

Helena de Troia e a romantização da feminilidade helênica: da literatura clássica e lusófona à cinematografia norte-americana

Versão final após defesa

Sílvia Cristina da Silva Botti Wichan

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Estudos Lusófonos
(2º ciclo de estudos)

Orientadora: Prof.^a Doutora Ana Belén Cao Míguez

Janeiro de 2021

Folha em branco

Dedicatória

Ao meu Miguel. Guarde sempre a verdade. Se afaste do mal. Nunca pare de sonhar. Acredite. Faça acontecer. Quando cansar, descanse. Siga sempre em frente. Te amo, meu filho!

Folha em branco

Agradecimentos

Agradeço a Deus pela oportunidade que ainda constitui um privilégio quando deveria ser direito prático nesse mundo, em particular, no meu país: a educação. Agradeço a Ele pelo sustento espiritual, material e físico e por tudo o que promoveu durante este tempo na minha vida.

Ao meu filho, por viver cada um desses dias comigo, compreendendo e respeitando o desenvolvimento desse trabalho.

À minha família, por todo o incentivo e suporte emocional.

Ao Marcelo, por acreditar, esperar, apoiar e acompanhar.

À Amanda, Camila e Pauliane por estarem comigo a cada minuto e fazerem a nossa amizade atravessar os mares.

A cada um dos amigos que a Covilhã me presenteou e que se tornaram casa – física e emocional: Alfredo, Lílian, Kelly, María, Tayana, Lucas, Carla, Rui, Cristina, Elisa, Ana e Laura.

À família Bogalheiro: obrigada por tanto e por tudo!

Aos professores da Faculdade de Artes e Letras, que tanto agregaram conhecimento à minha jornada acadêmica através do amor ao ofício docente. Registro alguns agradecimentos especiais nesse sentido. À Prof.^a Doutora Reina Marisol – principal responsável para que este projeto saísse do campo das ideias e se tornasse realidade; que inebriava a minha mente com tanto conhecimento e profundidade, didática e empenho – toda a minha admiração. À Prof.^a Doutora Ângela Prestes, obrigada pela generosidade, pela dedicação, pelo cuidado e por acreditar que a educação é direito inalienável do ser humano. À Prof.^a Doutora Cristina Vieira, obrigada pela disponibilidade, pelo comprometimento e por fazer do exercício docente uma prática de inter-relação cultural, reduzindo os espaços geográficos e sociais. À Prof.^a Doutora Ana Catarina Pereira, obrigada pelo incentivo e pelo apoio de sempre. À minha orientadora, Prof.^a Doutora Ana Cao, obrigada pela confiança, pelo suporte, pelo cuidado, pela disponibilidade, pela dedicação, pela alegria, pela motivação, pelo acompanhamento, pelo empenho e pela generosidade. Cada uma de vocês me estimula a ser melhor como mulher, como profissional e como ser humano. Muito obrigada!

Folha em branco

Resumo

Apesar de originalmente relacionada à literatura, Helena de Troia transita entre todas as artes. Da pintura ao cinema, passando pela música, o teatro e, claro, a poesia, o cariz transcendental da personagem homérica confirma a sua complexidade e a fascinação que produz no público em geral, seja leitor ou espectador. Os questionamentos acerca de suas atitudes ambíguas provocam ainda hoje discussões infundáveis, o que fez Helena tornar-se uma das figuras mais emblemáticas da cultura ocidental. No entanto, a abordagem romântica da relação entre a rainha espartana e o príncipe troiano é o viés mais comum reproduzido pela indústria cinematográfica norte-americana: mulher apaixonada, leal aos seus sentimentos e fio condutor de uma trama repleta de elementos passionais que culminam na transcendental e mitológica Guerra de Troia.

Palavras-chave

Helena de Troia, *Iliada*, mulher, literatura, cinema.

Folha em branco

Abstract

Although originally related to literature, Helen of Troy transits between all the arts. From painting to cinema, music, theatre and, of course, poetry, the transcendental nature of the Homeric character confirms her complexity and the fascination she produces in the general public, whether reader or spectator.

The questions about her ambiguous attitudes still cause endless discussions nowadays, which have made Helen one of the most emblematic figures of Western culture. However, the romantic approach to the relationship between the Spartan queen and the Trojan prince is the most common bias reproduced by the American film industry: passionate woman, loyal to her feelings and thread of a plot full of passionate elements culminating in the transcendental and mythological Trojan War.

Keywords

Helen of Troy, *Iliad*, woman, literature, cinema.

Folha em branco

Índice

Introdução	1
1. Helena de Troia e a construção do feminino na literatura clássica	5
1.1 Helena homérica.....	9
1.2 Helena trágica	18
2. A disseminação do mito helênico na literatura lusófona do Ocidente.....	27
2.1 <i>Helena</i> , de Machado de Assis.....	30
2.2 <i>A Costa dos Murmúrios</i> , de Lídia Jorge.....	36
3. Entre o sagrado e o profano: a beleza feminina como ideal estético masculino.....	43
3.1 A mitologia e a submissão da mulher grega.....	43
3.2 A religião e a dicotomia feminina: da matrona romana à nudez renascentista....	47
3.3 Espartilhos: da Revolução Francesa a Hollywood	54
4. A romantização helênica no cinema de Hollywood	61
4.1 A idealização do amor romântico.....	61
4.2 Fetichização e desejo sexual	65
4.3 Vingança como recompensa.....	68
5. O feminino helênico nas obras cinematográficas norte-americanas	73
5.1 <i>A vida privada de Helena de Troia</i> (1927)	73
5.2 <i>Helena de Troia</i> (1956).....	82
5.3 <i>As Troianas</i> (1971)	86
5.4 <i>Encaixotando Helena</i> (1993).....	89
5.5 <i>Helena de Troia</i> (2003)	92
5.6 <i>Troia</i> (2004)	95
Considerações finais	97
Referências bibliográficas.....	105

Folha em branco

Lista de Figuras

Figura 1 – <i>Afrodite de Cnido</i> (IV a.C), Praxíteles	46
Figura 2 – <i>Vênus de Milo</i> (I a.C), autor desconhecido	46
Figura 3 – <i>Vênus de Médici</i> (I d.C), autor desconhecido	47
Figura 4 – <i>O retrato de Arnolfini</i> (1434), Jan van Eyck	50
Figura 5 – <i>Pietà</i> (1499), Michelangelo	51
Figura 6 – <i>Davi</i> (1501-1504), Michelangelo	51
Figura 7 – <i>Monalisa</i> (1503-1506), Leonardo Da Vinci.....	52
Figura 8 – <i>São João Batista</i> (1513-1516), Leonardo Da Vinci.....	52
Figura 9 – <i>O nascimento de Vênus</i> (1485), Botticelli.....	52
Figura 10 – <i>Susana e os anciãos</i> (1610), Artemisia Gentileschi	53
Figura 11 – <i>A virgem amamentando a criança</i> (1616-1618), Artemisia Gentileschi.....	53
Figura 12 – <i>A Primavera</i> (1482), Botticelli	54
Figura 13 – <i>As três graças</i> (1639), Peter Paul Rubens.....	54
Figura 14 – <i>Maria Antonieta</i> (1778), Élisabeth Vigée-Le Brun	55
Figura 15 – <i>Cena de família de Adolfo Augusto Pinto</i> (1891), José Ferraz de Almeida Júnior.....	56
Figura 16 – <i>Perspectiva vestuário feminino e roupas íntimas no século XIX</i>	57
Figura 17 – <i>Mulheres operárias no século XIX</i>	58
Figura 18 – <i>Princesa Victoria Mary de Teck</i> (1893)	58
Figura 19 – <i>Cartazes de divulgação <i>Gentlemen prefer blondes</i></i> (1953).....	59
Figura 20 – <i>Cartaz publicitário de divulgação <i>A vida privada de Helena de Troia</i></i>	76
Figura 21 – <i>Cartaz de divulgação <i>A vida privada de Helena de Troia</i></i>	77
Figura 22 – <i>Cartaz de divulgação <i>A vida privada de Helena de Troia</i></i>	78
Figura 23 – <i>Maria Korda como a Helena flapper</i>	79
Figura 24 – <i>Cartaz de divulgação <i>A vida privada de Helena de Troia</i> para o público infantil</i>	80
Figura 25 – <i>Telêmaco e Helena conversam intimamente na presença de Menelau e Eteoneu</i>	82

Figura 26 – Rossana Podestà e a Helena <i>pin-up</i>	83
Figura 27 – Helena e Páris	84
Figura 28 – Katharine Hepburn como Hécuba e as mulheres troianas	86
Figura 29 – Irene Papas interpreta uma Helena <i>vamp</i>	87
Figura 30 – Sherilyn Fenn interpreta Helena e a plenitude da independência feminina	90
Figura 31 – Helena como a Vênus de Milo de Nick	91
Figura 32 – Sienna Guillory como Helena pueril e apaixonada	92
Figura 33 – Helena na <i>teichoscopia</i>	94
Figura 34 – Helena e Páris em Troia	95
Figura 35 – Diane Kruger e sua angustiada Helena.	96

Introdução

Não há dúvidas quanto à atemporalidade de Helena de Troia. Retratada desde a Antiguidade Clássica pelas mais diversas expressões artísticas, a personagem homérica, em qualquer uma de suas abordagens, revela-se complexa e fascinante e, por isso, é uma das mais importantes representantes da feminilidade na literatura clássica ocidental. Originalmente relacionado à cultura grega, o fascínio exercido pelo mito helênico sobre o imaginário popular rompe os horizontes continentais a partir do século XV, durante o período das Grandes Navegações portuguesas – que atravessaram os oceanos e levaram a cultura greco-latina para as Américas, África e Ásia. Assim é que se percebe nitidamente a presença de Helena de Troia na sociedade carioca do século XIX, através da *Capitu machadiana*, ou na guerra colonial em Moçambique, no século XX, através de personagem homônimo na obra de Lídia Jorge.

Rainha, semideusa na sua gênese e protegida de Afrodite, a espartana não era uma mulher comum à sua época. A Helena homérica é detentora de um status social privilegiado que a permitia expressar-se, inclusive em público, diferentemente do tratamento dado pelo poeta, por exemplo, à Criseida e à Briseida, que, embora apresentadas desde o primeiro canto da epopeia, não possuem falas. Considerada a primeira mulher a ter voz ativa no âmbito ficcional da literatura ocidental e dotada de altas faculdades retóricas – que a tornavam uma oradora perfeita do ponto de vista aristotélico –, Helena de Troia alcança seus intentos através da persuasão oral e física. Assim, muito embora não se desconsidere Clitemnestra, Penélope, Hécuba e Andrômaca como importantes personagens representativas do poder feminino na Antiguidade, Helena de Troia configura como superior às demais.

Em *A Poética*, Aristóteles (1991) considera que “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”. Mediante os incômodos e as incertezas provocadas no inconsciente coletivo através da complexidade de Helena, ainda na atualidade, compreende-se a excelência homérica.

O objetivo desta dissertação é traçar uma perspectiva interdisciplinar a fim de apresentar e analisar a reprodução literária da feminilidade helênica através da indústria cinematográfica, considerando, para tanto, a concepção do ideal feminino ocidental, a sua expansão pelo mundo e a relação com os períodos históricos e sociais em que estas

obras foram produzidas. Convém ressaltar que não intencionamos construir uma crítica de gênero às obras clássicas.

As principais questões que motivaram essa dissertação são:

- i) Sendo as Expansões Marítimas portuguesas responsáveis pela atual configuração do mundo que conhecemos, quais os seus contributos para a disseminação do mito helênico em suas expedições?
- ii) A concepção clássica do feminino ainda influencia a cultura ocidental contemporânea?
- iii) Sendo a misoginia uma prática comum na sociedade greco-latina, sob quais perspectivas as personagens clássicas são retratadas pelas obras cinematográficas?
- iv) Como o espectador comum compreende essas reproduções?

Conforme Prodanov e Freitas (2013, p.14), compreendemos metodologia como “disciplina que consiste em estudar, compreender e avaliar os vários métodos disponíveis para a realização de uma pesquisa acadêmica”. Para o desenvolvimento deste estudo, ainda de acordo com os autores supracitados, aplicaremos a metodologia a fim de examinar, descrever e avaliar os métodos e técnicas de pesquisa que possibilitem a coleta e o processamento de informações, visando ao encaminhamento e à resolução de problemas e/ou questões de investigação.

Assim, consideramos o método científico qualitativo para o desenvolvimento e a análise dos dados a serem abordados nesta dissertação, através da bibliografia e filmografia. Neste contexto, propõe-se desenvolver uma análise comparativa entre a Helena homérica e as representadas pelo cinema, considerando o papel feminino na sociedade através dos tempos.

Quanto às análises literárias, tendo em vista as diferenças entre o discurso monológico e o dialógico, optaremos pelo segundo, conforme o preconizado por Bakhtin¹. Assim, de acordo com o discurso polifônico, este estudo será desenvolvido por meio da percepção discursiva como reflexo da construção social, como instrumento de expressão de pensamento e ideologia, permeado pelas vozes ancestrais e contemporâneas da sociedade.

¹ Cf. Fiorin, 2011.

As análises fílmicas respeitarão o conceito preconizado por Penafria (2009, p.1) – que considera como “sinônimo de decompor” – e abrangerá suas etapas decorrentes, quais sejam: “em primeiro lugar, decompor, ou seja, descrever, e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar”.

A fim de delimitar o campo de estudos, serão consideradas somente as obras cinematográficas norte-americanas devido a esta indústria possuir maior impacto na cultura de massas ocidental e por oferecer maior quantidade e acessibilidade de material sobre a temática para a análise proposta.

Quanto às referências textuais à *Odisseia*, salientamos que, apesar de cientes da tradição às citações de obras clássicas (*Od. Rapsódia*, verso), optamos por respeitar a versão em prosa consultada para a realização deste estudo (1994). Assim, mantivemos as referências de acordo com a paginação da obra citada. O texto será desenvolvido consoante as normas do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa e com as Normas de Formatação Gráfica da Universidade da Beira Interior, conforme o disposto pelo Despacho 2019/R/63, retificado em 22 de janeiro de 2020.

1. Helena de Troia e a construção do feminino na literatura clássica

Concebida por Zeus e agraciada com a beleza e proteção de Afrodite, Helena representa uma concepção do feminino que rompe com os limites sociais impostos à mulher na Antiguidade. Culpada, ao partir para Troia, abandona não só o seu ambiente familiar como também passa a coabitar com um estrangeiro – o que agravava ainda mais a afronta à xenófoba sociedade grega. Inocente, evidencia as mazelas masculinas inflamadas pelo desejo, provocando o rompimento dos homens com os códigos morais da Antiguidade, tornando-os, independentemente de sua classe social, corruptíveis à volúpia carnal.

Diversas são as discussões acerca do mito helênico e de sua culpa ou inocência ao longo da história ocidental. Sabemos do caráter pedagógico que a mitologia grega exercia na sociedade clássica. Os deuses mitológicos manifestavam as características humanas exacerbadas, proporcionalmente à sua natureza divina. Assim, a mitologia grega acabava por constituir um limitador do caráter humano para que o homem não fosse insolente². Um mito desenvolve-se sobre diversos elementos sociais e históricos. Numa extensa gama de definições acerca do que é, de fato, *mythos*, é consensual afirmar que este desenvolve-se a partir da construção de uma narrativa. Conforme afirma Buxon (2000:28), “mito grego é a narrativa dos feitos de deuses e heróis e das suas relações com os mortais comuns, transmitida como uma tradição dentro do mundo grego antigo e de importância coletiva para um grupo ou grupos sociais específicos”.

A literatura clássica e a mitologia interagem através de uma narrativa de base oral ou literária. É notoriamente reconhecido que a literatura grega está construída a partir das vozes masculinas. Essa nula representatividade da enunciação feminina não constitui um fator isolado para a vida social, mas estende-se às reproduções através da narrativa clássica. Os escritos antigos refletem as necessidades, anseios, medos e glórias dos homens em relação ao mundo e à sociedade. Entretanto, mesmo negando voz às mulheres e desconsiderando a audiência feminina, a literatura clássica expõe repetidamente a consciência sobre o poder que estas desempenham na vida social e a influência que possuem sobre o universo masculino. Assim, os homens – predominantes em uma sociedade construída sobre a força física – mantêm sob este domínio a submissão feminina.

² Conforme uma das máximas délficas, *mēdén ágan* (nada em excesso). Em *Protágoras* (342c-343b), Platão relata a oferenda dos sábios e a inscrição das máximas no Templo de Apolo em Delfos.

As mulheres ocupavam papéis de coadjuvantes – tanto na narrativa quanto socialmente – erotizadas ou fragilizadas, sem, entretanto, terem as suas reais reivindicações ou exposições por si próprias. Nesse ínterim, excetuam-se nomes como Safo – que em um de seus poemas descreve Helena como “tawny hair”³. Em *O Banquete*, a teoria do amor sobre a qual Sócrates adere é formulada por Diotima. Destacamos ainda, os nomes de Sibila, Praxila, Erina, Mirtis, Corina e Telesila.

Apesar de pertencente a uma sociedade misógina, a mulher – divindade ou humana – na Antiguidade é representada através da literatura como detentora de alto poder retórico. Altamente persuasivas, as figuras femininas eram capazes de provocar grandes rupturas na ordem divina e social, alterando e impactando o encadeamento das ações terrenas. Homero invoca às Musas, no episódio conhecido como *Catálogo das Naus* (*Il.*, Canto II, 494-785), para obter a enumeração exata das forças gregas e para iniciar o canto do *nostos* de Ulisses na *Odisseia*. Em *Teogonia*, Hesíodo inicia e encerra a narrativa da genealogia divina referindo-se às mesmas divindades, dotadas de dons proféticos, doadoras de inspiração e protetoras de toda a arte e produção intelectual. Calíope, Musa da poesia épica, é destacada como “aquela que, entre todas, desempenha papel mais importante”. Sua função era a de acompanhar os reis veneráveis, honrados pelas Musas, “derramando-lhes sobre a língua um doce orvalho e dos seus lábios escorrem palavras doces como o mel; o povo todo fixa, então, nele, os olhos quando traduz a lei divina em sentenças rectas”. As Musas também são invocadas por Virgílio a fim de inspirar-lhe a *Eneida*. Depreende-se, então, que a literatura era considerada uma arte superior, inspirada pelas divindades femininas, que possibilitava ao homem a capacidade de abstração e estado de *enthusiasmus* poético. Segundo Vernant (1990):

os deuses helênicos são potências e não pessoas, o que implica que uma potência divina só (tenha) existência através da rede de relações que a une ao sistema divino, no seu conjunto (...). O feminino é, entre os deuses, indubitavelmente menos homogêneo do que se julga em relação às mulheres mortais.

As potências femininas são possuidoras do maior poder social na Antiguidade, tanto no campo divino quanto terreno: gerar a imortalidade dos deuses e perpetuar a vida dos homens. Entretanto, os deuses não necessitavam relacionar-se sexualmente para gerar vida, bastando, para isso, ativarem a sua energia feminina. Na mitologia clássica, não

³ Cf. Nikoloutsos, 2016, p.203.

havia distinção entre o feminino e o masculino⁴. Macho era relacionado à energia capaz de gerar em outro – ativo – e fêmea à capaz de gerar em si mesmo – passivo. O termo *theor* era utilizado para designar o divino genérico, além da diferença entre os sexos, e *thea* (pl. *theai*) para designar divindade feminina⁵. Sobre o aspecto humano, Platão (1986) considera três espécies: o masculino (Sol), o feminino (Terra) e um terceiro, composto pelos outros dois, a Lua.

Estimulados pelos poderes de Afrodite, os deuses sucumbiam às relações sexuais e aos amores entre si. Contrárias à deusa, destacam-se – além da conveniente⁶ Hera – Atena, Héstia e Ártemis. Essas três *parthénoi* apresentam uma existência afastada dos prazeres sexuais, preservando sua virgindade e mantendo-se insensíveis à atração do desejo, conforme verifica-se no *Hino Homérico à Afrodite V (7-35)*⁷:

Três corações, não é, porém, capaz de persuadir nem de enganar: a jovem filha de Zeus portador da égide, Atena de olhos glaucos. Na verdade, a ela não lhe aprazem os trabalhos de Afrodite de ouro, mas antes a satisfazem os combates e a acção guerreira de Ares – lutas e batalhas – e também ocupar-se de trabalhos gloriosos. Ela foi a primeira que ensinou os homens artesãos, que vivem sobre a terra, a fabricar coches e carros de combate embutidos de bronze e que ensinou às jovens donzelas de pele delicada, nas suas casas, trabalhos gloriosos, tendo-os colocado no espírito de cada uma. Jamais a ruidosa Ártemis, de flechas de ouro, Afrodite que ama os sorrisos submete ao amor; a ela agradam-lhe o arco e as flechas, matar os animais selvagens nas montanhas, e as liras e os coros, os gritos penetrantes das mulheres, os bosques sombrios e uma cidade de homens justos. Também não agradam à venerável virgem Héstia os trabalhos de Afrodite, a primeira que Crono, de espírito recurvo, criou e também, por outro lado, a mais jovem de todas, segundo a vontade de Zeus portador da égide, a venerável deusa que Poséidon e Apolo desejavam como esposa. Ela não desejava muito isso, por isso recusou firmemente e fez um grande juramento – e que foi completamente cumprido – tocando a cabeça do pai Zeus portador da égide: que seria

⁴ Até o século XVIII, acreditava-se que a vagina era o equivalente ao pênis invertido. Somente em 2009, um estudo publicado pelo *The Journal of Sexual Medicine* afirma que o clitóris é o órgão de excitação feminino comparado ao pênis masculino. Cf. Foldes eBuisson (2009).

⁵ Gaia e Urano eram assexuados e autônomos para gerar vidas. Em seu estado feminino, Zeus dá à luz Atena e Dioniso. Hera, em seu estado masculino, gera a Hefestos. Uma das lendas sobre Afrodite considera que ela tenha sido gerada através do esperma de Urano lançado nas águas do mar. Numa correlação com o hinduísmo, a Deusa, mãe do mundo, é bissexual e representa a metamorfose do deus Siva. Apesar de descrita como Mãe, não possui filhos. Quando em combate, guerreando e se satisfazendo no sacrifício da batalha, assumindo a mácula e o sangue derramado, ela liberta o deus puro da impiedade que se adquire sempre no combate contra os demônios. Entretanto, quando se retira para o templo, retorna em seu estado virgem.

⁶ *Il.* (Canto XIV, 187-522), Hera recorre a Afrodite quando deseja seduzir Zeus.

⁷ Cf. Lima, 2005, p. 103.

eternamente virgem, divina entre as deusas. Então, o pai Zeus concedeu-lhe uma bela recompensa, em troca do casamento: ela instalou-se no meio da casa, recebendo a melhor parte; em todos os templos dos deuses ela é honrada e, junto de todos os mortais, tornara-se a mais ilustre de entre os deuses. Destas, não foi capaz de persuadir nem enganar o coração. Mas, de entre os restantes, não há certamente ninguém capaz de escapar a Afrodite, quer de entre os deuses bem-aventurados quer de entre os homens mortais. Ela abalou até o coração de Zeus que ama o raio, ele que é o maior dos deuses e que obteve para si a maior honra.

Dessa forma, essas divindades podem ser classificadas como “mulheres viris”, conforme em Pantel (1993):

Na Antiguidade, sabe-se que o homem e a mulher são feitos de duas naturezas: feminina e masculina, numa proporção variável. Um tratado latino anônimo que dá indicações sobre o masculino e o feminino precisa que existe o masculino na mulher e o feminino no homem, e que toda educação deve estimular os caracteres viris. Por isso, considera-se como uma mulher viril aquela que não cede às **debilidades** femininas. (grifo nosso)

As Moiras, divindades femininas, eram responsáveis por tecer a teia do destino. As Danaides, figuras mitológicas semidivinas, possuíam os mesmos atributos de Ártemis: caçadoras, valentes, destemidas e virgens. As Harpias, mulheres aladas, de garras afiadas, moradoras do mar Jônico, eram divindades monstruosas. As Erínias, deusas personificadoras da vingança. Pandora, a mulher primitiva, descrita por Hesíodo (2005, 82) como “ruína para os homens comedores de pão”, é originalmente concebida como um instrumento de vingança de Zeus para Prometeu.

A obra homérica considera três arquétipos como balizadores da essência e do ideal femininos: Clitemnestra, Helena e Penélope. Essas três mulheres desenvolvem grandes ações nas epopeias *Ilíada* e *Odisseia*, representando o feminino nos ambientes político, social, familiar, conjugal e jurídico.

Penélope, esposa de Ulisses, é a personificação da esposa ideal. Fiel, astuta, mãe dedicada e amorosa, que zela e valoriza sua família e seu povo aguardando o retorno de Ulisses. Clitemnestra, obedecendo aos mesmos padrões sociais, também aguarda o retorno de Agamémnon em seu lar. Enquanto ao homem cabia a exposição social, as aventuras – inclusive no âmbito das relações extraconjugais –, a exaltação de suas qualidades físicas e intelectuais, o desbravamento e o descobrimento do mundo, à mulher era reservado o

confinamento ao espaço doméstico, a incansável espera pelo retorno imprevisível da jornada heroica de seu esposo e a exaltação do seu corpo como instrumento de realização dos desejos masculinos. Ao homem era facultada a missão da manutenção e/ou a devolução da ordem social enquanto a mulher deveria manter a ordem familiar.

Partindo da percepção social para a individual, sabemos que, embora confinadas, Penélope e Clitemnestra revelam-se extremamente racionais, estrategistas e dotadas de alto poder retórico. Através da persuasão, a Clitemnestra de Ésquilo persuade Agamémnon para seu plano homicida com a ajuda do amante. Da mesma forma, Penélope, persuadindo, resiste à ausência de Ulisses por mais de vinte anos, à de Telêmaco e aos homens que desejavam desposá-la. Conforme afirma Manso (2012, p. 402), “é através da dissimulação e não da força que normalmente a mulher da Antiguidade consegue vergar o homem”.

Entretanto, das figuras femininas representadas na Antiguidade, Helena de Troia, objeto deste estudo, é a detentora das abordagens mais ambíguas, despertando as emoções humanas e todas as consequências delas.

1.1 Helena homérica

A *Iliada* narra a mais famosa guerra da Antiguidade, originada a partir de uma concorrência de vaidades entre divindades femininas, e expõe, em seu curso, a condição humana e seus extremos. O cenário da guerra de Troia externa o que há de melhor e pior na essência humana e acaba por desenhar o campo de batalha através do qual sobrevivemos todos os dias: a própria vida. Assim, Homero constrói na *Iliada* o referencial que fundamentaria o início do humanismo ocidental através da composição de arquétipos tanto na esfera mitológica quanto na humana.

Não caberá ao longo deste estudo a discussão acerca das considerações quanto à inauguração da epopeia através dos escritos homéricos ou a precedência dos cantos épicos. Porém, cabe-nos, sim, ressaltar o que afirma Lesky (1995, p.55):

(...) Mas o que é certo é que tanto a *Iliada* como a *Odisseia* devem a sua conservação e imenso influxo precisamente àquelas qualidades pelas quais a epopeia grega alcança a sua perfeição e ao mesmo tempo transcende decididamente os limites do seu gênero. Referimo-nos àquela dramatização da

acção, de que falámos em conexão com a estrutura da obra, e referimo-nos sobretudo àquela humanização da antiga lenda de tom heroico, que nos põe Homero em tão alto apreço.

Logo nas primeiras linhas, a *Iliada* apresenta o teocentrismo característico dos textos homéricos, destacando as ocorrências no campo físico como consequências das vontades dos deuses. Durante toda a obra, as relações com as divindades são valorizadas através dos templos, celebrações e rituais. A narrativa da *Iliada* apoia-se sobre as ações de divindades femininas: o desejo de vingança de Éris e a concorrência entre Atena, Hera e Afrodite. Ao privilegiar o amor da mulher mais bela da Terra, recusando, assim, a vitória e a sabedoria nos combates e também todo o império da Ásia oferecidos por Atena e Hera, respectivamente, Páris simboliza o poder que o feminino exerce sobre o masculino.

Deve-se observar que a dissensão entre essas divindades é anterior ao desafio da Discórdia. Apesar de todo o poder que Afrodite exercia sobre os deuses e deusas do Olimpo, Hera e Atena, assim como Héstia e Ártemis, opunham-se à deusa do amor devido às suas naturezas díspares. A deusa da monogamia e do casamento era contrária à natureza sedutora e voluptuosa de Afrodite que provocava, inclusive, as relações extraconjugais. No entanto, quando Hera intentava reconciliar-se ou alcançar algum favor de Zeus, era à Afrodite a quem ela recorria (Canto XIV, 187-522). Por outro lado, conforme já observamos, a tríade *parthenóica* exalava grande insensibilidade à atração do desejo sexual provocado por Afrodite.

Os hinos homéricos abordam a origem asiática de Afrodite. O sincretismo religioso, muito frequente na época, importa o culto afrodisíaco da deusa Astarte, da Fenícia, cultuada como a deusa da fertilidade por todo o Oriente Médio. Pausânias, em *Banquete*⁸, considera que Afrodite foi cultuada primeiro pelos assírios. A deusa não demonstra muita fidelidade às suas origens asiáticas, o que fica claro na *Iliada*, ao posicionar-se ao lado dos troianos, principalmente de Eneias, seu filho com Anquises, um dos amantes da deusa. A relação entre Afrodite e Anquises é cantada por Homero em seus hinos.

