta por doze episódios, de “Calipso” a “Circe”, e o “Nostos”, com os episódios “Eumeu”, “Ítaca” e “Penélope”. Como já vimos, Molly faz uma aparição meio feérica em “Calipso” e depois continua acompanhando Bloom em segundo plano, como uma sombra. Com exceção de um vislumbre de seu braço em “Rochedos errantes”, ela só entrará verdadeiramente em cena no último episódio. Diante da exuberância de sua voz em “Penélope” e da completa impossibilidade de analisar todas as suas facetas, escolhemos um dos traços que acreditamos ser recorrente em seu monólogo interior: a solidão. Para Mijuskovic (2012, p. 50), Molly Bloom “*represents a classic instantiation of the*

utter solitude of a reflexive awareness”². Iremos, em nosso artigo, apontar os quatro “tipos” de solidão: a solidão estrutural de “Penélope” e as solidões social, afetiva e sexual de Molly.

A primeira delas já se apresenta na própria estrutura do romance. Em “Penélope”, Molly está confinada ao último espaço possível de *Ulysses*, o derradeiro episódio, repousando sobre a instância limítrofe entre todas as ações do romance – que são efetivamente assumidas pelos personagens masculinos e cuja vigência se encerra com o sono de Bloom – e o silêncio, o vazio, o mundo incontrollável exterior à literatura. Os limites de “Penélope” são claros: as fronteiras textuais que separam esse episódio do ponto final de “Ítaca”, as paredes da casa e do quarto, a cama do casal, a cabeça de Molly. É dentro dessas fronteiras que se apresentam e se constroem sua voz, que ilumina e revisita certos personagens, imagens e acontecimentos vividos, sugeridos ou rememorados ao longo do romance sem, necessariamente, modificá-los. É preciso relembrar que o estatuto de Molly, enquanto sujeito subalterno, impede que ela tenha uma real agência para modificar os acontecimentos. Por conta disso, o episódio é lido frequentemente como sendo uma coda (STERNLIEB, 2002, p. 120) ou ainda um pós-escrito, um complemento e contraponto (GALINDO, 2016, p. 338-339), mas que acontece necessariamente na solidão e no silêncio do espaço privado. Nesse ponto, o arremate dos episódios precedentes do romance acompanha também um deslocamento radical de perspectiva e passamos agora a experienciar o mundo pelos olhos de uma mulher, da notável Marion Bloom, finalmente.

Se Molly era, anteriormente, constituída pela voz de um outro, agora ela assume o controle, ela é a própria voz. São as suas palavras (pensadas) que fornecerão o fio condutor do passeio pela sua psique, pelas suas frustrações, pelos seus desejos, pelas suas pulsões. Seu discurso assume o tom de introspecção, de confissão – inclusive de seu “pecado” vespertino. Para Stevens (2012), esse episódio tem uma importante função no plano simbólico e narrativo, pois permitiria a construção da personagem enquanto sujeito.

[Ao] revisitar essas construções narrativas no monólogo interior de Molly [a visão e a narração por um Outro], temos uma perspectiva bem diferente dos fragmentos de sua vida [...], transmutado[s] num jogo enunciativo que evidencia a importância das variações determinadas pelo local de fala: não mais objeto de uma voz narrativa masculina como acontece durante todo o romance, Molly torna-se sujeito de seu discurso sobre ela mesma e sobre os demais personagens/acontecimentos. (STEVENS, 2012, p. 11).

² “Representa uma clássica instanciação da absoluta solidão de uma consciência reflexiva” (tradução nossa).

