

Helena de Troya en el séptimo arte

*Nuno Simões Rodrigues**
UNIVERSIDAD DE LISBOA

Resumen:

Este artículo pretende ofrecer un panorama de la figura de Helena de Troya en el cine, desde las primeras producciones a principios del siglo XX hasta las más recientes, como *Troya* de W.Petersen.

Palabras clave:

Helena de Troya, Guerra de Troya, Antigüedad y cine, Mitología y cine, tradición clásica.

Helen of Troy in the 7th Art

Abstract:

This study aims to build a synthesis of Helen of Troy's career in the Cinema, since the first productions, in the beginning of the XX century, to the last ones, such as W. Petersen's *Troy*.

Key words:

Helen of Troy, War of Troy, Antiquity and cinema, Mythology and cinema, classical tradition.

O tema da Guerra de Tróia foi pela primeira vez adaptado ao cinema em 1908, com um filme de Luigi Maggi, *La caduta di Troia*¹. Três anos depois, em 1911, surgiu outra versão com o mesmo nome². Esta película tinha apenas meia hora de duração, mas na década de dez do século XX isso significava uma autêntica epopeia cinematográfica. Este último filme tem o mérito de ter sido realizado por um dos homens, G. Pastrone, que, três anos mais tarde, conceberia o célebre *Cabiria*, um clássico do cinema mudo, dedicado à Antiguidade Clássica³. O argumento baseava-se nos Poemas Homéricos, como é evidente, mas centrava-se sobretudo na história de Helena e Páris, referência que acabará por ser o mote de praticamente todas as produções cinematográficas que desde então se fizeram dedicadas ao tema de Helena de Tróia. Mas, no caso do filme de Borgnetto e Pastrone, a trama era excessivamente centrada no casal mitológico, visto que desapareceram do argumento personagens fundamentais como Heitor, Aquiles e Ulisses. Efectivamente, é difícil conceber um tratamento da Guerra de Tróia sem qualquer destas figuras. Por outro lado, o argumentista italiano, aparentemente preparado com uma «significativa formação clássica», iniciava a película com uma imagem

de Homero perante um auditório, recitando as aventuras do casal mítico. É também característica desta produção o facto de se introduzir a personagem de Afrodite, trazendo para a tela um assumido elemento do maravilhoso, o que foi perdendo cada vez mais importância ao longo do tempo, no contexto das adaptações deste tipo.

Outro dos temas desenvolvidos nesta primeira experiência cinematográfica foi a guerra. As cenas de batalha têm já uma importância significativa (note-se que o filme incluía mais de oitocentos figurantes), pré-definindo os elementos da superprodução, apesar das fragilidades técnicas, compreensíveis para algo feito antes da Primeira Guerra Mundial⁴. Por outro lado, tornam-se menos compreensíveis os recursos a elementos visuais desajustados, como os baixos-relevos de tipo assírio que decoram a cidade de Tróia. A ausência de tridimensionalidade na figuração do cavalo de madeira também não favorece a impressão do espectador, ainda que possamos entendê-la como uma opção estética defensável. A cenografia não tem, aliás, qualquer pretensão arqueológica, emergindo as directrizes que, na época, eram tomadas relativamente às encenações teatrais. Apesar destes pormenores, a crítica

Recibido : 12-IV-2012. Aceptado: 19-VI-2012.

* Profesor Ayudante de Historia Antigua.

¹ WINKLER, M. M., *Cinema and Classical Texts. Apollo's New Light*, Cambridge, 2009, p. 211. Seis anos antes, porém, havia sido filmado o tema do «Julgamento de Páris». Uma síntese do tema «*Iliada* no Cinema» pode ser lida em WINKLER, M., «The *Iliad* and the Cinema», in WINKLER, M. M., ed., *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Oxford, 2007, pp. 43-67, 204-212.

² *La caduta di Troia*, de Giovanni Pastrone e Romano Borgnetto, Itália, 1911. Interpretações, por ordem alfabética: Giovanni Casaleggio, Madame Davesnes, Olga Giannini Novelli, Giulio Vinà. Argumento: Oreste Mentasti. Guarda roupa: Zamperoni.

³ CANO, P. L., «El ciclo troyano: «Helena» (1924)», in *Los Generos Literarios. Actas del VIIè simposi d'estudis clàssics 21-24 Març de 1983*, Bellaterra, 1985, p. 73.

⁴ *Ibidem*.

tem valorizado aspectos, como a cena do incêndio da cidade ou a da morte de Páris, aqui às mãos de Menelau, aliás reaproveitada meio século mais tarde por Robert Wise. Este é também o primeiro filme a assumir a morte de Aquiles como necessariamente ligada à eterna lenda do calcanhar. Demasiado «maravilhosa» para se justificar ao público cinematográfico, porém, é introduzida a flecha envenenada. Praticamente todos os filmes a seguirão como *tópos*, na necessidade de encontrar uma explicação racional para tão estranha formulação, num enquadramento quase sempre antropocêntrico.

Há que considerar, contudo, que, em 1911, um filme com esta duração e este investimento de meios terá feito as delícias de um público ainda maravilhado com a nova técnica que era o cinema⁵. Além disso, como salientou já P. Cano, esta foi a primeira difusão em massa da lenda de Tróia e, em 1910, os espectadores do filme de Pastrone superaram decerto largamente a totalidade dos leitores de Homero em vários séculos⁶. A Antiguidade Clássica dava os primeiros passos no sentido da massificação cultural, através de um processo de «neomitologismo»⁷, ainda que tenhamos dúvidas de que a tenha efectivamente atingido.

Em 1924 estreou na Alemanha o filme *Helena*, com duas partes distintas: *Der Raub der Helena* e *Der Untergang Trojas*⁸. Para obter um maior êxito comercial, porém, o filme foi fundido num só, tendo sido sacrificadas várias cenas. Apesar do tema homérico, esta produção alemã é pouco fiel aos Poemas que a terão inspirado. O filme inicia a sua acção regressando à infância de Páris, como que mostrando ao espectador as razões de tudo o que se vai passar. Recurso esse que reencontraremos apenas no século XXI, através de John Kent Harrison. Uma das diferenças assenta na personagem do vidente Ésaco, em parte inventada para este efeito, apesar de o seu nome radicar no de uma personagem ligada à tradição homérica antiga⁹. O vidente assume as vezes de Laocoonte e Cassandra, ostracizada nesta versão alemã. O mesmo não acontecerá nas seguintes, pelo menos até o *Troy* de W. Petersen. O argumento leva também a que Páris encontre Helena durante uma deslocação a Micenas, mas

não na cidade de Agamémnon. O dois amantes encontram-se na ilha de Citeros, onde se celebram as Adónias. Daí, fogem para Tróia, sob a protecção do manto de Afrodite. Uma vez na cidade de Príamo, Helena auto proclama-se «troiana de adopção». Aliás, o momento em que a heroína deixa de ser «espartana» para se tornar «troiana», que justifica o título com que ficou popularmente conhecida na cultura ocidental, parece ser significativo em praticamente todos os filmes, que dedicam alguns segundos ao processo. Com estas sequências, o filme define-se em torno do casal amoroso, ao gosto do *star system* cinematográfico, mas que encontrava raízes no romance grego, por exemplo.

Outra novidade desta adaptação é o suicídio de Helena com veneno, estranho a qualquer tradição antiga, mas que satisfazia o gosto melodramático do público do início do século XX, ao mesmo tempo que redimia a heroína adúltera¹⁰. Por outro lado, a morte de Páris às mãos de Menelau, renovada neste filme, dado que os antigos atribuíam a sua morte a Filoctetes, tornou-se também uma forma de expiar o crime de adultério pelo próprio marido da prevaricadora. Na verdade, seguir as pistas antigas do mito tornar se ia ainda mais estranho para o público contemporâneo¹¹.

