

# Penélope & Molly Bloom: As tramas intertextuais em *Ulysses*, de James Joyce

Gelbart Souza Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste estudo, busco uma análise da personagem Molly Bloom do romance *Ulysses*, de James Joyce, como uma inversão da personagem mítica Penélope. Para tanto, apoio-me nas contribuições de Genette (2009; 2010) no que tange à hipertextualidade e à paratextualidade para compreender a relação intertextual entre a obra de Joyce e Homero e a tradição mítica. Também, apresento um panorama da personagem Penélope no contexto mítico-poético antigo, de maneira a traçar os aspectos essenciais de sua figura. Por fim, investigo a personagem Molly Bloom no episódio "Penélope" com vistas a considerar sua identidade e sua inversão principal com respeito à Penélope, qual seja a sua infidelidade.

**Palavras-chave:** *Ulysses*, de James Joyce. Homero. Intertextualidade. Penélope. Molly Bloom.

**Abstract:** In this article, I seek an analysis of the character Molly Bloom from the novel *Ulysses*, by James Joyce, as an inversion of the mythical character Penelope. For that, I base myself on the contributions of Genette (2009; 2010) regarding hypertextuality and paratextuality to understand the intertextual relationship between the work of Joyce with Homer and the mythical tradition. I also present an overview of the character Penelope in the Ancient mythical-poetic context, in order to outline the essential aspects of her figure. Finally, I investigate the character Molly Bloom in the episode "Penelope", aiming to consider her identity and her main inversion in relation to Penelope, namely her infidelity.

**Keywords:** *Ulysses* by James Joyce. Homer. Intertextuality. Penelope. Molly Bloom.

---

<sup>1</sup> Professor Substituto de Língua Italiana (DLM-UNESP/IBILCE). Doutor em Letras (UNESP/IBILCE). E-mail: [gelbart.silva@gmail.com](mailto:gelbart.silva@gmail.com).

## Introdução

Penélope é das personagens femininas icônicas que a tradição mítica grega nos legou. Sua fidelidade incorruptível é louvada pelas personagens da *Odisseia*, de Homero. Contrapõe-se, na literatura antiga e moderna, à bela Helena, a adúltera. As qualidades de Penélope mítica não deixam de ser estandarte de uma sociedade dominada pelo masculino como o é o bélico universo de Homero. Remeter a essa personagem é evocar sua qualidade passiva e emprestá-la a uma nova personagem. É isso o que faz o escritor irlandês James Joyce ao estabelecer o vínculo dessa Penélope do mito a sua Molly Bloom em *Ulysses*<sup>2</sup>. Contudo, essa vinculação ocorre de maneira invertida, uma vez que a esposa de Leopold Bloom, o Ulisses joyceano, é uma adúltera. Nesse sentido, Molly Bloom torna-se uma Penélope às avessas, uma negação à qualidade que lhe é mais distinta; Molly seria uma Penélope *infiel*.

Embora isso seja facilmente observado, é interessante notar ainda outros elementos que são emprestados de Penélope a Molly, como a passividade, a ausência de discurso próprio e público e o ato de espera. Portanto, neste trabalho, proponho uma análise que investigue tanto a cristalização de Penélope como a figura da "esposa fiel" quanto a sua mobilização na construção intertextual de Molly. Para tanto, baseado na noção genettiana de transtextualidade e na abordagem tematólogica, apresento primeiramente um comentário geral sobre a obra e sua estrutura, depois descrevo um panorama da figura mítica de Penélope a partir dos textos antigos greco-romanos e, em seguida, exploro como essa tradição acerca da personagem funciona como substrato para compreender dialogicamente Molly e seu monólogo interior que fecha a obra joyceana. Pretendo demonstrar que Molly apresenta-se

---

<sup>2</sup> Grafo, no corpo do texto, como *Ulysses* para não se confundir a menção à obra com a citação da personagem homônima, que será amplamente evocada ao longo do trabalho.

estruturalmente semelhante a propriedades secundárias de Penélope, sendo apenas invertido o elemento central, a fidelidade, em razão do questionamento do "ser mulher" numa sociedade que não permite uma liberdade sexual feminina.

### ***Ulysses*, uma obra que convida a uma odisseia literária**

James Joyce (1882-1941), romancista irlandês, é um daqueles autores que desafiam qualquer enquadramento estanque em correntes literárias ou periodizações categóricas. Enquanto a maior parte dos críticos não duvida que a obra *Ulysses* faz parte da produção modernista, há aqueles que vão além. Afirmam que nessa obra se encontram o sumo e o epítome das características do movimento modernista na literatura. Como expõe Brian McHale (1992, p. 42), os historiadores da literatura concordam em afirmar que *Ulysses*

é um dos textos fundadores da fase "Alto Modernista" do modernismo literário, um texto no qual a poética modernista é simultaneamente elaborada, consolidada e tornada visível, disponível para apropriação e imitação.<sup>3</sup>

Contudo, como expõe ainda McHale, encontram-se laivos pós-modernistas em *Ulysses*. Baseando-se em outros críticos, explica que

O "outro" *Ulysses*, o *Ulysses* que vai aproximadamente de "Sereias" até o fim, excluindo "Nausícaa" e "Penélope", mas incluindo "Éolo", iludiu os codificadores modernistas. A obra tanto empurra a poética modernista da consciência móvel e da paralaxe a um ponto de excesso em que ela se transforma em outra coisa, quanto parodicamente solapa essa poética modernista. Nesse sentido, a segunda metade de

---

<sup>3</sup> Todas as traduções são de minha responsabilidade. Em caso contrário, será mencionada a autoria após a referência. Texto original: literary historians agree, is one of the founding texts of the "High Modernist" phase of literary modernism, a text in which modernist poetics is simultaneously elaborated, consolidated, and made conspicuous, available for appropriation and imitation.