Nessa sua versão dos fatos, somos solicitados a repensar ou a relativizar certas verdades apresentadas no romance. A lista de amantes, evocada por Bloom em “Ítaca” (JOYCE, 2015, p. 1029), vai sendo, pouco a pouco, desfeita. O personagem Lenehan, que havia se gabado a M’Coy (JOYCE, 2015, p. 401-402) a respeito das investidas que aconteceram em um passeio de carruagem, é descrito por Molly como “aquele parasita [que] ficou tomando liberdades” (JOYCE, 2015, p. 1056). Menton, um outro personagem, que rememora com Ned Lambert (JOYCE, 2015, p. 233) uma dança com a personagem ocorrida há muitos anos, é revisto por ela como um sujeito com “aquele olho de ovo cozido” (JOYCE, 2015, p. 1038). Entretanto, não é apenas o inventário dos pretensos amantes que é desmontado ao longo de “Penélope”. Molly revisita vários acontecimentos domésticos, de que já tínhamos tomado conhecimento via Bloom: o pedido de casamento, o esfriamento e o distanciamento de sua relação conjugal, a saída de casa de Milly – ideia que é atribuída ao marido –, o adultério. Apesar de estar à margem do romance, Molly é muito mais bem informada do que esperaríamos, ela realmente está a par dos acontecimentos, apesar da sua restrita liberdade. Os pequenos segredos e mentiras guardados, até então, por Bloom são já bem conhecidos. Ela “sabe dos postais eróticos, sabe (como?) que Bloom ejaculou durante o dia, sabe que ele mentiu sobre o roteiro do dia, [...] Molly também sabe que Bloom sabe de Boylan” (GALINDO, 2016, p. 339). E essa lista ainda não é exaustiva. Além de um conhecimento bastante aprofundado no “fenômeno bloomiano” (o Milagreiro, os fetiches, as preferências eróticas), Molly também está consciente sobre o lugar que os Bloom ocupam na cidade. Ela é a esposa infiel *avant la lettre*, alvo do “falatório do mundo que esse povo faz” (JOYCE, 2015, p. 1041), ele é motivo de piada, pois os conhecidos passam tempo “gozando dele pelas costas” (JOYCE, 2015, p. 1092) e nenhum dos dois parece ser “irlandês o bastante” (JOYCE, 2015, p. 1053) para a Irlanda da época. De certo modo, duas *personae non gratae*.

Apesar da consciência aguçada de Molly, a sua frustração e a sua decepção continuam silenciosos, encerrados em seus pensamentos. O seu isolamento e a sua solidão são imensos, não apenas na estrutura de “Penélope”, mas se revelam também nas condições em que a encontramos no episódio. Ela está insone, sozinha ou quase sozinha (a presença tardia do marido incomoda mais do que reconforta), entregue ao fluxo selvagem de seu pensamento e à tarefa homérica da tessitura de sua voz, de si mesma como sujeito, de sua história, de sua memória e de seus desejos. Se nos pensamentos de Molly somos, em alguns momentos, transportados para longe, no tempo e no espaço, e entramos em contato com uma liberdade (ou um desejo de liberdade) arrebatadora, fora deles precisamos nos defrontar com a clausura do quarto, do leito e principalmente do corpo e de suas necessidades físicas, colocadas no episódio em pleno funcionamento com a cena da menstruação, da ida ao penico, do alívio dos gases intestinais, do bocejo, da libido, e também com as restrições impostas, tanto pelo casamento quanto pelas convenções sociais e religiosas da

época. A essa primeira solidão de “Penélope”, somam-se outras, que veremos na sequência.

“Deus bem sabe que vai vir bem a calhar pra variar ter uma pessoa inteligente pra conversar”: a solidão social e a solidão afetiva

A solidão de Molly não deve ser creditada somente à sua personalidade um pouco controversa ou à sua falta de indulgência em relação aos outros moradores de Dublin. Essa solidão é, antes disso, resultado de uma conjuntura social que se estendia às mulheres. Molly se revela muito consciente a respeito do papel da mulher de sua época e de suas implicações, pois conhece e se debate profundamente com as diferenças entre a experiência no mundo de um homem e de uma mulher, como podemos perceber nos trechos abaixo, de “Penélope”:

[...] eles podem conseguir o que quiserem com qualquer coisa que use saia e a gente não pode perguntar patavinas mas eles querem saber onde você estava onde você vai [...]. (JOYCE, 2015, p. 1050).

