

# humanitas

Vol. LIV

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HUMANITAS

Vol. LIV • MMII



DE AMORINS A ESPARTA:  
O TEMA DE ULISSES EM HÉLIA CORREIA\*

**Abstract:** Analysis of the references made to Ulysses and occasionally to Penelope in Hélia Correia's *A Casa Eterna* (1991) and *O Rancor – Exercício sobre Helena* (2000), which particularly emphasize two main issues: the reception of the Homeric model and those references' meaning within the works' structure.

A carreira literária de Hélia Correia tem sido marcada por uma coerência temática notável. O mundo rural impõe-se como território privilegiado para a exploração da natureza do ser humano, no que ele tem de mais edificante e perverso, com um detalhe obsessivo e perturbador, numa linha estética que a crítica classificou de camiliana e expressionista. A sua escrita é profundamente contaminada pela linguagem poética, mas capta com rigor os diferentes registos linguísticos do falar do povo português<sup>1</sup>. Neste mundo ficcional em que as vidas humanas estão como que submetidas a forças telúricas, em que a credence religiosa, a superstição pagã e a intolerância das gentes ditam as suas leis com extrema severidade, há também lugar para a ternura, para a solidariedade e para a compreensão entre os homens.

---

\* Este artigo constitui um desenvolvimento da comunicação apresentada ao Congresso Internacional Penélope e Ulisses (Coimbra, 18 e 19 de Abril de 2002), organização conjunta de Euroclássica, APEC, Instituto de Estudos Clássicos e Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Ao Prof. Doutor José Ribeiro Ferreira, à Dr.ª Cláudia Cravo e ao Dr. Nuno Simões Rodrigues agradecemos as oportunas observações e sugestões.

<sup>1</sup> Sobre estes aspectos, vide a recensão de Fernando Venâncio ao romance *A Casa Eterna: Colóquio/Letras* 123/124 (Janeiro-Junho 1992) 385-386, e Magalhães 1995: 98-100.

O título da primeira obra, *O Separar das Águas*, publicada em 1981, remete para um tema predominante na narrativa de Hélia Correia, a desigualdade social e a luta pela sua subversão, que também está presente no romance de 1991, *A Casa Eterna*, que assinala definitivamente a sua maturidade e consagração como escritora<sup>2</sup>. A dimensão social não é, no entanto, a vertente mais característica deste romance, profundamente marcado pela análise psicológica.

A dedicatória, a António Ramos Rosa, e o título, extraído do poema sobre a velhice do *Eclesiastes* (cap. XII)<sup>3</sup>, citado em epígrafe, anunciam como figura central do romance o poeta Álvaro Baião Roíz, que no final da sua vida decide regressar à casa onde nascera, a Viçosa, situada na povoação de Amorins, aparentemente para morrer.

Fruto de um casamento pouco feliz entre uma fidalga e um descendente de espanhóis, nascido numa família que o vício e a turbulência não haviam poupado<sup>4</sup>, a vida de Alvarinho parece marcada fatalmente pelo desgosto e pela solidão, que ele próprio constrói como um exílio existencial, que se agrava na velhice. É a impossibilidade de um registo biográfico normal que leva a narradora, personagem igualmente central, a perseguir o rasto do poeta, no sentido de reconstituir as circunstâncias da sua morte e o seu percurso de vida, nas suas próprias palavras, a «juntar o fim com o princípio para que um ilumine o outro e o esclareça» (p. 144). O facto, suposto, de ter sido sua amante explica, em parte, esta atitude, mas se as motivações exactas nos escapam, a narradora sabe, desde o princípio da sua caminhada, que procura algo de impossível (p. 25):

Estou, como ele, no largo de Amorins. Estou, como uma criança na areia, procurando-lhe o rasto para colocar os pés exactamente onde ele os colocou.

Segurando uma mala e tendo muito frio.

Transformá-lo agora em personagem é não o encontrar e tecer uma espécie de glosa à sua volta.

<sup>2</sup> O início do capítulo sobre a família Sotto é, em relação a este aspecto, exemplar: «Os chás de D. Antonieta Sotto têm lugar depois das seis da tarde. É um de vários meios a que ela deitou mão para separar as águas que andam agora muito misturadas, com a democracia e um poder de compra que não define as classes.» (p. 167). Citamos a partir da 1ª edição: Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991.

<sup>3</sup> Sobre o significado do título, vide Magalhães 1995: 100-102.

<sup>4</sup> Esta fatalidade denuncia-se no nome da própria casa, Viçosa, derivado de Viciosa, revela Júlio Santoro, um antigo criado da família (p. 146).

Na verdade, não é Álvaro que encontra em Amorins, mas apenas as impressões que provocou nos que o conheceram. Por conseguinte, a construção desta obra depende inteiramente da memória das pessoas que a narradora, jornalista de profissão, entrevistará, e das suas próprias reflexões e conjecturas, que filtram essa memória. Porque, como ela afirma, «uma busca, ainda que comece por mero desfastio, não se contém que não seduza e envolva o buscador na teia do seu véu.» (p. 216). Por ironia, se era o fim de Álvaro que buscava, é precisamente esse fim que, dada a ausência de dados concretos, será obrigada a inventar. A sua pesquisa permite, no entanto, tornar mais próximo o homem que existia além do poeta excepcional, o seu carácter, os seus gostos e obsessões, os motivos da sua permanente insatisfação.

Uma das entrevistadas é D. Filomena Caréu, musa e objecto dos devaneios de juventude de Álvaro, talvez a única mulher que o poeta amara de verdade. Debruçada à janela sobre as roseiras, escutava atentamente a história que o jovem Alvarinho costumava contar-lhe, em episódios, e que nunca terminava (p. 78):

Era a história de um homem. Queria voltar à terra e nunca conseguia. Por isto ou por aquilo. As mais das vezes, eram mulheres, rainhas, que o prendiam. Bruxas, sereias, mulheres más e mulheres boas. Queriam ficar com ele, porque ele era bonito. E ele, no seu barquinho, zac, zac, por aqueles mares de Deus.

