

A VIDA PRIVADA DE HELENA DE TRÓIA NOS LOUCOS ANOS 20 EM HOLLYWOOD

Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho*

*Departamento de Filosofia
Universidade Federal de
Minas Gerais.

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar o filme de Alexander Korda, de 1927, *The Private Life of Helen of Troy*, baseado no romance homônimo de John Erskine, de 1925, e na peça *The Road to Rome*, de 1927, de Robert Sherwood, obras que fazem, respectivamente, uma releitura do mito de Helena e do episódio da chegada de Hannibal a Roma. Do filme, temos apenas alguns fragmentos, arquivados no British Film Institute, além de algumas fotos e reportagens de época. Por meio desse material, em um estudo comparativo, discutirei aspectos da recepção do mito de Helena na década de 20 nos Estados Unidos.

PALAVRAS-CHAVE: *A vida privada de Helena de Tróia*, *The Road to Rome*, John Erskine, Robert Sherwood, Alexander Korda.

THE PRIVATE LIFE OF HELEN OF TROY IN ROARING 20'S HOLLYWOOD

ABSTRACT: The aim of this article is to analyse the film *The Private Life of Helen of Troy* (1927), by Alexander Korda, based on the novel of the same name, from 1925, by John Erskine, and on the play *The Road to Rome* (1927), by Robert Sherwood, inspired respectively by the myth of Helen of Troy and Hannibal's arrival in Rome. Fragments of the film were preserved by the British Film Institute, and a few pictures and information survive in magazines. Using this material, in a comparative study, I want to discuss aspects of the reception of the myth of Helen of Troy in the United States of the 1920s.

KEY-WORDS: *The Private Life of Helen of Troy*, *The Road to Rome*, John Erskine, Robert Sherwood, Alexander Korda.

The most important date in history – Helen’s date with Paris.
Cartela em *The Private Life of Helen of Troy*, filme de
Alexander Korda

- “No, in that direction”, said Helen, “you failed rather notably. I come back to the scandal you spread. You told Charitas I went away because I couldn’t help myself – Paris took me by force.”
 - “It seemed the kindest version.”
- “Oh – was there a choice of versions? What have I escaped – which were the others?”

Helena e Hermíone em *The Private Life of Helen of Troy*,
romance de John Erskine, p. 56

No – He was not laughing. He was watching the battle as though it were a play that he had written, being performed by actors in a theatre.

Scipio em *The Road to Rome*, peça de Robert Sherwood, p. 306

Neste artigo, meu propósito é tratar do filme *The Private Life of Helen of Troy*, realizado por Alexander Korda, em 1927, ano anterior à introdução do som no cinema. Infelizmente, o filme – ou melhor, o que restou dele – não é acessível a quase ninguém, exceto a quem se disponha a agendar um horário no British Film Institute (BFI), em Londres, como pesquisador, e a manusear os dois rolos de películas arquivados no subsolo, passando-os das latas para a moviola e lidando com um mecanismo e uma qualidade de imagem que assustariam a maior parte dos espectadores das salas de cinema modernas. Do filme original de 87 minutos, sobrou aproximadamente um terço de total – e em um dos rolos temos, praticamente, a repetição das mesmas cenas do outro. É verdade que, para pesquisadores acostumados com os estudos da Antiguidade Clássica, tratar com fragmentos não é, em si, desanimador. Seja do teatro grego, do qual temos uma ínfima porcentagem do que foi encenado, seja em filosofia, quando, por exemplo, falamos do período pré-socrático a partir de fragmentos e de testemunhos que são bem menos representativos se compararmos com o que teria sido produzido, por meio desses fragmentos do passado tem-se ganhado muito em conhecimento e deleite.

No caso do filme de Korda, cuja *première* aconteceu em 9 de dezembro de 1927, temos algumas vantagens que podem ajudar a lidar com o pouco que sobrou dessa obra. Em primeiro lugar, o acesso fácil à quase totalidade dos outros filmes do

diretor, os quais não tiveram o mesmo destino que sua versão do mito de Helena, e que podem nos dar valiosas informações sobre seu estilo. Temos, também, dois textos que teriam inspirado o filme, o romance homônimo de John Erskine, de 1925, e a peça *The Road to Rome*, de Robert Sherwood, que estreou em janeiro de 1927. Além disso, algumas fotos de divulgação, parte delas arquivada também no British Film Institute e parte encontrada em revistas e jornais de época. Dezesesseis dessas imagens estão anexadas aqui¹. Todo esse material serviu de suporte à minha pesquisa sobre a recepção no século XX de um tema – a Guerra de Tróia – e de uma das personagens principais dessa história Helena, por meio do filme *The Private Life of Helen of Troy*.

A fim de alcançar meu propósito, estruturei este artigo da seguinte maneira: a) informações sobre o filme, aspectos de sua produção e recepção, bem como sobre seu diretor e seus outros filmes; b) informações sobre o romance de Erskine e seu autor, um entusiasta da promoção e divulgação da tradição clássica (não apenas a grega) no ambiente americano; c) informações sobre a peça de Sherwood e sua inserção no contexto de produção de outras obras que retomam a cultura clássica greco-romana para discutir o tema da guerra e as ações pacifistas por meio do teatro, no ambiente conturbado entre a primeira e a segunda guerra mundiais. Alerto que não cabe, aqui, uma análise detalhada dos dois textos, de Erskine e de Sherwood, textos que têm, por si só, autonomia estética e literária e devem ser, por sua vez, compreendidos a partir do comentário do conjunto da obra de seus autores. Ambos os textos interessam-me, nesse momento, na medida em que nos ajudam a compreender melhor o filme de Korda, e o que teria feito Helena de Tróia voltar à cena nos loucos anos 20, por meio da máquina de sonhos americana – Hollywood.

Que Helena não tenha saído de cena na literatura, na história e na arte ocidentais desde seu encontro com Páris, não é novidade e algumas obras recentes retomam o assunto, lembrando seu papel de destaque, seja como personagem mítica individualizada, seja como metáfora da própria condição feminina – ainda que a luta para resgatá-la possa ter sido apenas uma desculpa para outros interesses, como poder e glória, que os homens em seu entorno possuíam². Desde a Antiguidade, dependendo dos interesses do autor, a história

1. Agradeço ao National Archive do British Film Institute (BFI) pela autorização para utilizar as imagens, e aos funcionários Dave Mccall e Sarah Wilde, que escanearam as fotos antigas arquivadas e me disponibilizaram, bem como possibilitaram meu acesso para assistir ao filme em três ocasiões diferentes nos anos de 2008, 2011 e 2012. Neste artigo, as fotos de números 5 a 16 são dos arquivos do BFI. Agradeço também a Jarry Murbach, por autorizar o uso de algumas imagens disponíveis em seu site www.doctormacro.com (fotos 2, 3 e 4). A foto 1 é dos arquivos da revista *Photoplay*, e se encontra em domínio livre no site <http://mediahistoryproject.org>.

2. Sobre o tema, veja, por exemplo, SUZUKI (1989), GUMPert (2001), CASSIN (2001, cujo título remete à famosa frase no *Fausto* de Goethe) e GOTTSCHELL (2008).

3. Lembremos que, mesmo na obra de Homero, ora se fala em rapto, ora que ela foi por sua vontade. Mesmo que ela tenha seguido sua vontade ou desejo, o tema da responsabilização por todos os males da guerra não é fácil de ser julgado. Recordemo-nos dos textos de Górgias, o *Elogio a Helena*, e de Eurípides, *As Troianas*, e em relação à dificuldade de caracterizar os conceitos de causalidade e responsabilidade, veja SOLMSEN (1976).

4. Sobre esses filmes, veja WINKLER (2009) e CYRINO (2007). *Tróia* foi objeto de debate recente quando foi lançado, levantando o velho (e capcioso) problema da fidelidade da trama à narrativa.

5. Hollywood serve, aqui, como metonímia não apenas do cinema americano, mas também do cinema mundial, ajustados às convenções da indústria cinematográfica que nasceu ali.

de Helena pode variar consideravelmente. Por um lado, sua partida de Esparta para Tróia pode ter sido feita por vontade própria ou à força (o rapto) e a responsabilidade das ações suas ou de terceiros pode ser qualificada, dependendo da carga de responsabilidade que se atribui aos deuses ou da própria noção de causa³. Por outro, pode-se, ainda, partir de outras versões do mito, segundo as quais ela, na verdade, não foi a Tróia, tendo tudo não passado de uma ilusão, um engano planejado pelos deuses, que para lá enviaram apenas um *eidolon* de Helena. Como já discuti em outro momento, essa segunda versão – apresentada na *Palinódia*, de Estesícoro, e na tragédia *Helena*, de Eurípides – não altera em nada o contexto da guerra e os fatos a ela relacionados, como já discuti antes (COELHO, 2002a). Como as diferentes versões do mito – seja por meio dos textos da Antiguidade Clássica, seja por meio de textos clássicos da literatura moderna que trazem à cena a bela espartana, como as peças de Marlowe, *The Tragical History of Doctor Faustus*, ou de Goethe, *Fausto* – serão reescritas no século XX, em particular no cinema, dependerá das intenções do autor, do que fazer com Helena para que ela continue persuasiva, bela e singular.

