



NO REGIME DO CÓDIGO HOMÉRICO DE ULYSSES, MOLLY REENCENA A AMBIGUIDADE DE PENÉLOPE

Clarissa Catarina Barletta Marchelli¹

Resumo: Consenso entre os especialistas, o regime do código homérico em *Ulysses* está longe de ser um mero pastiche da épica homérica. Se Joyce sugeriu a filiação no título do romance e na sequência dos capítulos, a épica é ao mesmo tempo resgatada e rasurada. Partindo do conceito de palimpsesto, formulado por Gerard Genette, o presente trabalho procura compreender de que modo a ambiguidade de Penélope, que mantém o cortejo dos pretendentes e a espera por Odisseu, é reencenada no adultério e na permanência de Molly no casamento, atualizando o voto da *homophrosyne* grega.

Palavras-chave: *Ulysses*; *Odisseia*; ambiguidade; *homophrosyne*.

I. ULYSSES PALIMPESTO

Tema Livre

Numa introdução ao *Ulysses*, argumenta o crítico literário, Declan Kiberd (JOYCE, 2012, p. 29): “... a referência ao épico grego apresenta Joyce localizando a traidora Helena como a primeira numa sequência de mulheres de virtude duvidosa, o que melhor dramatiza seu tema do ‘eterno retorno’”.

Publicado formalmente em 1922, em Paris, *Ulysses*, enquanto título, faz alusão ao herói épico Odisseu. Para além dessa sugestão, que filia James Joyce à tradição clássica, diversas são as referências ao imaginário grego, como a fórmula homérica *epioinopa ponton*, repetida ao longo do romance. Título e referências internas ao texto bastariam para detectar certo palimpsesto da *Odisseia* no qual o enredo de *Ulysses* se baseia. O recurso do palimpsesto, no entanto, apenas faculta o tema do romance, como argumenta o crítico Gerard Genette (2006, p. 17): “[...] *Ulysses* é um contrato implícito e alusivo que deve ao menos alertar o leitor sobre a existência provável de uma relação entre este romance e a *Odisseia*”.

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária (UNICAMP).



Tendo em conta, porém, que o tema da *Odisseia* é a dificuldade do retorno do herói à terra natal e que a trama de *Ulysses* é a errância de um homem comum pela cidade de Dublin, o que aproxima o herói que muito sofreu de um publicitário do século XX? Em outras palavras, invertida a honra do herói épico na mundanidade do protagonista do romance moderno, o quê da poesia homérica é reencenado pelo texto joyciano, que justifique o palimpsesto proposto por *Ulysses*? O crítico Anthony Burgess (1994, p. 90) já aventara a delicadeza com que Joyce se refere a Homero:

O título *Ulysses* não é uma simples e irônica referência ao declínio do heroico, tal como exemplificado no surgimento do romance burguês a partir da forma épica original: o título é a chave para a estrutura. Bloom é Ulisses vivendo suas pequenas aventuras em Dublin; Stephen Dedalus é Telêmaco em busca de um pai; Molly Bloom é ao mesmo tempo a iludida Calipso e a fiel Penélope. Essas identificações seriam simplesmente fantasias se não houvesse um paralelo mais sólido com a *Odisseia* embutido na estrutura da obra: um breve estudo mostra que o paralelo é profundo e minucioso. Cada episódio de *Ulysses* corresponde a um episódio da *Odisseia*, e a correspondência se prolifera numa massa de referências sutis.

Nesse sentido, na medida em que esboçam um itinerário possível para a errância de Bloom, os capítulos de *Ulysses*, nomeados de acordo com os episódios da *Odisseia*, merecem especial atenção para uma resposta. Dos dezoito capítulos de Joyce, quatro são batizados pelas imagens femininas homéricas: Calipso, Circe, Nausícaa e Penélope. Por outro lado, quatro são os encontros eróticos de Odisseu, com as respectivas deusas e mulheres. Sobre o uso do paratexto como recurso hermenêutico, especificamente a nomeação dos capítulos de *Ulysses* a partir dos episódios homéricos, problematiza Genette (2006, p. 10):

Sabe-se 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.

Sobre a filiação de *Ulysses* com a *Odisseia*, comenta Genette (2006, p. 44):



[...] a leitura de *Ulysses* prescinde mais da referência à *Odisseia* do que um pastiche em referência ao seu modelo, e encontramos entre esses dois polos todas as nuances que queiramos; a hipertextualidade é mais ou menos facultativa segundo os hipertextos. Mas seu desconhecimento retira sempre o hipertexto de uma dimensão real, e observamos frequentemente com que cuidados os autores se previnem, ao menos pela via dos índices paratextuais, contra um tal desperdício de sentido, ou de valor estético.

Logo, se o paralelo homérico sempre foi uma obviedade na estrutura de *Ulysses*, o modo como se dão os encontros sexuais no romance e, sobretudo, o sentido do adiamento do retorno de Bloom para casa, escapam ao leitor desavisado da ambiguidade inerente ao *ethos* sexual feminino tanto em Homero quanto em James Joyce.

Vendo no paralelo homérico mais um enigma hermenêutico imposto pelo livro que uma chave de interpretação oferecida pelo paratexto, o presente trabalho procura compreender a ambiguidade do comportamento erótico feminino como aspecto constituinte da sua representação em Homero, reincidente, por sua vez, em *Ulysses*.

