

## O DISCURSO DA NARRATIVA EM *ULISSES*, DE JAMES JOYCE

José Luís Giovanoni Fornos

Quando da publicação de *Ulisses*, James Joyce afirmara que os críticos levariam 300 anos para entender a obra. Entendida como uma simples colocação humorada por alguns na época, certamente ela continha seu grau de verdade. Paradigma dos estudos literários modernos, *Ulisses* desencadeou, desde a sua publicação em 1921, uma vasta bibliografia a seu respeito. Alguns estudos serviram de base para o entendimento da obra, como exemplo, a crítica elaborada por T.S. Eliot. Contudo, a preocupação e valorização positiva não foi consenso desde o seu lançamento. Para alguns estudiosos, o livro não passava de “uma imensa natureza-morta”. Conforme José Guilherme Merquior (1981), Wyndhan Lewis retratou *Ulisses* como “um painel dominado pelo senso da morte e por uma concepção mecanicista, inorgânica e desespiritualizada da existência” (p. 92). O crítico Hugh Kenner reagiu a tal leitura. Para o estudioso, segundo Merquior, Joyce, ao exibir aquele mundo mecânico e personagens sem vida, “partiu de uma disposição crítica, de uma devastadora ironia.” (p.92) Leopoldo Bloom, o judeu errante de Dublin, 38 anos, homem médio é a primeira vítima dessa ironia. Stephen Dedalus, o jovem artista em potencial, em seu romântico repúdio, em seu protesto rebelde ante as prisões da natureza e da sociedade, é igualmente atacado pelo riso mordaz de Joyce. Para Merquior, Joyce equiparara “no ridículo mecanicismo e romantismo, a situação do burguês (Bloom) e a do artista boêmio” (Stephen).

O terceiro grande personagem é a mulher de Leopold Bloom, Molly, cujos resultados estéticos, para alguns críticos, resumem a força central do livro e o enigma de todas as considerações anteriores acerca de Stephen e Bloom. A infiel Molly Bloom, em seu monólogo final, “exprime a vitória definitiva da matéria, do inumano, da pura abundância física sobre todo espírito”(1981, p.94), afirma Merquior. O triunfo do corpo, o apogeu da carne, marcas que delinearão a figura da personagem trouxeram a Joyce indubitavelmente inúmeros aborrecimentos: entre estes, a proibição da publicação do livro e processos contra o escritor.

Traçar o caminho dos inúmeros trabalhos acerca de *Ulisses* e da obra de James Joyce não é o nosso objetivo aqui e seria, atualmente, uma empresa bastante dispendiosa, mesmo que selecionássemos somente alguns estudos centrais. Em um último guia de pesquisa, publicado há dez anos, já havia mais de dois mil títulos sobre a obra e era considerado um guia parcial de estudos já realizados. No entanto, como introdução do trabalho, achamos fundamental contextualizar o livro a partir das leituras empreendidas por alguns críticos. A primeira observação geral constatada é o quanto tais leituras se deslocam com facilidade para resultados díspares. Assim como Kenner percebera em *Ulisses* uma ironia demolidora acerca das personagens, o crítico S. L. Goldberg redimensionou a figura de Leopold Bloom. Por trás das “risíveis limitações”, havia dados “de profunda humanidade”. Para Goldberg, de acordo com Merquior (1981):

Na história de Stephen e de Bloom, no cruzamento de suas vidas, não é só a sátira da nossa época que contém; a par dela, certas faces da natureza humana nos são apresentadas, em seu caráter de condição universal das ações e paixões do homem, em qualquer tempo e lugar. ( p.93)

Em que pese que Bloom seja retratado num clima de mediocridade existencial, caracterizada

por suas ações e reflexões, emergem de tal representação a sobrevivência de valores morais, “a flama do espírito” e do poder de “elevação” que reside em qualquer ser humano. Também Molly Bloom partilha dessa condição. Ainda que seu erotismo aponte para certa indiferença ao seu marido, há momentos em que expressa a inclusão de uma ternura pelo consorte e uma simpatia à inteligência de Stephen. Em geral, os críticos vêem na personagem um contraponto importante em relação aos demais. Esta representaria uma espécie de revolta da natureza contra a vitória da cultura. Mrs. Bloom “parece mais uma força da natureza; uma fêmea divinamente monstruosa, indiferente a todo freio, a toda consideração moral, a todo trabalho superior da mente” (MERQUIOR, 1981, p. 94).

