

## Molly Blooms e(m) Penélope

**Abstract:** The last episode of *Ulysses*, by James Joyce, has been claimed as free of styles and constituting a breakup with the linguistic innovation seen in the previous episodes. This view is due to its format, a monologue without any punctuation that represents Molly Bloom's stream of consciousness. Some critics question this apparent stylistic simplicity and show how deceiving it can be. The parallel between *Odyssey's* Penelope and Molly Bloom has also been often questioned. In this article, based on the theories of Alyssa O'Brien and Keri Ames, I aim at presenting a contrary view to these arguments, supporting the stylistic ingenuity of the episode ("Penelope") and the similarities between these two supposedly antithetic female characters.

**Keywords:** *Ulysses*, *Odyssey*, Homeric parallels, linguistic innovations.

**Resumo:** O episódio final de *Ulysses*, de James Joyce, tem sido visto como isento de estilos, constituindo uma ruptura com a inovação linguística dos capítulos anteriores. Essa visão se deve ao formato do episódio, um monólogo sem sinais de pontuação que representa o fluxo de consciência de Molly Bloom. Alguns teóricos questionam essa aparente simplicidade estilística, mostrando-a como enganosa. O paralelo entre a Penélope d'*A Odisseia* e Molly Bloom também tem sido bastante questionado. Neste artigo, fundamentada nas teorias de Alyssa O'Brien e Keri Ames, busco apresentar uma visão contrária a esses argumentos, sustentando a genialidade estilística do episódio "Penélope" e a identificação entre essas duas personagens femininas aparentemente antitéticas.

**Palavras-chave:** *Ulysses*, *Odisseia*, paralelos homéricos, inovação linguística.

O episódio final de *Ulysses*, "Penélope", tem sido visto por grande parte dos críticos apenas como "o som de uma mente pensando"<sup>1</sup>, segundo Karen Laurence, ou como uma manifestação "brusca, livre de estilos"<sup>2</sup> para Hugh Kenner, constituindo, dessa forma, uma ruptura com a inovação linguística apresentada nos capítulos anteriores pelo fato de não demonstrar o mesmo experimentalismo. Essa visão se deve em grande parte à estrutura do episódio, um monólogo sem sinais de pontuação que nos induz a acreditar que se trata do livre - em alguns momentos, pode até se dizer, desenfreado - fluxo de consciência - "stream of consciousness", em cujo uso Joyce foi um dos pioneiros - de uma única mulher, a saber, Molly Bloom.

Alguns teóricos, no entanto, questionam a aparente simplicidade estilística deste episódio. Em seu artigo "The Molly Blooms of "Penelope": Reading Joyce Archivally"<sup>3</sup>, Alyssa J. O'Brien sustenta a tese de que, tanto ao longo do romance, quanto, e, principalmente, em "Penélope", Joyce norteia-se em uma "estética da mobilidade" e mostra o quanto as aparentes homogeneidade e falta de elaboração linguística do episódio são enganosas.

A paródia da transubstanciação realizada por Buck Mulligan no episódio inicial, "Telêmaco"; os devaneios multiformes de Stephen em "Proteu"<sup>4</sup>; o túnel do tempo linguístico de "Gado do Sol"; Leopold Bloom como Prefeito de Dublin e transformado em escrava sexual, entre outras coisas, em "Circe"; as transformações de Leopold Bloom em "Bang Bang Bla Bak Blut Bugg Bloo", "Leopoldleben", "Poldy", "Mr. Bloom", "von Bloom Pasha", "Henry Flower", "Leo", "Leeolee", "Leo Bloom", "Leopold the First", "Boooloohoom", "Papli" também em "Circe" são apenas alguns dos exemplos que ilustram que, de fato, a mudança é algo explícito ao longo do romance. Levando-se em consideração a inovação linguística de Joyce e a estrutura de cada um dos episódios, que conferem ao texto uma mobilidade tal que permite que animais e objetos criem vida, e diversas personagens transformem-se, desdobrem-se e fragmentem-se, a onipresença da transformação fica ainda mais evidente e determinante no romance.

Tendo acesso a manuscritos, digitações, provas e outros arquivos do autor quando da publicação do romance, O'Brien (2000, p. 9) afirma que Joyce realizou inúmeras modificações ao texto, principalmente inserções – algumas vezes de palavras, outras de períodos inteiros – devido às quais cunhou o termo "estética da mobilidade" para designar o método de composição do autor. Com base na observação de seu processo de escrita aliada à análise de partes de cada uma das oito "frases" que compõem o episódio, sustenta a tese de que Joyce dá voz não apenas a uma Molly Bloom – oferecendo a seus leitores a chave do pensamento feminino – como muitos críticos pensam, mas a múltiplas e variadas Mollies.

