

O CICLO TROIANO NO ROMANCE *A CIDADE ULISSES*, DE TEOLINDA GERSÃO

MARIA ANTÓNIO HÖRSTER

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

MARIA DE FÁTIMA SILVA

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Resumo: O romance *A Cidade de Ulisses* (2011), de Teolinda Gersão, apresenta-se como um emocionado hino a Lisboa. A cidade, cuja fundação é miticamente atribuída a Ulisses, constitui o cenário de uma paixão escaldante entre dois jovens artistas plásticos, que durante os quatro anos de vida em comum acaentam o plano de uma exposição sobre Lisboa. Partindo do núcleo fundamental da *Odisseia* – um homem que parte e deixa atrás de si, em longa espera, uma mulher e um filho –, Teolinda ensaia uma actualização do mito, redistribuindo papéis e debatendo a possibilidade de uma nova *Odisseia*. Esta recriação permite-lhe considerar o papel da mulher na sociedade portuguesa de hoje.

Palavras-chave: Lisboa, *Odisseia*, Recepção, Ulisses, Penélope

Abstract: The novel *A Cidade de Ulisses* (2011), by Teolinda Gersão, presents itself as an emotional hymn to Lisbon. The city, whose foundation is mythically attributed to Ulysses constitutes the scenario of a burning passion between two young plastic artists, who during the four years of their common life cherish the plan of an exhibition about Lisbon. Starting from the fundamental nucleus of the *Odyssey* - a man who leaves behind a long waiting woman and a son - Teolinda rehearses an update of the myth, redistributing roles and debating the possibility of a new *Odyssey*. This recreation allows her to consider the woman's role in today's Portuguese society.

Keywords: Lisbon, *Odyssey*, Reception, Ulysses, Penelope

Introdução

O romance *A Cidade de Ulisses* (2011), de Teolinda Gersão (n. 1940), apresenta-se como um emocionado hino a Lisboa. Logo nas páginas iniciais, Paulo Vaz, o protagonista e narrador, é convidado pelo Director do Centro de Arte Moderna a integrar um painel de exposições, em que diversos artistas plásticos ofereceriam olhares sobre o país, propondo-lhe a ele precisamente como tema a cidade de Lisboa. Disposto a declinar o convite, do que dará notícia a Sara, a mulher com quem se encontra envolvido, o protagonista é assaltado por uma torrente de memórias que giram em torno de uma outra mulher, Cecília, sua ex-aluna ao tempo em que leccionara na Escola Superior de Belas Artes e com quem partilhara anos de intensa paixão. Este turbilhão de recordações justifica-se porque, naqueles anos de total cumplicidade, ambos tinham alimentado o plano de uma exposição sobre Lisboa. A intenção de recusa é abandonada, quando Paulo Vaz imagina a resposta de Cecília, caso o convite lhe tivesse sido dirigido a ela. Feliz com a oportunidade de levar à prática um plano tão longamente ideado, ela sem hesitar daria uma resposta positiva. E é neste momento que se dá início a um longo exercício de rememoração. Quase sempre pela voz e pela perspectiva de Paulo Vaz, chegam até nós os acontecimentos daquela época e dos rumos que tomaram as vidas de ambos, constituindo-se a narrativa no essencial como uma longa analepse, com vários planos temporais. No extenso monólogo do protagonista cabem relatos de factos passados, fragmentos de diálogos ocorridos ou conversas que imaginariamente mantém com o seu amor de então, longos segmentos de carácter ensaístico sobre a História de Lisboa e a História de Portugal, comentários políticos e, na medida em que as duas figuras principais são artistas plásticos, não é de admirar que as reflexões sobre arte – sobre os caminhos e potencialidades da arte contemporânea, sobre crítica artística, relações da arte com os seus criadores e receptores, papel destes na constituição do objecto artístico (e.g., 17, 21-3, 77-100, 113-20) – representem uma parte importante da sintagmática narrativa.

Durante o seu tempo em comum, Paulo e Cecília haviam feito inúmeras pesquisas, percorrendo a cidade, informando-se em fontes documentais, trocando ideias e estimulando-se mutuamente, no intuito de virem a apresentar uma multímoda e original perspectiva de Lisboa. Era um projecto que os acompanhava e os motivava: “Era um divertimento, um jogo privado com que desafiávamos a imaginação um do outro. Andávamos por aí, e olhávamos a cidade como se nos pertencesse e fôssemos construir alguma coisa a partir dela” (14).

Lisboa chega até nós evocada na sua topografia, nos seus lugares emblemáticos, nas suas praças e avenidas, cafés e livrarias, na sua população heterogénea, nos seus hábitos e costumes, avultando um apaixonado olhar sobre o rio, presença e símbolo, a convocar todo

um passado de aventura. Sobre a cidade assenta o imaginário pessoano de cais e de partidas, de neblinas e de desistências. Mas ao retrato não falta o contraponto da alacridade e da alegria. Não é só, porém, na sua vivência actual que Lisboa ganha perfil. A conferir-lhe dignidade e espessura, quase toda a segunda alínea do primeiro capítulo, precisamente intitulada “Em Volta de Lisboa” (33-67), gira em torno da sua história, desde os mais remotos tempos, com a evocação dos povos que por ali passaram e ali deixaram vestígios. Crónicas, documentos, testemunhos culturais são consultados, para lhe traçar a evolução, evocando-se os grandes marcos que assinalaram a vida deste núcleo urbano, desde o cerco da conquista aos Mouros, os Descobrimentos e o terramoto, até à Revolução de Abril e ao momento presente. Da identidade do lugar e das suas gentes faz parte integrante uma canção, o fado, a que são devotadas interessantes páginas de história, análise e crítica (198-200).

Lisboa – a cidade de Ulisses

Quanto ao nome que dariam à sua exposição, Paulo Vaz e Cecília não tinham dúvidas. Ela chamar-se-ia “A Cidade de Ulisses”. A escolha deste título, depois assumido como título do romance,¹ encerrava, por um lado, uma intenção irónica, porque ambos tinham plena consciência de que não passa de uma ficção a pretensa etimologia de “Lisboa”, Olisipo, instituindo a figura homérica de Ulisses como epónimo da cidade. Ao mesmo tempo, porém, com isso inseriam-se num longo processo de nobilitação da capital do reino, ao promoverem a sua associação a uma das mais famosas figuras da cultura ocidental, precisamente o herói da *Odisseia*.