Cheryl Herr desafia tal visão em que Molly é associada a um elemento exuberante da natureza-mãe cujos efeitos contrapõem o discurso da cultura evidenciado pela presença de Stephen e Bloom. O monólogo da personagem seria o lugar de registro da convenção e do clichê. Com base em um ensaio de Elaine Unkeless, Herr afirma que o monólogo de Molly Bloom não resultaria de um pensamento informe; mas “idéia e auto-imagem estruturadas pela sociedade” (NETROVSKI, 1991, p.192). Quando muito, destaca Herr, o episódio exprime, “no máximo, uma nostalgia de autenticidade primordial enunciada de dentro do coração da cultura” (1991, p.191). Para a autora, há todo um condicionamento social na configuração da personagem já evidenciada nos demais personagens. Em nossa opinião, atualmente essa leitura pode ser constatada; já que em muitos momentos de seu monólogo, Molly Bloom revela preocupações as quais não passam de uma visão estreita do contexto vivido.

A tentativa de uma leitura dos significados das três personagens em destaque abre espaço para outra preocupação da crítica: a qualidade estética da construção das personagens. Para alguns críticos, como Goldberg, Molly não possuía contornos e nem densidade de uma verdadeira personagem. Também para Harry Levin, conforme aponta Merquior, Leopold Bloom e Stephen Dedalus sofrem do mesmo problema. Talvez esteja correta a avaliação, contudo devemos pôr as três personagens mais como construtos simbólicos, tradutores de um determinado “espírito de época”. Nesse sentido, Stephen Dedalus representa a visão da arte e a defesa de uma teoria estética. O episódio em que o jovem artista se encontra com os intelectuais para proferir uma conferência na Biblioteca Nacional, exprime um determinado projeto estético-moral. Em sua conferência, o jovem artista defende a teoria segundo a qual a obra de Shakespeare seria fruto e repetição incessante de uma tragédia pessoal do autor. Desenvolve sua argumentação com enorme material bibliográfico. O recurso foi oferecido aos seus colegas intelectuais como, segundo a análise realizada de Kathrin Rosenfield, do episódio, uma “imagem-armadilha de um biografismo forçado”(1991, p.210), o que fora prontamente rebatido pelos críticos com argumentações estereotipadas da crítica da moda. Stephen não deve confundir a vida do autor com sua obra artística, afirmam. Dedalus é ridicularizado por sua tese. Para Rosenfield:

O que está em jogo no paralelismo entre vida e arte invocado por Stephen assim como na representação da discussão durante a qual este paralelismo é rejeitado, é menos a equivalência de uma e de outra realidade, do que o jogo do reconhecimento e da cegueira. (1991, p. 210)

Tal episódio inaugura também, segundo avaliação da crítica, o prenúncio da busca por parte do jovem escritor de um “pai espiritual”. A constatação se revela no encontro com Bloom. Este, com ânimo protetor, acompanha Stephen até o bairro dos bordéis; convidando-o, mais tarde, a ir à sua casa.

A discussão acerca do projeto artístico representado por Stephen se estende igualmente à figura de Bloom. Ambos traduzem cada qual a sua maneira uma aceitação da realidade. O jovem

artista em seu repúdio contínuo à realidade social e impotente à sua transformação, e o agente de publicidade Bloom, numa admissão incondicional, numa resignação “sem selecionamento crítico, sem escala de valores”. Para Merquior (1981), tal dimensão faz com que *Ulisses* oscile “entre o repúdio e a humildade, entre a rejeição sumária e a resignação a tudo”.(p.97) Em suma, entre “Stephen-Satã” e “Bloom-Cristo”: da negação absoluta à aceitação integral.