Reading "Penelope" archivaly, we find that it is not Molly who negotiates colonial and patriarchal discourses (...), but rather that Joyce's language continually ruptures the consolidation of a character who might signify a construction of such discourses. In other words, Joyce negotiates social scripts shaping Irish female identity not so much through one character's subversive masquerade or mimicry, but rather through his refusal to capitulate to any cultural representation of gendered subjectivity. What is at stake in reading multiple Molly Blooms in "Penelope" is that we can see Joyce engaging with the sexual and imperial politics of early twentieth-century Dublin in a way that navigates the polarities between feminists and conservatives, cultural

nationalists and colonialists. *He offers an alternative vision of subjectivity, one fashioned through his experimentation with language* (Ibid., pp. 7-8, grifo meu).

Para comprovar essa tese, é necessário observar a análise estilística das frases de Molly em “Penélope” realizada por O’Brien (Ibid., pp. 11-24) e sua conclusão de que, por intermédio de modificações linguísticas, compõe-se uma série de diferentes estilos de discurso – de maneira semelhante ao episódio “Gado do Sol” – a partir dos quais vão-se delineando múltiplas Mollies. Transcreverei a seguir os trechos mais relevantes dessa análise.

Com relação ao trecho a seguir, O’Brien (Ibid., p. 16) afirma que Joyce compõe um quadro de memórias de Molly menina, portanto, o tom deste trecho é de nostalgia – pela recordação da amiga de infância e de momentos pelos quais passaram juntas – e de sentimento de perda – da infância em si e da amiga.

I had everything all to myself then a girl Hester we used to compare our hair mine was thicker than hers she showed me how to settle it at the back when I put it up and whats this else how to make a knot on a thread with the one hand we were like cousins what age was I then the night of the storm I slept in her bed she had her arms round me then we were fighting in the morning with the pillow what fun (Joyce, 1992, pp. 895-896).

O próximo trecho apresenta uma mudança de estilo: Joyce passa do quadro de memórias para o romance popular (O’Brien 2000, p. 14) semelhantemente ao que temos em “Nausicaa”. Aqui, a linguagem é estruturada de maneira a apresentar Molly como uma jovem heroína romântica, que tira prazer de seu exibicionismo e se deixa levar por melosos devaneios, motivo pelo qual podemos compará-la a Gerty MacDowell, também do episódio acima referido. A linguagem foca-se nas relações humanas e na fantasia criada na mente da heroína que está sendo observada:

he was watching me whenever he got an opportunity at the band on the Alameda esplanade when I was with father and captain Grove I looked up at the church first and then at the windows then down and our eyes met I felt something go through me like all needles my eyes were dancing I remember after when I looked at myself in the glass hardly recognized myself the change he was attractive to a girl (Joyce, 1992, p. 896).

No trecho seguinte, a linguagem do romance popular e a associação de Molly a Gerty permanecem, porém de maneira diferente: há presença de elementos da natureza, como o mar, e Molly não mais é observada, pelo contrário, passa a ser a observadora da cena. O ritmo

que Joyce confere a este trecho tenta reproduzir o do movimento das ondas do mar, o que, em conjunto com determinados elementos de vocabulário, confere um caráter altamente sensorial à passagem e, conseqüentemente, a Molly. Ela *sente* o cheiro do navio, *sente* enjoô, *sente* os beijos e chora – ou *sente* vontade de fazê-lo (O’Brien, 2000, pp. 14-15):

I remember that day with the waves and the boats with their high heads rocking and the smell of ship those Officers uniforms on shore leave made me seasick he didnt say anything he was very serious I had the high buttoned boots on and my skirt was blowing she kissed me six or seven times didnt I cry yes I believe I did or near it my lips were taittering when I said goodbye (Joyce, 1992, p. 897).

No próximo trecho, Joyce invoca lugares-comuns do romantismo tais como elementos da natureza (mar azul, lua, estrelas, todos associados a um suave brilho), música, poesia, nostalgia, encontros de olhares e os entrelaça para a composição de uma fantasia romântica por excelência em uma bela e também romantizada Gibraltar (O’Brien, 2000, p. 12):

they all write about some woman in their poetry well I suppose he wont find many like me where softly sighs of love the light guitar where poetry is in the air the blue sea and the moon shining so beautifully coming back on the nightboat from Tarifa the lighthouse at Europa point the guitar that fellow played was so expressive will I ever go back there again (Joyce, 1992, p. 922).

É possível observar aqui um sentimento de nostalgia de Molly em relação a Gibraltar, se perguntando se voltará para lá algum dia. Entretanto, é relevante ressaltar que essa mesma Gibraltar brilhante e suave é descrita em outros trechos como insuportavelmente quente e cheia de insetos, além de bélica e barulhenta: “my goodness the heat there before the levanter came on black as night” (Ibid., p. 894), “the poplars and they all whitehot and the mosquito nets and the smell of the rainwater in those tanks watching the sun all the time weltering down on you” (Ibid., p. 894), “their damn guns bursting and booming all over” (Ibid., p. 897).