Contrariamente à oposição das *parthenói*, os mortais apresentam-se como terreno fértil para as manifestações de Afrodite. Como referência da beleza divina, tanto pela genealogia de Zeus quanto pela atribuição por Afrodite, Helena exercia grande poder sobre os homens. Na *Iliada*, para Príamo, Helena é “filha” (Canto III, 162). Para Antenor,

⁸ Cf. Platão, 2002.

“mulher” (Canto III, 204). Para Nestor, nenhum homem deve retornar à Grécia sem antes vingar-se dos “entrebuchamentos e lamentações de Helena” (Canto II, 355-356). Quaisquer que sejam as percepções e os tratamentos recebidos por Helena, ela própria carrega sobre si a culpa original através da qual é, ao mesmo tempo, agente e passiva.

Apesar da exaltação da beleza divina da rainha espartana, superior à de todas as mulheres mortais, Homero não descreve detalhadamente as suas características físicas. Nesse sentido, Helena representa não só o poder da beleza mediante o olhar masculino, mas, também, a relativização que este conceito possui, conforme trataremos no capítulo 3. As breves características físicas descritas por Homero não distinguem Helena pela perfeita harmonia estética, mas, sim, realçam as suas características sociais ao revelar uma mulher que pertencia à elite e ao espaço doméstico.

Na primeira cena em que Homero nos mostra Helena, ela tece – atividade comum às mulheres de elevado *status* social da época. Persuadida por Íris, que desperta nela “a doce saudade do primeiro marido, da sua cidade e dos seus progenitores” (Canto III, 139), Helena dirige-se ao episódio conhecido como *teichoscopia* ou *viewing from the walls* (Canto III, 121-244). Ao chegar às muralhas, os anciãos a observam, admiram e especulam sobre a sua beleza e quanto à sua responsabilidade pela guerra que se apresentava. A operação descritiva a partir do ponto de vista masculino desperta no imaginário do receptor da obra de Homero a busca por elementos representativos da beleza que justifiquem a origem de uma guerra decenária. A transição de Helena do ambiente doméstico para o social a expõe diretamente aos olhares masculinos e as percepções que estes têm a respeito dela. Mediante as explanações dos anciãos, o receptor consente com a percepção dos personagens e assume para si a credibilidade do discurso de representantes da aristocracia clássica.

Interrompendo os comentários dos anciãos troianos, Príamo pede a Helena que descreva os heróis gregos. Nesse momento, a rainha transita da posição de observadora e objeto de contemplação à de narradora. Conforme Coelho (2016, p.1), se, para Clader, a descrição de Helena sobre os guerreiros é precisa porque eles já foram seus pretendentes, para Tsagalis “trata-se de um espetáculo organizado em função de Helena – uma segunda disputa dos pretendentes”. Ao inserir a perspectiva de Helena em relação aos gregos a partir das muralhas de Troia, Homero instiga o receptor a compartilhar da sua tridimensionalidade, pois, ao mesmo tempo em que é espectadora do conflito, também é agente e objeto de contemplação. Como espectadora, testemunha a amplitude da consequência de suas atitudes e de Páris. Como agente, intervém na ação identificando

e revelando as potencialidades dos heróis gregos. Como troféu, age tanto como exibição da superioridade troiana – por estarem de posse do objeto de disputa – quanto estímulo para a obstinação grega em permanecer reivindicando a propriedade através do resgate de seu objeto original. Possuir Helena significa possuir poder.

Se a submissão dos homens aos desígnios divinos reforça o caráter teocêntrico da *Iliada*, com relação a Helena não se apresenta diferente. A rainha tem suas atitudes e motivações influenciadas pelas vontades divinas. Na cena da tecelagem⁹, anterior à sua aparição nas muralhas troianas, Helena anseia voltar para clicasa e para seu esposo após ser persuadida por Íris (Canto III, 121-140). Para Príamo, Helena não é culpada, mas, sim, os deuses, “que lançaram (...) a guerra cheia de lágrimas dos Aqueus” (Canto III, 164-165). Posteriormente ao duelo entre Páris e Menelau, Afrodite aparece à Helena na forma de idosa¹⁰ e ordena que a rainha se encontre intimamente com o príncipe troiano, seu protegido, ao qual acabara de resgatar da morte pelas mãos do protegido de Ares. Na perspectiva social da Antiguidade, perder um duelo significava não possuir honra ou merecimento sobre o objeto da disputa. Assim, a vergonha de Páris também era a de Helena. A rainha, ainda com o coração influenciado por Íris pela “doce saudade”, envergonha-se não só pela inferioridade guerreira de seu amante, mas também por si própria por estar ao lado de um homem, segundo a ordem social vigente, incapaz de prover a sua segurança; o que tornava Páris um homem indigno de possuí-la. Movida por este sentimento, recusando-se a cumprir as ordenações de Afrodite após a derrota humilhante de Páris, Helena a replica sem qualquer reverência:

Por isso agora vieste aqui, urdidora de enganos. Vai tu sentar-te ao lado dele, abjura os caminhos dos deuses e que te não levem mais teus pés ao Olimpo! Em vez disso estima-o sempre e olha por ele, até que ele te faça tua mulher, ou até sua escrava! Mas eu para lá não irei – seria coisa desavergonhada – tratar do leito aquele homem. No futuro as troianas todas me censurariam. Tenho no peito dores desmedidas. (Canto III, 405-412)

Helena somente cede aos desígnios de Afrodite após a deusa ameaçar retirar a sua proteção sobre ela, o que a subordinaria a uma “morte maligna” (Canto III, 417). Esse

⁹ Ao revelar a obra que tece as cenas dos combates entre os Aqueus e Troianos, Homero nos incita a questionar: seria também Helena uma moira? Nas mãos da rainha está a desenhar-se a vida e a morte de milhares de homens que lutam pela honra de seus reinos, mas, sobretudo, uma guerra justificada através do nome de Helena.

¹⁰ Burkert (1993, p.352-353) afirma que Afrodite converte-se em um *daímon* neste momento. Ainda segundo o autor, “*daímon* é um poder oculto, uma força que leva o homem a fazer algo, mas para a qual não pode ser nomeada a origem”.

embate entre protetora e protegida revela uma relação próxima e quase catártica entre a divindade e a rainha espartana.

A comparação à Afrodite não é exclusividade de Helena na *Ilíada*. Briseida e Cassandra, assim como a rainha, têm as suas belezas comparadas à da deusa. O que diferencia, então, Helena das outras mulheres homéricas? Para Nikoloutsos (2016, p.199), Homero não explicita a designação de Helena como a personificação de Afrodite por esta jamais associar-se a alguns dos argumentos utilizados por aquela em seus discursos. Enquanto Homero a designa como “mulher divina” (Canto III, 228), ela profere contra si própria palavras condenatórias – “mulher detestável que sou” (Canto III, 404) – e incondizentes com o estrato social no qual está inserida. No Canto III, 180, quando da chegada dos gregos à Troia, a rainha espartana descreve Agamémnon aos troianos como “cunhado da cadela que sou”. A mesma expressão é utilizada novamente por Helena para se autodefinir durante diálogo com Heitor, irmão de Páris (Canto VI, 344 e 356).

A ambiguidade de sua personalidade (provocada a partir das influências divinas associada à ausência de maiores informações quanto às suas características físicas – que priva o leitor de conceber com maior concretismo imagético a personificação homérica da beleza) contribuem para que Helena de Troia seja interpretada como uma metáfora da essência feminina. Burke¹¹ afirma que a poesia e a retórica não descrevem de maneira tão exata quanto a pintura. Entretanto, e por isso, constituem-se como artes superiores, pois provocam responsabilidades criativas no receptor. Para ele, “their business is to affect rather by sympathy than imitation; to display rather effect of things on the mind of the speaker, or of others, than to present a clear idea of the things themselves”.

Helena carrega consigo diversos carizes que compõem a essência feminina. Nikoloutsos (2016, p.201) afirma que “her body is empty of flesh but full of essence”. Ao não definir fisicamente Helena, Homero privilegia a composição de sua personalidade focada na sua individualidade carregada da complexa essência feminina. Para isso, minimiza, inclusive, a maternidade. A Helena maternal é pouco enfatizada ao longo da *Ilíada*. Hermíone e sua mãe não têm sequer um diálogo que revele detalhes sobre a relação entre as duas. Assim, podemos reafirmar que a construção de Helena é concebida para o “consumo” masculino. Com o viés maternal pouco expressivo, Helena, na misógina sociedade clássica, não apresenta maiores impedimentos para ser objeto de posse de outro homem – representado através de Páris. Além disso, o afastamento da maternidade confere ao imaginário masculino a ideia da manutenção do corpo feminino

¹¹ Cf. Nikoloutsos, 2016, p. 202.

em seu estado original, não necessariamente virginal, mas sem as alterações físicas provocadas pela gestação, ratificando o cunho sexual predominante na relação entre Helena e Páris.

Assim como a *Ilíada*, a *Odisseia* tem seu início subordinado às designações divinas. Ulisses representa o desejo dos heróis gregos em retornar para os braços da mulher amada e para o conforto do lar após enfrentarem sangrentas e valorosas batalhas. Sendo a obra a narração do *nostos* de Ulisses a Ítaca e da desmobilização grega após a guerra de Troia, a *Odisseia* canta o retorno da ordem social após a derrota troiana. Entretanto, apesar de se constituir também como uma obra teocêntrica, a *Odisseia* infere responsabilidades quanto aos sofrimentos experimentados pelos mortais como consequências das suas próprias ações. Na perspectiva da *Odisseia*, os homens são livres para fazerem suas escolhas, mas sofrem os castigos divinos ao transgredirem as leis sociais ou as tradições, conforme afirma Zeus ao lembrar da morte de Egisto durante diálogo com Atena (Rapsódia I, p. 2¹²): “- Oh, que exprobação não fazem os homens aos deuses! Dizem que de nós procedem os males, quando só eles, por loucura própria e contra a vontade do destino, são os seus autores (...)”.

Contrariamente às sanções divinas sofridas por Egisto e Clitemnestra, Helena e Menelau estão de volta à Lacedemônia, onde vivem em harmonia conjugal após seu esposo resgatá-la dos troianos, inclusive de Deífobo, com quem também Helena se casou após a morte de Páris. Ao longo das primeiras linhas da Rapsódia IV, Homero concede-nos a descrição de uma cena extremamente afetiva: um banquete familiar onde celebravam as núpcias de seus filhos – sendo Megapentes concebido com uma escrava, pois “os deuses não davam mais descendência à Helena” (Rapsódia IV, p. 41) após o nascimento de Hermíone, “de feições iguais às da áurea Afrodite” (Rapsódia IV, p. 41). A cena amplia-se de uma reunião familiar para social, descrevendo a participação de vizinhos.

Helena, assim como na *Ilíada*, não mantém nenhum diálogo com Hermíone, apesar de lamentar-se por ter abandonado sua família devido à “loucura causada por Afrodite” (Rapsódia IV, p. 48). Na cena inicial da Rapsódia IV, onde se apresenta a harmoniosa família de Menelau, é ele quem divide a cena com os filhos aquando da chegada de Telêmaco e Pisístrato. A rainha surge em cena comparada à Ártemis¹³. Nesse sentido, a

¹² Salientamos, conforme já mencionado na Introdução deste estudo (p. 3), que optamos por respeitar a versão em prosa consultada para a realização deste estudo (1994). Assim, realizaremos as referências textuais de acordo com a paginação da obra citada.

¹³ Essa comparação em *Odisseia* não é exclusiva de Helena. Nausícaa e Penélope também são comparadas à deusa.

comparação à essa *parthenói* confere à Helena um afastamento do alto teor sexual inferido ao longo da *Iliada* para uma maior aproximação comportamental das mulheres aristocratas da Antiguidade. Embora Helena também tenha sido apresentada em sua primeira cena na *Iliada* como tecelã, na *Odisseia* a rainha encontra-se em nível superior ao de outrora. A roca que sua serva coloca diante de Helena representa um símbolo da atividade da tecelagem, desempenhada por mulheres de alta estirpe social¹⁴. A narrativa, porém, ressalta que a roca de Helena, ofertada por Alcandra durante sua estadia em Tebas¹⁵, era feita de ouro, traduzindo a excelência do divino¹⁶.

Na Lacedemônia, Helena converte sua angústia vivida em Troia em luxo, ativez e astúcia. Ao longo da *Odisseia* (Rapsódia XV, p. 212), é definida como “mulher preclara”, das “faces belas” e de “níveos braços”, inferindo à subjetividade do receptor a responsabilidade sobre a completude da construção imagética da personagem. A aparição da rainha é descrita após Homero narrar a admiração de Telêmaco e Pisístrato ao adentrarem o suntuoso palácio a convite de Menelau. Enquanto o rei ponderava sobre questionar a identidade de Telêmaco, de seu aposento, a rainha transita para o salão servida por seus criados. Na *Iliada*, conforme tratamos anteriormente, Helena é apresentada na primeira cena ainda como observadora, sem fala, influenciada por Íris enquanto borda uma peça com as cenas das batalhas entre gregos e troianos. Na *Odisseia*, a narrativa concentra-se mais profundamente em distinguir a superioridade de Helena através de uma atmosfera que a destaca dos demais presentes na cena. Seus criados preparam a sua entrada através de um ritual formal e impactante tanto para os hóspedes quanto para o receptor, ao perceberem que nenhum dos outros personagens recebeu tal tratamento, nem mesmo o rei. O narrador destaca que as preciosidades exibidas pela rainha não são presentes de seu esposo, mas recebidos em honra dela própria durante sua estadia no Egito.

O leitor/receptor, ainda sem se recuperar da entrada helênica, impacta-se novamente com a astúcia da rainha. Antecipando-se a Menelau, a percepção de Helena quanto à identidade de Telêmaco não é escondida por ela, que a expõe imediatamente diante de todos (Rapsódia IV, p. 42)¹⁷. Enquanto Menelau somente especula em seu interior quanto a uma possível relação entre Ulisses e o desconhecido hóspede, Helena expõe sua

¹⁴ Penélope, Calípo, Arete e Circe também são descritas como tecelãs na *Odisseia*, o que reverbera a aproximação da imagem helênica às demais mulheres virtuosas, de acordo com as regras sociais vigentes.

¹⁵ O Egito é tema recorrente nas representações de Helena e representa, na cultura grega, o estereótipo do luxo, exotismo e morada de bárbaros.

¹⁶ Cf. Pereira, 2014, p. 26.

¹⁷ Ao interrogar os hóspedes quanto à sua identidade antes do término do jantar, Helena rompe com um código social.

percepção sobre a real identidade de Telêmaco bastando, para tanto, a mera observação de suas características físicas. A antecipação de Helena a Menelau ocorre novamente durante a despedida de Telêmaco. Se, ao revelar a identidade de Telêmaco, a rainha estava subsidiada por argumentos visuais que poderiam remeter às semelhanças físicas entre pai e filho, Helena, desta vez, lança profecias sobre o retorno de Telêmaco a Ítaca, justificados por si pela inspiração divina e que se confirmarão ao longo da narrativa:

- Escutai-me! Vou anunciar-vos o que os imortais inspiram ao meu coração e que, como julgo, terá cumprimento. Como esta águia vinda do monte, onde nasceu e tem os filhos, apanhou o ganso doméstico, assim Ulisses, depois de suportar trabalhos sem conta e correr muitas terras há-de volver a sua casa e vingar-se. Talvez até lá já esteja, a cogitar no extermínio de todos os pretendentes. (Rapsódia XV, p. 214)

Ao se confirmar a profecia de Helena, Homero mais uma vez instiga seu receptor quanto à veracidade dos relatos da rainha e quanto à sua relação com o sobrenatural. Mesmo com tantas contradições, Helena pode ser considerada vítima das ações divinas.

A sua atmosfera misteriosa é novamente acentuada ao revelar mais um dos presentes que trouxe consigo do Egito: uma droga capaz de promover o esquecimento de “todos os males (...), tão úteis e excelentes” (Rapsódia IV, p. 47). O *phármakon*¹⁸ administrado por Helena é tão ambíguo quanto ela, conforme a narrativa, podendo ser benéfico ou prejudicial. Em seguida, Helena inicia a narrativa de seu encontro com Ulisses em Troia. A alternância dos lugares dos personagens sugere um embate entre as suas astúcias tão características. Primeiro, a rainha expõe seu reconhecimento do herói. Disfarçado e tendo alcançado êxito ao adentrar Troia sem ser reconhecido, Ulisses tenta evitar o confronto com Helena, o que, entretanto, não foi suficiente para impedir a astúcia da rainha. Posteriormente ao feito, Menelau revela o cenário no interior do cavalo de Troia e o esforço dos homens para resistir à sedução de Helena, que os chamava pelos nomes com “voz igual à das suas esposas” (Rapsódia IV, p. 48). Ali, Ulisses é quem detém os homens e não permite que eles sejam seduzidos pela rainha. Se, no primeiro momento, é Ulisses quem sucumbe à perspicácia de Helena, o oposto acontece no segundo momento. O herói e a rainha reconhecem a si próprios um no outro, confrontando-se através de um duelo silencioso desenrolado sob a *metis* de ambos.

¹⁸ Na *Odisseia*, Helena é imbuída das mesmas competências de Circe para administração de *phármakon*. Mais uma vez, Helena é distinguida das demais mulheres mortais ao praticar poderes somente concedidos às divindades. Entretanto, o *phármakon* de Circe provoca o esquecimento do lar, enquanto o de Helena, o esquecimento de todos os males.

Os relatos de Helena e Menelau rememoram a ambiguidade da personagem. Ao receber Ulisses de acordo com as regras da hospitalidade, a rainha representa uma aliada. Porém, ao tentar seduzir os gregos no interior do cavalo, representa uma inimiga. Importante observar que, novamente, as ações de Helena que prejudicariam os gregos são atribuídas às intervenções divinas. Ao descrever o momento em que reconhece Ulisses, Helena não justifica sua *metis* como concessão ou possessão divina. Menelau, em seu relato, atribui aos deuses a atitude de sua esposa em seu intento que poderia ter arruinado o bem-sucedido plano dos aqueus. A rememoração dos feitos heroicos durante os momentos finais da Guerra de Troia consolida a divisão da rainha em duas vertentes: Helena de Troia e Helena de Esparta.

A gênese helênica garante benefícios a Menelau. Assim é que o rei está destinado a habitar nos Campos Elíseos por, diante dos deuses, ter “Helena por esposa” e ser “a seus olhos genro de Zeus” (Rapsódia IV, p. 56). A partida e o *nostos* de Helena acrescentam muitas riquezas a Menelau, conforme afirma o rei:

A verdade é que, no regresso, ao oitavo ano, as trouxe, nas minhas naus, depois de sofrer numerosos trabalhos e de andar errante por muitas terras: por Chipre, Fenícia e Egípto, e de ter chegado até a região dos Etíopes, dos Sidónios e dos Erembos e até à Líbia (...). (Rapsódia IV, p. 43).

Apesar de apresentada sob um novo cariz, Helena continua a carregar o manto da traição sobre si. Telêmaco, ao retornar a Ítaca, afirma à Penélope que viu Helena, “aquela que deu causa, por vontade dos deuses, à guerra entre Argivos e troianos” (Rapsódia XVII, p. 243). Penélope, durante o reconhecimento de Ulisses, afirma que:

Helena, filha de Zeus, nunca teria subido ao leito doutro varão, se soubesse que os filhos belicosos dos Aqueus haviam de reconduzi-la para a sua casa e para a terra pátria. Sem dúvida, uma divindade incitou-a a praticar aquela acção vil, porque antes nunca tivera no espírito a intenção de praticar o crime funesto, que originou as nossas desgraças (Rapsódia XXIII, p. 243).

A autoculpabilização de Helena ainda é manifestada, conforme observa-se ao reconhecer Telêmaco. A rainha lamenta a partida de Ulisses, tendo de deixar seu filho recém-

nascido, “para travar rija batalha por causa de mim, desta cara sem-vergonha” (Rapsódia IV, p. 45).

Homero mantém na *Odisseia* a ambiguidade sobre a responsabilidade de Helena quanto à guerra de Troia. Ao não solucionar esta questão, Homero não produz julgamentos quanto às atitudes de Helena. Dessa forma, o poder sobre seu julgamento ou absolvição é concedido ao receptor. Para fazê-lo de forma justa, entretanto, o leitor/ouvinte deve munir-se dos argumentos necessários para a sustentação de sua perspectiva, contribuindo para a confirmação do caráter pedagógico da mitologia na Antiguidade. Deve-se ressaltar que o aprendizado se constitui como uma construção social e individual. Nesse caso, podemos entender que Homero não preenche essa lacuna de maneira intencional a fim de promover debates acerca da culpa ou inocência da rainha, contribuindo para geração de maior construção de conhecimento a partir da exposição de pontos de vista e percepções diversas.

1.2 Helena trágica

Considerada por Aristóteles (2000) como arte superior à epopeia, na tragédia os mortais já não se encontram em posição exclusivamente passiva aos desígnios divinos. Essa mudança de perspectivas, observada a partir da *Odisseia*, confere maior responsabilidade aos homens sobre as consequências de suas atitudes e influencia a organização social da *pólis*. Lesky (1995, p. 258) afirma que:

Com o mito heroico, a tragédia conquistou um âmbito temático que vivia no coração do povo como um trecho da sua história, mas que, ao mesmo tempo, assegurava, relativamente ao objeto tratado, a distância que é condição irrevogável da grandeza de toda a obra de arte.

Assim é que as obras trágicas promovem uma mudança de perspectiva quanto às ações apresentadas por Homero. Enquanto a *Ilíada* e a *Odisseia* sugerem a isenção de responsabilidade de Helena justificando suas ações por meio das interferências divinas, a tragédia grega irá atribuir três principais juízos quanto à conduta da rainha: a condenação, a discussão e o elogio¹⁹. Nessa perspectiva, consideraremos para este estudo a figura helênica presente nas obras *Agamémnon*, de Ésquilo, *As Troianas*, de Eurípidés e *Elogio de Helena*, de Górgias.

¹⁹ Cf. Coelho, 2001, p. 160.

Agamémnon canta os infortúnios do herói homônimo em seu *nostos* a Argos, predito por Homero na *Odisseia*.

Ditoso filho de Laertes, Ulisses fecundo em recursos! Tu possuis uma esposa dotada de grande virtude. A nobre Penélope, filha de Icário, não se esqueceu de Ulisses, o seu marido legítimo; por isso, não perecerá jamais a glória da sua virtude e os imortais hão-de inspirar aos homens belos cantos em honra da sensata Penélope. Diferente dela foi a filha de Tindareu, a qual premeditou obras iníquas e deu a morte a seu esposo. Um canto fá-la há odiosa entre os homens – canto, que atrairá um renome infame sobre todas as mulheres, até sobre a que for honesta. (Rapsódia XXIV, p. 344)

Inconformada pelo sacrifício de Ifigênia e pela dor da perda provocada mais uma vez²⁰ por Agamémnon, Clitemnestra orchestra a morte do rei com Egisto, seu amante. Assim como Homero em suas obras, Ésquilo traça um comparativo entre os três arquétipos femininos presentes na cultura grega clássica: Penélope, Clitemnestra e Helena.

Em *Agamémnon*, embora não seja uma personagem física na obra, Helena é apresentada ao longo da narrativa como aquela responsável por todas as tragédias que se desenvolvem a partir da sua fuga com Páris. Desde o início da obra, Ésquilo evoca a memória do receptor quanto às dores sofridas por gregos e troianos na jornada à Troia, realçando a culpa de Helena.

Assim aquele que é superior em poder, Zeus hospitaleiro, envia contra Alexandre os filhos de Ateu, condenando Danaos e Troianos, igualmente, a lutas sem conta, tudo por causa de uma mulher que já foi de muitos maridos. (59-63)

O nome de Helena está associado à fuga, ao rapto e aos conflitos entre os homens. Desde o seu rapto por Teseu, aos doze anos, e resgate por seus irmãos Dioscuros, os homens embatem suas forças físicas e bélicas seja para possuir ou para resgatar Helena. O lamento do *Coro* pela morte trágica de Agamémnon, “que muito sofreu por causa de uma mulher e às mãos de outra mulher perdeu a vida” (1451-1453), promovida por

²⁰ Cf. Kerényi (2015, vol. II, p. 288), após Agamémnon assassinar Tântalo – seu esposo – e seu filho recém-nascido, Clitemnestra torna-se espólio de Agamémnon. Desta união, nasce Ifigênia. A *Ilíada* relata o assassinato de Ifigênia por seu próprio pai a fim de alcançar retratação diante Ártemis, após abaterem uma corça ofertada a ela, para que a deusa torne o mar novamente propício para a navegação, com bons ventos a favor.

Clitemnestra e Egisto, destaca a luta empreendida pelo rei para garantir o retorno da cunhada, “mulher de audácias voluntárias” (804). Apesar, entretanto, de ser uma obra menos teocêntrica e mais centrada nas ações individuais, Ésquilo evoca a ancestralidade como justificativa para as tragédias no seio familiar dos atridas.

Helena somente é nomeada no meio da obra (687). Até este momento, sua presença é referida a partir das mazelas relacionadas ao seu nome, conforme observa-se na fala de Clitemnestra ao referir a vitória espartana sobre os troianos.

Separadamente se ouvem, marcadas por diferente fortuna, as vozes dos vencidos e dos vencedores: os primeiros, enlaçando os cadáveres dos maridos ou dos irmãos, muitas vezes crianças sobre os corpos dos velhos avós de que descendem, do fundo duma garganta que deixou de ser livre choram a morte de seus entes queridos; os outros, cansados de errarem na noite depois da batalha, preparam-se, famintos, para tomar a sua refeição matinal com aquilo que encontram na cidade. (324-332)

Assim, causadora da guerra que promoveu o sacrifício de sua sobrinha – ou filha²¹ – por Agamémnon (225-227), esposa e mãe desertora de seu próprio lar (410-455), presa de Páris (531-535), filhote de leão (718-716), sacerdote de *Ate* (736), Erínia (747), Helena, em *Agamémnon*, é a nomeação da “companhia funesta” (746) e dos males (750-781) que se abateram sobre os homens. Sobre o conceito de *Ate*, afirma Lesky (1995, p. 276):

A nossa linguagem não pode reproduzir o seu sentido com uma só palavra, pois implica dois aspectos que os Gregos daquela época consideravam como unidade: vista pelo lado da divindade, *Ate* é o destino que ela envia ao homem; vista pelo lado do homem, manifesta-se como a obcecação que no primeiro momento se aproxima dele adulando-o, mas que ofusca cada vez mais os seus sentidos e acaba por o levar à perdição.

Apesar da culpabilização de Helena durante toda a narrativa, Clitemnestra isenta a irmã pelo assassinato de Agamémnon e atribui ao *daímon* “o desejo de beber sangue” (1489) presente na genealogia dos atridas, evocando o crime de Atreu²². Sobre o esposo, recai a herança ancestral da morte violenta, mais uma vez, referindo-se aos seus dois filhos

²¹ Cf. Kerényi, 2015, vol. II, p. 217.

²² Cf. Kerényi, 2015, vol. II, pp. 58-62, 275-276.

mortos por Agamémnon. A morte por uma mulher eximia Agamémnon da *kléos* devida a um guerreiro valoroso²³, agravada pelo fato do ato ser executado pela sua esposa e o respectivo amante. Por interferência divina ou herança ancestral, fato é que a ausência de *kléos*, aplicada à maternidade, também se verificará, posteriormente, na morte de Clitemnestra – e de Egisto – pelas mãos de Orestes e Electra, conforme prenunciado nos diálogos finais de *Agamémnon*.

Contrariamente a Ésquilo, Eurípides concede à Helena a participação ativa em sua tragédia. Em *As Troianas*, a rainha espartana possui voz, presença e poder de argumentação, em conformidade com a sua origem homérica. Helena é apresentada semelhantemente à estratégia narrativa de Ésquilo, que antecipa as mazelas e o sofrimento troianos à aparição física – no caso esquiliano, à nomeação – da rainha. A narrativa inicia com o cenário de destruição troiana pós-guerra apresentado por Poséidon, deus do mar – que reconhece a derrota por Hera e Atena, protetoras dos espartanos –, que decide abandonar a cidade. Num ambiente em que nem mesmo o deus protetor já se permite habitar, as mulheres troianas encontram-se destinadas a tornarem-se espólios de guerra após a morte dos seus guerreiros, filhos, pais e maridos. A rainha troiana lamenta as dores físicas e morais das mulheres – fadadas à incerteza e à subserviência a um povo estrangeiro – e as mortes dos homens troianos – como Príamo, “degolado no altar doméstico” (483-484) – “por causa das núpcias de uma só mulher” (498-499).