Antes, contudo, de adentrarmos no universo de *Ulysses*, resgatando seu estreito diálogo com a *Odisseia*, será preciso pontuar a permanente recepção polêmica do romance desde sua publicação até o presente momento. Explorado pela narrativa e, paradoxalmente, alongado pelo romance, o dia 16 de junho de 1904 desperta tanto a curiosidade do leigo quanto se presta às mais variadas análises teóricas, assegurando prestígio agonístico contínuo à obra. Assim, se há quase um século *Ulysses* é aporte crítico da história da literatura mundial e objeto de desejo de um público formado por não especialistas, a ficção joyciana confirma a hipótese de padrões de percepção, segundo Jauss (1994, p. 7):

[...] a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão.

Argumentando que o choque do horizonte de expectativas do leitor (seja ele empírico ou especialista) com o próprio horizonte da obra em questão é o que promove sentidos possíveis à história narrada e sua perenidade, Jauss vê na passagem do tempo um aliado da produção ficcional (1994, p. 44):



A distância que separa a percepção atual, primeira, do significado virtual – ou, em outras palavras: a resistência que a obra nova põe à expectativa de seu público inicial pode ser tão grande que um longo processo de recepção faz-se necessário para que se alcance aquilo que, no horizonte inicial, revelou-se inesperado e inacessível.

Gozando de franca reputação entre os mais diversos leitores, *Ulysses* se fez um clássico. Esse reconhecimento não se deu apenas pelo grau de dificuldade com que o livro apresenta um enredo, exigindo manejo de suas técnicas narrativas e resignação ante ao volume de informações; mas, sobretudo porque, embaraçado, o enredo de *Ulysses* desestabiliza qualquer axioma. Para darmos conta de tamanha complexidade, recorreremos novamente a Jauss (1994, p. 39):

[...] o clássico há de voltar nosso olhar para o fato de que, à época de sua produção, a arte clássica ainda não se afigurava “clássica”, mas, antes, terá outrora ela própria aberto novas perspectivas e pré-formado novas experiências, as quais somente em função da distância histórica – no reconhecimento do já conhecido – causam a impressão de que uma verdade atemporal se expressa na obra de arte.

Consumado pelo tempo, qual seria a verdade atemporal expressa em *Ulysses* - se é que assim podemos nos referir ao valor perene da obra? Se a leitura é o esforço de localização no emaranhado do enredo, e o ponto alcançado é depois desmentido páginas seguintes, o que resta de *Ulysses*? O pesquisador Sérgio Bellei (2010, p. 63) explicita a resistência com que o livro se impõe:

Enquanto o romance tradicional mantinha sob controle o sistema de alusões textuais que deve existir em qualquer texto, que permite ao leitor não perder o fio da meada na leitura linear da narrativa, Joyce amplia de tal forma o sistema alusivo que o leitor acaba por perder o controle da sequência linear do enredo. Para recuperá-la, deverá possuir uma memória sobre-humana, acompanhada da disposição para o exercício difícil e demorado de uma exegese capaz de estabelecer conexões entre detalhes dispersos no texto, frequentemente desprovidos de sinalizações claras para aproximá-los.

Tendemos a concordar com Burgess, na medida em que *Ulysses*, apesar de rasurar no palimpsesto, reafirma um ideal de união afetiva presente no período homérico e vinculado pela palavra *homophrosýne*, na *Odisséia*. Tal ideal, antes de ser um princípio ou uma exigência para o agenciamento de casamentos na Grécia arcaica, é um voto que expressa a semelhança de temperamento entre



os cônjuges. Se, por um lado, Odisseu se relaciona com três mulheres antes do reencontro com Penélope, recusando o enlace com cada uma em função do retorno; por outro, Bloom, mesmo ciente do adultério da esposa, não deixa de voltar para o leito conjugal. A despeito do tom jocoso, típico da paródia em *Ulysses*, o gesto do retorno é o que parece aproximar o mundano Bloom do heroico Odisseu. Resta saber de que forma cada um deles empreende esse regresso.

2. O VOTO DA HOMOPHROSÝNE

É consenso entre os helenistas que no período homérico entende-se por família não só a unidade celular composta pelo pai, pela mãe e pelos filhos, mas sim o conjunto de bens de um homem, o *oikos*, que incluía as terras, os móveis, os escravos e todos os demais elementos presentes na propriedade. Segundo a helenista W. K. Lacey² (1968, p. 50): “[...] vemos que os quadros homéricos são de uma sociedade que era uma associação de unidades autônomas de base familiar responsáveis por si mesmas e que confiavam em si mesmas para sua própria proteção e sua sobrevivência econômica”.

Segundo Vernant (2006, p. 50), o casamento é “o fato de *sunoikein*, de coabitar duravelmente com o esposo”. Nesse sentido, o casamento na Grécia arcaica não goza de um estatuto civil regulamentado e legitimado por um órgão público oficial; é antes uma questão de fato e não de lei. Sobre a necessidade de alianças afetivas, afirma Lacey³ (1968, p. 39): “As conexões matrimoniais eram, portanto, freqüentemente procuradas por heróis homéricos, com vistas a assegurar força militar adicional aos seus seguidores e, portanto, à defesa de seus *oikos*. A helenista⁴ considera ainda a ambivalência do estatuto civil de Penélope: “Mas não se pode duvidar de que Penélope seja representada como tendo o poder de se casar novamente; em suas instruções de despedida, Odisseu disse a ela que não esperasse por ele além de um certo tempo, mas que se casasse caso não tivesse retornado” (LACEY, 1968, p. 43).

2 Cf. LACEY, W. K. (1968, p. 50): “we see that the Homeric picture is of a society which was an association of self-supporting family-based units responsible to themselves and relying on themselves for their own protection and their economic survival”.