A presença do tema de Ulisses em *A Casa Eterna* não se limita à simples evocação dos gostos literários de Alvarinho. Note-se que a arquitectura geral do romance se apoia, como dissemos, na memória das personagens, construção semelhante à da *Odisseia* que depende, em grande parte, da memória de Ulisses e de outras figuras, como os aedos<sup>5</sup>. Por outro lado, o romance apresenta vinte e quatro capítulos, o que pode ser simples coincidência ou uma alusão à divisão tradicional da epopeia homérica.

Mais interessante, em nosso entender, é o facto de a pesquisa da narradora revelar afinidades, de carácter e existenciais, entre Álvaro e Ulisses, que se tornam mais nítidas à medida que o romance se aproxima do seu desenlace. Destas afinidades se dá conta a própria investigadora, que retém no

<sup>5</sup> Santos 1996: 141 considera que *A Casa Eterna* é um romance de “estrutura circular, sobre o tempo e a memória”, no qual a autora “volta a falar de viagens interiores. Dessa vez, uma história que gira em torno da vida de um poeta, com ressonâncias do mito do eterno retorno.” Sobre a presença deste tema, vide especialmente José Jorge Letria, “Hélia Correia: o eterno retorno”, *Jornal de Letras* de 14/05/1991, e Magalhães 1995: 101.

espírito as palavras de D. Filomena<sup>6</sup> e interpreta do seguinte modo o comportamento do poeta nas vésperas da sua morte (p. 221):

Então, depois de ter lavado a alma com Lizette, nos dias da Viçosa, Álvaro dispusera-se a enchê-la, como se desistisse de morrer. E, olhando em volta, achara apenas aquele molde para vaziar a sua personagem. Era o molde de um homem andarilho, de um homem com o rosto muito gasto por ventos e afagos de mulheres.

A existência de Álvaro fora marcada, como a de Ulisses, pela errância, pelo desgosto, e pela presença opressora das mulheres. Nascido no seio de uma família onde a linhagem materna dominava, Álvaro sente desde muito cedo a onnipresença do sexo feminino, desde a ama Marjoana, a avó D. Carlina, a menina Filomena Caréu, às muitas mulheres da sua vida... «Filhos, conforto, asseio», nas palavras do poeta, «era tudo o que elas queriam dar» (p. 148) e que ele nunca procurara. Por isso, a jovem Lizette, com quem partilha os últimos tempos da sua vida, surge como um território desconhecido, pronto a ser explorado (p. 91):

Antes da morte, na preparação da morte, passava-se por estranhos territórios, pensou: jogos de luz, pavores, deslumbramentos. Talvez também estivesse prevista essa experiência de tocar noutra mundo, de conhecer de perto gente e falas e vícios que toda a sua vida se tinham deslocado paralelos a si, na cozinha da quinta, nos bairros populares.

Liza é uma «transfusão de sangue bruto» (p. 130), um raio de luz na existência soturna do poeta, que desempenha o «papel de morte, de anjo transmigrador» (p. 150). A relação com a jovem, que desperta a indignação dos familiares de Álvaro e o falatório entre o povo, é uma espécie de vingança, como se quisesse apenas aprofundar um fosso já existente entre si e a comunidade. Mas é também uma prova da sua incapacidade de renunciar ao canto da sereia, no que se distingue claramente de Ulisses, que soube aproveitar das deusas e mulheres que encontrou na sua odisseia o que melhor tinham para lhe oferecer. O herói recusa, todavia, a imortalidade de Calipso<sup>7</sup> e a juventude de Nausícaa, pelo que a ânsia do regresso é também um gesto

<sup>6</sup> «Penso no que contou D. Filomena, como Álvaro lhe inventava as histórias de um homem perdido entre sereias. Devia imaginá-las assim, desencantadas.» (p. 159). Cf. p. 223: «E o Ruço fala agora de barcos, de mil portos, dos areais onde cantavam as nativas de cujo feitiço Álvaro só pudera escapar porque um velho marujo o prevenira.»

<sup>7</sup> Cf. *Od.* 5. 203-224.

de aceitação do envelhecimento e da morte. Álvaro habituara-se a olhar o espaço feminino como um mar de tentações e de perigos, mas quando encontra Liza havia perdido o medo, nas suas palavras, «Tinha decerto atravessado o espelho: o mundo feminino já não o assustava, não o levava já a esconder a cabeça, amando o crime e as belas frases que o imitam. Assistia aos efeitos do poder, ao estrago e à animação que provocava.» (p. 117). Álvaro não fora capaz, no entanto, de entender a forma devota como as mulheres procuravam protegê-lo, até depois da morte, pois é uma mulher, que ele distinguiu ao confiar-lhe o gato de estimação<sup>8</sup>, que tenta resgatá-lo do esquecimento, aceitando escrever a sua biografia, quando a tarefa parecia impossível aos olhos de um especialista (cf. pp. 18-19).

Se, ao contrário de Ulisses, Álvaro não consegue resistir ao canto das sereias, ambos partilham o mesmo dom da palavra, a capacidade extraordinária de contar histórias e de encantar os que os escutam.

Na *Iliada*, num passo famoso da *τειχοσκοπία*, Antenor recorda a ida de Ulisses a Tróia e elogia a sua eloquência através de uma comparação muito singular (3. 221-224):

ἀλλ' ὅτε δὴ ὄπα τε μεγάλην ἐκ στήθεος εἶη  
καὶ ἔπεα νιφάδεσσιν εἰκότα χειμερίησιν,  
οὐκ ἂν ἔπειτ' Ὀδυσῆϊ γ' ἐρίσσειε βροτὸς ἄλλος·  
οὐ τότε γ' ᾧδ' Ὀδυσῆος ἀγασσάμεθ' εἶδος ἰδόντες.

Mas quando do peito soltava aquela voz potente  
e as palavras, semelhantes a flocos de neve inverniais,  
depois não havia outro mortal que rivalizasse com Ulisses.  
E então já não nos quedávamos a apreciar a sua aparência.<sup>9</sup>

É esta eloquência que denuncia um espírito arguto, uma prudência e sensatez dignas de um verdadeiro líder, qualidades que fazem de Ulisses uma presença essencial em momentos decisivos, e que o levam a aceitar funções tão diversas, como a de espião (*Il.* 10. 240-525) e de diplomata. A sua per-

<sup>8</sup> Sobre a simbologia da presença do gato no romance, vide a interpretação de Magalhães 1995: 102.

