

HELENA, DE TRÓIA AO CINEMA LATINO-AMERICANO: *CINZAS DO PARAÍSO*, DE MARCELO PIÑEYRO¹

MARIA CECÍLIA DE MIRANDA NOGUEIRA COELHO²
COGEAE - PUCSP
ceciliamiranda@usp.br

As representações de Helena de Tróia, seja como personagem mitica individualizada, seja como metáfora da condição feminina, são recorrentes na literatura e iconografia ocidentais. Nesse artigo analisarei o filme latino-americano *Cinzas do paraíso*, de Marcelo Piñeyro. Tentarei mostrar que ele pode ser visto como uma releitura muito particular do mito de Helena na Argentina contemporânea.

Helena de Tróia / mito / *Cinzas do paraíso*

Representations of Helen of Troy, as an individualized mythic character or as a metaphor for female condition, are widespread in western literature and iconography. In this paper I will analyse the Latin American film *Cinzas del paraíso*, by Marcelo Piñeyro. I will try to show how it can be seen as a very particular rereading of the myth of Helen in the contemporary Argentina.

Helen of Troy / myth / *Cenizas del paraíso*.

*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
Hilda Doolittle, Helen in Egypt*

¹ Várias questões discutidas neste texto foram debatidas em um seminário que apresentei no Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, na Universidad del Sur, em Bahia Blanca, em setembro de 2006. Agradeço aos participantes pelos comentários e à profa. Dra. Viviane Gastaldi pelo convite para eu realizar essa atividade.

² Mestre em Filosofia e Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP), com estágio de doutoramento no Classics Department da Brown University. Professora do Projeto Grego antigo *on line* da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (COGEAE-PUCSP).

Tróia: de Homero a Hollywood

O subtítulo desta seção faz referência a um livro publicado recentemente nos Estados Unidos, intitulado *Troy: from Homer's Iliad to Hollywood Epic*. O livro, organizado por Martin Winkler (2007), contou com a colaboração de classicistas renomados e é fruto da análise do filme *Tróia* (*Troy*, 2004), dirigido por Wolfgang Petersen, baseado na *Iliada*. Esta super-produção foi criticada por fazer alterações significativas na narrativa de Homero e causou bastante polêmica; como grande épico, não teve a repercussão esperada. No entanto, apesar de tantas críticas, ou talvez por isso mesmo, o filme recebeu dos helenistas atenção especial, tendo sido objeto deste livro que reúne vários artigos com análises muito cuidadosas relativas a questões de história, mitologia e teoria da adaptação, principalmente.

As relações entre o cinema e os estudos clássicos requerem uma abordagem cuidadosa, pois são duas áreas de conhecimento vastas, sofisticadas e com suas metodologias próprias. Acrescente-se a isso o fato de os estudos sobre cinema no ambiente universitário serem muito recentes. As pesquisas ocorridas nos últimos trinta anos são fruto, sem dúvida, de um avanço tecnológico aparentemente simples: o surgimento do videocassete (e agora, do DVD). Somente a partir do momento em que o filme foi passível de uma análise detalhada – como se faz com o livro –, estando a cópia à disposição do estudioso, ele ganhou status no ambiente acadêmico.

No campo dos estudos da antigüidade, um trabalho expressivo de análise da relação entre cinema e literatura greco-latina tem sido feito por alguns latinistas e helenistas de grande expressão³. Poderíamos classificar as publicações nessa área em três categorias. Na primeira, temos os textos que tratam de maneira mais geral de apropriações de mitos da antigüidade pelos cineastas modernos, bem como da investigação sobre a criação de novos mitos a partir do modelo da mitologia greco-romana, como Martin Winkler (2001). Na segunda encontramos as análises sobre a pertinência e as dificuldades de estudos interdisciplinares envolvendo áreas tão distintas como cinema e estudos clássicos, Maria Wyke (1998), Pantelis Michelakis (2001) e Herbert Golder (1996). Uma terceira categoria é a dos textos que, deixando de lado as questões metodológicas e problemas mais gerais como o da investigação do sentido do mito na antigüidade e

³ Podemos ver a inclusão sistemática de mesas dedicadas ao tema nas reuniões anuais da *American Philological Association*, como o painel *Kinhma*, como indicador desta inserção dos filmes como objeto de análise dos classicistas.

modernidade, dedicam-se a problemas específicos de análise fílmica, como John Solomon (1978), Kenneth MacKinnon (1988), Marianne McDonald (1983), Maria Wyke (1997), Martin Winkler (2007).

No conjunto destas categorias, o livro de MacKinnon é uma obra interessante a ressaltar. Seu estudo das adaptações de dramas gregos tornou-se uma referência não apenas por fazer uma análise muito cuidadosa da principal produção existente até aquele momento a respeito da tragédia e comédia no cinema, mas, também, por utilizar uma tipologia das adaptações (que já era usada na análise de peças de Shakespeare no cinema) muito interessante para discutir os modos como os cineastas levaram para a tela os textos gregos. MacKinnon utilizou quatro modalidades de adaptação (na verdade elas seriam mais "tendências dominantes"). A primeira é a *teatral* – trata-se de filmar a encenação teatral de peças (um exemplo famoso é *Édipo Rei*, de T. Guthrie). A segunda é a *realista* e, aqui, há uma tentativa de se reproduzirem as tragédias em seus ambientes, com cenários, figurinos, locações que respeitem aqueles que, se supunha, seriam mais próximos do século V a.C. (lembremos dos filmes de Cacoyannis, como *Ifigênia*). O problema, nesta modalidade, é que a intenção de respeitar as convenções do cinema realista narrativo clássico contraria, em muito, as convenções da tragédia clássica (uma delas é o apoio, no cinema, na força expressiva de grandes atrizes, como Irene Papas ou Maria Callas, quando, no palco grego, só homens atuavam). A terceira modalidade é a adaptação *fílmica*, em que o argumento da tragédia é levado para outra época, em geral o século XX (lembremos da *Fedra*, de Dassin). Por fim, a adaptação *metatrágica*, na qual, além de situar a tragédia em outra(s) época(s), o diretor a utiliza para discutir, direta ou indiretamente, o problema da adaptação e do sentido de se retomarem esses textos. Nessa modalidade MacKinnon inclui as adaptações de tragédias dirigidas de Pasolini e *Kravgí kynaiikon*, de Jules Dassin. Ainda que esta tipologia utilizada por MacKinnon seja dirigida à análise da tragédia e comédia gregas na tela, ela pode ser útil também na análise de adaptações de outros textos literários antigos.