3 Cf. LACEY, W. K. (1968, p. 39): “The marriage connexions were therefore frequently sought by Homeric heroes with a view to securing additional military strength for their following, and hence for the defence of their *oikos*”.

4 Cf. LACEY, W. K. (1968, p. 43): “But it cannot be doubted that Penelope is represented as having the power to remarry; in his parting instructions Odysseus told her not to wait for him beyond a certain time, but to marry if he had not returned”.



Porém, a escolha por um dos pretendentes implicaria a perda do *oikos* para o segundo marido, agravada pela hipótese de sobrevivência de Odisseu: casando-se novamente, Penélope cometeria adultério – atitude condenada por Agamêmnon na própria *Odisseia*. Assim, Penélope vislumbra suas possíveis trajetórias: 1. voltar para a casa do pai voluntariamente; 2. casar-se novamente, e 3. voltar para a casa do pai obrigada por Telêmaco. Sem abrir mão de qualquer uma dessas possibilidades, a rainha de Ítaca ao mesmo tempo que mantém as novas núpcias facultas, astutamente, o regresso de Odisseu. Sobre a atuação de Penélope, comenta Eva Brann (2002, p. 257)⁵: “Não há penelopeia para coincidir com a *Odisseia* ou com a *Telemaquia*. Ela não é alguém que regressa, mas que resiste. Ela se senta, tece e destece, controla e gerencia, observa e pesa, equilibra esperanças e chances”.

Dessa forma, o dolo da teia presentifica a ambiguidade no *ethos* sexual da rainha. Desfazendo à noite a mortalha que houvera tecido durante o dia, Penélope, estrategicamente, mantém em aberto seu destino até que o destino do seu marido lhe seja confirmado. O ardil, enquanto uma esperança para os pretendentes é, para a sua autora, a manutenção da honra. Acerca da situação indefinida de Penélope, comenta a helenista Nancy Felson (1997, p. 17)⁶:

Penélope assume um risco calculado. As associações com o epíteto *periphron* e o nome dela (talvez *pênê*, “textura” ou “tear”) sugerem que ela é o tipo de personagem que tece ativamente sua história de vida, como faz com o engano (*dólos*) da mortalha de Laertes, improvisando seu movimento crucial (estabelecendo o concurso) para se encaixar simultaneamente em vários cenários possíveis. Como ela considera o que poderia acontecer, escolhe o plano (*mêtis*) mais adequado às suas circunstâncias ambíguas e provavelmente conseguirá pelo menos um mínimo de sucesso.

Tema Livre

Sobre o comportamento ambíguo de Penélope, cristalizado na tessitura da mortalha durante o dia e no seu desfazimento à noite, o sonho com a morte dos gansos por uma águia é igualmente enigmático. Identificando os gansos

5 Cf. BRANN, Eva. (2002, p. 257): “There is no penelopeia to match the odyssey and the telemachy. She is not a Returner but a Resister. She sits and spins and unravels, manipulates and manages, watches and weighs, balances hopes and chances”.

6 Cf. FELSON, N. (1997, p. 17): “Penelope takes a calculated risk. Associations with both her epithet *periphron* and her name (perhaps *pênê*, “woof” or “loom”) suggest that she is the sort of character who actively weaves her life-story, as she does the deceit (*dólos*) of Laertes’ shroud, and who improvises her crucial move (setting up the contest) to fit simultaneously into several possible plots scenarios. As she considers what could happen, she chooses the plan (*mêtis*) most fitting her ambiguous circumstances and most likely to produce at least a modicum of success.

com os pretendentes e a águia com Odisseu, Penélope lamenta a perda dos animais. Como analisa o pesquisador André Malta (2012, p. 22):



O fato de ela chorar e lamentar sua morte [...], tão intensamente de modo a despertar piedade [...], e depois parecer demonstrar alívio ao acordar e encontrá-los vivos [...], ativa em nós – mas, aparentemente, não em Odisseu – a inevitável sensação de que ela se compraz com a presença dos jovens no palácio.

Outro testemunho do comportamento ambíguo de Penélope está na cena do teste do leito. Ainda na incerteza da real identidade daquele que chegara no palácio e matara todos os seus hóspedes, Penélope lança mão de um plano capaz de lhe assegurar que não se tratava de um impostor, ou até mesmo de qualquer um dos deuses passando-se por Odisseu. Através do teste do leito, ela consegue conciliar a eliminação da dúvida com a manutenção do decoro social, pois, correndo o risco de se deitar com um homem que não o legítimo esposo, Penélope seria igualmente condenada.

O estratagema consiste em pôr a prova o homem que reclama ser seu marido para que ele lhe revele um segredo compartilhado somente pelo casal. Acerca da prova do leito, comenta Felson (1997, p. 38)⁷: “Normalmente, a esposa é testada pelo marido. Aqui, Penélope administra o teste para si mesma, afirmando sua fidelidade, primeiro insinuando que foi infiel - que alguém moveu sua cama”.

Logo, a prova do leito é mais uma atestação do elaborado comportamento erótico ambíguo de Penélope, pois o sofisticado estratagema, negando a honra e a imagem casta da rainha, tem por finalidade a confirmação do retorno do herói. A imagem da esposa de atuação ambivalente é também compartilhada pelo pesquisador André Malta (2012, p. 23): “[...] a melhor maneira de entender o movimento de Penélope é preservando sua duplicidade [...]”.