<sup>9</sup> Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, in Rocha Pereira 1997: 43. Sobre o sentido da comparação, vide Kirk, G. S. 1985. *The Iliad: A Commentary*. Vol. I. Cambridge: 296-297, comm. ad 221-222. O especialista observa que é difícil saber qual o sentido exacto da comparação das palavras com os flocos de neve, pois também o cair da neve não é sempre igual. É possível que o poeta pretenda sublinhar, além da força da voz, a cadência e beleza do discurso de Ulisses.

suasão não é suficiente para o êxito da embaixada que, no início da guerra, vai a Tróia reclamar Helena (3. 204 sqq.), nem consegue convencer Aquiles a regressar ao combate (9. 169 sqq.). No entanto, é Ulisses quem vai buscar o rei dos Mirmidões à Ftia e o convence a participar na guerra (11. 767-790), quem devolve Criseida ao pai (1. 308-311, 430-447) e preside à reconciliação entre Aquiles e Agamémnon no canto XIX.

Na *Odisseia*, o rei de Ítaca não é apenas o herói 'que muito sofreu'. Nas palavras de Nestor, é o guerreiro astucioso e cheio de enganos (3. 120-122), o chefe 'valente e pleno de artificios' (3. 163 ἀμφ' Ὀδυσῆα ἀνακτα δαΐφρονα ποικιλομήτην)<sup>10</sup>. Filho do valoroso Laertes e neto de Autólico, pelo lado materno, o mestre em roubos e perjúrios (cf. 19. 395-396), Ulisses revela um talento raro para narrar ou inventar histórias a seu respeito, como observa o rei dos Feaces (11. 363-369):

ὦ Ὀδυσσεῦ, τὸ μὲν οὐ τί σ' εἴσκομεν εἰσορόωντες  
 ἠεροπῆα τ' ἔμεν καὶ ἐπίκλοπον, οἷά τε πολλοὺς  
 365 βόσκει γαῖα μέλαινα πολυσπερέας ἀνθρώπους  
 ψεύδεά τ' ἀρτύνοντας, ὅθεν κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο·  
 σοὶ δ' ἔπι μὲν μορφῆ ἐπέων, ἔνι δὲ φρένες ἐσθλαί,  
 μῦθον δ' ὡς ὅτ' ἀοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας,  
 πάντων Ἀργείων σέο τ' αὐτοῦ κήδεα λυγρά.

Ulisses, ao olharmos para ti, não julgamos que  
 sejas um charlatão e um dissimulador, como muitos  
 365 que alimenta a terra negra, homens de muitas raças  
 que inventam histórias falsas, que ninguém pode reconhecer.  
 As tuas palavras são belas, os pensamentos nobres,  
 e expuseste um relato com habilidade, como um aedo,  
 as tristes desventuras de todos os Argivos e as tuas.

Alcínoo elogia a forma sofisticada como Ulisses expõe as suas desventuras, sugerindo que encantou os que o escutaram com a sua eloquência, à *semelhança do aedo que deleitava os convivas do banquete com o seu canto e cujo repertório incluía temas tristes, como os nostoi dos guerreiros de Tróia, mas também as façanhas dos deuses e dos heróis*<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> O próprio Ulisses refere a astúcia como característica particular do seu carácter e motivo principal da sua glória, quando revela a sua identidade na corte dos Feaces (*Od.* 9. 19-20). Cf. as palavras de Atena em 13. 291-299.

<sup>11</sup> As histórias tristes, nas palavras de Helena na *Iliada* (6. 357-358), tinham mais probabilidade de se tornarem matéria de canto. É natural que o aedo de Ítaca, na

Este não é o único momento do poema em que Ulisses é comparado a um aedo. Na verdade, é através de um símile do mesmo tipo que Eumeu revela a Penélope o que sentiu ao escutar o mendigo-Ulisses narrar as suas desventuras (17. 518-521):

ὦ δ' ὅτ' ἀοιδὸν ἀνὴρ ποτιδέρκεται, ὃς τε θεῶν ἔξ  
 ἀείδηι δεδαῶς ἔπε' ἱμερόεντα βροτοῖσι,  
 520 τοῦ δ' ἄμοτον μεμᾶσιν ἀκούεμεν, ὀππότε' ἀείδηι·  
 ὡς ἐμὲ κείνος ἔθελε γαρ παρήμενος ἐν μεγάροισι.

Como quando um homem dirige o olhar para um aedo que,  
 [pelos deuses  
 instruído, canta palavras agradáveis aos mortais,  
 520 sem parar se agitam ao ouvi-lo, quando ele canta,  
 assim aquele homem me encantava, sentado na minha sala.

Este símile insiste no aspecto que o anterior apenas sugeria: o encanto que Ulisses provocou em Eumeu, pela forma habilidosa como dispõe as palavras na sua narrativa fantástica, obtendo os efeitos de um aedo, que alinhava os versos, de modo a suscitar, acima de tudo, o deleite do seu auditório<sup>12</sup>. A comparação de Ulisses a um aedo culmina no símile do canto XXI (vv. 404-411), que não serve tanto para ilustrar as suas capacidades oratórias, mas antes a facilidade e habilidade que demonstra no manejo do arco<sup>13</sup>.

Temos, portanto, um herói comparado a um poeta, e um poeta, Álvaro, que comparamos ao herói Ulisses. No entanto, mesmo neste domínio são flagrantes as diferenças de atitude entre os dois protagonistas. Na verdade, se o dom da palavra aproxima Ulisses dos outros seres humanos, no caso de Álvaro, não obstante o seu talento poético e o encanto que causava nas

ausência do seu senhor, tenha preferência pelo canto triste do regresso dos guerreiros, que entristece profundamente Penélope (cf. *Od.* 1. 325 sqq.; cf. *Od.* 8. 487-490; 496-499: os feitos e os sofrimentos dos heróis). Aquiles, na sua tenda, afastado do combate, celebra os κλέα ἀνδρῶν (*Il.* 9. 189), as façanhas dos homens, como o aedo do palácio de Alcínoo (cf. *Od.* 8. 73), que inclui no seu repertório a querela de Ulisses e de Aquiles (v. 75), o estratagem do cavalo de madeira (vv. 485-520), mas também os amores de Ares e de Afrodite (vv. 266-366).