Neste artigo não pretendo estender-me acerca dos problemas relativos à adaptação, sua tipologia e seus correlatos (transposição, transcrição, atualização, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, transcodificação, etc). Ao tratar da relação entre texto e imagem, temos de considerar, ainda, as discussões sobre o estatuto da imagem na sociedade ocidental e a presença de uma tradição iconoclasta em certas áreas de pesquisa, interferindo na apreciação de material audiovisual – acho oportuno apontar para este problema ainda que não vá discuti-lo aqui⁴. Quanto às

⁴ Sobre o tema, veja, por exemplo, SONTAG (1992) e BESANÇON (2000), textos em que se tenta romper com a desconfiança em relação à dimensão ilusória e perigosa das

alterações do enredo, mais do que reclamar da infidelidade a alguma versão consagrada como fonte, o interessante é analisar o porquê de certas alterações em relação ao texto eleito como o *original*. Muitas vezes tais alterações nos informam mais sobre a sociedade e a cultura nas quais estão inseridas do que sobre aquelas que se pretende retratar – no filme *Tróia*, por exemplo, é muito nítida a influência dos problemas geopolíticos produzidos pela atuação americana na guerra do Iraque na construção do roteiro e caracterização dos personagens. Destarte, qualquer adaptação deve ser vista como uma via de mão dupla, que permite a reflexão sobre os dados que a mitologia e a literatura greco-romanas trazem para nós, bem como sobre as categorias contemporâneas que são projetadas na reconstrução do passado, seja na chave da história, seja na da lenda⁵.

No caso dos mitos relativos à guerra de Tróia, naturalmente, uma das personagens mais destacadas é Helena (de Esparta, mas sempre dita de Tróia). Seja na ópera, na poesia, na pintura, na literatura, no cinema, a bela espartana é presença constante.⁶ Nem sempre é possível identificar que fontes serviram para a construção das representações de Helena encontradas na literatura, ópera, pintura, cinema etc.. e não é fácil fazer esta investigação, pois vemos se misturarem, já na Grécia antiga, pelo menos duas versões do mito de Helena: uma, mais famosa, de que Helena foi para Ílion/Tróia, sendo responsável pela a guerra entre bárbaros e gregos; outra, de que ela não esteve ali, mas ficou no Egito, casta qual Penélope, tendo sido um fantasma seu, criação divina, colocado em seu lugar, iludindo todos – gregos e troianos⁷.

As metamorfoses de Helena não ocorrem apenas em função de atribuir diferentes características a esta mulher tão fascinante. Assim como na Antigüidade seu nome servia para dar título a textos nos quais encontramos debates sobre problemas filosóficos⁸, na modernidade ela ainda é vista como

imagens, cujo exemplo paradigmático é DÜHAMEL (1939), contendo idéias que ainda têm grande influência.

⁵ É também interessante comparar filmes como *Alexandre* (O. Stone, 2004) e *Tróia* (W. Petersen, 2004), nos quais a história é ficcionalizada e a lenda historicizada.

⁶ Alguns livros importantes sobre o tema são os de SUZUKI (1989), que, pelo viés dos estudos de gênero, traça as transformações da figura de Helena em obras de Homero, Virgílio, Spenser e Shakespeare, MEAGHER (1995) e CASSIN, B. & MATIEU, M. (2001). Destaco, ainda, o artigo de RAVAL (2005), pela análise instigante de obras literárias recentes que retomam o mito de Helena e HUGHES (2005), que é um texto dedicado a um público não especializado.

⁷ Veja AUSTIN (1994), um livro muito interessante ao tratar das diferentes versões do mito na Grécia clássica.

⁸ Lembremos dos *Elogio a Helena* feitos por Górgias e por Isócrates, e sua questões éticas, bem como dos problemas epistemológicos que podemos encontrar atrás da estrutura dramática da *Helena*, de Eurípedes. Sobre o tema, veja Cassin, que analisa a

símbolo da própria identidade grega, como constatamos ao ler estas palavras de Nietzsche:

E assim, é possível que o observador fique realmente surpreendido ante essa fantástica exaltação da vida e se pergunte com qual filtro mágico no corpo puderam tais homens exuberantes desfrutar da vida a ponto de se depararem, para onde quer que olhassem, com o riso de Helena – a imagem ideal, "pairando em doce sensualidade", da própria existência deles⁹

Além de ser transformada em símbolo do homem grego, ela é personificação tanto do *estilo* como, também, da imagem que, tantas vezes reapropriada por tantos poetas, escritores, pintores, simboliza a própria reapropriação e permanência da tradição clássica.¹⁰ Assim o cinema é uma dentre muitas das maneiras de mantermos Helena presente, passível de ser admirada ou criticada. Vejamos, então, como os cineastas a reconstruam.

Helena de Tróia na tela

Gostaria, agora, de falar sobre a presença de Helena nos filmes, seja como personagem mítica seja como metáfora da condição feminina. Um primeiro grupo que tem Helena como personagem facilmente identificável, em parte pelo seu realismo, é o daqueles que pretendem tratar da figura mítica da bela espartana, baseados na *Iliada*. São exemplos *Helena de Tróia* (R. Wise, 1956), *O Leão de Thebas* (G. Ferroni, 1964), *Helena de Tróia* (J. K. Harrison, 2003) e *Tróia* (W. Petersen, 2004). Em relação a eles cabem, aqui, algumas considerações. Quanto ao mais famoso, *Helena de Tróia*, de Robert Wise, é importante notar que, mesmo sendo uma adaptação baseada na *Iliada*, a construção da personagem principal parece agregar características da Helena casta e inocente da peça *Helena*, de Eurípides. Desde as cenas iniciais, no diálogo com Páris, que, qual Menelau ou Odisseu (na *Helena* e na *Odisséia*, respectivamente) chega como náufrago nas praias de Esparta, ela, disfarçada de escrava, lamenta viver apenas como se fosse

peça de Eurípides como uma encenação teatral do *Tratado do não-ser*, de Górgias CASSIN (1997, p. 74 ss.) e COELHO (2002a)

⁹ NIETZSCHE (1992: 68). Na edição alemã: Und so mag der Beschauer recht betroffen vor diesem phantastischen Ueberschwang des Lebens stehn, um sich zu fragen, mit welchem Zaubertrank im Leibe diese übermüthigen Menschen das Leben genossen haben mögen, dass, wohin sie sehen, Helena, das "in süßser Sinnlichkeit schwebende" Idealbild ihrer eignen Existenz, ihnen entgegenlacht. NIETZSCHE (1998: 88)

¹⁰ GÜMPERT (2001).

uma "sombra" (impossível não nos lembrarmos do *eidolon* e da duplicidade de Helena). Este filme de Wise (o mesmo diretor de *West Side Story*, 1961) segue o gênero da narrativa clássica melodramática, e seu fio condutor é a história do casal romântico que vive um amor impossível de se realizar completamente. Essa também é a tônica dos outros dois mais recentes: *Helena de Tróia* (J. K. Harrison, 2003) e *Tróia* (W. Petersen, 2004). No filme de Harrison, por exemplo, Helena (Sienna Guillory), após provocar, ainda que involuntariamente, a morte do irmão Pólux, é sorteada em casamento pelos nobres guerreiros gregos.