Provavelmente, ao se aproximar de um texto sobre Helena no cinema, o leitor se lembrará de obras como *Tróia* (W. Petersen, 2004), *Helena de Tróia* (J. Harrison, 2003), ou mesmo o clássico dos anos 50, *Helena de Tróia* (R. Wise, 1956)⁴. Em relação aos filmes de Petersen, Harrison e Wise, é oportuno lembrar o artigo de Winkler (2009), *Helena of Troy: marriage and adultery according to Hollywood*. Como nota o autor, em sua análise detalhada, a história de Helena é reconstruída nesses filmes a partir do modelo – aceitável para o público – do jovem casal que vive um amor verdadeiro, em meio a um ambiente hostil (a começar por haver um casamento arranjado sem nenhum tom romântico), e o fato de Helena não ter filhos elimina qualquer acusação de irresponsabilidade maternal sobre ela, ao abandonar o marido⁵. Concordo plenamente com Winkler, como já analisei antes, contrastando essas Helenas com aquela, por exemplo, de Cacoyannis, no filme *Troianas*, em que a existência de Hermíone é um agravante para o abandono do lar por Helena (COELHO, 2007). No filme de Korda, Hermíone também não aparece – diferentemente do que acontece no livro de Erskine, em que ela tem

papel bastante destacado – , como antagonista principal de sua mãe, nas discussões sobre ética e responsabilidade moral. Em parte, a opção de Korda parece atender a outros objetivos de seu filme, como o de transformar o romance – que se caracteriza por uma longa e complexa discussão sobre moral e comportamento humano, ainda que tenha uma dose de ironia e comicidade em certos momentos – em uma comédia bastante leve, com uma protagonista divertidamente graciosa e fútil. No entanto, antes de analisar alguns aspectos dessa Helena tão “melindrosa”, vejamos o contexto em que o filme foi realizado, e em que medida a obra posterior do diretor ilumina a compreensão e a recepção dessa versão do mito de Helena em Hollywood.

Em primeiro lugar, é importante destacar que a Hollywood dos anos 20 era algo diferente desta, por exemplo, em que os três filmes mais recentes, citados acima, foram feitos. No clima dos “roaring 20’s” (loucos anos 20), com o *jazz*, o modernismo e as “flappers” (melindrosas) o ambiente era bem mais liberal e permitia cenas e roteiros sem o moralismo e a idealização que viriam posteriormente, após o *crash* da bolsa em 1929, o período da grande depressão econômica americana e, especialmente, o famoso código Hays, sistema de censura, vigente de 1934 a 1967, que regulava tudo o que era considerado imoral e ofensivo, do figurino ao vocabulário, das danças aos temas do roteiro; situações como adultério e traição eram particularmente normatizadas⁶. Em segundo lugar, não podemos nos esquecer da existência de um importante filme sobre Helena de Tróia, a superprodução do cinema mudo alemão, dirigida por Manfred Noa, dividida em duas partes, *O Rapto de Helena* e *A Ruína de Tróia*, que estrearam em 21 de janeiro e 4 de fevereiro de 1924, respectivamente.

Esse épico ficou desaparecido por quase oitenta anos e era dado como perdido. Após a recuperação de películas em várias cinematecas europeias e sua subsequente restauração, ele foi exibido em outubro de 2001 e disponibilizado ao público⁷. Como já analisei em outro momento, na versão de Noa, as cenas inicial e final indicam a inocência de Helena, na medida em que ela aparece como objeto nas mãos dos deuses; por outro lado, ela não é uma personagem apenas passiva, mas uma mulher complexa e bastante ativa em momentos-chave da trama, como na cena em que, vendo os troianos serem derrotados,

6. Mesmo que o código não exista mais, a adequação do filme ao gosto e à moralidade popular continua.

7. Em 2009, tive acesso a uma cópia, exibida na TV espanhola, graças ao professor Enrique Ramírez Guedes, da Universidad de La Laguna/Ilhas Canárias. Para uma análise do filme, veja COELHO (2011).

8. Em 1931, foi lançada uma produção italo-americana, filmada em Hollywood, na qual Noa volta a tratar de Helena. Trata-se de *La Regina di Sparta*, que seguia o mesmo argumento da superprodução alemã de 1924. Para um resumo dessa versão de 1931, veja na ficha do filme o site da American Film Institute (www.afi.com).

9. Homônima da princesa persa, filha de Xerxes, citada por Ctésias de Cnido (*Pérsica* II, 34 ss., in <http://www.tertullian.org/>). Acusada de adúltera, era uma das mulheres mais poderosas da Pérsia, segundo Dinon, mas aqui as fontes não são seguras. De qualquer modo, esses traços combinam com a Amytis de Sherwood.

10. Coincidência ou não, é interessante que seja de 1928 o poema de Hilda Doolittle, “Helen”. Para a poeta que se inspirou tanto na Grécia, naturalmente a partir de uma visão bem diversa daquela de Korda, não cabia exigir de Helena uma moral convencional, dada a sua estatura de heroína épica.

11. Segundo Drazin (DRAZIN, 2011, pp. 54-5), o objetivo desse filme era chamar a atenção de produtores americanos, o que ocorreu, pois a First National planejou fazer de Maria uma nova Pola Negri. No entanto, se diz, também, que Maria (primeira das três esposas do diretor) foi somente um “adendo” ao contrato, pois os produtores americanos estavam interessados apenas nos serviços de Korda.

12. Chamada pelo sobrinho de Korda de “bem mais valioso do tio” (KORDA, 1980, p. 68), no relato do episódio da saída do diretor de sua terra natal,

diz a Príamo que ele espera dela um milagre, mas que ela não é uma divindade, mostrando-se consciente de suas limitações e de seus julgamentos equivocados⁸. Assim, quando um dos cinco maiores estúdios de Hollywood, a produtora e distribuidora First National (que em 1928 se associaria a Warner Bros.), convidou Korda para substituir o diretor George Fitzmaurice (1885–1940) na filmagem de Helena, havia duas obras importantes sobre ela: o filme de Noa (1924) e o livro de Erskine (1925), além da peça de Sherwood (1927), que, embora não fosse sobre Helena, tinha como protagonista a bela, sedutora e adúltera Amytis⁹, cujos traços e humor serviram para construir a personagem do filme *The Private Life of Helen of Troy*¹⁰.

Quando falamos, hoje, do diretor desse filme, o nome remete ao prêmio “The Alexander Korda Award for Outstanding British Film of the Year”. Artista talentoso, vivendo entre Europa e Estados Unidos, é lembrado tanto por dirigir clássicos como *Rembrandt* (1936) e *Lady Hamilton* (1941) e produzir as obras *The Third Man* (1949) e *Anna Karenina* (1948) quanto por sua condecoração como cavaleiro britânico (em 1942), por seu apoio em tempo de guerra, ou mesmo pelo que ele não fez, como o épico *I, Claudius*, filme baseado no romance histórico de Robert Graves, que ele começou a produzir em 1937, mas que, infelizmente, teve de ser interrompido. Alexander Korda (1893-1956) começou a carreira na Hungria. Em Berlim, dirigiu *Madame wünscht keine Kind* (1926) e *Eine Dubarry von heute* (1927, sobre Madame Bovary)¹¹. Ainda em 1927, já em Hollywood, fez *The Stolen Bride* (com Billie Dove) e *The Private Life of Helen of Troy*, seguidos de *Her Private Life* (1929), que tem como personagem certa Lady Helen Haden (Billie Dove), aristocrata inglesa que se apaixona por um jovem jogador de cartas americano.

A protagonista de *The Private Life of Helen of Troy* é Maria Corda (1898-1976), atriz húngara que começou a atuar em seu país em 1919, dirigida por Korda, com quem se casou no mesmo ano e fez quadro filmes, dentre os quais *Ave Caesar!* Devido a questões políticas, o casal se mudou para Viena, onde ela se consolidou como estrela, da qual dependia o sucesso das produções do marido¹². Maria protagonizou filmes como *Samson und Delila* (1922), *Jedermanns Frau* (1924, sobre o tema de Píamalião) e *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926). Em seguida, foram a Berlim, e dali a Hollywood. Devido a sua dificuldade com a

pronúncia do inglês, teve poucos papéis após o surgimento do cinema sonoro (com *O cantor de Jazz*, da Warner), que eliminou atores “com sotaque”. Ressentida, ela se separou de Korda, em 1930, e voltou para a Europa. É interessante notar que a propaganda do filme de Korda se apoiou na beleza “clássica” de sua mulher. Na divulgação do filme (foto 1), temos o seguinte texto, sob a imagem de Maria Corda (grifo meu):

Which do you prefer, the pert, sharp prettiness of the flapper or the calm, modelled perfection of the classical beauty. Maria Corda, Europe’s idea of the eternal Feminine, is due to revive an interest in the classic type in her first American Picture, “The Private Life of Helen of Troy”.