<sup>12</sup> Sobre esta função essencial do ofício do aedo homérico, cf., por exemplo, *Od.* 1. 346, 369; 4. 17; 8. 44-45, 265; 9. 1-11; 13. 27.

<sup>13</sup> Para um estudo desta sequência de símiles e da sua função na *Odisseia*, vide Moulton, Carol. 1977. *Similes in the Homeric Poems*. Göttingen: 145-152.

mulheres, o gosto pelas histórias e pelos livros afastaram-no irremediavelmente dos outros, como conta D. Filomena (pp. 60-61):

Eu gostava das histórias. Eram histórias dos livros, tudo coisas que aprendia sozinho. A Marjoana queixava-se, dizia a toda a gente que era um tresler aquilo, que mal comia. Mas comigo era dado. Havia quem esperasse seguimento, isso havia. Mas não. Ele não se ia casar, ficar na quinta. Há pessoas, bem sabe, ele há pessoas fadadas mais para o não que para o sim. Por isso ele se arrimava tanto aos livros, não é? São pó, são feitos do que não existe.

A mesma D. Filomena diz que Álvaro «Falava de palavras. Ele sabia os sentidos das palavras que tinham existido antigamente.» (p. 77), palavras que, para o poeta, haviam sido sempre mais importantes do que as pessoas, como observa a narradora, num outro passo do romance (p. 117):

As pessoas passavam e extinguíam-se como um fulgor, um fogo azul que se ergue e se dissipa sobre o muro do caminho, deixando atrás de si palavras, só palavras que essas, sim, ele escondia e acariciava, dispunha como um ouro de avarento.

Um interesse que suscitava a incompreensão dos que o rodeavam, como Santoro, o filho do caseiro (p. 138):

— Sabe do ele gostava, o Baiãozinho? De palavras. Um doido por palavras. A vasculhar nos livros a ver de onde é que vinham e para onde é que iam, sempre na intenção de complicar. Porque a palavra interessa é no momento, para a gente se entender, é ou não é? Ele, não. Sempre a desinquietar.

As histórias que Álvaro contava seduziam mulheres como D. Filomena ou Estelinha, mas haviam ocupado o lugar dos afectos e das pessoas. Como observa Santoro, «Nunca se importou com o pensar dos outros. Ele nunca quis mas foi saber dos outros. Palavras. Afí tem o Alvarinho. E no enterro, fora o aranzel do padre, ninguém falou, ninguém lhe fez o discurso.» (p. 144). Todavia, é neste aspecto que parece residir o elo de sedução entre o poeta e a narradora: «Há de repente um fio entre mim e o Álvaro que se torna visível, como uma semelhança de postura ou um trejeito, reveladores de consanguinidade.» (p. 78).

Talvez influenciado pelas inúmeras histórias que lera na juventude, como a de Ulisses, Álvaro procurou, saindo de Amorins, uma existência

extraordinária e gloriosa. Mas decepcionou-se com esta vida, da qual desiste, entregando-se a um envelhecimento precoce, como se pretendesse apenas chamar a morte. Nas palavras da narradora: «Ele não envelhecera pela força dos anos, mas pela determinação de envelhecer.» (p. 23). Quando, desgastado pela vida, decide regressar à casa onde nascera, a razão parece óbvia para os que então o acolheram, como Perpétua, caseira da Viçosa (p. 185):

Via-se bem que o homem tinha querido era acabar-se ali. Que tinha vindo sei lá por onde e a custo com aquele crescimento da água nos pulmões, como quem quer a própria cama ou a mãe, já vi casos, para se dar a morrer. Porque o trago da morte é muito azedo e ele entendeu tomá-lo onde nascera.

Do mesmo modo, também D. Filomena sentira que Álvaro regressara com a morte sobre os ombros. Mas se, nas palavras da narradora, o poeta «voltara aos Amorins porque queria o vazio, porque queria ser ele a ir ao seu encontro, desarmado e sem público, como se se tratasse de uma entrega amorosa» (p. 115), é precisamente num lugar da sua memória da infância, na represa, que se mantivera «igual à que Álvaro encontrara escondida na lembrança, enquanto tudo, tudo se tinha transformado» (p. 87), que surgirá a última tentação, volvendo-se aquele espaço em «ninho da sereia» (cf. p. 86). Se o regresso à casa da família é uma última tentativa de recuperar uma existência feliz deitada a perder, Álvaro recua perante a velhice de D. Filomena, que parece constituir o elo mais fiel ao seu passado em Amorins, optando por passar os últimos tempos da sua vida junto de uma mulher demasiado jovem e sem cultura. E por esta atitude ou porque a «quinta parece que espicaçava a raiva, que atirava com a gente para o mundo aos pontapés» (p. 111), o regresso de Álvaro é sentido pelos habitantes da vila com pavor, como se de uma provocação se tratasse, votando-o ao mesmo desprezo que os pretendentes de Penélope dedicam a Ulisses. Álvaro não tem à sua espera um povo e uma família que anseiam pelo seu regresso, não tem de lutar para recuperar o que lhe foi roubado, nem é sequer reconhecido pelo cão que o surpreende à entrada da Viçosa<sup>14</sup>. A vontade de permanecer incógnito e de alcançar, sob esta identidade secreta, «alguns prazeres de infância», esfuma-se rapidamente na presença da caseira, que reconhece nele os traços visíveis dos Baiões (p. 29). É como dono que entra em sua casa e não como

<sup>14</sup> Momento do romance que evoca a célebre cena de reconhecimento de Ulisses pelo seu velho cão Argos, que morre imediatamente a seguir (*Od.* 17. 291-327), que Maria Helena da Rocha Pereira traduziu in *Hélade. Antologia da Cultura Grega* (Coimbra, 1998; 7ª ed.) 88.

um mendigo disfarçado, embora seja essa a sua aparência, numa casa já em ruínas, assolada pelo silêncio, pelo vazio, pelos bolores e pelos pós, cuja decadência acompanha a do seu último proprietário.

A história de Ulisses é evocada pelas recordações de D. Filomena sobre a infância e juventude vividas em comum com Álvaro. Nunca chegou a saber que o rei de Ítaca recuperou o seu lar, junto de Penélope, porque o poeta nunca lhe contou o fim da história. Quando Álvaro regressa a casa, perto dos 50 anos (p. 14), chega demasiado tarde e para morrer, terminando os dias ao lado de uma jovem completamente desconhecida. Ulisses recusara a imortalidade que Calipso lhe oferecia, mas Álvaro escolhera a companhia de pessoas estranhas, que o olhavam com admiração, mas que nunca conseguiram preencher o imenso vazio da sua vida.