O diálogo que se foi estabelecendo entre Portugal e a tradição mítica da Grécia antiga não foi directo, mas consequência da absorção de elementos progressivamente enraizados no vasto imaginário europeu, assente nos grandes pilares da Bíblia judaico-cristã e da *Odisseia* (34). A marcar a singularidade da auto-imagem portuguesa está o facto de se erigir como fundadora da capital uma figura que nunca teve existência senão na literatura, na ficção e nas histórias contadas (34-35).² Tal como acontecia no mundo antigo, em que documentos materiais eram associados com tradições lendárias para lhes dar sustentação e autenticidade, também no contexto português se alinham provas da passagem dos Gregos pelo território

¹ Numa reflexão metaficcional, Teolinda faz o protagonista dizer o seguinte acerca do título da exposição (56): “Dizíamos ‘A Cidade de Ulisses’. Mas era também uma designação genérica, uma espécie de guarda-chuva debaixo do qual caberia tudo o que quiséssemos dizer sobre a cidade. Ou seja, o que nos interessasse, e apenas isso.”

² Este rever-se dos Portugueses em figuras literárias ganha expressão paradigmática no facto de o Dia de Portugal, em que se celebra a nacionalidade, comemorar a data da morte de um poeta, Luís de Camões, ocorrida a 10 de Junho de 1580.

nacional. Mas, para além disso, contribuindo para a assimilação e consolidação do mito, instituições, entidades e lugares emblemáticos da cidade, mesmo na actualidade (e. g., “a torre de Ulisses”, “a livraria Olisipo”, “a editora Ulissipo” fundada por Fernando Pessoa), receberam designações relacionadas com o protagonista da *Odisseia*.

Nos quatro anos em que acalentaram o plano de uma mostra sobre Lisboa, os dois jovens artistas não poupam esforços para conhecer cada vez melhor o objecto do seu trabalho, auscultando a cidade em múltiplas direcções. Merece-lhes especial atenção o mito de Ulisses como seu fundador, confrontando-o com prováveis dados históricos, que atribuem esse papel aos comerciantes fenícios, já meio milénio antes de Cristo. Na senda de Fernando Pessoa, que escreve na *Mensagem* “o mito é o nada que é tudo”, Paulo e Cecília especulam sobre os motivos que terão levado os Romanos a preferir a lenda à história: o mito permitia-lhes retirar prestígio aos Fenícios, seus inimigos, e exaltar uma fundação que gozava de estatuto equiparável ao das grandes cidades do império (36). Na sua busca das origens da cidade, chegam a nomes de referência:

«Não tínhamos culpa de que por exemplo Estrabão tivesse escrito no século I na *Geografia* que Lisboa se chamava Ulisseum por ter sido fundada por Ulisses, que Solino e outros repetissem Estrabão, que Asclepiades de Mirleia escrevesse que em Lisboa, num templo de Minerva, se encontravam suspensos escudos, festões e esporões de navios, em memória das errâncias de Ulisses, que Santo Isidoro de Sevilha afirmasse no século VII que «Olissipona foi fundada e denominada por Ulisses, no qual lugar se dividem o céu e a terra, os mares e as terras». (36)

Ainda que cientes da dimensão lendária da figura, mesmo depois de todas as suas indagações sobre a história de Lisboa, é sempre a Ulisses que regressam, nele vendo convergir todos os grandes valores que a Grécia nos deixou:

Mas no nosso imaginário Ulisses, o grego, representava o legado helénico. Saía da sua época arcaica, da sua ilha de pastores e marinheiros, navegava pelo tempo levando essas três coisas fundamentais que a Grécia deixara ao mundo: além da *Odisseia*, a Racionalidade e a Democracia.

Era essa, achávamos, a pegada mítica de Ulisses. (63)³

³ No mesmo sentido, Teolinda Gersão abre um artigo que intitulou “Revisitar a *Odisseia* e repensar Ulisses” (2013) com o testemunho: “A *Odisseia*, que sempre li como o primeiro romance europeu, matriz de todos os outros, tem-me acompanhado ao longo da vida.” (11)

No romance, o significado de “Ulisses” não se esgota porém, como se verá, nesta remissão para o mítico fundador do povoado, adquirindo novas camadas de sentido, em especial, mas não apenas, na sua relação com as personagens.

Prefigurações homéricas nas personagens do romance

a. Encontro e afastamento

A imersão dos dois artistas no mundo grego conhece curiosas repercussões, nomeadamente na percepção que a personagem principal tem da sua própria existência e das relações que estabelece com os outros. Assim, no início da sua paixão com Cecília, Paulo Vaz é levado a ver nesta uma prefiguração da personagem homérica de Nausícaa. Logo aos primeiros contactos, em contexto de sala de aula, ele olha-a em pormenor e reflecte:

E sentia-me ao mesmo tempo observado por uma mulher muito jovem, que procurava um homem para amar. Nausica (ocorreu-me de repente) saindo de manhã de casa cantando e encontrando um homem atirado à praia. Que ela ama de imediato, sem saber nada sobre ele. Apenas porque é uma bela manhã e ela espera o amor, com todo o seu corpo jovem ela deseja o amor. Encontra um homem deitado na areia, empastado de sal, e, enquanto as servas fogem, não tem medo de se aproximar. Está preparada para aquele encontro, preparou-se a vida inteira, antes daquela manhã para a qual agora todas as manhãs convergem. Por isso sonhou com ele naquela noite e saiu de casa a cantar, como também agora canta, no caminho de volta.

Espero por ti, na casa dos meus pais.

Não sabe nada sobre aquele estrangeiro, não sabe que ele está de passagem, que estará sempre de passagem. Não sabe que ele tem outra mulher.

Esse é o segundo momento, quando ele fala. Mas enquanto ele não falar é o desejo dela que comanda o mundo. Enquanto ele não contar a sua história há aquele momento em que ela o encontra deitado na praia, adormecido. E o ama de imediato porque o esperava, porque esperava o amor. (24)

Nesse mesmo texto, dá conta de longas investigações no domínio dos estudos clássicos. Dos autores identificados por Rogério Puga (2013: 293-312) que referem a ligação de Ulisses a Lisboa, não só em Portugal como noutras línguas, diz que “[M]uitos deles, da Antiguidade e contemporâneos, eram do meu conhecimento, (como por exemplo os brilhantes ensaios sobre o tema de Raúl Miguel Rosado Fernandes ou Aires Nascimento)”.