[...] eles podem escolher e pegar o que quiserem uma mulher casa ou uma viúva séria ou uma menina pros gostos variados deles que nem naquelas casas ali da rua Irish não mas a gente tem que estar sempre acorrentada a eles [...]. (JOYCE, 2015, p. 1097).

O estatuto social da mulher é marcado claramente pela subalternidade, pois ela está subordinada a uma autoridade masculina, à qual deve se submeter – primeiro o pai, e depois o marido. Os limites muito cerrados impostos à experiência feminina é tema recorrente no monólogo e motivo de angústia para a personagem. Ser mulher, para Molly, é uma condição aprisionadora, reforçada por uma série de vazios e ausências que vão desde a própria anatomia feminina – “que ideia é essa de fazer a gente desse jeito com um buracão assim no meio” (JOYCE, 2015, p. 1044) – até a absoluta redução das possibilidades de diversão, de socialização, pois “eles têm amigos pra poder conversar a gente não” (JOYCE, 2015, p. 1099).

Essa segunda solidão de Molly, como resultado da organização social e da moral religiosa da época, confinava sistematicamente as experiências e as vivências femininas à esfera privada, enquanto os homens gozavam de maior liberdade. Segundo Lamoureux (2009, p. 209), essa noção de uma separação entre o domínio público e o privado, se desenvolveu a partir de certas ideias de um grande grupo de pensadores dos séculos XVIII e XIX, tais como Hegel, Hume, Kant, Nietzsche, Proudhon e Schopenhauer.

[...] mesmo que essas esferas sejam separadas, sua impermeabilidade não é perfeita: aos homens, como chefes de família, autorizam-se um vai-e-vem entre

elas; as mulheres são destinadas ao privado e se expõem a diversos ataques à sua integridade quando saem: é por isso que a distinção entre a operária e a prostituta é frequentemente tênue. O discurso das esferas separadas alimenta e se nutre de um discurso da diferença “natural” entre os sexos, que distribui os papéis sociais segundo a filiação sexual. (LAMOUREUX, 2009, p. 210).

Uma das consequências dessa delimitação sistemática era a restrição do acesso feminino à esfera pública, que devia ser autorizado por uma existência masculina, e a naturalização de seu confinamento à vida doméstica. Na Dublin do início do século XX, reconfigurada por Joyce, essa delimitação é transparente. Entre “Telêmaco” e “Ítaca”, *Ulysses* é tomado por homens circulando ou participando, de alguma forma, da vida pública, enquanto as mulheres estão mais restritas a certos espaços, como a maternidade, em “Gado ao sol”, o bordel, em “Circe”, alguns poucos locais de trabalho, como a papelaria, o escritório de Boylan, o restaurante de “Sereias”, e a casa, em “Penélope”. Além disso, essa restrição à circulação das mulheres se nutre e se reforça também pela instituição do casamento.

A família conjugal, de acordo com Devreux³ (2009, p. 97), organizada em torno de uma divisão restrita de papéis, que naturalizava e acentuava as naturezas masculina e feminina, guardava a dupla função de reprodução e de socialização. Ao homem, cabia o papel “instrumental” de provedor de renda e de mediador das relações da família com a sociedade. Já à mulher, cabia o papel “expressivo” de esposa e de mãe, consagrada ao espaço doméstico e ao cuidado com os membros da família. De filha, passa-se a esposa e mãe. De Marion Tweedy, passa-se a sra. Leopold Bloom. No entanto, no caso de Molly, o casamento não parece suprir ou mediar suas necessidades de socialização nos últimos tempos, principalmente após a partida de Milly.