D. Filomena recorda também que o poeta costumava dizer que o seu nome «era o de um rouxinol» (p. 77), a ave que simboliza a perfeição do canto, mas também a ligação íntima entre o amor e a morte, prenúncio, por conseguinte, da separação dos amantes<sup>15</sup>. A referência ao tema do rouxinol esclarece simbolicamente o que sabíamos acerca de Álvaro, que ele nunca fora capaz de voltar para junto da menina que se debruçava sobre as roseiras à sua espera. No entanto, a história do rouxinol que se chamava Filomena remete especificamente para um mito grego, que conheceu diversas versões e uma fortuna surpreendente nas literaturas gregas e latinas. Em traços gerais, é um mito etiológico que associa o canto melancólico do rouxinol a um crime de filicídio cometido por uma mãe desesperada<sup>16</sup>. Curiosamente, a versão

<sup>15</sup> Cf. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. 1982. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: 826. Este tema tem, como sabemos, um lugar importante na literatura portuguesa, como ilustram as obras *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, e *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett.

<sup>16</sup> No mito grego a ligação entre amor e morte não podia ser mais forte: uma mãe (Aédon ou Procne, conforme as versões) mata o filho (Ítis ou Ítilo), inspirada por um acto de loucura (cf. *Od.* 19. 518-523), ou pelo desejo de se vingar da infidelidade do marido (Tereu ou Zeto), que violentara a cunhada e ainda lhe cortara a língua, para que ela não revelasse à irmã o sucedido. Procne viria a descobrir a verdade e, ou por vingança ou levada pela loucura, matou o filho único e deu-o a comer ao próprio pai. No entanto, arrependeu-se e implorou a piedade dos deuses que, comovidos com o seu sofrimento, a transformaram num rouxinol e à sua irmã, Filomela, numa andorinha. Esta versão era mais conhecida e foi divulgada em Atenas graças a uma das tragédias perdidas de Sófocles, intitulada *Tereu*. Desde muito cedo, a tradição grega associou a morte de Ítis ao canto melancólico do rouxinol, que é um constante “itu, itu”, porque a ave continua a chamar pelo filho que matou na sua condição anterior, enquanto a andorinha, que perdeu a língua quando era mulher, apenas pode soltar um chilreio teimoso desprovido de som. Os autores latinos, devido ao erro de

homérica encontra-se num símile da *Odisseia* (19. 518-523), por meio do qual Penélope, ao falar com o mendigo-Ulisses, compara a sua inquietação por não saber o que fazer – se ficar no palácio com o filho, velar pelos seus bens, permanecendo fiel ao seu esposo ou se seguir um dos pretendentes – ao sofrimento dessa mulher que matou o seu único filho inspirada pela loucura. No entanto, a rainha de Ítaca está, sem o saber, na presença do marido. D. Filomena, todavia, ficou para sempre sozinha, sob o olhar de compaixão dos habitantes de Amorins, «posta em desterro na sua própria sala», nas palavras da narradora (p. 61), tal Penélope, mas sem pretendentes a desgastarem o património, uma «morta-viva», o «primeiro animal no cinturão de caça do Álvaro Roíz» (p. 127).

A *Odisseia* não é apenas a história do regresso de um herói à sua pátria. É também um poema sobre a recuperação custosa de uma identidade perdida. Talvez fosse isso que Álvaro procurava ao regressar à casa onde havia passado a infância e a juventude. É provavelmente o desejo de apreender a verdadeira identidade do poeta que leva a narradora até Amorins. No entanto, é a sua análise perspicaz que permite colmatar as inúmeras falhas com que se depara no final do inquerito, recorrendo à sua capacidade de dedução ou de invenção. Descobre então que Álvaro partilhava com Ulisses o maravilhoso talento de contar histórias, mas a sua vida emerge como uma reconstrução vaga, feita a partir de memórias e de impressões, em que realidade e ficção se misturam com a mesma intensidade, como se ele próprio não tivesse sido mais do que uma personagem de uma história que havia inventado (cf. pp. 231-232).

*A Casa Eterna* e a peça de teatro publicada no mesmo ano de 1991, *Perdição – Exercício sobre Antígona*<sup>17</sup>, vieram revelar o afecto de Hélia Correia pela Grécia antiga e, sobretudo, um olhar inovador sobre os seus mitos e temas literários. Numa entrevista<sup>18</sup> a propósito da sua segunda peça de teatro, *O Rancor – Exercício sobre Helena*, editada no ano de 2000 (Relógio d'Água Editores), a escritora revelou que se sentiu feliz com a possibili-

um autor ou a uma confusão etimológica, confundiram as metamorfoses, atribuindo à andorinha o nome de Procne e ao rouxinol o de Filomela. É esta tradição que parece estar subjacente à explicação que Álvaro dava acerca do nome de D. Filomena. Sobre as fontes do mito, vide *LIMC* VII, s.v. Prokne et Philomela (Evi Touloupa). Sobre o mito em geral, Burkert, W. 1983. *Homo Necans. An Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. Berkeley/L.A./London: 179-185.

<sup>17</sup> Seguindo de *Florbela*: Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991.

<sup>18</sup> *Jornal de Notícias* de 06/11/2001, entrevista orientada por Maria Teresa Horta.

dade de cruzar histórias, como já havia feito em *Perdição*. Em *O Rancor*, em que trata em particular o tema da culpa de Helena na guerra de Tróia<sup>19</sup>, parte do canto IV da *Odisseia*, cruzando o episódio da recepção a Telémaco no palácio de Esparta com a história de Orestes, resultando deste processo um olhar mais transgressor do que inovador sobre estes temas.