O fato de Helena, no filme, não ter escolhido o marido, contrariamente ao 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, ele 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, politicamente correta, assim como a versão mais recente da guerra de Tróia, de Petersen. Em relação a Helena, seu papel é apenas o de uma peça no jogo político, e o amor romântico, aliado ao comportamento grotesco de Menelau, faz com que o espectador simpatize com ela e releve seu adultério. É muito significativo que em nenhuma destas três representações épicas de Helena ela seja mãe. A presença de Hermione a seu lado dificultaria sobremaneira a simpatia do público e a formação do par romântico com Páris, mesmo que Helena não abandonasse a filha para seguir seu "verdadeiro amor", carregando a menina consigo. Podemos concluir destes três filmes que, para o público moderno, mesmo em uma obra de ficção, é como se não fosse mais possível Helena de Tróia ser responsabilizada; tampouco sobre ela podem pairar a dúvida e a ambigüidade de ter sido raptada ou ter deixado voluntariamente o marido e a filha¹¹.

Quanto às adaptações da *Odisséia*, citemos os filmes mais famosos, *O Desprezo* (J.L. Godard, 1963), *Um olhar a cada dia* (T. Angelopoulos, 1995), *E aí, meu irmão, cadê você?* (E. Coen & J. Coen, 2000) e *A Odisséia* (A. Konchalovsky, 2003), lembrando que em nenhuma delas Helena aparece como personagem. Por que sua aparição no doce recesso do lar, ao lado de Menelau, é descartada? Sem dúvida, sua cena na *Odisséia* mostra uma mulher complexa. Helena manipula um *phármakon*, trazido do Egito, na

¹¹ O que encontramos em Homero, Ésquilo e Eurípedes, por exemplo. Sobre a ambigüidade destas Helenas veja KAKRIDIS (1972), ROMILLY (1975) CLADER, L. (1976) e COELHO (2000/2001).

sua volta de Tróia, e cujo efeito é benéfico, ao afastar a dor (*Odisséia*, IV, 220-234). No entanto, não é apenas por meio da administração da droga que Helena provoca o esquecimento de todos os males e afasta a dor; ela também narra estórias (*mythoi*) como as de suas aventuras em Tróia, quando recebeu Odisseu. Se antes era a beleza de seu corpo que encantava, a ponto de Priamo, na *Iliada*, dizer aos anciãos que tal beleza justificava a guerra, agora na *Odisséia*, Helena continua encantando, mas por meio da manipulação de um *phármakon* associado à manipulação da palavra. Observemos, assim, sua caracterização complexa: como relata Menelau, em um primeiro momento, Helena não havia delatado Odisseu quando este entrou em Tróia; no entanto, em outro momento, por três vezes Helena rodeou o cavalo de madeira, chamando, com as vozes das respectivas esposas, os melhores guerreiros gregos. Se não fosse o controle de Odisseu sobre os outros homens, Helena, qual sereia, teria levado, por meio de sua voz, seus conterrâneos à derrota. Naturalmente, representar no cinema uma personagem tão ambígua não é fácil, pelo menos em adaptações que sigam o modelo do chamado *main stream cinema*.

No conjunto das adaptações *realistas* (segundo a tipologia de MacKinnon) do mito de Helena e de Tróia, uma representação muito consistente é a que vemos no filme *Troianas* (M. Cacoyannis, 1971), adaptação da tragédia de Eurípides, na qual Helena é interpretada por Irene Papas. Certas opções do diretor são particularmente felizes, como a primeira cena em que Helena aparece: ela é prisioneira dos gregos e atrás de toscas traves de madeira, vemos apenas seus olhos, o que nos prepara, imageticamente, para o alerta de Hécuba (*Troianas*, 892-3) após o famoso *agón* entre ambas, no qual a rainha pede a Menelau que não olhe nos olhos de sua esposa, temendo o efeito do olhar de Helena sobre o antigo marido¹². Neste filme encontramos uma construção que trata com mais verossimilhança a figura de Helena, certamente por ser uma adaptação de uma tragédia, diferentemente dos outros, inspirados na literatura épica.

Ao tentar fazer uma análise de alguns filmes existentes e compará-los a textos, identificando elementos comuns, permanências e semelhanças, notamos que Helena também é vista como símbolo ou metáfora da própria mulher no imaginário ocidental, idéia que está no verso de Goethe, ao fazer Mefistófeles dizer a Fausto que, ao ingerir a poção do amor, ele "verá Helena em toda mulher"¹³. Aqui entramos em um terreno mais delicado, que é o de ver a personagem se transformar em outras mulheres (gregas

¹² O poder do olhar de Helena e de sua imagem como objeto do olhar dos outros é tratado de modo muito incisivo por Górgias no *Elogio a Helena* e também por Eurípides, na *Helena*. Veja COELHO (2008a).

¹³ O verso serviu de título ao livro de Barbara Cassin (CASSIN: 2001).

ou não), que podem, inclusive, ter outros nomes, que não Helena. Naturalmente, não basta um filme ter uma personagem chamada Helena para ele ter alguma conexão com a Helena grega. Este, claro, é só um primeiro elemento; outros devem ser investigados.