Por um lado, temos o estereótipo da beleza clássica, associado ao modelo europeu de “eterno feminino”, que é também enfatizado na outra imagem de divulgação (foto 2), com um perfil e penteado da famosa estátua Helena, de Canova (no Albert & Victoria Museum). Por outro, as imagens divulgadas para jovens e crianças (fotos 3 e 4) indicam não apenas a popularidade do tema, mas também uma aspecto mais “flapper” da protagonista, e a liberalidade da sociedade americana naquele momento, ao colocar o filme (e o tema do adultério) na sessão da tarde. Se tomarmos a definição de “flapper” (equivalente à “melindrosa”, no Brasil), veremos que o termo, que na gíria inglesa designava “prostituta jovem”, passou, nos anos 20, a significar “a ‘new breed’ of young Western women in the 1920s who wore short skirts, bobbed their hair, listened to *jazz*, and flaunted their disdain for what was then considered acceptable behavior” (en.wikipedia.org/wiki/Flapper). O mais curioso é que, quem assiste ao (fragmento) do filme e vê Helena, cheia de trejeitos, em seus modelos troianos estilizados, nos moldes dos esvoaçantes vestidos e shortinhos dos anos 20, e seu desdém pelo comportamento esperado de uma mulher casada, verá que entre a divulgação (foto 1) e o filme há um hiato considerável. Só faltou o som do *jazz* no filme, que Maria não permitiu, conforme explica em uma entrevista (BIERY, p. 137)¹³.

O filme de Korda pode ser visto como paródia de épicos como o *Helena*, de Noa, inspirada em alguma medida no mito de Helena e da Guerra de Tróia, mas dando maior ênfase a questões ligadas aos problemas banais do dia a dia, como a preocupação de

acompanhado pela já famosa esposa, Maria, cujos pertences, aliás, ocupavam significativo espaço no trem.

13. Na reportagem da entrevistadora Biery, que visitou o *set* de filmagem, diz-se também que os produtores queriam uma comédia com o “espírito do livro”, não uma interpretação dele.

14. *Première*: New York, 9/12/1927; data de registro: 23/12/1927; lançamento: 8/1/1928, P&B, silencioso, 87 min., 8 rolos. Papéis: Helena (Maria Corda), Menelau (Lewis Stone), Páris (Ricardo Cortez), Eteoneu (George Fawcett), Adraste (Alice White), Telémaco (Gordon Elliott), Aquiles (Mario Carillo), Ulisses (Bert Sprotte), Ajax (Tom O'Brien), Malapokitoratoreadetos (Charles Puffy), Heitor (George Kotsonaros), Enéas (Constantine Romanoff), Sarpedon (Emilio Borgato), Afrodite (Alice Adair), Atena (Helena Fairweather), Hera (Virginia Thomas), costureiro troiano (Gus Partos), Fotografia (Lee Garmes e Sid Hickox), Produtor (Richard A. Rowland), Roteiro (Ralph Spence, Carey Wilson e Gerald Dufy, único que recebeu o Oscar, postumamente, por seu trabalho com redator das cartelas – “Title Writing”), Figurino (Max Réé), Montagem (Harold Young). As fichas técnicas em algumas fontes (como os sites do IMDB e AFI) não são consistentes com as cartelas na película.

15. Adraste e Eteoneu são ambos citados em Homero (*Od.* IV, 22 e 123). Em relação a roupas, lembremos que a sofisticação das vestimentas não era exclusividade das troianas. Na *Andrômaca* (147-154), Hermíone fala de sua tiara de ouro e do traje sofisticado, presentes vindos de Esparta e dados por seu pai (veja SILVA, 2007).

Helena com as últimas novidades da moda ou a de Menelau em conseguir tempo para sair para uma pescaria. É verdade que, mesmo tendo o tom de uma comédia leve, isso não impede que ele sirva também de crítica a empresas bélicas e às motivações que as movem; o amor romântico entre Páris e Helena, dramatizado em outras produções, também não aparece aqui como um encontro muito sério. Passemos à análise de algumas das cenas que encontramos no que restou dos rolos de película, e de fotos e informações de arquivo, sobre a ficha técnica do filme¹⁴.

Começemos por alguns guerreiros gregos famosos, cujas atividades são associadas a postos da vida militar hodierna. Temos, por exemplo, três deles acompanhando Menelau em uma cerimônia de praxe em que ele cumprimenta cada um dos cidadãos – atividade que o deixa bastante entediado. Nessa ordem, são mostrados: o “General Achilles of the Army: Mario Carillo”; o “Admiral Ulysses of the Navy: Bert Sprotte”, e o “Brigadier-General Ajax of the marines: Tom O’Brien”. A tarefa mensal que o rei tem de cumprir (“to give his right hand to the country”) tem ressonâncias cômicas, porque pode ser vista como uma crítica (americana) a monarquias, como a inglesa, que tem a tradição do “to kiss hands”. Após passar o dia nesse cansativo protocolo, o rei quer apenas descansar e sair para pescar no dia seguinte com seu amigo Eteoneu. Em meio aos cumprimentos, Menelau ouve de um dos cidadãos a reclamação de que os negócios vão mal pelo fato de Helena comprar todas as suas roupas dos costureiros troianos – e ser seguida por outras mulheres da cidade –, o que estava levando os comerciantes espartanos à falência. A reclamação do comerciante leva os três guerreiros a se aproximarem imediatamente de Menelau e dizerem – lemos na cartela: “a perfect excuse for war against Troy”. Como Menelau não quer fazer guerra, dá um sinal para um dos homens atrás de si. Temos, então, um *close* no rosto do porteiro do palácio, acompanhado da cartela: “Eteoneu (George Fawcett), um solteirão convicto (a confirmed bachelor) desde o dia do casamento do rei”. Menelau pede a ele para dizer a Helena que ela deve parar de comprar roupas troianas. A cena seguinte é a de Eteoneu pedindo à criada de Helena, Adraste (Alice White), para informá-la que daquele dia em diante a rainha deve usar apenas roupas espartanas¹⁵.

Ao dizer que sua ama está rezando para a deusa do amor, temos um corte para a cena de Helena dizendo:

It's all wrong, Aphrodite. All day he's too busy. All evening he is too tired. At night he snores [corte para a estátua de Afrodite de Cnido, com um *close* em sua mão sobre o peito]... Marriage is only exchanging the attentions of a dozen men for the inattention of one.

Adraste dá o recado a Helena. Um pouco depois, temos a entrada do costureiro em cena, personagem bastante afetado, lembrando estereótipos, em parte pelo preconceito de gênero que conhecemos desde a comédia aristofânica, e que é típico das comédias de costumes até hoje. Ele acabara de chegar de Tróia, trazendo novos modelos para Helena e é apresentado assim: “A man dressmaker – but more a dressmaker than a man” (Gustav Partos, ator húngaro, que posteriormente trabalhou no famoso filme *Lonesome*, em 1928). Quando Helena lhe pergunta qual o mais novo escândalo em Tróia, ele responde que “o escândalo” veio com ele. Trata-se do príncipe Páris, que está “morrendo de vontade” de encontrar Helena. A dúvida assalta a rainha, mas trata-se da mais frívola questão: saber com que roupa irá ao teatro naquela noite. Em seguida, em duas cenas paralelas, enquanto ela se prepara, colocando sandália, chapéu, e abotoando o vestido, Menelau chega ao palácio e, na sala mesmo, retira seu elmo, sandálias e armadura, e se serve de uma bebida, relaxando sobre o sofá. Pronta para sair, Helena se aproxima do marido. Vendo-o desarranjado e prostrado no divã, imediatamente pede que ele se arrume para ir ao teatro. Ao contestar a mulher dizendo que está exausto após passar o dia trabalhando, ela, por sua vez, responde que está cansada de passar o dia enjaulada. Acariciando-o e chamando-o de “daddy” (foto 5), ela insiste, e quando ele argumenta que ela já viu o “show” que será exibido naquela noite, Helena responde: “Yes, but not in this dress”. Assim se desenvolve a personagem de Helena, e em tom divertido e cômico, o filme realça, elegantemente, sua frivolidade, bem como alguns comportamentos de casais na sociedade da época. Antes de passar ao outro cenário, na cartela inserida entre a cena na sala do palácio e aquela no teatro, lemos: “The wife wanted to go to the theatre. The husband did not. So they went to the theatre.”