É pois numa associação espontânea e imediata que ele recorda a filha do rei dos Feaces e o seu famoso encontro com Ulisses (*Odisseia* 6.85-315). A isso o levam a inocência e a predisposição da jovem para o amor, filtradas aqui pelo olhar de um homem maduro e experimentado. Da convenção homérica são transpostos os traços essenciais – o sonho (na versão grega patrocinado por Atena, *Odisseia* 6.15-51), o contexto da manhã (*Odisseia* 6.48-9), a ida para a beira-mar (*Odisseia* 6.81-5), o encontro com um desconhecido no areal (*Odisseia* 6.139-41), a fuga das servas (*Odisseia* 6.137-8), a expectativa de Nausícaa e a sua abertura a uma experiência amorosa (*Odisseia* 6.139-40). Implícita em Homero, mas não tão marcada, está a ideia de que este momento representa para Nausícaa uma espécie de ritual de passagem, da imaturidade à concretização amorosa. Ao quadro épico, Teolinda Gersão acrescenta ainda, em repetição sugestiva, o motivo do canto, que sublinha o júbilo na iminência do amor. Estas referências ao canto repetem-se logo a seguir, num passo em que o narrador mostra ter consciência de que este é um motivo que ele mesmo acrescenta ao mito: “Vai adiante dele a cantar, a caminho de casa (posso garantir que ela cantava, mesmo que isso não esteja escrito em parte alguma)” (25).

Enquanto, em Homero, é Ulisses, desperto pelo grito das servas, quem comanda o curso a dar ao encontro, decidindo qual a abordagem e quais as palavras mais convenientes para prevenir receios e cativar generosidade (*Odisseia* 6.117-8, 6.141-7), no romance português a figura masculina mantém-se adormecida, apresentando-se como um passivo objecto de paixão. Desta forma, o protagonismo recai na figura feminina, sobressaindo como motivo o desejo da mulher. Teolinda transforma em impulso natural aquilo que em Homero é intervenção divina.

O despertar de Paulo Vaz / Ulisses introduz no quadro mais um traço decisivo do herói épico, nomeadamente a sua capacidade retórica (*Odisseia* 6.148), que entra em confronto com o projecto feminino. O dom da palavra e a capacidade de efabulação – traços essenciais no perfil do herói homérico – aproximam as duas figuras e constituem a justificação para a escolha do artista como narrador (cf. Gersão, 2013, p. 14).

Na imediata sequência das considerações acima transcritas, Paulo Vaz constrói uma autoimagem sobre os traços que o identificam com o herói homérico:

Nu e naufragado, pensei depois. Já tinha vivido tantas histórias de amor e deixado tantas coisas quebradas para trás. Havia sempre em mim uma insatisfação, uma errância, uma deriva. Era a minha forma de ser e não podia mudá-la. Mas isso não te disse, e tu não sabias. (24)⁴

⁴ Ao longo da narrativa, outros pormenores da saga tradicional de Ulisses vão sendo esporadicamente introduzidos. É o caso, por exemplo, da ligação do herói com o cão Argos, o primeiro que reconhece o senhor no seu regresso a casa. Num momento em que discute com Cecília a presença de um animal na casa comum,

A errância, as aventuras amorosas, o naufrágio, que constituem a linha de vida do protagonista da *Odisseia*, adquirem agora uma dimensão existencial. No plano metafórico, a condição de “nu e naufragado” (*Odisseia* 6.1-2, 6.127-9) aponta para uma ruptura com o que fica para trás e o virar de uma nova página, enquanto para Nausícaa se trata de um momento inicial. Quando Paulo Vaz afirma “Era a minha forma de ser e não podia mudá-la”, está a consciencializar a inevitabilidade de uma repetição, em que este outro Ulisses se não afastaria do padrão comportamental que é o seu. Cecília, por seu turno, entra no quadro aberta a uma entrega incondicional, na total ignorância e indiferença pelo papel que o desconhecido porventura lhe permita e que, aliás, a tradição lhe consagrou. O romance, porém, reserva sob este aspecto uma surpresa, conferindo à nova Nausícaa a iniciativa de um afastamento, com o que se enfatiza a autonomia da mulher. Na forma que dá à relação entre os dois, Teolinda procede assim a uma subversão dos papéis tradicionais. Se, já no momento inicial, atribui a Nausícaa a condução do encontro, também no desfecho é a mulher quem decide. Cecília afasta-se ainda do padrão homérico sob um outro aspecto. Finda a relação, ela desaparece por longo tempo, vindo a saber-se, quase no fim do romance, que constituíra família e fora uma mãe devotada. Essa sua dimensão de mulher e de mãe de família encontra-se já anunciada nas reflexões de Paulo Vaz à cerca da sua série de quadros *A Manhã de Nausícaa*:

Interessava-me apenas o momento: um homem naufragado que o mar atira à praia, e quando abre olhos e recupera a consciência vê debruçada sobre ele a olhá-lo uma mulher muito jovem. Está uma bela manhã de verão e ela trá-lo de volta para a vida: dá-lhe agasalho e comida e indica-lhe o caminho de casa. Vai adiante dele preparar tudo, e ficará à sua espera. (25)

Diferentemente do padrão homérico, a paixão conduz a uma entrega física imediata. O novo Ulisses mantém a consciência da sua natural errância e instabilidade emotiva, que não augura uma relação forte e duradoura, enquanto esta outra Nausícaa se rende por inteiro a uma sedução que tudo transfigura. Como o artista reconhece: “Tinhas entrado no amor como noutra dimensão. Ou num encantamento. Tudo era igual, mas tudo mudara”⁵ (26).

Paulo Vaz defende a escolha de um cão sobre a de um gato (123): “Um cão dá e retribui amor, dá aliás muito mais do que recebe. Não há no mundo melhor amigo, estava escrito nos livros. Na *Odisseia*, inclusivamente. Quando Ulisses regressa a casa, à sua espera só encontra o cão, o velho cão decrépito, atirado para um monte de esterco, que ficou à espera dele para morrer. Porque um cão era assim: dava o coração por inteiro. (...) De resto, agora me lembrava, eu sempre tinha querido ter um cão. Chamar-lhe-ia Argos, como o cão de Ulisses”.
⁵ O conceber o amor como um espaço para o qual se pode “entrar” faz lembrar um trecho de Hélia Correia, quando diz de Medeia, a propósito da sua entrega a Jasão: “toda ela passara para o amor” (2002, p. 10).