A passividade com que as personagens se integram à realidade faz com que alguns críticos observassem em *Ulisses* uma autêntica comédia sob o ponto de vista moral. Por outro lado, tal leitura esconderia sua verdadeira dimensão: o elemento trágico. Para Merquior (1981), “a história de Bloom nos inquieta. Sua mediocridade talvez não nos comova, porém sua solidão nos perturba.” (p.98) O que há na verdade é uma intenção cômica cuja impressão tenderá ao grotesco. Neste caso, entendido como riso com um fundo trágico e um arripio sinistro. Há, todavia, consenso da crítica ao classificar a obra como paródia. Ezra Pound, em um breve ensaio na década de 40, apontava para aproximação. Recentemente, Linda Hutcheon (1989) tratou *Ulisses* como livro exemplar aos estudos da paródia do século XX. Segundo a autora, “há extensos paralelismos com o modelo homérico, ao nível das personagens e do enredo, mas trata-se de paralelismos com uma diferença irônica.” (p.16) A espera de Molly/Penélope, em seu quarto, por Bloom/Ulisses é marcada por pensamentos que revelam a infidelidade da esposa, contrariando o projeto clássico da *Odisseia*.

Outro aspecto central na configuração de *Ulisses* é o papel da linguagem. Para Jacques Borel, a linguagem “se tornou o principal, senão o único ‘personagem’ da obra de Joyce”. (VALVERDE, p. 19) Através dela, conhecemos todo o universo diegético; contudo, ela expressa muito mais do que um simples instrumento para a revelação de tal universo. A linguagem se constitui como potência máxima da violação e da criação das “objetividades apresentadas”. Para Hermann Broch (1992), “o romance clássico se contenta com a observação das condições de vida reais e psíquicas, se contenta em descrevê-las com os meios da língua”. (126) O que Joyce faz “é bem mais complicado”. Para Broch, a língua não somente é instrumento de representação, mas também objeto a ser representado:

O que ele (Joyce) ambiciona criar é uma unidade entre objeto e meio de descrição, no sentido mais amplo, uma unidade que às vezes dá a impressão de que o objeto fosse violentado pela língua, a língua pelo objeto, até a total dissolução. (NETROVSKI, 1992, P.126)

Entretanto, o excesso é resguardado pela unidade da obra, por seu conjunto arquitetônico. Temístocles Linhares (1976) ressalta a importância de um estudo mais minucioso sobre a linguagem do autor. Segundo Linhares, James Joyce “pensou num idioma flexível que lhe permitisse qualquer nova expressão.” (p.204) Em seu ataque à literatura de vanguarda a qual podemos incluir a produção artística de Joyce, Merquior(1981) condena a tentativa de violação da organização da língua. Ao crítico, está claro que “as leis sintáticas são estruturas fundamentais, imperativas e inalteráveis” (p.101) e que não se pode confundi-las com as alterações das normas gramaticais que se justificam pelo caráter histórico da língua. A prática de um discurso literário de vanguarda que violenta o potencial racional da língua, sua estrutura lógica, é puro irrealismo. De acordo com o estudioso, a realização de tal empenho padece de ingenuidade básica, pois esquece que a literatura “tem por matéria-prima não uma realidade a que eventualmente se empresta um sentido simbólico, mas sim uma realidade que já é em si mesma, um sistema simbólico: a linguagem. (p. 102) O esquecimento desse fato propicia “o surgimento de uma vontade literária arrogantemente decidida a colocar-se fora do sistema, como se este fosse externo às palavras, ou como se as palavras pudessem viver fora dele.”(p. 102)

Jacques Derrida (1992) afirma que uma das brincadeiras desafiadoras de Joyce era que os interessados em sua obra tentassem contar as palavras e as línguas consumidas pelo autor de *Finnegans Wake*. De acordo com levantamento feito por estudiosos, há pelo menos uma quarentena. Nesse caso, o filósofo francês provoca: “não sei se podemos dizer ‘eu leio Joyce’”? Para Derrida, “enunciados do tipo ‘leio Joyce’, ‘leiam Joyce’, ‘você já leu Joyce?’”(p.21) sugerem sempre uma comicidade, um gargalhar irresistível. Todavia, ao lermos (sic) Joyce, além dos significados presentes, está a musicalidade desconcertante das palavras. Uma espécie de “margem da margem” da linguagem. “Não terá ele (Joyce) tocado em fontes essenciais da linguagem, ao mergulhar tão fundamente no amálgama poético do texto?” (CAMPOS, 1986, p. 37)

Os inúmeros trabalhos acerca da obra de James Joyce custaram àqueles que se interessaram por seus escritos, um esforço extraordinário. O árduo trabalho desempenhado pelos críticos, em diferentes momentos, certamente, não foi maior do que o do próprio escritor irlandês. Em relação a *Ulisses*, Joyce dedicara 15 anos para a elaboração do livro. Revia com minúcia as cópias do livro, atento a cada frase escrita. A arquitetura fabulosa de *Ulisses* encontra ressonância em *Odisséia*, no livro de infância do autor. Enquanto os colegas de aula se desafiavam em jogos esportivos, Joyce se debruçava na leitura do poema de Homero. Encantado com a trajetória do herói grego, Joyce leu várias vezes a epopéia.