As personagens do filme de Noa são mais ou menos baseadas na concepção original homérica. Algumas delas, porém, estão mais próximas da genialidade grega do que outras. Enquanto Páris mantém alguma dose de cobardia, numa fidelidade à figura original (patente numa legenda que reza de forma irónica: «não é cobardia ficar em Tróia enquanto os outros combatem, o que acontece é que o amor é egoísta!»), Heitor surge como um homem algo distante do perfil que Homero traçou para ele, ao não conseguir resistir aos encantos de Helena e também ele lhe insinuar o seu amor¹². Outras novidades ao nível da acção podem verificar-se no facto de ser Helena a salvar Páris da morte no momento do duelo com Menelau, e não a deusa Afrodite, esvaziando se assim o filme do conteúdo maravilhoso, sempre incómodo nas opções a tomar por um argumentista cinematográfico. Para P. Cano, essa

⁵ Uma avaliação deste filme pode ser lida em ESPAÑA, R. de, *El Peplum. La Antigüedad en el Cine*, Barcelona, 1998, pp. 139-141.

⁶ CANO, P. L., «El ciclo troyano: «Helena» (1924)» in *Los Generos Literarios. Actas del VIIè simposi d'estudis clàssics 21-24 Març de 1983*, Bellaterra, 1985, p. 73. Sobre a difusão da tradição clássica, ver ainda CANO, P. L., *El Cine de Romanos. Apuntes sobre la Tradición cinematográfica y televisiva del Mundo Clásico*, Madrid, 2011.

⁷ Conceito igualmente utilizado por CANO, P. L., «El ciclo troyano: «Helena» (1924)» in *Los Generos Literarios. Actas del VIIè simposi d'estudis clàssics 21-24 Març de 1983*, Bellaterra, 1985, p. 74.

⁸ *Helena*. Parte I- *Der Raub der Helena*; parte II- *Der Untergang Trojas*, de Manfred Noa, Alemanha, 1923. Interpretações, por ordem alfabética: Carlo Aldini (Aquiles), Albert Basserman (Ésaco), Edy Darclea (Helena), Wladimir Gaidarow (Páris), Karel Lamac (Aquiles), Ferdinand Martini (Agelau), Hanna Ralph (Andrómaca), Adele Sandrock (Hécuba), Albert Steinrück (Príamo), Fritz Ulmer (Menelau), Carl de Vogt (Heitor), Karl Wüstenhagen (Agamémnon) e ainda Rudolph Meinhart. Argumento: Hans Kyser. Guarda-Roupa: Leo Pasetti.

⁹ Trata-se de Ésaco, filho de Príamo e de Arisbe, que tinha o dom de interpretar os sonhos, o que fez no momento em que Hécuba sonhou, pouco antes de nascer Páris, que daria à luz uma tocha inflamada. Por ter interpretado o sonho como um mau presságio para Tróia, Ésaco e a mulher morreram. Ver APOLLOD. *Bibliotheca* 3.12.5; Ov. *Met.* 11.763.

¹⁰ CANO, P. L., «El ciclo troyano: «Helena» (1924)» in *Los Generos Literarios. Actas del VIIè simposi d'estudis clàssics 21-24 Març de 1983*, Bellaterra, 1985, p. 93.

¹¹ O mito antigo referia Deífobo, irmão de Páris, como sucessor no leito de Helena, como se se tratasse de uma espécie de levirato.

¹² Como nota CANO, P. L., «El ciclo troyano: «Helena» (1924)», in *Los Generos Literarios. Actas del VIIè simposi d'estudis clàssics 21-24 Març de 1983*, Bellaterra, 1985, pp. 88-89, se no poema a entrevista entre Heitor e Helena se limitava a umas queixas da rainha quanto à sua sorte e à cobardia de Páris, cf. *Il.* VI, 344-368, enquanto o cunhado se mantinha frio e distante, neste filme transformaram-se num assédio de Heitor. Em *Troy*, de W. Peterson, parecem voltar ao espírito homérico, talvez mesmo mais fraterno do que aí.

intervenção de Helena justifica-se com o facto de a personagem, juntamente com Páris, assumirem uma erudita reprodução das figuras de Afrodite e Adónis, igualmente referenciadas na película¹³. Interpretação, porém, que ficará muito distante do espectador comum. O filme inova ainda em outros aspectos, como a intervenção de Hécuba no final, quando tenta ajudar Páris e Helena, sendo que estas alterações não coincidem com o grau de erudição de outras cenas e sequências¹⁴.

Outro aspecto a destacar ao nível do tratamento das personagens relaciona-se com as composições das figuras de Aquiles e Pátroclo. Pela primeira e única vez, até à data, um realizador de cinema optou pela leitura homoerótica da relação e fez de Pátroclo um amante de Aquiles. A ideia é apresentada sem ambiguidades, apesar da discrição com que é feita. Esta opção de Noa deverá relacionar-se com o ambiente que se vivia na Alemanha de Weimar, nos anos 20 do século passado, onde o homossexualismo se tornou um assunto público e evidente, com organizações militantes que defendiam os direitos dos homossexuais, que conviviam com uma situação jurídica complexa e, em última análise, condenatória¹⁵.

Como assinalou R. de España, *Helena* corresponde a uma corrente do cinema alemão, em que se incluem também épicos como *Os Nibelungos*, de Fritz Lang (1924)¹⁶. A evocação das raízes germânicas, por um lado, e europeias, para não dizer arianas, por outro, como se verificará mais tarde com Leni Riefenstahl, em quem o classicismo tem um lugar particularmente marcante, alimentou este tipo de produção. Por outro lado, o filme tem debilidades evidentes, como a cenografia pouco adequada ao objecto representado, predominando grandes doses de fantasia, e o guarda-roupa que denota uma total falta de distanciamento histórico, resvalando mesmo o anacronismo. Note-se como os vestidos de Helena parecem ter saído de um *atelier art déco*, profundamente inspirado pela obra de Klimt¹⁷, em vez das mãos de alguma artesã do período homérico. De igual modo, as estátuas usadas são todas de um período muito posterior ao do mundo de Ulisses. Como já se salientou, o único pormenor cronologicamente mais correcto foi totalmente mal empregado. Trata-se da Porta das Leas de Micenas, que neste filme é utilizada como a

entrada da cidade de Tróia. M. Noa introduz também o tema dos jogos, doravante omnipresente nestas produções.

A existir um arquétipo de Helena de Tróia no cinema, deverá ter sido esta a produção a iniciá-lo. Deve-se a P. Cano a sistematização desta ideia, considerando o Autor que a mesma inclui três pontos estruturantes: 1º o rapto de Helena, propriamente dito, durante o qual emerge já o elemento erótico, fundamental para esta concepção; 2º a chegada de Helena a Tróia e investida dos Aqueus, que permite a introdução do herói; 3º a destruição da cidade e os temas do cavalo e do destino de Helena¹⁸. Todos os filmes em torno do tema de Helena de Tróia se organizam a partir de pelo menos um destes tópicos.

A terceira grande produção cinematográfica baseada no ciclo troiano e, por consequência, no mito de Helena, chamou-se *The Private Life of Helen of Troy*, e foi dirigida em 1927, por Alexander Korda¹⁹. Como se inferia já do título, esta produção, que chegou a ser nomeada para um Óscar da Academia, não pretendia ter a mesma dignidade épica da de M. Noa. Tratava-se antes de uma sátira, se não mesmo paródia, encenada num ambiente contemporâneo com assumidos anacronismos²⁰. O guarda roupa é de novo o espaço privilegiado para que essas opções se revelem, com o estilo *art déco* a presidir ao traço que desenhou todo o vestuário. De qualquer modo, Helena de Tróia continuava a ser o motivo primordial desta adaptação e funcionou como linha condutora para *The Private Life of Henry VIII*, que seis anos mais tarde se tornaria uma referência na obra de Korda.

A Helena de Korda, aliás interpretada pela mulher do realizador, é a bela e jovem esposa de um Menelau enfadonho e avançado em idade, o que funciona como razão mais do que suficiente para que venha a fugir com um Páris de ar de efebo latino, como era a composição de Ricardo Cortez. Nesta adaptação do mito, o espírito da epopeia clássica desvanece-se por completo e mais parece estarmos perante uma reformulação do tema através de Aristófanes. Também aqui Menelau não tem qualquer interesse em envolver-se numa guerra contra Tróia, aliás justificada com a mais irónica, se não hilária, das motivações que a filologia cinematográfica alguma vez conheceu: os alfaiates aqueus

¹³ Tese defendida por CANO, P. L., «El ciclo troyano: «Helena» (1924)», in *Los Generos Literarios. Actas del VIIIè simposi d'estudis clàssics 21-24 Març de 1983*, Bellaterra, 1985, pp. 73-93.