Como em *A Casa Eterna*, o ponto de partida da acção é a procura de informações sobre uma pessoa desaparecida, neste caso, Ulisses. A recepção a Telémaco fornece o pretexto para a evocação de alguns episódios da vida dos reis de Ítaca a uma família mais inclinada a falar da vida alheia, do que em resolver as suas desavenças. A guerra acabou, mas deixou marcas profundas nos seus protagonistas. Cedo nos apercebemos do confronto, que se agudiza no decurso do drama, entre os valores heróicos defendidos pelos homens e os desejos femininos de paz e de harmonia. «As mulheres falam contra a guerra, os homens zangam-se. É sempre assim.» (p. 14), afirma Helena, que não suporta ser acusada de uma culpa que, na realidade, não sente (p. 72). Por sua vez, o próprio Menelau reconhece: «Parece que ainda temos o deus da guerra em nós e não sabemos já o que fazer com ele.» (p. 31). Se o passado de crimes da família dos Atridas paira como uma maldição fatal, para este ambiente hostil, onde reinam o fingimento, a ironia, o gracejo e a resignação (p. 42), contribui a figura cruel de Pirro, o filho de Aquiles e marido de Hermíone<sup>20</sup>. Cabe a estas três personagens – Helena, Menelau e Pirro – a evocação de alguns episódios da vida dos pais de Telémaco, que ele ignorava. Motivadas por razões diversas, este exercício de memória deixa igualmente transparecer os seus juízos de valor acerca dos reis de Ítaca.

Enquanto Menelau começa por declarar que Ulisses era como se fosse seu irmão (pp. 12, 15), Helena repara antes no ‘belo modo’ como fala Telémaco, vendo nesta qualidade uma herança de seu pai, ‘o manhoso’ (p. 15)<sup>21</sup>. A astúcia tradicionalmente atribuída ao herói, em particular na *Odisseia*, é o

<sup>19</sup> Sobre este aspecto, vide a nossa recensão “*O Rancor — Exercício sobre Helena*, de Hélia Correia”, *BEC* 34 (Dezembro de 2000) 147-154.

<sup>20</sup> Em *O Rancor* Hermíone já casou há algum tempo, ao passo que o canto IV da *Odisseia* se inicia com a referência ao seu casamento recente. No momento em que Telémaco chega ao palácio de Esparta, o rei Menelau oferece uma boda pelas núpcias dos filhos e a princesa fora enviada à Ftia, a fim de ser desposada pelo filho de Aquiles. Outra diferença em relação ao poema homérico é a exclusão da figura de Pisistrato, filho de Nestor, que acompanha Telémaco na sua deslocação a Esparta.

<sup>21</sup> Na *Odisseia*, Helena é a primeira a reparar nas semelhanças físicas entre Telémaco e Ulisses, e as suas observações conduzem à revelação da identidade do hóspede (4. 140-146).

primeiro traço de carácter apontado a Ulisses e as histórias a seguir referidas pelos reis de Esparta visam, no fundo, ilustrar esta faceta, que se evidenciou, por exemplo, na forma como interveio no casamento de Menelau com Helena (pp. 16-17)<sup>22</sup>, e no estratagema do cavalo de madeira que permitiu a conquista de Tróia (p. 22)<sup>23</sup>. À manha de Ulisses alude comicamente o rei de Esparta, quando aconselha (p. 24): «Sê tu bom filho de teu pai, Telémaco. Inventa qualquer truque ao estilo dele, uma surdez por exemplo.» A sugestão, no entanto, salienta a falta de carácter de Menelau, que não é capaz de enfrentar o genro e pôr ordem na sua família.

Uma história antiga, da época anterior à guerra de Tróia, é motivo para o filho de Aquiles denegrir a imagem de Ulisses, chamando-lhe ‘cobarde’, mas com a intenção principal de atingir Telémaco (p. 24). A esse episódio antigo, que não chega a ser contado, tenta regressar Helena, vendo nele matéria para uma «conversa mais inocente» (p. 26). Quando Menelau e Agamémnon se apresentaram em Ítaca, a fim de convocarem Ulisses para a expedição a Tróia, o herói simulou estar louco, porque soubera através de um oráculo que se participasse na empresa militar regressaria apenas ao vigésimo ano e sozinho. Como observa a própria Helena, a artimanha do pai de Telémaco reduziu-se a uma história «engraçada, embora não sem consequências» (p. 36), porque foi logo desmascarado por Palamedes, cuja perspicácia rivalizava com a de Ulisses. Este não se pôde negar a participar na guerra, mas também nunca perdeu ao filho de Náuplio.

O episódio da loucura, que obscurece o heroísmo de Ulisses, mas sublinha a sua astúcia, a sensatez, a dedicação à família e ao seu povo<sup>24</sup>, não figura na epopeia homérica, nem tão pouco Palamedes, mas nos *Poemas Cíprios* (*Κύπρια ἔπη*), obra épica provavelmente posterior, que versava sobre acontecimentos anteriores à guerra de Tróia<sup>25</sup>. Trata-se de um exemplo,

<sup>22</sup> Mas cuja influência real é contestada por Helena: «Hás-de dizer que teu irmão influíu muito nessa escolha. Teu irmão Agamémnon... Já nesse tempo conhecia bem as artes da estratégia e o poder das duplas alianças de família.» (p. 17).

<sup>23</sup> Na *Odisseia*, o papel de Ulisses na conquista de Tróia é evocado por Helena (4. 240-258). Cf. vv. 271-289.

<sup>24</sup> Sobre o significado deste episódio na caracterização do herói de Ítaca, vide Mactoux 1975: 31-32.

<sup>25</sup> No canto XXIV da *Odisseia* (vv. 115-117), a alma de Agamémnon recorda que os Atridas se haviam dirigido a Ítaca a fim de convocar Ulisses. Sobre o tratamento do tema da loucura de Ulisses nos *Poemas Cíprios* conhecemos apenas o resumo de Proclo (Davies, M. 1988. *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen: p. 31, 40-43): ἐπειτα τοὺς ἡγεμόνας ἀθροίζουσιν ἐπελθόντες τὴν Ἑλλάδα. καὶ μαίνεσθαι προσποιησάμενον Ὀδυσσεῶ ἐπὶ τῷ μὴ θέλειν

e são numerosos nos Poemas Homéricos, da omissão de um mito, ou redução a uma simples reminiscência, devido à ausência de *ethos* ou pela presença de elementos fantásticos<sup>26</sup>. Hélia Correia adopta, de certo modo, uma postura oposta, contestando as versões mitológicas e literárias mais tradicionais e não deixando de parte as menos conhecidas<sup>27</sup>.