*Ulysses* é vanguardista e pode ser vista como uma paródia deliberada e autoconsciente da própria modernidade. Essa paródia vanguardista é bastante específica: a cada um dos sub-repertórios das estratégias modernistas da primeira metade da obra corresponde um sub-repertório paródico da segunda, uma mobilidade de mundos para responder à mobilidade da consciência da primeira metade, uma paralaxe de discursos para corresponder à sua paralaxe de subjetividades (McHale, 1992, p. 47-48).<sup>4</sup>

Dessa maneira, o monumento literário que é *Ulysses* se mostra, em certo grau, ciclicamente organizado, um ciclo que se dobra sobre si como um Ouroboros metaliterário. A paródia é um dos procedimentos da literatura (pós-)moderna, e nisso James Joyce em *Ulysses* dá amostras mais que evidentes ao evocar em seu texto diferentes gêneros artístico-literários e ao plasmar diversas referências literárias e filosóficas. Definir a forma de *Ulysses* só encontra espaço na pluralidade, às margens de vários gêneros, circulando seus contornos. Linda Hutcheon (1991, p. 28) entende que

Além de serem indagações "fronteiriças", a maioria desses textos pós-modernistas contraditórios também é especificamente paródica em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos. [...] É exatamente isso que se contesta na paródia pós-moderna, na qual muitas vezes é a irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança. Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia.

Cabe esclarecer que, para Hutcheon, Joyce é modernista, não pós-modernista, embora considere *Ulysses* no rol das obras experimentais, que propuseram "desafios às instituições e às convenções da arte e da história", ao

---

<sup>4</sup> The "other" *Ulysses*, the *Ulysses* that runs roughly from "Sirens" to the end, excluding "Nausicaa" and "Penelope" but including "Aeolus," has eluded modernist codifiers. It both pushes the modernist poetics of mobile consciousness and parallax to a point of excess where it topples over into something else, and parodically undermines that modernist poetics. In this sense, the second half of *Ulysses* is avant-garde can be seen as a deliberate and self-conscious parody of modernity itself. This avant-garde parody is quite specific: to each of the sub-repertoires of modernist strategies in the first half corresponds a parodic sub-repertoire in the second, a mobility of worlds to answer the first half's mobility of consciousness, a parallax of discourses to match its parallax of subjectivities.

lado dos *ready-mades* de Duchamp e *Um lance de dados*, de Mallarmé, os quais, ainda na opinião da estudiosa, "funcionam como elo com o atual pós-moderno" (Hutcheon, 1992, p. 274).

Para além da forma, o conteúdo de *Ulysses*, a história contada e como ela é contada, faz do rasteiro (um homem traído passeando por uma cidade) algo sublime (um conjunto de reflexões éticas, estéticas, epistemológicas, ontológicas, etc. entrando em conflito e em diálogo). Porque adentra a psiquê das personagens principais, caem as barreiras morais que calam pensamentos não aceitáveis no audível da sociedade. As cenas das mais cruas são descritas com igual crueza. Lemos constantemente em *Ulysses* as vísceras mentais das personagens, enxergamo-las com as almas nuas. Temas tabus como a sexualidade aparecem sem rodeios. Por essa configuração, a obra joyceana recebeu represálias e retaliações, acusada de imoralidade sexual. Acusada inclusive formalmente nas cortes americanas, como reporta Gentil Luis de Faria (2019, p. 237):

O confronto jurídico arte versus obscenidade que balizou a solução da controvérsia ocorreu em 1931 nos Estados Unidos com a tentativa de publicação do romance *Ulysses*, de James Joyce. Proibido na Inglaterra, o livro foi publicado em Paris em 1922. A editora Random House tentou editar o texto na América, mas foi impedida. A questão foi parar na Justiça com o caso *United States v. One Book Called 'Ulysses'* em 1933. O juiz John M. Woolsey decidiu que o romance não era pornográfico, mas uma obra de arte. A sentença saiu publicada naquela edição, representando um tributo ao magistrado. A decisão de Woolsey ficou famosa, sendo adotada por muitos tribunais.

A obra, então inocentada, ganha ainda mais fama e, se é possível assim dizer, um selo de interesse, uma vez que desperta a atenção de novos leitores pelo fato de quase cair em um *Index Librorum Prohibitorum* moderno.

Cabe, ainda, considerar a relação que *Ulysses* trava com a *Odisseia*, tarefa não banal, visto que explicitar esses meandros permite compreender qual tipo

de diálogo é proposto. Para tal, valho-me da contribuição de Gérard Genette (2010) acerca da transtextualidade, que é por ele definida como tudo que coloca um texto em relação com outros, implícita ou explicitamente.

O primeiro índice dessa intertextualidade é, certamente, o título da obra de James Joyce. Vale uma observação acerca desse paratexto. É sabido que os títulos não são inocentes ou escolhas imunes a interpretações. Pelo contrário, cumprem papel como signo persuasivo e exerce essa persuasão sobre o leitor pelo fato de ser, muitas vezes, a primeira parte da obra a ser lida. Genette, na obra em que dedica estudo à soleira dos textos, ao referir o que escrevera Leo H. Hoek, reconhecido como um dos fundadores da titulologia, expõe que "um objeto artificial, um artefato de recepção ou de comentário, imposto arbitrariamente pelos leitores, pelo público, pelos críticos, pelos livreiros, pelos bibliógrafos..." (Genette, 2009, p. 55). Dentre as funções que o título desempenha, Genette (2009, p. 71) reporta três costumeiras: a de identificar a obra; a de indicar seu conteúdo e a de valorizá-lo. Apesar de expor a necessidade de ampliação e de ajustes nesse conjunto, o estudioso francês o considera um ponto de partida razoável. Um dos ajustes que propõe o autor é na distinção entre duas categorias de títulos: os que designam o assunto do texto passa a chamar de *temáticos* e aqueles que se referem ao próprio texto ou o definem enquanto objeto, de *remáticos*. Por essa distinção, *Ulysses* de Joyce é um título temático. Disso, porém, decorrem outras inferências. E as implicações do batismo dessa obra não passaram ao largo da exemplificação de Genette.

Em sua divisão dos títulos temáticos, Genette (2009) indica alguns tipos: os que designam o tema sem rodeios (literais), os que designam o objeto por metonímia ou sinédoque, os metafóricos, os antifrásicos ou irônicos. Esses últimos são aqueles cujas designações parecem provocativas porque não manifestam claramente uma pertinência temática. Contudo,

A não-pertinência pode ser apenas aparente, e revelar uma intenção metafórica: é evidentemente o papel de *Ulysses*, que funciona segundo um mecanismo figurativo muito bem descrito, aliás, por Jean Cohen: já que ninguém nesse romance se chama Ulisses, convém que o título, literalmente não-pertinente, tenha um valor simbólico — e, por exemplo, que o protagonista Leopold Bloom seja uma figura odisséiana. (Genette, 2009, p. 78)

Portanto, já a partir do título, o leitor deve perceber a trama intertextual que Joyce alinhavará até o último ponto de sua obra. Todavia, não deve o leitor ligá-la diretamente a Homero, pois não há igualmente nenhum Ulisses em suas obras. Há um Odisseu. Ulisses é nome de tradição romana, é corruptela do grego, o que demonstra, *per se*, um desvelamento da tradição e da história literária da recepção dos Clássicos, em especial de Homero.