Em uma das mais claras manifestações da ação de Joyce na (trans)formação do caráter de Molly, temos uma das muitas quebras na continuidade textual com uma amostra de agressividade contundente tipicamente associada ao sexo masculino (O’Brien, 2000, p. 18), um estilo muito diferente daquele da heroína romântica e sonhadora dos trechos anteriores ou da nostálgica mulher lembrando seus tempos de criança: “Tom Kernan that drunken little barrelly man that bit

his tongue off falling down the mens WC drunk” (Joyce, 1992, pp. 919-920).

Na passagem seguinte, mais uma mudança: homens desconhecidos e sem nome, silêncio, escuridão, ruas perigosas e uma linguagem selvagem compõem uma imagem de mistério e violência (O’Brien, 2000, p. 11):

I was thinking I would go around by the quays there some dark evening where nobodyd know me and pick me up a sailor off the sea thatd be hot for it and not care a pin whose I was only do it (Joyce, 1992, p. 925).

Esse trecho carrega um inegável caráter sexual, sugerindo que Molly deseje ser possuída de maneira selvagem por um desconhecido pelas ruas escuras da cidade. A apresentação de sua sexualidade por meio da linguagem também é variada em “Penélope”, retratando-a por vezes como uma mulher reservada, outras ressaltando seu desejo sexual intenso e contundente, outras, ainda, mostrando uma mulher em busca mais de afeto do que de sexo (O’Brien, 2000, pp. 18-19).

Na passagem a seguir, a linguagem erótica focada na anatomia do corpo humano transforma-a em uma mulher escandalosamente obscena que barganha sexo em troca de dinheiro (Ibid., p. 17):

then if he wants to kiss my bottom Ill drag open my drawers and bulge it right out in his face as large as life he can stick his tongue 7 miles up my hole as hes there my brown part then Ill tell him I want £1 or perhaps 30/- Ill tell him I want to buy underclothes. . . then Ill wipe him off me just like a business his omission (Joyce, 1992, pp. 929-930).

Segundo O’Brien (Ibid., p. 10), Joyce só parou de fazer alterações ao texto do episódio em questão para cumprir a data de publicação que havia estabelecido (a saber, 2 de Fevereiro de 1922, seu quadragésimo aniversário), o que nos leva a ver este texto como eternamente em progresso ao invés de algo terminado e fixo. A estética da mobilidade coloca sua escrita em um patamar absolutamente dinâmico, como um processo interminável, apesar da forma aparentemente estática que o texto toma após sua publicação (Ibid., p. 20). De acordo com Lisa Sternlieb<sup>5</sup> (1998, p. 766), em “Penélope”, o épico – a macro-narrativa aparentemente imutável – se entrelaça ao cotidiano e compete com ele – as mudanças de estilo inseridas ao longo do capítulo –, de maneira que o leitor tem uma falsa impressão de homogeneidade. Conscientes desse processo de escrita, vemos que a dificuldade que este episódio apresenta ao leitor deve-se à própria magnitude da escrita de Joyce: quando tenta delinear o contorno exato de Molly Bloom, o leitor é capturado na teia do escritor, pois faz parte de seu projeto experimental,

por meio de arranjos linguísticos, destruir tanto a coesão textual quanto a objetividade da narrativa e, assim, transformar a realidade, de forma que Molly não possa ser vista como uma personagem convencional (O'Brien, op. cit., p. 11). Ao contrário, ela é uma personagem mutante: a cada vez que o autor muda de estilo linguístico, emerge uma nova personagem que, longe ter um contorno fixo, dissipa-se na próxima mudança estilística (Ibid., p. 20).

O caráter contraditório que existe dentro dessa multiplicidade estilística do episódio é associado, por Hugh Kenner<sup>6</sup> (1980, p. 148), ao ato de Penélope de tecer e destecer a veste mortuária para Laertes na *Odisseia*: "As Penelope weaves and unweaves her web, virtually every judgement in these dense 25,000 words is substantially contradicted by a counter-judgement somewhere else."

Em consonância com Kenner, o artigo de Lisa Sternlieb<sup>7</sup> "Molly Bloom: Acting Natural" se propõe a ler o episódio como o equivalente textual à atividade de Penélope: Molly tece e destece, constroi para desconstruir, corroborando, com essa tese, a proposta de O'Brien<sup>8</sup>.

Apesar de não haver referências diretas ao ato de tecer em "Penélope", Sternlieb cita diversos elementos que remetem a ele. Um desses elementos é a ausência de pontuação, que permite jogos de palavras interessantes e espirituosos. Para citar alguns dos exemplos mais significativos, "can't" pode também ser lido como "cant", "we'd" como "wed", "I'll" como "ill" e "we've" tem a mesma pronúncia do verbo "tecer" em inglês, "weave" (1998, p. 761).

Outro elemento é a escolha do vocabulário (Ibid., p. 761), cuja referência ao ato de tecer é algumas vezes mais direta, outras, mais indireta, como comprovam os seguintes trechos: "the fun we had running along Williss road to Europa point twisting in and out all round the other side of Jersey" (Joyce, 1992, p. 904), "when I was biting off the thread of the button I sewed on to the bottom of her jacket" (Ibid., p. 910), "I oughtnt to have stitched it" (Ibid., p. 911) e "I was fit to be tied though I wouldnt give in with that gentleman of fashion staring down at me with his glasses" (Ibid., p. 914).