¹⁴ *Ibid.*, p. 93.

¹⁵ TAMAGNE, F., *Histoire de l'Homosexualité en Europe. Berlin, Londres, Paris 1919-1939*, Paris, 2000, pp. 483-502.

¹⁶ ESPAÑA, R. de, *El Peplum. La Antigüedad en el Cine*, Barcelona, 1998, p. 142.

¹⁷ *Ibid.*, p. 143. Este mesmo Autor salientou já a influência da pintura na produção artística deste filme, dando o exemplo da cena passada em Citeros, tida como um decalque do quadro de Böcklin, «A ilha dos mortos».

¹⁸ CANO, P. L., «El ciclo troyano: «Helena» (1924)», in *Los Generos Literarios. Actas del VIIIè simposi d'estudis clàssics 21-24 Març de 1983*, Bellaterra, 1985, pp. 75-76.

¹⁹ *The Private Life of Helen of Troy*, de Alexander Korda, EUA, 1927. Interpretações, por ordem alfabética: Alice Adair (Afrodite), Emilio Borgato (Sarpédon), Mario Carillo (Ájax), Maria Corda (Helena), Ricardo Cortez (Páris), Bill Elliott (Telémaco), Helen Fairweather (Atena), George Fawcett (Eteoneu), George Kotsonaros (Heitor), Tom O'Brien (Ulisses), Charles Puffy (Malapocitoratorédeto), Constantine Romanoff (Eneias), Bert Sprotte (Aquiles), Lewis Stone (Menelau), Virginia Thomas (Hera), Alice White (Adrasteia). Argumento: Carey Wilson, baseado no romance de John Erskine. Guarda-roupa: Max Ree. Música: Carl Edouarde.

²⁰ Ver MAGUIRE, L., *Helen of Troy. From Homer to Hollywood*, Oxford, 2009, pp. 183-185.

estão saturados das preferências das mulheres do seu povo, que cada vez mais compram os seus vestidos aos artesãos troianos. Num rasgo de comédia, a causa da guerra de Tróia passa por ser um problema de competitividade comercial, moderníssimo, e não a fuga de Helena com o príncipe troiano. Por outro lado, uma guerra de costureiros encaixa na perfeição no ambiente de «anos loucos» que se vivia na década de século passado. No final, Helena regressa a Esparta, arrependida do que não passara de uma aventura, ansiando por se tornar uma esposa exemplar. Mas é então que conhece Telémaco, um príncipe de Ítaca, e volta a esquecer as promessas de boa esposa que fizera momentos antes. Para conferir mais acção ao filme, Korda introduziu também aqui uma corrida de bigas, aliás em voga na época, visto que o *Ben-Hur* de Fred Niblo estreara em 1925, dois anos antes, portanto.

Depois da adaptação de A. Korda, o tema de Helena de Tróia esteve ausente das telas de cinema durante mais de duas décadas. Em 1952, Mario Amendola realizou *Il tallone di Achille*, mas o título era apenas uma sugestão mitológica para contar uma história cómica, ligeiramente inspirada no mito de Aquiles. Foi em 1954 que Hedy Lamarr, actriz austríaca que se celebrizara na Europa em 1933 com um nu, no filme *Extasis*, e depois nos EUA, em 1949, como a Dalila de Cecil B. De Mille, decidiu apostar no tema clássico, numa tentativa de relançar a sua carreira. Efectivamente, o filme *L'amante di Paride* foi financiado pelo marido da actriz, W. Howard Lee, e a direcção entregue a Marc Allegret²¹.

O enredo não era simples: uma jovem da alta sociedade prepara-se para ir a um baile de máscaras e pretende ir vestida como uma personagem histórica. A dúvida, porém, instala-se. Deverá ir de Helena de Tróia, de Geneviève de Brabant ou de Josephine Beauharnais? Todas elas passam por ser mulheres com um papel decisivo em episódios da História, ou com ela relacionados, e famosas pelo poder de sedução que terão exercido sobre os homens. A jovem tem diversos admiradores masculinos e cada um deles defende uma das anteriores personalidades. Este é o motivo que leva a protagonista a reviver em pensamento a vida de cada uma delas. O filme começou a rodar se em Itália e o primeiro título proposto foi *Eterna femmina*. Depois de filmada, a película ficou muito longa, razão mais do que

suficiente para afastá-la do êxito comercial. Além disso, os episódios dedicados a Geneviève de Brabant e a Josefina Bonaparte não tinham qualidade. Exceptuava-se o primeiro episódio, centrado na figura de Helena de Tróia, pelo que os produtores decidiram dividir o filme, isolando o primeiro episódio dos outros dois. Aquele ficou então conhecido como *L'amante di Paride*, e foi comercializado apenas na Europa, também com o título em inglês, inspirado em C. Marlowe, *The Face that Launched a Thousand Ships*²². Apesar da presença de Hedy Lamarr, talvez uma das mais belas Helenas de sempre, o êxito ficou aquém do desejado.

Um ano depois do fracasso do filme de Allegret, Helena de Tróia voltava ao grande ecrã com uma realização de Robert Wise: *Helen of Troy*²³. Os anos 50 do século XX foram particularmente importantes no recurso aos temas históricos, em particular da Antiguidade, para fazer adaptações ao cinema. A rápida difusão dos receptores de televisão, a que se assistiu nessa década, primeiro nos EUA e depois na Europa, levou a que se reinventassem as temáticas cinematográficas, de modo a evitar a deserção do público das salas de cinema. Para isso contribuiu, por um lado, o sistema de Cinemascope, o ecrã gigante, que aliás se estreou com *The Robe*, um filme de tema clássico-bíblico, de Henry Koster, em 1953. Por outro lado, o tratamento dos temas do património comum da cultura ocidental, enriquecidos pela técnica, em que a cor e os efeitos especiais tiveram um papel fulcral, e pela interpretação de figuras carismáticas da sétima arte, tornou-se igualmente um trunfo. Datam desta década de ouro do cinema épico, tal como ficaram conhecidas as superproduções dos grandes estúdios e que antecedem a divulgação do chamado *peplum*, de gosto popular, filmes como *Quo Vadis?* de Mervyn LeRoy (1951), com Robert Taylor e Deborah Kerr; *Demetrius and the Gladiators* de Delmer Daves (1954), com Victor Mature e Susan Hayward; *The Silver Chalice* de Victor Saville (1954), com Paul Newman e Virginia Mayo; *The Egyptian* de Michael Curtiz (1954), com Jean Simmons e Gene Tierney; o celeberrimo *The Ten Commandments* de Cecil B. De Mille (1956), com Charlton Heston, Yul Brynner e Anne Baxter; *Alexander the Great* de Robert Rossen (1956), com Richard Burton e Claire Bloom; o não menos célebre *Ben-Hur* de William Wyler (1959, e que se consagrou o campeão dos Óscares por mais de quatro

²¹ *L'amante di Paride*, de Marc Allegret, Itália/EUA, 1954. Interpretações, por ordem alfabética: Alba Arnova (Vénus), Robert Beatty (Menelau), Guido Celano (Júpiter), Enrico Glori (Príamo), Hedy Lamarr (Helena), Serena Michelotti (Cassandra), Cathy O'Donnell (Enone), Massimo Serato (Páris), e ainda Anna Amendola, Nerio Bernardi, Cesare Danova, Enzo Fiermonte, John Fraser, Rosy Mazzacurati, Terence Morgan, Valeria Moriconi, Gérard Oury, Piero Palermi, Elli Parvo, Patrizia della Rovere, Flavia Solivani, Daniela Spallota, Luigi Tosi, Marida Vanni, Milly Vitale, Stella Vitelleschi. Argumento: Aeneas MacKenzie, Marc Allegret, Vadim Plemiannikov (Roger Vadim). Guarda-Roupa: Vittorio Nino Novarese. Música: Nino Rota.

²² Nos EUA, passou com o título *Loves of Three Queens*, respeitando a concepção original, contudo razoavelmente amputada. Ainda assim, foi um fracasso comercial. O título citado em texto remete para C. Marlowe, cf. MAGUIRE, L., *Helen of Troy. From Homer to Hollywood*, Oxford, 2009, p. 161.