Os intertítulos, ou títulos internos, que nomeiam os capítulos de *Ulysses*, os chamados episódios, também merecem atenção. Como se sabe, a obra se divide em 18 capítulos que se enquadram em três categorias: *Telemaquia*, que é a saga do filho de Ulisses, Telêmaco; *Odisseia*, que é as aventuras de Ulisses; e *Nostos*, palavra grega que significa o retorno para casa. Observe-se que todos são designadores, sejam nomes próprios (exemplos: Telêmaco, Nestor, Proteu, Calipso, Penélope), sejam de categorias especiais (exemplos: ciclopes, sereias, lotófagos, rochedos errantes) e um caso de genitivo, também ele indicador especial de categoria, "O gado do Sol" (ou "rebanho de Hélio"). Assim como o título da obra, os intertítulos são metafórico-simbólicos e acenam para a intertextualidade explícita (em seus nomes) com Homero. A relação entre o conteúdo do episódio joyceano com o canto de Homero, porém, deve ser realizado via abstração, uma vez que o escritor irlandês não traduz completamente Homero em uma epopeia dublinense, mas, sim, transcria a tradição greco-romana das aventuras de Ulisses para a modernidade. Genette (2010) comenta o caso dos intertítulos dessa obra. Sobre *Ulysses*, conta ele que,

quando da sua pré-publicação em fascículos, esse romance dispunha de títulos de capítulos que evocavam a relação de cada um deles com um episódio da *Odisseia* "Sereias", "Nausícaa", "Penélope", etc. Quando ele é publicado em livro, Joyce retira esses intertítulos, que são, entretanto, de uma significação "fundamental". Esses subtítulos suprimidos, porém não esquecidos pelos críticos, fazem ou não parte do texto de *Ulysses*? Essa questão embaraçosa, que eu dedico a todos os defensores do fechamento do texto, é tipicamente de ordem paratextual. (Genette, 2010, p. 14)

Parece-me que os títulos de capítulos, que organizariam a obra em parcelas intertextuais, auxiliam o leitor e convida-o a explorar a rede de possibilidades que o diálogo intertítulo-texto tece. Sandra Sirangelo Maggio (2001) expõe opinião semelhante ao relatar uma anedota acerca da publicação de Joyce pela Gráfica Dijon. Conta a pesquisadora que

Alertado a tempo pelos editores da Gráfica Dijon, o autor apresentou uma planilha na qual são explicitados os títulos que remetem a episódios específicos da *Odisseia*, fazendo com que a ligação entre as duas obras se torne evidente. Caso tal precaução não houvesse sido tomada, é bem possível que — apesar do título do romance — as implicações que decorrem dessa relação não fossem suficientemente percebidas. (Maggio, 2001, p. 19)

Nessa suficiência, acredito, reside a ideia de que, mesclado a outras fontes, Homero sirva de linha guia dessa tecelagem joyceana. É nesse sentido que, no escopo de que transtextualidade se opera da *Odisseia* a *Ulysses*, Genette (2010) reconhece a hipertextualidade da obra de Joyce. O estudioso francês define a hipertextualidade como qualquer relação "que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário." (Genette, 2010, p. 16). Dentro desse modo, há a transformação. Assim o autor explica esse tipo de hipertextualidade e exemplifica exatamente com a obra de Joyce:

Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. A *Eneida* e *Ulisses* são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a *Odisseia*, naturalmente. (Genette, 2010, p. 16)

Genette, apesar de emparelhar *Eneida* e *Ulysses* na mesma categoria hipertextual, considera que cada uma opera de maneira diversa a sua transformação. Explica o estudioso:

A transformação que conduz da *Odisseia* a *Ulisses* pode ser descrita (muito grosseiramente) como uma transformação simples, ou direta: aquela que consiste em transportar a ação da *Odisseia* para Dublin do século XX. A transformação que conduz da mesma *Odisseia* a *Eneida* é mais complexa e mais indireta, apesar das aparências (e da maior proximidade histórica), pois Virgílio não transpõe, de Ogígia a Cartago e de Ítaca ao Lácio, a ação da *Odisseia*: ele conta uma outra história completamente diferente (as aventuras de Eneias, e não de Ulisses), mas, para fazê-lo, se inspira no tipo (genérico, quer dizer, ao mesmo tempo formal e temático) estabelecido por Homero na *Odisseia* (e, na verdade, igualmente na *Ilíada*), ou, como se tem dito durante séculos, imita Homero. (Genette, 2010, p. 17)

É difícil aceitar a mensuração da distância entre Homero em referência a Joyce e Virgílio proposta por Genette, pois a imitação a que se propõe o autor romano é uma assunção da herança homérica, porque se constrói seu monumento épico sobre as colunas da *Odisseia* e da *Ilíada* necessariamente. Joyce, afastado no tempo e no espaço, tem, para além dos pilares homéricos, colunas da herança clássica, como o próprio Virgílio, mas também Ovídio, Tácito, Aristóteles, Platão, Tomás de Aquino e mais próximos dele: Shakespeare, Swift e Yeats. Talvez seja por isso que o próprio Genette inclua uma ressalva:

Poderia objetar-se que o segundo exemplo não é mais complexo que o primeiro, e que simplesmente Joyce e Virgílio não retiveram da *Odisseia*, para a ela conformar suas obras respectivas, os mesmos traços característicos: Joyce dela extrai um esquema de ação e de relação entre personagens, que ele trata em outro estilo completamente diferente, Virgílio extrai um certo estilo que aplica a uma outra ação. Ou mais grosseiramente: Joyce conta a história de Ulisses de maneira diferente de Homero, Virgílio conta a história de Eneias à maneira de Homero; transformações simétricas e inversas. (Genette, 2010, p. 18)

Concordo quase completamente com essa exposição de Genette, apenas penso ser mais adequado para Joyce afirmar que ele conta a história de "um Ulisses". Essa abstração é necessária porque Leopold Bloom não é "O Ulisses", ele é uma versão, uma versão moderna desse herói. É como se Ulisses tivesse transmigrado seu espírito para Dublin de muitos séculos depois da queda de Troia. Se tal hipótese for aceitável, explicaria muito bem a ideia fixa de Bloom acerca da metempsicose.

