

Helena troiana: A fama de um nome e o desejo de vingança no cinema

Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (UFMG)
ceciliamiranda@ufmg.br

Uma das mais famosas imagens de Helena é aquela na *Iliada*, quando Homero nos apresenta a cena chamada *teichoscopia* (*Iliada* 3, 121-244), na qual a espartana aparece nas muralhas de Troia e, a pedido do rei Príamo, descreve alguns dos guerreiros gregos. Embora ela passasse a ser, ali, a observadora e narradora, devemos lembrar que a sua chegada onde estão os anciãos troianos desperta seus olhares – eles a observam, a admiram e discutem sua responsabilidade pela guerra, antes de ela começar a descrever cada um dos homens escolhidos por seu sogro para ser identificado. Para Clader (1976, p. 10), o fato de Helena conhecer os guerreiros era explicado porque eles foram seus pretendentes. Para Tsagalis (2008)¹, trata-se de um espetáculo organizado em função de Helena – uma segunda disputa dos pretendentes –, o que traz a questão do valor de uma guerra por uma mulher que também acusa e condena a si mesma por seus erros passados. Essas são questões importantes e sempre discutidas quando se analisa a presença de Helena em Homero, em particular na *Iliada*, ou sua recepção na contemporaneidade.²

No entanto, há uma cena anterior, no livro II, em outro contexto, em que Helena é apenas citada. A fala de um dos aqueus é assaz perturbadora – principalmente para o olhar contemporâneo, em que questões de gênero são uma das abordagens para o estudo dos textos clássicos. Estamos em meio a uma assembleia dos gregos, e o velho Nestor – em parte, por isso, sábio conselheiro –, censurando a falta de habilidade dos jovens na condução dos trabalhos da guerra, faz a seguinte admoestação:

Por isso, que ninguém arda por voltar para casa
antes de deitar-se junto a uma esposa troiana

¹ Confira sua argumentação no capítulo “Viewing from the Walls, Viewing Helen: Language and Indeterminacy in the ‘Teichoscopia’” (TSAGALIS, 2008). Chamo a atenção, também, para a análise da cena por Blondell (2015, p. 62-8), que destaca a singularidade da situação de Helena, se comparada a outras mulheres, em relação à fama heróica que resultará em imortalidade poética para os guerreiros e para ela própria.

² Para citar dois artigos recentes que partem dessa cena para analisar a refiguração de Helena na ópera e no cinema, veja Monteanu (2016) e Nikoloutsos (2016).

para vingar-se dos anseios e gemidos de Helena.
Il. 2, 354-56 (Tradução de Christian Werner, grifo meu)³

τὸ μή τις πρὶν ἐπειγέσθω οἶκον δὲ νέεσθαι
πρὶν τινα παρ Τρώων ἀλόχῳ κατακοιμηθῆναι,
τίσασθαι δ' Ἑλένης ὀρμήματά τε στοναχάς τε.

“*Vingar-se* dos anseios e gemidos de Helena”. Esse verso chamou particularmente minha atenção, na medida em que o conselho do respeitado ancião levou-me não apenas a lembrar a maneira como em algumas obras cinematográficas que tratam direta ou indiretamente do mito de Helena ocorre uma vingança, mas também a refletir sobre quem é o objeto dessa vingança. Independentemente das discussões sobre se essa passagem é ou não parte de uma interpolação tardia, a orientação parece ter, digamos, ecoado na contemporaneidade em certas representações da punição, porém, no caso de alguns filmes, não apenas dos troianos, mas também de Helena, pelo que ela causou, seja ou não a mais famosa espartana a responsável por suas ações.

Doravante, gostaria de apresentar alguns filmes nos quais algum tipo de vingança envolvendo a mais bela das mortais é planejado e/ou realizado. A partir de um conjunto significativamente maior,⁴ escolhi três filmes. O primeiro deles, *Helena de Tróia* (2003),⁵ é uma adaptação para a televisão do mito de Helena, e sua narrativa é bastante próxima dos episódios dos mitos transmitidos pelas obras literárias mais conhecidas (épica e trágica). Os outros dois filmes não têm um roteiro facilmente identificável com os episódios mais famosos do mito de Helena; trata-se de *Encaixotando Helena* (EUA, 1993) e *Cinzas do paraíso* (Argentina, 1997). Em outro momento, argumentei a favor deste último ser uma releitura do mito de Helena. Não é o caso, aqui, de fazer uma discussão sobre ele novamente; reporto-me ao artigo já publicado, trazendo dele apenas algumas informações.⁶ Retomarei certas passagens e discutirei os dois outros filmes, enfatizando o tema da vingança e como os diretores lidaram com a herança homérica e com o desejo de punição

³ Agradeço ao professor e tradutor Christian Werner por ter me enviado esses versos, de sua tradução da *Iliada*, a ser publicada em breve.

⁴ Sobre um conjunto maior desses filmes, veja Coelho (2007) e Winkler (2016).

⁵ Apenas nas citações e referências bibliográficas e cinematográficas a palavra “Troia” está acentuada, pois a reforma ortográfica, que aboliu o acento da palavra, passou a vigorar, compulsoriamente, a partir de 2016.