Pirro continuará a agredir Telémaco, chegando ao ponto de negar o heroísmo de Ulisses. Quando Menelau observa que fora ele quem resgatara o

---

συστρατεύεσθαι ἐφώρασαν, Παλαμῆδους ὑποθεμένου τὸν υἱὸν Τηλέμαχον ἐπὶ κόλασιν ἐξαπαάσαντες. ('Depois, tendo percorrido a Hélade, reúnem os chefes. E surpreenderam Ulisses a fingir estar louco, por não querer ser aliado. Por sugestão de Palamedes, arrebataram o filho Telémaco.'). Os *Poemas Círios* são atribuídos por Heródoto (2. 117) a Estasino de Chipre.

O modo como Palamedes desmascarou Ulisses é contado de modo diferente pelos autores tardios que preservaram o mito. Segundo alguns, arrancou Telémaco aos braços de Penélope e ameaçou que o matava com a espada (Apollod. *Epit.* 3. 7; cf. Plin. *HN* 35. 40. 129, Luc. *Dom.* 30). Outros contam, remontando talvez ao mito original, que Ulisses atrelou à charrua um boi juntamente com um cavalo e quando os chefes gregos chegaram a Ítaca encontraram-no a semear sal. Palamedes compreendeu imediatamente o estratagema e desmascarou Ulisses, ao colocar o pequeno Telémaco à frente do arado (Plin. *HN* 35. 40. 129; Hyg. *Fab.* 95; Serv. *A.* 2. 81). Sobre esta versão, vide a interpretação de Graves, R. 1990. *Os mitos gregos*. Trad. port. Fernanda Branco. Lisboa: 160. f. n. 6), 4) e sobre as fontes do mito em geral, Frazer, J. G. 1989 (1ª ed. 1921). *Apollodorus. The Library*. Cambridge, Mass.: 176-177, n. 2 (comm. ad Apollod. *Epit.* 3. 7).

Este mito inspirou a Sófocles uma tragédia que se perdeu, intitulada *Ulisses louco* (*Odysseus Mainomenos*: cf. *TrGF* IV F 462-467), e artistas plásticos, como Euforanor, do séc. IV a.C., que terá deixado em Éfeso uma famosa pintura mural baseada neste tema. Sobre este assunto, vide *LIMC* VI, s.v. Palamedes (Susan Woodford).

<sup>26</sup> Sobre este assunto, vide Rocha Pereira, M. H. 1995. "História, mito e racionalismo na *Iliada*", in *As línguas clássicas: investigação e ensino - II*. Actas. Coimbra: 21-35.

<sup>27</sup> Em nossa opinião, o confronto entre as histórias favoráveis aos heróis e as que apenas servem a verdade dos vencidos ou a dos esquecidos é um dos temas de *O Rancor*. Note-se que há um profundo contraste entre o deslumbramento inicial de Telémaco, quando se vê na presença de Menelau e de Pirro – «aqueles que os poetas cantam já, tal como cantam os feitos imortais» (p. 20) –, e a observação irónica e incisiva da escrava Etra, num momento em que a grandiosidade e o "heroísmo" das duas personagens foram completamente abalados (p. 38): «Não tens sono? Não viste já tudo o que querias ver? Já conheste dois heróis de Tróia. Já te sentaste aos pés da grande Helena. Se tiveres jeito para versejar, levas matéria para uma epopeia». No decurso do drama, este confronto evolui para uma oposição entre falsidade poética e veracidade factual, e culmina no 3º Acto com a diplomacia sublime de Menelau que, face a um Orestes ingénuo, que não hesita em proclamar-se o assassínio de Pirro, exclama: «Que disparate! Isso foi mesmo aquilo que aconteceu!» (p. 104).

corpo de Aquiles (p. 27), Pirro contrapõe dizendo que a pretensão do herói fora apenas apoderar-se das armas que havia de disputar com Ajax (p. 28). Tal como acontecera anteriormente, o filho de Aquiles evoca um episódio que, na opinião dos autores antigos, manchava o carácter de Ulisses. Recordde-se que quando o herói desce ao Hades, no canto XI da *Odisseia* (vv. 543-564), encontra a alma do chefe de Salamina ainda magoada pelo desfecho da disputa. Neste tema se baseia a tragédia *Ajax* de Sófocles<sup>28</sup>.

Penélope também é evocada nesta recepção. Na sequência da apresentação de Etra, Telémaco confessa que a mãe havia sido traída pelas escravas (pp. 17-18). Ao mencionar o ambiente de desordem que habita o palácio de Ítaca e a angústia de Penélope pela presença dos pretendentes (p. 19), não se livra do olhar cínico de Pirro, que o acusa de não ter coragem para defender a mãe (p. 20). Menelau atalha, conciliador, observando que «a nobre Penélope dispõe de recursos subtis que não implicam um choque de armas.» (p. 20). A sabedoria e astúcia da rainha de Ítaca já na *Odisseia* constituem traços marcantes do seu carácter<sup>29</sup>. Em *O Rancor*, estas qualidades são vistas por

---

<sup>28</sup> A contenda entre Ulisses e Ajax pelas armas de Aquiles inspirou autores gregos e latinos, bem como artistas, de todas as épocas. Após a morte do maior guerreiro, Tétis apresentou a magnífica armadura realizada por Hefestos, descrita no canto XVIII da *Iliada*, como prémio de uma competição entre os heróis gregos. A vitória foi atribuída ao rei de Ítaca, talvez por influência de Atena, pelo menos na versão da *Odisseia* (11. 547). Este tema foi tratado nos poemas do ciclo épico, na *Etiópida*, atribuída a Arctino de Mileto, cujo título se inspira num episódio da guerra de Tróia protagonizado pelo chefe dos Etiópes, Mémnon (cf. Davies, M. 1988. *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen: p. 47, 29-30), e na *Pequena Iliada*, atribuída a Lesques de Mitilene, que se iniciava com este episódio (cf. Davies, M. 1988. *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen: p. 52, 3-5). De acordo com Aristóteles (*Poética* 1459b4-7), foram estas duas obras que inspiraram Ésquilo, que compôs um drama que se perdeu intitulado *Julgamento das Armas* (*Hoplôn Krisis*: cf. *TrGF* III F 174-178), e Sófocles. Sobre o tratamento do mito, vide Stanford, W. B. 1963. *Sophocles. Ajax*. With Introduction, Revised Text, Commentary, Appendixes, Indexes and Bibliography. London: xix-xxiv.