Uma referência mais direta ao ato de tecer encontra-se na lembrança de Molly do suéter que fez para seu falecido filho Rudy, no qual o garoto foi enterrado: "I oughtnt to have buried him in that little woolly jacket i knitted crying as i was" (Ibid., p. 927). É interessante notar que o nome do pai de Bloom também é Rudy, o que, como aponta Sternlieb, cria uma conexão entre a pretensa preocupação de Penélope para com o pai de Ulisses, Laertes - visto que ela usou o ato de tecer uma veste mortuária para o sogro apenas como pretexto para

adiar uma decisão em relação aos pretendentes – e a verdadeira afeição de Molly por seu filho falecido (1998, p. 761).

Tendo conhecimento de que a ação de tecer compreende o entrelaçamento de fios da esquerda para a direita, e, de volta, da direita para a esquerda e assim consequentemente, o tecer textual do episódio refere-se de maneira sutil, segundo Sternlieb (op. cit., pp. 762-763), a dois idiomas de grande relevância para o romance: o inglês, cujo mecanismo se dá da esquerda para a direita, e o hebraico, da direita para a esquerda.

Em adição a isso, a interdependência dos movimentos para a esquerda e para a direita associados à tecelagem manifesta-se na escolha vocabular de Molly que se apresenta repleta de palíndromos como “Madam”, “nun”, “eye”, “pop” bem como de palavras que possibilitam a formação de outras se lidas no sentido contrário (da direita para a esquerda), como “God/dog”, “pots/stop”, “pans/snap”, “no/on”, “was/saw” entre outras (Ibid., p. 763).

Portanto, Sternlieb (Ibid., p. 764) partilha da opinião de O’Brien (2000, p. 9) ao afirmar que a aparente simplicidade estrutural de “Penélope” esconde “a estrutura mais elaborada do romance”, argumento que sustenta com base na teoria de Diane Tolomeo<sup>9</sup> de que a estrutura do episódio, dividida em oito grandes frases, forme um octógono, dada a correspondência entre a primeira e a oitava frases, bem como entre a segunda e a sétima, a terceira e a sexta e a quarta e a quinta<sup>10</sup>. Apoiada nesta estrutura tão bem tecida, Sternlieb (1998, p. 764) sugere que o episódio seja lido como se fosse um pedaço de tecido dobrado, a cuja parte superior corresponda a primeira frase de Molly e a cuja parte inferior corresponda a oitava.

Vale ressaltar a repetição do número oito ao longo do episódio: as oito frases compõem um octógono perfeito, Molly e Bloom se casaram em 1888 e Molly refere-se a oito papoulas tendo a oitava delas sido-lhe oferecida. Lembrando que o número oito deitado designa o símbolo matemático que representa o infinito, pode-se inferir que Joyce quis imprimir à sua obra e, em especial, a este episódio, através do próprio ato de construir-e-desconstruir, e, por todas as mudanças que realizou nele – como nos informa O’Brien (2000, passim) – um caráter de infinitude e constante transformação, além de ambicionar deixar uma marca na história com seu projeto arrojado e inovador.

Frente a tamanha riqueza estilística, estranha-nos a pobreza da linguagem de Molly, justificada por Sternlieb (1998, p. 769) como uma representação de sua dor pelo distanciamento estabelecido entre ela e o marido nos últimos dez anos. Corroborando essa ideia, temos o arti-

go de Hugh Kenner "The Rhetoric of Silence"<sup>11</sup>, sustentando que o "não dito" no romance é tão eloquente quanto o "dito", o que nos indica um palpito de Joyce de que grande parte da personalidade da Molly Bloom que queremos conhecer encontra-se inserida em seu silêncio.

Outra dificuldade de leitura apresentada pelo episódio é que, ao se referir a personagens masculinas, Molly faz uso do pronome pessoal "he" em vez do nome de seu referente e o leitor se vê, por repetidas vezes, impossibilitado de distinguir se "he" se refere a Bloom, a Boylan, a Stephen ou a qualquer outro homem (Sternlieb, op. cit., p. 769).

Por essa e outras dificuldades, Sternlieb (Ibid., p. 765) faz uma comparação entre o ato de tecer de Joyce/Molly/Penélope e o de uma aranha tecendo uma teia, porém nessa teia textual quem será enredado será o próprio leitor.

Nos trechos seguintes, uma amostra do quão visualmente explícito é esse processo de construção e desconstrução: "he must have been a bit late because it was 1/4 after 3 when I saw the 2 Dedalus girls coming from school I never know the time even that watch he gave me never seems to go properly" (Joyce, 1992, p. 884) e "doing his highness to make himself interesting for that old faggot Mrs Riordan (...) still I like that in him polite to old women like that" (Ibid., pp. 871-872).