⁶ Veja Coelho (2006).

que está intrinsecamente associado à bela Helena⁷ – seja ela personagem mítica individualizada ou metáfora de toda e qualquer mulher.⁸

Antes de passar aos filmes, é importante fazer uma consideração sobre o conceito de vingança e os dois termos a ele associados. Enquanto no texto homérico o termo empregado é τίσασθαι (do verbo τίω: vingar-se, pagar a pena por algo, reparar), habitualmente o termo usado, quando se trata de textos de filosofia grega, é aquele que encontramos em Aristóteles (e também em Platão, ou mesmo nos textos de oratória e tragédia gregas, do verbo τιμωρέω), especialmente de uma passagem da *Retórica*, em que o filósofo analisa as paixões ou emoções (πάθη). Ao caracterizar a ira, o filósofo afirma:

Por isso, com razão, se disse acerca da ira (ὀργή): “A qual, muito mais doce que o mel que cai gota a gota, cresce nos peitos dos homens” [referência a Homero, *Il.* XVIII, 109]. Pois certo prazer a acompanha, por isso e também porque as pessoas passam o tempo vingando-se em pensamento (ἐν τῷ τιμωρεῖσθαι τῇ διανοίᾳ); a imagem (φαντασία) que então surge causa prazer (ἡδονήν) como a dos sonhos.
(ARISTÓTELES, *Retórica* II, 2, 1378b4-10. Trad. de Isis B. da Fonseca)

Em sua apresentação desse texto de Aristóteles, Meyer (2000, p. XL-XLI)⁹ realça que, na *Retórica*, a definição das paixões está ligada tanto à resposta emocional que uma das partes envolvidas tem na relação afetiva, a partir da representação que dela faz a outra parte, quanto ao lugar que cada pessoa ocupa na sociedade, como alguém igual, inferior ou superior. Para reestabelecer um lugar perdido, frente ao grupo social, é necessária a operação de vingar-se, em um processo que, além de dor, produz também prazer, na medida em que é agradável antecipar mentalmente a retomada do lugar ocupado antes (quem se

⁷ Este artigo surgiu a partir de uma palestra que ministrei no *VII Colóquio Filosofia e Ficção: a arte da vingança*. Agradeço à audiência pelos comentários ao meu texto. Naquele momento, tratei também de dois outros filmes em que a vingança se dá de modo peculiar, talvez eu pudesse dizer, à francesa: *Les Dames du Bois de Boulogne* (R. Bresson, 1945), baseado em um episódio do romance de Denis Diderot, *Jacques, le fataliste*, e *Eléna et les hommes* (J. Renoir, 1957). Devido às limitações de espaço e às especificidades de um texto escrito, não tratei desses filmes aqui, mas reporto o leitor para os artigos em que analiso os dois filmes (COELHO 2007; 2008), ainda que sob uma perspectiva mais geral, a da recepção do mito de Helena no cinema.

⁸ Sobre Helena como símbolo de toda mulher, lembremos o célebre verso do *Fausto*, de Goethe, indicando a onipresença da imagem de Helena e que dá título ao instigante ensaio de Cassin e Mathieu (2000).

⁹ Aristóteles (2000). Para uma análise detalhada das emoções no âmbito das interações sociais no espaço da *pólis*, veja Konstan (2006).

irrita, vale lembrar, não pode temer quem o retirou da posição inicial ou desprezou,¹⁰ pois isso seria a emoção de temor e não de ira). Páris, ao seduzir ou raptar Helena, desprezou Menelau e os gregos; daí a ira destes e o desejo de vingança. Um dos modos de puni-lo, bem como os troianos, é humilhando-os, fazendo suas as mulheres deles. Na obra literária (e também audiovisual), a vingança é um aspecto frequente e importante para impulsionar uma narrativa, e o prazer do espectador em vivê-la vicariamente na ação do personagem que a executa é, conseqüentemente, explorado. No cinema, a realização da vingança (em geral pelo herói ou heroína) traz dor e prazer, alimentando essa poderosa indústria emocional (e também de entretenimento). Vejamos, então, como se dá a vingança – e sobre quem – em filmes que adaptaram ou se inspiraram no mito de Helena.¹¹

Estupro: *Helena de Tróia* (J. K. Harrison)

Este filme, *Helen of Troy*, de 2003, foi feito para a televisão inglesa como uma minissérie, sendo lançado depois comercialmente em DVD. Ele segue o estilo da narrativa clássica melodramática: seu fio condutor é a história do casal romântico que vive um amor impossível de se realizar completamente, tema central em outras películas mais conhecidas, como *Helena de Tróia* (Robert Wise, 1956) e *Tróia* (Wolfgang Petersen, 2004).¹² Na versão de quase três horas do filme de Harrison, Helena (Sienna Guillory), já sorteada como esposa de Menelau (James Callis), conhece Páris (Matthew Marsden), o príncipe de Troia, quando este visita Esparta para tratar de assuntos políticos. Após o encontro romântico, a fuga para Troia e a acolhida de Príamo (John Rhys-Davies) – apesar dos maus presságios –, os troianos enfrentarão a ira dos aqueus, liderados por Agamêmnon (Rufus Sewell), que, além dos interesses pela conquista da cidade, mostra, desde o início, grande desejo pela esposa do irmão.

Em relação ao famoso épico *Helena de Tróia*, de Wise, é importante notar que, mesmo sendo uma adaptação baseada na *Ilíada*, a construção da personagem principal

¹⁰Aristóteles (*Ret.* II, 2, 1378b 14-15) define três espécies de desprezo (ὄλιγοψυχία): o desdém (καταφρονησις), a difamação (ἐπιφρασμός) e o ultraje (ὕβρις).

¹¹Termos como transposição, transcrição, atualização, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, transcodificação são comumente utilizados para identificar alguns tipos de recepção, mas não é o caso, neste momento, de discuti-los e tentar catalogar os filmes de que falarei.

¹² Para uma análise comparativa detalhada dos filmes de Wise, Petersen e Harrison, veja o capítulo “Helen of Troy: marriage and adultery according to Hollywood”, de Winkler (2009, p. 210-250).

parece agregar características da Helena casta e inocente da peça *Helena*, de Eurípides. A *Helena* de Harrison também mostra, desde seu início, que a bela jovem não apenas é inocente, mas bastante incomodada com sua beleza destruidora – assim que toma consciência dela, ainda bem jovem, nas cenas iniciais, quando da morte do irmão Pólux (Craig Kelly), em luta com Teseu (Stellan Skarsgård), seu primeiro raptor. Vale lembrar que, aqui, Teseu tem um papel mais parecido com o de um irmão mais velho, já que é politicamente correto e porta-se como protetor que se controla para não dormir com Helena, ainda que ele, ao vê-la, tenha dito uma frase que parece representar bem o desejo de todos os gregos que a veem: “I’ll ripen her like grapes; I’ll age her like wine. When she ages just enough, I’ll taste her.”

