

# Fluxo de consciência no monólogo de Molly Bloom, em *Ulysses* de James Joyce e nos de Sethe, Denver e Beloved, em *Beloved* de Toni Morrison

Ana Letícia Sanches Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir do uso de fluxo de consciência e das inovações trazidas pelo último episódio, chamado de "Penélope", de *Ulysses* (primeira edição de 1922), de James Joyce, compararemos esse monólogo interior em livre fluxo de lembranças, sentimentos, sem pontuação e sem conformidade às regras gramaticais, com a construção dos monólogos de Sethe, Denver e Beloved, em *Beloved* (primeira edição de 1987), de Toni Morrison. Tendo como referência o trabalho de Robert Humphrey em *Stream of consciousness in the modern novel* (1958), conceituaremos o uso do fluxo de consciência nos monólogos analisados e procuraremos investigar suas implicações na representação das personagens, assim como na construção dos romances em que se inserem.

**Palavras-chave:** *Beloved*. Fluxo de consciência. James Joyce. Toni Morrison. *Ulysses*.

**Abstract:** Observing the use of stream of consciousness and the innovations brought by the last episode, called "Penelope", in James Joyce's *Ulysses* (first edition 1922), we compare this interior monologue in a free flow of memories, feelings, without punctuation and without conformity to grammatical rules, with the construction of the monologues of Sethe, Denver and Beloved, in *Beloved* (first edition 1987), by Toni Morrison. Taking as a reference the work of Robert Humphrey in *Stream of consciousness in the modern novel* (1958), we conceptualize the use of stream of consciousness in the analyzed monologues, and we investigate its implications in the representation of the characters, as well as in the construction of the novels in which they are inserted.

**Keywords:** *Beloved*. Stream of Consciousness. James Joyce. Toni Morrison. *Ulysses*.

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São José do Rio Preto/ SP, Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: ana-leticia.silva@unesp.br.

*Then I'd taken the kiss of seedcake back from his mouth Going  
deep South, go down, mmh, yes, Took six big wheels and  
rolled our bodies  
Off of Howth Head and into the flesh, mmh, yes,  
  
He said I was a flower of the mountain, yes, But now I've  
powers o'er a woman's body, yes.  
  
Stepping out of the page into the sensual world.  
Stepping out...*

Kate Bush, "The Sensual World"

## Introdução

A obra *Ulysses* (1922), de James Joyce, é considerada revolucionária para a literatura mundial tanto em sua concepção – a narrativa de um único dia na vida de um morador de Dublin, na Irlanda – quanto em sua estrutura, dividida em 18 episódios ligados aos cantos da *Odisseia*, de Homero. Também *Beloved* (1987) é um marco na carreira de Toni Morrison – autora afro-americana reconhecida mundialmente, condecorada com o Nobel de Literatura em 1993 e com o Pulitzer em 1988 (por *Beloved*). A narração de *Beloved* se dá por inúmeras vozes, percorrendo diferentes gerações ligadas a uma mesma família, voltando ao passado marcado pela escravidão enquanto seu presente a situa em 1873, em Cincinnati, Ohio, nos Estados Unidos, o que cria uma obra plural e aberta. A pluralidade e a inovação das duas obras, portanto, nos levaram a aproximá-las e pensar em possíveis paralelos, sobretudo quando se trata dos monólogos das personagens femininas – Marion ou simplesmente Molly Bloom, no episódio "Penélope" que encerra *Ulysses* com a volta de seu marido, Leopold Bloom, para sua casa – e, em *Beloved*, temos os capítulos narrados por Sethe, Denver e Beloved, respectivamente.

Tematicamente, as obras citadas e seus particulares monólogos não possuem grandes similaridades: o fluxo de consciência de Molly Bloom se move

com liberdade por entre muitos caminhos, porém suas experiências sexuais, seu desejo como mulher e a rebeldia com que ela expressa tudo isso acabam por sobressair, sobretudo se pensarmos no contexto histórico e cultural retratado, sendo a narrativa marcadamente localizada no dia 16 de junho de 1904, naquele momento já madrugada do dia seguinte; já os monólogos de Sethe, Denver e Beloved, mesmo que também retratem diversas experiências vividas pelas personagens, acabam focando na relação delas com Beloved, no caso de Sethe e sua filha Denver, e nas suas experiências passadas e identificação com Sethe, no monólogo de Beloved. No entanto, a expressão livre dos pensamentos de personagens femininas, que usam de suas memórias para refletir sobre si mesmas e sobre suas vidas e os autores dando voz a essas complexas criaturas nos fazem igualmente imergir em seus universos de forma muito peculiar e cuidadosa.