²³ *Helen of Troy*, de Robert Wise, EUA, 1955. Interpretações, por ordem alfabética: Harry Andrews (Heitor), Stanley Baker (Aquiles), Brigitte Bardot (Adrasteia), Robert Brown (Polidoro), Barbara Cavan (Cora), Robert Douglas (Agamémnon), Cedric Hardwicke (Príamo), Terence Labrosse (Pátroclo), Marc Lawrence (Diomedes), Ronald Lewis (Eneias), Niall MacGinnis (Menelau), Patricia Marmont (Andrómaca), Guido Notari (Nestor), Rossana Podestà (Helena), Maxwell Reed (Ájax), Jack Sernas (Páris), Jeanette Scott (Cassandra), Nora Swinburne (Hécuba), Torin Thatcher (Ulisses). Argumento: Derek N. Twist, Hugh Gray, N. Richard Nash. Direcção Artística: Edward Carrere. Guarda-Roupa: Roger Furse. Música: Max Steiner.

décadas), com Charlton Heston e Stephen Boyd²⁴; e este *Helen of Troy* de Robert Wise (1955), o mesmo realizador que anos mais tarde se viria a popularizar como o director de *The Sound of Music*.

Uma vez mais, o ciclo troiano voltava ao cinema concentrando-se nas figuras do par amoroso. Helena e Páris são o centro de tudo, apesar dos actores escolhidos: Rossana Podestà era uma heroína frágil – não obstante um ano antes ter co-protagonizado a adaptação da *Odisseia* feita por Mario Camerini, em que aparecera como Nausícaa – e Jack Sernas totalmente desconhecido, ultrapassando a sua parceira de título ainda no facto de ter visto a sua voz dobrada, provavelmente devido a uma dicção inglesa deficiente²⁵. Apesar de um dos argumentistas, Hugh Gray²⁶, ter sido formado por Oxford, o enredo do filme afasta-se consideravelmente dos Poemas Homéricos. Príamo surge como um pacifista que justifica constantemente os Aqueus e Páris chega a Tróia depois de um naufrágio, réplica descarada do que Ulisses vive no canto VI da *Odisseia* e que havia já sido apresentado no filme de Camerini com o nome daquela personagem no título. Como nota ainda R. de España, é certo que foi Páris quem matou Aquiles, mas não de uma forma tão pouco homérica como a que acontece neste filme, i. e., enquanto o herói aqueu arrasta o corpo de Heitor, frente às muralhas de Tróia²⁷. Uma vez mais, a flecha acerta no calcanhar, e o veneno surte o seu efeito...

Outra novidade, apesar de já não original, é a execução de Páris às mãos de Menelau, mas pelas costas, o que confirma a debilidade negativa do espartano e a «inocência» do herói da película de Wise. Deste modo, o príncipe troiano é esvaziado do carácter negativo que tem no texto homérico e reaparece no metatexto renovado e com um novo significado. Como refere, uma vez mais, R. de España, o realizador tentou explicar as opções tomadas no filme, afirmando que apenas tentou uma «modernização da *Ilíada*». Mas, como nota o mesmo autor, «Muy poca sensibilidad y cultura demuestra este comentario: Homero no es moderno ni antiguo, es eterno.»²⁸

A produção de Wise, todavia, colecciona também pontos a seu favor: a sumptuosidade da cenografia, apesar de uma vez mais se recorrer aos temas minóicos, em especial às colunas troncocónicas, para o traçado troiano, enquanto os micénicos servem o figurino espartano; os

desempenhos artísticos dos secundários, designadamente os britânicos; a galeria de personagens. Efectivamente, trata-se do único filme em que estão presentes quase todas as figuras homéricas ou do ciclo troiano. Falham, por exemplo, Creúsa, Enone ou Políxena, esta, aliás, ignorada em todos os filmes. Outra mais valia frequentemente apontada é a música de Max Steiner que, apesar de distante relativamente à época que pretende ilustrar, serve bem a história romântica que dá forma ao enredo.

Em 1961, é produzido em Itália *La guerra di Troia*, sob a direcção de Giorgio Ferroni²⁹. Este filme insere-se no que se convencionou designar por *peplum*, ainda que de alguma qualidade e apesar de a história assentar não sobre uma mitologia recriada a partir dos temas antigos, mas numa tradição clássica sedimentada. Efectivamente, muito do argumento anda próximo de Homero e de Vergílio. Com uma cenografia aceitável, apesar de nunca se vislumbrar o mar em toda a película, contribuem para a sua associação ao *peplum*, contudo, as formas adoptadas para caracterizar algumas das personagens: a musculatura exagerada de Eneias, matriz do protagonista Steve Reeves³⁰, e as heroínas de corpo em forma de ampulheta, que, além do desfile de manequins e penteados, em que os tempos da produção são mais evidentes do que os que se pretendiam representar, para pouco mais servem.

Com este filme, surgiam também novidades no tratamento cinematográfico do tema de Helena de Tróia. O protagonista não é agora Páris, ou sequer Heitor, e muito menos Aquiles. O papel principal é aqui entregue a Eneias, pelo que também a sua esposa, e filha de Príamo, Creúsa, ganha, pela primeira vez, na História do Cinema, direito a uma existência na tela. Por outro lado, na produção de Ferroni, Páris não é já um herói em demanda de uma legitimidade para o seu acto. O príncipe troiano é aqui assumidamente um canalha, que apenas se preocupa em salvar a pele e em garantir a sua glória, um *dandy* narcisista, que se opõe ao carácter de Eneias. Do mesmo modo, a personalidade de Helena segue a do seu amante. Nunca o cinema conheceu uma Helena tão negativa como a da loura Hedy Vessel. Fria, implacável, interesseira, esta Helena é uma adúltera assumida que não tem qualquer pretensão de fazer o papel da heroína. Antes pelo contrário. E se no filme de Noa a grega tentara seduzir Heitor, numa tentativa de releitura do canto VI da *Ilíada*, o mesmo faz aqui. O seu

²⁴ Não incluímos nesta lista o *Spartacus* de Stanley Kubrick (1960), por considerarmos que se trata de um filme com uma filosofia diferente, apesar da temática clássica. Em 1961 foi realizado por Mario Costa o *peplum Il conquistatore di Corinto*, tido como inspirado pela *Ilíada*. Essa inspiração, porém, centra-se sobretudo no tema da conquista da cidade homérica, que serve de modelo para o saque de Corinto de 146 a.C.

²⁵ ESPAÑA, R. de, *El Peplum. La Antigüedad en el Cine*, Barcelona, 1998, p. 146.

²⁶ H. Gray tinha também sido o argumentista de *Ulysses* de M. Camerini.

²⁷ ESPAÑA, R. de, *El Peplum. La Antigüedad en el Cine*, Barcelona, 1998, p. 147.

²⁸ *Ibid.*, p. 147.

²⁹ *La guerra di Troia*, de Giorgio Ferroni, Itália, 1961. Interpretações, por ordem alfabética: Lydia Alfonsi (Cassandra), Luciana Angiolillo (Andrómaca), John Drew Barrymore (Ulisses), Warner Bentivegna (Páris), Nerio Bernardi (Agamémnon), Arturo Dominici (Aquiles), Juliette Mayniel (Creúsa), Mimmo Palmara (Ájax), Steve Reeves (Eneias), Carlo Tamberlani (Príamo), Nando Tamberlani (Menelau), Hedy Vessel (Helena) e ainda Giancarlo Bastianoni e Giovanni Cianfrilla. Argumento: Ugo Liberatore, Giorgio Stegani, Federico Zardi. Guarda-Roupa: Mario Girosi. Música: Giovanni Fusco.

³⁰ Steve Reeves foi o herói reconhecido de vários *pepla*, como *La fatiche di Ercole* (1958), *Ercole e la regina di Lidia* (1959), *La battaglia di Maratona* (1959), *Romolo e Remo* (1961), *La leggenda di Enea* (1962), *Il figlio di Spartacus* (1962).

alvo, porém, não é agora Heitor, mas Eneias, o novo protagonista.