Uma das reclamações de Molly, que se intensifica principalmente na parte final do monólogo, é a falta de um interlocutor interessado, alguém com quem ela possa conversar, falar sobre si mesma, saber-se ouvida. Como podemos apreender em “Calipso”, os diálogos com Bloom são quase lacônicos, recobertos de silêncios e de segredos, e a filha Milly, que fora enviada a outra cidade para aprender o inusitado ofício de auxiliar de fotografia, lhe escrevera apenas um cartão de agradecimento bastante protocolar. Ambas as situações ilustram o abismo que isola a família Bloom, impedindo que laços afetivos duradouros se estabeleçam entre o casal e entre mãe e filha. Fora Bloom e Milly, a última companhia possível na casa é a gata...

Além disso, esse isolamento social não se restringe à esfera doméstica e às relações familiares. Isso fica mais claro quando Molly fala de sua correspondência (ou de sua ausência).

³ Os textos de Diane Lamoureux e Anne-Marie Devreux fazem parte do volume *Dicionário crítico do feminismo*, de 2009.

[...] nada de visitas nem de correio nunca a não ser os cheques dele ou alguma propaganda que nem aquele Milagreiro que eles mandaram pra ele endereçado cara madame só a carta dele [Boylan] e o postal da Milly hoje de manhã está vendo ela escreveu uma carta pra ele de quem foi a última carta que eu recebi ah a senhora Dwenn agora o que foi que deu nela de me escrever depois de tanto tempo [...]. (JOYCE, 2015, p. 1068).

Em uma passagem, para satisfazer às suas necessidades de socialização, de afetividade, Molly manifesta o desejo de receber cartas, mais especificamente belas e longas cartas de amor, como se ela fosse, talvez, heroína de algum dos romances populares dos quais é leitora. Entretanto, a presença do elemento epistolar não é uma novidade para a personagem. Desde sua infância, escrever cartas era uma das formas de contornar o isolamento. Receber uma carta que lhe era endereçada – ainda que ela própria fosse a remetente – servia como uma espécie de afirmação de sua existência. Ver a letra de seu nome no envelope era uma prova de que existia, de que podia extrapolar os limites domésticos estabelecidos ao seu gênero. Com a possibilidade de um novo amante, Molly imagina que finalmente receberia cartas de um interlocutor, de alguém que potencialmente possa lhe escrever palavras gentis. Ela anseia pelas missivas de Boylan, mas, na sequência, compreende que é provável que ele não corresponda às suas expectativas – como podemos ver abaixo, no excerto de “Penélope”.

[...] espero que ele me escreva uma carta mais comprida da próxima vez se for verdade que ele gosta mesmo de mim [...] queria que alguém me escrevesse uma carta de amor a dele não era lá grandes coisas e eu disse que ele podia escrever o que quisesse seu sempre Hugh Boylan [...]. (JOYCE, 2015, p. 1069).

Ao longo do monólogo, Molly compreende que Boylan talvez não seja necessariamente a interlocução sensível e interessada que ela procura, pelo contrário, ele é grosseiro, “não tem educação nem refinamento nem nada” (JOYCE, 2015, p. 1096). Ela, então, se lembra de Dedalus, de quem Bloom falara no final de “Ítaca”. Ela imagina que ele talvez possa ser um homem culto e sensível, com alma de poeta – como era o jovem Bloom? –, além de uma companhia agradável, “[...] Deus bem sabe que vai vir a calhar pra variar ter uma pessoa inteligente pra conversar sobre você mesma sem ficar sempre ouvindo ele e o anúncio do Billy Prescott e o anúncio do Shawes e o anúncio do Raio que o Parta [...]. (JOYCE, 2015, p. 1095).