Em seguida, vemos os dois no teatro. Helena não presta muita atenção à cena de batalha que se desenrola no palco, pois, do camarote real, está mais interessada no que vê na plateia. Após o início do “show” e algumas tomadas em que Helena e Páris se entreolham, ela tanto repreende o marido por sua falta de postura, cochilando na cadeira, durante o intervalo, quanto por sua falta de atenção com a presença de um príncipe troiano na plateia. Com uma expressão arditosa, que mostra que já tem em mente um modo de encontrar-se com Páris, Helena diz ao marido: “A fine king you are! There sits the Prince of Troy – and you utterly ignore him [...] the least you can do is invite him to dinner tomorrow”. Após a saída de Menelau, para fazer o que a esposa sugere, aparece uma cartela onde se lê “The most important date in history – Helen’s date with Paris.”

Não temos as cenas seguintes, da chegada de Páris ao palácio de Menelau e do jantar, mas por meio de algumas fotos pode-se ter uma noção do encontro (fotos 6, 7 e 8), emoldurado pela grandiosidade do ambiente, aliás um dos elementos que marcam o estilo do diretor. Figurinos e cenários são bastante trabalhados, ainda que hoje possamos achá-los um tanto artificiais (ou até caricaturais). Basicamente, temos cenas internas, de estúdio. Além disso, no filme de Korda, tanto quanto sabemos, os efeitos especiais não aparecem, como aqueles que vemos em filmes do período, como no *Helena* de Manfred Noa. Mesmo que tenhamos as três deusas como personagens (não restaram cenas com elas), tal presença e a cena do julgamento de Páris devem ter sido, certamente, mais naturalizadas. Em relação aos personagens, Agamêmnon não aparece no filme de Korda, tampouco Clitemnestra ou Hermíone – como no livro de Erskine –, pois, certamente, esses personagens trariam um peso dramático a uma adaptação do mito da Guerra de Tróia que destacava o tom cômico. Não há, ainda, nenhuma referência ao cavalo de Tróia em fotos ou nos fragmentos que restaram dos oito rolos de filme originais.

Após o encontro de Páris e Helena, no teatro, e a cartela com a informação irônica e de duplo sentido: “The most important date in history – Helen’s date with Paris”, a cena seguinte é a do casal fugindo do palácio. Páris espera ansioso e se surpreende quando vê a bagagem de Helena, que, seguida de Adraste, vem carregando várias caixas. Respondendo à expressão de espanto do príncipe, Helena diz: “Why Paris

– a modern woman can't elope without her wardrobe and maid". A entrada deles no navio é mostrada paralelamente à cena de Menelau, acordando feliz de uma soneca na sala, com uma expressão e gestos que indicam que ele imaginava a fuga da mulher, o que o deixa entusiasmado e relaxado para ir ao seu quarto, onde é surpreendido na manhã seguinte por Eteoneu, que diz: "You know, I don't like gossip – but your wife eloped with Paris last night." Menelau reage com expressão satisfeita, dizendo: "Now we can go fishing". Em seguida, enquanto os dois exibem anzóis e redes de pesca, chegam Ajax, Ulisses e Aquiles, informando que o povo quer guerra, e que lojas e cafés troianos já tinham sido destruídos pelos espartanos, prontos para se vingar, inclusive dos costureiros. A resposta irônica de Menelau é: "Suppose we let 'em keep Helen – that'll be worse than war". No entanto, constrangido pelos olhares de reprovação dos três guerreiros ávidos por uma batalha, diz a Eteoneu: "Cancel the fishing-trip. I guess we've got to put on a war".

"Show your patriotism! Join the Navy!" é a frase que abre a cena em que os espartanos são convocados, seguida da informação de que o comitê de navegação planejava "to launch a thousand wooden ships to carry our boys overseas". É oportuno lembrar um fato ligado, em parte, à repercussão da Primeira Guerra Mundial nos Estados Unidos: a criação, em 1916, do "United States Shipping Board", em situação de emergência e formalizada em 1917 – dez anos antes do filme! Portanto, na memória dos americanos, os "navios de madeira" poderiam, creio, lembrar tanto o expediente do cavalo de madeira como também da situação relativa a Primeira Grande Guerra. Voltando aos preparativos para a guerra contra Tróia, como é dito no filme, "It takes a long time for a Shipping Board to launch a thousand ships", assim, o jovem casal pode ficar sossegado em Tróia e Helena continuar comprando suas vestes, principalmente quando se agoniava com a lembrança do marido traído em Esparta. É em uma cena em que ela está no costureiro, escolhendo modelos novos, enquanto Páris a espera sentado, que chega um mensageiro informando que o marido grego estava chegando com exército e navios. Certamente esse mensageiro já havia aparecido antes, pois sua entrada não é seguida de sua identificação – uma prática comum de introdução de créditos nos filmes silenciosos. Trata-se de

Malapokitoratoreadetos, papel feito por Charles Puffy (sabemos disso por meio da ficha técnica do filme); Puffy era um comediante húngaro bem conhecido, aqui fazendo uma figura semelhante a de um bobo da corte.

16. A cena também havia sido incorporada ao filme de Manfred Noa. No entanto, ali, é a própria Helena que levanta a espada para se matar, sendo impedida pelo marido e seguida do texto na cartela: “te creio, Helena, não és culpada, nunca foi, pois o destino forçou todos a tais ações e a tanto sofrimento”. Cena semelhante é de Amytis e Aníbal na peça de *The Road to Rome*. Ele joga fora a espada e beija a mulher de Fabius.

Por meio de algumas fotografias (fotos 10, 11, 12 e 13), temos uma noção do cenário e da chegada de Helena a Tróia e, posteriormente, de seu resgate pelos gregos. A cena clássica de Menelau se aproximando de Helena, espada em punho, é uma das utilizadas na foto de divulgação, que foi preservada (foto 12)¹⁶. A última cena que temos em um dos rolos supérstites – seguida da cartela “The End” – é a da chegada de Telêmaco ao palácio de Menelau. Diferentemente da cena na *Odisséia* ou no romance de Erskine, o filho de Odiseu se identifica imediatamente para Eteoneu. O que se segue é um conjunto de cenas em paralelo, alternando diálogos entre Eteoneu e Menelau, entre Menelau e Telêmaco, e entre Helena e Adraste:

(Telêmaco) I am the Prince of Ithaca. I want to see the Queen.
(Helena para Adraste, sendo observada às escondidas por Menelau) Fetch me some housework – I am going to be domestic.
(Eteoneu para Menelau) The Prince of Ithaca is calling – and I warn you – He’s too good looking.
(Menelau) Show him in – and don’t worry, I’ve made Helen realize a wife’s place.
(Eteoneu) Remember! The last time a Prince called you – you had to call out the Army.

Após Menelau receber Telêmaco – sem saber que Helena, depois de trocar sua roupa glamorosa (foto 14) por um traje espartano, havia imediatamente mudado de ideia quanto a seus pendores domésticos, ao ver, pela janela, o belo príncipe chegar ao palácio – eles se sentam para conversar:

(Telêmaco) I’ve heard so much about the Queen – her daring clothes [de novo, o tema das roupas de Helena], her dazzling beauty. I had come just to *see* her.
(Menelau) My dear young fellow, Helen has changed. The face that launched a thousand ships [referência ao famoso verso de *Dr. Faustus*, de Marlowe] could never do it again.

Nesse momento, Helena entra na sala, descendo as escadas belamente vestida, penteada e adornada, para espanto

de Menelau. Após olhares e trejeitos, e a cena de oferta do vinho (foto 15), na qual ela afirma que os que bebem daquela bebida encontram o amor (adaptação conveniente da cena em Homero, *Od.* IV, 220-1), Menelau, parecendo lembrar 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 (foto 16) –, a quem diz:

Tomorrow we positively go fishing – for it looks as though
Helen will be taking a little trip to Ithaca.

Com este final feliz e divertido termina a aventura de Helena nos anos 20 em Hollywood, realçando mais as disputas privadas na vida de um casal do que as batalhas da mítica Guerra de Tróia (contando com o *glamour* da atriz Maria Corda, e com a máquina de guerra do *studio system*). Enquanto a carreira da protagonista não teria vida longa – em julho de 1927, uma pequena nota na *Photoplay* (vol. XXXIV, n. 32, p. 10) dizia que o contrato de Maria com a First National não seria renovado, pois o filme começou a “to flop” – a de Alexandre era impulsionada, em parte devido a seu trabalho nesse filme. Mesmo que o filme não tenha obtido o sucesso esperado, de certo modo porque a novidade do cinema sonoro o comprometeu, a fama do nome do filme, assim como a do nome de Helena¹⁷, fez com que essa obra continuasse dando frutos, como o bem-sucedido *The Private Life of Henry VIII* (1933), com Charles Laughton, que recebeu o Oscar por sua atuação. Fazendo uma sátira leve da vida doméstica na corte, esse filme fora, na interpretação de alguns estudiosos do tema (DRAZIN, 2011, p. 98), uma tentativa calculada de repetir o sucesso de *A vida Privada de Helena de Tróia*, sobre o qual Korda sempre falava em suas negociações com os produtores com que lidou nos anos seguintes. Por sua vez, o sucesso do filme de 1933, quando o diretor já havia se reestabelecido na Europa, projetou o cinema inglês mundialmente (embora os principais técnicos fossem estrangeiros), e beneficiou novas produções de Korda, que dirigiu em seguida *The Private Life of Don Juan* (1934) e financiou