Este argumento centra-se no tema do cavalo de madeira e do engodo em que os Troianos caem. Nesse sentido, o filme é mais vergiliano do que homérico. Pátroclo e Heitor estão já mortos no início e cabe a Páris e Eneias, respectivamente filho e genro de Príamo, assumirem a defesa de Tróia, o que conduz a uma rivalidade entre ambos. Essa oposição dá a Páris motivos para se mostrar o mais ignóbil dos homens, de que é exemplo o momento em que, com o apoio de Helena, não hesita em entregar a irmã, Creúsa, como refém nas mãos dos Aqueus, apenas com a intenção de atingir Eneias. O mesmo carácter é mostrado no momento em que mata Aquiles, à traição e, uma vez mais, com uma flecha envenenada, como ele próprio faz questão de salientar. Páris acabará por ser executado por Menelau, tal como o cinema habituou os seus espectadores, no dia do saque da cidade, frente a Helena, que assiste a tudo impassível, ou quase com prazer.

Uma palavra também para as figuras femininas. Apesar de as mulheres do filme de Ferroni prestarem serviço ao modelo do *peplum* (note-se como uma Creúsa grávida nunca se deixa perceber como tal, até que o filho nasce, evitando manchar a imagem), é significativo que praticamente todas as heroínas do ciclo estejam aqui presentes: a já mencionada Creúsa, uma Helena diferente, uma Cassandra com direito a um protagonismo significativo, uma Andrómaca algo apagada, e uma Hécuba pouco visível, aliás limitada a uma cena. Deslocado é o facto de Ascânio nascer no final, justificando a Eneias um destino, que se consolidará com um dos filmes que deu continuidade a este.

Efectivamente, *La guerra di Troia* foi um êxito de bilheteira, de modo que, nos anos seguintes, originou duas sequelas: *La leggenda di Enea*, dirigido por Albert Band, em 1962 (o filme de Ferroni é praticamente um prólogo deste; aliás, o protagonista é o mesmo); e um outro, *Il leone di Tebe*, realizado em 1964, pelo mesmo director de *La guerra di Troia*. Antes, tinha-se produzido *L'ira di Achille*, de Marino Girolami (1962), em que a temática base era o ciclo troiano. Aliás, este é considerado o filme que melhor adaptou a *Ilíada* ao cinema, mas que excluímos do nosso estudo porque tem a particularidade de nunca mostrar a figura de Helena, apesar de a sua presença ser intuída. O eixo central desse filme não é, portanto, uma história romântica proibida tão ao gosto do público cinéfilo, mas sim os conflitos militares em frente a Tróia, ainda que complementados pelos amores de Aquiles e Briseida.

Voltando à produção de Ferroni, de 1964, *Il leone di Tebe* é uma fabulação cinematográfica que parte do ciclo troiano, mais concretamente do tema de Helena de Tróia³¹.

Radica mesmo no filme de 1961, do qual recupera algumas cenas (*stock shots*), designadamente a do incêndio e saque da cidade, mas aproveitando para introduzir um novo rosto para Helena, que já não é o da loura e fria Hedy Vessel, mas um carácter completamente renovado, interpretado pela morena Yvonne Furneaux. Este artifício, contudo, provoca a perda de consistência das personagens anteriores, o que não parece significativo, visto estarmos no reino do *peplum*.

O filme inicia-se com Aríon, um musculado soldado ao serviço de Menelau, rei de Esparta, carregando pelas areias do deserto egípcio a sua rainha, Helena. Os dois acreditam ser os únicos sobreviventes de um naufrágio, que destruiu as naus espartanas, na viagem de regresso ao Peloponeso, depois da queda de Tróia. Mas o Egipto que encontram está em convulsões internas, sendo o país governado por dois reis diferentes, um no Baixo e outro no Alto Egipto. Helena e Aríon chegam a Tebas, onde governa Ramsés, que fica deslumbrado com a beleza da rainha de Esparta. Aliás, a fama de tanta beleza tinha mesmo chegado ao país dos faraós: «a grandeza da tua beleza alcançou-nos, atravessando o mar», diz uma das personagens. Gera-se então uma intriga, em torno de uma noiva despeitada e de um ambicioso usurpador, que acaba por assassinar Ramsés. É então que Menófis, o rei do Alto Egipto, intervém, reclamando a legitimidade do seu direito ao trono, sendo ajudado por Menelau que, afinal, não morrera no naufrágio. Mas este é um Menelau ambicioso e sem escrúpulos, cuja personalidade contrasta com a de Helena, aqui uma pacífica e apaziguadora mulher, que apenas anseia por regressar a casa: Esparta. Menelau acaba por ser eliminado, enquanto Menófis reconquista o poder, com a ajuda de Aríon. O novo faraó entronizado propõe casamento e o trono do Egipto a Helena, mas esta prefere ficar com o seu Aríon e regressar a Esparta onde, suspeitamos, será feliz para sempre.

Aparentemente, o argumento deste filme é totalmente desconexo e enquadra-se perfeitamente no género *peplum*, na mais pura acepção do conceito: o aspecto físico de Aríon (Mark Forest), a beleza estereotipada de Helena (Yvonne Furneaux) e Naís (Rosalba Neri), o hiperromantismo da cenografia, as batalhas e as cenas de combate pouco realistas, para não dizer *kitsch*. Os nomes dos soberanos egípcios são um amontoado de *clichés*: Ramsés, Tutmés, Sesóstris, Menófis são quase todos nomes de faraós históricos, sendo este último nome um elemento da verção grega de Amon-hotep, conhecido através de Mâneton como Amenófis. O anacronismo iconográfico é evidente, associando elementos próprios do Império Novo ao período homérico. Mas, apesar disso, o tema tem alguma lógica no contexto cultural clássico. Na verdade, parece ter por detrás a mesma tradição que levou Eurípides a escrever a sua *Helena*, em 412 a.C. Trata-se da tradição que tinha a rainha

³¹ *Il leone di Tebe*, de Giorgio Ferroni, Itália, 1964. Interpretações, por ordem alfabética: Nerio Bernardi (Sesóstris), Pierre Cressoy (Ramsés), Mark Forrest (Aríon), Yvonne Furneaux (Helena), Alberto Lupo (Menelau), Rosalba Neri (Naís), Massimo Serato (Tutmés), Carlo Tamberlani (Menófis) e ainda Tullio Altamura, Pietro Capanna, Enzo Fiermonte, Giovanni Messina, Diego Michelotti e Valerio Tordi. Argumento: Remigio del Grosso, Andrea de Coligny, Jean Velter, Giorgio Ferroni. Guarda-Roupa: Elio Micheli. Música: Francesco de Masi.

de Esparta como inocente no contexto da guerra de Tróia, afirmando que para a cidade de Príamo tinha seguido um fantasma etéreo, moldado pela deusa Hera, enquanto a verdadeira Helena tinha ficado no Egipto, onde se manteve impoluta, à margem do conflito³². Já a *Odisseia* dava conta de uma estada de Helena, bem como de Menelau, no país do Nilo³³. Segundo o escoliasta de Élio Aristides, Estesícoro, poeta do século VII-VI a.C., afirmava que tinha sido um simulacro de Helena que seguira para Tróia e não a verdadeira mulher, pois, segundo o poeta, ao passar pela ilha de Faro, depois de ter sido raptada por Páris, Helena foi tomada pelo rei egípcio Proteu, que ficou com a rainha em seu poder³⁴. Este segundo filme de Ferroni é pois uma variante dos *nostoi* e parece, de algum modo, inspirar-se nestas tradições, ainda que o argumento apresentado seja razoavelmente diferente. O elemento comum é sem dúvida o Egipto.

Em 1971, Helena de Tróia volta a surgir nos ecrãs de cinema, desta vez pela mão de Michael Cacoyannis e da sua adaptação literal de *As Troianas* de Eurípides³⁵. A tradução escolhida foi a de Edith Hamilton e Cacoyannis optou por uma encenação plenamente teatral, apesar de integralmente filmada em exteriores. O filme segue, portanto, a sequência da peça escrita por Eurípides no século V a.C., pondo em cena as mulheres da Tróia vencida, em confronto com o que o destino lhes reserva. Hécuba é a figura central, por quem vão desfilando todas as outras personagens: de um lado os guerreiros vencedores, de que Menelau é a figura que se destaca, do outro as Troianas, anónimas e famosas. Primeiro Cassandra, depois Andrómaca, e por fim Helena. Em *The Trojan Women*, a personagem de Helena foi representada pela carismática Irene Papas, que Cacoyannis tinha já levado à tela como Electra (1962), e que voltará a ser sua protagonista em *Ifigénia* (1976).