À luz das observações anteriores, apresento, a seguir, apenas a título de ilustração, alguns filmes que trazem Helena como personagem de destaque. Temos, aqui, tanto os filmes que adaptam episódios ligados ao mito de Helena, como os que conservam apenas certos traços característicos da personagem. Em uma lista que não pretende ser completa, lembremos: *A vida privada de Helena de Tróia* (A. Korda, 1927)¹⁴, baseado no romance homônimo de John Erskine (ERSKINE, 1925); *Eléna et les hommes* (J. Renoir, 1956)¹⁵; *Encaixotando Helena* (J. Lynch, 1993)¹⁶; *O convento* (M. de Oliveira, 1995, inspirado no Fausto, de Goethe); *Carne trêmula* (P. Almodovar, 1997); *Dr. Faustus* (R. Burton, 1968); *Um filme falado* (M. de Olivera, 2004), *Duas vezes com Helena* (M. Farias, 2002) e *Dames du Bois de Boulogne* (R. Bresson, 1945), baseado no episódio sobre Mme de La Pommeraye, do romance *Jacques le Fataliste et Son Maître*, de Denis Diderot.¹⁷ Em todos eles o reconhecimento não se dá de imediato, como naqueles do primeiro grupo, mas podemos já vislumbrar a presença de Helena pela fama do nome, forjada na etimologia esquiliana (*Agam.*, v. 687-8)¹⁸ e lembrada por Górgias: "mulher em torno da qual, uníssona e unânime é a crença dos que ouviram os poetas e a fama do nome, que se tornou memento de males" (*Elogio a Helena*, 2). O que, a meu ver, parece espantoso em todos estes casos é essa "memória do nome" manifestar-se de modo tão recorrente e peculiar, designando muitas e variadas faces a que o nome se aplica¹⁹.

Por fim, concluindo esta segunda parte do artigo, citemos os filmes que fazem parte de outro grupo. Aqui, temos obras como *Stella* (M.

¹⁴ Este filme se perdeu e existem apenas algumas cenas; o que restou da película está guardado na Inglaterra, no *British Film Institut*, com acesso restrito a pesquisadores.

¹⁵ Para uma análise detalhada do filme, veja COELHO (2007). Trata-se, a meu ver, de uma adaptação peculiar da tragédia *Helena* de Eurípides, mas, aqui, no registro cômico. A história se passa em 1900. Neste filme, Eléna Sokorowska (Ingrid Bergman) é uma princesa e viúva polonesa, que vive em Paris, acreditando ter a missão de ajudar a todos os homens que dela necessitarem.

¹⁶ Um dado interessante deste filme perturbador e polêmico é que ele foi o único, de todos que conheço, a ser dirigido por uma mulher.

¹⁷ Para uma análise detalhada do filme, veja COELHO (2008b).

¹⁸ Apesar de não ser personagem na peça esquiliana, Helena paira de maneira assombrosa na trama da *Orestéia*, principalmente na primeira peça da trilogia. Veja COELHO (2000/1).

¹⁹ O tema foi discutido em minha tese de doutorado e, posteriormente, no artigo COELHO (2008a).

Cacoyannis, 1955), *Os imperdoáveis* (C. Eastwood, 1992); *Taboo* (N. Oshima, 1999); *Zorba* (M. Cacoyannis, 1964); *Moulin Rouge* (B. Luhrmann, 2001), *Memória de Helena* (D. Neves, 1969) e *Cinzas do paraíso* (M. Piñeyro, 1996). Neste grupo não podemos falar em adaptação estrito senso (nem mesmo, segundo a tipologia de MacKinnon, em "adaptação filmica."). No caso do filme *Cinzas do paraíso*, ao qual quero dedicar a terceira parte deste artigo, a personagem de Ana Muro pode ser tomada como símbolo da imagem feminina e comparada a Helena. Talvez pudéssemos falar em releitura, que retoma o argumento, adaptando-o ao registro dramático (ou mesmo do *thriller*, como o filme é classificado hoje), operando certas alterações no enredo e na caracterização dos personagens. Mesmo que não possamos encontrar nenhuma referência explícita a Helena, a obra de Piñeyro permite, por si mesma, que tracemos um paralelo entre a protagonista feminina e Helena de Tróia..

***Cinzas do paraíso* e a bela morte de Helena**

Cinzas do paraíso (*Cenizas del paraíso*) foi dirigido por um dos mais respeitados diretores argentinos, Marcelo Piñeyro, tendo recebido várias indicações e prêmios, dentre os quais o *Goya* de melhor filme estrangeiro em 1998. Com um roteiro elaborado por Piñeyro e pela conhecida escritora argentina Aida Bertinik, o filme tem um elenco de primeira linha que contribuiu sobremaneira para o sucesso deste drama narrado em *flashback*. A história gira em torno do esclarecimento de duas mortes, a do juiz Costa Makantasis (Héctor Alterio) e a da jovem Ana Muro (Leticia Brédice), filha do empresário Francisco Muro (Jorge Marrale), cujas atividades eram investigadas pelo juiz.

Após as cenas iniciais, apresentando dois corpos em situações distintas – o de um homem após cair de um prédio e o de uma mulher ensanguentada sendo arrastada para o porta-malas de um carro por um homem, vemos dois outros homens: um tentando se matar, sentado no chão de um banheiro público e outro, cavalgando em direção a uma árvore, na qual atea fogo e, atirando, em seguida, no cavalo em que estava, antes, montado.

A partir deste 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). Em seguida ao esclarecimento de que os mortos são o juiz Makantasis e Ana Muro, a juíza Teller tem de se haver com uma situação peculiar, qual seja, a de cada um dos três filhos do juiz se apresentar, independentemente, como o assassino de Ana Muro. Além dos problemas familiares e políticos envolvidos, decorrentes da possível relação entre estas duas mortes, o filme mostra, também, a situação profissional da juíza, em disputa pela condução do caso com um colega do

tribunal, encarregado da investigação da morte do juiz, por razões que ela suspeita fazerem parte de uma trama maior, que une os dois casos. Embora o filme esteja estruturado por meio da história dos três irmãos e de Ana, o pano de fundo é a situação política na Argentina e certa crise institucional, com suas seqüelas sociais – acho particularmente significativo que tanto no início como no fim do filme, a câmera (pelo olhar subjetivo da juíza) mostre cenas de crianças catando lixo nos depósitos próximos ao tribunal onde ela trabalha. Esse, aliás, é um dos méritos do filme: intercalar tão bem questões das esferas pública e privada, bem como os problemas macro e micro-econômicos e suas ramificações éticas e políticas.

No entanto, o que esta história, passada na Argentina dos dias atuais e envolvendo corrupção política e dramas familiares tem a ver com a história de Helena de Tróia?

Se lembrarmos dos comentários feitos há pouco sobre as representações de Helena no cinema, veremos que ou ela é figura mítica individualizada ou metáfora da condição feminina. Neste segundo caso, em geral se mantém o nome "Helena" para designar esta 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 feminina não se chama Helena, mas Ana. Apenas ao longo do filme é que teremos elementos que indicam uma conexão com o mito de Helena e com a guerra de Tróia.