Nas deambulações do casal por Lisboa e arredores, Tróia, na península de Setúbal, é motivo para uma nova evocação de Ulisses. O nome do lugar, de origem inexplicável, naturalmente convida a supor uma hipotética passagem do guerreiro. Neste contexto, divertem-se a imaginar o que poderia ter sido o trajecto da figura, na sua travessia do Mediterrâneo, cruzando Gibraltar até chegar ao lugar a que por fim aportaria e a que daria o seu nome. Esse dia na praia, que vivem na exaltação dos sentidos, fica registado em múltiplas fotografias. Uma delas constitui o ponto de partida para um dos quadros que Paulo Vaz pinta nessa altura:

(...) um homem e uma mulher muito jovens avançando entre ruínas, que lhes são totalmente indiferentes. Em contraste com tudo o que aparece derrubado (em volta há uma cidade arrasada), eles são figuras de afirmação e júbilo, um homem e uma mulher nus e amorais, que reclamam o direito de ser felizes a qualquer preço, e desafiam as circunstâncias, as convenções, os outros, a sociedade, a vida, a enviarem contra eles todos os navios e exércitos do mundo. (39)

Nesta representação confluem dois tempos: tendo como pano de fundo o cenário de uma Tróia destruída, ergue-se em contraste o par amoroso, afirmando a força do amor contra todas as guerras e convenções. Ao invés do que talvez se pudesse esperar, Paulo Vaz dá a esta tela, não um título como, por exemplo, “Na praia com Nausícaa”, mas “Em Tróia com Helena”. Podemos interrogar-nos sobre a razão, parecendo-nos que, no desafio da convenção e na vivência plena dos sentidos, Cecília assume traços da mulher que esteve na origem da guerra entre Gregos e Troianos.

Enquanto jovem a despertar para o amor e, por outro lado, enquanto alguém que vive o fogo da paixão no encontro dos corpos, Cecília reúne traços de Nausícaa e também de Helena. Nesta constelação feminina associada com o mito troiano, a grande ausente é, por enquanto, a mulher de referência no poema de *nostos* que é a *Odisseia*, Penélope.

Lembrar a errância de Ulisses é, inevitavelmente, tomá-lo por um símbolo de ausência e, neste contexto, a imagem de Penélope impõe-se ao par amoroso nas areias de Tróia. Posto em curso o processo imaginativo na reconstituição de um possível trajecto de Ulisses até ao Mar da Palha e arredores de Lisboa, Cecília e Paulo Vaz deliciam-se na evocação da história de Penélope e das suas múltiplas variantes. Como artistas que são, registam com prazer estas

provas do fermento contido nos mitos e da criatividade humana que se manifesta nas suas diferentes concretizações.

Da versão homérica resta nesta evocação da rainha de Ítaca, como traço único, o ficar para trás, com um filho, numa longa espera. E, no entanto, o enunciado de outras versões reconstitui outros traços que uma convenção mais ampla associou a Penélope. Assim, a tradição narrativa elabora em múltiplas direcções a forma como a esposa de Ulisses reage e se vai adaptando à solidão. No paradigma homérico a soberana conhece um primeiro estágio de fragilidade, sublinhado pelas lágrimas frequentemente vertidas (*Odisseia* 1.363, 4.800-1, 11.181-3, 13.336-8), mas o tempo vai criando nela uma resistência e inspirando-lhe armas de defesa. A trama da teia é, dessa nova fase, o símbolo máximo.⁶ Tal como Ulisses se desdobra em recursos de sobrevivência perante os inúmeros perigos que o assolam, também, no palácio, Penélope vai maquinando estratégias de defesa contra o assalto de que é vítima (como a prova do arco, *Odisseia* 21.331-42; cf. 19.572-3). O sucesso deste comportamento assegura uma fidelidade inabalável que se tornou emblemática.

Ao substracto homérico, no romance associam-se, no entanto, diferentes versões com que, ao longo dos séculos, desde a própria Antiguidade, se foi retocando o perfil da rainha. Numa delas, sugerida pelo par amoroso, a fragilidade expressa em Homero pelas lágrimas é agravada e conduz a uma tentativa, ainda que inútil, de suicídio. Noutros casos, a fidelidade dá lugar a uma cedência ao desejo dos pretendentes, entregando-se Penélope ao amor de um deles, Anfínoo (cf. Apolodoro, *Epítome* 7.38-9),⁷ ou, ainda, consentindo numa relação com todos os cento e vinte e nove candidatos à sua mão e ao trono que ela representa.⁸ Por fim, enquanto em Homero a dignidade da esposa garante o regresso à

⁶ Ainda que narrada várias vezes na *Odisseia* – 2.94-110 (por Antínoo), 19.137-56 (por Penélope perante um Ulisses ainda desconhecido), 24.128-46 (por um dos pretendentes, Anfímedonte, no Hades, a Agamémnon) –, a importância dada a este estratégia de Penélope não tem, em Homero, o domínio que a recepção posterior lhe veio a dar. Esta é uma insígnia do trabalho feminino, praticado por várias figuras, míticas e humanas (Helena, Arete). Com Penélope, ganha uma simbologia particular, por uma espécie de metamorfose de um objecto comum numa arma defensiva. Ao mesmo tempo tornou-se a marca da finura feminina, sublinhando a sua crescente capacidade de resistência ao assédio dos pretendentes.

⁷ Uma certa preferência de Penélope por Anfínoo é já acentuada em *Odisseia* 16.394-8.