Entretanto, uma vez que, por intermédio desses vaivéns de estilo passamos a entrever a verdadeira Molly, em toda a sua abundância de contradições e indefinições, passamos a não mais poder diferenciá-la de sua própria teia. Sendo assim, a narrativa de Molly se construindo e desconstruindo produz um processo semelhante na personagem (Sternlieb, 1998, p. 765).

Com base no argumento de que Molly só tece com o objetivo posterior de destecer, Sternlieb (Ibid., p. 765) afirma que Molly pretende, por meio de seu projeto linguístico, 'desfazer' o adultério com Boylan "com o objetivo de recapturar a consumação de seu amor por Bloom em sua rememoração do "sim" final de Ben Howth"<sup>12</sup>. Essa ideia da fidelidade de seu amor aproxima-a mais ainda de Penélope, contrariando a tese de um número de críticos de que seriam personagens antitéticas.

É de conhecimento dos leitores de *Ulysses* que Bloom é, no romance, a representação do herói grego que dá nome ao romance, segundo o próprio autor revelou ao seu então recém conhecido amigo Frank Budgen, no ano de 1918:

'I am now writing a book,' said Joyce, 'based on the wanderings of Ulysses. The *Odysssey*, that is to say, serves me as a ground plan. Only my time is recent time and all my hero's wanderings take no more than eighteen hours'<sup>13</sup> (1972, p. 15).

Indo ainda mais além, Joyce revelou também a Budgen o porquê da escolha de Ulisses como personagem para uma reedição de seu caminho em tempos modernos, por meio da seguinte pergunta: “‘You seem to have read a lot, Mr. Budgen. Do you know of any complete all-round character presented by any writer?’” (Ibid., p. 15), ao que, depois de algumas tentativas de respostas refutadas por Joyce, Budgen finalmente se rendeu: “‘Your complete man in literature is, I suppose, Ulysses?’” (Ibid., p. 16).

Como já era de se esperar levando em conta o título do livro, tendo justificado a escolha da figura literária sobre a qual construiria sua odisseia, Joyce acrescentou: “‘I believe I told you,’ said Joyce, ‘that my book is a modern *Odyssey*. Every episode in it corresponds to an adventure of Ulysses’” (Ibid., p. 20).

Logo, o próprio Joyce indicou alguns desses paralelos homéricos a Budgen, portanto, como não poderia deixar de ser, fica mais do que explícito que, se Bloom representa Ulisses, Molly representa Penélope. No entanto, a caracterização que Joyce confere à sua Penélope tem sido vista por diversos críticos como irônica e antitética. Segundo Lílian Doherty<sup>14</sup>, há uma total contradição no fato de que ela seja uma adúltera, situação que Doherty caracteriza como um “oxímoro mítico” (p. 343).

De acordo com Keri Elizabeth Ames<sup>15</sup>, esse “oxímoro da fidelidade” é justamente um dos paralelos homéricos presentes em *Ulysses*. Ames busca na *Odisseia* o argumento relativizante dos estereótipos implícitos que se atribuem a Penélope e a Molly e, propondo uma nova concepção de fidelidade que leva em conta o verdadeiro amor como querer o bem do ser amado acima de todas as coisas – em sintonia com nota de Joyce a *Exiles*<sup>16</sup> – sustenta que, apesar de o sexo do cônjuge infiel em relação à obra grega ter sido invertido, Penélope e Molly não se encontram em posições paradoxais.

Ames cita a fala de Penélope quando do reconhecimento de Ulisses em seu retorno para casa como uma das bases de seu argumento:

Porém não te zangues comigo, nem te indignes agora por não te haver eu abraçado assim, tão logo te vi. Foi porque sempre me gelava o coração em meu peito de medo que viesse um mortal iludir-me com sua lábia, porque muitos são os que tramam enganar. A própria argiva Helena, nascida de Zeus, não se teria unido no leito de amor a um homem de outro povo, se soubesse que os aguerridos filhos dos aqueus a haviam de trazer de volta a sua casa e sua pátria querida. Foi um deus, com certeza, quem a impeliu a seu vergonhoso procedimento. Seu coração jamais abrigara antes a triste loucura, origem primeira de nossos padecimentos (*Odisseia*, p. 273).

De acordo com Ames (2003, p. 138), o fato de Penélope atribuir sua fidelidade ao desejo dos deuses de que permanecessem juntos, e não a seus próprios méritos, torna-a ainda mais virtuosa, pois, segundo essa justificativa, sua prudência e boa intenção não garantem a sua fidelidade, “Apenas a beneficência dos deuses o faz”<sup>17</sup>.