Metáfora clara do que mais tarde seria a escolha realizada ao enfrentar o projeto a que se impôs a si mesmo. Projeto construído em um quadro de extrema dificuldade econômica; tanto que, muitas vezes, fora amparado por amigos e, em especial, por sua editora Harriet Shaw Weaver que, em sigilo, lhe subvencionava mensalmente recursos para que o escritor pudesse dar continuidade à sua obra. Apesar de sua dedicação e interesse, Joyce encarou *Ulisses*, logo após a sua publicação como um projeto já passado, visto como uma brincadeira. Em certa medida é possível, todavia o resultado final está além de tal atributo.

*Ulisses* é um livro difícil e o é por vários aspectos. Nele descobrimos o cotidiano imediato da provinciana Dublin do início do século, com seus habitantes os quais Joyce aproveitara-os em situações corriqueiras e banais. Utilizara-se, igualmente, de inúmeras citações e colagens de tantos outros textos. Texto híbrido, súpula da cultura ocidental, alegoria da condição humana, *Ulisses* explode o próprio gênero romance, misto de lenda, elegia, epopéia, reportagem, almanaque, sinfonia, ou uma espécie de “anatomia” na classificação de Northrop Frye.

Até o momento nossa preocupação resumiu-se em contextualizar as características da produção literária de Joyce, em especial, *Ulisses*. Vejamos, agora, a estrutura narrativa do livro. Embora se reconheça que o tecido narrativo possua propriedades específicas que o torna singular no quadro dos demais discursos, acredita-se que as categorias determinantes da estrutura narrativa não atuam isoladamente, observadas a disposição ideológica das mesmas. Tal especulação formal somente pode ser validada em termos operacionais. Nesse caso, a descrição promovida pelo estruturalismo corresponde a tal desejo; porém não se deve permitir a encerrar-se aí. Desde os estudos dos formalistas russos, tal discussão tem gerado polêmica; fruto muito mais de equívocos; visto que os próprios formalistas jamais negaram o caráter ideológico das relações existentes entre o universo diegético e a importância deste e o discurso, isto é, entre o plano da enunciação e o do enunciado. Desconfiemos, portanto, de declarações como a de Todorov (1976): “os formalistas ignoravam, pois, a narrativa como história”.(p.212) Neste caso, *Ulisses* deve ser encarado como uma obra tão realista quanto *Madame Bovary*. Para isso, apoiamo-nos em Michel Butor (1974) quando anuncia que “ a invenção formal do romance, longe de se opor ao realismo, como imagina uma crítica de visão curta, é a condição *sine qua non* de um realismo mais avançado”.(p.12) As

relações entre diegese e o plano da narração pertencem a dois lados de uma mesma moeda, para usar uma imagem de Saussure: o significado/significante. Dessa forma, a narrativa existe como história bem como discurso.

Atentos às colocações acima, examinemos mais de perto *Ulisses*, considerando o modo e a voz narrativa. Aqui, também devemos tomar cuidado na aplicação das duas categorias. Segundo Todorov (1976), “são duas categorias que entram em relações muito estreitas e que concernem ambas à imagem do narrador.” (p.213) Para Gérard Genette (1985), a distinção parece absolutamente simples. Ao teórico francês, o modo está relacionado à questão “quem vê?” e a voz “quem fala?” (p.184). Em outras palavras, a voz diz respeito à identidade do narrador, enquanto o modo está vinculado ao ponto de vista. Uma ampla terminologia adotada por diferentes estudiosos a respeito dessas categorias confere ao iniciante dos estudos literários um quadro inaugural de dificuldades. Não faremos a investigação minuciosa das diferentes terminologias. Quando necessário, situaremos o termo ao seu autor.