⁸ Lícofron (séc. IV-III a.C.), no seu poema *Alexandra* 768-73, refere a surpresa de Ulisses no regresso, ao encontrar o palácio invadido pelos “predadores da mulher”, e o seu património delapidado em festas com a cumplicidade da rainha. Com esta versão, o poeta incrementa o castigo a que os conquistadores de Tróia foram sujeitos no seu regresso, estendendo-o ao caso de Ítaca. Além de a luta que o herói tem de enfrentar com os usurpadores do seu património constituir uma punição, a traição da mulher coloca-o a par de Agamémnon ou Menelau enquanto vítimas de adultério. Um escólio a Lícofron, *Alexandra* 806 sugere que Teopompo de Quios, o historiador discípulo de Sócrates, já tinha levantado suspeitas a propósito do comportamento irrepreensível de Penélope. Um outro escoliasta testemunha que o historiador Duris de Samos (séc. IV a.C., *FGrHist* 76 F 21) tinha afirmado o descaramento completo da rainha de Ítaca: depois de aceitar uma relação amorosa com todos os pretendentes, Penélope teria dado à luz o deus Pã (dada a afinidade do nome do deus com “todo”, no grego *pan*). Esta tradição remonta pelo menos a Píndaro, fr. 100 Snell, e deixou a sua marca em diversos autores: Heródoto (2.145), Cícero (*De Natura Deorum* 3.22.56), Apolodoro (*Epítome* 7.38) e Higino (*Fabulae* 24.256).

normalidade da casa, nas versões em que a traição prepondera, a vingança de Ulisses entra como um factor de ruptura definitiva entre o casal.⁹ Ao desfiar estas diversas reescritas, Paulo recorda:

Mas não existia nenhuma versão em que Penélope escolhesse um dos pretendentes, que se tornaria rei de Ítaca, e ela rainha a seu lado.

E em nenhuma versão se tornava ela própria rainha de Ítaca, no lugar de Ulisses, dissemos. No entanto, seria provavelmente assim que hoje contaríamos a história. (40)

Com esta observação, desenha-se como natural nos tempos de agora a atribuição à mulher de uma autoridade pública que a Antiguidade lhe não consentia.

Também Telémaco lhes merece um comentário: com a sua ausência, Ulisses não só roubou a vida a Penélope, mas também a Telémaco, a quem faltou espaço para crescer e ocupar o lugar que naturalmente lhe caberia.¹⁰ O príncipe, com a legitimidade de um herdeiro, constituiria mais um obstáculo à reintegração de Ulisses como rei. Essa é, porém, como reconhecem, uma versão que também não existia. Em contrapartida, a Antiguidade não deixou de considerar as consequências de um filho defraudado nos seus direitos, instituindo Telégono, nascido dos amores de Ulisses com Circe (41), como agente de vingança do crime cometido pelo pai sobre Telémaco.¹¹

Numa leitura feminista, Teolinda faz Paulo Vaz reflectir sobre a opção de Ulisses pela guerra como própria da ambição dos homens e do seu desejo de se libertarem das peias de um quotidiano doméstico. Esta leitura, que não tem abonação homérica,¹² ganhou

⁹ Apolodoro (*Eptóme* 7.338-9) coloca a hipótese de Ulisses ter mesmo assassinado Penélope.

¹⁰ No mesmo ano em que Teolinda Gersão publicava, em primeira edição, o seu romance (2011), no Teatro Nacional D. Maria II era levada à cena, com algum eco entre o público, a peça de Cláudia Lucas Chéu (n. 1978), *Glória ou como Penélope morreu de tédio*, uma versão inovadora do tema homérico, a que não era estranha a influência do romance *Ulysses*, de James Joyce. Telémaco tinha, nesta versão dramática, grande relevância. Sob a designação simbólica de *Pathos*, cabia-lhe esperar, junto da mãe, o sempre adiado regresso do herói. Num longo monólogo, o novo Telémaco figurava como uma alternativa de Penélope – seu cúmplice na espera –, de quem assumia a emblemática função de tecer, ao mesmo tempo que criticava nela a condenação voluntária a uma vida inútil. Do pai, *Pathos* recordava as galas de herói, apenas exteriores ou convencionais, mas ausentes do progenitor que ele bem conhecia nos seus limites e vulgaridade.

¹¹ Esta outra tradição parece proveniente do ciclo épico. Na *Telegonia*, um poema atribuído a Eugámon de Cirene (séc. VI a.C.) e recordado por Proclo na *Crestomátiá*, Penélope era de novo abandonada pelo marido depois do seu regresso de Tróia. Na sua errância, Ulisses acabava morto por Telégono, que, ao consciencializar-se do parricídio, “juntamente com Telémaco e Penélope, transportava o cadáver até Circe, que os tornava imortais”. Por fim, Telégono tornava-se marido de Penélope e Telémaco, o de Circe (327-40 Severyns).

¹² Teolinda Gersão de algum modo justifica a liberdade no uso do material homérico, na medida em que se vê como um elo de uma longa cadeia de reescritas, quando faz Paulo Vaz afirmar (34): “Tal como há «uma vulgata» bíblica há também uma «vulgata» homérica, e, num caso e noutro, uma série de histórias fora das «vulgatas» circularam em torno das personagens.”

vitalidade em diversas reescritas do tema a partir de Ovídio (*Heroides* I), considerado um modelo de grande repercussão na transmissão do mito, e precursor da abordagem ‘psicológica’ de Penélope, em que o séc. XX reconheceu inúmeras potencialidades.¹³ Parece-nos de admitir que, além dos modelos helénicos, Teolinda não terá deixado de considerar sugestões dadas, sobretudo na contemporaneidade, por grandes títulos que têm a relação Ulisses / Penélope como foco.¹⁴

Um outro aspecto ainda enriquece o tratamento do ciclo troiano no romance. Dando largas à imaginação, Paulo Vaz concebe uma hesitação de Ulisses entre duas mulheres, em que Penélope, prima de Helena, seria a sua segunda escolha. Por esta última teria concebido o estratagema do cavalo de pau e o assalto a Tróia, tendo como grande objectivo a possibilidade de viver uma hora de amor com a amada de Páris. Aos olhos do pintor, Penélope seria uma mulher menos bela, que teria para Ulisses, além da vantagem de um bom

¹³ Em Ovídio, numa carta a Ulisses, Penélope especula sobre as emoções vividas por uma mulher abandonada e insatisfeita. A ausência do marido interpreta-a não como consequência do destino, mas como uma demora voluntária. Ao recordar a guerra (1.33-56), Penélope não louva o herói – acusado de ser “lento” no regresso (1.1) –, nem lhe saúda a vitória. Olha a guerra como a causa de um sofrimento injustificado, a que se vem acrescentar o ciúme: se tantos outros guerreiros já estão de volta a casa, se o mundo volta ao normal, porque tarda Ulisses? Quem sabe se não estará envolvido noutros amores mais excitantes? (1.75-8)

¹⁴ Tendo em conta a própria formação académica de Teolinda Gersão como anglista e germanista, e o seu envolvimento, social e cultural, em movimentos feministas, não parece especulativo admitir o conhecimento que teria de textos modernos e contemporâneos de relevo dedicados ao mesmo mito. É o caso, por exemplo, do poema de Alfred Tennyson (1809-1892), escrito em 1833 (e publicado em 1942), *Ulysses* – configurado como uma espécie de monólogo dramático – que alude, na abertura, à frustração de um herói viajante ao deparar-se, no regresso, com a mulher envelhecida. Entre a reintegração num lar decadente e a continuação da aventura, Ulisses não hesita, incapaz de trocar a autonomia e excelência do herói pela rotina medíocre que a eterna espera de Penélope simboliza.