É de se estranhar, no entanto, que Penélope apresente uma justificativa para seu comportamento fiel, sendo que essa atitude é normalmente esperada em casos de desvio de comportamento. No entanto, para Ames (Ibid., pp. 136-137), Penélope o faz por duas razões: a primeira sendo que ela própria teve seus lampejos de infidelidade ao flertar com os pretendentes de sua casa e ao provocá-los, fato que já relativiza um pouco sua condição de completamente casta e fiel em relação a Molly. Ao atribuir o adultério de Helena a um arrebatamento impellido pelos deuses (em grego  $\alpha\tau\eta$ ), Penélope cria a impressão de que, de maneira semelhante, se agiu mal, o fez fora de sua razão. Além disso, por meio da *ath* justifica também, da maneira mais sutil e discreta possível – e perdoa –, o adultério de Ulisses cometido com as deusas Circe e Calipso, que ela provavelmente imagina, embora nada lhe pergunte e podem, assim, retomar sua vida conjugal unidos e bem-dispostos. Pode-se ver, dessa forma, a justificativa e o autocontrole de Penélope trabalhando em favor de Ulisses.

Ames (Ibid., p. 144) sustenta que Molly faz, em seu monólogo, uma justificativa semelhante para a infidelidade de Bloom: “the voyages those men have to make to the ends off the world and back it’s the least they might get a squeeze or two at a woman while they can going out to be drowned or blown up somewhere” (Joyce, 1992, p. 904). Além disso, no momento em que o marido entra no quarto ao fim do dia, Molly não o acusa de nada – embora pelo avançado do horário de sua chegada, desconfie de que ele tenha-lhe sido infiel, demonstrando a mesma contenção de Penélope.

No entanto, o fato Molly ter cometido adultério com Boylan e a razão pela qual o fez – por não ter conseguido se conter –, (“you cant help yourself” – Ibid., p. 875) ou seja, também atribuindo tal ato a uma momentânea falta de domínio da razão, aproxima-a de Helena e não de Penélope (Ames, 2003, p. 145).

Outro motivo, entretanto, que a coloca em paridade com Penélope, é o valor mínimo que ambas atribuem ao adultério como ato imoral. Na opinião de ambas, dentre as transgressões atribuíveis ao gênero humano, o adultério ocupa um lugar trivial (Ibid., pp. 145-146).

Uma possível razão para tal postura condescendente nesse sentido explica-se pela filosofia do adultério consentido, que se deixa en-

trever claramente no momento da dúvida de Bloom sobre voltar ou não à sua casa e impedir – ou não – a efetivação do adultério de Molly com Boylan (no episódio “As Sereias”) e não apenas no momento de sua dúvida, mas também, e crucialmente, quando decide por não interrompê-los. O fato de ter mandado a filha Milly para Mulingar, dando, assim, maior privacidade e liberdade para Molly, corrobora tal ideia. Da mesma maneira, Molly consente em que Bloom cometa adultério uma vez que não haja amor envolvido: “yes he came somewhere Im sure by his appetite anyway love its not or hed be off his feed thinking of her so either it was one of those night women if it was down there he was really” (Joyce, 1992, p. 872). O mesmo ocorre entre Penélope e Ulisses, por intermédio de uma certa dinâmica conversacional que, como define Hugh Kenner<sup>18</sup>, “é guiada por uma série de acordos de não perguntar e não comentar” (1987, p. 51).

O fato de esses cônjuges optarem por consentir em que haja adultério com a condição de que não haja perfídia não o torna menos doloroso, como podemos perceber quando Bloom limpa as migalhas da carne enlatada partilhada naquela tarde por Molly e Boylan, no episódio “Ítaca” (Joyce, 1992, pp. 862-863).

John Winkler<sup>19</sup> destaca que há, entre esses casais, uma duplicidade fiel que Ames (2003, pp. 160-161) exemplifica nas atitudes de Ulisses de não contar a Penélope sobre sua atração pelas deusas, no ato de Bloom mandar Milly estudar fora para garantir a liberdade de Molly e de não lhe contar sobre Gerty ou a correspondência com Martha: “Their careful equivocations are not lies designed to exploit each other but motivated by kindness and the desire not to wound with specific knowledge of the details of infidelity” (Ibid., p. 161).

Ela acrescenta ainda que a duplicidade fiel é o mecanismo que rege as interações entre cônjuges que se amam e que querem permanecer juntos acima de qualquer coisa (Ibid., p. 161). Logo, a autora sustenta que, nas obras em questão, o tipo mais precioso de fidelidade consiste em nunca incorrer em desrespeito e/ou perfídia para com o parceiro e não em fazer amor apenas com ele:

Fidelity in marriage becomes an expression of the enduring desire to stay with one’s spouse despite moments of doubt and desire for others. Marital fidelity in both contexts seems to be distinguished by its ambiguity rather than by its clarity, leading to its oxymoronic status (Ibid., p. 169).

Dessa forma, o amor prevalece e triunfa, apesar de suas dores e caminhos tortuosos, “perdoando a infidelidade em todas as suas formas” (Ibid., p. 169).