O tema que motiva esta adaptação é a opressão de uns por outros. Há que não esquecer que Cacoyannis, como o compositor que convidou para escrever a banda sonora do filme, Mikis Theodorakis, tinham sido obrigados a abandonar o seu país, a Grécia, no contexto da ditadura dos coronéis. A grande mais-valia do filme de Cacoyannis é, como tem sido salientado, a qualidade das suas interpretações. Efectivamente, Hepburn, Bujold, Papas e Redgrave são inultrapassáveis, e cremos que não será

demais afirmar que qualquer encenação de *As Troianas* feita depois desta adaptação tê-la-á sempre como termo de comparação.

Esta Helena é alguém que surge em cena com uma vergonha digna, aguardando o juízo dos outros. Hécuba assume as nossas emoções e verbaliza-as, temendo que, perante tal beleza e feminilidade, Menelau seja incapaz de qualquer punição que seja. O espírito está, portanto, muito distante daquele que presidiu à concepção de A. Korda, por exemplo. Mas a Helena de Papas é também a mulher que não deixa transparecer qualquer vestígio de envolvimento passional e romântico com Páris, como os que vimos até aqui. Quando confrontada com a sua escolha, por parte de Cacoyannis, para o papel de Helena, e depois de ter afirmado que tinha desejado interpretar Andrómaca nesta adaptação, Irene Papas afirmou: «I wanted Andromache because she has that terrific scene with the boy. For an actress, that is a gift. But the other part, Helen, was a very big challenge for me. So, finally, Michael was right because that part needs more acting; more meaning had to be put into it. Andromache would have been easier. It's difficult when you play a role that is more ambiguous. It is not advantageous, the role of Helen. Andromache by nature takes your heart away. As Helen, you really have to sweat.»³⁶ E com esse esforço, Papas elevou Helena à sublimação.

A produção de Cacoyannis foi rodada em Espanha, onde o director procurou uma paisagem adequada à trama euripídiana, e o vestuário segue a linha de alguma da tradição cenográfica trágica contemporânea, não havendo grande preocupação com a recuperação arqueológica do mesmo, preferindo-se o impacto no espectador, à boa maneira aristotélica.

Depois de Cacoyannis, Helena só voltará às salas de cinema no século XXI. Em 1998, a propósito de *L'ira di Achille*, escrevia precipitadamente R. de España: «Desde «L'ira di Achille» el cine no se ha vuelto a preocupar de la Guerra de Troya, y en vista de las orientaciones actuales es difícil que renazca el interés.»³⁷ Como pudemos confirmar, as previsões de España revelaram-se frustradas. Em 2003, John Kent Harrison recuperou a lenda troiana, centrada na figura da rainha de Esparta, para uma adaptação

³² Ver RODRIGUES, N. S., «Aígyptos dé gè O Egipto na Helena de Eurípides», in RAMOS, J. A., et al., org., *Percursos do Oriente Antigo. Homenagem a José Nunes Carreira*, Lisboa, 2004, pp. 481-496.

³³ *Od.* 4.120-234.

³⁴ *Pl. Phdr.* 243a-b.

³⁵ *The Trojan Women* de Michael Cacoyannis, EUA, 1971. Interpretações, por ordem alfabética: Brian Blessed (Taltíbio), Geneviève Bujold (Cassandra), Katharine Hepburn (Hécuba), Patrick Magee (Menelau), Irene Papas (Helena), Vanessa Redgrave (Andrómaca), Alberto Sanz (Astíanax). Argumento: Eurípides, em tradução de Edith Hamilton. Guarda-Roupa: Annalisa Nasalli Rocca. Música: Mikis Theodorakis.

³⁶ MCDONALD, M., WINKLER, M. M., «Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy», in WINKLER, M. M., ed., *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford, 2001, p. 88.

³⁷ ESPAÑA, R. de, *El Peplum. La Antigüedad en el Cine*, Barcelona, 1998, pp. 152-153.

televisiva. Trata-se de *Helen of Troy*, película feita ao gosto «neomitológico», em que Menelau funciona como o narrador que propõe contar a «verdadeira» história da sua mulher e da guerra a ela associada³⁸. Esta produção recua até ao nascimento de Páris e à maldição a ele associada, ganhando protagonismo, desde logo, a sua irmã Cassandra. Aqui encontramos pela primeira vez alguns elementos da lenda: a justificação de dois nomes para o filho de Príamo: Alexandre para os pais naturais; Páris para o adoptivo. Enquanto Andrómaca e Pátroclo desaparecem totalmente do enredo, aparece também um dos irmãos de Helena, Pólux, embora nada saibamos acerca do outro, bem como a sua irmã, Clitemnestra, que surge para justificar e dar credibilidade à figura de Agamémnon. Enquanto carácter, este sai reforçado com o sacrifício da filha, e a violação de Helena pelo atrida como que substitui o efeito que Políxena teria na vingança da morte de Ifigénia. O rei de Micenas, aliás, bem como o seu irmão, aparecem com idade talvez mais adequada às das personagens que encarnam (são mais jovens do que o comum), e o primeiro ganha ao nível da interpretação, das melhores em todo o filme. Esta contrasta fortemente, por exemplo, com as de Príamo e Hécuba. É igualmente a personagem do atrida que arrecada a culpa da guerra, consequência da sua ambição desmedida. Mais uma vez, os reis aqueus aparecem como sedentos de uma guerra económica, deixando para segundo plano o resgate da rainha espartana. Aquiles surge como um gigante narcisista, totalmente desfasado do carácter homérico. O pormenor do adivinho Calcas como alguém «diferente» (possui uma deficiência ao nível dos membros superiores) é interessante, pela conotação subtil que ganha com a mentalidade religiosa dos Gregos. A natureza maravilhosa do julgamento de Páris é transferida para o universo onírico, ganhando desse modo um importante lugar na economia da película.

Outro aspecto a destacar é a introdução da figura de Teseu na história. Efectivamente, havia uma tradição antiga, pouco valorizada, que ligava Helena ao rei ateniense. Plutarco conta na biografia que escreveu do herói, que, aliado a Pirítoos, Teseu, já de meia-idade, foi a Esparta e aí raptou Helena, que era ainda uma jovem sem idade para se casar. Depois, os dois irmãos da princesa de Esparta, Castor e Pólux, invadiram a Ática e resgataram Helena³⁹. Trata-se de uma variante do mito, com o rei de Atenas a substituir o príncipe de Tróia, mas que ganha consistência com a essência da tradição: o rapto e o resgate. O filme de J. K. Harrison recupera esta lenda e faz com que Teseu e Pólux pereçam mesmo no seu contexto, o que não se encontra

em nenhuma das fontes antigas. Além disso, é a relação que se estabelece entre a jovem Helena e Teseu, depois separados à força, e os condicionalismos do casamento dela, que acabam por justificar a união com Páris e fazer do casal o herói do filme. Também original é a morte de Páris, à traição, às mãos de Ulisses, que assim se confirma como o carácter mais duvidoso dos heróis homéricos.

Esta Helena é o exemplo da abnegação, na linha da já esboçada por R. Wise, tentando negar o seu amor, pela felicidade dos que a receberam em Tróia, mas em vão. A sua personalidade é valorizada no momento em que substitui Príamo na intervenção junto de Aquiles, para pedir o cadáver do cunhado, que, aliás, pouco a valorizara, quando vivo. É a única a acreditar em Cassandra, o que também foge ao cânone clássico, assumindo mesmo a sua função profética ao alertar para os perigos do presente deixado pelos Gregos. No final, o amor justifica os actos, mas não os redime, pelo que a personagem se vê obrigada a seguir Menelau, até Esparta, como contava a maioria dos Antigos.

A introdução de Clitemnestra é também inovadora, contribuindo para um argumento que tenta aprofundar as raízes de Helena antes de Páris. O realizador leva também a outra filha de Leda até Tróia. Aí, o papel dado a Cassandra por Ésquilo, em *Agamémnon*, é substituído por Helena e a existência de uma banheira nos aposentos da rainha mostra-se relevante para concretizar a vingança da mulher de Agamémnon. No conjunto, esta acaba por ser uma das cenas em que a catarse ganha forma.