Num exercício interessante, Maggio (2001) propõe compreender essa relação intertextual entre Homero e Joyce como um processo de tradução. Logicamente, o conceito de tradução a que a pesquisadora se refere é o de sentido mais amplo possível. Sendo assim, pode-se entender a

leitura de *Ulisses* enquanto tradução no tempo e no espaço da *Odisseia* de Homero. Após trinta séculos, a narrativa se transfere da Grécia, centro da civilização de então, para a Irlanda, um país depauperado após oito séculos de luta contra a opressão inglesa. As diferenças são tantas a ponto de indagarmos sobre os misteriosos caminhos percorridos pela narrativa de ficção, que terminaram por transformar Odisseu em Leopold Bloom [...] (Maggio, 2001, p. 19-20).

Essa metempsicose no tempo e no espaço tão longínquos e díspares atina a uma questão material que converte a possibilidade de heroísmo. Isso quer dizer que, em um universo onde não mais há possibilidade de heróis épicos tal

qual um Ulisses ou um Aquiles de Homero, o herói só pode ser um "herói problemático"<sup>5</sup>, como propôs Lukács (1999) na sua teoria sobre o romance. Isso contrasta com o contexto homérico, porque, segundo Werner Jaeger (1986), Homero privilegia narrar as histórias de heróis, e não de homens comuns, porque neles se sintetizam os valores nobres da Antiguidade grega e se representa o modelo de homem ideal nessa cultura. Maggio também se atentou a esse detalhe. Cotejando o herói homérico com o joyceano, no tocante à ontologia e à possibilidade de narrar-se,<sup>6</sup> expõe que

A trajetória de Leopold Bloom [...] retrata uma realidade em que não há mais o conforto do certo e do errado. Bloom não narra, ele é narrado. O universo em que vive é de tal modo fragmentado que ele nem ao menos tem consciência de que sua caminhada de quase vinte horas pelas ruas de Dublin corresponde não aos vinte anos de aventuras vividos por Odisseu, mas também à longa jornada percorrida pela narrativa de ficção no ocidente desde os tempos de Homero e durante os vinte séculos da influência cristã sobre as diferentes formas de expressão artística. (Maggio, 2001, p. 20)<sup>7</sup>

E arremata:

A angústia de Leopold Bloom é a angústia do herói moderno, que não sabe de onde vem, para onde vai ou o que deve ser feito. Enquanto Odisseu mantém a identidade mesmo em terras estranhas, enfrentando monstros, tempestades e visitando reis, Bloom judeu irlandês personifica o "outro" e se torna um estrangeiro em seu próprio país. (Maggio, 2001, p. 20)

---

<sup>5</sup> Talvez Bloom se aproxime mais dos "heróis inaptos" (ou ineptos) das obras de Italo Svevo, amigo de Joyce, mas para essa afirmação ser feita demanda um estudo mais detido, o que não cabe neste trabalho.

<sup>6</sup> Recorde-se que Ulisses é o herói da lábia, das mentiras e dos muitos ardis, quase todos levados a cabo por meio do discurso politrópico, ou seja, multiversátil, que se adequa a gênero e situação precisados. Tanto forte é a sua relação com o narrar, que alguns estudiosos o consideram o primeiro narrador romanesco.

<sup>7</sup> Sobre o contato irlandês com a cultura grega: "A tradição judaico-cristã surge muito tarde na Irlanda, a partir de sua evangelização, por São Patrício, no século V, e de seu domínio, por Henrique II, da Inglaterra, no século XII. É somente a partir de então que os irlandeses passam a conhecer, também, o legado da civilização grega." (MAGGIO, 2001, p. 22).

Portanto, a polifonia gritante presente em *Ulysses* é fruto da inquietação artística de um autor moderno que encontra nos símbolos do passado uma maneira de representar as demandas literárias, estéticas e filosóficas do seu presente. Homero é o fio central dessa trama hipertextual. Com ele, Joyce vai alinhavando e enlaçando os demais fios, antigos e modernos, trançando-os à sua maneira, multiversalmente.

### **Penélope da tradição clássico-mitológica**

Uma vez explicitada a relação transtextual entre *Odisseia* e *Ulysses*, cabe fazer um panorama breve acerca de Penélope na tradição clássica e mitológica. Como escreve Grimal (2005, p. 364), "Penélope é a esposa de Ulisses, cuja fidelidade conjugal lhe granjeou a fama e a tornou universalmente célebre na lenda e na literatura antigas.". Ela se opusera à partida de Ulisses, que também não quisera assumir um posto na expedição grega contra Troia, mas acabou sendo impelido por Palamedes. Durante os dez anos de guerra e mais dez anos da tentativa de retorno do marido, Penélope manteve-se firme em Ítaca, fidelíssima aos votos matrimoniais, mesmo que diversos pretendentes se enxameassem ao seu redor, pois era necessário e por direito que ela contraísse novo casamento, porque, crendo-se Ulisses morto e não sendo Telêmaco elegível ainda ao trono, uma mulher não poderia governar sobre aquele reino. Contra todas as circunstâncias adversas, Penélope se demonstrou exemplo ímpar e praticamente a única a não se deixar seduzir pelos "demônios da ausência" marital (Grimal, 2005, p. 364). Penélope é filha de Icário e sobrinha de Tíndaro, pai de Helena. A náíade Peribéia é sua mãe.

A união entre Ulisses e Penélope é narrada de duas formas principais. Numa versão, Tíndaro recompensa Ulisses com a mão de Penélope em razão de

um excelente conselho que este lhe dera, alguns acreditam que esse conselho foi exatamente a ideia do "pacto de Tíndaro", ou seja, como conciliar os pretendentes que buscavam casar-se com Helena. A outra versão diz que Penélope foi prêmio pela corrida ganha por Ulisses. De qualquer forma, da união dos dois nasce Telêmaco.