Conforme vai fantasiando a respeito de Dedalus, Molly se anima com a ideia de tê-lo como hóspede, sobretudo pela possibilidade de poder ter “uma conversa comprida com uma pessoa inteligente e benheducada” (JOYCE, 2015, p. 1101). Ela faz planos para se fazer bela, pensa em comprar roupas para estar mais apresentável

quando seu novo inquilino chegar. A sua imaginação se ilumina ao vislumbrar esse futuro, com Bloom trazendo café na cama para os dois, com tardes coloridas de canto, conversa e música. No entanto, a esperança de fugir da rotina, de ter alguma animação mais permanente, mais legítima, sob a forma de um terceiro indivíduo que pudesse equilibrar a relação dos Bloom, se dissipa. Dedalus seria o intermediário perfeito, tanto para Molly, quanto para Bloom. Ela não é, afinal, a única figura solitária naquela casa. Como nos lembra Galindo (2016), “Poldy lamentou a diminuição progressiva de seus encontros com amigos, o que dizer [então] da mulher trancada em casa, sem amigos? E acima de tudo sem **amigas** [...]” (GALINDO, 2016, p. 350, grifo do autor).

Além da solidão social, não podemos deixar de pensar que essa falta de companhia esconde também uma profunda solidão afetiva. Durante o monólogo, podemos perceber em diversas passagens que a sede por afeto de Molly não é necessariamente uma novidade, consequência de sua vida como senhora Bloom. Sua infância e adolescência em Gibraltar também foram assustadoramente solitárias: ela não conheceu a mãe, não soube muito bem o que era ser coberta de cuidados, foi algo que ela nunca teve. A única amiga próxima que teve partiu após o casamento, deixando-a em um estado desolador de abandono, fazendo com que ela cogitasse até mesmo “fugir dali enlouquecida pra algum lugar” (JOYCE, 2015, p. 1066), tendo como companhia apenas a sombra de um casamento futuro. E, no entanto, o casamento também não lhe trouxera uma solução satisfatória, definitiva. Ao longo do tempo, a relação com Bloom, que ela tinha imaginado que seria diferente, se tornara cada vez mais distante.

[...] eu não posso fazer nada se ainda sou nova né me diga é de espantar que eu não seja uma velha megera encarquilhada antes da hora vivendo com ele tão frio nunca me abraça a não ser de vez em quando quando está dormindo [...] claro uma mulher quer ser abraçada 20 vezes por dia [...] não importa por quem enquanto for estar apaixonada ou amada por alguém [...]. (JOYCE, 2015, p. 1097).

Nesse sentido, se Molly sente que lhe falta afeto, ela sabe o que fazer para compensar essa lacuna. Ela conscientemente decide “não [se] deixar afundar nessa melancolia” (JOYCE, 2015, p. 1099), que, além da solidão, é alimentada pela sombra da morte do filho, uma ferida tardia que emerge no monólogo. Para O’Brien (2000 apud GIAMMARCO, 2008, p. 231), o desejo sexual contundente, quase agressivo, de Molly funciona como uma válvula de escape para essa falta de afeto. Ela sabe, desde cedo, como buscar atenção e sabe também que sua beleza, que a beleza da mulher, em geral, é uma forte moeda de troca. Se a solidão do espírito talvez seja mais difícil de lidar, a do corpo não é tanto. Essa, talvez, seja a mais simples de superar, ao menos momentaneamente.

“e pra que foi que deram esses desejos todos pra gente”: a solidão sexual

Até aqui, tentamos separar as solidões de Molly. Essa tarefa, no entanto, se mostra cada vez mais complexa, pois uma solidão esconde outras e é difícil delimitar fronteiras. Mijuskovic (2012) afirma que a solidão é uma sentença para cada indivíduo que circula pelo mundo, mas existem formas de lidar com isso, tais como atividades de lazer, viagens, esportes, escolarização, filantropia, até mesmo o sexo. Molly, como vemos ao longo de todo o monólogo, se agarra firmemente a essa última opção, apesar de se sentir sexualmente abandonada por Bloom.

No final de “Ítaca”, ficamos a par de certos detalhes da vida sexual dos Bloom que poderiam justificar esse sentimento. O casal já não tem relações sexuais completas, o “completo conluio carnal, com ejaculação de sêmen dentro do órgão natural da mulher” (JOYCE, 2015, p. 1035), há mais de dez anos. No entanto, Molly tem “esses desejos todos” (JOYCE, 2015, p. 1097). Ela personifica Penélope, com uma fidelidade ligeiramente tortuosa, o porto seguro de Odisseu, mas também a sedutora Calipso em sua cama desfeita.