Vejamos esses elementos por meio de uma apresentação esquemática do filme. Como disse antes, a narrativa é estruturada em quatro episódios, dedicados a cada um dos três filhos de Makantasis e à filha de Muro, mas não há uma lógica linear na apresentação dos fatos; é como se, em cada um dos episódios, fossem ressaltados aspectos da história na perspectiva de cada um dos quatro jovens envolvidos, às vezes repetindo uma mesma cena, mas a partir de diferentes pontos de vista²⁰. Destacarei, a seguir, aspectos importantes para corroborar minha hipótese – de ser esta uma releitura do mito de Helena e da guerra de Tróia –, em uma ordem que é a do aparecimento das cenas do filme.

O primeiro episódio é sobre Alejandro (Nicolás Abeles), que conhece Ana em uma boate, aonde havia ido em função de seu trabalho como fotógrafo. Enquanto aponta sua câmera em direção às celebridades do lugar, orientado por um colega de jornal, familiarizado com muitas das

²⁰ Nesse sentido poderíamos fazer uma analogia entre essas diferentes versões do mesmo fato, a partir das perspectivas de cada relato, e as diferentes versões da história de Helena, pelas mãos de, por exemplo, Homero, Safo, Êsquilo, Eurípides e Górgias, ou mesmo entre as representações de Helena na *Iliada* e na *Odisséia*.

personalidades do *jet-set* local (algumas envolvidas em escândalos de corrupção), Alejandro fotografa o empresário Francisco Muro, e em seguida descobre Ana, dançando sensualmente no meio da pista. O pai de Ana, incomodado, pede a um guarda-costas que impeça Alejandro de fotografá-lo, bem como sua filha, mas Ana, que também percebe Alejandro, ao notar a aproximação do guarda-costas, aproxima-se do fotógrafo e impede que a câmera seja tomada²¹. Logo depois, ela é mostrada na garupa da moto de Alejandro, passando, naquela mesma noite, a viver com ele. Certamente, o nome "Alejandro" e estas cenas iniciais não seriam suficientes para estabelecermos um vínculo com o mito de Helena. No entanto, a partir do momento em que já habita a casa do pai de Alejandro – onde vivem também os dois irmãos mais velhos dele, que se encantam e se admiram com a chegada da bela jovem – somos informados de que se trata de uma família grega, coincidências que começam a chamar a atenção. De fato, qualquer pessoa com algum conhecimento básico da cultura grega, será levada, a partir deste momento, a observar com mais cuidado possíveis referências que venham a aparecer. Ainda neste primeiro episódio, ocorre a celebração do aniversário do juiz, em que ele, acompanhado dos filhos, executa uma dança grega, que será objeto de interesse de Ana, como vemos mais tarde pelo pedido que ela faz a Pablo para ensiná-la a dançar. Sendo informada de que só homens podem participar da dança, ela pergunta, curiosa, o que fazem as mulheres gregas enquanto isso, ao que ele responde: "elas admiram os homens". Nesse momento Ana, sentada no sofá com o juiz, também parece justamente admirar o modo como os três irmãos, no chão, se abraçam e fingem brigar, exibindo o forte laço entre eles. Observando-a, por outro lado, o juiz se admira com sua beleza e inteligência, falando da grande mudança que ela operou em Alejandro²². Até este primeiro episódio, vemos, pelo menos no âmbito da residência da família que acolhe Ana, o doce idílio amoroso, que nos lembra os versos de Êsquilo sobre o filhote de leão (*Agam.* 717-36), que, jovem, faz a alegria da casa, mas, adulto, mostra seu caráter e o de seus geradores (727-28), revelando-se um sacerdote de Ate²³. Como o filme começa com as cenas da morte de Ana e do Juiz, e por ser todo ele construído em *flashback*, nosso olhar estará sempre direcionado aos fatos mostrados em retrospectiva, fazendo com que a evocação desta imagem esquiliana seja mais pertinente ainda.

²¹ O encanto entre Alejandro e Ana é imediato, o que nos faz lembrar a descrição dada por Górgias do arrebatamento de Alexandre e Helena ao se verem (*Elogio a Helena*, 4 e 19).

²² Vejo na composição desta cena uma semelhança com a famosa cena da *Teichoscopya*, no livro III da *Iliada*.

²³ Esta imagem pode ser uma metáfora não apenas de Helena, mas, também, de outros personagens da peça, como Clitemnestra, Egisto, Agamêmnon e Orestes, como Knox sustentou de modo convincente (KNOX: 1979, 29 ss.).

Os aspectos perturbadores da presença de Ana podem ser notados no segundo episódio, dedicado a Nicolás (Daniel Kuzniecka), o irmão mais velho, que é médico e acaba de voltar a viver na casa do pai, após romper o relacionamento com a mulher. No mesmo aniversário do juiz, agora inserido na história do segundo filho, há um momento interessante em que Nicolás despeja, ao mesmo tempo, o conteúdo de duas garrafas em taças superpostas, em forma de uma torre, enquanto Ana se aproxima. Ele, então, pergunta se ela quer ajudá-lo, mas quando ela chega mais perto ele joga um pouco de bebida em seu rosto, dizendo "batismo grego", ao que ela, provocativa, fazendo com que ele se aproxime de seu rosto, e revidando com o mesmo gesto dele, responde dizendo "desafio romano", e ainda acrescenta "que rápido você se rendeu, sendo um grego" (ela é de ascendência italiana).

A referência a estas duas culturas voltará a ocorrer no final do filme, quando, em um encontro do juiz 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 (que está sendo investigado pelo juiz) 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, não tem uma visão antiética da vida e das relações pessoais, respeitando o relacionamento dos jovens, ele não quer misturar os assuntos, mas Muro o agride verbalmente, lançando mão da imagem dos romanos e sua força para manter um império unido por tantos séculos, na qual se espelha como empresário. Poder-se-ia argumentar que a oposição entre gregos e romanos e não entre gregos e troianos, seria um elemento contra a hipótese de ser este filme uma releitura do mito de Helena de Tróia. No entanto, ao transpor o mito para a moderna Buenos Aires, numa versão realista, não faria sentido citar Tróia; a substituição é verossímil, pois, assim como gregos e troianos, gregos e romanos representam bem duas grandes civilizações em conflito, o que não causa estranheza para o espectador (inclusive por apelar para certos preconceitos associados a estas duas culturas).