Na longa ausência do rei Ulisses, os pretendentes acorriam a Ítaca para despojar Penélope e ter controle do local, porém a moça, também ela dotada de distinta *métis* (habilidade) como o marido, arquitetou um meio de defender-se até a chegada desejada e esperada de Ulisses. Ela disse aos pretendentes que escolheria um marido dentre eles assim que acabasse de tecer a mortalha de Laertes, seu sogro. Assim se lê na *Odisseia*, na tradução de Trajano Vieira, as palavras de Antínoo, um dos pretendentes:

A todos dá esperança, a cada um envia  
alvissaras mensagens, mas seu plano é outro.  
Foi este o engano burilado na surdina:  
no tálamo entretece a tela sutilíssima  
de perímetro enorme, pronunciando intrépida:  
'Jovens que desejais a mim, morto Odisseu,  
reclamo um pouco de paciência até findar  
o pano — os fios se perderiam vento adentro! —,  
sudário fino de Laerte, pois a moira  
fatal de tãatos irá levá-lo um dia.  
Não gostaria que uma argiva proferisse  
críticas pelo fato de um herói tão bem  
aquinhado repousar sem um sudário.'  
Assim falou, nos convencendo o coração.  
O que tecia em pleno dia, à luz da tocha,  
Penélope durante a noite desfazia.  
Com esse ardil, três anos enganou aqueus,  
mas no seguinte, assim que torna a primavera,  
uma criada, ciente do que acontecia,  
contou-nos tudo e a surpreendemos desfazendo  
a trama. Foi forçada a encerrar o logro. (Homero, *Odisseia*, II, 91-111).

Note-se que, na desculpa de Penélope, encontra-se listada uma preocupação legítima, que é o recato de uma boa matrona grega, o zelo.

Pretensamente temendo o que diriam as outras, ela não poderia se furtar de realizar um trabalho essencial como cuidar do rito do sogro. Essa retidão com os costumes domésticos da mulher faz de Penélope um paradigma mítico da "esposa ideal". Esse elogio ocorre algumas vezes ao longo da narrativa homérica. Destaquem-se as palavras de Agamêmnon a Odisseu, quando este encontra aquele no Hades:

E respondeu-lhe a ânima do Atreide: "Multi-astucioso Odisseu Laércio, venturoso, conquistaste uma esposa hipervirtuosa; que pensamentos magnos tem tua consorte, filha de Icário, nobre. Do esposo Odisseu não se esqueceu. O *kleos*, que é o eco do renome, perdurará. À percuciência de Penélope, hão de compor os numes aprazível canto aos homens ctônios. [...]"  
(Homero, *Odisseia*, XXIV, 191-199, Trajano Vieira)

E na continuação, ainda compara Penélope a Clitemnestra:

[...] Outramente procedeu a Tindarida, matadora de marido, e um canto estígio há de inspirar nos homens, péssimo parâmetro às volúveis e às sensatas." [...]"  
(Homero, *Odisseia*, XXIV, 199-202, trad. Trajano Vieira)

Patentemente se delineiam dois tipos de mulheres: as que se mantêm fiéis aos maridos e a eles auxiliam; e as que se opõem a seus cônjuges e lhes causam danos. Ou seja: de um lado, as boas, das quais derivam as garantias de recepção segura; do outro, as más, das quais se geram armadilhas de morte para o homem.

Xenofonte, em um diálogo em seu *Econômico*, deixa manifesto como uma boa mulher deveria ser educada e em quê:

"Mas é isso, Iscômaco, disse, que eu gostaria de saber. Tu mesmo educaste tua mulher de modo que ela fosse tal qual deve ou a recebeste das mãos do pai e da mãe já sabendo cuidar das tarefas que lhe cabem?"

"E o que saberia ela, disse, quando a tomei como esposa? Ao chegar à minha casa, não tinha ainda quinze anos, e, antes disso, vivia sob muitos cuidados para que visse o mínimo, ouvisse o mínimo e falasse o mínimo. Não pensas que era bastante chegar sabendo apenas pegar os fios de lã e tecer uma túnica e já ter visto como os trabalhos de tear são distribuídos às servas? Quanto ao controle da alimentação, disse, veio muito bem ensinada, o que, tanto para o homem quanto para a mulher, penso eu, é uma questão do maior interesse." (Xenofonte, *Econômico*, VII, 4-6; trad. Anna Lia A. de A. Prado)

O silêncio feminino é marcante nesse ponto, e o mesmo se pode dizer da represália que sofre Penélope de seu próprio filho quando ela implora para que Fêmio, o bardo de Ítaca, parasse de cantar a distância do marido:

Telêmaco respira fundo e então pondera:  
"Por que vetar que o aedo nos deleite, mãe,  
se a mente dita o canto? Poetas não têm culpa,  
mas Zeus é responsável: doa ao comedor  
de pão, ao ser humano, o que lhe apraz doar.  
Fêmio não é pior por referir-se à dor  
dos argivos [...]  
Retoma os teus labores no recinto acima,  
à roca e ao tear; ordena que as ancilas  
façam o mesmo, pois ao homem toca, a mim  
sobremaneira, responsável pelo alcácer,  
o apalavrar." Surpresa com o tom da fala  
do filho, a rainha sobe ao quarto, resguardando  
no coração o linguajar sensato [...]  
(Homero, *Odisseia*, I, 345-362, trad. Trajano Vieira)

A aquiescência de Penélope, mais um sinal de seu recato, confirma a posição feminina fora dos espaços públicos, destinada apenas às tarefas próprias do *oikos*, domínio feminino. Mesmo que estivesse expressando, condoída, a saudade do amado repisada pelas dores cantadas, ela não poderia ordenar o espaço público destinado aos homens, dotados do "apalavrar".

O *status* da esposa palaciana, contudo, é sempre outro maior que das demais. Jaeger assim descreve a rainha de Ítaca nesse momento:

Penélope, desamparada e desvalida, move-se entre o tropel dos atrevidos pretendentes com uma segurança que revela a sua convicção de que será tratada com o respeito devido à sua pessoa e à sua condição de mulher. A cortesia com que os senhores tratam as mulheres da sua condição é fruto de uma cultura antiga e de uma elevada educação social. A mulher é atendida e honrada não só como um ser útil, como sucede no estágio campesino descrito por Hesíodo, não só na qualidade de mãe dos filhos legítimos, como se vê na burguesia grega dos tempos posteriores, mas acima de tudo e principalmente porque, numa raça orgulhosa de cavaleiros, a mulher pode ser mãe de uma geração ilustre. Ela é a mantenedora e a guardiã dos mais altos costumes e tradições. (Jaeger, 1986, p. 33)