Helena, apresentada na obra como filha de Tíndaro e não de Zeus, encontra-se como prisioneira das troianas e somente adentra em cena na linha 894. Ainda antes de sua entrada, Menelau justifica os seus motivos para empreender contra Troia. O rei acentua a desonra cometida por Páris contra Zeus, deus da hospitalidade, e, visando vingar o deus mais do que o resgate da esposa, decide avançar as tropas gregas contra Troia. Entretanto, o discurso de Menelau não se sustenta por muito tempo. Intencionando, inicialmente, conceder a morte de sua esposa pelas mãos “de todos aqueles que perderam seus entes queridos em Troia” (889), o rei é advertido por Hécuba quanto ao poder sedutor de Helena, capaz de “arrebatar os olhares dos homens, de conquistar cidades, de incendiar casas, tal é a sua sedução” (891-893). Mesmo sem saber se ainda lhe resta

²³ Cf. Pereira, 2012. Apesar de possuir grandes vitórias no campo bélico, o caráter tirânico de Agamémnon é permeado por características que não conferem virtude a um rei, principalmente no que diz respeito aos impulsos carnis, conforme verifica-se através das suas relações forçadas com Clitemnestra, Briseida, Criseida e Cassandra, sendo as duas últimas virgens e sacerdotisas de Apolo. É importante ressaltar, também, a desonra a Crises, a morte de Ifigênia, da corça sagrada de Ártemis, de Tântalo – filho de Tiestes e primeiro marido de Clitemnestra – e do filho do casal, que acarretam sobre Agamémnon uma série de afrontas aos códigos morais e aos deuses.

algum pedido derradeiro, Hécuba manifesta o seu louvor a Menelau, caso ele mate a espartana.

Helena entra em cena provocando um contraste evidenciado entre o seu vestuário e o das troianas. Após a apresentação do cenário destruído do pós-guerra, sua aparição é marcada pela preservação da sua forma física em relação às outras mulheres, reforçando a sua superioridade mesmo em um momento em que todas as mulheres são espólios com destinos incertos. Apesar de Menelau não atender de imediato os desejos de Hécuba quanto à determinação da morte de Helena – mesmo quando questionado por ela diretamente, o rei afirma que o seu destino é incerto, após expor suas intenções de levá-la para morrer na Grécia (901-903) –, ele considera ouvir os argumentos da esposa após a intervenção de Hécuba.

A rainha apresenta diversos culpados pela sua desgraça: a esfera divina, os troianos, Menelau e, por fim, ela mesma. A ordenação da defesa da rainha é estruturada do campo amplo para o reduzido, agindo de forma a minimizar a sua responsabilidade sobre os fatos. Entretanto, atribui à Hécuba e a Príamo a primazia sobre a concretização da maldição ao não observarem a advertência divina, concedida em sonho à rainha troiana, não impedindo o nascimento de Alexandre. Ainda sobre a relação dos deuses e troianos, Helena culpa o príncipe de Troia pela predileção à Cípria (Afrodite) durante o julgamento de Páris. Mesmo no preâmbulo de seu discurso, podemos notar que a capacidade persuasiva de Helena já introduz no receptor ideias lógicas que permitem iniciar o seu afastamento da culpabilização e aproximá-la da isenção, ou, ao menos, da condição de vítima das circunstâncias. Simultaneamente, Helena confere sobre si a razão da desgraça e da sorte da Grécia: desgraçada porque a sua rainha havia sido subtraída; afortunada porque não foi subjugada “pelos bárbaros, nem pela força das armas, nem por uma tirania” (934-938), mas pela divindade, que inferiu diretamente sobre a rainha a responsabilidade de ser um prêmio, sendo Helena uma vítima “vencida por sua beleza” (936-937).

Helena prossegue ao ápice de sua retórica: apresentar seus motivos para a fuga do palácio às escondidas. A rainha segue sustentando em seu argumento a interferência divina sobre o campo humano. Na companhia de Páris, equiparado a um *daímon*, um “gênio do mal”, está Afrodite, aquela de quem até mesmo Zeus torna-se “escravo” (950-951). A comparação de Páris a um ser intermediário entre os homens e os deuses confere ao príncipe o *status* de superioridade aos demais, potencializado pela presença de Afrodite, sua protetora. Assim, acusa Menelau de tê-la deixado vulnerável e sozinha em

casa com um ser tão poderoso e sobrenatural como Páris, confrontando o rei sobre a sua superioridade a Zeus e os devidos castigos a Afrodite.

Buscando elucidar os principais episódios decorrentes da sua partida, Helena expõe as suas tentativas de fuga de Troia após a morte de Páris, alegando ter sido impedida pela guarda real troiana e sendo obrigada a casar-se com Deífobo. Após a apresentação de sua defesa, que a isenta de culpa e a transforma em vítima das intervenções divinas, Helena evoca a sentença de Menelau. Expondo ainda outros dois maridos posteriores a ele, Helena incita à memória do rei o relacionamento conjugal, rememorando o ato sexual, inclusive com os outros parceiros, provocando o seu ciúme e sentimento de posse:

Como poderia eu então morrer com justiça, esposo meu, (...) e merecidamente, da tua parte, eu, que fui desposada à força, depois de ter caído numa amarga escravatura, pelo que respeita à minha vida em casa, em vez de ser tratada como um prêmio de vitória? Se queres mandar nos deuses, isso é, da tua parte, uma ambição insensata. (962-966)

Em *As Troianas*, Eurípides preserva a tridimensionalidade helênica da *Iliada*. Apesar de o espólio de guerra ser considerado um prêmio pelos vencedores, aos perdedores condicionava à escravidão. Às mulheres cabia servir ao seu senhor, tornando-se escravas, concubinas ou, até mesmo, esposas, como Clitemnestra. Helena, entretanto, não constitui um espólio de guerra. Ela é a causa da guerra e não o que sobrou. É observadora da desgraça troiana. É o troféu, o *totem*, o objeto. É a causa, a consequência e o prêmio da disputa.

A acusação de Hécuba atribui aos deuses comportamentos diferentes aos considerados pela mitologia grega, onde eles representam a exacerbação dos comportamentos humanos. A rainha troiana, em seu discurso, defende os deuses como infalíveis e afastados do comportamento humano, questionando a humanização das atitudes a eles atribuídas por Helena. Contrariamente ao seu discurso de valorização da infalibilidade divina, Hécuba racionaliza o argumento de Helena, considerando contra ela a ausência de reações como vítima consciente de seu rapto, a ganância e gozo nas riquezas, a predileção pelos vencedores – rememorando os conselhos e as providências ofertadas a ela para que retornasse a Argos em segurança – e pedindo a Menelau, mais uma vez, a morte de Helena a fim de estabelecer “esta lei para as outras mulheres, de que quem quer que atraia o marido morrerá” (1029-1031).

Após Menelau proferir a sua sentença de morte, Helena lança-se aos seus pés, implorando pela sua vida. Entretanto, a morte de Helena não é concretizada em cena. As palavras de Menelau sugerem que o *nostos* da rainha a Argos – para que sofra a “má morte” (1055) como exemplo para que “todas as mulheres sejam castas”, apesar de, segundo ele, não ser “coisa fácil” (1057) – acontece em navio diferente do rei. Somente após a narrativa do *nostos* de Helena é que se dá a notícia da partida de Andrômaca, da morte de Astianacte e seu posterior funeral, não eximindo, porém, a espartana da atribuição da culpa por mais esses fatos. Assim, exprime Hécuba (1214-1216), “mas agora quem deles te privou foi Helena pelos deuses abominada, e foi ela que ainda por cima destruiu a tua vida e toda a tua casa deitou a perder”.

No tribunal de honra que se estabelece pelos homens na Antiguidade para julgar Helena, Górgias destaca-se como advogado em defesa da rainha. Entretanto, Helena retorna ao assento do tribunal, ou seja, torna-se novamente passiva na narrativa através da qual ela busca a absolvição e ele um “jogo” (21) retórico. Em *Elogio de Helena*, Górgias argumenta a favor da rainha espartana ao longo de vinte e uma linhas em que discorre sobre os possíveis motivos pelos quais ela haveria partido de Troia. Fosse pela vontade divina, violência física, persuasão ou, ainda, pelo amor, todas essas justificativas apresentadas pelo sofista isentariam Helena da culpa atribuída a ela.

Assim como as Musas inspiram os poemas homéricos, as virtudes humanas inspiram as tragédias. Assim é que Górgias exalta as virtudes relacionadas ao equilíbrio e à ordem em todas as dimensões existenciais do indivíduo: *pólis*, corpo, alma, ação e discurso. A exposição da completude das considerações acerca da existência humana infere a Górgias credibilidade diante do receptor, preparando-o para o discurso a ser proferido. Helena é apresentada como filha de Leda e Zeus. Por isso, pela sua genealogia divina, superior a todos os humanos, inclusive aos homens²⁴.

(4) E, tendo sido gerada assim, obteve a beleza igual à dos deuses, que ela tomou e não manteve escondida; em muitíssimos produziu muitíssimos desejos de amor, e com um só corpo reuniu muitos corpos de homens que pensavam grande sobre coisas grandiosas, dos quais uns possuíam uma grandeza de riquezas,

²⁴ A ressalva de Górgias é bastante enfática ao se referir aos homens. Como sabemos, os homens são – e continuam a ser – a figura dominante na sociedade desde tempos remotos e quem produzem as memórias da humanidade na Antiguidade. Ao referir Helena como ser superior, inclusive aos homens, devido à sua genealogia divina e apadrinhamento no plano físico por figuras masculinas que representam o esplendor máximo das suas esferas, Górgias invoca a reconsideração de toda a sociedade quanto a abordagem moral de Helena.

outros a boa reputação de uma antiga linhagem nobre, outros a boa condição do próprio vigor, outros a capacidade de uma sabedoria adquirida; e todos vinham pelo amor que almeja a vitória e pelo invencível gosto da honra.

Rememorando a correspondência entre Helena e os conflitos que se dão por seu nome – seja na Grécia, no Egito ou no sobrenatural – e acentuando a sua superioridade, a beleza helênica é exaltada como divina e sedutora de homens da mais alta estirpe social, distinguidos pela sua ambição, riquezas, poder político, sabedoria ou vigor físico, atraídos, todos, “pelo amor que almeja a vitória e pelo invencível gosto da honra”. Entretanto, à Helena atribui-se valor superior, inclusive, através dos homens com os quais se relaciona, sendo ela um reflexo das virtudes masculinas de seus parceiros pelas quais merece ser respeitada, mesmo entre os homens. Evitando o risco de incorrer em algum nome menos prestigiado, Górgias atribui ao receptor a responsabilidade sobre a ciência dos parceiros de Helena, omitindo as suas nomeações no texto, permanecendo em seu propósito de evidenciar a isenção da rainha.

Para alcançar o indulto de Helena, Górgias recorre ao teocentrismo homérico, que considera a interferência divina como superior a todas as vontades e sobre a qual os julgamentos humanos tornam-se impotentes. Entretanto, quanto a Páris não considera a inspiração sobrenatural sobre seus desejos, ainda que por meio de um *daímon*. Ao troiano é reservado o papel do raptor, violento e injusto, agente de um crime bárbaro pelo qual a rainha deveria ser lastimada e não injuriada. Ainda que Páris não tenha agido com violência física, operou contra Helena a violência através do falso discurso, proferindo palavras que teriam persuadido a alma da rainha, levando-a ao infortúnio.

Dessa forma, é estabelecida uma relação entre discurso, orador e ouvinte. Quanto ao poder do discurso e do orador, Górgias ressalta que “o discurso é um grande soberano que, por meio do menor e mais imperceptível corpo, concretiza os atos mais divinos, pois ele pode cessar o medo, afastar a dor, produzir a alegria e aumentar a compaixão” (8). Nessa pirâmide hierárquica, onde o discurso ocupa o mais alto lugar, o ouvinte é a parte mais vulnerável, suscetível às “encantações dos deuses” (10) provocadas pelas palavras, comparáveis à “feitiçaria e à magia” (10). O orador, de posse do poder das palavras, molda ao seu caráter pessoal a conotação desejada ao discurso, através do qual produz a persuasão, imprimindo “na alma” (13) do receptor “o que quer” (13). Górgias atenta para o fato de que um discurso é produzido considerando as esferas temporais da existência humana. A mutabilidade cronológica incide sobre a veracidade do discurso referente a determinado período temporal, tornando passível de falsidade todo e qualquer discurso,

inferindo lacunas mediante a falhabilidade da memória, pela impossibilidade da onisciência humana e imprevisibilidade do futuro. Assim, passado, presente e futuro influenciam na produção de uma opinião e na emissão de um discurso acerca de determinada questão. A opinião torna-se, então, vacilante e insegura, passível de erros mediante as limitações perceptivas da realidade pelos homens. Por meio de um jogo retórico, Górgias, através do próprio discurso, torna o seu também passível de questionamentos acerca da isenção de Helena.

Por fim, atribui às armadilhas do amor a causa da partida de Helena. O poder visual exerce grande influência nas relações humanas e amorosas, sendo capaz de despertar sensações que provocam reações na alma, corpo e mente do indivíduo. Quanto às relações amorosas, Górgias atribui ao olhar a função primordial no despertar do sentimento a partir da atração visual e compara duas visões: do ponto de vista do espectador, refere-se à visão de soldados inimigos com armaduras bélicas que podem produzir sensação de medo, sofrimento, pavor e loucura, associadas à memória sobre experiências trágicas²⁵. Assim, a visão no presente também se associa às experiências humanas decorridas no espaço temporal. Do ponto de vista do artífice, Górgias compara a visão do pintor e da sua obra à beleza de Helena, “pintura perfeita”. Reforçando a figura helênica como objeto de contemplação, considera a perfeição como resultado de possíveis experimentos anteriores dos pintores que, “partindo de muitas cores e corpos” (18) – inferiores, entretanto, à exclusividade da obra-prima – “acabam por produzir com perfeição um corpo e figura únicos, deleitam a vista” (18). Evocando elementos que remetem à figura helênica desde os escritos homéricos, Górgias retorna ao ponto inicial do texto, considerando o amor como uma divindade e, portanto, incontestável e superior quanto aos seus desígnios e ordenações, “pois veio como veio, pelas armadilhas do acaso, não pela decisão do discernimento, e pela necessidade do amor, não pelos preparativos da arte” (19).

²⁵ Simultaneamente, Górgias associa a descrição à visão de Helena ao ver Páris – aquando da sua chegada à Esparta, antes de raptá-la – e à da *teichosopia*, ao mencionar “corpos inimigos e a ordenação inimiga com armamentos de bronze e ferro”. Ressaltamos, ainda, a ironia presente na memoração da vitória grega sobre os troianos ao referir o pavor e a fuga motivada pelo medo.

2. A disseminação do mito helênico na literatura lusófona do Ocidente

A fim de identificar o deslocamento que o mito helênico percorre na literatura clássica de forma a refletir sobre a literatura lusófona, apresentaremos um breve panorama temporal através da *Ilíada*, *Odisseia*, *Eneida* e *Os Lusíadas*. Por meio destas obras, verificaremos algumas das abordagens relativas ao mito helênico que ocorrem na narrativa literária ocidental durante o período compreendido. Discorreremos neste capítulo sobre a disseminação do mito helênico através da lusofonia e a sua representação nas obras literárias ocidentais, mais precisamente no Brasil e em Moçambique. Para esta análise, foram consideradas as obras *Helena*, de Machado de Assis, e *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge. Nesse sentido, cabe-nos ressaltar o que afirma Vieira (2008, p. 41):

A um nível mais geral, a obra literária tem dois aspectos: é ao mesmo tempo uma história e um discurso. História, na medida em que evoca uma certa realidade, dos acontecimentos (...), das personagens (...). Mas a obra é ao mesmo tempo discurso: há um narrador que relata a história; e há frente a ele um leitor que a recebe. A esse nível, não são os eventos narrados que contam, mas a forma como o narrador no-los dá a conhecer (...).

Assim é que devemos considerar que o homem permanece como principal personagem e narrador da história ocidental. Uma vez que ainda não havia distinção entre História e Mitologia, as narrativas contadas através das epopeias eram os parâmetros culturais a serem seguidos. A herança cultural grega se expande pelo Ocidente através do Império Romano e a mitologia grega continua a inspirar os homens por meio da épica latina, não só pelo desenvolvimento das ações heroicas como também pelo estado de *enthusiasmus* da escrita. Por meio da *mimesis* das epopeias gregas, as épicas latinas cantam a glória de seus homens e seus povos. Os heróis épicos permanecem inspirando os valores, as práticas e a educação da sociedade. A *kléos* heroica é a motivação pela qual assumem a sua predestinação divina, mesmo conscientes de sua natureza mortal, passível ao sofrimento e às privações. A fragilidade humana é exposta ao longo da narrativa a fim de memorar a mortalidade como também para conferir maior verossimilhança e a valorização das virtudes heroicas sobre os outros mortais. A coragem do herói advém da sua superioridade em caráter e da consciência sobre a sua designação natural dentre os homens a fim de alcançar um objetivo intangível por meio da sua relação com o sobrenatural. Assim é que Homero canta a predestinação de Aquiles para garantir a

vitória dos gregos sobre os troianos. Porém, para além de Aquiles, Ulisses era necessário como astuto guerreiro e estrategista – não só para o contexto da guerra, mas também para o *nostos* dos gregos à casa e para o conseqüente restabelecimento da ordem social. Eneias, por sua vez, é louvado por sua *pietas*²⁶ aos deuses e aos superiores.

Ainda na *Ilíada*, a promessa dos deuses feita a Eneias²⁷, filho de Afrodite – a Vênus latina – se cumpre e ele segue para o Lácio ao final da guerra de Troia. A angústia de Eneias no Livro II da *Eneida* retrata o cenário de vitória dos gregos sobre os troianos. A morte de Príamo acende em sua mente a imagem da vulnerabilidade de sua família e seu lar no comum cenário do pós-guerra na Antiguidade: a esposa como espólio de guerra, o filho assassinado e a casa saqueada. Após narrar a morte do rei Príamo e expressar sua angústia ao ver reino e lar – ambientes social e familiar – destruídos, Virgílio aponta para a causa da ruína dos homens: Helena, amedrontada pelas prováveis conseqüências que sofreria ao ser resgatada. Inflamado pelo desejo de vingar-se daquele “monstro nefando”²⁸, Eneias é interrompido por sua mãe, Vênus, que também é protetora de Helena. A deusa repreende o sentimento de Eneias atribuindo à “inclemência dos deuses”²⁹ a ruína de Troia, absolvendo, dessa forma, Helena e Páris.

Entretanto, no Livro VI, Deífobo narra as ações de Helena quando da invasão grega à Troia. Como cúmplice dos gregos, a rainha trai a Deífobo, seu esposo após a morte de Páris, retirando de casa as armas e abrindo as portas para Menelau e Ulisses. Absolvida diante dos deuses por configurar um mero instrumento para seus desígnios – assim como os demais humanos –, para os homens, Helena representa a mulher não confiável – rememorando as origens da Afrodite Oriental – em oposição às expectativas que correspondam ao ideal clássico de comportamento social feminino.

A conversão de Roma à religião judaico-cristã insere um novo paradigma de comportamento. A adoção do monoteísmo infere poder absoluto – compartilhado entre as divindades no politeísmo – a um único Deus, Javé. A *Bíblia*, epopeia judaico-cristã, narra a aliança entre Javé e Israel a partir de Noé até Jesus Cristo. Tal qual os gregos, o sofrimento humano judaico-cristão também possibilita a ascensão às maiores virtudes e à glória pós-morte. O crescimento do Cristianismo e a crença em um Deus Onisciente,

²⁶ Cf. Felipe, 2020 sobre a *pietas* de Eneias possuir uma interpretação diferente do conceito de piedade cristã e aristotélica.

²⁷ Cf. *Il.*, Canto XX, 292-309.

²⁸ Cf. *En.*, Livro 2, 585.

²⁹ *Ibidem*, 601.

Onipresente, Onipotente³⁰ e capaz de abrir o mar³¹, insere no espírito humano a coragem necessária para romper com os limites geográficos do mundo clássico.

A partir do século XVI, as expedições marítimas ganham força e representam a nova corrida econômica do mundo. Romper os limites já não significa uma ação passível de punição divina ou humana pregada pela Igreja, mas, sim, uma ação tal qual as praticadas pelos heróis épicos que desenharam a história ocidental. Desbravar o desconhecido garantia aos homens recompensas materiais, elevação do *status* social e honrarias. Camões canta em *Os Lusíadas* a predestinação lusitana para a grande e honrada missão de descobrir o mundo além-mar. A epopeia portuguesa exalta os valores e a coragem dos bravos portugueses, que têm em Vasco da Gama seu principal herói, através do qual reflete o poder da Coroa Portuguesa.

Cessem do sábio Grego e do Troiano / As navegações grandes que fizeram; / Cale-se de Alexandro e de Trajano / A fama das vitórias que tiveram; / Que eu canto o peito ilustre Lusitano, / A quem Neptuno e Marte obedeceram. / Cesse tudo o que a Musa antiga canta, / Que outro valor mais alto se alevanta.

(Camões, 2001, I, 3).

A exemplo da *Eneida*, em Roma, *Os Lusíadas* atribui um passado mítico e divindade ao Império Português. Como propaganda política, a epopeia lusitana – assim como a latina – é utilizada para catequizar e legitimar Portugal – personificado na poderosa Coroa Portuguesa e nos capitães das expedições marítimas – como predestinado divinamente a salvar aqueles povos que não conheciam a palavra do Deus único e constituir uma nova ordem mundial – inclusive linguística – encerrando, assim, a era clássica, entretanto, sem desmerecer a sua nobre herança exaltada através da honra e sabedoria dos heróis épicos.

Sustentava contra ele Vénus bela, / Afeiçoada à gente Lusitana,
Por quantas qualidades via nela / Da antiga, tão amada sua, Romana;
Nos fortes corações, na grande estrela / Que mostraram na terra Tingitana,
E na língua, na qual, quando imagina, / Com pouca corrupção crê que é a Latina.
(Camões, 1572, I, 33)

³⁰ Cf. *Bíblia*, Sl. 139.

³¹ Cf. *Bíblia*, Ex. 13:17-15:19. Para as sociedades clássicas, o mar representava um lugar do desconhecido, sendo a ele atribuída a morada dos seres inferiores às divindades olímpicas como as Eríneas, Posídon e as Harpias. O mar delimitava o conceito de mundo conhecido na Antiguidade.

A beleza da latina Vênus é a face dos lusitanos. A exaltação da beleza portuguesa encontra a sua referência clássica na sedutora deusa que inspirou o coração de Helena e Páris, de Dido e Eneias e inflama o seio dos mortais.

2.1 *Helena*, de Machado de Assis

Apesar do sentimento promovido pela exaltação – ou busca – de uma identidade nacional durante o Romantismo, neste momento, a cultura brasileira ainda se encontra profundamente sob as influências europeias, mais especificamente, a portuguesa e a francesa. Esse movimento de renovação literária baseado no nacionalismo e na supervalorização antropocêntrica do ego rompe com as referências clássicas não só quanto à temática, mas também quanto à estética. Entretanto, Machado de Assis caminha na contramão desse movimento e agrega às suas narrativas elementos, inspirações e personagens advindos da literatura clássica. Assim, a profundidade dos personagens machadianos é marcada pela análise psicológica e pelo contexto social e familiar nos quais estão inseridos. *Helena* é considerado um dos romances machadianos mais românticos e populares, publicado em 1876 sob a forma de folhetim³², e, por isso, considerado para o âmbito deste estudo.

A aproximação de Machado com o cânone grego é perceptível ao longo da narrativa de *Helena*. A sugestividade do título da obra prepara o leitor para a ambiguidade da personagem principal. Ainda nas primeiras páginas, a consciência sobre Helena provoca no leitor uma atmosfera cercada por mistério assim como a homérica. Uma das características principais da obra machadiana é a crítica social. Em *Helena*, seu caráter dúbio é posto em questão não só pelas suas falas e atitudes, mas, também, por suas humildes origens sociais. Fruto de uma relação desconhecida pela família burguesa de seu recém-falecido pai biológico, Helena torna-se herdeira legítima de parte da fortuna. D. Úrsula não questiona os seus direitos legais, mas, sim, o afetivo. Ao contrário, seu irmão biológico, Estevão, sente imediata afeição pela moça, mesmo ainda sem conhecê-la, impulsionado pelos sentimentos de obediência a seu pai. Machado apresenta através de seus personagens a correlação com aqueles da *Ilíada*, conforme observa-se abaixo:

³² Sua popularidade proporcionou a adaptação da obra literária para as telenovelas no século XX por três vezes: em 1952, pela TV Paulista; em 1975, pela TV Globo e em 1987, pela TV Manchete. Para as revistas em quadrinhos, foi publicada pela NewPop Editora em 2007.

D. Úrsula era eminentemente severa a respeito dos costumes. A vida do conselheiro, marchetada por aventuras galantes, estava longe de ser uma página de catecismo; mas o acto final bem podia ser a reparação de leviandades amargas. Essa atenuante não a viu D. Úrsula. Para ela, o principal era a entrada de uma pessoa estranha na família. (Assis, 1999, p.10)

De imediato, observa-se a intertextualidade³³ da obra machadiana com a homérica. D. Úrsula representa Hera devido ao seu carácter conservador, defensor da monogamia e da família³⁴, ao passo que o Conselheiro representa o espírito das paixões aventureiras de Zeus³⁵. A obediência agradável de Estácio ao falecido pai e seu sentimento de aceitação quanto a inserção de Helena no seio familiar, “tal qual, sem pesar nem reserva” o aproximam de Páris na cena do pomo da Discórdia. Ao aceitar a oferta de Afrodite, o troiano privilegia o amor em detrimento do poder bélico e do financeiro. Através da relação dialógica que estabelece com Homero, Machado evidencia “a elevação dos sentimentos de Estácio”³⁶, tal qual aos de Páris.

Convém observar a figura de Ângela, falecida mãe de Helena, e o conceito de hereditariedade presente na cultura grega. Helena é fruto do relacionamento extraconjugal entre sua mãe – casada com Salvador – e o Conselheiro. Após tomar conhecimento da traição, Salvador intenta raptar Helena para que esta não estivesse “entregue a seus maus exemplos” (p.141). Ângela é descrita por Salvador como:

um complexo de qualidades singulares. Capaz de suportar as maiores angústias, forte e risonha no meio das máximas privações, esqueceu num instante as virtudes que tinha para correr atrás de uma fantasia de amor. Não foi a riqueza que a seduziu; ela iria, ainda que tivesse de trocar a riqueza pela miséria. Ângela nasceu metade freira e metade bailarina; capaz das austeridades de um claustro, não o era menos nas pompas da cena. (Assis, 1999, p.141)

Essa descrição aproxima o leitor da percepção de Estácio sobre Helena logo nas primeiras páginas do romance. Da mãe, herdou a dissimulação e a capacidade de adaptar-se às circunstâncias que tanto incutiam insegurança e angústia na alma de Estevão. Salvador afirma que “há ali uma costela de sua mãe” (p. 147).

³³ Cf. Fiorin, 2011.

³⁴ Cf. Assis, p.10.

³⁵ Cf. Assis, p.12.

³⁶ Cf. Assis, p. 11.

A beleza de Ângela “foi a causa, a um tempo, da sua má e boa fortuna” (p. 137), conforme descreve Salvador ao longo de quase dois capítulos que explicam as origens reais de Helena. Mediante a impossibilidade de viver seu amor por causa das negativas de seu pai, o jovem rapta a amada e fogem da cidade natal. Ambos de família burguesa, veem seus padrões financeiros declinarem ao privilegiarem o relacionamento conjugal e encaram dificuldades ainda maiores após o nascimento de Helena. Ao retornar de viagem ao Rio Grande, onde fora para cuidar dos trâmites referentes à morte do pai, Salvador encontra a casa vazia. Ângela havia se mudado para São Cristóvão para “uma casa elegante, escondida entre o arvoredo, no meio de um pequeno jardim”. Não tendo conseguido êxito para falar pessoalmente com a então companheira, Salvador adoce de amor por três dias, até que recebe uma carta de Ângela na qual ela pedia perdão por ter-se deixado guiar por uma “paixão nova e delirante”.

A intertextualidade promovida por Machado é observada nesta narrativa devido às semelhanças quanto às circunstâncias da partida da mulher: a ausência física do marido em razão de um funeral. Na *Iliada*, a partida de Helena ocorre durante a ausência de Menelau devido à morte de Catreu. Contrariamente à rainha espartana, Ângela leva consigo sua filha. Além disso, ao apresentar a diferença financeira entre Salvador e o Conselheiro, observa-se a comparação entre o poderio financeiro de Esparta e Troia. Considerando o trecho acima, Machado expõe as restritas possibilidades de ascensão social no século XIX –principalmente, por meio da “sorte” de um bom casamento. A posição que Salvador assume, neste ponto da narrativa, é inferior à Ângela, pois ela havia alcançado a sua ascensão social e a da filha – o que denotava feito ainda maior considerando a maternidade “solo”, conforme declarado por ela ao Conselheiro.

A paternidade dupla da Helena machadiana ocorre assim como nas obras homéricas. Conforme Kerényi (2015, vol. II, p. 105), Helena era filha de Zeus com Leda, à qual o deus tomou para si sob a forma de cisne. Essa gênese a tornava superior às demais mulheres, pois era a única filha terrena do deus supremo. O rei de Esparta, Tíndaro, seu pai terreno, a cria ciente do poder de influência da sua beleza sobre os homens. Promove, então, uma aliança entre os maiores heróis gregos de que respeitassem a decisão de Helena quanto ao futuro marido e, ainda, que se unissem para defendê-la de todos os que representassem um risco à sua segurança. Reafirmamos que a correlação na obra machadiana situa Zeus na posição do Conselheiro, com seu espírito galante, poderoso e influente. Tíndaro tem seu correspondente em Salvador, o pai protetor e zeloso.