Voltando a Nicolás, no episódio relativo a ele há ainda uma cena muito significativa. Ana está na casa do juiz, vestida de forma a um só tempo despojada e sensual, carregando um vaso de flores, e cruza com Isabel (Chela Ruiz), uma senhora idosa que sempre cuidou dos filhos do juiz. Enquanto Ana se dirige a um aparelho de som para colocar um disco, após colocar as flores sobre a mesa, Isabel lhe pergunta se ela se casará com Alejandro, ao que Ana responde entusiasmada "sim, me casarei com Alejandro, com o pai, com todos nesta casa, até com você"). Esse envolvimento, que até aqui parece tão tranqüilo, fica comprometido pela cena seguinte. Enquanto Ana ensaia passos de dança grega, sozinha, na

sala, chega Nicolás, que se aproxima dela, por trás, acompanhando-a na dança. Os dois acabam quase se beijando, mas Nicolás sai atordoado. Ainda neste mesmo episódio eles acabarão se encontrando na fazenda da família, para onde Ana se dirige, com suas "sandálias gregas" e seus vestidos inocentes. Após cavalgar com Nicolás, eles apeiam e começam a conversar. Nicolás, então, diz que gostaria, quando morresse, que seu cavalo também fosse morto e enterrado junto de seu corpo. Em seguida, ele e Ana acabam fazendo amor sob a árvore que, no início do filme, vimos ter sido queimada. Esta característica de Nicolás, sua ligação tão estreita com o animal que como ele "não pode ser domado", dá-lhe uma estatura algo heróica.

O terceiro e último episódio relativo aos filhos do juiz é dedicado a Pablo (Leonardo Sbaraglia). O mais parecido com o juiz, este jovem advogado tem uma percepção mais complexa do que está acontecendo em sua casa, tanto do ponto de vista político – em função das investigações do pai, que acompanha –, como do pessoal. Pablo descobre o envolvimento de Nicolás e Ana, e sabe do risco de ter na casa uma filha de Muro, até pelas constantes ameaças anônimas que seu pai tem recebido. Quando Ana, percebendo certo incômodo de Pablo, lhe pergunta se ele a considera "mal intencionada", recebe como resposta, em tom irônico, que ela é "irresistível." Embora Pablo não negue certa atração pelo charme da cunhada, tanto sua relação estável com a noiva Carolina (Mónica Scapparone), como sua visão mais racional dos eventos, faz com que, ao ser perguntado por Ana se ele a odeia, responda perguntando-lhe se Alejandro e Nicolás "não são suficientes para ela". No entanto, como Helena, Ana não pode ser responsabilizada totalmente pelos acontecimentos. Ela não sabe dos negócios ilícitos do pai, tampouco parece ter-se envolvido com os dois irmãos com intenções premeditadas de traí-los. Ao ser criticada por sua conduta sexual, diz a Pablo que "as coisas não parecem ser como são", no entanto Pablo (que também repreendera o irmão Nicolás, por trair Alejandro) retruca questionando-a "de quantas maneiras as coisas podem ser." Algumas características de Pablo, em particular seu relacionamento com Carolina, podem permitir uma analogia entre ele e Heitor, como a maior responsabilidade deste na casa real de Tróia. Sua despedida de Carolina, que como advogada tenta defendê-lo e ajudá-lo, ao vê-lo na prisão, é particularmente tocante, assim como a de Heitor e Andrômaca, na *Iliada* (VI, 459-65) – mesmo com seu senso de justiça e sua inocência, como os irmãos, ele terá igual destino trágico. Antecipo, aqui, as cenas finais, em que os três, fraternalmente unidos, assumem juntos a responsabilidade pela morte de Ana e, ao serem retirados da sala da juíza Teller, esta, sabendo das ramificações políticas do assassinato, mas sem poder divulgá-las, dirá: "qualquer coisa que se faça, não será justiça." A última cena é dos irmãos com as mãos algemadas, dentro de um elevador com porta pantográfica,

descendo vários andares, o que constatamos, pelo efeito da fotografia, como se estivéssemos em cada andar. Um final de grande força dramática e carregado de simbolismo.

Voltando à seqüência dos episódios, o último é dedicado a Ana. Apesar das diferentes circunstâncias, esta personagem feminina, aparentemente tão frágil, tem, como Helena, o mesmo poder de atrair e seduzir os que estão a sua volta, e sua simples aparição é suficiente para mudar o comportamento de Alejandro, desde o primeiro encontro na boate, bem como o dos outros homens da família deste, além despertar o ciúme feminino (como acontece com Carolina, noiva de Pablo). Impossível não nos lembrarmos, aqui, das palavras de Górgias, ao dizer que Helena "com um só corpo, conduziu muitos corpos de homens" (*Elogio*, 4). Pensando na ambigüidade 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 – lembremos de suas descrições por meio, por exemplo, de Homero, Estesicoro, Ésquilo, Eurípides, Safo, Górgias, Isócrates – é pertinente destacar como o diretor Piñeyro, por meio de um roteiro bem construído e uma excelente direção de atores, conseguiu que Ana fosse, também, 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 abandona²⁴.

Em uma conversa que tem com o juiz Makantasis, preocupado com o fato de ela ter recebido a visita de um guarda-costas de Muro, Ana mostra incredulidade quanto ao envolvimento de seu pai com as estranhas mortes que estão ocorrendo – o que havia sido dito a ela por Pablo. A preocupação com a possibilidade de alguma espionagem dentro da própria casa do juiz é tão grande que, em certo momento, Pablo e o pai conversam certos assuntos com o CD *player* ligado (a música é a ária *Un bel di Vedremo*, de Madame Butterfly. Aliás, lembremos como a heroína desta ópera de Puccini se mata com um punhal), embora o juiz, tal qual Priamo (*Iliada*, III, 161) não veja Ana como responsável, pelas mortes e ameaças²⁵. Preocupada com as acusações ao pai, Ana volta a sua casa para buscar documentos que possam mostrar ao juiz a inocência do mesmo. A cena da visita de Ana é muito interessante por revelar sua ousadia e determinação. Ela abre o cofre do pai e retira uma pasta que coloca em sua bolsa. Ao sair, encontra

²⁴ Ana, como Helena, pode ser associada tanto a *éris* como a *neikos* (*Iliada* III,100 e XXII,116).