A simpatia do espectador por Helena também é construída na cena em que ela, destrutada pelo pai Tíndaro (Richard Durden), durante o funeral de Pólux, é oferecida a quem a quiser, e, então, é sorteada em casamento pelos guerreiros gregos. Em relação a este sorteio, retomando o que já comentei em outra ocasião,¹³ o fato de Helena, no filme, não ter de escolher o marido, contrariamente à versão canônica do mito (aliás, uma prerrogativa rara para a mulher grega e que distinguia Helena de tantas outras mulheres míticas), facilita a aceitação, pelo espectador, do descontentamento da mulher de Menelau no seu casamento e a visão com simpatia de seu envolvimento com Páris; mais importante, ainda, faz com que a responsabilidade de Helena seja minimizada, tornando sua personagem menos complexa. Podemos constatar, sem muito esforço de análise, que esta é uma versão, digamos, bastante marcada por questões de gênero na construção da personagem de Helena, assim como a versão de Petersen parece bastante marcada por questões políticas, mas, claro, o modo como isso é feito não é simples.¹⁴

Em relação a Helena, no filme de Harrison, seu papel, para quase todos os gregos, é apenas o de uma peça no jogo político, e o amor romântico, aliado ao comportamento

¹³ Coelho (2007, p. 138).

¹⁴ Em *Tróia*, de Petersen, o papel de Helena é bem menor comparado ao que desempenha no filme de Harrison. Sobre o filme de Petersen, muitos críticos identificaram os gregos com os americanos, em particular em sua política no Iraque. No entanto, como defendeu Ahl (2007, p. 180-1), essa visão não é sustentável, também porque o filme parece se colocar mais do lado dos agredidos (troianos) do que dos agressores (gregos). Para uma análise deste filme e da própria Guerra de Troia como metáfora para outras guerras, veja, além do texto de Ahl, o de Rabel (2007).

grotesco de Agamêmnon, é assim enfatizado. Neste filme, em que algumas mulheres são bem conscientes de sua subordinação aos maridos, Clitemnestra (Katie Blake), por exemplo, também percebe o jogo de poder dos príncipes gregos, liderados por Agamêmnon, e se compadece de Helena, matando o marido, tanto para vingar a morte da filha Ifigênia (Kristina Paris) como o estupro da irmã. Sim, este é o ponto central do porquê de eu ter incluído este filme aqui e para o qual quero chamar atenção do leitor. Após conquistar Troia, o desejo de Agamêmnon pela esposa de seu irmão, desejo que já havia sido indicado em cenas anteriores do filme, culmina na cena em que ele a violenta, sabendo, a partir de certo momento, que seu irmão Menelau está, ali, como espectador, contido por vários outros guerreiros gregos, para não atacar Agamêmnon. O estupro de Helena, visto por vários guerreiros, parece satisfazer, vicariamente, o desejo que Nestor quis incutir em cada grego. A cena mostra, ainda, tanto o desejo de Agamêmnon pela mulher do irmão como – o que nenhum dos outros filmes épicos fez – a vingança pela posse, violenta, de uma mulher que, afinal, não é considerada troiana, o que não é compatível com o conselho de Nestor.¹⁵

Destarte, Helena não representa uma mulher grega, mas uma troiana. Nas cenas finais, ela é encontrada por Menelau, agachada, chorando sobre o local onde Páris foi morto. Como vítima, mas, ao mesmo tempo, com uma franqueza e sinceridade que são peculiares na construção da personagem, Helena oferece, em cena bem convincente, o pescoço à espada do marido, que, recusando-se a matá-la, e mesmo ouvindo que ela não o ama, a convida para retornar a Esparta (ação que segue a versão canônica do mito). Embora na tragédia e na épica gregas seja comum ouvir críticas a Helena, e mesmo desejar-se a sua morte, como vingança pelos males que ela causou a gregos e troianos, em nenhum filme essa vingança havia se consubstanciado em um estupro – mostrado de maneira explícita,

¹⁵ Agamêmnon fala explicitamente sobre seu desejo de dominar Troia, dizendo a seu irmão que não tem nenhum interesse em Helena – como bem notou Winkler (2015, p. 114), comparando-o ao personagem no filme de Petersen, que possui a mesma ambição pelo poder. Embora Winkler não analise a cena do estupro, se consideramos a cobiça de Agamêmnon pelo domínio político de Troia, podemos ler a cena como tão somente uma demonstração de poder e de vingança, no espírito do conselho de Nestor. No entanto, considerando cenas anteriores que mostram seu desejo pela mulher de Menelau, o diretor parece deixar clara a ambiguidade tanto de Helena ser considerada como uma troiana a ser possuída, como de Agamêmnon estar apenas se vingando dos males que a guerra causou. Talvez esse possa ser visto como o momento da maior ὕβρις do comandante de todo exército grego; mais que a ofensa a sua mulher, destaca-se a ofensa ao próprio irmão.

com a imagem apenas um pouco encoberta pela fumaça que espalha o ambiente, afinal, Troia está sendo queimada. O que impressiona na inclusão dessa cena é, como disse antes, que Menelau esteja presente e seja observador da violência que sua mulher sofre. Talvez essa escolha tenha a intenção de realçar também a inocência de Helena. Afinal, se ela pode ser objeto de abuso por parte de Agamêmnon, o próprio irmão de Menelau, não seria de se espantar que ela tenha caído sob o domínio de outros homens. A ação do líder dos aqueus, além de indicar seu caráter violento e sua intemperança, pode mostrar a satisfação de um desejo e retratar um expediente comum para indicar uma luta pelo poder no seio de uma família e a explosão de emoções como inveja ou ciúme.