Cabe destacar dois aspectos que compõem a estruturação do modo narrativo: distância e perspectiva. São duas modalidades essenciais para a “regulação da informação narrativa” a qual caracteriza o modo. Na avaliação de Genette, a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos direta, e assim parecer manter a maior ou menor distância daquilo que conta.

O estudioso enfatiza também que a narrativa poderá escolher o “regulamento da informação” conforme as “capacidades de conhecimento” desta ou de outra parte interessada no desenvolvimento da história. Parte que adotará ou fingirá tal adoção de uma visão ou ponto de vista, tomando em relação à história esta ou aquela perspectiva. Tal discussão está relacionada à noção de *mimese* e, portanto, à própria natureza da narrativa. Assim, em uma narrativa “de falas”, para usar uma expressão de Genette, investigaríamos como cada discurso, enquanto representação se comporta em relação, à “distância” e a “perspectiva”.

Ao examinar o monólogo interior, denominado de discurso imediato por Genette, o teórico observa a diferença entre este discurso e o discurso indireto livre. Neste último caso, o narrador assume o discurso da personagem ou esta fala pela voz do narrador. No discurso imediato, o narrador dilui-se e a personagem acaba substituindo-lhe. Assim, o leitor mergulha no pensamento da personagem. O desenrolar ininterrupto do pensamento nos oferece aquilo que a personagem faz e aquilo que lhe acontece. Tal recurso foi explorado por Joyce em *Ulisses*, porém não na totalidade da obra. No romance, encontramos uma “polimodalidade”, isto é, a coexistência múltipla de modos que igualmente se estende a categoria da voz. De acordo com D’Onofrio (1995), essa variação “atesta o conflito de idéias e de sentimentos”, conferindo “à obra de arte literária sua função precípua de contestar os valores ideológicos, estimulando o leitor à reflexão sobre a condição humana” (p. 65).

Quanto à adoção da multiplicidade de focalizações e polifonia de vozes em uma mesma obra, é curioso notar que nem todos estudiosos admitiam mudanças de focalização. Percy Lubbock exigia que o escritor fosse fiel a um “partido” e respeitasse o princípio adotado. Embora o escritor possa construir seu texto sob o signo da variabilidade de pontos de vista, percebemos, em muitos, o predomínio de uma determinada focalização. O predomínio de uma determinada focalização está marcado, além de uma opção pessoal do escritor e do assunto tratado, por uma questão de ordem sociológica. Dessa forma, a visão *com*, proposta por Jean Pouillon, “convinha, de modo particular, ao século XVIII”, (p. 187) afirma Lefebvre. Também se encontra em um tipo particular de romance elaborado no século XX em que é patente o uso do monólogo interior e o fluxo de consciência. Segundo o autor, a visão

*por de trás* “traduziria a confiança da burguesia na possibilidade de uma explicação total dos fatos psicológicos e sociais” (p. 187). A visão *de fora*, cujo narrador, aqui, finge saber menos que suas personagens, “trairia a inquietação crescente do indivíduo face a um mundo que tende a escapar-lhe cada vez mais, que se faz cada vez mais misterioso e absurdo”. (p. 187)

Distante de esgotarmos as inúmeras intervenções dos mais diversos teóricos, convém uma última atenção a respeito do assunto. Trata-se do estudo desenvolvido por Gerárd Genette que “rebatiza” as denominações formuladas por Jean Pouillon bem como de Todorov (que adotara uma terminologia diferente da de Pouillon), revendo-as. Em princípio, evita os termos visão, de campo e de ponto de vista, trocando-os por focalização que está próximo à expressão “foco narrativo” de Brooks e de Warren. Para Genette, os termos são redutores do processo de perspectivação. O estudioso classifica em três tipos: narrativa não focalizada ou focalização zero, focalização interna e focalização externa.

A focalização zero diz respeito, principalmente, à narrativa clássica. Nesse tipo de focalização, o narrador assume uma “posição de transcendência”, excedendo seu domínio sobre a história narrada. Seu conhecimento sobre a diegese é absolutamente ilimitado, podendo ou não se omitir em revelar certas informações à compreensão da narrativa. Exerce um papel judicativo. Seleciona e formula juízos de valor, interpretando-os. A adoção por parte do narrador desse procedimento fez com que Sartre, entre outros, apontasse-o como um recurso abusivo, artificial, manipulando totalitariamente a história. Para Carlos Reis (1998), é impreciso o nome dado a esse tipo de focalização. Segundo o estudioso português, o uso da terminologia genettiana pode suscitar uma não reflexão crítica no campo da perspectiva narrativa. Sendo assim, Carlos Reis (1998) a denomina de focalização onisciente, aproximando-a, por conseguinte, à terminologia adotada pela crítica anglo-saxônica.