Mais influente ainda poderá ter sido o romance da canadiana Margaret Atwood (n. 1939), *The Penelopiad* (2005), muito inovadora, dentro das correntes feministas, na personalidade que atribuiu a Penélope: uma mulher dominadora, fria e objectiva, e ao mesmo tempo frustrada e sexualmente insatisfeita. O modelo adoptado é uma narrativa em *flashback*, a partir da qual a protagonista interpreta toda a sua existência (a começar pela origem, relação com os pais, condições do casamento com Ulisses, maternidade e separação), procurando afastar-se do eterno paradigma de virtude – o que não deixa de denunciar coincidências flagrantes com o romance de Teolinda. As aventuras de Ulisses após a guerra são reduzidas pela mulher a meros encontros com prostitutas. Quanto à sua própria situação, essa foi sempre penosa: e, por isso, lamenta o egoísmo de Ulisses e Helena, tão indiferentes ao sofrimento que causaram; lamenta o filho, tão distante dos princípios que ela pretendeu insuflar-lhe; lamenta a morte das servas, por que se sente de alguma forma responsável. Nas palavras de Bebiano (2008) 145-6: “O que é importante neste caso é a inscrição do desejo numa figura que se imagina *absolutamente e naturalmente* fiel: ao admitir o desejo (...) Penélope afirma a sua subjectividade”. Na morte, continua a competir com Helena, que teve a coragem de ser aquilo que a sua eterna concorrente lhe inveja, uma referência do desejo e da sedução.

Por fim, um dos textos mais notáveis dentro da tradição da *Odisséia* é o romance *Ulysses* (1922), do irlandês James Joyce, que, aliás, se encontra expressamente referido no romance (35, 206). Concebido como uma espécie de corrente de consciência expressa em sucessivos episódios, o romance subverte a habitual fidelidade de Penélope. Um único dia de errância de Leopold Bloom por Dublin é também aquele em que Molly comete adultério na sua própria casa. Assim, para o marido que sai e regressa, a casa deixou de ser a mesma em função dessa traição conjugal. Após uma longa batalha interior contra a infidelidade da mulher, Bloom opta por esquecer o rival, assumindo, perante o facto consumado, o caminho confortável da resignação (episódio 17). No episódio 18 que lhe é dedicado, Penélope / Molly, num monólogo interior, passa em revista a sua vida anterior, ao mesmo tempo que exprime a grande insatisfação que a existência ao lado de Bloom para ela representa. Revê experiências eróticas com o marido e com o amante, Boylan, consciente da ruptura, afectiva e sexual, que a morte de um filho representou para o casal. Contudo, a existência de um elo conjugal parece impor-se e justificar toda a espécie de sacrifícios, no que se pode entender como uma outra forma de “fidelidade”.

dote, a da garantia de uma fidelidade que Helena lhe negava. Esta é uma variante da lenda, cuja autoria Paulo Vaz reclama para si (41-3). O artista considera ter replicado com Cecília o mítico encontro por que o herói homérico ansiara: “Mais feliz que Ulisses, eu vivi essa hora de amor em Tróia. Porque também eras Helena, eras todas as mulheres, Cecília. Se as pintasse, terias também a figura de Circe e das sereias” (43).

O constante retorno a Ulisses e a Lisboa justifica-se também porque Paulo Vaz e Cecília neles vêem um retrato de si mesmos:

Mas no fundo não era Lisboa que procurávamos, era um ao outro e a nós mesmos que procurávamos em Lisboa. Éramos viajantes, e é para si próprios que os viajantes caminham. Querem saber quem são e onde moram. E, como escreveu Novalis, vamos sempre finalmente para casa.

O modo como olhávamos a cidade tinha a ver connosco e com a nossa história. Desde logo porque o ponto de vista éramos nós. (66-67)

Com o Capítulo III – “Em volta de nós” –, dá-se início a um longo relato de acontecimentos decorridos num plano temporal anterior ao encontro dos dois. Depois de rememorar as histórias prévias de um e outro, Paulo Vaz retoma o modelo de Ulisses e Penélope para exprimir o desfecho da relação amorosa por eles vivida. Na sequência de um acto violento que acarreta uma queda de Cecília e a morte do filho de ambos que trazia no ventre, é ela quem abandona o companheiro. Ele próprio tem consciência de que, ao aguardar por longo tempo o regresso da mulher amada, está a assumir o papel de Penélope:

Então trocámos de papéis e de lugar, Cecília:

Tinhas partido e era eu que ficava em casa, à tua espera. Como Penélope, era eu que te esperava, que mantinha a esperança. Contra o mais elementar senso comum.

Mas um dia, ao contrário dela, deixei de esperar. Percebi que não voltarias, que ninguém volta, que o regresso não é possível: nunca ninguém se banha duas vezes na mesma água de um rio.

(...)

Um dia acordei com essa certeza: nunca irias voltar.

E Lisboa desapareceu contigo. (152-153)¹⁵

¹⁵ Este motivo vai-se insinuando progressivamente: inicia-se no hospital (137), prossegue quando ele detecta a partida dela de casa (139-40), quando a aguarda à porta da casa de familiares (141) e, já em Londres, diante da escola de Belas Artes, imaginando que ela a possa frequentar (141). Mas para além da espera que as circunstâncias determinam, ele dispõe-se a esperar toda a vida: “Poderia dar-te tempo para pensares, esperaria por ti o tempo que quisesses, esperaria que acabasses o curso na Slade, aceitaria tudo desde que nada entre nós fosse irreversível” (142).

Ainda dois outros motivos – o da teia e o do leito conjugal – aproximam as personagens de Paulo Vaz e de Penélope, embora com funcionalidades diferentes:

Lentamente, comecei a desprender-me das paredes, da casa, da tela onde ainda eras tu que eu procurava. Queimei essa tela onde ia tecendo o teu rosto, noite após noite, dia após dia.