O guarda-roupa desta produção é académico, todavia mais apropriado ao período clássico do que ao mundo homérico. Os trajes militares são mesmo inadequados. De qualquer modo, parece haver maior distanciamento temporal nesta produção do que havia nos tempos do *peplum*. Há, eventualmente, um maior realismo histórico. A cenografia recupera alguns *topoi* do estilo cinematográfico, como a utilização constante de uma arquitectura do tipo minóico, que parece ter-se instalado definitivamente no imaginário dos cineastas, ainda que inadequada. Emergem também outros tipos de concepções anacrónicas, como a da Esparta militarizada que surge nas fontes clássicas e não nas anteriores.

A mais recente transposição de Helena de Tróia para a sétima arte foi feita em 2004, por Wolfgang Petersen, com o filme *Troy*⁴⁰. Enquanto a anterior prescindia do

³⁸ *Helen of Troy* de John Kent Harrison, EUA/Grécia, 2003. Interpretações, por ordem alfabética: Maryam d'Abo (Hécuba), Katie Blake (Clitemnestra), James Callis (Menelau), Jim Carter (Pirítoos), Emilia Fox (Cassandra), Malcolm Galea (Sínón), Sienna Guillory (Helena), Craig Kelly (Pólux), Daniel Lapaine (Heitor), Matthew Marsden (Páris), Alex Mizzi (Ájax), Joe Montana (Aquiles), John Rhys-Davies (Príamo), Rufus Sewell (Agamémnon), Stellan Skarsgård (Teseu), Nigel Whitney (Ulisses). Argumento: Ronni Kern. Produção: Ted Kurdyla.

Guarda-Roupa: Van Broughton Ramsey. Música: Joel Goldsmith.

³⁹ *Plu. Rom.* 35.1; *Thes.* 29.2; 31.1-3; 32.2-7; 34.1.

⁴⁰ *Troy* de Wolfgang Petersen, Reino Unido/Malta, 2004. Interpretações, por ordem alfabética: Eric Bana (Heitor), Sean Bean (Ulisses), Orlando Bloom (Páris), Saffron Burrows (Andrómaca), Rose Byrne (Briseida), Julie Christie (Tétis), James Cosmo (Glaucos), Brian Cox (Agamémnon), Frankie Fitzgerald (Eneias), Brendan Gleeson (Menelau), Garrett Hedlund (Pátroclo), Diane Kruger (Helena), Tyler Mane (Ájax), Peter O'Toole (Príamo), Brad Pitt (Aquiles), John Shrapnel (Nestor). Argumento: David Benioff. Produção: Wolfgang Petersen, Diana Rathbun, Colin Wilson. Guarda-Roupa: Bob Ringwood. Música: James Horner.

estrelato para a interpretação, o filme de W. Petersen não resistiu ao *star system*, e contratou um dos nomes mais sonantes da actualidade cinematográfica para interpretar a figura de Aquiles: Brad Pitt. Desde logo, ficamos conscientes de que tudo gira em torno dos heróis dos «pés rápidos», apesar de o actor seleccionado para o papel de Páris, Orlando Bloom, ter igualmente algum peso no sistema de personalidades do cinema. Em particular, depois de ter sido o rosto de Legolas, na premiada adaptação ao grande ecrã de *The Lord of the Rings*, de Tolkien. Mas o centro deste filme é a guerra, Aquiles e Agamémnon, a ambição desmedida do homem, a fama, aproximando-se, em certa medida, do espírito homérico. O que não significa que seja a mais feliz das adaptações do tema ao cinema. Personagens como Cassandra e Hécula, por exemplo, são de todo omitidas. A primeira é, em parte, substituída por Briseida. Os dez anos de cerco eclipsam-se como que por magia. O interesse excessivo em salientar a heterossexualidade de Aquiles, que aqui volta a aprofundar a sua relação com Briseida, parece justificar-se pelas discussões dos classicistas em torno do assunto, bem como pela imagem desejada pelo actor escolhido para o papel: clara e sem ambiguidades. Pátroclo é aí tão-somente o seu querido primo.

Nesta versão, nada sabemos da história de Páris. Apenas que foi designado, com o seu irmão Heitor, embaixador em Esparta e já se envolveu com a rainha local. Esta não resiste ao jovem. Mas há que ter em conta que, ao seu lado, está um Menelau de idade avançada e pouco atraente. Justificação eventualmente pouco válida para o adultério, mas é a disponível e que leva a jovem a explicar ao rei de Tróia, que a proclama daí natural, que foi a falta de amor e um casamento planeado por terceiros que a levou à sua atitude. Na verdade, o mito antigo deixa pouco espaço de manobra para transformar Helena e Páris em heróis. Também esta adaptação está livre de elementos maravilhosos, apesar de o tema do calcanhar continuar presente, numa flecha que debilita o guerreiro, que assim fica exposto a umas quantas outras, que acabam por liquidá-lo. Mas então, quem é a Tétis que surge no filme, com o rosto de Julie Christie? A mãe natural de Aquiles, que se preocupa em fazer colares de conchas para o seu filho? Ou uma deusa olímpica, que só existe no espírito do herói? Na verdade, só ele a vê e nega aos outros que seja uma divindade. De uma forma sem dúvida inteligente, o realizador deixa o espectador na dúvida, pela apresentação ambígua que faz da personagem.

Esta Helena segue as suas duas antecessoras imediatas, voltando a preferir a abnegação à infelicidade dos Troianos. Também aqui é Heitor quem a impede que se entregue aos Aqueus, de novo reminiscência do passo homérico, em que as duas personagens dialogam, mas numa conversa com características diferentes⁴¹. Heitor não é tão distante e Páris não é tão covarde, apesar da cena do

combate com Menelau. Note-se, contudo, que são os ferimentos infligidos sobre o jovem príncipe troiano que o obrigam a recuar. Estranha é a morte de Menelau às mãos de Heitor (o que consagra o rei de Esparta como a personagem cujo fim é dos que mais varia em todos os filmes dedicados ao tema), bem como o final escolhido: a salvação e fuga de Andrómaca e Astíanax; de um Eneias totalmente desprovido de contextualização na economia do filme (diríamos mesmo um estranho); de Briseida, depois de ter assumido o papel que coubera a Cassandra durante o saque da cidade; e dos próprios Helena e Páris! Todos fogem juntos, em busca da liberdade e da sobrevivência. Talvez um final fiel às fontes antigas fosse demasiado duro para a estética cinematográfica contemporânea, que reveste os seus heróis com conceitos diferentes dos do tempo de Homero. O gosto popular e as necessidades de audiências justificam tudo... Apenas Heitor e Aquiles não conseguem fugir ao seus destinos, nem no cinema. Ainda assim, e em defesa de Petersen, podemos alegar que foi também a liberdade artística e criativa que deu forma à mitologia grega.

Mas Petersen não resistiu a lugares-comuns que se repetem continuamente: a arquitectura minóica de Tróia (confirma-se como uma obsessão dos cenógrafos), que se mistura com um templo de Apolo de estilo egípcio; ou um equipamento e tácticas militares anacrónicos.

Assim se confirma o relativo êxito de um mito na expressão mais popular da cultura contemporânea. Podemos acrescentar que essa popularidade levou a figura de Helena a tornar-se mesmo uma personagem requisitada para séries televisivas de ficção científica, ainda que de gosto duvidoso. Assim aconteceu, por exemplo, com *The Night Stalker*, que, nos anos 70 do século XX, celebrou a personagem de Kolchack, um jornalista que perseguia vampiros e alquimistas. Num dos episódios, intitulado *The Youth Killer*, a figura do vilão era atribuída, imagine-se, a Helena de Tróia (interpretada por Cathy Lee Crosby) que, num contrato de tipo fáustico-mefistofélico, sacrificava jovens à deusa Hécate, em troca da eterna juventude. A escolha da heroína grega compreende-se apenas pela associação da temática à beleza, talvez, porém, aqui demasiado estereotipada.