Esquema semelhante, ainda que usado em outro contexto, bastante violento e também revelador das mais variadas emoções humanas, é aquele de uma cena de um dos mais famosos filmes do renomado diretor Luchino Visconti, *Rocco e seus irmãos* (1960). Aqui a vingança ocorre devido a uma desonra e a um desejo que não é satisfeito, na perspectiva do vingador. Dois irmãos, ambos boxeadores, mas com carreiras opostas, Simon (Renato Salvatori), decadente na profissão, e Rocco (Alain Delon), lutador em ascensão, estão apaixonados pela mesma moça, a prostituta, “uma troiana”, como ainda se diz na Itália, Nadia (Annie Girardot), que se enamora de Rocco. Ao ver-se rejeitado, Simon a estupra em um terreno baldio, em uma longa cena, na frente do irmão, que é contido por outros homens. Não é o caso de falar, aqui, da influência da *Ilíada* sobre Visconti, ou de influência da cena do filme de Visconti sobre a cena do de Harrison. Há muitos filmes e relatos, privados e públicos, que não são ficcionais, principalmente em casos de guerra, desse tipo de expediente para humilhar o inimigo, desonrando-o. Chama atenção, porém, a insuportável possibilidade da naturalização da prática do estupro como forma de vingança, respaldado pelo valor de um magnífico clássico da literatura de ficção.

Voltando ao filme de Harrison, vale lembrar uma cena em que, ainda em Esparta, antes da chegada de Páris, Helena e sua irmã Clitemnestra conversam sobre o tratamento abusivo de Menelau, que fazia com que ela, Helena, desfilasse nua para os mais importantes guerreiros gregos durante festas no seu palácio. A exposição do corpo da mulher, para justificar a manutenção do juramento e o projeto de guerra contra Troia, embora ofensiva, não atingia tanto Helena, que diz à irmã, em uma atitude quase estóica,

que o que todos viam não era exatamente ela, resguardada em sua pureza. Esse é um diálogo que mostra claramente a consciência que ela possui de ser um objeto, uma mercadoria de troca para a união da Hélade (esse é, aliás, seu papel no *Elogio de Helena*, de Isócrates, que, elogiando Helena, elogia seu raptor, Teseu, símbolo da união da Hélade comandada pela cidade de Atenas). Nas cenas finais, após o estupro, mesmo que ela diga a Menelau que não o ama, ele a quer de volta. Independentemente das intenções e dos sentimentos de Menelau (sempre no filme subjugado pela vontade de Agamêmnon), Helena, novamente, tem clara noção de seu papel como objeto de posse dos homens. Curiosamente, neste filme, que segue tão linearmente os episódios do mito de Helena e é do gênero épico, temos Helena, e não os heróis, como sujeito, protagonista, mas, ao mesmo tempo, objeto a ser possuído, e que pode ser até mesmo um simulacro para Troia (ou qualquer troiana) a ser ocupada pelo inimigo. O estupro parece, assim, uma manifestação dessa ocupação, além de ser, para Agamêmnon, uma vingança pela “sorte” que não foi dada a ele, quando todos os príncipes lançaram seus anéis e ele, por ser casado, não pôde participar da disputa.

Mutilação: *Encaixotando Helena* (J. C. Lynch)

Encaixotando Helena (1993) é, tanto quando eu saiba, o único filme sobre o mito de Helena dirigido por uma mulher.¹⁶ Jennifer Chambers Lynch escreveu o roteiro aos dezenove anos, e seis anos depois dirigiu este seu primeiro filme. Embora já tivesse tido alguma experiência em obras de seu pai, o diretor David Lynch, de quem foi assistente de produção em *Blue Velvet* (1986), ela era uma iniciante. Apesar da habilidade na direção, cuidado com a trilha sonora e com o roteiro, a construção de uma história que tem algo bastante bizarro gerou muitas críticas (principalmente de algumas feministas) pelo modo como transforma o corpo feminino em objeto e fetiche para o olhar masculino.¹⁷

A história se passa na cidade de Atlanta. Helena (Sherilyn Fenn) é uma jovem independente – e, claro, muito bonita e atraente –, com quem Nicholas, que é sempre

¹⁶ Recentemente tivemos *Elena*, de Petra Costa (Brasil, 2012), filme que causou grande comoção e foi muito bem acolhido nacional e internacionalmente. No entanto, é um documentário, ainda que tenha elementos ficcionais e poéticos em sua narrativa.

¹⁷ Veja Hardin (2001).

chamado apenas de Nick (Julian Sands), um jovem e promissor médico, certo dia, se encontrou. Apaixonado, ele a segue e observa às escondidas o encontro dela com outro homem. Frustradas suas tentativas de conquistá-la, rejeitado e humilhado, Nick, aproveitando-se de um acidente que ela sofre e após o qual que tem de tratar da jovem, transforma Helena em prisioneira, usando a antiga casa de seus pais como refúgio. Desejando a exclusividade de seu corpo e olhar, o competente médico opera nela uma mutilação assustadora. Mesmo para nós, acostumados a admirar a Vênus de Milo, ver o corpo desmembrado de Helena pode ser bastante incômodo. Ela tem braços e pernas amputados, de tal maneira que se torna completamente dependente de seu mutilador e admirador.