O capítulo "Penélope" foi responsável por grande parte das polêmicas e controvérsias levantadas pelo romance de Joyce, julgado como pornográfico e proibido de ser publicado em diversos países de língua inglesa quando de sua primeira edição. A estrutura tanto do livro quanto do episódio adiciona complexidade e ambiguidades para o leitor, especialmente aquele sem experiência de leitura de um autor engenhoso e sem medo de experimentar como Joyce. No caso específico de "Penélope", assim nomeado por tratar da relação entre Molly Bloom e a personagem da *Odisseia*, Penélope, esposa de Ulisses/Odisseu, a qual aguarda a volta do marido e recusa-se a contrair um novo casamento, convencida, apesar dos longos anos sem notícias, de que ele retornará. A fiel esposa cria até mesmo um estratagema para evitar novas núpcias: ao dizer que se casará quando terminar de tecer um sudário e desfazer o trabalho do dia todas as noites, ela consegue postergar este momento. Molly Bloom, ao lembrar seus amores passados e repassar os acontecimentos de sua

tarde – o encontro com seu amante, Blazes Boylan – é uma perfeita paródia da figura de Penélope. Seus desejos são abertamente expressos e Penélope Molly tece, apesar de sua infidelidade e constante contradição, uma rede de comparações e conexões que leva à aceitação não só do seu casamento com Leopold Bloom, mas também do amor que dispensam um ao outro.

A propósito do episódio "Penélope", diz James Joyce em carta para seu amigo pintor e escritor Frank Budgen: "*Penélope* é o ponto alto do livro. A primeira frase contém 2500 palavras. Há oito frases no episódio. Este começa e termina com a palavra feminina *Sim*. Esta gira como a enorme bola terrestre lenta e seguramente, uniformemente girando e girando." (Joyce, 1957, p. 170, tradução nossa)<sup>2</sup>. Esta circularidade e repetição – a palavra "Sim" é repetida mais de oitenta vezes ao longo das oito frases – também é característica da estrutura dos monólogos de Toni Morrison, como veremos a seguir.

### **Fluxo de consciência: Monólogo interior e solilóquio**

O primeiro monólogo de *Beloved* é o de Sethe, mãe de Denver, ex-escrava que foge com suas filhas, mas, ao tentar ser recapturada por seu antigo senhor, assassina sua bebê para evitar que ela viva a mesma condição de escravidão experienciada por ela. Prova de seu amor pela filha, ela acredita estar recebendo o perdão e seu amor de volta quando, dezoito anos depois do ocorrido, tendo sido presa e tendo pagado pelo crime, além de ter vivido em uma casa atormentada por um fantasma, *Beloved* – Amada – entra em sua vida.

---

<sup>2</sup> *Penelope* is the clou of the book. The first sentence contains 2500 words. There are eight sentences in the episode. It begins and ends with the female word *Yes*. It turns like the huge earthball slowly surely and evenly round and round spinning.

Amada, ela minha filha. Ela minha. Veja. Ela veio para mim por sua livre vontade e não tenho de explicar coisa nenhuma. Não tive tempo de explicar antes porque tinha de fazer depressa. Depressa. Ela precisava estar segura e eu coloquei ela onde tinha de estar. Mas meu amor era forte e ela está de volta agora. Eu sabia que ela voltava. Paul D expulsou ela de forma que ela não teve escolha a não ser voltar para mim em carne e osso. Aposto que você, Baby Suggs, do outro lado, ajudou. Não vou deixar nunca deixar ela ir embora. Vou explicar pra ela, mesmo que não precise. Por que eu fiz aquilo. [...] Vou contar para Amada; ela vai entender. Ela minha filha. (Morrison, 2007, p. 268-269).<sup>3</sup>