²⁵ Sobre o comportamento ambíguo de Helena, lembremos as acusações de Menelau de ela ter-se aliado a Ulisses, quando este entrou em Tróia, como espião (*Odisséia*, IV, 244-64)

o pai, que preocupado com a conduta dos anfitriões de Ana, pergunta se ela leva mais roupas e se isso indica que não vai mais voltar. Em um gesto arriscado, ela lhe oferece a bolsa para que Muro inspecione seu conteúdo, o que ele recusa. Porém, logo depois de Ana sair, Muro descobre o desaparecimento de seus documentos. Nesse ínterim, e já estamos chegando ao fim do filme, Ana vai ao tribunal levar a pasta ao juiz Makantasis, para inocentar o pai. Ele se recusa a receber a pasta, pois vê os problemas legais envolvidos naquele "furto". Enquanto folheia os papéis argumentando que ela e Alejandro estão em meio a uma briga de terceiros, Ana descobre, atônita, um documento que estabelece relação entre seu pai e um empresário assassinado brutalmente. Não conseguindo esconder sua apreensão, logo percebida pelo juiz, ela sai correndo do tribunal, cruzando com dois homens a serviço de Muro que entram ali para matar o juiz. Ao levá-lo para o último andar, eles simulam um suicídio. A queda do corpo do juiz (morto cruelmente, como Priamo) é vista tanto por Ana, já fora do prédio, como pelos três irmãos, que estavam chegando para encontrar o pai. No tumulto, Pablo, junto ao cadáver, vê Ana deixando o local em seu carro e diz a Alejandro que ela causou tudo aquilo por ser filha de Muro, e que ela também era amante de Nicolás. Deixando os dois irmãos, Pablo corre atrás de Ana, mas quando a vê, junto a Muro, chamando-o de assassino, compreende que ela não tivera culpa. No entanto, ao retornar a sua casa, à noite, já encontra Ana morta, com quinze facadas no peito. A primeira, fatal, fora provocada pela própria Ana, que, ao descobrir toda a desgraça ao seu redor – semelhante à Helena, "que arrasta à perdição navios, homens e cidades" (*Agam*, 687-8) – se projeta sobre a faca com a qual Alejandro a ameaçava dizendo "oxalá estivesse morta." As outras quatorze foram dadas por Nicolás, como ele mesmo conta, entre lágrimas. Tentando ajudar os irmãos, Pablo esconde o corpo no porta-malas de seu carro, e aqui voltamos às duas cenas iniciais do filme, nas quais eram mostradas a queda do juiz e seu cadáver no chão e o corpo de Ana ensangüentado, sendo arrastado de um quarto.

Como já dissemos, o final é extremamente simbólico, realçando esta fratria trágica, 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, semelhante, aliás, ao que acontece em *Iliada*, seja por parte dos príncipes gregos unidos por juramento, seja por parte dos homens da casa real de Tróia, tomando para si a defesa de Alexandre.

Particularmente interessante neste filme, quanto à reconstrução da imagem de Helena na personagem de Ana, se aceita minha interpretação, é o fato de ser este o único filme em que a vemos morta. Não é necessário supor que a razão do diretor para não chamar sua protagonista de Helena

tenha sido o fato de ela morrer. De qualquer modo, matar uma personagem semelhante à "Helena de Tróia" (ou uma manifestação sua), esta é uma grande responsabilidade²⁶. Assim, ao fazê-lo, Piñeyro usou, a meu ver, de uma estratégia interessante. Quando, no início do filme, vemos o cadáver ensangüentado, não sabemos quem é a moça sendo arrastada, e, assim, 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. Por outro lado, em sua aceitação da morte, ao jogar-se sobre o punhal com o qual Alejandro a ameaçava, ela, como Polixena ou Antígona, parece considerar justo o sacrifício, para aplacar o mal que causara, enquadrando-se no paradigma da morte heróica²⁷.

Certamente, se Ana se chamasse Helena, a história ganharia certa obviedade que poderia comprometer a trama. Ao estabelecer correlações mais sutis e menos explícitas, o filme parece ter ganhado em dramaticidade e mesmo verossimilhança. Assim, acredito que o filme de Piñeyro, ao matar Helena, pelo nome, metaforicamente, e pelo corpo, a torna mais viva e presente, com todo seu poder mítico e encantatório. Se Nicolás se lança com tanta fúria sobre um corpo morto para desferir tantas punhaladas e se o próprio Alejandro, por um momento, a quer morta – como "toda a Grécia", na leitura poética de Hilda Doolittle, na epígrafe deste texto –, eles não deixam de continuar encantados por sua imagem, inocentada, agora, pelas revelações de Pablo. E para o espectador a cena do belo corpo de Ana no necrotério, associada a seu gesto de se lançar para a morte nas mãos de Alejandro, a tornam ainda mais atraente, mesmo que diminuam sua complexidade.

Como disse antes, este filme não é uma *adaptação realista* (se quisermos seguir a tipologia utilizada por MacKinnon) de nenhuma versão da literatura grega clássica do mito de Helena. Talvez ele pudesse ser classificado como uma *adaptação fílmica*, fazendo, porém, algumas ressalvas, já que ele não

²⁶ Helena tem sido sempre representada no esplendor de sua beleza, Pierre Ronsard, no *Sonetos para Helena* a descreve como uma velha, mas isso é raro. Poucas vezes ela é representada morta. Na literatura brasileira encontramos dois casos interessantes: o poema *Helena*, de Pedro Aleixo, e o romance *Helena*, de Machado de Assis. Sobre este último, veja COELHO (2002b)

²⁷ Ver VERNANT (1978) E LORAUX (1988)

se baseia diretamente em nenhum texto trágico ou épico. Tentei mostrar que podemos, no entanto, ao analisar o filme, sustentar que encontramos nele elementos significativos não apenas para afirmar a existência de uma herança literária clássica grega (a tragédia e a épica, em particular) influenciando a elaboração de uma obra audiovisual do século XX, mas, também, para mostrar como este filme convida-nos a repensar certos fatos da vida privada (as relações afetivas e familiares) e da pública (as normas sociais e os sistemas judiciário e econômico) contemporâneas, que ficcionalizados, permitem-nos refletir sobre a relação entre ficção e realidade na antiguidade clássica, por exemplo, no ambiente do teatro grego como espetáculo popular, assim como é hoje o cinema.

Em um artigo relativamente recente, o helenista Herbert Golder, analisando algumas encenações de peças gregas nos anos noventa, mostrou grande descontentamento com adaptações teatrais – não por infidelidade ao texto original, mas por inconsistência. No próprio título de seu artigo "Geek Tragedy? – or, Why I'd Rather go to the Movies" ele criticava as adaptações teatrais de algumas tragédias, em parte pela impossibilidade de tais encenações despertarem no público emoções como o terror (*phóbos*) e a piedade (*éleos*); Golder ainda afirmou que se Eurípides, Sófocles e Ésquilo vivessem hoje, seriam cineastas²⁸. Mesmo considerando o risco de aceitarmos afirmações desta natureza, não há como desconsiderar a realidade de ser hoje o cinema uma arte ao mesmo tempo popular e sofisticada, como era o teatro grego, e capaz de produzir variadas emoções, dentre as quais aquelas consideradas da esfera do trágico. No caso do filme *Cinzas do paraíso*, creio ser esta uma obra muito significativa por mostrar situações limite envolvendo atitudes heróicas e as categorias de destino e de acaso, realçando a presença da matriz clássica grega na produção artística do século XX. Além disso, ele pode ser visto como um exemplo muito interessante e original do estudo da complexidade da figura feminina no imaginário ocidental, a partir de uma personagem tão emblemática como Helena de Tróia.