E depois, também ao contrário de Penélope, queimei em imaginação a cama onde nos tínhamos amado, a cama de Ulisses, construída em volta de um tronco de oliveira, a cama que ninguém mais conhecia, além de nós. (153)

Enquanto a senhora de Ítaca tece para garantir a espera, o artista português tece, na tela, a imagem da mulher amada, para a trazer de volta, acabando no entanto por queimá-la, como símbolo de libertação. Por outro lado, Penélope manteve inviolado o leito que Ulisses talhara directamente de uma oliveira – segredo apenas partilhado por ambos –, símbolo de um reconhecimento e de uma aproximação definitiva. A queima do leito, ainda que “em imaginação”, sinaliza a ruptura, também definitiva, entre os dois artistas.

Alguma coisa mais ainda este novo Ulisses toma do seu antecessor. Também este não deixa espaço a um filho que, aqui, é eliminado antes do nascimento.

A partir do rompimento e da espera, Paulo Vaz inicia uma nova fase de errância, desta feita pelos grandes centros artísticos do mundo.

b. Distância e presença

Artista agora internacionalmente reconhecido, e depois de muitas aventuras amorosas, Paulo Vaz regressa a Lisboa, onde conhece uma mulher que o fascina, Sara, por amor de quem, pela segunda vez, se imagina capaz de abandonar o seu estrutural nomadismo. É neste período que lhe chega o convite do CAM para a exposição sobre Lisboa, plano que passa a ocupá-lo. Também então, de forma inesperada, lhe chegam notícias que lhe permitem entrever a realização de Cecília como mãe de família, e lamentar o que ele presume ter sido o desperdício de um talento artístico invulgar. Um encontro imprevisto com o antigo amor, numa exposição de pintura, deixa-o relativamente indiferente, mas, quando casualmente repetido, desencadeia uma torrente de memórias do passado comum. No momento em que entrevia a possibilidade de uma reaproximação, chega-lhe pelo jornal a notícia da morte de Cecília em acidente de automóvel. Tendo por esta altura sido já amplamente divulgada a

exposição, *A Cidade de Ulisses*, Paulo Vaz é contactado pelo marido de Cecília que lhe dá acesso a um surpreendente e rico espólio artístico da mulher, do qual faziam parte os planos para uma exposição homónima. O protagonista oferece-se para se encarregar da montagem e, no convívio com todos os testemunhos biográficos e artísticos que ele avidamente consulta, dá-se um verdadeiro reencontro. A expressão máxima da cumplicidade e da entrega traduz-se na renúncia de Paulo Vaz à sua própria exposição, cedendo o lugar à de Cecília. Na morte tornavam-se verdadeiras as palavras que ele imagina ela, com as suas lucidez e ironia, haveria de dizer (177): “É muito fácil ser o maior dos amantes, se houver o mar ou a morte de permeio”.¹⁶

A obra que se oferece à descoberta de Paulo Vaz e que passa por títulos como *Mulher à janela*, *Mulher esperando à janela*, *A Espera*, atesta a fidelidade de Cecília a um esquema homérico de interpretação das relações entre ambos, insinuando-se a ideia de que, durante todos estes anos, ela no fundo esperou por um Ulisses ausente. Também as fotografias ampliadas de momentos outrora vividos em Tróia se integram no mesmo roteiro, aquele que leva da espera inicial até ao vislumbre da existência de Ulisses em paisagens incertas (193): “As pegadas míticas de Ulisses”. Outras imagens, recordando a viagem que a própria Cecília fez com o marido à Grécia, replicam uma errância que a tradição associou definitivamente com o herói grego. Esta secção do espólio foi por ela legendada com os dois primeiros versos da *Odisseia* – *Fala-me, ó Musa, do homem astuto que muito vagueou depois de abandonar as sagradas muralhas de Tróia*, 193-4 –,¹⁷ que admitem como leitura o desejo de saber notícias de Ulisses / Paulo Vaz. A etapa seguinte atestada pelas notas dos cadernos remete para aventuras amorosas do protagonista da *Odisseia*, meros obstáculos que afinal garantem a vitória do amor e da fidelidade:

Ulisses conhece outras mulheres, inclusive Circe e as sereias, mas volta para a primeira, a que ficou em casa, tecendo a história de ambos.

Penélope tecia em Ítaca o regresso de Ulisses. (194)

¹⁶ Numa entrevista concedida à RTP, Teolinda considera que esta é, apesar de tudo, a história de um amor feliz, na medida em que, no final, as personagens estão realizadas. <https://ensina.rtp.pt/artigo/porque-teolinda-gersao-escreveu-a-cidade-de-ulisses>

¹⁷ Teolinda utiliza, na citação dos dois primeiros versos da *Odisseia*, uma versão que parece conciliar as duas traduções de referência que o poema tem em língua portuguesa: a de Rocha Pereira (192009): “Canta-me, ó Musa, o homem fértil em expedientes, que muito vagueou, / depois que destruiu a cidadela sagrada de Tróia” – e a de Frederico Lourenço (2003) – “Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou, depois que de Tróia destruiu a cidadela sagrada”.

A montagem da exposição, que plenamente o satisfaz, até porque considera com isso prestar o devido tributo a uma grande artista, que ele tem a possibilidade revelar ao mundo, expressa o grau máximo da cumplicidade entre ambos, selando, ao mesmo tempo, a despedida definitiva. Com essa despedida, abre-se espaço para um desfecho de certo modo imprevisto e que salvaguarda um final feliz, tal como na *Odisseia*. A mulher que ultimamente surgira na vida de Paulo Vaz, Sara, assume por sua vez os traços daquela que sempre esperou por um homem errante, garantindo-lhe amor e promessa de felicidade.

Conclusão

O título que Teolinda Gersão dá à sua obra sugere uma leitura: a de um texto sobre uma cidade, Lisboa, e sobre uma figura, Ulisses, que a tradição lendária tem posto em contacto, atribuindo ao grego errante a fundação da capital portuguesa. Mais complexo se torna desdobrar o sentido da preposição 'de', que pode implicar origem, pertença, identidade, carácter. Largamente explorados no texto são o mito fundacional de Lisboa e as afinidades com que uma geografia de características semelhantes determinou o destino de dois povos: gregos e portugueses, nos extremos da Europa, abertos ao mar, e por isso vocacionados para uma saga marítima.