Por representarem esse esteio social e garantia dos bens culturais e monetários da linhagem real, a fidelidade da rainha é importante no jogo dos tronos. Por esse motivo, devo voltar ao tópico da fidelidade e como ele se cristalizou em relação a Penélope. O poeta Ovídio usa a personagem algumas vezes como símbolo dessa qualidade. Nos *Amores* (III, IV), escreve que "Penélope permaneceu pura entre tantos jovens pretendentes, mesmo que ninguém a guardasse".<sup>8</sup> Isso fica ainda mais forte se cotejado com o exemplo de Helena, também mencionado por Ovídio em outra obra (*A arte de amar*, II, 359-363):

Enquanto Menelau ausente estava, Helena, para não ir para cama só,  
recolheu-se à noite aos braços receptivos de seu hóspede.  
Que tolice foi essa, Menelau? Você partiu sozinho  
e deixou, sob o mesmo teto, hóspede<sup>9</sup> e esposa.  
Confia, insensato, as tímidas pombas à ave de rapina?<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Penelope mansit, quamvis custode carebat / inter tot iuvenes intemerata procos.

<sup>9</sup> No caso, Páris, também chamado Alexandre.

<sup>10</sup> Dum Menelaus abest, Helene, ne sola iaceret, / Hospitis est tepido nocte recepta sinu. / Quis stupor hic, Menelae, fuit? tu solus abibas, / isdem sub tectis hospes et uxor erant. / Accipitri timidas credis, furiose, colombas?

Ovídio tira a culpa de Helena, afirma que ela não cometeu crime nenhum em buscar repouso em braços seguros, mas responsabiliza Menelau por ter criado a situação. Comparada a Helena, Penélope e seu exemplo de castidade potencializam-se, haja vista que, mesmo sem nenhum guardião estabelecido por Odisseu, a filha de Icário defende-se a si mesma, por amor ao marido e pela retidão de seu caráter, motivo pelo que, em outra obra ovidiana (*Heroides*, I), ela clama, em uma missiva, pelo retorno, o mais breve possível, do marido que tarda, mesmo que, quando ele chegar, encontre a jovem esposa já envelhecida e abatida pelo tempo doloroso da longa espera<sup>11</sup>.

Sendo assim, "a filha de Icário, a lúcida Penélope, [que] prima por sensatez, por cultivar a ânima" (Homero, *Odisseia*, XI, 445-446, trad. Trajano Vieira) é a mais fiel dentre as mulheres: essa é sua maior qualidade, seu maior distintivo, sua propriedade essencial da qual nasce a sua *kleos*, a sua glória imorredoura.

E será exatamente essa qualidade inerente a ser invertida na narrativa de James Joyce. Nesse sentido, a transformação da personagem em Molly Bloom caracteriza uma nova Penélope que é, em si mesma, uma anti-Penélope no que essa personagem mítica tem de mais essencial.

### Penélope em *Ulysses*, de James Joyce

Meu foco é estudar "Penélope", o último episódio de *Ulysses*. Nele predominam as técnicas do fluxo de consciência e monólogo interior, e a voz ouvida é de Molly Bloom. A esposa do herói já vinha ao longo do romance

---

<sup>11</sup> Considere-se, todavia, outro trecho de *A arte de amar* (1, 475-477), de Ovídio: *Quid magis est saxo durum, quid mollius unda? / Dura tamen molli saxa cavantur aqua. / Penelopen ipsam, persta modo, tempore vinces.*; "Que é mais duro que a pedra, ou mais mole que água? / Mesmo assim, água mole em pedra dura tanto bate até que fura. / Do mesmo modo, até a própria Penélope você vencerá com o tempo e a persistência."

sendo caracterizada por diversas personagens e pelo próprio Leopold Bloom. Por esse motivo, cabe apresentar algumas dessas passagens. Começando, entretanto, por uma Penélope que não é Molly:

UM SOFISTA DÁ UM SOCO DIRETO NO NARIZ DA ALTIVA  
HELENA. OS ESPARTANOS RANGEM OS MOLARES. OS  
ITAQUIANOS ELEGEM PENÉLOPE CAMPEÃ

- Você me lembra Antístene disse o professor, um discípulo de Górgias, o sofista. Diz-se dele que ninguém podia afirmar se ele era mais amargo em relação aos outros ou em relação a si mesmo. Ele era o filho de um nobre e de uma escrava. E escreveu um livro em que retirava a palma da beleza da argiva Helena e a entregava à pobre Penélope. Pobre Penélope. Penélope Rich. (Joyce, 2010, n.p.<sup>12</sup>)

Essa moça citada é a esposa de Robert, lorde Rich, com quem não tinha um casamento feliz, além de viver adultério com lorde Mountjoy, a quem se entregou depois de divórcio (Episódio 7, “Éolo”). Esse índice não é à toa, pois é evidência da ruptura da figura mítica.

Curiosamente, em certo ponto, Molly é apresentada de maneira estruturalmente semelhante à narrativa mítica:

Orgulho do monte rochoso de Calpe, a filha de cabelos de ébano de Tweedy. Ali cresceu ela com sua incomparável beleza onde ameixa e amêndoa perfumam o ar. Os Jardins da Alameda conheceram seus passos: os pátios de oliveiras a conheceram e se curvaram perante ela. A casta esposa de Leopold é ela: Marion dos fartos seios. (Joyce, 2010, n.p.; “Os ciclopes”)

A expressão "casta" seguida de "fartos seios" denotam certa antítese. Esses epítetos, bem à maneira epopeica<sup>13</sup>, aponta para a superfície lasciva de Molly e, ao mesmo tempo, e ironicamente, à sua infidelidade.

---

<sup>12</sup> A versão consultada é a tradução de Bernardina em formato ebook, sem paginação.

<sup>13</sup> Exemplos de fraseologias épicas em *Ulysses* não faltam, como as palavras formadas por aglutinação.

No episódio "Ítaca", que encerra o perambular do herói, observam-se inquietações a respeito da fidelidade de Molly.

Por que mais abnegação do que ciúme, menos inveja do que equanimidade?