Interessante contrastar, aqui, a justificativa de Frank Budgen com relação às razões pelas quais Bloom consente no adultério de Molly e não se separa dela. Para Budgen, o suporte que Bloom dá ao adultério da esposa, ratificado por sua atitude de andar com uma foto dela em sua carteira para poder “oferecê-la” a outros homens, como ocorre com Stephen e não para lembrar-se dela (“He knows quite well what she looks like”, 1972, p. 149), demonstra um desejo homossexual de dividi-la com outros homens, por causa de sua condição de judeu e consequentes solidão e dificuldade de integração na Irlanda.

He is surrounded with acquaintances, yet he is a lonely man, condemned never to experience the warmth of male fellowship – incapable, perhaps, of accepting it were it offered him. That his wife is possessed by other males gives him a physical contact with them at second hand. It is an underground substitute for noisy back-slapping, arm-gripping comradeship (Ibid., p. 149).

Segundo Budgen, Bloom não se separa de Molly apesar de saber de sua infidelidade por nunca ter superado a morte do filho Rudy e por desejar ainda ter um herdeiro do sexo masculino, vendo em Molly a única possibilidade de concretização de seu objetivo (Ibid., p. 150).

Finalmente, cientes de que, apesar da infidelidade de Molly, o casamento com Bloom se mantém e que, ao final de seu monólogo, ela resgata o amor que sente por ele – levando-nos à possível suposição de que haja uma possibilidade de que ela não volte a ser infiel ou de que, caso o faça, esse delito menor não a separará do marido – podemos reidentificá-la com Penélope, corroborando a tese de Ames (2003, passim).

### **Breve conclusão**

Ao criar múltiplas Mollies a partir de transformações no texto, Joyce expõe sua visão de identidade e de gênero como conceitos fluidos, livres de convenções sociais e ideologias políticas, apresentando várias noções correntes em sua época, mas não se filiando a nenhuma delas.

No entanto, o mais fascinante do projeto de Joyce é que alcança estabelecer tais definições de maneira não explícita, mas por meio da linguagem e desse constante processo formal de tecer e destecer, absolutamente apropriado a um episódio denominado “Penélope”.

Portanto, refutando a ideia de que o episódio final de *Ulysses* seja formalmente simples, podemos concluir que sua estrutura finamente elaborada representa o ápice da genialidade de Joyce na composição desta obra.

Além disso, e, finalmente, de acordo com O'Brien (2000, p. 21), ao fechar o romance não com o "Yes" de Molly, mas com a inserção de sua obra no espaço-tempo "Trieste-Zurich-Paris, 1914-1921" (Joyce, 1992, p. 933), Joyce confirma o caráter experimental de *Ulysses* e sua conclusão - a meu ver, coroação - em "Penélope".

Agradecimentos ao CNPq.

## Notas

1. *The Odyssey of style in Ulysses*, 1981, pp. 204-205.
2. "for once, no style" - tradução minha de Hugh Kenner, *Ulysses*, 1987, p. 148.
3. *Journal of Modern Literature* 24.1 (2000) 7-24.
4. "God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain" (Penguin Books, 1992, p. 63)
5. "Molly Bloom: Acting Natural". In: *ELH*, vol. 65, n° 3, 1998, pp. 757-778.
6. Hugh Kenner, *Ulysses*, 1980, p. 148.
7. "Molly Bloom: Acting Natural". In: *ELH*, vol. 65, n° 3, 1998, pp. 757-778.
8. "The Molly Blooms of 'Penelope': Reading Joyce Archivally", 2000, pp. 7-24.
9. "The Final Octagon of *Ulysses*", 1973: throughout.
10. The "woollen thing" that Molly knits for little Rudy in sentence one reappears in sentence eight as "that little woolly jacket I knitted crying." In sentence two Molly remembers being sent "8 big poppies because mine was the 8th"; in sentence seven eights again signify an important date - "88 I was married 88". "That delicate looking student" in sentence three "nearly caught me washing through the window only for I snapped up the towel to my face" while "that fellow opposite used to be there the whole time watching" in sentence six. "That train far away" heard at the end of sentence five makes its first appearance at the beginning of sentence four - "frseeeeeeeffronnnng". In: "The final Octagon of *Ulysses*", Diane Tolomeo.
11. In *James Joyce Quarterly*, Summer 1977.
12. Sternlieb, 1998, p. 765 - tradução minha.
13. Frank Budgen, *The making of Ulysses*, 1972.
14. "Joyce's Penelope and Homer's: Feminist Reconsiderations", 1990.
15. "The oxymoron of fidelity in *Ulysses*", 2003, p. 162.
16. "Love (understood as the desire of good for another) is in fact so unnatural a phenomenon that it can scarcely repeat itself (...)" - Notes by the author, *Exiles*, 1951, p. 113.
17. "Only the god's beneficence allows it" - p. 138 - Keri Ames (tradução minha).
18. *Ulysses*. 1987.
19. *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. New York: Routledge, 1990, p. 147.