O filme aborda de maneira estranha, mas envolvente, a origem do desejo e da obsessão de um homem por uma bela mulher. Narrado por meio de *flashbacks*, o passado de Nick indica (de modo algo simplista, numa abordagem psicanalítica que carrega certos clichês) a raiz de sua atração por Helena: durante uma festa – a sequência inicial do filme – na casa de seus pais, vemos uma criança carente de atenção. Seu pai era médico e passava o dia trabalhando (mesmo durante as festas, como uma das cenas indica claramente), enquanto a mãe era indiferente ao filho, sendo mostrada cercada por outros homens. Nesta festa, vemos um personagem, que parece ser um velho amigo dos pais do menino, olhar para o jovem Nick (que está na posição da câmera, o que faz com que pareça que o velho senhor esteja se dirigindo a nós, espectadores) e dizer o lema da família: “com esforço e persistência conseguirás tudo o que quiser no mundo”. Como veremos depois, de fato, essa persistência marcará a efetivação do plano de Nick para tentar satisfazer seu desejo, e o foco da câmera na reprodução da famosa estátua da Vênus de Milo, no saguão de entrada da casa, já indica algo que será explicitado mais à frente e que o padrão clássico, de certa maneira, justificará: se admiramos a estátua grega amputada, por que não faz sentido a operação que Nick realizará, esculpindo o corpo vivo de sua bela amada?¹⁸ É ainda significativo, na mesma festa, o diálogo de duas mulheres, em um plano que deixa visível,

¹⁸ É perturbador trazer um episódio que aconteceu em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, em agosto de 2015, ocasião do VII Colóquio Filosofia e Ficção: a arte da vingança, no qual que este texto foi apresentado: jornais noticiaram que um homem decepou pés e mãos de sua mulher para se vingar, porque ela havia pedido a separação. Cf. <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2015/08/homem-que-decepou-maos-de-companheira-no-rs-e-denunciado.html>, acesso em 14/08/2015.

também, a estátua da Vênus de Milo. Com a câmera focalizando as mulheres, uma delas pergunta, enquanto ambas olham para o menino, “– De quem é aquele menino?; – É o filho da Marion. – Curioso. Ela nunca mencionou que tinha filhos.” A última cena da festa mostra o menino, atrás do balaustre de uma escada, olhando para uma bela mulher, em um movimento de câmera subjetiva, que se dirige para ela, passando antes pela estátua da Vênus de Milo, e dizendo “mãe”. Ao olhar repreensivo de Marion (Meg Register) e desatenção ao chamado do menino, segue a cena de um caixão sendo enterrado, e as preces encomendando a alma de Marion a Deus e entregando seu corpo à terra.

Nessa história, a diretora e roteirista atribui, ou melhor, explica, o desejo de Nick por meio de um trauma sofrido. Sua vingança vem do desejo não satisfeito por uma mulher – na verdade, duas, pois fora rejeitado tanto por Helena como por sua mãe – e se torna compreensível, ou melhor, pelo menos explicada. A culpa parece ser da mãe, que, tal qual Helena de Troia ao seguir Páris, abandonou sua criança; aqui, temos o tímido Nick, no lugar da filha Hermíone.¹⁹ A justificção da obsessão de Nick (apresentada como patologia) causada pelo apego à figura materna (um complexo edipiano, claramente indicado) e a rejeição da mãe, não é enredo incomum on cinema. Tomemos outro exemplo, um filme bastante famoso e, de certo modo, paradigmático: *O homem que amava as Mulheres* (1977), de François Truffaut. Trata-se da história do engenheiro Bertrand Morane, contada em *flashback*, a partir da cena de seu funeral, ao qual comparece uma pleora de mulheres, todas elas, saberemos mais tarde, suas (ex)amantes. O protagonista é o autor de uma autobiografia, intitulada *Le Cavaleur* – que terá o título alterado para “O homem que amava as mulheres” por sugestão de sua editora –, texto que também se torna o fio condutor do filme, e no qual narra sua vida amorosa e suas frustrações pela convivência com uma mãe ausente. Em uma noite de Natal, Bertrand, após de despedir da namorada (Geneviève, sua editora), telefona para várias mulheres, buscando um encontro, mas sem sucesso. Depois, caminhando, é atraído por uma mulher que vê na rua. Ao tentar segui-la é atropelado, morrendo no hospital, em uma cena final em que admira as pernas da enfermeira que o

¹⁹ Em nenhum dos três filmes analisados, Helena é mãe, o que é compreensível considerando a narrativa de cada um, pois a presença de uma criança a seu lado dificultaria sobremaneira a simpatia do público e a formação do par romântico com Páris, ou qualquer outro protagonista masculino.

atende. Curiosamente, no início do filme, ele já havia provocado um acidente, apenas para ter uma desculpa para encontrar uma mulher por quem se interessou.

É pertinente lembrar que na história de Truffaut uma das mulheres por quem o protagonista se sente atraído é Hélène, dona de uma loja. Bertrand a observou enquanto ela vestia um manequim (com uma *lingerie* preta). Eles se encontram, conversam, mas ela se recusa a ser sua amante, pois diz se sentir atraída apenas por homens mais jovens. É justamente esse fato – “a inesperada derrota” – que faz Bertrand iniciar seu livro (ah, Helena e os escritores...) e se lembrar de suas amantes, transformando-as em suas personagens, e também de sua mãe e da origem de seu amor pela leitura. Chamo atenção para uma cena em que, menino, ele interrompe uma leitura e sai para entregar uma carta que sua mãe (que estava circulando perto dele, nesse momento, apenas de *peignoir*, aberto, e *lingerie*) enviava ao amante; no entanto, no caminho, Bertrand, depois de lê-la, a joga fora em um bueiro. As cenas parecem indicar que a mãe é a culpada das ações e frustrações do futuro escritor, mas como o resultado é a habilidade com a escrita, o trauma tem efeito positivo. No caso deste filme, a necessidade do amor e o desejo por tantas mulheres (ou todas) são vistos, também, como algo positivo. No entanto, a cena anterior mostra, do mesmo modo, a vingança do menino em relação à mãe, ao destruir a possibilidade de ela ter um encontro. Embora não caiba falar de influência de Truffaut sobre Lynch, acredito ser interessante esse paralelismo entre os dois filmes, que têm o corpo da mulher ou partes dele (no caso de Bertrand, a obsessão com as pernas) como destaque e cujos protagonistas agem de modo bastante peculiar em relação à figura feminina, pela qual nutrem um desejo que remete à atração pelas figuras maternas bastante sedutoras.