Neste ponto da trama, é traçada a predestinação de Helena ao rapto. Assim como havia raptado sua mãe, Salvador também o faria com a filha. Essa intenção é declarada à Ângela, que suplica pela menina e, inicialmente, é atendida. Salvador passa a acompanhar a rotina de Helena no intento de concluir seu plano. Em uma de suas incursões, testemunha o Conselheiro e a menina em momentos de relação paternal após este contá-la sobre a morte de Salvador, baseado nos relatos de Ângela.

O ponto de vista da obra desenvolve-se sob os olhares masculinos sobre as mulheres do século XIX. Apesar da obra de Machado estar permeada pela crítica social, não explicita o ponto de vista das personagens femininas, principalmente o de Ângela, resumindo suas “debilidades femininas” decorrentes da paixão. Essa ideia é reforçada ao isentar a responsabilidade do Conselheiro no adultério: Salvador relata que Ângela havia ocultado a sua condição de comprometida, mentindo sobre o real motivo da viagem do companheiro. Assim, enobrece ainda mais o caráter do Conselheiro que, assumindo um compromisso com Ângela, assume Helena como filha legítima, garantindo as suas necessidades sociais e financeiras, oferecendo-lhe educação, boas maneiras e inclusão da jovem em seu testamento.

A transição de Helena do ambiente vulnerável da pobreza para a burguesia corresponde novamente à partida de Esparta para Troia. Na obra homérica, o olhar social é expresso pelos anciãos troianos durante a *teichoscopia*. Na obra machadiana, é expressado por D. Úrsula, que personifica a burguesa sociedade carioca novecentista. Apesar de lhe serem ofertados os estudos por parte de seu pai, a sua condição financeira não é abastada como a dos seus familiares paternos. A chegada de Helena à casa da família do Conselheiro mantém sua atmosfera misteriosa, que só é quebrada após a sua aparição no café da manhã.

A face, de tom moreno-pêssego, tinha a mesma imperceptível penugem da fruta de que tirava a cor; naquela ocasião tingiam-na uns longes cor-de-rosa, a princípio mais rubros, natural do efeito do abalo. As linhas puras e severas do rosto pareciam que as traçara a arte religiosa. Se os cabelos, castanhos como os olhos, em vez de dispostos em duas grossas tranças lhe caíssem espalhadamente sobre os ombros, e se os próprios olhos alçassem as pupilas ao céu, disséreis um daqueles adolescentes que traziam a Israel a imagem do Senhor. Não exigiria a arte maior correção e harmonia de feições, e a sociedade bem podia contentar-se com a polidez de maneiras e a gravidade do aspecto. (Assis, 1999, p. 17).

A primeira cena de Helena descreve seus gestos elegantes, cordiais e juvenis. A descrição de suas características realça a valorização da beleza feminina brasileira em detrimento dos parâmetros europeus, marcando a presença do nacionalismo. Subsequentemente à descrição de Helena casta e pura, comparada à santidade da imagem católica do Senhor, o narrador provoca a aproximação do leitor com as ideias preditas por D. Úrsula ao descrever o incômodo de Estácio com o olhar de sua irmã, Assim diz Assis (1999, p. 17) “ma só cousa pareceu menos aprazível ao irmão: eram os olhos, ou antes o olhar, cuja expressão de curiosidade sonsa e suspeitosa reserva foi o único senão que lhe achou, e não era pequeno”.

A expressão feminina através do olhar é elemento transversal na obra machadiana. Os olhos de “cigana oblíqua e dissimulada” de Capitu permeiam toda a narrativa desenrolada através do ciúme de *Dom Casmurro*. O “olhar lânguido” de Marcelina, de *Cinco Mulheres*, revela sua fragilidade e delicadeza. Para Machado, o olhar feminino revela a sua visão de mundo, as suas necessidades e as suas intenções. Nas palavras de Bosí (2007, p.11), “negação e atenuação. Gesto crítico e tom concessivo. O equilíbrio entre os dois modos de olhar parece o do terrorista que precisa fingir-se de diplomata; ou o do diplomata que não esquece a sua outra metade, oculta, de terrorista”.

As oscilações entre as impressões dos leitores através dos olhares expressados pelas personagens femininas de Machado os convidam a mergulharem na análise psicológica da personagem a fim de desvendar os mistérios e as razões que envolvem determinadas posturas e atitudes por parte destas. Assim como a Helena de Homero que, inicialmente, é apresentada em seu ambiente doméstico para depois dirigir-se às muralhas de Troia sob os olhares masculinos que explanam suas impressões sobre ela, também a Helena de Machado transitará da imagem pueril e casta para uma iminente ameaça à ordem familiar. A referência às moiras em diversos trechos da obra rememora a tecelagem praticada pelas mulheres na Antiguidade, a *teichoscopia* e o poder sobre o destino dos homens que Helena possui.

Machado distingue seus dotes naturais dos sociais e assenta o poder da sua Helena, contrariamente ao da homérica, na sua personalidade e não na sua beleza exterior, como narra no trecho abaixo:

Helena tinha os predicados próprios a captar a confiança e a afeição da família. Era dócil, afável, inteligente. Não eram estes, contudo, nem ainda a beleza, os seus dotes por excelência eficazes. O que a tornara superior e lhe dava

probabilidade de triunfo, era a arte de acomodar-se às circunstâncias do momento e a toda casta de espíritos, arte, preciosa, que faz hábeis os homens e estimáveis as mulheres (...). Havia nela a jovialidade da menina e a compostura da mulher feita, um acordo de virtudes domésticas e maneiras elegantes (p. 21).

A capacidade de Helena em “acomodar-se às circunstâncias” colabora para compartilhar da percepção de Estácio relativamente à dissimulação através do olhar de sua irmã. Adaptando-se aos eventos e à “toda casta de espíritos”, a jovem, com sua flexibilidade de espírito, conquista pacientemente o ambiente à sua volta. A resignação de D. Úrsula vai, aos poucos, sendo conquistada por Helena, que revela-se bem-educada e dotada de virtudes e maneiras elegantes para a burguesia carioca do século XIX, aos moldes dos hábitos europeus. Assim, “mediante os seus recursos, e muita paciência, arte e resignação, - não humilde, mas digna, – conseguia polir os ásperos, atrair os indiferentes e domar os hostis” (p. 21).

Através da relação entre Mendonça, Helena e Estevão, o imaginário do leitor é permeado com o questionamento fundamental sobre o rapto/fuga que desencadeou a Guerra de Troia. Contudo, numa lógica inversa, o narrador inverte os personagens utilizando-se de recursos intertextuais. Ao aceitar o pedido de casamento de Mendonça, Helena não o faz porque o ama, mas justifica o início de seu sentimento a partir da comparação do rapaz ao fruto proibido, em clara alusão ao pomo da Discórdia da *Ilíada*. Diante da argumentação de Helena, Estevão expõe o capricho feminino como o fundo do coração de todas as mulheres e repreende a decisão da irmã. A chegada de Helena à casa da família de Estevão após a morte de seu pai, trazendo novos ares frescos, compara-se à chegada de uma noiva à casa de seu esposo segundo as tradições gregas, conforme o trecho:

(...) a tua felicidade exige que esse homem venha cá, que te cases com ele, que nos fuja? Não te basta a família, a afeição da nossa tia, a minha própria afeição? Estes meses de doce intimidade vão ser esquecidos em um só instante, sacrificados aos pés do primeiro homem que te apraz escolher e seguir? No dia em que penetraste nesta casa, entrou contigo um raio de luz nova, alguma cousa que nos faltava e que tu trouxeste contigo; nossa família completou-se: nossos corações receberam um sentimento último, e era simplesmente fugaz. Oh! Helena, melhor fora não ter vindo! (p. 107).

2.2 A Costa dos Murmúrios, de Lídia Jorge

Durante o governo ditatorial em Portugal (1926 - 1974), a arte e os *media* eram igualmente utilizados como instrumentos de propaganda política. Com o fim da ditadura salazarista e a expansão dos estudos pós-coloniais no mundo, emerge um apelo pelo revisionismo histórico que invoca à culpa coletiva de um passado, como o processo colonizador pelo Império Português. Essa perspectiva reflexivo-filosófica questiona a própria história ao considerar as óticas do colonizador e do patriarcado, sob a qual foi registrada. Ademais, deve-se considerar no cenário português pós-ditatorial a multiplicação das Universidades, do ensino dos cursos de Humanidades e a inserção das mulheres nos espaços acadêmicos. A literatura, como uma das primeiras formas de expressão artística e registro histórico, se destaca, simultaneamente, como fonte informativa e como responsável pela reescrita da perspectiva socio-histórica.

Formada em Literaturas Românicas pela Universidade de Lisboa e tendo lecionado e Angola e Moçambique durante os últimos anos da guerra colonial, Lídia Jorge expõe, através de sua obra, a sua experiência pessoal. O romance *A Costa dos Murmúrios*, para além de seu valor ficcional, possui igualmente grande valor histórico, pois relata os fatos reais que ocorreram nos anos finais da guerra colonial em Moçambique³⁷, que, assim como a de Troia, decorre por aproximadamente dez anos. Contudo, contrariamente às epopeias greco-latinas e à lusitana, *A Costa dos Murmúrios* canta o declínio do Império Português. Enquanto as primeiras exaltam a origem de seus povos e a camoniana o surgimento de um império ainda maior ao de Roma, Lídia Jorge expõe a corrupção dos valores humanos e um questionamento sobre os valores heroicos exaltados através dos feitos militares na guerra colonial. O capitão Forza Leal, representante do exército colonial, é a personificação do patriarcado e do regime ditatorial: agressivo, misógino, violento e arrogante. A autora contrapõe as recompensas recebidas no pós-guerra pelos heróis épicos em seus *nostos* às dos soldados coloniais. Aos épicos, o retorno aos lares e às esposas, a glória eterna e a vida após a morte. Aos soldados portugueses reservadas eram a infidelidade das esposas e a impotência.

Ora, se às mulheres era reservado o ambiente doméstico, como podem elas narrarem os reais acontecimentos de uma guerra? Desconstruindo esse paradigma, a autora parte da

³⁷ Lídia Jorge relata a operação Nó Górdio (1970), o ataque à messe dos oficiais na cidade da Beira (1974), os massacres de Wiriamu, Jawau e Mucumbura (1972), os problemas diplomáticos provocados pela guerra, além dos discursos oficiais do regime ditatorial.

perspectiva feminina comum que avança até a completa transformação não só das personagens, mas, também, do olhar do leitor sobre a guerra e os argumentos difundidos pela máquina de propaganda salazarista. Lídia Jorge promove uma mudança de ótica na narrativa deslocando a primazia das vozes dos colonizadores para os marginalizados, onde incluem-se os colonizados e as mulheres. Esses personagens avançam de uma participação passiva – ou por que não oculta? – no discurso oficial tradicional para a linha de frente da história, sendo eles os responsáveis por expor seus próprios sentimentos, angústias, anseios, medos e necessidades.

Eva Lopo é a voz feminina que narra a maior parte do romance. Sua visão idealizada da guerra reflete a visão dos colonos portugueses. Por meio de Helena, o olhar de Eva sobre os propósitos da guerra e da vida transforma-se. Lídia Jorge recorre ao mito helênico para representar a típica mulher idealizada pelo patriarcado: submissa, muda e bela. Casada com o capitão Jaime Forza Leal, representante do exército colonial, a Helena de Lídia, assim como a homérica, evoca a guerra. Contudo, apesar de convergirem quanto à beleza, a Helena jorgiana é uma personagem que, inicialmente, se apresenta superficial e tem a sua representação altamente fundamentada na percepção imagética. Ao longo da narrativa, a autora revela as funções da personagem no romance: representar a percepção da figura feminina pela sociedade conservadora e ditatorial, questionar o papel social exercido pela mulher e provocar uma reflexão do público feminino quanto às suas próprias necessidades individuais.

A “sua leve inteligência de pombo” (p.225) e a destacada futilidade colaboram para a construção de uma Helena objetificada. Admirada com a beleza esplendorosa da esposa do capitão, Eva Lopo lamenta quando Helena se expressa. Para ela, “Helena de Troia não deveria ter língua, deveria ser muda, nunca deveria falar” (p.120). Como objeto de admiração, Helena incita o *voyeurismo*, tornando aqueles ao seu redor espectadores de sua beleza. Lídia Jorge compara a beleza de sua Helena às esculturas de mármore, objetos de contemplação comuns na Antiguidade que representavam as divindades mitológicas. Assim como adverte Hécuba a Menelau em *As Troianas*, Luís Alex adverte Eva Lopo para que não mantenha os olhos fixos em Helena (p.29). Sua função totêmica é destacada por seu esposo, que a exhibe como um troféu diante de todos, “ao ponto de lhe colocar a mão no meio das nádegas que ela tinha bem feitas como duas metades de ameixa” (p.27).

Sua superficialidade acentua a objetificação de Helena como uma mulher alienada, nada tendo a oferecer além de sua beleza física e submissão. Porém, esse simples somatório

era o ideal feminino para atender ao preconizado pela sociedade conservadora e patriarcal durante – e não só – o regime salazarista. Assim como a personagem homérica, a Helena jorgiana provoca perturbações no íntimo daqueles ao seu redor. Sobre os homens, provocava “desejos irreprimíveis, inveja de coisas próximas inalcançáveis” (p.29) e “atraía a vista e o suor como um farol atraindo, quando visto o farol a partir do mar” (p. 29). Sua beleza, ao mesmo tempo que a tornava superior às demais mulheres, a tornava escrava dos desejos eróticos masculinos – aos quais mantinha-se submissa através do casamento opressor com o capitão Forza Leal. Assim, Helena vivia um casamento de aparências onde mantinha-se à sombra do seu marido, reclusa, dominada e submissa. Para atender às convenções sociais, deveria manter-se calada e renunciar aos seus intentos, negando a sua individualidade e tornando-se um acessório para as realizações da plenitude masculina.

Helena provoca os questionamentos quanto à sua essência ambígua, traçando entre o abstrato e o concreto uma linha que separa a inocência da consciência, a fragilidade da malevolência. “Eva estava dividida entre duas ideias que se excluíam – não sabia se a imagem de Helena de Troia existia porque ela mesma a imaginava, se, porque Helena existia, ela a estava imaginando. Era uma dor agradável porque se poderia prolongar indefinidamente e nunca obteria resposta” (p. 92). A abstração provocada pela personagem na protagonista vai se desfazendo conforme inicia suas explicações a respeito da guerra. Essa transição do ideal para o concreto irá marcar o desenvolvimento da personalidade ao longo do romance.

Se, considerando a narrativa da *Iliada*, a guerra de Troia foi motivada pelo resgate da rainha a fim de devolver a *kléos* de um povo e de seu rei, a guerra de Moçambique, através da narrativa jorgiana, não apresenta ínfimo valor. Ao contrário, expõe as disparidades do discurso colonizador, revelando uma realidade que subverte os valores oficialmente reconhecidos como heroicos, a partir da ótica dos feitos militares. Conforme Helena adquire concretismo ao longo da obra, partindo da percepção abstrata do seu observador, assim também Moçambique manifesta seu desejo de liberdade. Da mesma forma como ocorre a exaltação da beleza helênica desde as primeiras páginas da obra, Moçambique é exaltada pela sua perfeição, conforme Eva rememora a fala de um soldado:

Ainda é cedo para ter verificado, mas verá que esta é uma das poucas regiões ideais do Globo! Admire a paisagem, e verá que para ser perfeita, só faltam uns quantos arranha-céus junto à costa. Temos tudo do século dezoito menos o

hediondo fisiocratismo, tudo do século dezanove, à exceção da libertação dos escravos, e tudo do século vinte à exceção do televisor, esse veneno em forma de ecrã. Com uns vinte arranha-céus, a costa seria perfeita! (p. 12)

O conservadorismo ditatorial presente no discurso do soldado revela a percepção do Império Português sobre a colônia privando-a de tudo o que representava a liberdade, fosse econômica, social ou individual. A superioridade do colonizador estava pautada sobre uma perspectiva eurocentrada, que promove a desvalorização das culturas alheias, entretanto apropriando-se de tais quando assim convém. Como diz Eva Lopo:

“(...) guerra, que aliás não era guerra, mas apenas uma rebelião de selvagens. Ainda era muito cedo para se falar de selvagens – eles não tinham inventado a roda, nem a escrita, nem o cálculo, nem a narrativa histórica, e agora tinham-lhes dado umas armas para fazerem uma rebelião... Era muito cedo para se falar do Império, e a orquestra começou a tocar de novo, embora suave, e a voz grave dum branco sem instrumento de sopro cantou, imitando a voz dum negro (p. 13)

À medida que a narrativa evolui, as personagens principais se unem cada vez mais diminuindo o inicial afastamento e repulsa que Eva deseja manter de Helena por sua superficialidade. Tão opostas, encontram-se naquilo que as une: ser mulher. Ironicamente, a superficial Helena é a responsável por descortinar o olhar de Eva. O despertar de Helena em *A Costa* é comparado ao estado de encantamento no qual se encontrava ao tecer, sendo influenciada por Íris a retornar para Troia, conseqüentemente seguindo para os muros da cidade. A referência a um “segredo de Estado” (p. 130) remete ao ambiente governamental – mas também da proximidade e da influência nos espaços do alto poder masculino – no qual ambas estavam inseridas: a de Homero, entre os anciãos e Príamo na fortaleza de Troia; a de Jorge, no escritório particular de seu marido com acesso aos documentos oficiais secretos. O *viewing from the walls* em *A Costa dos Murmúrios* não revela as qualidades que compõem os guerreiros portugueses, mas, sim, as suas mazelas. A revelação da subversão dos valores heroicos clássicos pelos soldados portugueses é realizada através da apresentação de Helena à Eva dos registros fotográficos da guerra. Assim como os guerreiros espartanos deixam de ser apenas rostos na multidão para serem identificados por Helena em Troia, um dos personagens das fotografias deixa de ser um mero soldado para ser identificado como o noivo de Eva. Entretanto, enquanto aos heróis espartanos suas nomeações e explanações de suas capacidades bélicas contribuem para sua exaltação e temorização do inimigo, aos portugueses são incutidos a desvalorização da missão, o desprestígio diante

da opressão dos colonizados e a revelação da verdade, omitida pelo discurso oficial tradicional, desmistificando o mito pátrio.

O adultério praticado por Helena em *A Costa* é consequência da personalidade de Forza Leal, que representa o poder patriarcal – um marido distante, frio, agressivo e machista. Reflexo da sua submissão, Helena, numa atitude furtiva – que “parecia nem ver nem ouvir” (p. 100) – se autculpabiliza e acredita que a sua imperfeição (p. 99), acentuada pelo adultério, aliada à tensão da guerra vivida pelo marido, são as causas das alterações no comportamento de Forza. Portanto, deseja “acompanhar o Jaime até às últimas consequências (...), ser solidária com o Jaime até o fim, partilhar com ele o empreendimento dele, as habilidades dele e o comando dele (...), privada de liberdade (...), privada de ar livre” (p. 97) por vontade própria, pois “ela sabia que era o despeito pela imperfeição do amor que a fazia castigar assim a parte da humanidade nascida com sexo comprido” (p. 225).

A triangulação amorosa, a respeito da narrativa homérica, explícita e compara as virtudes dos pretendentes. Apesar de casada com o representante do Exército português, homem incutido de autoridade e poder, Helena anseia “ser amada pelos olhos duma pessoa que não só a visse como fosse capaz de dizer que a via. Isto é, Helena guardava a verdadeira definição do amor” (p. 205). No despachante, Helena encontrara “um homem bom, um homem que a amava e ela sabia que a amava porque ele a via” (p. 205). Ao contrário de Jaime, ele “era um homem que a entendia e lhe elogiava cada osso, cada músculo, cada forma do seu corpo em movimento” (p. 205). Assim como Helena é idealizada, o mesmo ocorre com o seu amante por, às vezes, ter ela “a impressão de que não era um homem, mas uma voz de homem” (p. 205). Essa ideia reforça o expressado por Eva, ao perceber que não tem “dúvida que a pessoa chorada é ela mesma perdida no reflexo que teve em alguém” (p. 205).

O duelo entre amante e esposo ocorre em *A Costa* distanciado, porém, dos valores clássicos. A subversão dos valores heroicos mais uma vez se faz presente ao abordar as diferenças quanto a morte e a honra clássicas. O duelo entre Menelau – marido, “dileto de Ares” (*Il.*, Canto III, 223), deus da guerra – e Páris – amante, protegido de Afrodite, a deusa do amor – é substituído por uma “roleta russa” entre os oponentes. Assim como Menelau, Jaime é superior ao despachante em força física, robustez e poderio bélico. Conforme a *Ilíada*, o marido na obra de Jorge também vence a batalha, mediante a presença de Helena como testemunha de sua própria desonra social, exposta publicamente, e das consequências de suas atitudes. Rememoremos, aqui, a figura

totêmica de Helena que, simultaneamente, representa a causa e o prêmio da disputa. Apesar do plano de fuga de Helena e o despachante não se concretizar, a partida intencional de Helena representa a sua libertação. Sendo uma decisão pessoal e consciente, a Helena de Jorge desmistifica a influência dos deuses sobre as suas motivações, expressando o cariz extremamente antropocêntrico da obra em divergência com o teocentrismo homérico, onde as ações humanas são decorrentes das divinas.

Reforçando o caráter humanista da obra e a voracidade das ações humanas realçadas pelo contexto bélico, a morte do amante ocorre após este disparar um tiro contra si próprio, perdendo a disputa na roleta russa. Essa forma de “duelo” suicida acentua a desvalorização da *kléos* e da vida pós-morte, extremamente importantes para a sociedade clássica. Assim, conferindo honra ao discurso inicial de Jaime (p. 207), sendo-lhe atribuída a vitória, o duelo encerra-se isento da *kléos* e das intervenções divinas que outrora amenizaram o confronto entre os amantes para o receptor, que suspiram aliviados com o resgate do vulnerável, recompensado no deleite carnal com a inebriação de sua amada portadora da beleza divina. A descrição concreta do destino do corpo do amante após a sua morte denuncia a alteração dos códigos de honra e conduta, denotando inferioridade quanto aos praticados na *Ilíada*. A falta de honra aos rituais fúnebres, contrariamente aos valores e crenças tradicionais de glória e vida eterna através da morte na guerra cantados na Antiguidade, denunciam a banalização da morte e da vida. A morte do despachante é também a morte da esperança de liberdade de Helena, que agora sustenta-se no desejo de morte do marido³⁸. A guerra descortina Helena da submissão conjugal às expressões dos anseios femininos.

³⁸ Na *Ilíada*, Helena, envergonhada pela perda do duelo de Páris com Menelau, deseja a morte do amante e exalta as competências físicas do marido. Em *A Costa* (p. 100), lamenta a morte do amante e deseja a morte do esposo.

3. Entre o sagrado e o profano: a beleza feminina como ideal estético masculino

De acordo com os pensadores gregos, *kálon* constitui-se como uma associação de elementos e virtudes masculinos, variável quanto a sua definição e delimitação. Na concepção clássica, enquanto para os homens a beleza era considerada um atributo fundamental na sua composição física e/ou interior, a beleza feminina era perniciososa. Uma mulher portadora de tal atributo poderia causar uma desordem no equilíbrio do homem, evocando sentimentos instintivos e persuadindo-o quanto às vontades femininas.

Conforme abordado no capítulo 1, a beleza de Helena é uma lacuna a ser preenchida de acordo com a subjetividade do receptor. Entretanto, apresenta uma característica concreta sobre a sua aparência: a pele alva; denotando esse “ponto de partida” como critério mínimo para a definição de beleza na cultura grega que, através dos tempos, difundiu-se por todo o Ocidente.

Considerando que os valores da humanidade estão construídos sobre as necessidades e pontos de vista masculinos, as regras sociais que determinam beleza e comportamento são impostas às mulheres, personagens marginais da sociedade. Neste capítulo, apresentaremos uma perspectiva diacrônica sobre a construção dos ideais de beleza e comportamento femininos assim como a sua representação através das artes pictóricas.

3.1 A mitologia e a submissão da mulher grega

Homero, o educador da Grécia, (Pereira, 2014, p. 66), invocava a inspiração das divindades femininas para compor suas obras poéticas e ao longo delas cantava a submissão humana aos seus desígnios. Conforme Vernant (1990, p. 97):

Nevertheless, Greek religion is more of a practice, a manner of behavior and an internal attitude, than a system of beliefs and dogmas. So, on this level, philosophy fills a gap; in its attempt to construct a coherent world system, philosophy has no cause to come into direct conflict with religion.

Seu uso na educação tradicional clássica ensinava as crianças sobre os valores sociais e individuais baseados no equilíbrio entre o racional e o emocional como balizador de uma sociedade ideal. A educação grega era destinada à sociedade da época, ou seja, aos homens. Além dos estudos humanísticos, como a gramática, poesia, retórica e filosofia, os homens praticavam desportos como treinamento tanto desportivo – a fim de se prepararem para as competições promovidas através dos jogos olímpicos – quanto militar.

Se ao homem estava concedido o direito à vida social, às mulheres era negado. Uma mulher digna, na sociedade clássica, deveria estar ocupada com as atividades pertinentes aos afazeres domésticos, educação das crianças, cuidados dos idosos e satisfação do marido – que detinha poderes sobre a esposa, inclusive sobre a exposição de seu corpo. Dessa forma, quando em ambientes públicos, as mulheres deveriam usar túnicas que estendiam-se até os tornozelos.

A pele alva era sinônimo de mulheres domésticas e elitizadas, pois não se expunham ao sol ou aos trabalhos, ao contrário das mulheres de classe baixa. Em suas casas, as mulheres da elite realizavam rituais de embelezamento através do uso de óleos, cosméticos e loções. Nikoloutsos (2016, p. 204) afirma que:

“white arms, in turn, denote a woman confined in the house, as opposed to the tanned arms of a lower-class woman who must work outside of the house, in the fields or the market place (...) long curly hair is not a unique attribute of Helen, but one that shares with goddesses and other mythic heroines in Greek literature”.

Única filha mortal de Zeus e portadora da beleza de Afrodite, as supremas e exclusivas qualidades físicas de Helena conferiam a ela autoridade necessária para quebrar os padrões de gênero e protocolos morais da sociedade clássica. Assim, afirma Nikoloutsos (2016, p.190), “without her beauty, Helen would not have played such a prominent role in the story of the Trojan War. Her body is key to the unfolding of the legend and its symbolic system”.

A noiva era uma dádiva graciosa dos deuses à casa do esposo. Com ela, levava presentes, não só materiais, mas também a esperança da imortalidade através da reprodução. Na misoginia das sociedades antigas, e, por isso, privadas do direito de exercer poder

diretamente, as mulheres aprenderam a influenciar os homens de acordo com as suas necessidades e intenções.

Usando da vulnerabilidade masculina manifestada presente tanto no desejo de perpetuação do poder e imortalidade através de sua descendência tanto da persuasão sexual, a mulher, dotada da arte retórica, poder de convencimento e manipulação, consegue executar seus desígnios alcançando os resultados desejados por elas. As prostitutas possuíam pouca cultura, porém muito poder retórico, sendo muitas vezes pagas por políticos oponentes para convencer seus clientes. Um dos nomes mais famosos é Phryne, cortesã com grande poder de argumentação e influência que consegue a absolvição judicial após exibir seus seios em audiência.

A partir do desenvolvimento das artes pictóricas, como a pintura e a escultura, no século V a.C., a estética das formas passa a ser valorizada. O conceito de beleza passa a ser aplicado ao corpo que apresentava harmonia e proporção entre as partes³⁹. Zeuxis concretiza, através da pintura, a primeira reprodução imagética de Helena de Troia. Uma das versões mais difundidas sobre o feito conta que Zeuxis teria reproduzido partes distintas dos corpos das mais belas jovens para alcançar a perfeição da unidade estética de Helena. Praxíteles criou duas versões da sua *Afrodite de Cnido*: uma vestida e outra nua, sendo a segunda rejeitada e considerada de pouco valor por apresentar uma afronta aos padrões sociais da época⁴⁰.

Considerando a *homo mensura*⁴¹ e que crianças, idosos e mulheres eram personagens marginais na sociedade, as artes pictóricas reproduziam a elite social grega, ou seja, homem, másculo e de alto poder aquisitivo. Assim, a existência estética associa-se à dimensão ética e política do indivíduo. As mulheres não expressam a forma como se veem ou como pensam, devendo limitar-se a observar a reprodução de seus corpos baseada na reprodução do corpo masculino: poucas curvas, braços e pernas fortes e rostos inexpressivos.

³⁹ A valorização da forma como ideal estético tem seu esplendor no século I a.C. Vitruvius apresenta as proporções ideais do corpo: a face deveria representar 1/10 do comprimento total do corpo humano; a cabeça 1/8, o comprimento do tórax 1/4.

⁴⁰ A escultura nua era associada ao corpo de Phryne e a cabeça de Cartina, cortesãs e amantes de Praxíteles.