Tendo-se em vista o motivo pelo qual Penélope põe Odisseu a prova, qual seja, a necessidade da comprovação da volta do marido como forma de evitar um adultério e a consequente desonra, percebemos que o longo e tardio processo do reconhecimento de Odisseu está em pleno acordo com o epíteto próprio de Penélope, *periphron*. Forma adjetiva derivada do verbo *periphroné-o*, o epíteto caracteriza um tipo de atuação distintiva em Penélope: que pondera as coisas de todos os lados.

7 Cf. FELSON (1997, p. 38): “Usually, the wife is tested by the husband. Here Penelope administers the test to herself, affirming her fidelity by first intimating that she was unfaithful – that someone moved their bed”.



Mais especificamente sobre o estatuto da feminilidade, formula Vidal-Naquet (2002, p. 83): “Tudo se passa, na *Odisseia*, como se o mundo feminino fosse duplo: acolhedor e perigoso”. Lançando mão de um estratagema para se assegurar da identidade do marido e resguardar sua reputação, Penélope, além de se fazer par correspondente do astuto Odisseu, inova o emprego da *métis*, uma categoria do espírito grego, segundo Detienne e Vernant. Nas palavras dos helenistas (2008, p. 11):

A *métis* é uma forma de pensamento, modo de conhecer; ela implica um conjunto complexo, mas muito coerente, de atitudes mentais, de comportamentos intelectuais que combinam o faro, a sagacidade, a previsão, a sutileza de espírito, o fingimento, o desembaraço, a atenção vigilante, o senso de oportunidade, habilidades diversas, uma experiência longamente adquirida; ela se aplica a realidades fugazes, móveis, desconcertantes e ambíguas, que não se prestam nem à medida precisa, nem ao cálculo exato, nem ao raciocínio rigoroso.

Concluimos, portanto, que o modo pelo qual a meticulosa (*periphron*) Penélope se mantém fiel ao leito do marido, salvaguardando também seu comando no *oikos*, faz dela o par correspondente do *polytropos* Odisseu, o herói de muitos meios. Invertendo a hierarquia patriarcal, o teste do leito restabelece Penélope e Odisseu em condições de igualdade. Assim é que os reis de Ítaca encarnam o casamento ideal proposto pela *Odisseia*, aquele cuja base está na *homophrosyne*, ou seja, na unidade ou na semelhança de comportamento entre os esposos, e no compartilhamento de objetivos sociais.

Sobre a relevância do voto da *homophrosyne*, comenta Sarah Pomeroy (1976, p. 18)⁸: “Na Odisséia, ao conhecer a princesa Nausicaa, que está em idade de se casar, Ulisses quase que imediatamente expressa educadamente o voto de se encontrar um marido e desfrutar de um casamento harmonioso”. Já ponderando o aspecto ambíguo, tendendo ao pejorativo, na representação do feminino, Pomeroy observa (1976, p. 21)⁹:

A atitude de Homero em relação às mulheres como esposas é óbvia em relação à Penélope e à Clitemnestra. Penélope ganha a mais alta

8 Cf. POMEROY, S. (1996, p. 18): “In the *Odyssey*, upon meeting the princess Nausicaa, who is of marriageable age, Odysseus almost immediately express the polite wish that she find a husband and enjoy a harmonious marriage”.

9 Cf. POMEROY, S. (1996, p. 21): “Homer’s attitude toward women as wives is obvious in his regard for Penelope and Clytemnestra. Penelope wins the highest admiration for her chastity, while Homer entrust the ghost of Agamemnon to describe Clytemnestra’s infidelity in reproachful terms. Even the virtuous members of the sex are to be forever sullied by Clytemnestra’s sin. This generalization is the first in a long history of hostility toward women in Western literature.



admiração por sua castidade, enquanto Homero delega ao fantasma de Agamenon para descrever a infidelidade de Clitemnestra em termos de reprovação. Mesmo os membros virtuosos do gênero devem ser para sempre maculados pelo pecado de Clitemnestra. Essa generalização é a primeira de uma longa história de hostilidade contra as mulheres na literatura ocidental.

Mesmo que a representação do feminino, na *Odisseia*, seja passível de refutação, a duplicidade do comportamento sexual de Penélope foi de certa forma valorizada por Homero, uma vez que garantiu a integridade do *oikos* e possibilitou o regresso do herói.

3. MOLLY PENÉLOPE BLOOM

A primeira aparição de Molly, a esposa de Bloom, em *Ulysses*, se dá com uma pergunta. Desconhecendo a pronúncia e o uso de uma palavra, Molly obtém de Bloom a resposta, ainda que rasa, mas satisfatória. Vejamos (JOYCE, 2012, p. 175-176):

- Deixa ver, ela disse. Eu deixei marcado. Tem uma palavra que eu queria te perguntar.
Ela engoliu um gole de chá de xícara segura pela nãoasa e, depois de limpar prontamente no cobertor as pontas dos dedos, começou a procurar no texto com o grampo até chegar à palavra.
- Mete em quê? ele perguntou.
- Aqui, ela disse. O que é que isso quer dizer?
Ele se inclinou para baixo e leu junto a seu polegar de unha pintada.
- Metempsicose?
- É. Como é que ela chama pros íntimos?
- Metempsicose, ele disse, cerrando o cenho. É grego: vem do grego. Quer dizer transmigração das almas.