De ultraje (matrimônio) a ultraje (adultério) nada surgiu a não ser ultraje (cópula) contudo o violentador matrimonial da matrimonialmente violentada não tinha sido ultrajado pelo violentador adúltero da adúlteramente violentada. A predestinada fragilidade do himeneu [...] (Joyce, 2010, n.p.; "Ítaca")

Assim como em outras passagens, Molly vai sendo delineada a partir do discurso alheio. Ela está, porém, sempre presente, como se fosse "um fantasma a perseguir Bloom em seu trajeto" (Greer, 2017, p. 33).<sup>14</sup> Bloom parece ancorado em sua esposa, de maneira que "o grande motivo por trás das ações de Bloom - e também de suas não-ações é a própria Molly" (Pirolli, 2017, p. 294). Por esse motivo, a infidelidade de Molly é tão importante para a estruturação do subenredo. Como explica Cibele Braga Silva (2008, p. 3), "Todos os eventos da narrativa parecem convergir em 'Penélope', o ponto de chegada para Bloom, Stephen, Joyce e até mesmo o leitor; é a última palavra neste épico moderno da vida humana.". Portanto, o último capítulo da obra joyceana, à guisa de epílogo, ou como o descreve Galindo (2016), "um fabuloso pós-escrito", vem dar voz à heroína de modo que ela teça, na reclusão de seu *oikos*, um discurso sem barreiras. A volta de Bloom não é como a de Ulisses, não reestabelece um antigo regime, de paz e ordem; pelo contrário, inicia uma nova desordem, agora na psiquê de Molly, uma mulher antipenelopiana.

---

<sup>14</sup> a ghost haunting Bloom in his travels.

## Molly Bloom antipenelopiana

Galindo (2016) explica que o monólogo se eclode em razão de um mal-entendido, pois Molly pensa que Bloom pedira café na cama, o que seria um troca de papéis se levada em consideração a passagem descrita em "Calipso" em que é Bloom a preparar o rotineiro café da manhã para a esposa. O pedido faz a mulher perder o sono. Galindo também defende que o monólogo é um complemento e um contraponto às descrições sobre Molly ao longo do livro. Concordo com Rosalia Rita Evaldt Pirolli (2017, p. 295) quando propõe

assumir que, na ausência de outras representações, Molly ganha materialidade sempre em relação aos homens o marido, o pai, os (possíveis) amantes. A Molly que conhecemos até então é, portanto, de segunda mão. É uma Molly indireta, construída e mediada por esse(s) discurso(s) masculino(s) incluindo até mesmo o do próprio Joyce, afinal ela é seu construto ficcional. É somente no episódio "Penélope" que estaremos efetivamente diante da personagem, sem a mediação de outras vozes, de outros personagens.

A abertura do monólogo já estabelece o tom e algumas características essenciais do resto do fluxo.

Sim, porque ele nunca fez uma coisa dessas como pedir para tomar seu café-da-manhã na cama com dois ovos desde o hotel City Arms quando ele costumava fingir ter de ficar de cama com uma voz de doente bancando importante para se fazer de interessante para a velha encarquilhada Sra. Riordan sobre quem ele pensava ter grande influência e ela nunca nos deixou nenhum níquel tudo para missas para ela e para a sua alma a maior unha-de-fome que jamais existiu na verdade com medo de gastar 4 centavos com seu álcool metílico falando de todas as suas doenças que ela tinha demais seu velho papo sobre política e terremotos e o fim do mundo vamos nos divertir primeiro um pouco que Deus proteja o mundo se todas as mulheres fossem do seu tipo com aversão a maios e decotes naturalmente ninguém havia de querer que ela os usasse imagino que ela era devota porque nenhum homem olharia para ela duas vezes espero não ser nunca como ela [...] (Joyce, 2010, n.p.; "Penélope")

*Ulysses* torna-se um convite a uma abordagem psicanalítica ao colocar na voz de Molly a afirmação de um vazio corpóreo. Por muito tempo, era consenso que o "sexo da mulher é um buraco, um vazio o que remete o sujeito ao impossível de simbolizar", motivo pelo qual a mulher então não possuiria "um traço identificatório em que possa apoiar sua posição feminina". (Bonfim; Vidal, 2009, p. 546). A mulher, na visão de Molly, acaba tomando-se corpo-objeto, uma vez que os homens buscam o prazer: "todo o prazer que esses homens podem tirar de uma mulher" (Joyce, 2010, n.p.; "Penélope"). Nesse sentido, para Liv McMullen (2004, p. 6), "Molly, um mosaico de desejos, sentimentos e ações, expressa um desânimo quase exclusivamente experimentado por mulheres presas na opressiva sociedade patriarcal."<sup>15</sup> Ela seria solitária, isolada, enclausurada numa posição de espera, tal qual Penélope, sem espaço para abrir sua voz de modo audível.

Cabe frisar novamente que o monólogo é interior, tácito, de Molly para Molly, numa rememoração justificativa que visa a dar contornos, mesmo que esguios e tênues, de uma Molly por Molly. O caso é que ela é, como Bloom, uma heroína problemática. McMullen explica que o apetite sexual da esposa do protagonista não é uma subversão joyceana frente ao patriarcado, mas, na verdade, um sintoma mais profundo dessa personagem, porque Molly "é guiada não por seus desejos pessoais, mas sim pela necessidade de ser desejada pelos outros." (McMullen, 2004, p. 9).<sup>16</sup> É expressão carnal de uma falta. Uma falta emotiva que a lança a uma odisseia em direção de retorno ao marido. Esse movimento inconsistente e contraditório perpassa todo o monólogo de Molly, que mistura um conjunto infundável de referências internas e externas da obra, passado e presente, sublime e profano, numa convergência desembocada de

---

<sup>15</sup> Molly, a mosaic of desires, feelings, and actions, expresses a despondency almost exclusively experienced by women trapped in the oppressive patriarchal society.

<sup>16</sup> is guided not by her personal desires but rather by the need to be desired by others.

quem precisa dizer tudo sobre si antes que as luzes do palco se apaguem e as cortinas se fechem.