⁴¹ Cf. Platão, 1999. Protágoras considera que o homem é a medida de todas as coisas.

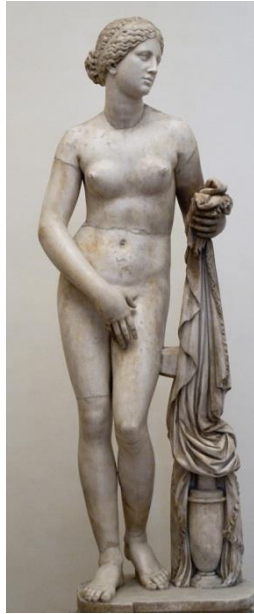


Figura 1 – *Afrodite de Cnido* (IV a.C), Praxíteles



Figura 2 – *Vênus de Milo* (I a.C), autor desconhecido



Figura 3 – *Vênus de Médici* (I d.C), autor desconhecido

3.2 A religião e a dicotomia feminina: da matrona romana à nudez renascentista

O Império Romano interliga os padrões estéticos gregos aos egípcios. Enquanto a Grécia valorizava a beleza estética através do tônus corporal, da saúde e da harmoniosa proporção física, o Egito mantinha os seus valores estéticos voltados para a produção de cosméticos e fármacos⁴², tanto com capacidades curativas quanto potencializadoras do corpo humano. A busca pela forma física perfeita entre homens e mulheres estimula as vaidades através do culto ao corpo. O uso da maquiagem, já amplamente difundido no Antigo Egito, conquista o público feminino em Roma, que adere aos usos dos cosméticos para fins estéticos. Com a expansão do Império Romano, a difusão dos rituais de beleza de Cleópatra – como os banhos de leite de burra, sobrancelhas grossas desenhadas com carvão e olhos bem marcados delineados com *khol* – contribui para a popularização da maquiagem entre as mulheres romanas.

O padrão grego que valorizava a pele alva como sinônimo de elevado *status* social mantém-se. Assim também a discrição permanece como uma das características femininas mais valorizadas pela sociedade romana, que refletia sobre o vestuário, maquiagem e comportamento. As mulheres que praticavam excessos eram associadas às prostitutas, adúlteras ou de baixa estirpe. Para além da mitologia, os costumes e os

⁴² Observar a Rapsódia IV da *Odisseia* quando Homero relata que Helena trouxe uma poderosa droga do esquecimento que havia recebido como presente em Tebas, conforme tratamos no capítulo 1.

papéis sociais também refletem o padrão grego. As *stolas* e as *pallas* no vestuário cobrem todo o corpo feminino enquanto estas frequentam espaços sociais. Os penteados femininos eram marcados por coque alto com muitos caracóis. Os homens também utilizavam perucas, sobretudo loiras, com cabelos provenientes da Germânia. As romanas da elite usavam muitas joias pelo corpo. No século I a.C., Ovídio considerava que os cosméticos poderiam ser utilizados desde que de maneira discreta. Para religiosos como Tertuliano, no século III d.C., a maquiagem constituía um ato pecaminoso contra o próprio Deus por alterar a forma original do indivíduo.

A ascensão do Cristianismo⁴³, após a conversão do Império Romano no século IV d.C., promove uma nova ordem cultural no mundo clássico. A religião romana dissemina a questão da submissão feminina, não só dando restrito direito de decisão aos homens, mas também proibindo a manifestação das mulheres em qualquer espaço social ou familiar. Com a publicação da bula *Efraenautum* pela Igreja Católica, o aborto passa a ser punido com a excomunhão.

Durante a Idade Média, a vaidade passa a ser condenada. As termas, populares pelos banhos de imersão e massagens com óleos perfumados, agora são consideradas uma afronta às leis divinas. A maquiagem, conforme denunciado por Tertuliano, foi abolida por perverter a imagem natural da mulher. Considerando a genética bíblica em que Deus fez o homem à sua imagem e semelhança e a mulher foi concebida através do corpo deste, perverter a imagem feminina era também perverter a imagem de Deus na mulher.

Se na Antiguidade a mulher precisava ser dominada por representar um alto risco aos homens através de seu poder persuasivo inspirado pelas divindades, na Idade Média a mulher deve ser submissa ao homem por não possuir capacidade de discernimento entre o bem e o mal – ou por aproximar-se do próprio mal –, podendo levá-lo à ruína. A hierarquia social é o reflexo da hierarquia instituída pelo próprio Deus, onde o homem representa a superioridade intelectual e espiritual, conforme afirma Perrot (2007, p.84):

O catolicismo é, em princípio, clerical e macho, à imagem da sociedade de seu tempo. Somente os homens podem ter acesso ao sacerdócio e ao latim. Eles detêm

⁴³ No século V a.C., o “iluminismo” provocado pelos sofistas na cultura grega provoca uma relativização do conhecimento que promove uma mudança de postura com relação a mitologia. A sociedade passa a criticar o comportamento dos deuses, iniciando uma corrente crítica tanto na filosofia grega quanto, mais tarde, no Cristianismo. Nessa nova concepção crítica, o comportamento sexual dos deuses passa a ser considerado libertinagem.

o poder, o saber e o sagrado. Entretanto, deixam escapatórias para as mulheres pecadoras: a prece, o convento das virgens consagradas, a santidade.

Mediante o poder da Igreja sobre a vida social e política, a imagem da mulher é construída sobre dois arquétipos bíblicos paradoxais: Eva e Virgem Maria. Via de regra, a Igreja associou o feminino mais à imagem da mulher original que, assim como Pandora, tornou-se a responsável pela liberação de todos os males sobre o mundo, ao corromper o homem. Conseqüentemente, tornou a humanidade passível às dores e aos sofrimentos. Para os eclesiásticos, Eva cedeu às tentações da serpente. Não observou as ordenações divinas e tampouco submeteu a decisão ao seu companheiro. Pelo contrário, ainda o persuadiu a ceder à tentação do demônio. Assim, Eva torna-se culpada pela queda do homem, sendo expulsos do Jardim do Éden, e colaboradora dos planos demoníacos. Ao contrário, Maria representava a figura de mulher santificada, obediente à hierarquia, maternal, esposa e virgem.

Patrilinear, as famílias e a ordem social desenvolvem-se sob as designações masculinas. Os conventos tornam-se, dessa forma, espaços de fuga à miséria destinada às mulheres na rígida sociedade medieval onde “a piedade, a devoção, era, para elas, um dever, mas também compensação e prazer”⁴⁴. A dedicação à vida espiritual como “escapatória” contribui para a aquisição de conhecimento e também para a imersão feminina no universo místico, através do desenvolvimento de sensibilidades sobrenaturais e da relação com a natureza e suas propriedades curativas⁴⁵. Betchel⁴⁶ afirma que:

Prece, contemplação, estudo, jejum, êxtase, amor louco, tecem a felicidade inefável e dolorosa, torturante e terna, dessas mulheres que exploram os limites da consciência e que despertam a desconfiança da Igreja, que as consideram criaturas à beira da loucura. Pois a Igreja não preza suas mulheres místicas tanto quanto suas santas.

Quanto ao vestuário, as mulheres permaneciam cobrindo seus corpos e agora também os cabelos. O modelo estético e de comportamento feminino era o da Virgem Maria. As mulheres deveriam ser devotas, castas, de formas angelicais e isentas de qualquer vaidade – o que poderia associá-las à imagem pecaminosa de Eva ou de Maria Madalena.

⁴⁴ Cf. Perrot, 2007, p. 84.

⁴⁵ Cabe lembrar que o Egito já era conhecedor de muitos fármacos e cosméticos e a utilização desses métodos, considerando a sua origem pagã, constituía um pecado abominável para a Igreja.

⁴⁶ Cf. Perrot, 2007, p. 84-85.

A valorização da imagem feminina relacionada ao espaço doméstico permanece a associar a brancura da pele à “virtude” da reclusão. As criaturas divinas são representadas através da pintura como seres loiros, de pele branca e com traços suaves, quase inexpressivos. Os cabelos ruivos não possuíam boa conotação, sendo associados a seres sobrenaturais. Os penteados deveriam manter os cabelos presos, pois soltos eram considerados eróticos. Quando casadas, para além do cabelo preso, as mulheres deveriam cobri-los com uma espécie de tecido, como um véu ou um manto. O corpo feminino é representado isento de curvas ou contornos dos seios e quadris, escondidos sob o pesado vestuário. Corpos nus ou seminus eram reproduzidos em pinturas que representavam o inferno e associados às figuras demoníacas.



Figura 4 – *O retrato de Arnolfini* (1434), Jan van Eyck

Sendo Eva derivada de uma parte física de Adão e, este sim, criado à imagem e semelhança do próprio Deus, o corpo masculino volta a ser exaltado durante o Renascimento. O padrão de beleza retorna à Antiguidade, logo, distanciando-se da realidade estética da época. O homem permanece a ocupar os lugares sociais, desvalorizando nomes femininos na construção da memória da humanidade. Leonardo da Vinci e Michelangelo, assim como os demais artistas da época, destacam a figura masculina sob a métrica física perfeita desenhada nos músculos, nervos e faces. A beleza física volta a ser exaltada a partir das medidas de Vitruvius, conforme se observa no *Homem vitruviano*, de Da Vinci. O que não atende a estes padrões métricos é considerado excluído da estética ideal. Os tratados de anatomia exaltam o corpo masculino e suas proporções ideais.



Figura 5 – *Pietà* (1499), Michelangelo



Figura 6 – *David* (1501-1504), Michelangelo

Com o retorno à Antiguidade, as reproduções de beleza feminina voltam a valorizar as comparações com as formas masculinas. Os artistas utilizam das mesmas medidas estéticas para reproduzir o referencial masculino e feminino, como podemos observar nos traços faciais da *Monalisa* e *São João Batista*, obras de Leonardo Da Vinci.

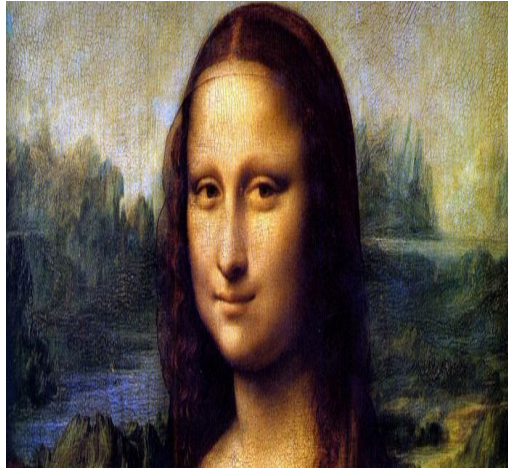


Figura 7 – *Monalisa* (1503-1506), Leonardo Da Vinci



Figura 8 – *São João Batista* (1513-1516), Leonardo Da Vinci

O arquétipo da beleza feminina era inspirado na estética das deusas clássicas, ou seja, a valorização de um padrão abstrato em detrimento do real. A *Vênus*, de Botticelli, representa a idealização do feminino renascentista.

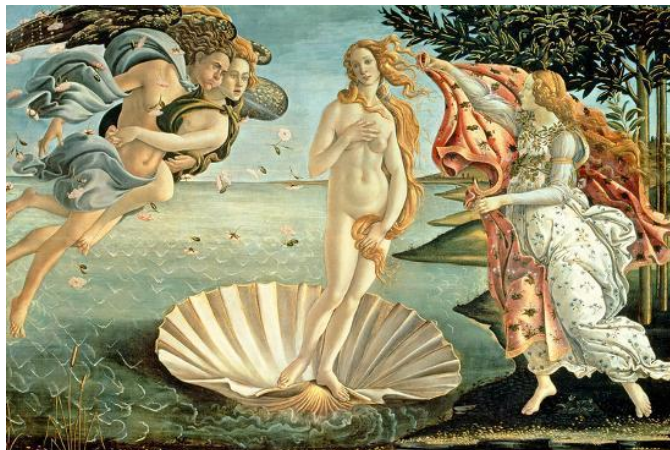


Figura 9 – *O nascimento de Vênus* (1485), Botticelli

Entre os artistas renascentistas, destacamos Artemisia Gentileschi, primeira mulher aceita na Academia de Belas Artes de Florença, como um dos nomes femininos que usavam a arte como forma de protesto. Sua obra denuncia o patriarcado e a misoginia praticada pela sociedade renascentista. Os abusos sexuais são retratados pela artista na sua primeira obra, *Susana e os anciãos*. Discípula de Caravaggio, sua arte reflete a herança artística de seu mestre e, por isso, muitas de suas peças foram confundidas com as dele. A obra de Artemisia destaca-se por resistir à reprodução dos padrões idealizados optando por obras que retratassem perfis mais reais.



Figura 10 – *Susana e os anciãos* (1610), Artemisia Gentileschi



Figura 11 – *A virgem amamentando a criança* (1616-1618), Artemisia Gentileschi

A partir de meados do século XVI⁴⁷, a idealização feminina perde lugar para a reprodução de corpos com mais plasticidade e volumes. Assim, desloca-se da estética sagrada, divina e idealizada para uma representação mais concreta do físico feminino, porém, com maior apelo ao desejo sexual masculino. O arquétipo de beleza feminina mantém-se sobre a pele alva, de claros e longos cabelos e rosto oval.



Figura 12 – A *Primavera* (1482), Botticelli



Figura 13 – *As três graças* (1639), Peter Paul Rubens

3.3 Espartilhos: da Revolução Francesa a Hollywood

Inspirado no *corset*, o espartilho surge na Inglaterra por volta do século XVI. O modelo inglês possuía amarrações nas costas enquanto o francês, na parte frontal. Independentemente da versão, sua principal finalidade era realçar a forma física,

⁴⁷ O Concílio de Trento determinou o banimento de qualquer representação que pudesse despertar o desejo sexual. As figuras nuas de Michelangelo tiveram as partes íntimas cobertas. Os protestantes mandaram retirar toda escultura e pintura dos templos.

especialmente valorizada durante o Renascimento, marcando a diferenciação dos corpos entre homens e mulheres. Durante o reinado de Luís XIV, na França, a valorização estética como símbolo de poder ganha força e a extravagância do vestuário aristocrático externa o seu *status* social. O uso de perucas altas e volumes laterais nas saias era extremamente comum às mulheres da época, mesmo que isso implicasse em uma reconfiguração do espaço físico⁴⁸.



Figura 14 – Maria Antonieta (1778), Élisabeth Vigée-Le Brun

As mulheres participam ativamente dos protestos e manifestações durante o reinado de Luís XVI, que culminariam na Revolução Francesa. Após a Revolução Francesa, as referências à aristocracia são passíveis de morte por guilhotina e o vestuário passa a apresentar maior moderação e praticidade. Entretanto, a Declaração dos direitos do homem e do cidadão, proclamada em 1789, dedicava-se somente aos interesses masculinos, excluindo as mulheres. Pensadores como John Locke concordavam quanto a submissão das mulheres aos homens, o que continuava a reverberar a ideia da presença feminina limitada aos espaços domésticos. Olympe de Gouges redige, então, em 1791, a *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*, que exigia, inclusive, os direitos femininos na participação política. Ela afirmava que a exploração feminina pelo homem é a origem de todas as formas de desigualdade. No ano seguinte, Mary Wollstonecraft publica *A vindication of the rights of woman*, no Reino Unido, reivindicando igualdade de direitos entre homens e mulheres. As ideias de Olympe foram rejeitadas pelo governo revolucionário e, em 1793, foi guilhotinada. As associações femininas foram fechadas e

⁴⁸ Cf. Costa, 2014, p. 24.

as mulheres obrigadas a retornarem para o ambiente doméstico, pois a sua influência na sociedade era – ainda – considerada ameaçadora para a moralidade pública.

O surgimento de uma nova classe social demandava novos produtos para atenderem às necessidades comerciais desta. O consumo de arte estende-se para além dos ambientes religiosos e alcança a nobreza social. A Revolução Industrial e a ascensão da burguesia contribuem para a maior distinção entre os papéis masculinos e femininos na sociedade. A ética social reverberava as distinções dos espaços por gênero: ao homem, o livre trânsito entre os espaços públicos, dos negócios e do poder; à mulher, a administração doméstica, os cuidados com o marido e a educação e a criação dos filhos. As decisões, quaisquer que fossem, eram subordinadas ao homem.



Figura 15 – *Cena de família* de Adolfo Augusto Pinto (1891), José Ferraz de Almeida Júnior

O vestuário, mais uma vez, transforma-se em função de novos ambientes sociais. Enquanto o masculino adquire maior praticidade – abandonando as perucas e trajes elaborados, adotando o terno e a gravata, mais adequados ao mundo dos negócios, às viagens e aos deslocamentos em função do trabalho –, o feminino, entretanto, refletia a permanência no interior das casas. Contrariamente à praticidade masculina, as mulheres permanecem sob camadas de roupas: anáguas, saias, corpetes, armação e a peça principal: o espartilho. As esposas refletiam o sucesso financeiro e social de seu marido, logo, suas roupas deveriam transmitir os valores sociais da época: submissão, discrição, delicadeza e poder aquisitivo. A beleza feminina diverge entre dois padrões estéticos: de um lado, a mulher com muitos filhos, de seios fartos, com pouca ou nenhuma

maquiagem. Do outro, a mulher magra, mórbida e melancólica⁴⁹. Contudo, ambos perfis residem na imagem feminina subordinada, passiva e dependente da figura masculina e perduram até o início do século XX. Nesse sentido, afirma Beauvoir (2009, p. 760):

É uma servidão ainda mais pesada porque as mulheres, confinadas na esfera feminina, lhe hipertrofiaram a importância: transformaram em artes difíceis a toalete e os cuidados caseiros. O homem quase não precisa se preocupar com suas roupas: são cômodas, adaptadas à sua vida ativa, não é necessário que sejam requintadas; mal fazem parte de sua personalidade; além disso, ninguém espera que delas trate pessoalmente: qualquer mulher benevolente ou remunerada se encarrega desse cuidado. A mulher, ao contrário, sabe que quando a olham não a distinguem de sua aparência: ela é julgada, respeitada, desejada através de sua toalete. Suas vestimentas foram primitivamente destinadas a confiná-la na impotência e permaneceram frágeis: as meias rasgam-se, os saltos acalcanham-se, as blusas e os vestidos claros sujam-se, as pregas desfazem-se; entretanto, ela mesma deverá reparar a maior parte dos acidentes; suas semelhantes não a auxiliarão benevolmente e ela terá escrúpulos em sobrecarregar seu orçamento com trabalhos que ela mesma pode executar; as permanentes, as ondulações, a pintura, os vestidos novos já custam bastante caro.



Figura 16 – Perspectiva vestuário feminino e roupas íntimas no século XIX

⁴⁹ Observem-se as mulheres românticas como *Madame Bovary* e *Dama das Camélias*, de Gustave Flaubert e Alexandre Dumas Filho, respectivamente.

As raízes plantadas pelas mulheres do século XVIII ascendem no século seguinte com a proliferação de movimentos em prol dos direitos femininos. O letramento, a transposição do espaço doméstico – iniciada após a Revolução Industrial e intensificada durante a Primeira Guerra Mundial –, e a inserção no mercado de trabalho concedem autonomia intelectual e financeira às mulheres, que passam a reivindicar igualdade jurídica, salarial, de voto e de direitos sobre o próprio corpo. Entretanto, apesar das mulheres começarem a ocupar espaços nas indústrias como mão-de-obra, elas também usavam espartilhos como peça indispensável do vestuário.



Figura 17 – Mulheres operárias no século XIX



Figura 18 – Princesa Victoria Mary de Teck (1893)

A criação de novas peças íntimas pela indústria têxtil, como os sutiãs, as cintas-ligas e as meias de materiais mais versáteis, promove a morte do espartilho como instrumento fundamental do vestuário feminino. O surgimento da minissaia provoca uma revolução

na moda dos anos 20 e o ideal estético passa a ser o andrógino. Como afirma Costa (2014, p. 29):

Com o emprego da silhueta tubular, abandonaram de vez o espartilho, seus cabelos engomados agora estão curtos, os vestidos de cauda são cortados, sugerindo pernas nuas com joelhos de fora. Ser sensual é não ter curvas, e sim poucos seios e quadris pequenos, sendo que a atração dos olhares estava em seus tornozelos.

A crise financeira mundial vivida durante os anos da Grande Depressão infere novas mudanças no vestuário das mulheres. Devido à praticidade econômica da peça – única e que promovia boa postura – o espartilho retorna à cena. Entretanto, a ocupação dos espaços sociais pelas mulheres infere um novo conceito projetado através das propagandas e publicidades dos *media*: a beleza como vitrine comercial. Os ecrãs, os jornais e as revistas projetam massivamente os ideais de beleza e o *American Life Style* personificados nas *sex symbols* e nas *pin-ups*.



Figura 19 – Cartazes de divulgação *Gentlemen prefer blondes* (1953)

Atualmente, o espartilho é uma peça opcional do vestuário feminino. A consolidação da moda como mercado ao longo do século XX e o surgimento da internet nos anos 1990 promovem, ainda hoje, a busca por um ideal estético projetado pelos veículos de *media*. Por outro lado, a popularização do acesso às plataformas digitais tem contribuído para a proliferação dos discursos feministas, que promovem a autoaceitação e o respeito ao próprio corpo.

4. A romantização helênica no cinema de Hollywood

O cinema, como arte visual, concretiza e populariza histórias clássicas até então conhecidas maioritariamente pelo público leitor. Através da sua engenhosidade e capacidade de dar vida ao imaginário, confere ao universo abstrato e subjetivo da literatura definições de espaços, sons, cores, movimentos e personificação de rostos e vozes. Nesse movimento, entende-se que, de uma maneira geral, o cinema concretiza ao passo que a literatura sugestiona, oferecendo ao espectador um impacto sensorial mais imediatista do que o experimentado pelo leitor.

Desde a Antiguidade, o amor, em suas mais diversas formas e sob as mais diversas motivações, é agente de sofrimento através de narrativas mitológicas marcadas por guerras, raptos, fugas, mortes e vingança. No Romantismo, a ressignificação das obras shakesperianas transforma a espera e a morte em elementos que ratificam a pureza do amor, sublimando o mero desejo carnal para o genuíno sentimento. Assim, promovem os amantes a heróis – em uma epopeia pela luta da concretização do sentimento, onde devem superar os desafios para viverem o verdadeiro amor. No entanto, a reorganização socioeconômica e cultural que se estabelece a partir do Romantismo e da Revolução Industrial do século XIX, como a ascensão da burguesia e o letramento feminino, alteram o conceito de família como núcleo social que constitui o início e o fim da felicidade individual.

4.1 A idealização do amor romântico

Sinfield (1992) considera que a literatura – como conceito – é um poderoso instrumento utilizado pelos europeus para promover a disseminação de poder imperialista através dos processos colonizadores. Em conformidade com os exemplos do Período Clássico e, posteriormente, do Império Português, a Inglaterra utiliza-se da língua e da literatura inglesas para promover a ideia de superioridade britânica sobre as populações autóctones de suas colônias. Nos Estados Unidos, inicialmente, Shakespeare despertou incômodos no ideal social da tradição moral puritana, mas era admirado por pessoas que aspiravam a erudição europeia como sinônimo de elevada cultura e refinamento de caráter. O autor aponta que o letramento, o hábito de leitura – impulsionado pelos clubes femininos – e a influência das mulheres sobre os costumes familiares constituem-se

como fatores fundamentais para consolidar Shakespeare e torná-lo um cânone norte-americano. A popularização dos estudos shakesperianos nos Estados Unidos marca o início de uma intelectualidade que, no século XX, disseminaria seus ideais através de um novo modelo de imperialismo: a Indústria Cultural.

Se para Shakespeare o amor de Romeu e Julieta sobrepunha-se aos interesses familiares, valorizando as suas emoções individuais, para Rosseau o amor tinha sua expressão máxima na constituição familiar, síntese do amor e sexo, como base da harmonia social. Na perspectiva de Rosseau, o casamento deveria ser uma livre escolha do casal. Abandonando a prática do matrimônio contratual – que visava os interesses financeiros das famílias envolvidas –, a livre escolha através da identificação dos pretendentes garantiria, com maiores possibilidades, a felicidade conjugal. Através de uma relação harmoniosa, o sexo consensual, prazeroso e recíproco, no ideal de Rosseau, visa, para além da reprodução, a manutenção do laço conjugal. Para ele, a família é a principal responsável pela construção do indivíduo razoável que irá inserir-se futuramente em uma sociedade igualmente razoável. Através da educação do sujeito pelo núcleo familiar, a sociedade, corrompida pela valorização da individualidade decorrente do capitalismo, alcançaria os ideais de liberdade e bem comum como base da coesão social. A família idealizada por Rousseau é a base através da qual os sujeitos aprendem a dosar a sua individualidade. Como prática social, o núcleo familiar é a primeira instância que permite ao indivíduo exercitar a generosidade, a renúncia e a solidariedade por meio da relação entre aqueles que se amam. Nesse sentido, o amor conjugal de Rosseau aproxima-se mais da *philia*, distanciado do *eros*, causador de conflitos e perturbações do espírito racional.

A valorização da individualidade na sociedade pós-moderna tem promovido uma alteração das perspectivas sociais sobre o amor como centro da felicidade humana. O mito platônico das almas gêmeas como metades perdidas não satisfaz mais aos anseios dos indivíduos, motivados a satisfazerem suas próprias necessidades. Através da Indústria Cultural, a união das perspectivas de Rosseau e Shakespeare unem-se e transformam-se em um bem de consumo veiculado pelos *media* como ideais da felicidade social contemporânea, expressado através de diversos veículos e abordagens.

O amor contemporâneo sustenta-se na paixão como elemento primordial e quase exclusivo, inclusive como produtor de sentido da existência humana, em detrimento de um sistema complexo, um conjunto de valores de ordem social e individual que solidificam uma relação conjugal através de uma vivência compartilhada. Como no teatro

e na poesia, a capacidade mimética do cinema produz sobre o espectador a sensação de possibilidades da experiência por ele próprio, a partir da concretização visual das expectativas do imaginário popular.

No âmbito das produções de *media*, através dos anúncios publicitários, diversas campanhas veiculam o amor e o sexo como argumento para a venda de seus produtos. Seja em campanhas do gênero alimentício, higiene e beleza ou vestuário, a idealização das relações ganha destaque nos ecrãs como instrumento de propaganda e consumo. Nas superproduções cinematográficas, as abordagens, na imensa maioria das vezes, consideram algum tipo de envolvimento para além da amizade entre, pelo menos, dois personagens. Podemos citar, como exemplos, a relação entre a Viúva Negra e Hulk, a missão de Django para resgatar sua esposa e o início da missão da Mulher Maravilha que marca o descobrimento sobre a sua verdadeira identidade e poder após o surgimento do capitão Steve Trevor. Ou seja, nem mesmo os heróis, focados em suas honradas missões, escapam dos encantos do amor.

O amor romântico constrói-se a partir da expectativa sobre o outro ou sobre a fantasia amorosa. Hollywood apropria-se da idealização romântica e da sua conseqüente impossibilidade para, finalmente, permitir aos amantes e espectadores a concretização de um final feliz. Morin (2002, p. 97) afirma que a cultura de massas ressignifica o discurso do amor romântico através do *happy end* para transformá-lo em uma tirania. Essa busca incessante dos amantes pelo encontro, pode, inclusive, subverter valores éticos e morais através da justificativa e da necessidade do *happy end*.

Libertos das influências do destino, do acaso ou da morte, o amor romântico é limitado ou impossibilitado somente pelas convenções sociais. Assim, anacronicamente, mesmo considerando todas as alterações nas concepções de gênero, o amor romântico ainda se apresenta heteronormativo e monogâmico nas produções *blockbusters*. Em Hollywood, o amor não encontra obstáculos no outro – somente nas instituições sociais tradicionais, como a família ou a moralidade divina –, representando um mundo isento de ambiguidades ou de realidades concretas vivenciadas por uma relação conjugal, como a rotina, as dificuldades financeiras, do convívio e de personalidades. Essa representação influencia diretamente na percepção da realidade que o indivíduo tem sobre si e suas relações, afetando as construções identitárias e, posteriormente, a sociedade como um todo. Ao deparar-se com as impossibilidades de concretização de uma idealização no mundo real, o indivíduo tem suas expectativas frustradas, gerando ou um sentimento de

inacessibilidade, decepção e não-pertença a uma ideia ou uma busca incessante por uma experiência irreal.

Essa falsa saudade de viver uma experiência nunca experimentada gera sofrimento individual, principalmente na audiência feminina, que tem frequentemente sua *mimesis* nos ecrãs projetada como figura idealizada tanto física quanto moralmente. A sociedade de consumo, decorrente do capitalismo e impulsionada pelas alterações de valores relacionados ao tempo, busca a experiência de sensações que propiciem prazer imediato. Assim, o *voyeurismo* oferece a possibilidade de concretização dessas experiências, através da identificação com o personagem projetado nos ecrãs. Entretanto, ao buscar por modelos de relações amorosas baseados nas representações promovidas pela indústria cultural, o indivíduo despreza as dificuldades muitas vezes impostas pela realidade, tornando as relações conjugais fluidas, superficiais e descartáveis, impulsionadas pela ideia de *carpe diem*, contrariamente ao preconizado por Rousseau, que acreditava que o amor existente na relação conjugal era um amor construído ao longo da convivência, capaz de promover o amadurecimento dos sentimentos e disposições dos indivíduos em função da harmonia conjugal.