O monólogo de Sethe é composto por um primeiro parágrafo de várias páginas, mais dois parágrafos curtos que o encerram, voltando à ideia inicial: "Ela voltou para mim, minha filha, e ela é minha". (Morrison, 2007, p. 274)<sup>4</sup>. Além da repetição, temos, assim como em "Penélope", as contradições que também fazem parte da técnica narrativa empregada nos textos em questão: o fluxo de consciência, usado para representar os pensamentos das personagens. Nas passagens citadas acima, vemos como as repetições dão ênfase às ideias apresentadas, como "minha filha", "depressa", "voltar". A contradição entre não precisar explicar nada, não ter tempo de explicar e querer explicar, mesmo que não precise, mostra a complexidade dos sentimentos de Sethe em relação ao acontecimento - a volta daquela que ela considera sua filha, morta por suas próprias mãos.

Notamos não haver uma necessidade de representar tudo de forma clara e linear, muito pelo contrário, ao representar pensamentos, os elementos causadores de incoerência e repetição adicionam verossimilhança - ainda que haja diferentes níveis de articulação, como veremos nos monólogos de Sethe e

---

<sup>3</sup> BELOVED, she my daughter. She mine. See. She come back to me of her own free will and I don't have to explain a thing. I didn't have time to explain before because it had to be done quick. Quick. She had to be safe and I put her where she would be. But my love was tough and she back now. I knew she would be. Paul D ran her off so she had no choice but to come back to me in the flesh. I bet you Baby Suggs, on the other side, helped. I won't never let her go. I'll explain to her, even though I don't have to. Why I did it. [...] I'll tell Beloved about that; she'll understand. She my daughter. (Morrison, 2004, p. 236)

<sup>4</sup> She come back to me, my daughter, and she is mine. (Morrison, 2004, p. 241)

Denver, que articulam seus pensamentos de forma mais coerente, enquanto os de Beloved e de Molly Bloom parecem estar mais próximos da representação de pessoas pensando sem filtrar ou tentar explicar o que se pensa para alguém, pois não haveria um receptor implícito para essa mensagem, somente um monólogo interior.

Em relação ao monólogo interior encontrado em "Penélope", Robert Humphrey diz, em *Stream of consciousness in the modern novel*:

Talvez o mais famoso e, certamente, o mais extenso e habilidoso monólogo interior direto é o que compreende as últimas quarenta e cinco páginas de *Ulysses*, de James Joyce. Este representa os meandros da consciência de Molly Bloom enquanto ela está deitada na cama. Ela foi acordada pela tardia chegada de seu marido errante, com quem ela acaba de conversar e que está dormindo ao seu lado. (Humphrey, 1958, p. 26, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Portanto, o início do monólogo ocorreria nesse momento e teria desenvolvimento enquanto Molly continuasse deitada em sua cama, sem conversar com o marido, somente absorta em seus pensamentos, relembrando sobre o seu pedido na manhã: "Sim porque ele nunca fez uma coisa dessa de me pedir café na cama com dois ovos desde o hotel City Arms quando ele ficava fingindo que ficava de cama com uma voz de doente posando de príncipe"(Joyce, 2012, p. 1037).<sup>6</sup> As informações que conseguimos depreender são de situações anteriormente vistas no livro ou que se elucidam ao longo do monólogo, os referentes nem sempre são claros, pois não há uma explicação precedente, assim como

---

<sup>5</sup> Perhaps the most famous, and certainly the most extended and skillful direct interior monologue is that which comprises the last forty-five pages of James Joyce's *Ulysses*. It represents the meanderings of the consciousness of Molly Bloom while she is lying in bed. She has been awakened by the late arrival home of her wandering husband, with whom she has just conversed and who is lying asleep beside her.