17. Lembremo-nos da etimologia de Ésquilo na tragédia *Agamémnon*, “a que arrasta à perdição navios, homens e cidades” (v. 687-8), ou da fama lembrada por Górgias no *Elogio a Helena*: “mulher em torno da qual, uníssona e unânime é a crença dos que ouviram os poetas e a fama do nome, que se tornou memento de males” (*E. H.*, 2) ou por Eurípidés, no prólogo da *Helena*. Sobre as referências esquilianas à Helena, veja COELHO (2000), e sobre Helena em Górgias e Eurípidés, COELHO, (1999, 2002 e 2010a). No cinema, além de filmes que tratam da personagem mítica, como *Tróia* (W. Petersen), *Helena de Tróia* (versões de R. Wise e de J. Harrison), *O Leão de Tebas* (G. Ferroni, 1964) e *As Troianas* (M. Cacoyannis, 1976), temos vários filmes cujas protagonistas, em geral nomeadas Helenas, são inspiradas na bela espartana. Como já argumentei em outros artigos, creio que se pode mostrar a sua presença em filmes como *Eléna et les hommes*, de J. Renoir (COELHO, 2007); *Ao sul do meu corpo*, de J.P. Saraceni e *Dois vezes com Helena*, de M. Farias, ambos adaptações do conto de Paulo Emílio Salles Gomes, *Dois vezes com Helena* (COELHO, 2010b), *Dames du Bois de Boulogne*, de Bresson, baseado em um episódio do romance *Jacques le Fataliste*, de Diderot (COELHO, 2008), *O Convento*, de M. de Oliveira (COELHO, 2010b), e *Cinzas do paraíso*, de M. Pineyro (COELHO, 2006). *Encaixotando Helena*, de J. Lynch, e *Carne trêmula*, de P. Almodovar têm, também, duas Helenas bastante peculiares.

18. Da fama do nome também usufruiu Michael Curtiz, outro húngaro em Hollywood, que dirigiu *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (1939), drama romântico sobre a rainha virgem, Elizabeth I.

o documentário *The Private Life of the Gannets*, dirigido por Julian Sorell Huxley, sobre a vida de pássaros marinhos da ilha de Grassholm/Wales. Este filme venceu o Oscar, em 1938, de melhor curta e recebeu menção honrosa em Veneza, em 1935; e como produtor, Korda impôs tal título, aproveitando o sucesso de sua série de “vidas privadas”, que começou com a de Helena¹⁸.

É verdade que o título do primeiro filme da série das “vidas privadas” tem origem um pouco antes, em 1925, quando foi lançado o romance de Erskine, no qual o filme foi inspirado. John Erskine (1879-1951) foi um professor universitário de literatura, pianista, compositor premiado e escritor profícuo, com mais de 100 livros – romances, ensaios, críticas etc. – publicados, dentre os quais *The moral obligation to be intelligent* (1915). Formado pela Columbia University, ali também lecionou, introduzindo um curso baseado em sua famosa (e polêmica) lista dos 100 textos que ele considerava fundadores da cultura ocidental – o *Western Canon*. Seu interesse na cultura clássica pode ser constatado, em parte, por meio dos títulos de algumas de suas obras, como *Penelope's Man* (1928) e *Venus, the Lonely Goddess* (1949). Vários de seus textos foram levados para o cinema e, pós a adaptação de Korda de *A vida Privada de Helena de Tróia*, Erskine retorna ao tema da vida da bela espartana em 1931, quando escreveu o *libretto* para a ópera de George Antheil, *Helena Retires*, baseado no seu romance de 1925. Aquela época, era presidente da Julliard School of Music (ele ainda presidiu a Metropolitan Opera Association e a American Writers Association).

O romance de Erskine ajuda-nos a compreender um aspecto importante da recepção e do efeito que uma obra que não é mera adaptação da estrutura narrativa de um texto anterior (um clássico, por exemplo, como a *Iliada*) pode ter sobre o público e sobre a própria percepção que temos da obra original. Seu livro, apesar de tomar elementos da História Antiga, de Helena e dos personagens que a circundavam, e da guerra entre gregos e troianos, é instigante na medida em que reelabora um aspecto importante do mito de Helena: a complexidade da personagem – pensemos em Homero, ou na cena de Helena nas *Troianas* de Eurípides –, no âmbito da questão ética de assumir a responsabilidade pelas ações cometidas (tais aspectos não são apresentados no filme de Korda, mesmo que nele

possamos dizer que a paródia da guerra serve para questionar as atividades bélicas relativas, por exemplo, à Primeira Guerra Mundial). Como disse antes, não é meu objetivo analisar o longo texto de Erskine e sua visão bastante inovadora da razão do fascínio que Helena causou e tem causado na literatura ocidental. Gostaria apenas de apresentar alguns excertos do livro, que realçam tanto as diferenças como as semelhanças entre texto e filme, e indicam abordagens bem diferentes de um mesmo tema, em obras estreitamente ligadas.

O romance é dividido em cinco partes – Helen's return; The younger generation; Their elders; Death and birth; Helens's beauty – e abre com a seguinte nota: "After Troy, Helen re-established herself in the home. It will be seen that apart from her divine beauty and entire frankness she was a conventional woman." (ERSKINE, p. 7, doravante, todas citações serão do livro, e mencionarei apenas a página). Em seguida, no primeiro parágrafo do capítulo I, é apresentada a origem da história no julgamento feito por Páris, chamando a atenção para o fato de, embora ter sido um julgamento sobre a beleza, Hera e Atena terem introduzido a discussão sobre sabedoria e poder: "It was they who tried to bribe him. They had their merits and they had arguments, but Aphrodite was the thing itself." (p. 11). É interessante observar que nas palavras iniciais o autor realça como traço singular de Helena – além de sua beleza, o que é indiscutível – a sua franqueza, o que permitirá ao leitor apreciar mais ainda os debates em que Helena justifica e explica suas ações. Interessante, também, é a inversão da imagem tradicional das deusas, pois se associam à beleza e à ilusão, Helena e Afrodite (e, por sua vez, em uma tradição platônica, a ilusão é atributo da retórica e da persuasão), enquanto Hera e Atena são a racionalidade e sabedoria – lembremos como a distinção aparece já nas palavras de Hécuba, acusando Helena no famoso *agón* das *Troianas*, de Eurípides, de tal modo a comprometer a própria mãe de Páris, por sua pretensão ao julgar compreender a justiça divina (969-82).

Voltando à inserção do mito de Helena no quadro da sociedade americana moderna, a ênfase na discussão do comportamento dos casais e da hipocrisia nas relações sociais é frequente e, curiosamente, os diálogos não parecem deslocados, mesmo que estejam nas palavras de personagens épicos como Helena, Menelau, Hermíone e Orestes. Em parte, situações

cômicas ou mais prosaicas estão associadas a personagens como Eteoneu, Adraste ou Charitas e seu filho Damastor (o nome é citado na *Odisséia*, XX, 321; XXII, 212, 241, 293, mas parece que Erskine não deu a ele um significado especial; trata-se de um jovem inseguro, manipulado pela mãe, que teme que ele não se case com uma moça de mesma classe social). Um elemento interessante a ser destacado em relação ao livro é o de Helena continuar encantando qualquer um que se aproxime dela. Mesmo personagens mais reticentes como Orestes, Hermíone e Eteoneu acabam, no último capítulo, por reconhecer várias qualidades de Helena, deixando de criticá-la.

Como disse antes, Hermíone é uma personagem de Erskine que não aparece no filme de Korda. No livro, ela é a responsável – para salvar a reputação da mãe, frente aos cidadãos de Esparta – por criar uma outra explicação, que não a fuga voluntária com Páris, para a partida de Helena, que ela relata à vizinha Charitas, sabendo que, por meio dela, a notícia será divulgada. Erskine resolve muito bem a existência de versões diferentes, como as de Homero e Estesícoro, a partir da caracterização de Hermíone como uma moça bastante conservadora, cuja preocupação com “salvar as aparências” a faz criar novas versões de um fato. Ao mesmo tempo, a reação de sua mãe a essa nova versão serve de ocasião para Helena criticar a hipocrisia e a ingenuidade da filha, dando margem a discussões muito interessantes do ponto de vista moral e ético. Leiamos excertos do longo diálogo, para ter uma noção do estilo e da preocupação de Erskine:

“It seems silly to be telling you, Helen - I'd rather have you tell me what happened. But you know, we thought you just ran away with Paris, until Hermione explained that he took you against your will, and robbed Menelaus of some things of value, and altogether showed himself for what he was. Then the wind blew you to Egypt instead of Troy – I'm sure it was the gods protecting you [...] That's true, isn't it?”

“Is it Hermione's idea,” said Helen, “that there was no war with Troy?”