Ao fim e ao cabo, Molly se resigna ao ciclo do *nostos* e parece desejar, ao mesmo tempo que rejeitar, sua entrega ao marido: “eu vou dar a ele mais uma chance eu vou me levantar cedo de manhã de qualquer forma estou cheia da velha cama [...]” (Joyce, 2010, n.p.; “Penélope”). Ela quer dividir com Bloom, o seu Poldy, o fardo de um casamento infeliz: “ele bem que merece é tudo culpa dele se eu sou uma adúltera [...]” (Joyce, 2010, n.p.; “Penélope”). Molly quer dar a Poldy o que ele deseja, fazê-lo pleno para ela cumprir os supostos desígnios divinos da mulher:

O muito barulho à toa se jamais esse for todo o mal que fizemos neste vale de lágrimas não é muito não fazem todos a mesma coisa eles apenas o escondem creio que é para isso que se supõe que uma mulher exista ou Ele não nos teria feito do jeito que Ele fez tão atraentes para os homens então se ele quiser beijar o meu traseiro eu vou afastar bem a minha calçola e o esfregarei em cheio em seu rosto com toda a força ele pode então enfiar sua língua 7 milhas adentro do meu buraco (Joyce, 2010, n.p.; “Penélope”)

Entretanto, no fim do monólogo, quase numa cena idílica, Molly recorda de seu "SIM" a Bloom. Essa palavra que abre o monólogo e o fecha, mas também o permeia. Essa organização linguística desenha um ciclo, aludindo a um eterno retorno mítico. O leitor não conhece o que vai acontecer, não sabe o dia de amanhã após essa odisséia. O "sim" pluralizado de Molly é uma tentativa de afirmação de sua identidade, mesmo que fluida e rarefeita até mesmo para a personagem. Sua infidelidade é apenas um traço dessa personalidade, crucial por torná-la uma Penélope invertida. Parece-me, portanto, acertadíssima a descrição de Cristina Stevens (2009, p. 98): entre a epopeia homérica e o romance joyceano ocorre uma "esplêndida transformação da exemplar esposa fiel de Homero em uma Penélope infiel, sexualizada, e também lírica". A

inversão da esposa corresponde à inversão do heroísmo do esposo: Molly não pode ser uma Penélope porque Bloom não é um Ulisses.

### **Considerações finais**

Foi meu interesse neste trabalho desenvolver uma análise da trama intertextual que permite compreender Molly Bloom sob o signo de Penélope. Minha exposição teve por fim um elaborado de considerações que deem ao leitor um aparato acerca da Penélope tanto como personagem mítica e épica, quanto como simbologia, do qual se inferem elementos essenciais para comparar com a heroína romanesca da obra de Joyce. Estabelecendo-se que a fidelidade é, tradicionalmente, a qualidade maior da personagem antiga, ao inverter exatamente esse ponto, Joyce promove uma transformação essencial. Essa transformação releva a figura da mulher e as questões de gênero, em especial a relação do corpo e do desejo sexual. Para defender essa hipótese, analisei o último capítulo da obra, nomeado "Penélope".

Em todo o episódio, há jogo de contraste e (des)construção de símbolos. O epílogo joyceano em "Penélope" é uma odisseia retroativa de todo o livro pela torrente psíquica de Molly, motivo pelo qual, exatamente nessa revisitação das memórias num fazer discursivo, ocorre a reconstrução do sujeito, a reconstituição da sua subjetividade, a qual estava ou perdida, ou borrada, ou retratada de maneira outra por um outrem. É, pois, um ato palimpséstico. É fazer no discurso do "eu" o retrato já feito pelo discurso alheio. É, ao fim e ao cabo, tomar lugar na ordem das coisas e dos seres. É estabelecer um sujeito onde havia apenas objeto. É fazer autora quem fora tema. É pensar em Molly como uma Penélope que saiu do quarto, saiu do *oikos*, tomou a praça e o cetro da fala (símbolo fálico), e disse um retumbante "não", para que seu "sim", sua

afirmação como ser no mundo, viesse de si mesma, dominasse. Essa odisseia libertária, porém, ocorre na consciência de Molly, e só, e solitária. As ações que denunciam essa Penélope assumidamente *caliente* estão às escondidas, pois, adúltera que é, não cabe no sistema patriarcal vigente, cuja subversão lhe interessa. Joyce dá voz a uma Molly que será espelho disruptivo para Penélopes futuras, como as que encontramos nas letras de Margaret Atwood e de Ana Martins Marques. Molly é uma anti-Penélope necessária no circuito literário para que aquelas outras Penélopes pudessem vir a existir.

## Referências

BONFIM, Flavia Gaze; VIDAL, Paulo Eduardo Viana. A feminilidade na psicanálise: a controvérsia quanto à primazia fálica. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 21 n. 3, p. 539-548, Set./Dez. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/fractal/a/RyGq3ZJkWMFT9KVTsjQzF7y/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 jan. 2024.

FARIA, Gentil de. *Estudos de literatura comparada*. 1 ed. Curitiba: Appris, 2019.

GALINDO, Caetano W. *Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce*. Editora Companhia das Letras, 2016.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução Álvaro Faleiros Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009

GREER, Lindsey. The Judgement of "Penelope": A Day in the Life of Molly Bloom. *The Writing Anthology*, p. 32-45, 2017. Disponível em: <https://central.edu/writing-anthology/wp-content/uploads/sites/26/2019/03/2017-Writing-Anthology.pdf#page=32>. Acesso em: 24 jan. 2024.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. tradução de Victor Jabouille. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HOMERO. *Odisseia*. Edição bilingue. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cmz. - Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAEGER, Werner. *Paidéia: A formação do homem grego*, São Paulo, Editora WWF Martins Fontes, 1986.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

MAGGIO, Sandra Sirangelo. As narrativas do retorno: da Odisséia ao Ulisses. *TEXTURA-Revista de Educação e Letras*, v. 3, n. 4, p. 19-27, 2001. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/183210/000334414.pdf?sequence=1>. Acesso em: 25 jan. 2024.

MCHALE, Brian. *Constructing postmodernism*. Routledge, 1992.

MCMULLEN, Liv. Same Old Penelope: Feminist Analysis of Molly's Soliloquy in *Ulysses*. *CONCEPT*, v. 28, p. 1-11, 2004. Disponível em: <https://concept.journals.villanova.edu/article/download/247/211>. Acesso em: 25 jan. 2024.

PIROLLI, Rosalia Rita Evaldt. Who is she when she is [...]: A solidão de Molly Bloom em *Ulysses*, de James Joyce. *ITINERÁRIOS - Revista de Literatura*, p. 293-307, 2017. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/9026/7273>. Acesso em: 25 jan. 2024.

SILVA, Cibele Braga. As rendas de Molly Bloom. *Nau Literária*, v. 4, n. 1, p.1-7, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/download/5829/3433/18527>. Acesso em: 25 jan. 2024.

STEVENS, Cristina. Aracnologias -As tecituras de Penélope. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, p. 97-108, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/download/18360/15149>. Acesso em: 25 jan. 2024.

XENOFONTE. *Econômico*. Trad. Almeida Prado. São Paulo: Martins Fortes, 1999.