<sup>6</sup> Yes because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs since the City Arms hotel when he used to be pretending to be laid up with a sick voice doing his highness (Joyce, 1922, p. 690)

[...]não há auditor na cena. O monólogo é distinto do solilóquio porque não é apresentado, formalmente, para informação do leitor. Os elementos de incoerência e fluidez são enfatizados pela completa ausência de pontuação, de referências de pronomes e de introduções às pessoas e eventos em que Molly está pensando, e pela frequente interrupção de uma ideia por outra. É essa incoerência e fluidez, e não o que é específico como ideia, que deve ser comunicado. Aqui, a personagem não é mais representada falando com o leitor ou mesmo para seu benefício do que ela é representada falando com outra personagem na cena. O monólogo, antes, é interior; o que é representado é o fluxo da consciência de Molly. À medida que o monólogo avança, ele recua para níveis mais profundos de consciência até que Molly adormece, e o romance termina quando o monólogo termina. (Humphrey, 1958, p. 26-27, tradução nossa).<sup>7</sup>

Esta diferença entre o monólogo interior – temos em "Penélope", assim como no monólogo de Beloved, o monólogo interior direto – e o solilóquio é muito relevante, pois caracteriza justamente as diferenças encontradas entre os monólogos de Molly Bloom e Beloved e os de Sethe e Denver. Para compreender melhor a ideia do solilóquio, recorreremos à definição apresentada por Humphrey:

O solilóquio no romance de fluxo de consciência pode ser definido como a técnica de representação do conteúdo mental e seus processos de um personagem, diretamente do personagem ao leitor sem a presença de um autor, mas com uma audiência tacitamente assumida. Portanto, é menos sincero, necessariamente, e mais limitado na profundidade da consciência que pode representar do que é monólogo interior. O ponto de vista é sempre o do personagem, e o nível de consciência é geralmente próximo à superfície. Na prática, o propósito do romance de fluxo de consciência que emprega o solilóquio é ocasionalmente alcançado pela combinação do solilóquio com o monólogo interior. (Humphrey, 1958, p. 36, tradução nossa).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> [...] there is no auditor in the scene. The monologue is distinct from soliloquy because it is not presented, formally, for the information of the reader. The elements of incoherence and fluidity are emphasized by the complete absence of punctuation, of pronoun references, and of introductions to the persons and events Molly is thinking about, and by the frequent interruption of one idea by another. It is this incoherence and fluidity rather than what is specific as idea that is meant to be communicated. Here, the character is no more represented as speaking to the reader or even for his benefit than she is represented as speaking to another character in the scene. The monologue, rather, is interior; what is represented is the flow of Molly's consciousness. As the monologue progresses, it recedes to deeper levels of consciousness until Molly falls asleep, and the novel ends as the monologue ends.

<sup>8</sup> Soliloquy in the stream-of-consciousness novel may be defined as the technique of representing the psychic content and processes of a character directly from character to reader without the presence of an

Há, portanto, uma audiência esperada no solilóquio, diferentemente do monólogo interior, o que leva a observar uma maior coerência na representação dos pensamentos. Nas palavras de Sethe, encontramos momentos em que ela se refere diretamente a Beloved, mesmo não se tratando de uma conversa entre elas, como o final do capítulo anterior aos capítulos dos monólogos deixa claro ao dizer sobre as mulheres do 124 – número da casa em que moram Sethe, Denver e Beloved: "Misturados às vozes que cercavam a casa, reconhecíveis porém indecifráveis para Selo Pago, estavam os pensamentos das mulheres do 124, pensamentos indizíveis, inexprimidos." (Morrison, 2007, p. 267).<sup>9</sup> Para Sethe, estes pensamentos indizíveis são referentes aos horrores vividos como escrava e ao ato praticado contra Beloved, portanto em alguns momentos eles são dirigidos diretamente a ela:

Mordi fora um pedaço da minha língua quando eles abriram minhas costas. [...] Eles cavaram um buraco para encaixar minha barriga para não machucar a bebê. Denver não gosta que eu fale disso. Ela detesta qualquer coisa da Doce Lar, menos como ela nasceu. Mas você estava lá, e mesmo sendo pequena demais para lembrar posso contar para você. O caramanchão de uva. Lembra disso? Corri tão depressa (Morrison, 2007, p. 271).<sup>10</sup>

Seus sentimentos, assim como suas palavras, são complexos e muitas vezes contraditórios: vemos na passagem acima que Beloved seria muito jovem para lembrar de Doce Lar, fazenda onde Sethe era escravizada, apesar disso, ela

---

author, but with an audience tacitly assumed. Hence, it is less candid, necessarily, and more limited in the depth of consciousness that it can represent than is interior monologue. The point of view is always the character's, and the level of consciousness is usually close to the surface. In practice, the purpose of the stream-of-consciousness novel which employs soliloquy is achieved occasionally by the combination of soliloquy with interior monologue.