Em “Penélope”, Molly pensa longamente sobre a saída que encontrou, a simples confirmação dos boatos que já circulavam pela cidade a respeito de sua conduta adúltera. Ao longo do monólogo, a personagem retorna às suas atividades vespertinas – será que para convencer a si mesma de que a traição com Boylan valeu a pena? No final, esse constante retorno à contabilidade sexual da tarde e à sua satisfação parece ficar um pouco mais claro. Molly está com raiva de Bloom, está ressentida por se sentir deixada de lado, uma “velha encarquilhada antes da hora” (JOYCE, 2015, p. 1097), e pensa em usar a sua relação com Boylan para, de certa forma, “se vingar” do marido.

[...] eu não vou esconder se é o que ele queria que a mulher dele está sendo comida sim e comida bem pra cacete até o pescoço quase não por ele 5 ou 6 vezes uma atrás da outra [...] eu estou bem com vontade de contar todos os detalhes pra ele [...] é tudo culpa dele se eu sou uma adúltera [...]. (JOYCE, 2015, p. 1102).

Segundo McMullen (2005, p. 9), enquanto, superficialmente, Molly parece ser guiada por sua própria libido, se olharmos mais de perto, ela se esconde atrás do seu desejo de ser desejada, não somente por seus amantes, mas também por Bloom. O seu monólogo é pródigo em momentos nos quais ela diz se sentir desejada. Desfilam, pelas páginas, todos os seus namorados, o primeiro beijo, a descoberta do corpo e do prazer. Assim como ela fizera em sua fantasia com Dedalus, ela procura alternativas para saciar seu desejo, que passa de Boylan a algum marinheiro desconhecido, do poeta sensível Dedalus a Bloom. Sentindo-se sozinha, abandonada pelo parceiro conjugal, Molly toma as rédeas de sua sexualidade, importando-se relativamente pouco com as convenções conjugais da época.

De certa forma, o adultério funciona não somente como uma válvula de escape para o desejo mais imediatamente não correspondido de Molly, mas também como uma estratégia – um pouco tortuosa – para se reaproximar do marido distante. Não nos parece difícil pensar que parte dos esforços que Molly pretende colocar em prática nos dias seguintes, desde o café da manhã até as encenações um pouco fetichistas envolvendo suas roupas de baixo, vem de uma certa culpa de finalmente ter cedido ao seu desejo. A insatisfação de Molly com a sua vida sexual não se sobrepõe ao amor – ou ao menos à ternura – que sente por Bloom. Essa figura estrangeira do amante, a de Boylan ou a de Dedalus (previsto por Bloom), talvez seja desestabilização suficiente para restaurar ou reestruturar a relação do casal Bloom.

Considerações finais

Depois de toda a construção de Molly ao longo de *Ulysses*, o episódio “Penélope” finalmente nos dá novos subsídios para tentar compreender um pouco melhor essa personagem. A primeira impressão que temos é que estamos diante não de uma única Molly, mas de várias Mollies. Para Stevens (2009, p. 100), não é possível encerrar a personagem em uma definição precisa, fixa:

[ela é] uma personagem feminina multifacetada, (des)mistificada; [...] identificada com Calypso, Penélope, Gea Tellus. Ela é ao mesmo tempo a tentadora Maria Madalena da ideologia cristã tradicional, e a maternal Virgem Maria. Entretanto, ela vai muito além dessas associações patriarcais arquetípicas da mulher: ela é apenas Molly.