A forma com que o léxico irrompe na narrativa chama a atenção até do leitor mais desavisado de uma noção de imortalidade da alma. Consultando *Ulysses Annotated*, um guia provisório para uma leitura mais apurada de *Ulysses*, encontramos para o verbete a seguinte indicação de Don Gifford (1988, p. 78)¹⁰:

10 Cf. GIFFORD, Dom (1998, p. 78): The mystical doctrine that the soul after death is reborn in another body. In ancient India (and in the Orphic cult in ancient Greece) rebirth could take place not only in another human body but also in any other animate (animal or vegetable) body. Late-nineteenth-century theosophists modified metempsychosis with the concept of progressive evolution. They held that the human soul could only be reincarnated in another human body and denied the scale of evolution. They also held that the purpose of reincarnation was evolutionary, to test and refine the soul through a sequence of human embodiments until it emerged as "purespirit".



A doutrina mística de que a alma após a morte renasce em outro corpo. Na antiga Índia (e no culto órfico na Grécia antiga) o renascimento pode ocorrer não apenas em outro corpo humano, mas também em qualquer outro corpo animado (animal ou vegetal). Teosofistas do final do século XIX modificaram a metempsicose com o conceito de evolução progressiva. Eles sustentavam que a alma humana só poderia reencarnar em outro corpo humano e negar a escala da evolução. Eles também sustentaram que o propósito da reencarnação era evolucionário, para testar e refinar a alma através de uma sequência de encarnações humanas até que ela emergisse como “espírito puro”.

Tendo visto a palavra em um livro, a dúvida de Molly, sanada pelo marido, transporta o romance diretamente para a tradição clássica, mais especificamente para a teoria platônica da reencarnação das almas, fazendo do livro o suporte de uma evolução. Da parte de Bloom, não é possível inferir como o publicitário pode explicar o significado da palavra; da parte de *Ulysses*, o termo ocorrerá ao longo dos capítulos. Sua última ocorrência será em “Penélope”: “aquela palavra mete alguma coisa em cose e ele me veio com unstraválinguas sobre encarnação”. Embora não possamos dar conta do seu amplo emprego no período clássico, um espectro se faz acessível (SCHAFFER, 2012, p. 174):

Segundo a convicção grega geral, alguma coisa sobrevive à morte do homem; na visão homérica, essa coisa é uma sombra (*eidôlon*), que ingressa no mundo dos mortos do Hades, onde, longe da vida, continua a vegetar indefinidamente. Mais tarde, os mistérios prometem uma “vida” no Hades. No entanto, só com a suposição da encarnação e imortalidade é que a alma é pressuposta como portadora perene da vida. Antes de Platão há concepções semelhantes em duas vertentes: ou as almas chegam a um novo nascimento após um julgamento no Além e fases correspondentes de recompensa ou punição, talvez no final também cheguem para sempre a um Além luminoso; ou elas ingressam imediatamente ou logo após a morte num novo ser vivo, o que inclui encarnações em animais (suposição dos pitagóricos). Platão retoma diversas concepções da tradição, remodela-as, mas também tenta provar a imortalidade.

Conceito caro a Platão, a teoria da transmigração das almas é abordada em vários diálogos. *Fédon* (PLATÃO, 1972, p. 82) é o diálogo que melhor explora a questão enquanto um argumento favorável à teoria da reminiscência: “[...] os vivos provêm dos mortos [...]” – conclui Sócrates. Mas uma passagem do X Livro d’*A República* (620d) também ilustra a teoria platônica da transmigração das almas, na figura de Odisseu. Preferindo voltar como homem

comum, o Odisseu de Platão fortalece a metempsicose enquanto hipótese interpretativa do romance joyciano (PLATÃO, 2000, p. 469):



Quis a sorte que a alma de Odisseu fosse a derradeira a decidir-se: aliviada da ambição, pela lembrança das provações anteriores, pôs-se durante muito tempo à procura de uma vida pacata, de algum cidadão de todo alheio aos negócios públicos, acabando, finalmente, por encontrá-la num canto, ali deixada pelo desprezo das demais. Vendo-a, declarou que essa mesma teria escolhido se a sorte o houvesse designado em primeiro lugar, e muito satisfeito apoderou-se dela.

Em Joyce, uma vez explicado seu significado por Bloom, mesmo que rudimentarmente, a metempsicose constante alude ao caráter cíclico e evolutivo do romance: seus personagens são reencarnações de outros. Sob o recurso da paródia, que fixa o rebaixamento da *Odisseia* como um dos regimes formais de *Ulysses*, a metempsicose na boca de Molly evoca a própria Penélope. Alegando o palimpsesto proposto por Joyce, estariam Bloom e Molly reencenando os reis de Ítaca em que termos?

Vimos que a imagem de Penélope se cristalizou como a da castidade, embora tamanho comedimento tenha se dado na oscilação entre a manutenção dos pretendentes e a espera pelo marido, e vindo a se consumir numa inversão de papéis com o teste do leito. Molly, ao contrário, não poupa esforços em satisfazer seu impulso sexual transgressor, chegando a confessar o adultério (JOYCE, 2012, p. 1043): “enfim está feito agora de uma vez por todas com todo o falatório do mundo que esse povo faz é só a primeira vez”.

Contudo, a sobreposição de Molly à Penélope não forma uma terceira imagem unívoca, precisa. Borrada, essa terceira imagem convida o leitor a problematizar paradigmas do comportamento sexual feminino atuante no texto ficcional. Como sinaliza o pesquisador Fabio Durão (2012, p. 150),

É importante ter em mente que, apesar de todo o prestígio que o reveste, o status preciso do código-mestre homérico-mitológico está longe de ser claro. Porque se, de um lado, há sinais óbvios de intenção autoral, tanto no título da versão final do volume, quanto no nome dos episódios na forma como estes circulavam antes da publicação em livro; de outro, o quanto o paralelismo com a *Odisseia* pode ser buscado frequentemente põe o crítico em uma posição delicada, pois a coerência só pode ser estabelecida por meio de movimentos interpretativos tortuosos.