<sup>9</sup> Mixed in with the voices surrounding the house, recognizable but undecipherable to Stamp Paid, were the thoughts of the women of 124, unspeakable thoughts, unspoken. (MORRISON, 2004, p. 235)

<sup>10</sup> Bit a piece of my tongue off when they opened my back. [...] They dug a hole for my stomach so as not to hurt the baby. Denver don't like for me to talk about it. She hates anything about Sweet Home except how she was born. But you was there and even if you too young to memory it, I can tell it to you. The grape arbor. You memory that? I ran so fast. (MORRISON, 2004, p. 238-239)

pergunta se ela se lembra do caramanchão de uva. Sethe sofre a dor de ter vivido naquele lugar e a dor de contar sobre os acontecimentos, porém ainda sente vontade de compartilhar essas experiências. Mas não são somente as experiências ruins que Sethe gostaria de compartilhar com Beloved, ela se alegra por poder observar e prestar atenção ao mundo que as circunda:

Pense no que a primavera vai ser para nós! Vou plantar cenoura só para olhar para elas, e rabanete. Já viu um rabanete, *baby*? Deus nunca fez coisa mais bonita. Branco e púrpura com um rabo macio e uma cabeça dura. Gostoso de segurar na mão e tem o cheiro do ribeirão quando inunda, ardido, mas alegre. Vamos cheirar os rabanetes juntas, Amada. Amada. Porque você é minha e tenho de mostrar essas coisas para você e vou ensinar você o que uma mãe tem de ensinar (Morrison, 2007, p. 270).<sup>11</sup>

O segundo solilóquio presente em *Beloved*, o de Denver, filha de Sethe, estruturado em seis parágrafos longos, também alterna entre experiências boas e ruins, entre o amor de Denver por toda sua família, sobretudo Beloved, e o medo de que sua mãe a mate e mate também aquela que ela considera a sua irmã, que voltou para estarem juntas.

Amada é minha irmã. Engoli o sangue dela junto com o leite de minha mãe. A primeira coisa que ouvi depois de não ouvir nada foi o barulho dela engatinhando pela escada. Ela era a minha companheira secreta até Paul D chegar. Ele expulsou ela. Desde que eu era pequena ela era minha companheira e me ajudou a esperar o meu pai. Eu e ela esperamos ele. Amo minha mãe, mas sei que ela matou sua própria filha e, mesmo tão terna comigo, tenho medo dela por causa disso (Morrison, 2007, p. 275).<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Think what spring will be for us! I'll plant carrots just so she can see them, and turnips. Have you ever seen one, baby? A prettier thing God never made. White and purple with a tender tail and a hard head. Feels good when you hold it in your hand and smells like the creek when it floods, bitter but happy. We'll smell them together, Beloved. Beloved. Because you mine and I have to show you these things, and teach you what a mother should. (MORRISON, 2004, p. 237)

<sup>12</sup> BELOVED is my sister. I swallowed her blood right along with my mother's milk. The first thing I heard after not hearing anything was the sound of her crawling up the stairs. She was my secret company until Paul D came. He threw her out. Ever since I was little she was my company and she helped me wait for my daddy. Me and her waited for him. I love my mother but I know she killed one of her own daughters, and tender as she is with me, I'm scared of her because of it. (Morrison, 2004, p. 242)