Atraída pela ilusão e pela fantasia, a audiência vai aos cinemas em busca de um refrigerio, onde o entretenimento oferece a possibilidade de relaxamento e (re) invenção da própria realidade, idealizada através da experimentação visual. A frustração social com relação às expectativas da experiência de um amor idealizado colabora para que a sociedade contemporânea volte suas atenções para a satisfação sexual em detrimento da amorosa. Desse modo, a valorização das relações sexuais reflete as necessidades imediatistas da sociedade contemporânea – movida cada vez mais pela busca das conquistas individuais e pela ânsia de experimentar as ofertas múltiplas disponíveis, sejam elas profissionais ou ideais de vida pessoal –, encarando as pessoas e as relações como objetos de consumo. Nesse sentido, afirma Bauman (2004, p. 32):

Hoje o sexo é a própria síntese, talvez o silencioso/secreto arquétipo, daquele "relacionamento puro" (um paradoxo, com certeza: os relacionamentos humanos tendem a preencher, infestar e modificar todos os recessos e frestas, por mais remotos, do Lebenswelt, de modo que podem ser tudo menos "puros") que, como indica Anthony Giddens, se tornou o modelo alvo/ideal predominante da parceria humana. Agora espera-se que o sexo seja autossustentável e autossuficiente, que "se mantenha sobre os próprios pés", para ser julgado unicamente pela satisfação que possa trazer por si mesmo (ainda que, em regra,

ela seja interrompida bem antes da expectativa gerada pela mídia). Não admira que também tenha crescido enormemente sua capacidade de gerar frustração e de exacerbar a própria sensação de estrangulamento que se esperava que curasse. A vitória do sexo na grande guerra de independência tem sido, na melhor das circunstâncias, uma vitória de Pirro. Os remédios maravilhosos parecem produzir moléstias e sofrimentos não menos numerosos e comprovadamente mais agudos do que aqueles que prometiam curar.

Os ambíguos sentimentos provocados pelo amor atuam entre a liberdade e o aprisionamento, conforme o jogo cinematográfico fetichista de abertura e fechamento. Conforme um obstáculo é superado, outro se inicia. O amor promove a liberdade na medida em que o sentimento é uma expressão natural do ser humano, mas também o aprisionamento da liberdade do ser ou de ser, delimitando as possibilidades individuais em função das expectativas do outro, em respeito à uma ética conjugal. A romântica Helena hollywoodiana é a personificação desse sentimento. Ao fugir com Páris, declara a própria libertação de um casamento opressivo e, a partir disso, a possibilidade de viver sua história de amor com o seu amado. Por outro lado, incorre contra os códigos de ética e diplomáticos da sociedade vigente, o que provoca uma guerra que perduraria por dez anos, custando a vida de milhares de pessoas. Comparativamente ao estado de *enthousiasmus* espiritual, o amor romântico eleva a alma do indivíduo à esfera do sobrenatural.

4.2 Fetichização e desejo sexual

Conforme observado ao longo deste estudo, Helena de Troia é uma personagem originalmente construída sob e para o olhar masculino. A reprodução do mito helênico no cinema tem se baseado, ao longo dos anos, na representação de elementos relacionados ao desejo sexual, à beleza e ao erotismo. O desejo e o fetichismo são provocados no público a partir da imagem: a postura, o vestuário, a delicadeza e a aparência física passam a ter padrões a serem seguidos por aquelas que querem ser consideradas belas. A forma como uma mulher se vê representada no ecrã e como os outros a veem é apresentada como o referencial para o conceito de beleza. Essa valorização contribui para a construção e reprodução de estereótipos físicos que padronizam a sociedade. Diacronicamente, os conceitos de beleza podem alterar-se. Entretanto, no que diz respeito ao denominado “clássico”, como atemporal e indiscutível, essas perspectivas sobre a beleza feminina mantêm-se enraizadas como padrões

elitizados, tão superiores quanto o divino. Nesse sentido, a representação da beleza feminina adquire uma dimensão utópica através dos modelos estéticos reproduzidos pela indústria cinematográfica. Para Stacey:

There is thus an intensification of the importance of utopian ideals, such as Hollywood stars, to female spectators precisely because of the centrality of image-making to dominant constructions of femininity. In other words, the appeal of Hollywood's female stars to female spectators has a specific utopian dimension, given that producing oneself as an appealing image is central to the definition of femininity⁵⁰.

Mulvey (1989, p. 17) afirma que:

the cinema satisfies a primordial wish for pleasurable looking, but it also goes further, developing scopophilia in its narcissistic aspect. The conventions of mainstream film focus attention on the human form.

O feminino é apresentado como um objeto de consumo que provoca no outro o desejo de possuir através da imagem que se apresenta. De acordo com Stacey (1994, p. 34):

this fetishisation of the female star within Hollywood cinema is a form of scopophilia (or pleasure in looking) for the spectator. The other source of pleasure is the objectification of the female star for the voyeuristic gaze of the spectator.

Nesse sentido, para Pereira (2016, p. 101):

o processo de identificação da espectadora com as personagens femininas é dificultado pela conjugação de dois aspectos fundamentais: a ausência de controlo daquelas sobre os acontecimentos e a imagem de perfeição (física ou moral) transmitida, distante da mulher real que são ou com a qual se relacionam quotidianamente.

A objetificação da imagem é construída através da inter-relação entre a escopofilia e o narcisismo, que incidem sobre a relação a ser definida entre o espectador e a obra – seja através da identificação com a imagem representada seja como *voyeur*. Pode-se afirmar, então, que a escopofilia utiliza a imagem como instrumento sexual instintivo e primitivo

⁵⁰ Cf. Stacey, 1994, p. 125.

estimulado através da visão enquanto o narcisismo promove a identificação com a imagem vista através da libido do ego.

Paradoxalmente, a fetichização da figura feminina se apoia sobre duas idealizações: a mulher fragilizada, ingênua e inferior ao homem e a mulher segura, inteligente e independente. Em qualquer uma dessas abordagens, a mulher é objetificada, embora reserve distinções: enquanto a primeira está vulnerável e/ou disponível para ser dominada, a segunda apresenta um estado que exige dominação, como se este não fosse o seu estado normal: o de independência. Nesse estudo, observam-se a Helena de Harrison e a de Lynch, respectivamente, como exemplos destas reproduções fetichizadas.

Para Berger:

men act and women appear. Men look at women. Women watched themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight.

A relação entre olhar e desejo pode ser observada através da ânsia sexual que Agamémnon manifesta pela cunhada em *Helena de Troia* (2003). O *voyeurismo* de Agamémnon age no espectador em duas vertentes: ao mesmo tempo que provoca a confirmação do poder tentador original da protegida de Afrodite, reflete sobre o desejo de também possuir Helena. Durante toda a obra, o rei a observa com olhares libidinosos, que revelam uma perturbação sexual por Helena, e que culminam na manifestação da extrema agressividade de Agamémnon, conforme veremos adiante no capítulo 5. Os olhares do rei e a perspectiva sexualizada construída em torno da rainha espartana provocam a identificação do público com a narrativa desenvolvida. Assim, os sentimentos que os personagens sofrem – desejo, prazer, dor, medo, angústia – refletem sobre o espectador.

Por outro lado, a Helena de Lynch sofre a dominação doentia de Nick, que não suporta a rejeição da mulher idealizada. A relação entre olhar e desejo está presente ao longo de toda a obra, desde as cenas iniciais. A objetificação de Helena tem a sua expressão máxima na *Vênus de Milo* de Nick. A consciência da inferioridade masculina mediante a mulher idealizada e a sua incapacidade em lidar com essa condição promovem no personagem a necessidade de dominar o seu objeto de desejo.

4.3 Vingança como recompensa

Desde a sua genealogia na Antiguidade clássica, a figura feminina está relacionada com o sentimento de vingança. Ressaltamos, em seu sentimento vingativo, Clitemnestra contra Agamémnon, Electra contra Clitemnestra, Hera contra Zeus, as Danaides contra seus primos, Ártemis contra os gregos – exigindo o sacrifício de Ifigênia –, e Éris contra o Olimpo – que, ao não ser convidada para o banquete dos deuses, lança o pomo da Discórdia entre Afrodite, Hera e Atena.

Em *Teogonia*, Hesíodo refere-se à criação da mulher primitiva, aquela que foi gerada a mando de Zeus para se vingar de Prometeu e dos homens mortais. Pandora, “aquela que tem todos os dons”, é descrita como “um belo mal” ou “um mal formoso”. Em *Trabalhos e dias*, são descritas as colaborações divinas na sua criação. Quanto aos aspectos físicos, Hefesto⁵¹, exímio artífice, é o encarregado de dar forma a Pandora, inserindo nela “voz humana e vigor e que, semelhante às deusas imortais no aspecto, modelasse bela e encantadora figura de donzela”. Atena, deusa da guerra, da sabedoria e da razão, era a responsável pelos ornamentos e vestimentas no corpo. Referente aos aspectos internos, Afrodite encarrega-se de atribuir-lhe a “graça e o desejo irresistível e os cuidados que devoram os membros”. Hermes infere na mulher primitiva a “cínica inteligência, caráter volúvel, mentiras e palavras sedutoras”. As Graças ou Cárites adornam a sua cabeça e colo.

Entregue a Epimeteu como um presente divino, apesar de advertido por Prometeu, aceita de bom grado a oferta de Zeus. Mesmo após a ordenança do deus supremo para não abrir a caixa da qual era portadora, Pandora, vencida pela Curiosidade, abre a caixa e os males se espalham pelo mundo, restando consigo somente a Esperança. Dessa forma, a morte sobreveio aos homens, separando-os, definitivamente, dos deuses.

Homero (*Il.*, Canto XVIII, p. 109) afirma que a raiva “é muito mais doce que o mel que a escorrer”. Virgílio apresenta Eneias, que – após mencionar as Erínias, divindades da vingança, e avistar Helena angustiada pelos castigos a serem-lhe imputados pelos homens e pelos deuses –, sente subir-lhe “a fúria de vingar a pátria em ruínas e castigar aquela maldita” (*En.*, Livro II, 575). Em seu íntimo, o herói latino questiona sobre a recompensa que seria justa a Helena: retornar à Esparta como rainha, na companhia de

⁵¹ Ressaltamos que Hefesto, o deus coxo, contrário à estética comum aos deuses, também possui em sua genealogia a essência da vingança, pois foi concebido por Hera numa atitude vingativa contra Zeus, que havia gerado Atena de sua própria perna.

marido e filhos, sendo servida por seus escravos, ou a sua morte, pela qual seria ele o autor. Apesar de considerar a insignificância social da figura feminina, Eneias distingue Helena, ainda que sob um aspecto negativo, ao afirmar que:

sendo certo, embora, que não há fama digna de memória na punição de uma mulher, esta vitória merece o seu louvor; seja como for, por ter liquidado este monstro nefando e lhe ter dado o castigo que merece, hei-de ser exaltado; e vai dar-me prazer fartar o coração nas chamas da vingança e saciar as cinzas dos meus⁵².

Helena de Troia e o desejo de vingança estão ligados intrinsecamente tanto na narrativa literária quanto na cinematográfica. Qualquer que seja a interpretação a respeito da partida de Helena com Páris, seja rapto ou sedução, a atitude do príncipe e/ou da rainha espartana afronta os princípios sociais e mitológicos do período clássico. Considerando a hipótese de que Páris sequestrou Helena, sua atitude interfere não somente no espaço físico, em afronta aos gregos, mas, também, na esfera divina, pois desonra ao próprio Zeus, deus da hospitalidade. Caso considere-se que Helena fugiu espontaneamente com o seu amado, as atitudes novamente têm consequências nas esferas físicas e divinas, pois ela adultera contra seu esposo, sua filha, sua nação – dada a sua posição social – e desonra a deusa do casamento e da monogamia, Hera, esposa de Zeus. Assim, na perspectiva homérica, é inevitável que Helena e Páris não sejam punidos e sofram as consequências das suas atitudes impulsivas.

Apesar de, ao longo dos anos, diversos autores apresentarem diferentes desfechos para o envolvimento do príncipe troiano e da rainha espartana, a herança homérica carrega consigo o desejo de vingança, que opera como sentença de justiça em favor da parte lesada, ou seja, a merecida recompensa. Assim como na escopofilia, a vingança produz prazer no espectador, que se satisfaz através da identificação com as partes representadas, como observa Coelho (2016):

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)

⁵² Cf. Virgílio, 2020, 583-587.

traz dor e prazer, alimentando essa poderosa indústria emocional (e também de entretenimento).

Entretanto, a vingança não se constitui um sentimento exclusivamente feminino, sendo característica inerente a essência humana⁵³. Para Aristóteles, a vingança é consequente à ira sendo esta “um desejo acompanhado de dor que nos incita a exercer vingança explícita por causa de um desdém⁵⁴ manifestado contra nós, ou contra pessoas da nossa convivência (...)”. Para ele, a vingança produz prazer à medida que esta carrega consigo o sentimento de recuperação da moral.

Como base filosófica, considera-se a definição aristotélica⁵⁵ do prazer como:

um certo movimento da alma e um regresso total e sensível ao seu estado natural, e que a dor é o contrário. Ora, se esta é a natureza do prazer, é evidente que o que produz a disposição referida é agradável, e o que a destrói ou produz o movimento contrário é doloroso. É, portanto, em geral, necessariamente agradável tender para o nosso estado natural, e principalmente quando recuperam a sua própria natureza as coisas que se produzem conforme ela.

Pode-se afirmar que a vingança é uma emoção que se altera conforme a perspectiva do indivíduo. Assim, pode assumir um viés agradável⁵⁶ – produzindo prazer em quem a pratica – mas também temível – despertando o medo em quem cometeu a injustiça, pois este teme o desejo de vingança decorrente do ódio e da ira provocados na parte que teve a sua virtude ultrajada, desprezada ou tratada de maneira vexatória.

Em cada uma das obras analisadas neste estudo – com exceção de *As Troianas* – tanto na abordagem direta ou alegórica, clássica ou contemporânea, Helena sempre sofrerá as consequências de se permitir escolher o seu próprio destino. O primeiro castigo é psicológico e emocional. A culpabilização e angústia são características presentes nas representações cinematográficas que tratam Helena como vítima do amor e dos maus-tratos dos homens gregos. O desenrolar de uma guerra de enormes proporções, como a de Troia, provoca na rainha um sentimento constante de insatisfação e impossibilidade de viver a plenitude de seu amor. Somados à culpabilização pessoal, os olhares tortuosos e o julgamento social conferem ainda maior pressão psicológica à Helena.

⁵³ Cf. Moreira, 2007.

⁵⁴ Cf. Aristóteles, 1998, p. 107. São três as espécies de desdém: o desprezo, o vexame e o ultraje.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 83.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 86.

Após a queda de Troia, Helena experimenta o segundo castigo, o do plano físico, que pode ser observado, no âmbito desse estudo, através da morte de Páris, do *nostos* à Grécia, da violência sexual ou da violência física.

5. O feminino helênico nas obras cinematográficas norte-americanas

A perspectiva helênica de mulher obstinada em contraponto à imagem romantizada apela à crueldade egoísta de quem pouco se importa com as consequências de uma guerra em seu nome ou ações. Por que Helena não poderia apresentar um meio termo? Por que Helena é representada somente como mocinha vítima e passiva ou vilã causadora e agente do mal? Por que a imagem de uma mulher persuasiva é geralmente apresentada de forma mal-intencionada? Conforme afirma Pereira (2016, p.241):

(...) aos homens, é comumente atribuída uma desculpabilização genética baseada numa suposta essência que os compete à traição. Nas mulheres, pressupondo-se um apetite sexual mais brando e uma natureza libidinal recatada, a infidelidade será encarada como um acto de maior coragem, promiscuidade e devaneio.

Neste capítulo serão analisadas as reproduções do feminino helênico nas obras cinematográficas norte-americanas.

5.1 A vida privada de Helena de Troia (1927)

No início do século XX, o número de emigrantes em terras estadunidenses aumentava consideravelmente devido às guerras por toda a Europa. O Velho Continente enfrentava uma série de transformações políticas e sociais e o cinema já era utilizado como forma de manifestação cultural. Marcado principalmente por movimentos como o Expressionismo Alemão e a Nova Objetividade, o cinema europeu fima suas bases sob a representação do homem e da sociedade de maneira concreta e sob um viés mais realista, pouco influenciado pela visão romântica e idealizada da vida. Destacam-se como grandes produtores, nesse período, a Alemanha, a Polônia, a Dinamarca, a Suécia, a França, a Itália e a Rússia/antiga URSS. Durante o pós-guerra, os estúdios europeus encontram-se em declínio e são absorvidos pelos grandes empresários norte-americanos. O cinema estadunidense, fomentando entretenimento ao grande público de emigrantes, cresce rapidamente com o surgimento dos *Nickel-Odeons*, que se transformam em um comércio altamente lucrativo. Em suma, o cinema dos Estados Unidos é fundado sob o viés comercial e desenvolve-se sob os pilares do expansionismo e domínio do mercado

internacional. O sentido criativo apurado e a essência ideológica dos europeus, por vezes considerada subversiva – em especial, com relação aos escandinavos⁵⁷ – conflitam com os interesses mercadológicos e comerciais do cinema norte-americano.

O período de 1919 a 1929 marca o auge do cinema mudo. Coincidentemente ou não, os anos de 1921 a 1928 marcam a alta produção na carreira de Charles Chaplin, que influenciaria profundamente diversas obras cinematográficas desenvolvidas durante o período – e não só. Para Haustrate (1991), Chaplin:

aprofunda a abordagem temática da sociedade (num estilo cômico no máximo de sua capacidade inventiva), mas testemunha também uma consciência crítica perante essa sociedade puritana e materialista que, aliás, não aceita bem tanto a filosofia como seus sucessos.

Ainda de acordo com o autor, a coragem de Chaplin está em aproveitar o seu sucesso para denunciar a hipocrisia e o “instinto gregário” da sociedade estadunidense “que não deixa, por outro lado, de o atacar no terreno dessa moralidade duvidosa de que o cinema ‘oficial’ se tornou mais ou menos o arauto defensor”. Chaplin contribui imensamente para a afirmação da comédia como gênero cinematográfico e para a consolidação do cinema como arte e instrumento político.

Apesar dessa conflitante relação de ideias entre os europeus e norte-americanos, diversas parcerias são realizadas no período. A necessidade de produzir sucessos de público com vistas à assertividade do lucro faz com que os temas abordados nas telas sejam pouco variados, como a mitologia e a religião, exigindo criatividade por parte dos diretores europeus para apresentarem novos produtos para consumo. A união da criatividade europeia ao capitalismo norte-americano consolida o desenvolvimento de uma hegemonia na indústria cinematográfica. De acordo com Pereira (2016, p.28):

Do arcaísmo, da magia e de um certo tom *naïf* dos primeiros filmes, sobressai o caráter amador e a vontade de experienciar novos dispositivos. Sobressai, também, e de uma perspectiva menos romântica, uma imensa vontade de explicar minuciosamente todos os conteúdos que não podiam ainda ser pronunciados. Nesse sentido, perante a descrita falta de sensibilidade artística e hermenêutica do público, que assistia às projeções, foram sendo configuradas duas formas de chegar aos destinatários: a colocação de intertítulos e legendas que evidenciassem

⁵⁷ Cf. Haustrate (1991), o cinema dinamarquês cria a imagem de “mulher fatal” nas grandes telas e exhibe, pela primeira vez no cinema mundial, um “verdadeiro beijo”.

todos os significados, incluindo os mais básicos, e a introdução de uma iconografia fixa que restringisse a possibilidade de interpretações alternativas. A segunda opção seria, no entender de Panofsky, responsável pelo surgimento de inúmeros estereótipos no cinema, entre os quais se destacam a *vamp versus* a menina ingênua e o homem de família *versus* o vilão, numa moderna personificação dos medievais vícios e virtudes.

Neste ínterim, Alexander Korda⁵⁸ migra para os Estados Unidos devido ao aumento do antissemitismo e da instabilidade política na Europa. Nascido na atual Hungria, onde já era reconhecido como grande cineasta, inicia suas atividades com a *First National Films*⁵⁹, uma das principais produtoras dos Estados Unidos.

A vida privada de Helena de Troia é o primeiro registro de filme norte-americano com a personagem homérica. Através da comédia, Alexander Korda aborda a guerra mitológica de maneira irônica e inovadora. Mesmo tratando de um tema universal, os personagens apresentam comportamentos e necessidades contemporâneos. Mediante a dificuldade em acessar a versão original – disponível no acervo do *British Film Institute*, em Londres – foram considerados para esta análise os cartazes publicitários de divulgação do filme e algumas cenas descritas em Coelho (2013).

O desejo é elemento sempre presente, mesmo que implicitamente, nas representações de Helena. No cinema, essa dinâmica não se apresenta de maneira de forma diferente. No entanto, à figura de Helena dos anos 1920 acrescentam-se os interesses mercadológicos, conforme observa-se no texto publicitário na figura 20.

⁵⁸ Korda foi personagem fundamental para o cinema mundial. Após sua passagem pelos cinemas húngaro, alemão e norte-americano, contribuiu significativamente no desenvolvimento do cinema britânico. Em 1933, fundou a sua própria produtora, a *London Films*, e lançou o espetáculo *A vida privada de Henrique VIII*. A obra impacta as estruturas do cinema inglês, que alcança um desenvolvimento singular. Foi o primeiro produtor de cinema britânico a ser condecorado com o título de *Cavaleiro da Ordem do Império Britânico*.

⁵⁹ Atual Warner Bros.



Figura 20 – Cartaz publicitário de divulgação *A vida privada de Helena de Troia*

Destacamos do cartaz o seguinte texto:

It took over a year and cost over a million dollars to bring Helen and your playmates to the screen. Hundreds of beautiful women—gorgeous clothes—dazzling pageants of breath-taking splendor—all woven into this sensational movie that has sent the critics searching for new words to describe it.

A popularização do cinema faz com que os grandes investidores enxerguem não só a possibilidade de lucrar com as apresentações, mas também, fazer das produções vitrines comerciais. Através dos custos milionários, da beleza feminina e da moda, a recém-nascida e luxuosa Hollywood já demonstra sua potencialidade mercadológica. O glamoroso vestuário utilizado pelas “hundreds of beautiful women—gorgeous” destaca-se para além das propagandas promocionais, merecendo enfoques específicos durante todo o filme. Como exemplo, observa-se a cena da fuga de Páris e Helena. Em meio a tensão e agilidade necessárias ao momento, Andraste encontra-se visivelmente atrapalhada ao ter de carregar tantas caixas. Questionada por Páris sobre a situação, Helena responde que “uma mulher moderna não pode fugir sem seu guarda-roupas e sua empregada”⁶⁰.

⁶⁰ Coelho, 2013, p. 201. Tradução nossa.



Figura 21 – Cartaz de divulgação *A vida privada de Helena de Troia*

A Figura 21 exalta o poder divino de sedução da mulher mais bela do mundo – conforme observa-se no texto retirado do cartaz: “And now there’s no more mystery about the most dangerous blonde in the History!” – e as trágicas consequências que se seguem na disputa dos homens pela sua beleza. Helena é a figura central no cartaz, de pé, com seu corpo seminu. Menelau encontra-se ao fundo da imagem, em trajes reais. À altura do quadril está Páris e, aos pés da rainha, homens e mulheres, todos emaranhados em seus cabelos. À frente, a deusa egípcia do amor, Isis⁶¹. Apesar das referências clássicas, a Helena de Troia dos anos 1920 é uma mulher contemporânea.

Moderna, com atitudes impulsivas que buscam o prazer de viver e amar, porém, ainda com marcas conservadoras. Como mulher aristocrata e casada, precisa da companhia de seu marido para frequentar espaços públicos – ainda que seu desejo seja encontrar com outro homem, denunciando uma falsa moralidade social. A reprodução nos anos 1920 da fuga de Helena, tendo como principal motivo o preenchimento da sua carência afetiva, é coerente com o período. Helena aventura-se em uma paixão sem medir as consequências que essa atitude traria para a sua vida e para a história ocidental. As mulheres dos anos 1920 entregam-se ao gozo da vida, aos prazeres, aos excessos e à vida noturna. As divulgações exploram esses sentimentos personificados em Helena, provocando a curiosidade do espectador a partir da ousadia, intrepidez e atrevimento da rainha espartana, conforme pode-se observar no cartaz abaixo.

⁶¹ Pode-se entender, dada a essência da obra e do ambiente político-social, que a referência a Isis em vez de Afrodite não se constitui um equívoco, mas, sim, uma crítica do diretor à pouca capacidade crítica do público, agravada pela cultura de massa promovida pelos grandes empresários norte-americanos.



Figura 22 – Cartaz de divulgação A vida privada de Helena de Troia

Os questionamentos acerca de Helena realçam as dimensões emocionais e sexuais do indivíduo como sintetizadoras da existência humana, conforme texto extraído do cartaz acima:

Did she love? – Oh, baby!
 Did she lure? – Sweet, mama!
 Did she live? And How!

A emancipação feminina do pós-guerra, ocasionada pela chegada das mulheres ao mercado de trabalho e a conquista de independência financeira, faz com que esse espírito de ousadia seja intensificado. Ainda na figura 22, observamos o seguinte texto:

What a gal was Helen! She was just covered with “it” and boy she knew how to apply it. When she went out for a joy ride, they sent a thousand ships to get her back. Here’s your chance to get the lowdown on the first flapper queen whose beauty rocked a nation... whose loves shocked the world.

A mulher passa a ocupar lugar na sociedade, deixando de ser somente personagem relacionada ao ambiente doméstico e um acessório masculino. Porém, ainda há um período de transformação social, conforme evidenciado na fala de Helena com Andraste: *Fetch me some housework – I am going to be domestic*. A intenção de Helena em parecer uma mulher “doméstica” para um estranho significava “merecer respeito” diante de uma sociedade ainda conservadora e patriarcal e que rejeitava o senso de liberdade feminino, justificando a necessidade de Helena em usar trajes que não refletiam quem ela era de verdade, mas para estar de acordo com um padrão social da época.

Não é por acaso que a divulgação (figura 22) descreve Helena como *the first flapper queen*. O uso do termo *flapper* – que, na Inglaterra do século XIX designava pejorativamente as jovens prostitutas e adolescentes com o espírito mais livre – é ressignificado nos anos 1920 e passa a indicar “*a fashionable young woman, especially one showing independent behaviour*”⁶². Esse comportamento independente promove uma brusca mudança nos moldes femininos da época. As mulheres fumam publicamente, saem sozinhas para bares e restaurantes, dançam e praticam sexo nas relações casuais. A alegria e o furor do pós-guerra fazem com que as pessoas passem a ter mais prazer na vida social e noturna, o que faz com que a moda seja mais diversificada. Helena, assim como a sociedade da época, desejava estar com o vestuário adequado para cada ocasião. As roupas refletem o *status* social e a personalidade do indivíduo. Os cabelos de Helena também são adaptados à moda dos anos 20. Os longos cabelos e tranças gregas são substituídos pelo cabelo com corte curto *a la garçonne*. O estereótipo do feminino europeu e de beleza clássica são personificados pela atriz Maria Korda: loira e de traços suaves.



Figura 23 – Maria Korda como a Helena *flapper*

As sessões de *A vida privada de Helena de Troia* aconteciam também durante as matinês. Havia inclusive material de divulgação voltado para o público infantil, sugerindo pouco pudor em tratar de temas relacionados a adultério – com o agravante feminino – com crianças.

⁶² Cf. Cambridge. Disponível em <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/flapper> Acessado em 21 de setembro de 2019.

**SCHOOL CHILDREN
COLOR THIS PICTURE**
And Win a Free Ticket to the Penn Theatre



This contest is open to all pupils of the public and parochial schools of Lawrence county. All you have to do is color the above picture of "Helen of Troy", to the best of your ability and send or bring it to the Publicity Dept., care Penn Theatre, New Castle, Pa., not later than 10 P. M., Thursday, February 16th. Be sure and attach your name, address and age. The 50 best pictures will be chosen by three judges appointed by the management of the Penn Theatre, and each awarded a Free ticket to see

**"THE PRIVATE LIFE OF
HELEN OF TROY"**

Figura 24 – Cartaz de divulgação *A vida privada de Helena de Troia* para o público infantil

Assim como na obra homérica, Helena não apresenta um comportamento “adequado” para uma mulher casada. A oração de Helena para a deusa do amor já sinaliza uma justificativa para o adultério com Páris.

Está tudo errado, Afrodite. O dia inteiro ele está muito ocupado. A noite inteira ele está muito cansado. À noite, ele ronca [corte para a estátua de Afrodite de Cnido, com um close em sua mão sobre o peito]... Casamento é somente trocar a atenção de uma dúzia de homens pela falta de atenção de um.⁶³

O encontro de Páris e Helena é omitido em cena, resumido pela inscrição “O mais importante encontro da história. Helen encontra-se com Páris”⁶⁴. Na cena seguinte, já aparecem em ação, em fuga para Troia. Algumas particularidades fundamentais do cinema hollywoodiano que perduram até os dias atuais – como a supervalorização dos recursos estéticos e dos custos financeiros como critérios para denotar qualidade fílmica – já podem ser notadas nesta obra de Korda.