Assim, ousamos dizer que, se por um lado, Penélope arditosamente permanece na espera por Odisseu; por outro, Molly, regida pela paródia, rasura o virtuosismo da heroína homérica. Entretanto, Molly, gozando do mesmo direito de liberdade sexual que Bloom, reafirma o voto da *homophrosyne*, que sela seu compromisso com o esposo legítimo. Em outras palavras, uma vez que os esposos desfrutam igualmente dos prazeres sexuais com terceiros, o adultério, socialmente tolerado quando praticado pelo homem, deixa de ser um crime quando cometido pela mulher. Espécie de paradoxo, a traição e sua confissão fazem da personagem do romance moderno uma heroína épica às avessas. Reiterando Burgess, o adultério em *Ulysses*, ao mesmo tempo que rebaixa Penélope à Molly, eleva Molly à Penélope.

Tanto Odisseu que, com o teste do leito, se descontrola e desmente o atributo da temperança (*sophrosyne*) quanto Bloom que, ciente da visita do amante, retarda a volta para casa e constata a traição, permanecem no casamento. Sob o caráter ambíguo da condição feminina na história da literatura, a *métis* de Penélope e a ousadia de Molly levam os regressos de Odisseu e de Bloom ao valor de utopia (DURÃO, 2013, p. 213),

Não a utopia em seu sentido fraco, como a representação de um conteúdo não existe; não como uma imaginação livre para construir imagens de um mundo melhor – isso merece ser chamado de projeção e é matéria-prima privilegiada da indústria cultural. Uma utopia pensada enfaticamente tem de saber reconhecer no mundo as sementes concretas daquilo que apontaria para uma alteridade reconciliada. A pré-condição para isso seria perceber que a realidade não é idêntica a si mesma, que ela contém em si tensões internas que as obras de valor trazem para dentro de si por meio de seu trabalho com a formal.

4. PENÉLOPE

Um dos elementos que mais espanta e fascina o leitor recém-iniciado em *Ulysses* não é tanto a ousadia da traição, e a desoneração da culpa pelo ato - uma vez que a obra inaugural do movimento realista o fizera já em meados do século XIX -, mas o que mais espanta e fascina o leitor recém-iniciado em *Ulysses* é o modo com que Molly se apresenta: um contrapeso da versão de Bloom e, ao mesmo tempo, seu complemento. Se até o penúltimo episódio tudo o que supúnhamos sobre Leopoldo Bloom, sua impotência ante o adultério irrevogável; agora, em “Penélope”, descobrimos que Molly não apenas encarna a esposa de índole duvidosa, como corresponde, na esfera psíquica,

ao temperamento lascivo típico de Bloom. Sobre a invulgar semelhança entre esses dois temperamentos, comenta Galindo (2016, p. 342):



Acima de tudo, o que a essas alturas o leitor já aprendeu a apreciar é a velocidade com que ela troca de assunto e a maneira como todas essas trocas tendem a se articular em torno dos homens de sua vida, de sexo e, acima de tudo, de Poldy. Se ele passou o dia todo evitando pensar nela e sempre retornando a ela, agora é a vez de Molly fazer o mesmo.

Valendo-se, aparentemente, de um fluxo intermitente de lembranças, desejos e sobretudo de lembranças de desejos, a disposição com que as palavras de Molly vertem no livro dá a impressão de que a técnica do monólogo interior, tão explorada por Joyce, chegou ao ápice no romance. Radicalizada na única voz feminina da obra, o solilóquio de Molly parece ter alcançado a máxima representação do humano num texto que reivindica ficcionalidade. Dispensando o emprego tradicional das regras de pontuação, a única marcação textual nesse episódio são os parágrafos. Sugerindo ligeiramente uma mudança de tópico, os parágrafos cumprem, porém, a missão de lembrar ao leitor hipnotizado *pelo canto da sereia* de que aquela fala ainda se trata de um discurso escrito, muito embora mimetize com aguda fidelidade um pensamento que se faz interiormente, isto é, pré-vocal. Em outras palavras, para que qualquer unidade sintática se articule coerentemente com outra, de modo a produzir um sentido, é exigido daquele que lê uma escuta silenciosa.

Investindo um pouco mais na semelhança de temperamento entre um Bloom entre aventuras amorosas no caminho de volta para casa, e uma Molly adúltera à espera pelo retorno, e no tom anárquico com que ambos são representados (o paralelo que corrobora a hipótese de uma unidade no par), convocamos o crítico Hugh Kenner (1992, p. 227):

Pois a história de Bloom não é “contada” no sentido tradicional, nem em qualquer sentido; ela é uma pantomima de palavras arrumadas no espaço das páginas. Somos compelidos a ler alto e tropeçamos se o tentarmos. A presença organizadora [...] aparentemente diverte-se com o total relembrar da forma exata de palavras usadas centenas de páginas antes, um relembrar que implica não uma atividade da memória, mas um acesso tal qual o nosso ao livro impresso, em que as páginas podem ser viradas para frente e para trás. Como leitor ideal do autor, o Organizador fica rememorando, saboreando trechos verbais favoritos.