Novamente, temos a repetição da ideia de posse em relação à Beloved no começo e também no final do monólogo, quando Denver diz: "Ela brincava comigo e sempre vinha para ficar comigo toda vez que eu precisava dela. Ela é minha, Amada. Ela é minha." (Morrison, 2007, p. 281).<sup>13</sup> No entanto, Denver revela-nos seus sentimentos em relação a Beloved de forma mais profunda ao longo de seu monólogo, ela demonstra como se sente responsável pela irmã e por protegê-la da mãe: "Quando eu voltei para o 124, ela estava lá. Amada. Me esperando. Cansada da longa viagem de volta. Pronta para cuidarem dela; pronta para eu proteger ela. Desta vez, tenho que fazer minha mãe ficar longe dela. [...] Só depende de mim." (Morrison, 2007, p. 276).<sup>14</sup> Vemos, assim, como a representação por meio do solilóquio, tanto como do monólogo interior, enriquece nossa compreensão das personagens, além de nos aproximar delas – estamos em contato com o mais íntimo das personagens, seus medos e desejos, suas incertezas e arrependimentos.

Porém, não poderíamos estar mais próximos de uma personagem do que no monólogo interior direto – neste, nos encontramos dentro da mente da personagem, sem intervenções do autor (como no monólogo indireto) e nem de uma audiência para influenciar como, o que e o porquê de algo ser dito/pensado. Todas formas de fluxo de consciência levam a uma maior identificação com os personagens, uma vez que

O problema da representação do personagem é central para a ficção de fluxo de consciência. A grande vantagem e, conseqüentemente, a melhor justificativa desse tipo de romance, reside em suas

---

<sup>13</sup> She played with me and always came to be with me whenever I needed her. She's mine, Beloved. She's mine. (Morrison, 2004, p. 247)

<sup>14</sup> When I came back to 124, there she was. Beloved. Waiting for me. Tired from her long journey back. Ready to be taken care of; ready for me to protect her. This time I have to keep my mother away from her. It's all on me. (Morrison, 2004, p. 243)

potencialidades de apresentar personagens com maior precisão e realismo (Humphrey, 1958, p. 7, tradução nossa).<sup>15</sup>

É o que podemos depreender das passagens já analisadas, que nos conduzem ao monólogo de Beloved/Amada. O capítulo seguinte ao de Denver apresenta maiores aproximações possíveis do monólogo de Molly Bloom, pois este também não faz uso de pontuação (a não ser na primeira frase), não traz maiúsculas de forma consistente (são empregadas no início de alguns parágrafos, porém nem todos), os referentes são difíceis de serem recuperados, há uma repetição e alternância de temas, porém a divisão das frases é facilmente identificada pelo maior espaço dado entre as palavras e o uso dos parágrafos, como vemos desde o início:

Eu sou Amada e ela é minha. Vejo ela separar flores de folhas ela coloca as flores numa cesta redonda as folhas não são para ela ela enche a cesta ela abre a grama eu podia ajudar mas as nuvens estão atrapalhando como posso contar coisas que são imagens não sou separada dela não tem lugar para eu parar o rosto dela é meu e quero estar ali no lugar onde o rosto dela está e olhar para ele também uma coisa quente. (Morrison, 2007, p. 282)<sup>16</sup>.

Percebemos aqui como Beloved tem dificuldade em articular suas experiências – memórias que são como imagens para ela – portanto, esta fragmentada e confusa estrutura apresentada condiz com seus próprios pensamentos. A partir do segundo parágrafo, vemos suas tentativas de falar sobre o lugar em que estava antes de aparecer no 124: "Tudo é agora é sempre agora não vai existir nunca um tempo em que eu não esteja agachada e olhando

---

<sup>15</sup> The problem of character depiction is central to stream-of-consciousness fiction. The great advantage, and consequently the best justification of this type of novel, rests on its potentialities for presenting character more accurately and more realistically.

<sup>16</sup> I AM BELOVED and she is mine. I see her take flowers away from leaves she puts them in a round basket the leaves are not for her she fills the basket she opens the grass I would help her but the clouds are in the way how can I say things that are pictures I am not separate from her there is no place where I stop her face is my own and I want to be there in the place where her face is and to be looking at it too a hot thing (Morrison, 2004, p. 248)