Após o resgate de Helena e a morte de Páris, Telêmaco chega a Esparta desejoso por conhecer a famosa e bela rainha.

(Telêmaco) Eu sou o Príncipe de Ítaca. Desejo ver a rainha.

⁶³ Cf. Coelho, 2013, p. 199. Tradução nossa.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 200. Tradução nossa.

(Helena para Andraste, sendo observada às escondidas por Menelau) Traga-me algumas tarefas domésticas. Vou ser doméstica.

(Eteoneu para Menelau) O Príncipe de Ítaca está chamando – e eu advirto você – ele possui muito boa aparência.

(Menelau) Mostre-o – e não se preocupe, eu fiz Helena perceber o lugar de uma esposa.

(Eteoneu) Lembre-se! A última vez que um Príncipe chamou você – você teve de chamar o Exército.

(Telêmaco) Ouvi falar tanto da Rainha - as suas roupas ousadas, a sua beleza deslumbrante. Eu vim só para vê-la.

(Menelau) Meu caro jovem amigo, Helena mudou. O rosto que lançou mil navios⁶⁵ nunca mais o poderia fazer.⁶⁶

Ao ver a beleza do príncipe, Helena muda de ideia e desce as escadas adornada e esvoaçante em seu vestido.

Menelau, parecendo relembrar o quadro da visita de outro belo príncipe, pede a sua esposa que entretenha o hóspede. Enquanto eles se sentam e o jovem diz à bela espartana que, após ouvir tantas estórias de seus amores, tem certo receio de ficar a sós com ela, Menelau deixa a sala para encontrar seu amigo Eteoneu – sentado na entrada do palácio –, a quem diz: ‘Amanhã certamente vamos à pesca – pois parece que Helena irá fazer uma pequena viagem a Ítaca’.⁶⁷

O matrimônio entre o casal real existe somente para cumprimento de uma formalidade social. Helena e Menelau dividem a mesma casa, porém não possuem envolvimento afetivo. Menelau é um marido frio, distante e desinteressado em sua esposa. Para o Menelau de Korda, a infidelidade de Helena não constitui um problema. Pelo contrário, enquanto a rainha mantém-se entretida em suas aventuras amorosas, o rei aproveita para desfrutar de momentos de lazer na companhia de seu amigo Eteoneu. A indiferença de Menelau é ainda mais evidenciada quando, ao saber da fuga de sua esposa com o príncipe troiano, anima-se e prepara-se para mais uma pescaria. Somente ao perceber os olhares de reprovação dos guerreiros Ajax, Aquiles e Ulisses, o rei abdica do lazer e volta-se para a guerra em nome do resgate de sua honra.

⁶⁵ Expressão utilizada por Marlowe, em *Doutor Faustus*, e que se difundiu na cultura de massas norte-americanas, assim como Shakespeare, através do resgate das obras românticas.

⁶⁶ Cf. Coelho, 2013, p.202. Tradução nossa.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 203. Tradução nossa.



Figura 25 – Telêmaco e Helena conversam intimamente na presença de Menelau e Eteoneu

Os anos 1920 marcam um divisor de águas nos padrões sociais femininos. A emancipação feminina exige uma reformulação nos padrões da época. *A vida privada de Helena de Troia* é uma comédia com uma reflexão sobre a rotina do matrimônio e os papéis cumpridos na sociedade. A Helena de Korda é a interseção das *vamps* com a figura frágil da esposa menosprezada em um casamento de aparências. O adultério feminino é abordado numa grande obra do cinema sob o olhar conivente e conveniente do esposo, chocando com o conservadorismo patriarcal da época. Para um tema tão denso, a comédia é a melhor escolha para Alexander Korda realizar uma crítica extremamente intensa à sociedade norte-americana e aos seus padrões morais. Ainda assim, alcança não só o reconhecimento da sua obra como também os lucros desejados pela indústria. Indiretamente, o sucesso e a repercussão da obra continuam a ecoar seu conteúdo: a não-compreensão dos financiadores e do público ratificam a crítica realizada pelo filme.

5.2 Helena de Troia (1956)

Sob a censura imposta pelo Código Hays e a Legião da Decência, entre 1934 e 1967, e impulsionado pelo surgimento dos filmes *péplum*, na Itália, o cinema norte-americano volta a produzir obras de temas universais, sobretudo religiosos e mitológicos. O apelo moral e ideológico do *American Life Style* passa a ditar as regras na indústria cinematográfica sob interferência direta da Igreja Católica. Em um período de efervescência de guerras e pós-guerras, os anos 1950 apresentam-se muito mais conservadores do que os anos 1920. O ideal de beleza está fundamentado na valorização do branco, do ariano, das origens clássicas europeias, na pureza racial. A figura feminina volta para os padrões patriarcais: passiva, inferior ao homem, gentil, inocente, sensual, usando cores suaves no vestuário, maquiagem e unhas. Logo, a forma como uma mulher

era vista determinava o seu destaque – ou não – em um círculo social. Já consolidado como instrumento de propaganda, inclusive política, o cinema influencia a cultura através de seus estereótipos. As *pin-ups* tornam-se o modelo de sexualidade, inocência e objetificação sexual.



Figura 26 – Rossana Podestà e a Helena *pin-up*

Dirigida por Robert Wise, a produção ítalo-norte-americana, estrelada por Rossana Podestà, desenvolve-se sobre a luta de Páris e Helena para viverem seu amor. O *amor sem lógica* de Páris é consequência do feitiço divino provocado por Afrodite. A primeira cena de Helena apresenta a rainha como a encarnação da deusa: emergindo do mar, com seus longos e loiros cabelos trançados, usando um vestido rosa-claro tipicamente grego e muito acinturado, numa clara alusão às *pin-ups*.

Essa percepção imagética é confirmada com a declaração de Páris que a chama de Afrodite assim que a vê se aproximar. Ao longo do filme, por diversas vezes, o príncipe irá referir-se dessa maneira à Helena, pois, confundido pela beleza e força de ambas “esquece que ela é mulher e não deusa”. De imediato, Helena mostra-se persuasiva, inteligente e estratégica, porém, bondosa e leal com os vulneráveis, com seus criados e com os inocentes. Ao encontrar Páris na praia após o naufrágio de seu barco, apresentando sinais de delírio e confuso, Helena desafia as leis espartanas para preservar a vida do estrangeiro. Não o entrega aos soldados reais e conta com a ajuda de amigos para mantê-lo a salvo. A rainha não revela a sua real identidade e diz ao príncipe que é apenas uma criada da realeza. A partir deste momento, passa a arriscar o próprio destino em defesa do rapaz, motivada não só pela defesa da vida do príncipe, mas já demonstrando desejo e atração imediatos entre ambos, conforme evidenciado na fala de Helena: “Se ele fosse velho e feio a rainha poderia ajudá-lo, porém ele não é velho e nem feio” (22m30s). O adultério é consumado através de um beijo (24m58s) em um encontro, ainda sob a falsa identidade adotada por Helena, onde Páris declara ser capaz de se apaixonar por uma

escrava (24m48s), construindo uma percepção favorável da audiência quanto ao caráter virtuoso do jovem aristocrata.



Figura 27 – Helena e Páris

Ainda durante o diálogo inicial de Helena e Páris, é apresentado ao espectador o ambiente hostil em que vive a rainha. As divergências entre a personalidade romântica do jovem príncipe e a do violento rei espartano colaboram para a construção da defesa da rainha espartana junto a audiência. Em oposição ao encontro divino e romântico protagonizado com Páris, a primeira cena íntima entre Helena e Menelau é marcada pela agressividade do rei (35m29s). O diálogo a seguir reforça a hostilidade vivida pela rainha em seu ambiente conjugal. Quando questionada por Menelau se já conhecia Páris – após este adentrar o salão grego em sua missão diplomática –, Helena mantém-se calada e caminha para a porta, enquanto o rei, enraivecido, declara (37m27s):

Menelau: Silenciosa como sempre. Nenhuma palavra para mim, seu marido.

[Helena, em silêncio, segue em direção a porta, de costas para o rei. Menelau anda rapidamente e segura Helena de maneira agressiva pelos braços]

Menelau: “ou seu marido! Não faça isso!

[Menelau vira Helena à força. Em silêncio, ela o encara]

Menelau: Diga ‘marido’ para mim. Diga ‘marido’ para mim.

[Ele a puxa bruscamente contra o seu corpo. Helena permanece em absoluto silêncio enquanto mantém seus braços cruzados, em defesa, entre o seu corpo e o dele. As mãos do rei deslizam em direção ao seu pescoço, em menção de enforcá-la. Helena mantém o olhar fixo nos olhos do rei. Ele a solta. Ela abaixa os braços]

Menelau: Posso pensar em muitas maneiras de lidar com o seu troiano, Helena. [O rei deixa o quarto. Helena, com olhar aflito, chama Andraste] (38m56s)

Por meio de articulações com seus fiéis subalternos, Helena desafia os desígnios do rei e consegue planejar o retorno de Páris em segurança para Troia. Porém, durante a despedida do casal, a chegada repentina dos soldados espartanos faz com que ambos se lancem ao mar e sigam para Troia. Para proteger a reputação de seu irmão, Agamémnon utiliza o argumento do “rapto”. No entanto, a ironia de Ulisses evidencia a consciência dos aliados reais sobre a partida voluntária de Helena.

As vestimentas de Helena também são incluídas no contexto de transformação da personagem. Em Esparta, ela usa tons claros e pastéis. Em Troia, usa tons mais escuros. Durante a cena em que se entrega para os gregos, a fim de interromper a guerra, usa preto – como sinal de luto pela própria vida e pelos tantos que morreram por uma guerra declarada em seu nome. O episódio da redenção de Helena na tentativa de interromper a guerra marca a mudança na aceitação da rainha pela sociedade e família real de Troia. Hécuba refere-se a ela como “mulher com determinação, uma rainha com mais coragem do que eu teria tido para navegar contra as marés dos céus” (1h27m).

Em meio ao cenário de guerra, Páris duela com Menelau e é morto covardemente por um dos soldados espartanos. Ao vê-lo expirar nos braços de Helena, Menelau a ergue pelos braços, de maneira agressiva. Ele ordena que ela siga para o seu navio e se limpe do sangue do amado. Ela replica que “nunca poderá se limpar, pois também é o meu sangue” (1h59m) e segue sozinha, deixando Menelau diante de todos os soldados. Na cena final, volta para Esparta recordando-se das juras de amor eterno trocadas com Páris.

Através do distanciamento, do silenciamento e da postura racional, Helena encontrou uma maneira de sobreviver em um casamento com um homem nitidamente agressivo e violento. Apesar de submetida social e hierarquicamente a seu esposo, Helena demonstra-se resistente às atitudes de Menelau. Ao longo da trama, Helena é transportada de causadora do mal para instrumento através do qual os gregos são desmascarados, conferindo, inclusive, credibilidade às previsões de Cassandra, conforme verifica-se no discurso de Hécuba (1h33m).

5.3 *As Troianas* (1971)

Com o fim do Código Hays, em 1967, a abordagem romântica da feminilidade helênica no cinema norte-americano é logo substituída por uma representação sedutora e voraz de Irene Papas, que lhe garantiu o *National Board of Review* de Melhor Atriz. Baseado na tragédia homônima de Eurípides, a obra é uma adaptação bastante aproximada do texto original. Porém, como adaptação, sofre algumas interferências que contribuem para intensificar a representação de Helena como *vamp*, manipuladora e individualista. Dirigido, produzido e roteirizado por Michael Cacoyannis, *As Troianas* apresenta o cenário pós-invasão grega, com a cidade já devastada. Restam em Troia somente as mulheres, destinadas à própria sorte como espólios de guerra.



Figura 28 – Katharine Hepburn como Hécuba e as mulheres troianas

A narrativa é feita sob a perspectiva da família real troiana. Hécuba, Andrômaca e Cassandra são as porta-vozes das dores, revoltas, sofrimentos, lutos, perdas, inseguranças e medos vividos pelas mulheres em Troia. Mesmo em um cenário de caos, a altivez, a honra, o orgulho e a nobreza da rainha demonstram-se firmes em seu discurso durante toda a obra. Helena só é revelada após 1h06m25s decorridos, posteriormente à exposição do ambiente pós-guerra e às trágicas consequências para o povo troiano. Mantida em cativeiro, a sua primeira aparição é cercada de mistério e tensão. Enquanto os soldados transportam um balde de água, as mulheres, sedentas e famintas, apelam por um pouco do líquido. Mediante a negativa dos militares aos apelos das troianas, iniciam uma luta corporal. Helena, presa, observa a movimentação. Ela pede a um dos soldados que lhe dê água. O soldado concede a ela não somente um copo, mas toda a quantidade do líquido, o que provoca, imediatamente, reações de oposição por parte das mulheres. Helena, então, observada por todos na cena, despe-se e banha-se completamente nua na bacia diante dos olhares das mulheres e soldados. As troianas revoltam-se aos gritos enquanto apedrejam a cela. Os soldados reagem usando de força

para contê-las. Com o avanço das mulheres enfurecidas contra Helena, os soldados chamam Menelau para impedir que a matem. Ele afirma que ela deve estar viva para o desfile triunfal dos gregos como “um troféu ensanguentado; só que de puro ouro” (1h09m53s) e ordena que a libertem.

Nesse momento, destaca-se mais uma vez a superioridade da rainha em detrimento das troianas. Enquanto estas – fora da prisão – eram distribuídas à revelia como espólios de guerra, tratadas como produtos, Helena – a única estrangeira e no cárcere – era resgatada por seu marido.

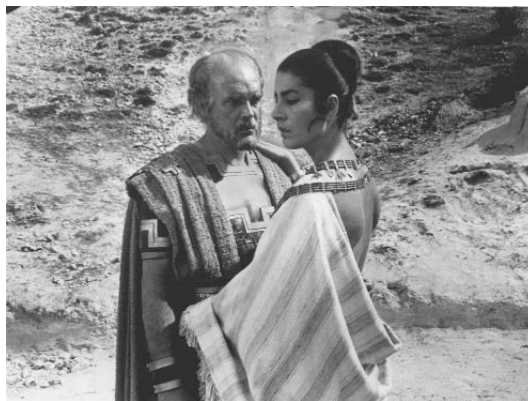


Figura 29 – Irene Papas interpreta uma Helena vamp

O traje real de Helena contrapõe-se nitidamente aos demais. As troianas apresentam vestidos e véus pretos em sinal de luto e seus semblantes estão marcados pela dor e tristeza. A rainha surge em meio aos soldados, maquiada, de cabelos penteados e adornada, usando um vestido branco com um decote profundo nas costas. Ao avistá-la, as mulheres imediatamente lançam maldições. Seu semblante é altivo e só mudará durante seus apelos retóricos ao esposo pela própria vida. Após intervenção direta de Hécuba a Menelau e a advertência da rainha troiana de que não olhasse para sua esposa, pois “ela se apodera da vontade dos homens com o olhar” (1h13m02s), inicia a retórica de Helena. Menelau segue os conselhos de Hécuba e, estando a evitar encarar sua esposa, declara a sua sentença de morte. Porém, Hécuba intervém a favor do cumprimento do direito de defesa de Helena. Em seu discurso, muito semelhante ao euripídiano, Helena defende que todos os envolvidos têm culpa (1h16m15s), conforme transcrevemos abaixo:

Primeiro, quem começou isso tudo? [Dirige-se para Hécuba]

Ela. Ao dar a luz a Páris. Quem mais é culpado? O Rei Príamo. Que sabia da condição de seu filho e deixou-o partir. Para arruinar Troia. E a mim. Sei o que pensas: por que fugi? Por que fugi em segredo? Este homem, Páris – ou como

queira chamá-lo – maldito seja. Quando ele veio até mim, uma poderosa deusa o acompanhava. Amor. Afrodite. Me disse que ele seria meu. E tu, pobre infeliz, o que fizeste? Abriste as portas para teus hóspedes e mandaste teus navios para Creta. Deixaste Esparta. Deixaste ele em tua casa.

[Ao lado de Menelau. Nesse momento, ele já a olha direta e fixamente]

Não pergunto a ti, mas a mim mesma, o que havia em meu coração para ir-me com ele. Um estranho, por quem esqueci minha casa, minha pátria.

[Afasta-se de Menelau com semblante amedrontado enquanto ele a olha compadecido]

Não me castigues, mas a Afrodite, a mais poderosa dos deuses, já que escraviza o coração. Ela é minha absolvição.

[Mulheres rebelam-se. Helena as encara e continua seu discurso]

Assim, me fui e olha o que aconteceu. Meu rapto trouxe grande sorte para toda a Grécia. Não os governam ditadores, nem estrangeiros com as suas lanças. Bom para a Grécia, não para mim, condenada por minha beleza. Acusada de infâmia quando mereço a coroa.

[Ergue os braços. Mulheres gritam. Menelau se vira para ela. Encaram-se]
(1h18min52s)

Sua retórica baseia-se no fato de que todos são causadores do mal presente, porém, numa linearidade de culpabilização, ela encontra-se na extremidade final, como resultado de uma série de erros anteriores ao seu. O ápice de seu apelo está na ameaça de suicídio⁶⁸ através da qual, finalmente, comove Menelau. Neste momento, cabe ressaltar a afirmação aristotélica (1998, p.129) de que “aqueles que necessariamente reforçam o seu desgosto por meio de gestos, de vozes, de indumentária e, em geral, de gestos teatrais, excitam mais a piedade”. Ele a impede sob a justificativa de que ela deverá morrer na Grécia. Baseado no final apresentado por Eurípides que não narra a morte concreta de Helena – em Troia ou na Grécia –, Cacoyannis constrói uma cena igualmente indefinida. Entretanto, o olhar de Menelau para sua esposa sugere que o rei usa este argumento discursivo para garantir a preservação da vida de sua esposa e o retorno de ambos à Grécia. Assim, Helena, ativa e sedutora, deixa Troia no navio de Menelau, em meio a troca de olhares com seu esposo.

A ausência do sentimento de culpa por Helena é manifestada não só em seu discurso, mas também através da composição do figurino da personagem. O seu vestido branco,

⁶⁸ De acordo com a personalidade da Helena de Cacoyannis, a ameaça constitui-se apenas como um elemento emocional da sua retórica, sendo pouco provável que cumprisse o suicídio. Ela intenta alcançar a comoção de Menelau e usa de todas as ferramentas retóricas que possui para que ele preserve a sua vida.

em contraste com o preto enlutado das troianas, inclusive com os cabelos cobertos por lenços, evidencia e reforça a ausência de remorso de Helena. *As Troianas*, assim como em Eurípides, mantém-se como uma disputa retórica e, inclusive, de sofrimento, entre as personagens femininas, com exceção de Helena, que não carrega dor nem culpa.

Além de *As Troianas*, apesar de não estarem contemplados neste estudo, os filmes *Ifigênia* (1977) e *A Guerra de Troia* (1961) abordam Helena sob a perspectiva de uma mulher altiva, orgulhosa, individualista e ambiciosa. Coincidentemente ou não, são obras realizadas por diretores europeus.

5.4 Encaixotando Helena (1993)

O próprio título da obra remete imediatamente à ideia de moldar, podar, recortar, reduzir para caber em um lugar previamente constituído. Após duas décadas sem tratar do tema helênico, *Encaixotando Helena*, de Jennifer Chambers Lynch⁶⁹, traz a personagem de volta aos ecrãs do cinema hollywoodiano de forma atualizada. Fora do contexto bélico clássico, a Helena dos anos 1990 é uma mulher determinada, segura, com fala objetiva e direta, que impõe suas vontades aos homens com os quais se relaciona e que age sem se incomodar com os olhares alheios – mesmo que isso signifique banhar-se em um chafariz durante uma festa.

O filme aborda a temática helênica do ponto de vista de um relacionamento abusivo provocado pelo desejo de um homem em dominar essa mulher tão superior e destacada das demais não só pela sua beleza, mas também pela sua personalidade. Lynch promove o desenrolar dos eventos sob uma abordagem psicológica dos personagens através dos traumas de Nick⁷⁰ e a correspondência entre a personalidade de sua mãe e Helena. A mulher ideal é uma mulher inatingível. Como mulher dos anos 1990, a Helena de Lynch pratica a liberdade sexual de maneira plena. A obra apresenta cenas de relação sexual – inclusive oral e exibição de partes íntimas masculina e feminina. O prazer sexual é importante elemento nas relações da Helena de Lynch. Em um dos diálogos, é revelado que eles já tiveram uma experiência sexual, porém que não a agradou. Por isso, ela não cede novamente às investidas de Nick. Sendo assim, Helena não sucumbe às investidas do médico, pois o que ele pode oferecer – dinheiro e prestígio – ela já possui.

⁶⁹ *Encaixotando Helena* está altamente permeada pela herança cultural do pai de Jennifer, David Lynch. Destacamos, nesta obra, a inter-relação do cinema com outras artes, como as pictóricas, a sinestesia e a tridimensionalidade.

⁷⁰ Ao apresentar Nickolas Cavanaugh, renomado e prestigiado cirurgião, sob o pseudônimo de Nick, nota-se uma intenção de inferir uma conotação infantil ao personagem.



Figura 30 – Sherilyn Fenn interpreta Helena e a plenitude da independência feminina

Helena é uma mulher independente financeira e emocionalmente. Ela mora sozinha, sem empregadas ou qualquer outra personagem feminina mais próxima. Os personagens que cercam Helena são todos masculinos; ela nem sequer fala com outra mulher durante todo o filme. Vive cercada por homens. Mesmo durante uma festa, somente os homens se aproximam. As mulheres a notam, questionam e criticam, mas não se aproximam dela. Dominado pela sua insegurança e desejo incontrolável, Nick passa a manipular diversas ocasiões para promover encontros entre os dois. No entanto, Helena permanece irredutível quanto às suas investidas. Por fim, manipula uma situação onde ela precisa ir a casa dele para buscar sua carteira. Ao descobrir a armação de Nick, discutem e ela sofre um atropelamento. Ele, então, tem seu primeiro momento de total poder físico sobre ela.

Aproveitando-se da vulnerabilidade de Helena e dos seus dotes profissionais, Nick inicia sua estratégia macabra para possuí-la através da dominação física e emocional da mulher a partir de sua mutilação física e seu total isolamento. Nick não força relação sexual com Helena. Ele age de forma devotada, esperando que ela, em algum momento, declare seu amor e desejo por ele. Entretanto, Helena não cede a Nick, mesmo completamente dominada e dependente fisicamente. Ele tenta impor padrões de comportamento e pensamento para Helena, conforme diálogo abaixo, após ela reafirmar que não se agradou da relação sexual com ele. Sentindo-se humilhado, ele diz:

Nick: Se fosse uma mulher de verdade, mentiria sobre o nosso sexo. As mulheres verdadeiras sempre mentem.

Helena: Pessoas quando mentem sobre sexo é por amor e respeito a certos sentimentos. E eu não ligo para o que você sente. (1h05m55s)

As atitudes de Nick, apesar de promover toda a mutilação física de Helena na tentativa de enquadrá-la aos seus próprios padrões, manifestam-se, na maior parte do tempo, de

forma inferiorizada e imaturas. As súplicas pelo amor de Helena e a fala predominantemente em tom de voz suave traçam um perfil psicológico do personagem que confunde “amor” e “desejo” de forma desproporcional e desequilibrada. Após uma série de intervenções sobre o físico, psicológico e emocional de Helena – sendo psicológico e emocional os últimos a serem dominados – ela cede. Declara que é dependente de Nick e que precisa dele para fazê-la se sentir mulher novamente, inclusive negando ajuda de seu ex-amante. Ao conquistar seu principal intento, Nick desperta e percebe que tudo não passou de um sonho.



Figura 31 – Helena como a Vênus de Milo de Nick

O tratamento alegórico⁷¹ da representação do mito na obra de Lynch observa-se, principalmente, através da preferência de Nick pela escultura da Vênus de Milo em detrimento das diversas outras de seu acervo pessoal. Essa perspectiva é confirmada durante o processo de mutilação de Helena por Nick, que a molda de acordo com a escultura. Em uma das cenas, ele a coloca em meio às flores, como se ela estivesse em um altar para ser cultuada. Observam-se outras referências à Helena homérica no decorrer do filme como, por exemplo, o modelo do vestido e o penteado utilizado para a festa na casa de Nick, que remetem aos moldes do clássico vestuário grego.

Encaixotando Helena marca uma inovação na abordagem sobre Helena de Troia pelo cinema norte-americano. Assim como em *A vida privada de Helena de Troia*, *Encaixotando Helena* também insere a personagem na contemporaneidade. Ao tratar do tema da violência contra a mulher, das relações abusivas, do empoderamento e da independência feminina, rompe com um padrão de representação helênica predominantemente romântico, voltado ao cenário bélico da era clássica e às questões diplomáticas entre Troia e Esparta para trazer à discussão a disputa entre homens e mulheres nas relações sociais e afetivas.

⁷¹ Cf. Xavier, 2005, p. 354.

5.5 Helena de Troia (2003)

Em 2003, é lançada a minissérie *Helena de Troia*, dirigido por John Kent Harrison, homônimo da obra de 1956. Por se tratar de uma minissérie com adaptação para o cinema, consegue abordar com mais detalhes os eventos anteriores à guerra, como a maldita predestinação de Páris, a aparição das deusas com o pomo da discórdia e a aliança firmada entre os reis gregos. A predestinação e as ações divinas são os principais condutores da trama. Após a apresentação do contexto clássico e divino, Helena surge em *slow motion* a cavalgar seu cavalo branco, com longos e loiros cabelos ao vento, usando um vestido rosa claro fluido (9m01s). Helena, inicialmente, possui aparência pueril, juvenil, leve, suave e inocente. Tíndaro, sabendo que Helena não era sua filha legítima, possui grande rejeição pela moça, pois a culpa pelo suicídio de sua mãe – a rainha Leda – e pela morte de seu irmão Pólux. Em Esparta, Helena é apresentada como uma “menina-mulher” que ainda não tem consciência que “sua beleza e seu espírito enfraquecem os homens”, conforme fala de Pólux (15m47s).



Figura 32 – Sienna Guillory como Helena pueril e apaixonada

Após a morte de Tíndaro e de Pólux, Helena é obrigada a casar-se. É firmada uma aliança entre os reis da Grécia em favor da defesa de Esparta. Após lançarem as sortes, Menelau é contemplado para casar-se com Helena. Menelau ordena que Helena entre nua no salão, pois “Agamémnon crê que os reis devem ter provas de seu valor” (1h01m39s) uma vez que todos os reinos se uniram em seu nome. Mesmo com a defesa de Clitemnestra a seu favor, Helena aceita a imposição e diz que “podem olhar onde quiserem, mas nunca poderão me ver” (1h01m48s). Durante esta cena, Páris entra na cerimônia, vê Helena nua e trocam olhares. A jovem é retirada do salão e, ao tentar se jogar dos muros do palácio, assim como sua mãe, é impedida por Páris (1h07m58s). Eles confessam que já se conhecem das visões mútuas. Está exposto um amor transcendental, designado pelos

deuses. Páris diz que a ama e ela responde que o amor por ela só causa destruição. Trocam juras de amor eterno e se beijam.

O troiano representa para Helena o ideal do “príncipe encantado” que pode salvá-la das opressões que sofre em sua vida. É o primeiro homem que realmente demonstra amor por ela e não somente desejo sexual. Por viver em um ambiente dominado por homens hostis, que fazem do cenário doméstico um local de constante tensão e risco iminente, Helena segue com Páris após, inicialmente, negar o seu convite de partida para Troia. Ao ver o barco troiano se afastar e levar aquele que a jurou amor eterno, ela se joga ao mar e segue questionando-se sobre a sua atitude. Em Troia, ao ser acusado de roubar Helena e, dessa forma, ter provocado um acidente diplomático de proporções bélicas, Páris replica que Agamémnon já havia decretado a guerra. E prossegue:

Páris: Eu não a roubei. Eu a salvei de um povo que não vê o valor nas mulheres e que não admira a beleza. Que só procura a própria honra na gloriosa morte e batalhas (1h31m34s).

A ambição e desejo de poder de Agamémnon são ilimitados. Do assassinato de Ifigênia ao estupro de Helena, coordena e manipula todas as ações em favor da conquista de Troia e dos seus objetos de poder. O mútuo interesse de Agamémnon e Menelau por Helena marca uma inovação nas abordagens sobre o mito nas obras fílmicas norte-americanas. Após Páris morrer nos braços de sua amada fazendo-lhe juras de amor, em contraste, a cena posterior é marcada pela violência de Agamémnon. Durante o ápice da guerra de Troia, em meio a cidade incendiada, Agamémnon estupra Helena diante de todos (2h44m26s). Ao tentar impedir o irmão, Menelau é contido pelos soldados. Nesse momento, Helena não representa mais uma espartana, mas, sim, uma legítima troiana⁷².

Mesmo com o fim da guerra, Agamémnon continua a violentar Helena, conforme sugerido em cena na piscina do palácio. Clitemnestra entra e vê sua irmã nua, sentada com semblante entristecido à beira da piscina, enquanto o rei banha-se com outra mulher. Cuidadosamente, Clitemnestra retira Helena de cena e, então, mata Agamémnon (2h47m10s).