A focalização interna corresponde à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção. Em consequência disso, há uma limitação dos aspectos narrados já que a capacidade de conhecimento da personagem é restrita. Nesse tipo de focalização a personagem passa a ser o focalizador da história, isto é, “o filtro quantitativo e qualitativo que rege a representação narrativa”. (1988, p. 252) Para Reis, a focalização interna tem que ver com a progressiva valorização da personagem central do romance e do seu universo psicológico. Genette subdivide tal modo em três tipos: focalização interna “fixa”, “múltipla” ou “variável”. Quando a focalização se centra em somente uma personagem (geralmente o protagonista), denomina-a de focalização interna fixa. A múltipla “consiste no aproveitamento da capacidade de conhecimento de um grupo de personagens da história” (p. 251) A focalização variável possibilita a que diversos personagens se tornem um centro importante de divulgação do relato; cada qual com sua expressão particularizada do que está sendo contado. Neste caso, sobressai na narrativa o ponto de vista de cada personagem. A narrativa é dotada de um “plurilingüismo” assegurado pela presença de diferentes vozes que atuam no complexo narrativo.

O terceiro tipo, a focalização externa, foi popularizada, segundo Genette (1985), pelos romances de Daschiel Hammet, “onde o herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos”. (p. 188) Há nela uma representação precisa das qualidades superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas ações. Conforme Reis (1988), ela “decorre, por vezes, de um esforço do narrador, no sentido de se referir de modo objetivo e desapaixonado aos eventos e personagens” (p. 247) que compõem a diegese. Tal tipo é, muitas vezes, criticado pelo seu teor excessivamente descritivo. Entendemos que a focalização externa privilegia um quadro inicial da narrativa

permeado de generalidades e mistérios que serão ampliados e esclarecidos ou não no decorrer da história.

Tomamos a liberdade de nos estendermos até aqui tratando da questão com certa minuciosidade a fim de explorarmos com maior justiça uma obra como *Ulisses*. Tendo por base o que até aqui foi dito, é elementar que façamos de tais pressupostos um caminho. Como a obra detém múltiplos episódios elaborados em estilos variados, nos preocuparemos em selecionar somente trechos cuja análise evidencia uma conexão indisfarçável entre a “visão” adotada e o estatuto ideológico dessa escolha. Vejamos o episódio final do livro em que há o monólogo de Molly Bloom. Ali, a personagem, num “fluxo de consciência” anuncia e denuncia sua condição existencial em todos os planos possíveis. Molly, num desenrolar contínuo de imagens e idéias, expressa, em um “discurso sem ouvinte”, o resultado de seus desejos e de suas ações realizados ou não. O episódio pode ser visto, em grande parte, como a síntese do livro através da “visão” de Molly. A partir de sua focalização, presenciemos a “reconstrução” ou mais exatamente a “desconstrução” das personagens Leopold Bloom e Stephen Dédalus, que em episódios anteriores exercem o controle da narrativa.

Dessa forma, Leopold é inicialmente “visto” pela esposa como um “grande miserável”; incapaz de “soltar 4 xelins”. Mais adiante “tece críticas” acerca do companheiro quando esse se põe a “olhar” para outras mulheres: “ele cara de conquistador com seu olho de peixe frito” (JOYCE, 1980, p. 799). Numa fluidez sintática, numa escassa pontuação, pleno de associações de idéias, o monólogo de Molly continua revelando situações vivenciadas pelo marido e ela:

eu estava segura que ele tinha alguma coisa com aquela (a empregada) eu sei como sentir uma coisa dessas ele me disse você não tem prova.(...) mas as ligas que eu achei no quarto dela ( empregada ) na sexta-feira da folga dela era o bastante e vi também que a cara dela ficou vermelha.(1980, p. 800)

Molly, além da infidelidade do marido, igualmente recorda o seu “pão-durismo”, os seus hábitos alimentares, o seu pseudo-enciclopédismo, a sua teimosia e de certas obsessões praticadas por Bloom:

Me pediu pra dar a ele um pedacinho de meus calçõezinhos isso foi mais tarde que a gente vinha pela praça Kenilworth e foi preciso que eu tirasse ele e eu deixei ele ficar com aquilo eu vi ele meter no bolso é claro que ele é louco por essas coisas de calçõezinhos se vê logo sempre a espiar para essas coisas descaradas nas bicicletas com saias delas voando. (p.807)

Embora expresse certo desdém pelo marido, Molly enfatiza aspectos positivos os quais não encontrara em outros homens. Com certa euforia irônica expõe que “nunca em minha vida senti nenhum que tivesse o tamanho daquilo de fazer você se sentir toda cheia”. (p. 805) Também menciona a educação e higiene do marido: “no que quer que faça limpa sempre os pés no capacho” ou “sempre lustra seus próprios sapatos” ou ainda “sempre tira o chapéu quando te encontra na rua”. (p.805) Defende-o dos gracejos dos amigos. Molly erige uma “visão” em que uma série de elementos se entrelaçam, produzindo um efeito totalizante de sua existência. Tal efeito é consubstanciado pela rememoração do passado – infância e adolescência de Molly – mais o presente, enquanto centro de sua projeções.

As mulheres estão presentes nas reflexões de Molly. Contudo, tais elucubrações são permeadas de uma visão que põe a mulher como vítima e vilã. Sem jamais esboçar uma análise da situação da mulher, discorre abruptamente sobre as mais diversas situações. As avaliações estão

próximas de uma ideologia oficialmente aceita. Assim, percebemos na expressão espontânea de seus conteúdos psíquicos: “senhorita Stack fazendo qualquer coisa para se meter num quarto de dormir de um homem com aquela voz dela de solteirona tentando imaginar que ele estava morrendo por ela.” (p.795) Ou ainda quando acena para as diferenças entre o homem e a mulher na sociedade: “eles podem ir e ter o que eles quiserem de tudo que leva saias e a gente não pode perguntar nada mas eles querem saber onde é que a gente esteve...” (p.808)

A inferioridade da mulher, para Molly, é provocada pelo próprio comportamento feminino. Enquanto os homens estabelecem laços de amizade com seus pares com facilidade, a mulher está pronta “a te meter a tesoura eu odeio isso nas mulheres não admira que eles tratem a gente da maneira que eles fazem”. Molly conclui: “a gente é um bando de cadelas tremendas” (p.847)

Molly expõe a imagem de Stephen Dedalus, o jovem que é conduzido por Bloom à casa deste, já na madrugada do dia 5 de junho de 1904. Molly recorda-se de Stephen quando criança: “uma coisinha adorável na sua roupinha à lord Fauntleroy” (p.842). Há onze anos, exatamente quando Molly estava de luto por seu filho que falecera com seis meses. Atualmente, Stephen desperta em Molly outros interesses. Ela ressalta sua inteligência; porém o que lhe atrai efetivamente para o seu pensamento é um possível encontro sexual com o rapaz: “eu podia ficar olhando pra ele o dia inteiro eu muitas vezes senti que eu queria beijar ele todinho e também o adorável pintinho novo dele tão simples eu não me incomodava” (p.843) (Embora não temos explorado este aspecto- a sexualidade de Molly –, sem dúvida, é ele que se sobressai com evidência em seu monólogo.) Igualmente se preocupa com o tipo de vida que o jovem tem levado, admitindo que tal comportamento seja resultado da falta de uma mãe: “se eles não tivessem tido uma mãe para olhar por eles aí está por que eu suponho que ele está agora solto por aí pela noite afora longe dos livros e estudos e sem viver no lar...” (p.847) Por fim, revela a vontade de que o rapaz residisse em sua casa. Ali teria um espaço próprio para estudar bem como preparar suas poesias: “no quarto de detrás ele podia escrever estudar na mesa lá pras escrevinhações dele”. (p.848)