Em *Encaixotando Helena*, quanto ao aspecto edipiano como motor do desejo, a disputa não está totalmente direcionada ao pai, mas, sim, aos outros amantes de sua mãe e, principalmente, ao tempo e à atenção que o menino gostaria de ter dela. Nick transfere seu olhar e desejo para Helena, que tem atitudes parecidas com a de sua mãe, e a mantém, após amputada, em um lugar especial, a casa materna, onde, adorara e cuidada, esta totalmente sob o controle do amante. Nos dois casos, a culpa da mãe leva o filho a se vingar, *boxing* Helena, no caso de Nick ou, *boxing* suas amantes nas páginas de seu livro, no caso de Bertrand, o *Le Cavaleur* que amava as mulheres. O final de *Encaixotando Helena* é

perturbador justamente por trazer alívio para o protagonista e para o espectador. Tudo não passou de um sonho de Nick, sem nenhuma ação real. Helena não foi mutilada, e a responsabilidade não pode ser imputada a ninguém, nesse mundo de sonhos e fantasias. Se lembrarmos Aristóteles, em sua definição da ira, o que tivemos, aqui, foi apenas em parte aquilo que ele descreve como parte prazerosa do desejo de vingança, pois temos Nick vingando-se em pensamento; as imagens (ou fantasias) que causaram prazer vêm, de fato, dos seus sonhos. Após despertar de um pesadelo em que vê o torso da estátua de Vênus de Milo explodindo – imagem associada a outras como a de seu rosto de menino, o olhar de censura de sua mãe e o corpo de Helena na cama com um amante –, ele corre até a sala e, abraçado à estatua, diz: “I am still haunted by my love for her.” “Ela”: Helena, sua mãe, ou ambas? Quem sabe?! Do outro lado da tela, ficamos com nosso desejo por qualquer objeto, *éidolon* vazio, que preenchamos com nossa ideia de amor e alguém que o represente, dando colorido e vida à estátua de Afrodite. Como a deusa, representada pela estátua, Helena parece ter de viver eternamente, por meio da literatura, pintura, escultura e, mais recentemente, do cinema; provam isso suas recorrentes refigurações no imaginário ocidental. Se ela desaparecesse, haveria um preço a pagar por isso, como veremos em seguida. Assim, para concluir este artigo, passemos, após o estupro e a mutilação (seja ela real ou imaginária), a algo mais radical: o assassinato de Helena, em imagens e palavras.

Assassinato: Cinzas do paraíso (M. Piñeyro)

Com um roteiro elaborado por Marcelo Piñeyro, também diretor, e pela escritora e jornalista Aída Bortnik, *Cenizas del Paraíso* (1997) é uma produção argentina que recebeu várias indicações e vários prêmios, dentre os quais o *Goya* de melhor filme estrangeiro em 1998.²⁰ Assim como *Encaixotando Helena*, é um drama narrado em *flashback*. A história gira em torno do esclarecimento de duas mortes, a do juiz de origem grega, Costa Makantasis (Héctor Alterio), e a da jovem Ana Muro (Leticia Brédice), filha do empresário

²⁰ Como disse antes, retomo aqui, com algumas alterações, partes de um texto já publicado antes. Confira Coelho (2006).

Francisco Muro (Jorge Marrale), de origem romana, e cujas atividades eram investigadas pelo juiz.²¹

Após as cenas iniciais, apresentando dois corpos em situações distintas – o de um homem caindo de um prédio e o de uma mulher ensanguentada sendo arrastada para o porta-malas de um carro por um jovem –, vemos dois outros jovens: um tentando se matar, sentado no chão de um banheiro, e outro, cavalgando em direção a uma árvore, à qual atea fogo e, atirando, em seguida, no cavalo em que estava montado. A partir desse início dramático e impactante, entram os créditos do filme e acompanhamos o desenrolar da história por meio das investigações da juíza Beatriz Teller (Cecilia Roth). Identificados os mortos – o juiz Makantasis e Ana Muro –, a juíza se depara com uma situação peculiar, qual seja, a de cada um dos três filhos do juiz se apresentar, independentemente, como o assassino de Ana Muro, que, embora não tenha o nome da bela espartana, tem muito de seus atributos.

Lembrando as representações de Helena como figura mítica individualizada ou como metáfora da condição feminina, destaco que, nesse segundo caso, em geral se mantém o nome “Helena” para designar essa personagem perturbadora do espaço por onde passa, sendo também mantidas algumas características da Helena grega na sua transposição para o mundo contemporâneo. No caso deste filme de Piñeyro, a identificação não é imediata, mesmo porque a protagonista não se chama Helena, mas Ana. Apenas ao longo do filme é que teremos elementos que indicam uma conexão com o mito de Helena de Troia. Não vou apresentá-los, já que aqui me interessa chamar atenção para o fato da escolha do nome ser compatível com um final que vai de encontro ao mito, a morte de Helena. Matar Ana é a vingança de dois dos irmãos pela impossibilidade de possuí-la completamente e pela angústia que o desejo por ela suscita. Na perspectiva dos três jovens, ela destruiu a família que a acolheu no doce idílio amoroso com o fotógrafo Alejandro

²¹ A referência a essas duas culturas aparecerá no final do filme, quando, em um encontro de Makantasis e Muro, este, falando sobre as duas grandes civilizações de que ambos descendem, critica, porém, os gregos, que, em um século eram deuses e no outro, mercadores. A posição de Muro é ameaçadora, pois entende que o juiz e seus filhos estão manipulando Ana a fim de prejudicá-lo, e ela, “por ser mulher”, “não sabe reconhecer os inimigos”. O juiz, diferentemente do empresário e respeitando o relacionamento dos jovens, não quer misturar os assuntos, mas Muro o agride verbalmente, lançando mão da imagem dos romanos e de sua força para manter um império unido por tantos séculos, no qual se espelha como empresário.

(Nicolás Abeles), o filho mais novo, que tentou se matar após a morte dela.²² Certamente, se Ana se chamasse Helena, a história ganharia certa obviedade que poderia comprometer a trama e, ao mesmo tempo, se afastar sobremaneira do mito. Ao estabelecer correlações mais sutis e menos explícitas, o filme parece ter ganhado em dramaticidade e mesmo em verossimilhança.