Da *Odisseia*, que identifica como “o primeiro romance europeu, matriz de todos os outros”, afirma Teolinda Gersão que a acompanhou ao longo da vida.¹⁸ Quer no próprio romance quer num artigo em que dá testemunho do seu processo criativo (Gersão, 2013), a autora mostra-se sobremaneira familiarizada com a matéria homérica, com as múltiplas variantes que com ela concorreram e com toda a hermenêutica por elas suscitada.¹⁹

A saga de Ulisses preside ao romance, não só a nível da acção como da concepção das personagens. Como o próprio texto faz notar, o mito assume ainda uma dimensão parabólica a diversos níveis: ele é uma chave de interpretação para todo o ser humano, com as suas oscilações, errâncias, anseios e dúvidas (39). Por outro lado, oferece-se como chave de leitura do destino português: homens que partem – noutras eras, para as cruzadas e à procura de terras desconhecidas, em busca da fortuna –, deixando atrás de si mães, mulheres, irmãs e prometidas (39-40). Em épocas mais recentes, o padrão repete-se; desta feita, também os homens partem em massa, agora para a guerra nas colónias ou para procurar melhores

¹⁸ Gersão (2013), p. 11. Vd. também Gersão (2011), 39.

¹⁹ É interessante sublinhar a afirmação sobre a abertura da *Odisseia*, contida no próprio romance, de que “A primeira palavra, abrindo o livro, era a palavra «homem»”. Ora a tradução portuguesa transcrita (vd. *supra*) não privilegia esta palavra, o que leva a presumir que a Autora tem conhecimento, se não do texto grego, certamente da problemática gerada por esta abertura, determinante do sentido de todo o poema.

condições de vida que as rotas europeias lhes prometem.²⁰ Uma última dimensão, já no fim do romance, se desenha (203-4): a jangada de Ulisses, na sua fragilidade, é agora a Terra, que não se sabe se chegará a bom porto, com o que se insinua a dimensão ecológica.

Um dos aspectos mais originais do romance é o modo como a Autora trabalha as suas personagens, à luz de uma obra que ela mesma considera um dos fundamentos culturais do Ocidente: a *Odisseia*. Partindo da recuperação dos modelos tradicionais, no que diz respeito à relação amorosa entre os dois artistas que protagonizam o romance, Teolinda começa por os apresentar nos papéis que a *Odisseia* lhes atribui. Assim, Paulo Vaz começa por ser e por se ver a ele mesmo como o grego que, depois de muitas deambulações e errâncias, aporta a uma praia, onde é acolhido por uma jovem, Cecília, que o recebe como Nausícaa recebeu Ulisses. E se, nas suas especulações, Paulo Vaz começa por antever um desfecho de novas partidas, tal como o seu modelo, imaginando uma Cecília abandonada, com o desenrolar dos acontecimentos assistimos a uma reversão de papéis. Assim, em contraponto com a sua natural tendência para a errância, a paixão vai-o conquistando para a estabilidade (118): “Adiava o regresso a Berlim, por causa de uma mulher. Por amor dela ia ficando em Lisboa. Poderia ficar em Lisboa a vida toda, pensei algumas vezes. Só queria partir se tu também quisesses.” Em contrapartida, é Cecília que parte e deixa para trás o companheiro. O motivo da espera, tradicionalmente de Penélope, é agora atribuído à personagem Paulo Vaz.

O espólio de Cecília documenta como também ela interpreta a sua vida após a ruptura enquanto uma espera, o que agora a coloca no papel de Penélope, ao mesmo tempo que a sua partida e o seu regresso a Lisboa a aproximam de Ulisses. Por outro lado, a narrativa reserva ainda a atribuição dos traços da figura de Penélope a uma terceira personagem, desta vez Sara. Na *Odisseia*, a separação e o reencontro entre Ulisses e Penélope balizam um processo, em que outros episódios amorosos servem apenas para reforçar esse desfecho inevitável. Em Teolinda, a solução encontrada não se revê neste esquema. A relação com Cecília conhece um fim, e uma outra mulher vem preencher o seu lugar. A este propósito, comenta a própria Autora acerca do reatar da relação Ulisses-Penélope, vinte anos depois, sob o patrocínio de Atena:

Este é o final feliz que já a imaginação da Antiguidade questionava. Tal como hoje nós a questionamos: não há lugar para deuses que suspendam o tempo, o anulem ou prolonguem, à medida do nosso desejo. Não há regresso. Na vida não se pode voltar atrás. Por isso a história não pode ser contada como Homero a contou. (2013, 16)

²⁰ Recorde-se a expressão “viúvas-de-vivos”, de José Cardoso Pires, no romance *O Delfim* (1969, 257).

Obras citadas

- Bebiano, Adriana. “O sexo do desejo: Margaret Atwood reescreve Penélope.” *Norma & Transgressão*, editado por Carmen Soares, Inês Secall, M. Céu Fialho, Coimbra, IUC, 2008, pp. 137-55.
- Chéu, Cláudia Lucas. *Glória ou como Penélope morreu de tédio*. Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, Bicho do Mato, 2001.
- Correia, Hélia, editora. “A de Cólquida.” *Apodera-te de mim*. Lisboa, Black Sun, 2002.
- Felson-Ruben, Nancy. *Regarding Penelope: from Character to Poetics*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1994.
- Gersão, Teolinda. *A cidade de Ulisses*. Lisboa, Sextante Editora, 2001.
- . “Revisitar a *Odisseia* e repensar Ulisses.” *Boletim de Estudos Clássicos*, 58, 2013, pp. 11-20. https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/33997/1/BEC58_artigo2.pdf. Acedido 20 Out. 2020. <https://ensina.rtp.pt/artigo/porque-teolinda-gersao-escreveu-a-cidade-de-ulisses>. Acedido 20 Out. 2020.
- Lourenço, Frederico. *Homero. Odisseia*. Lisboa, Cotovia, 2003.
- Pires, José Cardoso. *O Delfim*. Lisboa, Moraes Editores, 1969.
- Puga, Rogério Miguel. “Ut pictura poiesis: O mito da fundação de Lisboa por Ulisses em *A Cidade de Ulisses* de Teolinda Gersão.” *Ágora*, 15, 2013, pp. 293-312.
- Rocha Pereira, Maria Helena. *Hélade. Antologia da Cultura Grega*. Lisboa, Guimarães Editores, 2009.