Em relação ao episódio final de *Ulisses*, poderíamos nos ocupar ainda de outros exemplos que retratassem a concepção do pensamento da personagem Molly, marcado pela ironia e o riso. No entanto, a soma até aqui dos exemplos enfatiza a focalização empregada. Nos exemplos acima, o narrador desaparece e a “voz” da personagem atinge o limite possível da sua autonomização. O monólogo de Molly Bloom, “consubstanciando uma radical focalização interna”, é uma das características predominantes do romance moderno. Nele, movem-se a reminiscência e a projeção, o imaginário e o real, na turbulência “descompromissada” de um discurso interior que se enquadra “à margem de um projeto comunicativo”. (1988, p. 267) De outro lado, devemos salientar que, ainda que tal projeção pessoal não possa ser compartilhado pelas demais personagens, sabe-se que o conteúdo psíquico veiculado por Molly, é fruto de sua relação com os demais acontecimentos da história. Isso significa dizer que há uma “silenciosa comunicação” entre os agentes da narrativa. Os sinais que se proliferam nos gestos e ruídos pertencentes ao quadro vivido pelas personagens na casa - a chegada de Bloom e Stephen; minutos depois, a saída do jovem – a entrada do marido de Molly no quarto e finalmente em sua cama, deitando-se, com a cabeça, junto aos pés da esposa, encolhido como um feto – indiciam um estranho comunicado que desencadeia o direcionamento das incursões psíquicas das personagens.

Tal levantamento remete-nos a uma breve reflexão acerca da constitucionalidade do “discurso imediato”. Pensemos na possível faceta de uma ótica semiológica do monólogo interior. Nesse caso, tal discurso não manteria sua inviolabilidade já que o leitor, enquanto agente necessário à realização do texto, participaria dos segredos. Os “ruídos” comunicacionais e as projeções

culturais – identidade da mulher, da nação, do discurso literário – evocariam uma mensagem significativa que colocaria o monólogo em suspeita. Tal tese surge como reflexão e provocação e poderá ser levada adiante caso recorremos às palavras de Iuri Lotman (1978):

Não é raro um único e mesmo indivíduo intervir ao mesmo tempo como destinador e como destinatário da informação (observações por memória, diários íntimos, livrinhos de anotações). A informação então não é transmitida no espaço, mas no tempo e serve de meio de auto-organização da personalidade. Conviria considerar este fato como um pormenor pouco significativo na massa geral das relações sociais, se não fosse a observação: pode-se considerar como indivíduo um homem isolado; neste caso o esquema de comunicação de  $A \rightarrow B$  (do emissor para o receptor) conduzi-lo-á para o esquema  $A \rightarrow A'$  (o emissor é o próprio receptor, mas numa outra unidade de tempo). No entanto basta colocar sob “A”, por exemplo, o conceito de “cultura nacional” para que o esquema  $A \rightarrow B$  (ao nível dos tipos culturais, ele será preponderante) (p. 36)

As reflexões acima aparecem como uma possibilidade de um tratamento diferente ao que se estabelece para o monólogo interior. Outro aspecto é quanto a “tradução” dos “acontecimentos” (que podem passar a ser apenas discursos de outrem – mesmo no monólogo interior, já que Molly em diversos momentos usa o discurso indireto para “discutir” posições diversas ou contrárias à sua) por parte de uma personagem. O quanto essa “tradução” conduz e substancializa o nosso “olhar”, conflitando-o ou ampliando-o ou reduzindo-o com os resultados do discurso enunciado. A compreensão de que as relações existentes entre o enunciado (história) e a enunciação (discurso) são recíprocas; e que essas se projetam, através de escolhas formais, como a voz e a perspectivação assumida, é fundamental para o entendimento da narrativa como unidade ideológica. Dito isso, devemos reafirmar mais uma vez que o modo e voz e seus recursos de aplicação não devem ser estudados isoladamente; mas sim como elementos contribuintes na compreensão do texto. Assim, Molly Bloom, focalizadora do episódio final, ao mesmo tempo que restringe nosso campo de visão (como já reproduzimos com suas posições declaradas); amplia nosso interesse na “sua” maneira de “ver”. Em consequência disso obriga o leitor a uma releitura da personagem enquanto sujeito inserido num contexto (narrativo) político-sócio-cultural.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPOS, Augusto dos. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1985.
- JOYCE, James. *Ulisses*. São Paulo: Abril, 1980.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1975.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- MERQUIOR, José Guilherme. *As idéias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- NESTROVSKI, Arthur.(org.) *Riverrum: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *As categorias da narrativa literária*. In: *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.
- VALVERDE, José Maria. *Conhecer James Joyce*. Lisboa: Ed. Ulisséa, s/d.