Chamo atenção para o fato de Nicolás (Daniel Kuzniecka), jovem médico, se lançar com tamanha fúria sobre um corpo morto para desferir tantas punhaladas, e de o próprio Alejandro, por um momento, a querer morta. No entanto, mesmo desejando e assumindo o assassinato, os irmãos não deixam de continuar encantados por sua imagem, que ao final é inocentada de qualquer culpa, pelas revelações de um dos irmãos, o advogado Pablo (Leonardo Sbaraglia). Apesar das diferentes circunstâncias, Ana, aparentemente tão frágil, tem, como Helena, o mesmo poder de atrair, seduzir e destruir os que estão a sua volta, e sua simples aparição é suficiente para mudar o comportamento de todos. Impossível não nos lembrarmos, aqui, das palavras de Górgias sobre Helena “cuja fama do nome se tornou memento de males” e que “com um só corpo, conduziu muitos corpos de homens” (*Elogio de Helena*, § 2 e 4). Pensando na ambiguidade da figuração de Helena nos autores gregos, ora inocente, ora culpada, ora acusando-se de ter abandonado o marido e a filha, ora dizendo-se raptada ou desejando a morte, é pertinente destacar como o diretor Piñeyro, por meio de um roteiro bem construído e uma excelente direção de atores, conseguiu que Ana fosse, ao mesmo tempo, tão inocente e tão culpada. Na moderna Buenos Aires, ao ir com Alejandro viver na casa dos Makantasis, ela causa, sem querer, a destruição de todos da casa e mesmo a de seu pai, a quem abandona.

O final do filme é muito revelador, pois os dois irmãos mais velhos alegam, na acareação, que quiseram proteger Alejandro ao agir como agiram. Mas é também a defesa de um valor – o da lealdade – o que vemos, situação semelhante, aliás, ao que acontece na *Íliada*, seja por parte dos príncipes gregos, unidos por juramento, seja por parte dos homens da casa real troiana, tomando para si a defesa de Alexandre. Matar uma personagem semelhante à Helena de Troia (ou uma manifestação sua) é uma grande responsabilidade.

²² Essa perspectiva remete aos versos da *Oresteia*, de Ésquilo, sobre o filhote de leão (*Agam.*, v. 717-36), que, jovem, faz a alegria da casa, mas, adulto, revela-se um sacerdote da Áte. Sobre a Helena esquiliana como esse leão e a terrível etimologia de seu nome, veja Coelho (2000).

Assim, ao fazê-lo, Piñeyro usou, a meu ver, de uma estratégia interessante. Quando, no início do filme, vemos o cadáver ensanguentado, não sabemos quem é a moça sendo arrastada e, portanto, não ficamos tão impressionados como ficaríamos se já tivéssemos mais informações sobre ela, ou mesmo se já tivéssemos desenvolvido certa simpatia pela jovem tão bonita e cativante. Só depois de estarmos envolvidos com os personagens, dentre os quais Ana, é que a vemos morta novamente. Trata-se da cena em que o pai vai ao necrotério reconhecer o corpo da filha. Nesse momento, ao ser levantado o lençol que cobre o corpo nu de Ana, não há como não nos lembrarmos da estatuária grega clássica; mesmo com as marcas das facadas no torso, Ana é de uma beleza impressionante.²³

Helena, como vemos, desperta Eros e Tântatos. Certamente muitos manifestaram desejo de possuí-la e de matá-la – “toda a Grécia”, na leitura poética de Hilda Doolittle, no poema *Helén* (cujos versos finais utilizei na epígrafe do artigo em que analisei *Encaixotando Helena*, COELHO, 2006, p. 65):

Greece sees, unmoved,
God's daughter, born of love,
the beauty of cool feet
and slenderest knees,
could love indeed the maid,
only if she were laid,
white ash amid funereal cypresses.²⁴

No entanto, a morte não necessariamente destrói nosso desejo; pelo contrário, pode despertá-lo mais ainda esse desejo. Exceção feita caso essa morte é a morte da própria beleza. Seria essa a vingança última? Seria isso o que fez, por exemplo, Alexei Bueno, no seu poema *Helena*? Reproduzirei por inteiro esse poema, como uma provocação – afinal, esta ainda seria Helena? Podemos até matá-la, em sonhos e com imagens, como acontece com aquele *éidolon*, simulacro, que, na tragédia *Helena*, de Eurípides, desaparece após cumprir sua missão de provocar a guerra e mostrar o valor dos bravos guerreiros, gregos e troianos, ou com aquela Ana, a bela morta, que desaparece na gaveta do necrotério, mas revela a pátria dos solidários irmãos em Buenos Aires, tão gregos. Alexei Bueno mostra –

²³ Sobre a bela morte das mulheres na tragédia grega, como espetáculo, em especial o caso de Polixena, veja Loraux (1985).

²⁴ Para uma análise deste poema e das Helenas de Doolittle, veja Azevedo (2016).

pelas palavras – Helena morta. Essa *enargeia* talvez seja tributária daquele conselho de Vieira (*Sermão do demônio mudo*, XI), citando Ovídio (*Ars Amatoria*, II, 113-4; *Metamorphoses*, XV, 232-3), ao falar da beleza como um bem frágil que desaparece com os anos, e dando como exemplo o envelhecimento de Helena.²⁵ Vingar-se da guerra e de Helena seria destruir sua beleza. No entanto, novamente, pergunto: podemos fazer isso? Podemos matar Helena e a beleza juntas? Podemos suportar essa vingança por meio da descrição do cadáver de Helena idosa? A terra pode ser leve, mas, para nós, as palavras são de um peso tremendo, nesta que me parece ser a mais radical das vinganças.

Helena

No cômodo onde Menelau vivera
Bateram. Nada. Helena estava morta.
A última aia a entrar fechou a porta,
Levavam linho, unguento, âmbar e cera.