Aventando a possibilidade de um leitor ideal do romance, e nomeando-o como “Organizador”, Kenner chama a atenção para o fato de que *Ulysses*,



enquanto obra, pede um decodificador capaz de coordenar seus incontáveis elementos composicionais. Nesse sentido, a justaposição de um Bloom-aventureiro a uma Molly-adúltera promove uma terceira imagem, imantada sob a permanente tensão de atração e repulsão. Se, por um lado, Bloom atesta a infidelidade da esposa, sem abortar o retorno; por outro, Molly, mesmo descrente da pontualidade do marido, se convence de um privilégio (JOYCE, 2012, p. 1039):

sim ele gozou em algum lugar eu tenho certeza pelo apetite dele enfim amor que não é senão ele ia estar virado do alvesso pensando nela então de duas uma ou foi uma dessas mulheres da noite se era lá mesmo que ele estava [...] se não for isso é alguma cadelinha que ele arrumou por aí em algum lugar ou cantou escondido ah se elas conhecessem esse aqui que nem eu conheço

Assim é que o ideal da *homophrosýne* figurado pelo par homérico é reencenado pelo par homólogo joyceano: na rasura de um palimpsesto.

Resta-nos ainda apurar a eloquência com que Molly se expressa: se, pela carência de pontuação, um livre fluxo verborrágico contínuo; ou se, pela exaustão do advérbio de afirmação e pela fusão de amante e marido num único pronome pessoal, um discurso visceralmente retórico.

Tradicionalmente lido na correnteza de um rio. Na contracorrente desse mar de impressão, o crítico Derek Attridge¹¹ adverte sobre a fragilidade da relação oralidade-escrita, posta em cheque em “Penélope” (2000, p. 104):

“Penélope” é um texto que explora os hábitos de leitura para fundir a fala e a escrita, ou, mais precisamente, para demonstrar a inseparabilidade e a interdependência da fala com a escrita em uma cultura de literatura. Através de suas técnicas visuais, é capaz de sugerir a passagem incessante de pensamentos impelidos por fortes opiniões, desejos e lembranças, que ao mesmo tempo revelam que o pensamento, longe de ser um puro reino de subjetividade, é atravessado pelo material, pelo diferencial e por propriedades culturais da linguagem. As marcas

11 Cf. ATTRIDGE, D. (2000, p. 104): “‘Penelope’ is a text which exploits readerly habits to fuse speech and writing, or more accurately to demonstrate the inseparability and interdependence of speech and writing in a literature culture. Through its visual techniques it is able to suggest the unceasing passage of thoughts, impelled by strong opinions, desires, and memories, while at the same time revealing that thought, far from being a pure realm of subjectivity, is traversed by the material, differential, and cultural properties of language. The graphic marks that exist only in the written mode do not simply transcribe aural (or mental) features, but play a part in constituting it – which means that thought is subject to the accidents, deferrals, and absences that we prefer to pin on language”.



gráficas que existem apenas no modo escrito não transcrevem apenas características auditivas (ou mentais), mas desempenham um papel na sua constituição - o que significa que o pensamento está sujeito aos acidentes, adiamentos e ausências que preferimos colocar na linguagem.

Assim é que o emprego insistente do advérbio de afirmação, “sim”, e a evocação do pronome pessoal masculino de terceira pessoa, “ele”, colocam o monólogo interior de Molly mais como um enigma que como a revelação de um self porta-voz de todas as mulheres. Convidando o leitor a pontuar ele mesmo o texto claudicante, tanto o afã do “sim” quanto a indeterminação do “ele” se encarregam de represar a enchente. Na exigência da decifração, advérbio e pronome desfazem o hipérbato intencional, reacomodando sintaticamente um determinado trecho. Contudo, à medida que o pronome “ele” adere ao seu devido referente, a indeterminação permanece: se Molly diz categoricamente sim, e o diz para alguém, a quem ela se refere - ao marido ou ao amante? A passagem abaixo é emblemática para pensarmos a intervenção do leitor na ambiguidade do *ethos* sexual de Molly, e uma consequente mácula no estatuto feminino (JOYCE, 2012, p. 1048):

eles são tudo tão diferentes o Boylan falando do formato do meu pé ele percebeu na hora até antes de ser apresentado quando eu estava na DBC com o Poldy rindo e tentando escutar eu estava balaçandinho o pé nós dois pedimos 2 chás só com pão e manteiga eu vi ele olhando com aquelas duas irmãs solteironas dele quando eu levantei e perguntei pra menina onde é que ficava o que é que me importava com aquilo já quase saindo sozinho e aquela calçolinha preta fechada que ele me fez comprar leva meia hora pra tirar me molhando tudo sempre com alguma invencionice nova semana sim semana não foi um tão comprido que eu fiz que eu esqueci as minhas luvas de camurça no assento atrás de mim que eu nunca consegui de volta alguma mulher ladrona e ele queria que eu pusesse no Irish Times perdidas no lavatório feminino da DBC rua Dame ao encontrar favor devolver à senhora Marion Bloom e eu vi ele de olho nos meus pés saindo pela porta de mola ele estava olhando quando eu olhei pra trás e eu fui lá tomar chá 2 dias depois na esperança mas ele não estava agora como é que aquilo deixou ele excitado porque eu estava de perna cruzada quando a gente estava na outra sala primeiro ele falou do sapato que é apertado demais pra andar a minha mão também é bonitinha se eu tivesse um anel com a pedra do meu mês uma bela aguamarinha eu vou arrancar um dele e uma pulseira de ouro eu não gosto tanto assim do meu pé pelo menos fiz ele gozar um dia com o meu pé



Sobre a participação efetiva do leitor para uma inteligibilidade própria do episódio e em função de um engajamento social, comenta Attridge (2000, p. 102)¹²:

Se, para Joyce, esse tipo de escritura estava associado às mulheres, como era evidente, não precisamos atribuir a associação a um sexismo profundamente enraizado, pois era um reflexo preciso de uma desigualdade social e econômica que ainda existe em outras formas relacionadas. Hoje, o leitor pode escolher entre aceitar a exclusão das mulheres das vantagens da educação ou um ímpeto em direção à ação política para mudar essa situação; nem está obviamente implícito no texto de Joyce.