²⁸ GOLDER (1996: 199) O título de seu artigo é também muito provocativo "*Geek Tragedy? – or, Why I'd Rather Go To the Movies*", pois "Geek" é uma gíria que pode significar uma pessoa tola ou inepta, ou ainda um tipo de performance carnavalesca ou bizarra., o que indiretamente é uma crítica a muitas encenações de peças antigas pelas suas inconsistências e falta de tonalidade trágica ou cômica.

Referências bibliográficas citadas

- AUSTIN, N. (1994) *Helen of Troy and her Shameless Phantom*, Ithaca.
- CASSIN, B. (1997) *L'Effect Sophistique*, Paris.
- CASSIN, B. & MATIEU, M. (2001) *Voir Hélène en tout Femme*, Paris.
- CLADER, L. (1976) *Helen: The Evolution from divine to Heroic in Greek Epic Tradition*. Leiden
- COELHO, M. C. M. N. (2007) "Helena de Tróia no cinema: metamorfoses do mito". *Anais do 2o Simpósio de Estudos Clássicos da USP*, São Paulo, pp. 131-159.
- COELHO, M.C.M.N. (1997) *Górgias: Verdade e Construção Discursiva*. Dissertação de mestrado/USP, São Paulo.
- COELHO, M.C.M.N. (2002a) *Eurípides, Helena e a demarcação entre Retórica e Filosofia*. Tese de doutorado, São Paulo.
- COELHO, M.C.M.N (2002b) "Helena, Eurípides e Machado de Assis", *Espelho*, vol. 8/9, p. 37-62.
- COELHO, M.C.M.N. (2008b, no prelo) "Diderot em preto e branco: as paixões de M^{lle} d'Aisnon e de M^{me} de La Pommeraye segundo Robert Bresson", *Rapsódia* 3.
- COELHO, M.C.M.N. (1999) Górgias: *Elogio de Helena e Tratado do não-ente*, tradução e introdução in *Cadenos de Tradução/USP*, nº 4, São Paulo.
- COELHO, M.C.M.N. (2008a, no prelo) "Ilusão e representação na *Helena* de Eurípides". *Letras Clássicas*, n. 8.
- COELHO, M.C.M.N. (2001/2001) "Imagens de Helena", *Clássica*, vol. 13/14, pp. 159-172.
- DOOLITTLE, H. (1961) *Helen in Egypt*. New York.
- DUHAMEL, G (1939). *In Defence of Letters*, New York.
- ESKINE, J. (s/d., primeira edição: 1925) *A vida Privada de Helena de Tróia*. Portugal.
- ESCHYLE (1952) *Agamemnon. Les Choéphores. Les Euménides*. Trad. P. Mazon, Paris.
- EURÍPIDE (1950) *Hélène*. (Texte ét. et Trad. H. Greoire), Paris.
- GOLDER, H. (1996) "Geek Tragedy? – or, Why I'd Rather Go To the Movies" *Arion* 1, 4 175-209.
- GORGIA in UNTERSTEINER, M. (1942) *Sofisti, testimonianze e frammenti*, vol. II, Firenze.
- GUMPERT, M. (2001) *Grafting Helen. The Abduction of the classical past*. Michigan.
- HOMERO (1947) *Iliade* (Texte ét. et Trad. J. Hardy), Paris.
- HOMERO (1924) *Odyssee* (Texte ét. et trad. V. Bérard), Paris.
- HUGHES, B. (2005) *Helen of Troy*, New York.

- ISOCRATES (1954) *Helen*, trad. and ed.. Norlim, G., vol. 2, London.
- KAKRIDIS, J. (1972) "Problems of the Homeric Helen", in KAKRIDIS, J. *Homer Revisited*, Lund, p. 25-54
- KNOX, B. (1979) "The Lion in the House" in KNOX, B. *Word and Action*, Baltimore, p. 27-38.
- LOURAUX, N. (1988) *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Rio de Janeiro.
- MACKINNON, K. (1986) *Greek Tragedy into Film*. London.
- McDONALD, M. (1983) *Euripides in Cinema*, Philadelphia.
- MEAGHER, R.E. *Helen: Myth, Legend and the Culture of Misogyny*. New York.
- NIETZSCHE, F. (1998) *Die Geburt der Tragödie*. München.
- NIETZSCHE, F. (1992) *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo
- MICHELAKIS, P. (2001) "The past as a foreign country? Cinema, Greek Tragedy and the politics of space" in BUDELMANN, F. e MICHELAKIS, P.. *Homer, Tragedy and Beyond*, London, p. 241-57.
- RAVAL, S. (2005) The Three faces of Helen: 1970 and 1980s feminist revisions of the Myth of Helen of Troy *Classical and Modern Literature* 25/1, p. 1-22.
- ROMILLY, J.(1988) "La belle Hélène et l'évolution de la tragédie grecque" *Les études Classiques* 56, p. 129-132.
- SOLOMON, J. (1978) *The Ancient World in Cinema*, New Haven.
- SONTAG, S. (1992) "In Plato's Cave" in ALPERSON, P. (ed.) *The Philosophy of the visual arts*. New York, p. 281-288.
- BESANÇON, A. (2000) *The forbidden image: an intellectual history of iconoclasm*. Chicago.
- SUZUKI, M. (1989) *Metamorphoses of Helen*. Ithaca.
- VERNANT, J-P.(1978) "A bela morte e o cadáver ultrajado", *Discurso*, 9 , pp. 31-62.
- WINKLER, M. (2007) *Troy: from Homer's Iliad to Hollywood Epic*. Malden/MA
- WINKLER, M. (ed.) (2001 =1991) *Classics and Cinema*. New York.
- WORMAN, N. (2003), *The Cast of Character: style in Greek literature*. Austin.
- WYKE, M. (1997) *Projecting the past: ancient Rome, cinema, and history*. New York.
- WYKE, M. (1998) "Classics and Contempt: Redeeming Cinema for the Classical Tradition". *Arion* 6, p. 124-136.

Fecha de recepción: 19/11/07