outros agachados também estou sempre agachada o homem no meu rosto está morto o rosto dele não é meu" (Morrison, 2007, p. 282)<sup>17</sup>. Compreendemos que se trata de um barco, onde Beloved vivencia a morte de muitos: "os que conseguem morrer estão numa pilha [...] o morrinho de gente morta uma coisa quente os homens sem pele empurram eles com paus a mulher está lá com o rosto que eu quero o rosto que é meu eles caem no mar" (Morrison, 2007, p. 283)<sup>18</sup>. Elaborar todo o sofrimento é algo difícil, sobretudo em relação a ela, a pessoa cujo rosto Beloved procura e com o qual ela se identifica, também "ela entra na água com a minha cara" (Morrison, 2007, p. 285).<sup>19</sup> Mas Beloved sobrevive a todo esse sofrimento e podemos, afinal, entender na conclusão do monólogo a quem se refere o "ela", quem possui o rosto de Beloved:

saio da água azul [...] não estou morta sento o sol fecha os meus olhos quando abro os olhos então vejo o rosto que perdi o rosto de Sethe o rosto de Sethe é o rosto que me abandonou Sethe me vê vendo ela e eu vejo o sorriso o rosto sorridente dela é o lugar para mim é o rosto que perdi ela é meu rosto sorrindo para mim sorrindo afinal uma coisa quente agora podemos nos juntar uma coisa quente (Morrison, 2007, p. 286).<sup>20</sup>

Assim como Molly, Beloved apresenta-nos seus pensamentos mais profundos e, com isso, temos uma melhor compreensão das personagens — Molly revela-se ainda mais complexa do que poderíamos ter compreendido no decorrer do romance, não sendo somente uma mulher descontente com o seu casamento e, sim, uma pessoa que reflete sobre sua própria condição como

---

<sup>17</sup> All of it is now it is always now there will never be a time when I am not crouching and watching others who are crouching too I am always crouching the man on my face is dead his face is not mine (Morrison, 2004, p. 248)

<sup>18</sup> those able to die are in a pile [...] the little hill of dead people a hot thing the men without skin push them through with poles the woman is there with the face I want the face that is mine they fall into the sea (Morrison, 2004, p. 249)

<sup>19</sup> she goes in the water with my face (Morrison, 2004, p. 251)

<sup>20</sup> I come out of blue water [...] I am not dead I sit the sun closes my eyes when I open them I see the face I lost Sethe's is the face that left me Sethe sees me see her and I see the smile her smiling face is the place for me it is the face I lost she is my face smiling at me doing it at last a hot thing now we can join a hot thing (Morrison, 2004, p. 252)

mulher e sobre seus sentimentos e desejos; constatamos também a fragmentação de Beloved que nem mesmo em seus pensamentos consegue se encontrar, precisa se reconhecer no rosto de Sethe. Com respeito ao despedaçamento de Beloved, a professora Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos diz:

A fragmentação que se espelha na linguagem é a de uma memória também estilhaçada, incapaz de (re)construir seja a unidade do sujeito, seja a da sua própria história. Assim, para além de personificar o que cada um deseja dela, Amada também figura o passado da escravidão — tanto no plano individual quanto coletivo. (Vasconcelos, 2021)

Não tendo sua identidade fragmentada como a de Beloved, nem personificando os desejos de outros personagens, Molly entretanto constrói seu discurso com base em contradições, como nos explica Hugh Kenner (1993, p. 148, tradução nossa):

[...] praticamente cada julgamento emitido nessas densas 25.000 palavras é substancialmente contradito por um julgamento contrário em outro lugar. Boylan era soberbo, Boylan é meramente grosseiro; Bloom é trivial, perverso e inadequado, Bloom tem 'mais esperma' do que Boylan; a perspectiva de Stephen é excitante, Stephen pode ter cabelos longos e oleosos caindo sobre os olhos (ela espera que não: 18.1321). Ela tem orgulho de ser mulher, ela odeia isso; ela vai trazer o café da manhã para Poldy, ela não vai se incomodar, ela vai jogar nele: e assim continua, como o globo terrestre girando.<sup>21</sup>

Esta contradição, entretanto, só faz com que seu monólogo interior pareça mais verossímil, como podemos ver nos exemplos em relação ao amor e ódio em ser mulher demonstrados por Molly: "não estou nem aí pro que as