Também neste filme, o figurino de Helena em Troia é diferente do utilizado em Esparta. Helena apresenta-se diante da família real troiana com vestimentas e acessórios dignos

⁷² Rememorando a fala de Nestor (*Il.*, Canto II, 354-356).

de uma rainha. O aspecto infantilizado e pueril dá lugar a uma mulher decidida que reflete toda a riqueza troiana: acessórios em ouro, adornos na cabeça e vestido amarelo. Seu discurso expressa a consciência das consequências que seguirão por sua partida e decide entregar-se para Menelau. É impedida por Príamo, que a oferece asilo.



Figura 33 – Helena na *teichoscopia*

Helena tem uma visão com Páris no local da morte do seu amado. Ela pede que ele a leve para o sobrenatural e ele diz que não pode. Ela questiona se voltarão a se ver e ele afirma que preparou um lugar para ela (2h49m40s). Após a promessa de Páris, Menelau aparece e, imediatamente, Helena oferece seu pescoço para que ele a mate – ansiosa para estar com seu amado no cenário de pós-morte e viver o seu amor eterno. Porém, seu esposo recusa-se a matá-la. Ela afirma que não poderá amá-lo nem o agradecer pela sua vida. Menelau pergunta o que ela fará e Helena responde que o seguirá. Ele aceita e ela sai após ele. Ele anda a frente e ela atrás.

A rejeição por Tíndaro e a conotação sexual atribuída a Helena pelos homens ao seu redor fazem com que a oportunidade de seguir com Páris seja uma fuga para o ambiente hostil ao qual estava subordinada. As referências clássicas estão presentes em todo o decorrer do filme, que apresenta desde a predestinação de Páris até o *nostos* de Helena à Grécia. A fetichização da personagem é construída através das falas e da sua exposição aos olhares masculinos, sendo ainda mais evidenciada através da obsessão de Agamémnon, que tem seu ápice na cena do estupro.

5.6 Troia (2004)

Em Troia, Wolfgang Petersen aborda a presença de Helena na trama em segundo plano. Assim como nos filmes anteriores, a existência de Hermíone é ocultada, em desacordo com a obra homérica. Hécuba e Cassandra também não constam no filme. Inicialmente, o amor entre Helena e Páris surge como principal motivo para a guerra. Porém, ao longo do filme, o casal vai cedendo lugar para a figura heroica de Aquiles e suas dissensões com Agamémnon. Aquiles, assim como na *Ilíada*, passa a ser o personagem principal e a guerra, já desencadeada pelo romance proibido, funciona como pano de fundo para destacar o prazer do apátrida no campo de batalha e a sua insaciável busca pela glória e honra bélicas.

A infelicidade de Helena é apresentada desde os minutos iniciais, em cena durante o jantar de recepção aos troianos (09m38s). Sua primeira aparição é em plano de fundo, à direita da cena, enquanto Menelau, em primeiro plano, à esquerda, está a discursar sobre o sucesso do empreendimento espartano. Sem fala, olhar baixo, sentada ao lado de Menelau, Helena representa somente uma figura simbólica como rainha de Esparta. Na cena seguinte, Páris adentra o quarto de Helena e o diálogo sugere que os encontros amorosos têm acontecido frequentemente. Os dois encontram-se envolvidos amorosamente e Helena lamenta-se sobre a sua infelicidade – que crescerá com a partida do príncipe troiano. Enquanto isso, em cena subsequente, Agamémnon oferece uma dançarina espartana para Heitor que, demonstrando fidelidade aos valores troianos baseados em “amar seus pais, amar sua esposa e defender seu país”, nega a “oferta” do rei. Helena e Páris discutem a partida dela de Esparta e demonstram consciência quanto às consequências para os ambos e seus respectivos povos. Ainda assim, entretanto, Páris convida Helena a partir consigo.



Figura 34 – Helena e Páris em Troia

Já em Troia, apesar de não ficar clara sua relação com Andrômaca, é Helena quem a ampara após a morte de Heitor no duelo com Aquiles e, durante o funeral do herói troiano, é ela quem segura o filho do casal. Em nenhum momento diz que ama Páris, mesmo diante das declarações de amor dele por ela. Durante a chegada do cavalo, ao ouvi-lo lamentar-se pela ausência do irmão, Helena diz que ele deve honrar a morte de Heitor e que agora ele é o príncipe. No ápice da invasão espartana à Troia, Páris a diz para empreender fuga e deixá-lo e ela segue com Andrômaca e os demais. Saindo da sombra escura, sendo revelados pela luz do fogo, Páris e Helena aparecem durante a tomada de Troia. Enquanto caminham em fuga, Andrômaca segura seu filho no colo, Briseida aparece sozinha e uma mulher ampara um idoso.



Figura 35 – Diane Kruger e sua angustiada Helena.

A Helena de Petersen é uma personagem inexpressiva e com pouca participação nos momentos decisivos para a trama. Dessa forma, depreende-se que a reprodução da personagem homérica nesta obra cinematográfica privilegia a beleza helênica como argumento suficiente para empreender a guerra, desconsiderando e reduzindo aspectos extremamente relevantes sobre a sua importância.

Considerações finais

Helena de Troia é uma personagem clássica que desperta o fascínio do público em geral desde a Antiguidade. Sendo assim, ao longo dos tempos, a rainha espartana tem sido retratada sob os mais diversos carizes, destinos, motivações e intenções pelos mais diferentes artistas. Seja como raptada ou fugitiva, esposa infeliz ou adúltera, mulher apaixonada ou individualista, seus aspectos semidivino, envolvente, misterioso, belo e sedutor são características consensuais na abordagem do mito helênico, independentemente da arte que a retrate.

Dos seis filmes considerados nesta análise, quatro retratam Helena sob a perspectiva da relação amorosa com Páris. Nesta abordagem, revelam uma mulher que precisa lutar com o sentimento de culpa e angústia, impedindo-a de viver a plenitude da sua felicidade. Por outro lado, os outros dois que apresentam Helena segura e consciente de seu poder feminino condicionam a sua plenitude ao jugo masculino – que detém o poder, inclusive, sobre a sua vida e morte. Helena de Troia hollywoodiana apresenta uma personagem central, consciente de sua força, poder e influência, mas também da opressão masculina à qual estava subordinada.

A construção de uma perspectiva romântica pelo espectador sobre o filme de Korda é inviabilizada devido a três principais aspectos, estando dois destes consolidados na cena final: o cariz *vamp* de Helena e a conivência / indiferença de Menelau em relação aos adultérios cometidos pela esposa. A relação de Helena com Páris é apresentada como mais um dos casos extraconjugais da rainha na tentativa de suprir a carência afetiva de seu relacionamento de Menelau. Assim, compreende-se melhor a omissão da cena que consumava o encontro entre Helena e Páris e a sequência que transpõe diretamente de uma expectativa romântica à uma caótica e cômica fuga. Dessa forma, entende-se que a principal motivação para a guerra não se constitui no evento do adultério – pois era consensual na relação entre o casal espartano, conforme se percebe na cena final com Telêmaco –, mas ao impacto negativo da repercussão social sobre a honra do rei.

Nas abordagens romantizadas, Páris é o herói de Helena e não somente o seu amante. Resgata a rainha de uma vida infeliz ao lado de Menelau e a transporta diretamente para um ambiente em que obtém amor, compreensão e solidariedade da família real troiana. Entretanto, o mesmo tratamento ao príncipe não é dado por Korda e Cacoyannis, que

retratam Páris como mais um acessório dos desejos de Helena, embora tenha sido esta sua aventura amorosa de maior notoriedade pública e de mais graves consequências.

Alguns elementos de comoção do público são abordados similarmente em *Troia* e nas produções homônimas *Helena de Troia*. A idealização dos personagens nestas obras provoca maior empatia no espectador. O romance entre a rainha espartana e o príncipe troiano é apresentado como consequência de ações divinas. Logo, o casal assume a posição de vítimas, predestinados a sofrer as dores de um amor impossível, assim como Romeu e Julieta, de Shakespeare.

Quanto aos estereótipos femininos construídos pelo cinema em Hollywood nos anos 1950, Haskell considera que “for every hard-boiled dame there was a soft-boiled sweetheart”⁷³. Diante do marido, Helena é imperativa e persuasiva. Com Páris, torna-se doce e inocente. Suas falas revelam grande racionalidade e empoderamento apesar de toda a carga romântica contida na relação entre a rainha e o príncipe. A dualidade contida em Helena de Wise contrasta entre a imagem de uma mulher determinada, ativa e disposta a defender inocentes, entretanto, submetida à superioridade masculina e opressiva de seu marido.

A angústia e a culpabilização de Helena pelos danos causados às populações de Grécia e Troia são características transversais em suas representações romantizadas assim como a manutenção de um relacionamento estável entre o casal. Wise apresenta sua Helena como mulher obstinada e segura de suas decisões mesmo submetida a um homem agressivo e um casamento infeliz. Sua chegada a Troia e o desenrolar da guerra fazem com que a rainha se sinta culpada. Motivada pela angústia, ao se entregar aos gregos e renunciar ao seu verdadeiro amor para retornar ao marido rude como tentativa de selar a paz entre gregos e troianos, a personagem conquista o espectador com sua atitude heroica e nobre. E vai além. Revela a real intenção dos gregos que utilizam o adultério e a restauração da honra de Menelau como pretextos para decretar a guerra e garantir a conquista de Troia e do monopólio comercial na região. A culpa da Helena de Harrison se manifesta durante conversa com Príamo, quando declara sua intenção de retornar aos gregos como tentativa de parar a guerra. Mesmo consciente das reais intenções de Agamémnon – reveladas quando este rasga a carta diplomática de Páris em momento anterior à partida da rainha – a culpa e angústia de Helena de Petersen são presentes durante toda a trama e se destaca entre as demais. Em todas as suas falas e aparições, a rainha manifesta uma grande tormenta emocional e expressão infeliz. As fragilidades do

⁷³ Cf. Stacey, 1994, p. 33.

casal – emocional em Helena e física em Páris – mais uma vez promovem a sensibilidade do público quanto à luta pelo amor.

A estabilidade do relacionamento, nas três obras citadas, é linear, senão crescente, conforme o avanço do tempo. Nem a origem conturbada da união e as suas consequências bélicas nem o longo período de dez anos provocam perturbações no amor e no desejo entre o casal. Essas Helenas demonstram-se leais a Páris e seu amor permanece, mesmo após a morte ou ao fim da guerra, o que legitima a veracidade do sentimento de Helena. Além disso, a personalidade helênica nestas obras é apresentada como passiva e contrária aos intentos militaristas e autoritários de Esparta, sob os comandos de Agamémnon e Menelau.

De acordo com Mulvey (1989 [1975], p. 22), “fetishistic scopophilia, (...) can exist outside linear time as the erotic instinct is focussed on the look alone”. Ao longo de todo o filme, Agamémnon cerca Helena com olhares que expressam nitidamente a sua perturbação diante do desejo sexual que sente pela cunhada, percebidos passivamente por Menelau e por Clitemnestra, culminando no estupro da rainha e na posterior morte do rei espartano. A posição feminina de inferioridade em relação ao homem constitui-se como outro elemento fundamental para o apelo sexual. A Helena de Petersen possui plena consciência da sua objetificação pelo olhar masculino. A cena é composta por homens de diversos padrões sociais e de beleza, incluindo seu próprio esposo e cunhado. Assim, podemos afirmar que esta cena – em que a rainha é obrigada a adentrar o salão real completamente nua sob os olhares dos homens – representa uma universalidade do desejo sexual masculino sobre Helena – e não só dos que estão ali presentes.

Sobre estes episódios, é importante ressaltar o sentimento de vingança presente em ambas personagens: Agamémnon e Clitemnestra. O rei procurava vingar a honra grega, manchada por Helena e pelos troianos. Além disso, ansiava vingar o seu desejo pela cunhada e sua impossibilidade em tê-la, uma vez que não pôde participar do “sorteio” pela sua mão, devido ao fato de já ser casado com Clitemnestra. Esta, por sua vez, desejava vingar a si própria, a morte da filha e o estupro de sua irmã, subordinadas às atitudes tirânicas de Agamémnon. Neste sentido, Coelho (2016) afirma que a vingança produz “um processo que, além da dor, produz também prazer, na medida em que é agradável antecipar mentalmente a retomada do lugar ocupado antes” frente ao grupo social. A personalidade bruta e gananciosa de Agamémnon representa os valores e práticas gregas em contraposição à nobreza, diplomacia e sensibilidade troianas. A influência direta que Agamémnon exerce sobre Menelau e a busca de Helena pelo

verdadeiro amor conferem maior legitimidade ao adultério feminino e melhor aceitação pelo espectador.

Sob outra perspectiva, diferentemente do cariz extremamente romântico nas três obras citadas anteriormente, a Helena de Cacoyannis é apresentada sob o viés *vamp*. Helena não é mais a receptora/vítima dos olhares fetichistas, mas a dona de um olhar penetrante e envolvente. Sua aparição somente é revelada após mais de uma hora decorrida, apresentando o panorama pós-guerra e a devastação de Troia. O desespero das mulheres, a ruína da cidade, a morte de crianças e dos homens troianos são narrados através do discurso doloroso de Hécuba. Essa estratégia utilizada provoca no espectador maior culpabilização de Helena e Páris pelas trágicas consequências da guerra para Troia. No entanto, a morte de Páris acaba por contribuir na culpabilização total de Helena quanto às mazelas bélicas. Em um movimento contrário à empatia do espectador através do reconhecimento de Helena quanto à sua própria culpa, agora o espectador empatiza com a dor e angústia troianas. A câmera revela Helena gradualmente e de forma misteriosa. A sua primeira cena apresenta o olhar da rainha, no centro de um cenário conflituoso, diferente das outras aparições onde a personagem é apresentada inicialmente num ambiente familiar ou numa idealização romântica. Um *close-up* em olhos bem maquiados e marcados que observam atentamente, através das grades de uma cela, as demais mulheres disputando e implorando água aos soldados. Pouco importava o conflito travado pela sede mediante a sua necessidade de banhar-se, o que provoca a ira imediata e a rebelião entre as troianas. Na sequência, revela-se a nudez, também com o tratamento diferente das outras abordagens. Para Mulvey (1989 [1975], p. 19):

In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. Woman displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle: from pin-ups to striptease, from Ziegfeld to Busby Berkeley, she holds the look, plays to and signifies male desire. Mainstream film neatly combined spectacle and narrative. (...) The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation.

Observa-se que as Helenas “subversivas”, ao contrário de todas as versões românticas abordadas nesse estudo, não apresentam cabelos loiros. Essa representação confirma a valorização do conceito ocidental de beleza clássica baseado na concepção do ícone ideal

ariano. Ainda que salvaguardadas as considerações quanto à totalidade de atrizes que representam Helena serem de cor de pele branca, observa-se, conforme Stacey (1994, p. 22):

the connotations of sexual and racial purity intermingle. The use of a classical styled sculpture connects this Hollywood star to an ancient European high culture associated with ‘civilization’ and ‘world domination’. Thus whiteness suggests purity, cleanliness, beauty and civilized culture. Its opposite, though unspoken, is significant: blackness suggests impurity, dirtiness, ugliness and uncivilized culture.

Stacey considera que, impulsionadas pela crítica de Mulvey, as feministas dos anos 1980 passam a valorizar a produção de obras cinematográficas para a audiência feminina. Dessa forma, a intensa crítica ao *male gaze* nos anos 1970⁷⁴ parte da realização de manifestos para a realização imagética nos *sets*. Assim, feita por e para mulheres, Jennifer Lynch se destaca como a única diretora cinematográfica em Hollywood a considerar a abordagem do mito helênico. Entretanto, ao construir uma Helena alegórica nos anos 1990, voltada para a audiência feminina, que critica, entre tantas outras questões, o *male gaze*, Lynch lida com a incompreensão da obra até os dias atuais – comum à maior parte dos espectadores, acostumados a absorver o conteúdo das representações diretas do mito. A Helena da sociedade contemporânea apresenta, ainda, as mesmas “reivindicações” da Antiguidade. A reprodução de Páris por Lynch pode associar-se com a figura de Ray. Através do envolvimento sexual existente entre eles, Lynch apresenta um relacionamento aberto, em associação à independência sexual feminina, consensual e duradouro. A personalidade do amante é aventureira, livre e consciente da forma de envolvimento que mantém com Helena. Nick associa-se à figura de Menelau, obsessivo, controlador e que não mede esforços para conquistar o objeto do seu desejo e dominá-la.

Para Mulvey (1989 [1975], p. 22), “sadism demands a story, depends on making something happen, forcing a change in another person, a battle of will and strength, victory/defeat, all occurring in a linear time with a beginning and an end”. Com Nick, Helena vive o cárcere em um relacionamento forçado que, literalmente, a imobiliza e a submete à total dependência da maneira mais brutal e monstruosa – a partir da física avança para a emocional e psicológica. A relação sádica que Nick mantém como

⁷⁴ Cf. Stacey, 1994, p. 54.

dominador de Helena é identificável com o *voyeurism*, em que, de acordo com Mulvey (1989 [1975], p. 21), “pleasure lies in ascertaining guilt (immediately associated with castration), asserting control and subjecting the guilty person through punishment or forgiveness”.

Em *Troia*, a nudez de Helena aparece nas cenas iniciais de seu encontro com Páris, no contexto da relação sexual entre eles. Em *Helena de Troia*, de Harrison, a nudez é usada como prova da validade da aliança entre os aliados de Esparta, ainda que represente uma humilhação pública para a rainha. Porém, em *As Troianas*, é usada para revelar a personalidade egocêntrica e afrontosa da rainha. A cena da água deixa claro que não existe nenhum remorso em Helena quanto às consequências de seu romance. Helena preocupa-se em salvar a própria vida e suas vontades.

A beleza é um conceito masculino, altamente subjetivo, volátil e etéreo, podendo variar de acordo com o período histórico, as ideologias e as percepções do indivíduo. Atualmente, como sabemos, o termo beleza está mais associado à estética visual, aparência externa e corpo físico. O feminino, desde a Antiguidade, é envolto em uma extensa gama e adjetivos que tentam definir a figura da mulher. Desde os tempos remotos, as mulheres demonstram grande capacidade de adaptação, liderança, determinação, ousadia e transformadoras de realidade nos ambientes sociais, familiares e políticos. Não seria justo reduzir os feitos da trajetória feminina à uma imagem fragilizada, vulnerável e marginalizada na sociedade. As mulheres são sinônimos de resistência. Independentemente da sociedade e cultura onde estejam inseridas e da opressão sofrida, as mulheres conseguem transgredir e alterar, de alguma forma, o sistema e redefinir os caminhos da história.

O que se observa nas representações diretas do mito helênico é a tentativa de justificar os comportamentos sociais ditos não-normativos femininos – como a infidelidade – através da apresentação de elementos românticos, valorizados pelo seu envolvimento com Páris, que provoquem no espectador a empatia e a solidariedade. Essa perspectiva é reforçada pelo fato de que nenhum dos seis filmes analisados neste estudo abordam a existência de Hermíone, filha de Helena e Agamémnon. Assim, a maternidade de Helena não constitui um agravante para o seu julgamento público – que, decerto, não aprovaria nem tampouco consumiria de maneira romântica o abandono materno.

No entanto, a abordagem da infidelidade masculina, ao mesmo tempo em que ocorre a feminina, passa de maneira despercebida ou normalizada pelo espectador e pela

sociedade da época. De uma maneira geral, mesmo que sob diferentes tratamentos, o estranhamento quanto às atitudes masculinas é minimizado em relação às femininas. Causa estranhamento social uma mulher manifestar despudoradamente seus desejos. Logo, o peso das atitudes femininas ainda possui maior importância para a sociedade no que diz respeito à reprodução de comportamentos naturalizados socialmente como masculinos. No julgamento social, Helena culpada merece ser perdoada. Helena sem culpa merece ser culpada.

Referências bibliográficas

Arendt, H. (1990). *Origens do Totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1983). *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense.

Aristóteles (2001). “Physica”. In *The basic works of Aristotle*. Nova Iorque: The Modern Library.

_____ (2000). *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 6ª ed. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____ (1998). *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Assis, J. M. M. (1999). *Helena*. Lisboa: Universitária.

_____ (1997). *Dom Casmurro*. Lisboa: Universitária.

Bauman, Z. (2004). *Amor líquido: sobre as fragilidades dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Belton, J. (2005). *American Cinema. American Culture*, 2ª ed. Nova Iorque: McGraw Hill.

Benedito, S. (2000). *Dicionário breve de mitologia grega e romana*. Lisboa: Presença.

Beauvoir, S. (2009). *O segundo sexo: fatos e mitos*. vols: 1 e 2. Trad. Sérgio Milliet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil.

Bosí, A. (2007). *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

Burkert, W. (1993). *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Camões, L. (2001). *Vida e obra de Luís de Camões [Os Lusíadas] e vocabulário d’Os Lusíadas*. Org. Arnaldo de Mariz Rozeira. Lisboa: Guimarães Editores.

Carvalho, J. C. (1998). “A suposta influência grega em Qohelet”. In *Didaskalia*, vol. XXVIII, pp. 137-156.

Cavalcante, G. (2018). “Elogio de Helena de Górgias”. In *Revista Estudos Filosóficos e Históricos da Antiguidade*, nº 32, jan-dez, pp. 193-200.

Coelho, M. C. M. N. (2016). “Helena troiana: a fama de um nome e o desejo de vingança de cinema”. In *Artefilosofia*, n. 20.

_____ (2013). *A vida privada de Helena de Troia nos loucos anos 20 em Hollywood*. Coimbra: Impactum Coimbra University Press.

_____ (2001). “Imagens de Helena”. In *Classica*, v. 13/14, (2000/2001), pp. 159-172.

Costa, B. E. S. L. (2014). *A história da moda influenciando as tendências*. Monografia (Especialização) – Estética e Gestão de Moda, Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da de Comunicação Escola e Artes da Universidade de São Paulo.

Dinucci, A. (2016). “Górgias e Sócrates quanto à educação: oposição e complementaridade”. In *Anais de Filosofia Clássica*, v. 10, n. 20, pp. 23-37.

Ésquilo (1996). *Agamémnon*. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério. 2ª ed. Coimbra: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.

Eurípidés (1996). *As Troianas*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: 70.

Felipe, C. V. A. (2020). “(Nec) Plus Ultra: as epopeias antes e após as grandes navegações”. In *Revista Brasileira de História*, 40 (83), 15-32. Epub April 27, 2020. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/1806-93472020v40n83-01>> Acessado em 15 de novembro de 2020.

Fiorin, J. L. (2011). *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática.

Foldes P. e **Buisson O.** (2009). *The clitoral complex: A dynamic sonographic study*. J Sex Med vol.6, pp.1223–1231. Disponível em <<http://www.viveve.com.sg/wp-content/uploads/2015/08/foldes-clitoral-complex.pdf>> Acessado em 20 de setembro de 2020.

Gardies, R. et al. (2007). *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Texto e Grafia.

Grimal, P. (1991). *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. Francisco Payarols. 5ª ed. Barcelona: Paidós.

Guinzburg, C. (2002). *Relações de força: história, retórica, prova*. Trad. Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras.

Haustrate, G. (1991). *O guia do cinema: iniciação à história e estética do cinema*. Tomo 1. Lisboa: Pergaminho.

- Hesíodo** (2005). *Teogonia. Trabalhos e dias*. Trad. Ana Elias Pinheiro e de José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Homero** (2005). *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. 2ª ed. Lisboa: Livros Cotovia.
- _____ (1994). *Odisseia*. Trad. E. Dias Palmeira e M. Alves Correia. 6ª ed. Lisboa: Sá da Costa.
- Jorge, L.** (1995). *A costa dos murmúrios*. 9ª ed. Lisboa: Dom Quixote.
- Kerényi, K.** (2015). *A mitologia dos gregos. Vol I: a história dos deuses e dos homens*. Trad. Octavio Mendes Cajado. Petrópolis, RJ: Vozes.
- _____ (2015). *A mitologia dos gregos. Vol II: a história dos heróis*. Trad. Octavio Mendes Cajado. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Klapisch-Zuber, C. et al.** (1993). *História das mulheres no Ocidente. Vol. 2: A Idade Média*. Trad. Ana Losa Ramalho. Porto: Afrontamento.
- Lesky, A.** (1995). *História da literatura grega*. Trad. Manuel Losa. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lima, C. J. S.** (2005). *Hino Homérico a Afrodite: estudo introdutório, tradução do grego e notas*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro. Departamento de Línguas e Culturas.
- Lopes, A. O. D.** (2010). “Natureza dos deuses e divindade da natureza: reflexões sobre a recepção antiga e moderna do antropomorfismo divino grego”. In *Kriterion: Revista de Filosofia*, vol. 51, n. 122, pp. 377-397.
- Manso, J. H.** (2012). “As mulheres da Eneida: desafios inglórios à hegemonia do homem”, in Maria José Lopes et alii (org.), *Narrativas do poder feminino*, Braga, ALETHEIA – Associação Científica e Cultural, 2012: 259-269. Disponível em <<https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/4540>> Acessado em 15 de novembro de 2020.
- Moreira, C. L.** (2007). *Aspectos da criminalidade feminina*. Disponível em <<https://ambitojuridico.com.br/cadernos/direito-penal/aspectos-da-criminalidade-feminina/>> Acessado em 28 de novembro de 2020.
- Morin, E.** (2002). *Cultura de massas no século XX: neurose*. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 9ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Mulvey, L.** (1989 [1975]). “Visual pleasure and narrative cinema”. In *Visual and Other Pleasures*. Hampshire/Nova Iorque: Palgrave, pp. 14-26.

Nikoloutsos, K. P. (2016). “Helen’s semiotic body: ancient and modern representations”. In *Nuntius Antiquus*, v.12, n.1, Belo Horizonte. pp. 187-213.

Pantel, P. S. *et al.* (1993). *História das mulheres no ocidente. Vol. 1: A Antiguidade*. Trad. Alberto Manuel Carneiro do Couto. Porto: Afrontamento.

Penafria, M. (2009). *Análise de filmes: conceitos e metodologia (s)*. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>> Acessado em 15 de outubro de 2019.

Pereira, A. C. (2016). *A mulher cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilha: Universidade da Beira Interior.

Pereira, M. H. R. (2006). *Estudos de história da cultura clássica*. 10. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. v. 1: Cultura Grega.

_____ (1996). “Introdução”. In Eurípides. *As Troianas*. Lisboa: Edições 70.

_____ (1971). *Hélide: antologia da cultura grega*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra.

Pereira, R. M. T. (2012). *Agamemnon (es): entre o mito e a literatura*. Tese de Doutoramento. Coimbra: Universidade de Coimbra.

Perrot, M. (2017). *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Trad. Denise Bottmann. 7ª ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz e Terra.

_____ (2006). *Minha história das mulheres*. Trad. Ângela M. S. Correa. São Paulo: Contexto.

Platão (2002). *O Banquete*. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: 70.

_____ (1999). *Protágoras*. Trad. Ana da Piedade Elisas Pinheiro. Lisboa: Relógio D'água.

_____ (1986). *Simpósio ou do amor*. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores.

Prodanov, C. e **Freitas**, E. C. (2013). *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2ª ed. Novo Hamburgo: Universidade Feevale.

Ramos, J. M. O. e **Bueno**, M. L. (2001). “Cultura audiovisual e arte contemporânea”. In *São Paulo em Perspectiva*, vol. 15, n. 3, pp. 10-17.

Silva, A. S. (2012). “A mudança em Portugal nos romances de Lídia Jorge: esboço de interpretação sociológica de uma interpretação literária”. In *Sociologia. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, vol. XXIV, pp. 11-33.

Sinfield, A. (1992). *Faultlines: cultural materialism and the politics of dissident reading*. Oxford: Clarendon Press.

Stacey, J. (1994). *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. Nova Iorque: Routledge.

Toledo, M. T. (2013). “A discussion on the ideal of romantic love in contemporary”. In *Mídia e Cotidiano*, n. 2, pp.201-218.

Vernant, J.-P. (1990). “Aspectos da pessoa na religião grega”. In: Vernant, J. –P (1990). *Mito e pensamento entre os gregos. Estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 419-437.

_____ (1990). *Myth and society in ancient greece*. Nova Iorque: Zone Books.

Vieira, C. M. C. (2008). *A construção da personagem romanesca: processos definidores*. Lisboa: Colibri.

Virgílio (2020). *Eneida*. Trad. Carlos Manuel Bernardo Ascenso André. Lisboa: Cotovia.

Wilson, S. (1995). *Cultural materialism: theory and practice*. Oxford: Hartnolls Ltd.

Xavier, I. (2005 [1999]). “A alegoria histórica”. In *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol. I: Pós-estruturalismo filosofia analítica. Organizado por Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Editora Senac, pp. 339-379.

Filmografia:

Boxing Helena. (1993). Jennifer Chambers Lynch. Estados Unidos da América: Orion Classics.

Helen of Troy. (1956). Robert Wise. Estados Unidos da América e Itália: Warner Bros.

Helen of Troy. (2003). John Kent Harisson. Estados Unidos da América: Universal Home Entertainment.

The Trojan Women. (1971). Michael Cacoyannis. Estados Unidos da América, Grécia e Reino Unido: Josef Shaftel Productions.

Troy (2004). Wolfgang Petersen. Estados Unidos da América, Reino Unido e Malta: Warner Bros.