Noventa e sete anos. Suas pernas
Eram dois secos galhos recurvados.
Seus seios até o umbigo desdobrados
Cobriam-lhe três hérnias bem externas.

Na boca sem um dente os lábios frouxos
Murchavam, ralo pelo lhe cobria
O sexo que de perto parecia
Um pergaminho antigo de tons roxos.

Maquiaram-lhe as pálpebras vincadas,
Compuseram seus ossos quebradiços,
Deram-lhe à boca uns rubores postiços,
Envolveram-na em faixas perfumadas.

Então chamuscas onívoras tragaram
A carne que cindiu tantas vontades.
Quando sua sombra idosa entrou no Hades
As sombras dos heróis todas choraram.
(BUENO, 2003, p. 245)

²⁵ *Helena* foi publicado pela primeira vez em 1993, na coletânea *Lucernário*, em que, como nos *Poemas Gregos* (1985), há um diálogo com o mundo helênico. Em ambas coletâneas perpassa a tópica do “Tu és pó, e em pó te hás de tornar.” (*Gênesis*, 3, 19) e, nesse sentido, a proximidade do poeta com a obra de Vieira se faz mais marcante. Para uma visão geral da obra de Bueno, veja Santos (2006).

Referências bibliográficas e cinematográficas

- AHL, F. Memories of War. In: WINKLER, M. M. (ed.) *Troy: From Homer Iliad to Hollywood Epic*. Malden: Blackwell, 2007, p. 163-185.
- ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Trad., introd., e notas de Isis Borges B. da Fonseca, Prefácio, M. Meyer. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AUSTIN, N. *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- AZEVEDO, A. V. Por amor a Hs. *Nuntius Antiquus* 12, vol. 1, 2016, p. 159-176.
- BLONDELL, R. *Helen of Troy: Beauty, Myth, Devastation*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- BUENO, A. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- CASSIN, B.; MATHIEU, M. *Voir Hélène en toute Femme: D'Homère à Lacan*. Paris: Institut Sanofi-Synthelabo, 2000.
- CLADER, L. L. *Helen: The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*. Leiden: Brill, 1976.
- COELHO, M. C. M. N. Imagens de Helena. *Clássica* 13/14, 2000, p. 159-172.
- COELHO, M. C. M. N. Helena: de Tróia ao cinema latino-americano: *Cinzas do paraíso*, de Marcelo Piñeyro. *Argos* 30, 2006, p. 65-83.
- COELHO, M. C. M. N. Helena de Tróia no cinema: metamorfoses do mito. São Paulo: *Humanitas*, 2007, p. 131-159.
- COELHO, M. C. M. N. Diderot em preto e branco: as paixões de M^{lle} d'Aisnon e de M^{me} de La Pommeraye segundo Robert Bresson. *Rapsódia*, vol. 3, 2008, p. 65-96.
- EDMUNDS, L. *Stealing Helen: The Myth of the Abducted Wife in Comparative Perspective*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- EURIPIDE. *Hélène*. Ed. do grego, notas e trad. de H. Grégoire, Les Belles Lettres, 1923.
- GÓRGIAS. *Elogio de Helena*, trad. e comentário M. C. M. N. COELHO, *Cadernos de Tradução*, Humanitas, 1998.
- GUMPERT, M. *Grafting Helen: The Abduction of the Classical Past*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2001.
- HARDIN, B. The *Brain that wouldn't die* and *Boxing Helen*: desire and the dismemberment of the female body. *Surfaces* vol IX 1.1, 2001. <http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol9/hardin.htm>. Acesso em: 20 out. 2015.
- HARRISON, J. K. *Helena de Tróia*. Reino Unido: Fuel Entertainment, 2003. DVD distribuído no Brasil pela Universal.
- KONSTAN, D. *The Emotion of Ancient Greeks: studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto, 2006.
- LORAUX, N. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. São Paulo: Zahar, 1985.
- LYNCH, J. C. *Encaixotando Helen*, Estados Unidos da América: Mainline Pictures, 1993. DVD distribuído no Brasil pela Continental.
- MUNTEANU, D. Helen's *Eidola* in Nineteen-Century European Imagination. *Nuntius Antiquus* 12, vol. 1, 2016, p. 141-158.
- NIKOLOUTSOS, K. Helen's semiotic body: ancient and modern representations. *Nuntius Antiquus* 12, vol. 1, 2016, p. 187-213.
- PYNERO, M. *Cinzas del paraíso*. Argentina: Artear, 1997. DVD distribuído pela Patagonik Film Group e Buena Vista International Film Products.

- SANTOS, S. R. P. O encontro dos tempos em Alexei Bueno. *MÉTIS: história & cultura*, v. 5, n. 9, 2006, p. 271-287.
- SKUTSCH, O. Helen, her Name and Nature. *Journal of Hellenic Studies* CVII, 1987, p. 188-93.
- RABEL, R. The Realist Politics of Troy. In: WINKLER, M. M. (ed.) *Troy: From Homer Iliad to Hollywood Epic*. Malden: Blackwell, 2007, p. 186-201.
- TSAGALIS, C. *The Oral Palimpsest: Exploring Intertextuality in the Homeric Epic*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008. Acesso em: 12 maio 2015. <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6001>.
- TRUFFAUT, F. *O homem que amava as mulheres*, França: Les Films Du Carrosse, 1977. DVD distribuído no Brasil pela Versátil.
- VISCONTI, L. *Rocco e seus irmãos*. Itália/França: Titanus/Le films Marceau, 1960. DVD distribuído no Brasil pela Versátil.
- WINKLER, M. M. *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- WINKLER, M. M. (ed.) *Return to Troy: New Essays on the Hollywood Epic*. Leiden: Brill, 2015.
- WINKLER, M. M. *Helenê kinêmatographikê*; or, Is this the face that launched a thousand films? *Nuntius Antiquus* 12, vol. 1, 2016, p. 215-257.