## Referências

- Ames, Keri Elizabeth. "The oxymoron of fidelity in Homer's *Odyssey* and Joyce's *Ulysses*". In: *Joyce Studies Annual*. Texas, United States, vol. 14, pp. 132-174, summer 2003. Anual. Disponível em <<http://muse.jhu.edu/>>. Acesso em 22/01/2008.
- Budgen, Frank. *James Joyce and the making of 'Ulysses', and other writings*. London, England: Oxford University Press, 1972 xxii, 371 p. Disponível em <<http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/JoyceColl.BudgenUlysses>>. Acesso em 08/01/2008.
- Doherty, Lilian. "Joyce's Penelope and Homer's: Feminist Reconsiderations". In: *Classical and Modern Literature* 10, 1990, p. 343 *apud* Sternlieb, Lisa Ruth. *Molly Bloom: Acting Natural*. ELH: English Literary History, Baltimore, United States, vol. 65, n° 3, pp. 757-778, autumn 1998. Quarterly. Disponível em <<http://muse.jhu.edu/>>. Acessado em 22/01/2008.
- Gifford, Don; Seidman, Robert J.. *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*. Second Edition Revised and Enlarged by Don Gifford. 2nd. ed. Los Angeles: University Of California Press, 1988.
- Homero. *Odisseia*. Tradução direta do grego, introdução e notas por Jaime Bruna. São Paulo, Brasil: Cultrix, 2006.
- Joyce, James. *Dublinenses*. Tradução de José Roberto O'Shea. 2ª edição. São Paulo, Brasil: Ed. Siciliano, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Exiles: A play in three acts, including hitherto unpublished notes by the author, discovered after his death, and an introduction by Padraic Colum*. New York: The Viking Press, 1951.
- \_\_\_\_\_. *Retrato do artista quando jovem*. Tradução de José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Ulysses: Annotated Student Edition*. 2nd. ed. London: Penguin Books, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1967.
- Kenner, Hugh. "The Rhetoric of Silence". In: *James Joyce Quarterly*. Tulsa: summer 1977. Quarterly. pp. 382-394.
- \_\_\_\_\_. *Ulysses*. London: George Allen & Unwin, 1980, p. 148 *apud* Sternlieb, Lisa Ruth. *Molly Bloom: Acting Natural*. ELH: English Literary History, Baltimore, vol. 65, n° 3, autumn 1998. pp. 757-778. Quarterly. Disponível em <<http://muse.jhu.edu/>>. Acessado em 22/01/2008.
- \_\_\_\_\_. *Ulysses*, rev. ed. The John Hopkins University Press, 1987, p. 148 *apud* O'Brien, Alyssa J. "The Molly Blooms of 'Penelope': Reading Joyce Archivally". In: *Journal Of Modern Literature*. Indiana, vol. 1, n° 24, 2000. pp. 7-24. Disponível em <<http://muse.jhu.edu/>>. Acessado em 22/01/2008.
- Laurence, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses*. Princeton University Press, 1981, pp. 204-05 *apud* O'Brien, Alyssa J. "The Molly Blooms of 'Penelope': Reading Joyce Archivally". In: *Journal Of Modern Literature*. Indiana, v. 1, n° 24, 2000. pp. 7-24. Disponível em <<http://muse.jhu.edu/>>. Acessado em 22/01/2008.
- Nestrovski, Arthur (org.). *riverrun: Ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- O'Brien, Alyssa J. "The Molly Blooms of 'Penelope': Reading Joyce Archivally". In: *Journal of Modern Literature*. Indiana, vol. 1, n° 24, 2000, pp. 7-24. Disponível em <<http://muse.jhu.edu/>>. Acessado em 22/01/2008.
- Sternlieb, Lisa Ruth. "Molly Bloom: Acting Natural". *ELH: English Literary History*, Baltimore, vol. 65, n° 3, autumn 1998. pp. 757-778. Quarterly. Disponível em <<http://muse.jhu.edu/>>. Acessado em 22/01/2008.

- Tolomeo, Diane. "The Final Octagon of *Ulysses*, *James Joyce Quarterly* 10, 1973: throughout" *apud* Sternlieb, Lisa Ruth. *Molly Bloom: Acting Natural*. ELH: English Literary History, Baltimore, United States, v. 65, n° 3, autumn 1998. Quarterly. pp. 757-778. Disponível em <<http://muse.jhu.edu/>>. Acessado em 22/01/2008.
- Vizioli, Paulo. *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo, Brasil: E.P.U., 1991.
- Winkler, John J. "The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece". New York: Routledge, 1990 *apud* Ames, Keri Elizabeth. "The oxymoron of fidelity in Homer's *Odyssey* and Joyce's *Ulysses*". In: *Joyce Studies Annual*, Texas, vol. 14, summer 2003. pp. 132-174. Annual. Disponível em <<http://muse.jhu.edu/>>. Acesso em 22/01/2008.
- Ulysses Concordance*. <<http://www.doc.ic.ac.uk/~rac101/concord/texts/ulysses/>>. Acessado em 18/01/2008.