“Dear me, no – I mean yes,” said Charitas, “the war was a deplorable but natural blunder, she says”. (pp. 40-41) [...]

“Charitas, have you told these stories to any of our friends?”

“To everyone I could, Helen; I knew it would make them happy to have your reputation cleared – we're very fond of you.”

“I see I shall be busy for some time,” said Helen, “correcting all this nonsense. I may as well begin with you now, Charitas. You really didn’t believe Hermione?” [...]

“You thought it plausible”, said Helen, “that Hermione should know the circumstances of my leaving home, when she was only a child at the time? For my sake you wished to believe I waited twenty years in Egypt because I couldn’t come home without Menelaus’ escort? Well, let me correct your error. Menelaus and I were blown down to Egypt on our way back. I never stayed with Thonis and Polydamna, though they are the people who sold us food and supplies. Paris and I made a very direct voyage to Troy; at least I enjoyed it and it didn’t seem long.” [...]

“Oh, Helen, don’t tell me that; I’ve hoped for the best!”, said Charitas. “I can’t believe it as I look at you. You look so – you won’t mind the word? – so innocent! . (p. 42) [...]

“Thank you, dear Charitas, for saying I look innocent. I am innocent. That is, of everything except love.” (p. 43)

“For goodness’ sake, Helen,” said Charitas, “I’ll go mad with your reasoning. You want the world to know you caused the trouble at Troy, and you want us to think you’re as innocent as you look. What’s your idea of innocence?”

“Charitas, I’m not easily provoked,” said Helen, “but I’ve a mind at this moment to learn what is your idea of respectability. [...] But here is my account of my innocence. I am used to having men fall in love with me, but I never wanted them to, and I never flirted with a man in my life. I simply existed; that was enough. And I never wished to love. To marry – yes; [...] I am proud of my willingness to pay for what others suffered from my misfortune. Without that moral clarity, I could have no peace of mind. And I think Menelaus, like the Trojans, showed that he was ethically confused.” (p. 44)

Posteriormente, quando Helena conversar com a filha sobre a razão de ela ter inventado tal versão, Hermíone se defenderá dizendo que buscou fazer de tudo para salvar a mãe de algo “disreputable”, até mesmo gastando tempo para buscar nas versões dos poetas explicações para comportamentos como o de Helena. Nesse aspecto, o caráter de Hermíone (e o de Orestes), com suas certezas sobre o que é correto ou não, no comportamento humano, é questionado e criticado longamente por Helena, e

mesmo pelo perspicaz Eteoneu, que, dialogando com ela, fará um comentário bastante iluminador por revelar o caráter dos jovens primos, que naquele momento já estão casados: “I’m sorry for their children. It will be the greatest race of reformers that was ever invented.” (p. 287). É interessante notar que, embora Eteoneu tenha várias restrições ao comportamento da mulher de Menelau, tem uma fina capacidade de observá-la e compreendê-la. O porteiro diz o seguinte ao marido de Helena:

That’s so, but your wife is pretty shrewd, I must say, in the way she retires from an argument. She seems to know when she has won it, and also when she has lost it. That’s rare in a woman. It’s Helen’s gift for accepting a fact that makes her so hard to manage. (p. 231)

A admiração de vários dos personagens de Erskine por Helena tem motivos diversos. É de se esperar, por exemplo, que Adraste – que Helena continua a abrigar, após a criada, grávida, ser abandonada por Damastor (filho de Charitas), contra a vontade de Menelau e Hermione – seja grata e reconheça sua generosidade e capacidade de perdoar (p. 237). No entanto, a mudança de comportamento de Hermione e Orestes em relação a Helena chega a surpreender. Hermione, que é uma antagonista e crítica ferrenha da mãe ao longo de quase todo o romance, ao sair de casa para acompanhar Orestes, diz ao pai: “I’ve still the same mind I inherited, and you used to say I took after you. Mother and I disagreed about Orestes, and in general she and I are quite different, but I’m just beginning to see her quality. There’s nothing little about her. She’s magnanimous.” (p. 272). Mesmo Orestes, que quando reencontra a tia (p. 260) pergunta se ela podia dormir em paz, depois de tudo que causou – algo que ele não conseguia, pelo matricídio – e afirma a impossibilidade de eles se tornarem amigos, ainda que venha a ser seu genro, muda de opinião mais adiante. Mesmo com restrições, agora de outra natureza, pois baseada em divergências teóricas sobre concepções de moralidade, ele diz:

“To spend an hour on Menelaus when it might have been Helen!” said Orestes. “She has a fine mind, but it’s undisciplined. She is very acute in her perceptions, but as far as I could observe, she follows them to no logical end. About the

difference between error and sin, and about repenting only in advance, she's essentially right, but she declines to give those ideas a social application." (p. 290)

Em seguida, quem se retrata, diante de Menelau, por ter anteriormente cometido injustiças contra Helena é Eteoneu. O marido não deixa de ter certa desconfiança de que sua mulher esteja – como sempre, para ele – usando seu poder de sedução. Após Eteoneu dizer que esteve conversando com ela, Menelau afirma: “You mean you’ve been looking at her. I quite understand, and your apology is accepted. She has a persuading appearance. You are not the first.” (p. 295). Se o comentário de Menelau é pertinente e alerta o leitor para ficar atento às palavras e às ações de Helena, o autor do romance torna a situação mais complicada, na medida em que os próprios argumentos de Helena ao longo do livro, se não a inocentam de todos os males posteriores a sua ida para Tróia, mostram que a decisão de começar a guerra não foi dela, e que esta poderia, para muitos, escamotear outras intenções. Creio que vale lembrar, aqui, uma frase de Eteoneu, no início do livro, a respeito do que se passou naquele palácio (e também em outros lugares): “we know the events, but some of us are at a loss to interpret them”. (p. 26)

Mudando para outros “fatos” inseridos no romance, lembro, também, o relato de Nestor a Telêmaco sobre o episódio da morte de Egisto por Orestes, dando uma informação curiosa: a de Agamêmnon ter deixado um aedo para vigiar e proteger Clitemnestra. A fim de tirá-lo de seu caminho, Egisto, com a intenção de se aproximar de Clitemnestra, convidou-o um dia para pescar e o matou – lembremos como o tema da pescaria é recorrente no filme de Korda, pois o maior desejo de Menelau é ter sossego para pescar com seu porteiro Eteoneu. Como disse antes, a inexistência de Clitemnestra e Agamêmnon como personagens faz com que o filme não tenha de lidar com um tema difícil de ser tratado com leveza e comicidade, pondo em risco seu tom divertido. No texto de Erskine, o comportamento de Clitemnestra, principalmente, será objeto de escrutínio por Helena em vários momentos. Parte de seus comentários sobre a irmã se deve ao fato de ela achar que Hermíone é mais parecida com a tia do que com ela (p. 77), o que a deixa bastante apreensiva. Assim como a Clitemnestra de *Ésquilo* parece mais um nume

19. Creio que seja em *Agamêmnon* onde encontramos um paralelo mais interessante e significativo sobre as duas irmãs, embora Helena não apareça como personagem.

Sobre o tema, veja COELHO(2002).

vingador, comparada a Helena, o mesmo vale para a de Erskine, conforme as palavras de sua irmã: “There was something in Clytemnestra’s character I never understood, and never trusted. She was rather sentimental, and you might think she was soft, but underneath I always had an unpleasant conviction she was inhuman.” (p. 160)¹⁹

É certamente o aspecto mais humano de Menelau e Helena – ainda que ela seja filha de Zeus – que permite transportá-los para um romance como o de Erskine ou mesmo para um filme como o de Korda. O casal permite um tratamento de sua psicologia, como podemos ver pelos comentários de um sobre o outro. Enquanto Menelau se interroga pela razão verdadeira da fuga de Helena, dizendo ao seu porteiro: “I’ve often wondered what drove her away; Paris was never the only reason enough.” (p. 34), Helena, por sua vez, também faz o seguinte comentário para Eteoneu: “The true reason why he brought me home instead of killing me, was that he wanted to save up someone to talk at in his old age.” (p. 241). Tais características permitem que o romance, e também o filme, terminem com uma tradicional cena de jantar.

Comparando as cenas finais do livro e do filme, podemos apontar semelhanças e diferenças. Do livro, Korda aproveitou o episódio, que no filme é cômico, da visita do jovem príncipe Telêmaco ao palácio de Menelau em busca de notícias de seu pai. No filme, ele imediatamente se identifica na sua chegada, e diz que foi até lá para ver Helena, de cuja beleza todos falam. Leiamos um trecho do diálogo com Nestor, que é seguido, imediatamente, da viagem do filho de Odisseu a Esparta:

“[...] Menelaus stayed at home, by the inspiration of the gods, and so escaped his brother’s fate. He’s at Sparta now, you know, with Helen. She’s lovelier than ever, they say.”