<sup>29</sup> A primeira imagem que o poeta nos oferece é a da mulher sofredora, que chora a ausência do marido, recolhida nos seus aposentos, e se entristece quando escuta o aedo Fémio cantar acerca do 'regresso infeliz' dos Aqueus (*Od.* I. 325-329). Assediada pelos numerosos pretendentes hostis, encontra coragem e argúcia para os enganar (vide nota seguinte). Não é por acaso que a fórmula περιφρων Πηνελόπεια, 'muito sensata Penélope', aparece quarenta vezes, em fim de verso. Aquele adjectivo, também aplicado a Euricleia quatro vezes, caracteriza habitualmente a rainha. A prova do arco que propõe aos pretendentes (19. 570-581), bem como a referência ao segredo da construção do leito (23. 164-23), pela qual põe à prova Ulisses, ilustram na perfeição a sua prudência.

Helena como uma espécie de extensão de Ulisses, 'o manhoso' (p. 20). Confirmando as palavras dos reis de Esparta, Telémaco menciona o estratagema que a mãe tinha inventado: tecer uma mortalha para Laertes, que desfazia durante a noite (p. 21). Mas logo se impõe a visão racionalista de Menelau e Pirro, que manifestam a sua estranheza pelo facto de os pretendentes não terem desconfiado de nada. O rei de Esparta sugere mesmo que talvez conhecessem as intenções de Penélope desde o princípio, mas tivessem preferido ignorá-las: «Talvez até fingissem, de maneira a todos prolongarem a estada e atirarem as culpas a Penélope.» (p. 21). Não é esta, na verdade, a versão da *Odisseia*<sup>30</sup>, mas as palavras do Atrida denunciam o olhar crítico da escritora e o seu afastamento das versões mais tradicionais dos mitos gregos.

O brinde de Menelau ao «regresso de Ulisses, são e salvo» (p. 37), garantido a Telémaco no início da recepção, põe fim às alusões aos reis de Ítaca, que ocupam uma grande parte do 1º Acto.

Telémaco demora um certo tempo a compreender que a corte de Esparta só aparentemente é uma «corte bem-disposta» (p. 42). Esperava encontrar uma família feliz, pelo fim da guerra e pelo regresso do seu rei, ou seja, um ambiente igual ao que é descrito no início do canto IV da *Odisseia*. No entanto, a abordagem de Hélia Correia é mais realista. Não se prende apenas aos temas mitológicos, mas procede à análise psicológica das personagens, esmiúça as suas intenções e formas de agir. Ao contrário do que pensa Telémaco, não estamos perante os heróis do canto épico, mas figuras de carne e osso, que vivem dramas semelhantes aos dos tempos modernos. Ítaca surge neste contexto, portanto, como um espaço de santidade, para usarmos a sugestão cínica de Pirro (p. 34), mesmo se na opinião de Telémaco corre o risco de se desmoronar pela ausência do seu rei (p. 30). As alusões a Ulisses e Penélope evidenciam, por outro lado, que Menelau e Helena estão juntos apenas fisicamente, mas continuam separados pelos valores que cada um defende. Não os une, certamente, a comunhão de pensamentos que Ulisses, nas palavras sábias que dirige a Nausícaa, no Canto VI da *Odisseia* (vv. 182-184), considera essencial para a felicidade de uma família.

<sup>30</sup> Na *Odisseia*, os pretendentes reconhecem a beleza dos trabalhos da rainha, a sua nobreza de espírito (cf. 2. 115-121), mas é evidente o desagrado perante uma artimanha que os ludibriou durante três anos. Antínoo é o primeiro a mencionar o estratagema (2. 89-110), precisamente para criticar a excessiva astúcia (κέρδος) de Penélope. Uma segunda referência ocorre no diálogo entre esta e o mendigo-Ulisses (19. 139-156). Finalmente, confirmando que o procedimento da rainha humilhara profundamente os pretendentes, a alma de Anfimedonte recorda no Hades o episódio da mortalha de Laertes (24. 129-146). Sobre a personalidade de Penélope na *Odisseia*, vide Mactoux 1975: 21-27.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LIMC VI, s.v. Odysseus (Odette Touchefeu-Meynier); VII, s.v. Penelope (Thomas Ganschow).
- Mactoux, Marie-Madeleine. 1975. *Pénélope. Légende et mythe*. Paris.
- Magalhães, Isabel Allegro de. 1995. "A distorção do olhar: denúncia e anúncio n'A Casa Eterna, de Hélia Correia?", in *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: 93-102.
- Mourão, Luís, "«O belo coração azul das coisas»: acerca de *A Casa Eterna*, de Hélia Correia", in <www.ciberkiosk.pt/ensaio/helia.html>.
- Ribeiro Ferreira, José. 1999. "Temas clássicos na literatura portuguesa contemporânea", in *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*. Actas do I Congresso da APEC. Coimbra: 395-429.
- Rocha Pereira, M. H. 1996. "Eros e philia no nostos de Ulisses", in Nascimento, Aires A.; Jabouille, Victor J. V.; Lourenço, Frederico. Edd. *Eros e Philia na Cultura Grega* (Colóquio, Lisboa, 23-24 Novembro de 1995). Actas. Lisboa: 5-12.
- . 1997. "Os caminhos da persuasão na *Iliada*", in Ribeiro Ferreira, José. Coord. *A Retórica Greco-Latina e a sua Perenidade*. Actas do Congresso (11-14 Março de 1997). Coimbra. Vol. I: 39-56.
- . 1998 (8ª ed.). *Estudos de História da Cultura Clássica*. Vol. I: Cultura Grega. Lisboa.
- Santos, Maria Nazaré Gomes dos. 1996. "Correia, Hélia", in Machado, Álvaro Manuel. Org. e dir. *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: 140-141.
- Stanford, W. B.; Luce, J. V. 1974. *The Quest for Ulysses*. London.
- van Thiel, H. Ed. 1991. *Homeri Odyssea*. Hildesheim.
- van Thiel, H. Ed. 1996. *Homeri Ilias*. Hildesheim.