---

<sup>21</sup> [...] virtually every judgement in these dense 25.000 words is substantially contradicted by a counter judgement somewhere else. Boylan was superb, Boylan is merely coarse; Bloom is trivial, perverse and inadequate, Bloom has 'more spunk in him' even than Boylan; the prospect of Stephen excites, Stephen may have long greasy hair hanging into his eyes (she hopes not: 18.1321). She's proud to be a woman, she hates it; she'll bring Poldy his morning breakfast, she won't bother, she'll throw it at him: on and on, like the earthball turning.

peessoas dizem ia ser muito melhor pro mundo ser governado pelas mulheres do mundo você não ia ver as mulheres saírem se matando e chacinando" (Joyce, 2012, p. 1099)<sup>22</sup>, seguido não muito depois por "ou é alguma mulher pronta pra te enfiar a faca odeio isso nas mulheres não é de estranhar que eles tratem a gente que nem tratam nós somos um bando de vacas nojentas eu imagino que são as dificuldades todas que a gente tem que deixam a gente tão irritada"(Joyce, 2012, p. 1099-1100).<sup>23</sup> Não é nada difícil entendermos seus questionamentos contraditórios, sobretudo se pensarmos na liberdade da mente humana, da qual finalmente trata não só o monólogo de Molly, mas o próprio *Ulysses*:

Uma vez que *Ulysses* é um romance de fluxo de consciência e tem como tema a vida psíquica dos personagens, a ação principal e a narrativa fundamental acontecem na mente dos personagens. Lá, a unidade é impossível simplesmente por causa da natureza da psique: esta não é bem organizada e é livre dos conceitos convencionais de tempo e de espaço. Por conseguinte, esta obra de arte que tenta ser fiel à natureza dos processos psíquicos tem que ter forma imposta sobre ela. Esta é a razão pela qual a extrema adesão de Joyce às unidades em sua narrativa de superfície serve a uma função tão importante para seu romance. Torna-se um ponto de referência para seguir e interpretar as psiques caóticas que ele retrata. (Humphrey, 1958, p. 90).<sup>24</sup>

Embora Molly não dê nome ao romance como Beloved/Amada o faz, ela tem uma importância enorme para *Ulysses*, pois é ela quem diz a última palavra

---

<sup>22</sup> I dont care what anybody says itd be much better for the world to be governed by the women in it you wouldnt see women going and killing one another and slaughtering (Joyce, 1922, p. 727-728)

<sup>23</sup> or its some woman ready to stick her knife in you I hate that in women no wonder they treat us the way they do we are a dreadful lot of bitches I suppose its all the troubles we have makes us so snappy (Joyce, 1922, p. 728)

<sup>24</sup> Since *Ulysses* is a stream-of-consciousness novel, since it has as its subject the psychic life of the characters, the chief action and the fundamental narrative do take place in the minds of the characters. There, unity is impossible simply because of the nature of the psyche: it is not neatly organized, and it is free of conventional time and space concepts. Consequently, this work of art which attempts to be faithful to the nature of psychic processes has to have form thrust upon it. This is the reason that Joyce's extreme adherence to the unities in his superficial narrative serves such an important function for his novel. It becomes a point of reference for following and interpreting the chaotic psyches he depicts.

e essa palavra – seu Sim para Leopold Bloom – reitera toda a construção feita pelo romance. Seu monólogo, assim como aqueles de Sethe, Denver e Beloved, e o uso do fluxo de consciência para retratá-los, evidencia e amplifica o próprio alcance das personagens e dos romances nos quais estão inseridas – a intensidade e complexidade das suas experiências compartilhadas as tornam tão verossímeis que podemos vê-las deixar as páginas e se instalarem em nosso mundo.

## Referências

HUMPHREY, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley: University of California Press, 1958.

JOYCE, James. *Letters of James Joyce*. Vol.I. Ed. Stuart Gilbert. London: Faber and Faber, 1957.

JOYCE, James. *Ulysses*. London: The Egoist Press, 1922.

JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KENNER, Hugh. *Ulysses*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Plume, 1987. MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Vintage Books, 2004.

MORRISON, Toni. *Amada*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Beloved, a história como pesadelo. Estado da Arte*. Estadão, São Paulo, 26 ago 2021. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/sandra-guardini-beloved-morrison/>. Acesso em: 27 fev. 2023.