Telemachus said that Sparta would be his next stopping-place. Perhaps Menelaus might know something of his father. Nestor thought not, but it would do no harm to inquire. So the young man continued his voyage, hoping for news, and not unmoved by the prospect of seeing Helen, said to be more beautiful than ever. When he came to the famous gate where once Paris had knocked, Eteoneus held him up with some feeble excuse, and hurried to find Menelaus.

“There’s another handsome young man outside,” he said. “Do we let him in?”²⁰ (p. 300)

20. A preocupação de Eteoneu já havia sido indicada no início do romance, quando ele diz a Menelau, a propósito da chegada de Orestes ao palácio: “We were a little nervous about good-looking and anonymous young men; in these times we felt that unusual caution on our part should not be misinterpreted.” (p. 27)

À pergunta de Eteoneu seguirá a repreensão de Menelau pela falta de cuidado do porteiro com as normas de hospitalidade. Podemos notar, aqui, a semelhança entre essa e aquela repreensão que Menelau faz a Eteoneu, quando da chegada de Telêmaco e Pisístrato ao seu palácio (*Od.* IV, 20-36). No romance, como em Homero (*Od.* IV, 140-150), quem irá notar a grande semelhança entre o jovem príncipe e Odisseu será Helena. Mais à frente, após uma longa conversa entre os dois homens, na qual Telêmaco presta mais atenção às mãos de Helena, tecendo, do que às palavras de Menelau. Aqui, também, é impossível não se lembrar da cena de despedida de Telêmaco, em Esparta, quando recebe os presentes de Menelau, de Megapentes e de Helena. Ela lhe dá uma bela veste que fizera (*Od.* XV, 105) e oferece esse trabalho “recordação das mãos de Helena” para a futura noiva de Telêmaco (*Od.* XV, 125-6). O romance de Erskine é finalizado com a cena de um jantar. Enquanto Menelau se ocupa com a comida, de um lado da mesa, Helena serve ao jovem hóspede um cálice de vinho, reelaboração da famosa cena da *Odisséia* (IV), em que ela demonstra sua habilidade com os *pharmaka*. Aqui, Erskine transforma a própria Helena em um *pharmakon*²¹.

“Who drinks of this wine, they say, forgets all his sorrows for ever. It comes from Egypt, where they know the secrets of herbs and drugs and charms, and there’s a magic in it!”

He took it from her, his hand touched hers, and she smiled at him. It was as she had said; he forgot all his sorrows – as it seemed, for ever. But the magic, he knew, was not in the wine. (p. 304)

Por meio dessa breve comparação entre algumas cenas e personagens do filme e do romance, podemos ver o que foi excluído do livro na sua transposição para a tela, e indicar alguns motivos que podem ter levado o diretor a fazer tais alterações. Naturalmente, o mais importante, aqui, não é a defesa da fidelidade a um texto original, pois, desde a Antiguidade, mitos gregos já eram objetos de diferentes versões. De qualquer modo, mesmo com mudanças significativas e com os problemas decorrentes de termos um filme incompleto, é bastante tranquilo estabelecer uma relação de influência do texto de Erskine sobre o filme de Korda. No entanto, alguns estudiosos indicam que o filme também foi inspirado (ou baseado) em outra obra, a peça de teatro *The Road to Rome*,

21. A homologia entre *pharmakon*, *logos*, *soma* e *kalos* podia ser identificada, a meu ver, já em Górgias (COELHO, 2009).

22. Dentre os autores que estabelecem a relação está Alonso (2007, p. 103), que cita o filme *The Private Life of Helen* (identificando-o equivocadamente como britânico), dizendo que ele teria sido inspirado na peça. No entanto, Alonso diz que, como apenas um pequeno fragmento restou dele, não haveria como saber. Encontramos a referência a Sherwood também na ficha do filme, no site do American Film Institut. “Although the Robert Emmet Sherwood play was about the conflict between Rome and Carthage in the third century B.C., reviewers noted that the comic style of the film was taken from the play.”(www.afi.com)

um sucesso na Broadway, que de janeiro de 1927 a janeiro de 1928 teve 392 apresentações no *The Playhouse Theatre*, com 865 lugares²². Seu autor era Robert Sherwood (1896-1955), americano que começou a carreira como jornalista, foi um dos primeiros críticos de cinema no seu país, e é ainda reconhecido pela contribuição ao teatro americano e pelo recebimento de quatro prêmios Pulitzer. Outras peças suas, como *Waterloo Bridge* (1930) e *The Petrified Forest* (1935), foram levadas para o cinema, e ele colaborou como roteirista em diversos filmes, como *Rebecca* (1940), de Hitchcock.

A leitura da peça *The Road to Rome*, para aquele que busca, ali, uma influência para o filme de Korda, não deixa de causar surpresa. Em primeiro lugar porque a trama é completamente diferente. Trata-se de uma história relativa ao mundo romano, com personagens que não têm conexão alguma com a mitologia grega. Os protagonistas são Hannibal, general cartaginês, Fabius Maximus, militar e político romano, e sua esposa Amytis. A versão para o cinema no musical *Jupiter's Darling* (1955), dirigido por George Sidney, é bastante afastada do texto original, com suas cenas extravagantes de Esther Williams, no papel de Amytis, mulher de Fabius Maximus, nadando com soldados cartagineses, ou fugindo de Roma em uma biga com o amante Hannibal. No entanto, ainda assim é possível estabelecer paralelos com a peça, em relação ao enredo e aos personagens; por outro lado, quando comparamos a peça de Sherwood ao filme de Korda, temos de fazer um esforço para compreender que tipo de conexão há entre ambos. Em parte, a proximidade poderia vir da existência de uma bela mulher, grega, Amytis, que tem certa independência se comparada às mulheres romanas, e que comete adultério, ainda que sob circunstâncias bem diferentes daquele realizado por Helena. Em parte, poderia vir de uma concepção educativa do teatro, em prol de um pacifismo naquele momento. Como observa a biógrafa de Sherwood, "Talking, not fighting was very much in the air, in the 1920s" (ALONSO, 2007, p. 99). Para compreender essas possibilidades de aproximação, tratemos de pontos biográficos de seu autor e de aspectos da protagonista da peça.

Sherwood, de família aristocrata, tornou-se um pacifista convicto após retornar ferido da Primeira Guerra Mundial; foi um ativista pelos direitos humanos, redator de discursos (inclusive para Roosevelt) e, além de dramaturgo, produtor de peças de

teatro. Seu primeiro drama, segundo especialistas em sua obra, é um dos que mostram, com fina e cômica ironia, a insensatez da guerra, explorando a similaridade entre a luta pelo poder na Roma Antiga e naquelas potências do século XX. Nesse sentido, podemos ver que, embora a peça tratasse de um tema histórico ou “quase-histórico” (ALONSO, 2007, p. 101), já que seu desfecho é bem diferente daquele da ofensiva cartaginense em Roma, a ênfase está nas questões privadas, de caráter psicológico, e não nos interesses públicos. Vale a pena citar o comentário de Gassner, editor de uma antologia das 25 melhores peças do teatro americano, dentre as quais está essa de Sherwood:

This comedy also happened to constitute a summation of the effervescent theatre of the twenties by virtue of its irreverence toward historical reputations, anti-heroic outlook, and Freudian concern with repressions and compensation mechanisms, with sex the object of suppression and the drive to power and glory as the compensation (SHERWOOD, 1949, p. 294).

A peça, que se passa em junho de 216 a.C., está dividida em três atos. O primeiro, no jardim da casa de Fabius Maximus, em Roma. Enquanto a sua mãe, Fabia, surpreende o jovem casal de escravos, Varius e Meta, que estão enamorados, e para seu desgosto, comportam-se de maneira lasciva, a mulher do militar, Amytis, chega mostrando os vestidos novos que comprou de um mercador da Antióquia. Fabius conta sobre sua indicação no Senado para ditador, devido à situação difícil que se aproxima, com a marcha de Hannibal para Roma. Entusiasmada pela possibilidade de algo interessante acontecer na cidade com a chegada dos “bárbaros”, Amytis aproveita para falar da peça que está sendo exibida e a que ela quer assistir: *Édipo Rei*. Espantados com suas atitudes, seu marido e a sogra iniciam uma longa discussão sobre os valores romanos, a importância da guerra e do sacrifício das mulheres patrícias. O primeiro ato termina com Amytis, após fazer um discurso pacifista, partindo para o campo (Óstia) com o casal de escravos e com suas roupas novas, para fugir da guerra e de sacrifícios que considera desnecessários. O segundo ato se passa no acampamento de Hannibal, com várias discussões sobre logística militar, até que chegam ali Amytis e seus escravos. Apriionados como espíões, ela consegue, porém, chegar a Hannibal e convencê-lo de sua inocência, como também, após um longo

diálogo sobre o que deveriam ser as motivações verdadeiras dos grandes homens, fazer com que ele não apenas desista de matá-la – em uma cena com queda de espada nos moldes da famosa cena de Helena e Menelau –, mas se deixe seduzir por ela. Um beijo apaixonado encerra o segundo ato. O terceiro, também se passa no acampamento, onde chegam Scipio e Fabius, para tentar fazer um acordo de paz com Hannibal – sugestão que Amytis havia feito ao marido no primeiro ato. Hannibal havia proposto à mulher de Fabius que eles partissem para Cartago juntos, assim ele pouparia Roma. No entanto, apesar de também estar apaixonada por ele, Amytis consegue não apenas fazer com que ele desista dessa ideia, com frases como “I want to remember you as a conqueror who could realize the glory of submission” (*The Road to Rome*, p. 329), como também convencer o marido, com ajuda de Hannibal, de que ela foi ali para buscá-lo. Hannibal desiste de invadir Roma, volta para Cartago com seu exército e seus elefantes, levando ainda, a pedido de Amytis, o casal de escravos para deixá-los na sua terra natal, Sicília; e ela, com charme, uma retórica anti-heróica, pacifista, e um adultério romanticamente justificado – ela ainda faz o sacrifício de ficar com o marido e não fugir com o amado – consegue a paz, saindo de cena após dizer a Fabius: “Virtue is rewarded – isn’t it Fabius?” (p. 332)