Não será ainda despropositado referir que, um conhecido autor brasileiro de folhetins televisivos, Manoel Carlos, recorre constantemente ao nome «Helena» para baptizar as suas heroínas. Tal escolha não é, por certo, aleatória ou desprovida de sentido ou relação com a personagem antiga. Estas são protagonistas de enredos populares, escritos para agradar às massas, mas que não fogem ao *tópos* da caracterização de figuras fortes, polémicas, activas e passivas, no seu comportamento social e amoroso. Numa palavra, modernas Helenas originadas na antiga formulação clássica⁴².

⁴¹ *Il.* 6.344-368.

⁴² Destes contextos, o tema enveredou igualmente pela Banda Desenhada, outra forma de arte popular, divulgando igualmente a imagem da heroína grega.

Outras vezes, o mito de Helena serviu de inspiração matricial, sem se tratar propriamente de uma adaptação literal do mesmo. É o caso do filme de Jean Renoir, *Eléna et les hommes*, uma comédia de costumes filmada em 1956, contemporânea dos grandes épicos, portanto, e que teve como protagonista Ingrid Bergman. Elena Sorokowska é a jovem e bela viúva de um príncipe polaco, que vive em Paris nos anos de 1880. A sua beleza fá-la ser o objecto de admiração de muitos homens, a quem concede a sua atenção, iludindo todos, que assim se sentem os eleitos. Elena não resiste também a tentar ajudar aqueles de quem gosta a singrarem na vida. O enredo segue depois o seu próprio fio condutor, mas a base de que parte é, claramente, a da cultura clássica. Uma vez mais, faz sentido perguntar: «What's in a name?»⁴³.

Como concluiu Pedro Cano, juntamente com outras figuras da Antiguidade, como Cleópatra, Helena representa no cinema a expressão estética mais popular do mundo contemporâneo, os valores da beleza e do erotismo⁴⁴. As sucessivas adaptações do tema à sétima arte confirmam essa ideia, apesar de não concordarem todas nos mesmos aspectos⁴⁵. Nem sempre Helena é uma heroína, por exemplo. No primeiro filme de Ferroni, ela é claramente uma anti-heroína, o que permite confirmar a ambiguidade com que os próprios textos antigos a apresentaram. Já os debates sofisticados em torno da sua figura apontavam para a probabilidade da variante da interpretação. No segundo filme do mesmo realizador, o carácter da anti-heroína sofreu uma metamorfose, e continua a haver suporte literário para o fazer, apesar de um enredo totalmente inventado. Outra constante é o facto de praticamente todos os filmes terem de lidar com o problema da avaliação moral dos caracteres de Páris e Helena. No filme de Wise, por exemplo, os amantes lutam para não ficarem juntos e assim atenuarem a crítica da mentalidade protestante que produzia o filme, e que pouco se coadunava com as perspectivas antigas de ver o mundo. Por isso, surge também a necessidade de, muitas vezes, apresentar um marido que, de algum modo, justifique a traição da esposa. A maioria das Helenas cinematográficas está sempre pronta para o auto-sacrifício, o que conta como um ponto mais a seu favor, no processo de avaliação a que está sujeita pelo público. Uma vez mais, a excepção é a loura Helena de Ferroni. Também Páris, uma das figuras mais negativas da pena de Homero, acaba por ser reabilitado no cinema e torna-se um dos heróis mais

requisitados para o primeiro plano. Isso é produto da necessidade da *love story* que dirige os interesses da poética cinematográfica. Note-se como essa personagem é quase sempre desculpabilizada, aliás tal como Helena. No que diz respeito a ela, essa justificação verificava-se já na Antiguidade. A novidade é Páris, quase sempre belo e atraente, legitimando o seu amor por Helena, ao ponto de até a cobardia salientada por Homero ser mitigada. É Páris quem assegura o êxito do filme ao centralizar a história de um amor proibido, a fórmula do *boy meets girl*, em grande parte herdada, como assinalámos, do próprio romance grego⁴⁶. Com esse Menelau inferiorizado, que sustenta um casamento disfuncional, justifica-se a cobiça da mulher do próximo no imaginário ocidental. Juntamente com os vários Páris, constrói-se então o herói fílmico: idealista, desprendido, amante, atormentado; por oposição ao homérico, que é prático, egoísta, simplesmente apaixonado e inconsciente⁴⁷.

As personagens nem sempre são as mesmas, recuperando-se aquelas que melhor servem os objectivos da adaptação. Todos omitem a filha de Helena, Hermíone. Na verdade, a avaliação do carácter da rainha seria ainda mais complexa com a existência de uma filha⁴⁸. Em outros casos, são as circunstâncias do enredo que são alteradas. Helena nunca é apresentada a escolher Menelau para seu marido, por exemplo, tal como os textos antigos referiam. Apenas se sugere que se casou por «obrigação». Constantes são a presença do episódio do cavalo, a adopção do tema do calcanhar, quase sempre justificado pela utilização de uma seta envenenada, a representação da *teikhoskopía*, ou de variantes da mesma, de acordo com o gosto popular, pelo impacte que estas cenas ou episódios têm nas massas.

Praticamente nenhum filme acerca de Helena ou de Tróia é inteiramente fiel a Homero. A maioria não se limita à essência dos Poemas, recorrendo a outros textos antigos, como os líricos, os trágicos, os sofistas ou Vergílio, ou ainda tendo igualmente em conta os prolegómenos e desenvolvimentos dos mitos⁴⁹. Outras vezes recria-se inteiramente. Mas não será isso apenas uma continuidade do que faziam já os antigos? Pegar na essência dos mitos e reinventá-los, ao sabor das circunstâncias? Não terão feito isso Estesícoro, Górgias, Eurípides ou Quinto de Esmirna, relativamente a Homero, por exemplo? Faltarão a estas

⁴³ É pertinente a definição que o próprio Jean Renoir deu da sua personagem: «Qui est Eléna? C'est bien simple, j'ai mon opinion là-dessus, je suis certain qu'Eléna c'est Vénus. C'est ainsi Ingrid Bergman.»

⁴⁴ CANO, P. L., «El ciclo troyano: «Helena» (1924)», in *Los Generos Literarios. Actas del VIIè simposi d'estudis clàssics 21-24 Març de 1983*, Bellaterra, 1985, p. 89.

⁴⁵ Uma lista de outros filmes menos significativos pode ser consultada em WINKLER, M. M., ed., *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Oxford, 2007, pp. 204-212. Ver ainda o pertinente estudo de CYRINO, M. S., «Helen of Troy», in Winkler, M. M., ed., *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Oxford, 2007, pp. 131-147.

⁴⁶ ESPAÑA, R. de, *El Peplum. La Antigüedad en el Cine*, Barcelona, 1998, p. 141.

⁴⁷ CANO, P. L., «El ciclo troyano: «Helena» (1924)», in *Los Generos Literarios. Actas del VIIè simposi d'estudis clàssics 21-24 Març de 1983*, Bellaterra, 1985, p. 87.

⁴⁸ Cf. WINKLER, M. M., *Cinema and Classical Texts. Apollo's New Light*, Cambridge, 2009, p. 222.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 242-250; MAGUIRE, L., *Helen of Troy. From Homer to Hollywood*, Oxford, 2009, pp. 120-124.

inovações a dignidade do tempo e da escrita gregos. Mas trata-se do mito em construção, de leituras pessoais do mesmo. Pelo que talvez não devamos ser tão severos com estas interpretações. Aliás, devemos-lhes o facto de terem dado a conhecer os mitos clássicos a um maior número de seus herdeiros.

Como nota M. M. Winkler, Helena é a primeira *femme fatale* do Ocidente⁵⁰. Apesar de tudo, todavia, cremos que,

até à data, ainda não existiu uma grande Helena no cinema, como há um Marco António (Marlon Brando), um Moisés (Charlton Heston), um Ramsés II (Yul Brynner), um Nero (Peter Ustinov) ou uma inesquecível Dalila (Hedy Lamarr). Talvez tenha faltado um Cecil B. De Mille para recriar uma Helena de Tróia. Pelo menos, Maria Madalena, Popeia, Cleópatra, Dalila e Nefertari, que também recriou, sugerem que uma Helena de Tróia da sua autoria teria sido igualmente imortalizada pela sétima arte.

⁵⁰ WINKLER, M. M., *Cinema and Classical Texts. Apollo's New Light*, Cambridge, 2009, p. 210.