Sendo uma, apenas Marion Bloom, ou sendo muitas, a representação arquetípica de feminino, Molly ocupa uma posição extremamente desconfortável em *Ulysses*. Ela é a única personagem feminina mais realizada do romance, a única que potencialmente teria voz para se apropriar dos acontecimentos, de seus desejos, de suas necessidades e da narração de si mesma. Essa voz, no entanto, emerge solitariamente apenas no último momento possível. O episódio funciona, de certa forma, como uma espécie de passagem a limpo de todos os acontecimentos que atravessaram o romance, mesmo aqueles que Molly não teria, a princípio, condições de saber. Trata-se, de fato, da última palavra em *Ulysses*. Ao mesmo tempo, esse pós-escrito é acessível somente à personagem e ao leitor. Molly está, logo ali, na margem do romance, sozinha, sem nenhuma interlocução possível. Esse isolamento último do episódio do romance é significativo, como já vimos. Para McMullen, “*by concluding Leopold’s journey with Molly’s ‘stream of consciousness’, Joyce restores women’s place in a society that discounts them as individuals*”⁴ (McMULLEN, 2005, p. 3).

⁴ “ao concluir a jornada de Leopold com o fluxo de consciência de Molly, Joyce reestabelece o lugar

Tarde da noite, ela é a última consciência desperta do livro, a voz resiliente que prossegue enquanto tanto a voz do narrador quanto a de Bloom já se extinguíram. Ela tece e destece sua história, fia e desfia os eventos de sua vida, procurando compreender como chegara até ali, procurando preencher simbolicamente o silêncio, procurando caminhos para vencer a solidão que, como esperamos ter apontado nesse artigo, é esmagadora.

PIROLI, R. R. E. Who is she when she is [...]: the solitude of Molly Bloom in James Joyce's *Ulysses*. **Itinerários**, Araraquara, n. 45, p. 293-307, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims to present an analysis that focuses on James Joyce's character Marion Bloom. Our main issue is to look at Molly's loneliness which manifests itself in social, affective and sexual spheres and in the novel's structure. In order to enrich our analysis, we will take into account Galindo's (2006, 2016) perspective and feminist critics such as Sternlieb (2002) and McMullen (2005).*

■ **KEYWORDS:** *James Joyce. Loneliness. Molly Bloom. Penélope. Ulysses.*

REFERÊNCIAS

DEVREUX, A.-M. Família. In: Hirata, H. et al. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 96-101.

GALINDO, C. W. **Sim, eu digo sim**: uma visita guiada ao *Ulysses* de James Joyce. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

_____. **Abre aspas**: a representação da palavra do outro no *Ulysses* de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin. 2006. 420 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Departamento de Linguística, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GIAMMARCO, T. Molly Blooms e(m) Penélope. **Fragments**, Florianópolis, n. 35, p. 227-243, 2008.

JOYCE, J. *Ulysses*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

LAMOUREUX, D. Público/privado (Verbete). In: HIRATA, H. et al. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 256-262.

McMULLEN, L. Same old Penelope: Feminist Analysis of Molly's Soliloquy in *Ulysses*. **Concept**, Villanova, vol. 28, p. 1-11, 2005. Disponível em: <<https://concept.journals.villanova.edu/article/view/247/211>>. Acesso em: 27 jun. 2016.

da mulher em uma sociedade que as desconsidera como indivíduos” (tradução nossa).

MIJUSKOVIC, B. **Loneliness in philosophy, psychology and literature**. Bloomington: iUniverse, 2012.

OLIVEIRA, F. **Encontros e Exílios em Ulysses, de James Joyce**. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2014.

STERNLIEB, L. Molly Bloom: Acting natural. In: _____. (Org.) **The female narrator in the British novel**. Houndmills; Basingstoke; Hampshire; New York: Palgrave, 2002.

STEVENS, C. Re(construindo) Penélope: Literatura e feminismos. **ContraCorrente**, Manaus, v. 3, n. 3, p. 09-22, 2012. Disponível em: <<http://www.pos.uea.edu.br/data/area/download/download/71-2.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

_____. Aracnologias: As tessituras de Penélope. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 19, n. especial, p. 97-108, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1505>>. Acesso em: 05 jul. 2016.