No que pesem as críticas ao estereótipo feminino encarnado em Molly, o encaminhamento que o livro dá ao comportamento erótico ambíguo da heroína, às avessas, surpreende o leitor já amortecido pela fusão dos homens num único “ele”. Imprevisivelmente, as linhas finais de *Ulysses* colocam Molly no epicentro do transe noturno, de volta ao pedido de casamento:

no dia que eu fiz ele me pedir em casamento sim primeiro eu dei pra ele um pouquinho do pão de gergelim que estava na minha boca e era ano bissexto que nem agora dezesseis anos atrás meu Deus depois daquele beijo comprido eu quase perdi o fôlego sim ele disse que eu era uma flor da montanha sim e a gente é flor mesmo nós todas o corpo de uma mulher sim tai uma verdade que ele disse na vida e o sol brilha por você hoje sim foi por isso que eu gostei dele porque eu vi que ele entendia ou sentia o que uma mulher é eu sabia que sempre ia poder passar a perna nele e eu dei todo o prazer que eu pude dando corda até ele pedir pra eu dizer sim

Acachapante, a lembrança do pedido de casamento reinaugura um novo ciclo no par Bloom-Molly. A despeito do dia seguinte, se Molly irá ou não fazer o café da manhã (tal como pedido por Bloom), a volta ao compromisso selado pelo “sim” paga o resgate de todo o oneroso 16 de junho de 1904. A memória mesma do pedido de casamento, vindo à tona na variação da noite como um pedido de perdão, regenera o sofrimento nele, causado por ela - o difícil perdão.

12 Cf. ATTRIDGE, D. (2000, p.102): If for Joyce writing of this kind was associated with women, as it clearly was, we need not ascribe the association to a deeply root sexism, as it was an accurate reflection of a social and economic inequality which still exists in other, related, forms. Today the reader can choose whether to take from this an acceptance of the exclusion of women from the advantages of education or an impetus towards political action to change this situation; neither is obviously implied by Joyce's text.



Resumée: Consensus parmi les spécialistes, le régime du code homérique dans *Ulysse* est loin d'être un simple pastiche de l'épopée homérique. Si Joyce a suggéré de classer le titre du roman et de suivre les chapitres, l'épopée est à la fois sauvée et rasée. Basé sur le concept de palimpseste, formulé par Gérard Genette, le présent travail cherche à comprendre comment l'ambiguïté de Penelope, qui maintient la parade des prétendants et l'attente d'Ulysse, est réincarnée dans l'adultère et dans le séjour de Molly dans le mariage, mise à jour le vote de l'*homophrosyne* grecque.

Mots-clés: *Ulysse*; *Odyssée*; ambiguïté; *homophrosyne*.

REFERÊNCIAS

ATTRIDGE, Derek. **Joyce effects: on language, theory and history**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. Um hipertexto *avant la lettre*: o *Ulysse* de James Joyce. **IPOTESI**. Juiz de Fora, v. 14, n. 1, 2010.

BRANN, Eva. **Homeric Moments: clues to delight in reading the Odyssey and the Iliad**. Philadelphia: Paul Dry Books, 2002.

BURGESS, Anthony. **Homem comum enfim: uma introdução a James Joyce para o leitor comum**. Trad. José Antonio Arantes. SP: Cia das Letras, 1994.

DETIENNE, Marcel e VERNANT, Jean-Pierre. **Métis: as astúcias da inteligência**. Trad. Filomena Hirata. SP: Odisseus Editora, 2008.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Sobre a Literatura da destruição e o *Ulisses* de James Joyce. **ALETRIA**. Belo Horizonte, n. 3, v. 23, 2013.

_____. *Ulisses em quatro figuras de coerência*. In: **Modernismo e Coerência**. São Paulo: Nankin, 2012.

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

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**. Trad. Luciene Guimarães e Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

GIFFORD, Dom. **Ulysses annotated: notes for James Joyce's Ulysses**. Berkeley: University of California Press, 1988.

FELSON, Nancy. **Regarding Penelope: from character to poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1994.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. RJ: Ediouro, 2002.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

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

KENNER, Hugh. O Arranjador. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). **Riverrun: ensaios sobre James Joyce**. Trad. Jorge Wanderley, Lya Luft, Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

LACEY, W. K. **The family in Classical Greece: aspects of greek and roman life**. New York: Cornell University Press, 1968.

MALTA, André. Penélope e a arte da indecisão na Odisseia. **Nuntius Antiquus**, v. VIII, n. I, 2012.



PLATÃO. **Fédon**. Trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultura, 1972.

_____. **A República**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

POMEROY, Sarah B.. **Goddesses, whores, wives and slaves: Women in Classical Antiquity**. New York: Schocken Books, 1975.

SCHÄFER, Christian (Org.). **Léxico de Platão**. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Ed. Loyola, 2012.

SILVA, Cibele Braga. As rendas de Molly Bloom. **NAU**. Porto Alegre, v. 04, n. 01, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. Trad. Myrian Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.