Por esse breve resumo da trama, notam-se os elementos que podem aproximar Amytis das Helenas de Erskine e de Korda. Há alguns outros elementos da peça semelhantes a cenas do filme de Korda (e que não estão no livro de Erskine!), como a insistência de Amytis para ir ao teatro ou a cena em que ela diz a Hannibal que na verdade o que o motivou a querer destruir Roma não foi a voz de Ba-al, como ele alega, mas a voz dos comerciantes de Cartago, temerosos de Roma arruinar seus negócios. A fala de Scipio, transcrita como epígrafe nesse artigo, parece, por outro lado, indicar bem a intersecção entre desejos pessoais de poder e glória e seu escamoteamento por meio de racionalizações e alegações de interesses públicos, mediante a comparação do “teatro de operações” (expressão militar corrente) com o palco de um teatro comum, onde, sabe-se, tudo é ficção. Em todos esses casos, Amytis tem clara visão dos interesses de cada um, e sabedoria para manipulá-los ou fazer com que se desista deles. Em relação ao caráter de Amytis, filha de mãe grega e pai romano (“two contrastedly races”), o autor da peça deixa claro ao escrever a didascália:

Amytis is young, beautiful, gracious, obviously civilized. She has an air of culture, sophistication, and refinement that is not evident in any of the Romans. [...] Superficially she is frivolous [...] but behind this surface artificiality are profound depths of sympathy and understanding [...] she is strong, brave and wise. (p. 298)

Para o leitor, a detalhada caracterização da personagem, bem como outras didascálias na peça, ajudam a compreender melhor o caráter dessa mulher. No palco, a atriz tem de ser bastante convincente para mostrar essa ambiguidade entre aparência e verdadeiro caráter ou propósito. Chama atenção a dificuldade de uma cena como a dela se aproximando de Hannibal e dizendo:

Amytis: [...] But you ought not to kill me at once, without – without –

Hannibal: Without what? [...]

Amytis: There is a certain – a certain ceremony to be gone through with, isn't? [...] It's so embarrassing to put it into words. [...] I can't say it, Hannibal. [...]

Hannibal: Oh! Is *that* the ceremony you had in mind?

Amytis: But no soldier ever kills a woman until he... and specially if she happens to be attractive. (p. 323)

O leitor da peça não se surpreende muito com a cena, pois logo no primeiro ato, quando Fabius fala da invasão cartaginesa, Amytis, entediada com a vida em Roma (assim como vemos Helena com a de Esparta no filme de Korda), anima-se com a informação de uma “epidemia” de gravidez após a passagem do exército de Hannibal, pois para ela em Roma faltava muita virilidade. Mesmo em uma época sem o enfoque nos estudos de gênero, é uma fala bastante difícil, pois o risco – numa comédia que se pretende pacifista – de que uma cena como essa se transforme numa apologia do estupro, reverberaria os comentários de Heródoto sobre o rapto de mulheres (*Hist.* I, 4, quando ele afirma que mulheres raptadas, na verdade, o foram porque quiseram), ou ainda a orientação de Nestor aos soldados gregos (*Il.* II, 355-6: que eles não retornassem para casa sem deitar com a mulher de algum troiano, para vingar o que sofreram por Helena). Nesse sentido, é difícil comparar as protagonistas de Sherwood, Korda e Erskine, pois, enquanto as

duas primeiras podem ser aproximadas por seu caráter frívolo, ainda que na segunda isso seja apenas aparente, a Helena de Erskine, a quem caberiam quase todas as características dadas na didascália de Sherwood, não subsumira seu desejo ao dever de uma patrícia. Nesse aspecto, Amytis, ainda que aja para salvar Roma, parece uma mulher que age por cálculo, enquanto Helena tem, como ela mesma diz a Charitas, uma inocência além de qualquer cálculo.

A Helena de Korda/Maria é uma personagem que mais tem de “flapper” que de “classic type”. Poder-se-ia argumentar que os dois terços do filme que restaram não seriam suficientes para afirmar isso da adaptação. No entanto, não seria de se esperar que as características de personagens e a estrutura do roteiro pudessem mudar tanto. Naturalmente, em um filme mudo, as cartelas não permitem que se apresentem os longos diálogos e as reflexões das personagens do livro ou da peça, mas, claramente, a opção de Korda foi trazer do livro e da peça situações mais divertidas, o que não quer dizer que a brincadeira (o *paignion*, como diria Górgias) não possa servir para reflexões mais sérias, e, assim, que o filme não possa ser visto, também, como obra pacifista.

Segundo Rotha, o espírito do romance de Erskine era humanizar a história e criticar suas pretensões, e nisso ele era semelhante a Sherwood. Embora o autor diga que tal espírito, que surgiu após a Primeira Guerra Mundial, não fazia mais sentido quando foi lançado *A vida privada de Henrique VIII* (ROTHA, 1960, p. 547), é oportuno lembrar como obras importantes, de enfoque pacifista, continuaram a ser escritas nos anos 30. Destaco algumas que retomavam temas da Antiguidade Clássica para espelhar o presente, ou que, de alguma maneira, estabeleciam alguma relação com obras da literatura ligadas ao mito de Helena, como a de J. Girardoux (que também lutou na Primeira Guerra), *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), criticando o cinismo e a manipulação de símbolos nacionais, ou então, o clássico livro de R. Angell, *The Great Illusion: a study of the relation of military power in nations to their economic and social advantage*, de 1909, cuja segunda versão, em 1933, com o título reduzido, *The Great Illusion*, lhe rendeu o prêmio Nobel da Paz, e reapareceu não apenas no filme pacifista de J. Renoir, *La Grande Illusion* (1937), mas também como sugestão de Meridier, na sua edição e tradução da *Helena* de Eurípedes, como outro nome possível para essa peça pacifista grega (EURIPIDE, 1950, p. 23).

Há algum tempo, como epígrafe de um artigo sobre a recepção de Helena na obra machadiana, usei uma frase de Ma-

chado de Assis – leitor cuidadoso dos clássicos, e que também escreveu suas Helenas (COELHO, 2002b). Retomo-a, agora, pois creio que as obras de Erskine, Sherwood e Korda são bons exemplos para analisarmos os meandros da recepção dos clássicos no início do século XX na América do Norte – tanto pela ressignificação dos textos antigos como pelo estímulo para relermos textos do passado a partir de novas perspectivas, dando atenção às cenas de vida privada em textos gregos, épicos ou trágicos, por exemplo²³. Assim, as obras de Erskine e Sherwood, e o filme de Korda, de modos diferentes, mas todos instigantes, podem ser vistas como exemplos do que Machado de Assis sintetizou tão bem ao dizer: “Cada tempo tem a sua *Iliada*; as várias *Iliadas* formam a *epopéia* do espírito humano.”

23. No caso da *Iliada*, por exemplo, pensemos em cenas como as de Helena e Andrômaca em seus quartos, tecendo (III; XXII), Páris e Helena em seus aposentos (III) ou, ainda, cenas de banquetes e outros rituais, como na *Odisséia* (IV), todas elas oportunidades de revelar aspectos da vida privada de seus personagens, nas atividades mais prosaicas, fora do teatro da guerra.



Foto 1: Divulgação do filme (*Photoplay*, jan. 1928)



Foto 2: Divulgação do filme - Cortez/Páris e Corda/Helena

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



**THE private LIFE OF
HELEN OF TROY**

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., c/o Penn Theatre, New Castle, Pa., not later than 10 P. M., Thursday, February 15th. Be sure and attach your name, address and age. The 20 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"**

Foto 3: Promoção do filme - Jornal da Pennsylvania 8/2/1928.



Foto 5: Helena e Menelau

PENN THEATRE Time of Showing: 12:30, 3:30, 5:30, 7:30 and 9:30
STARTING TODAY AND CONTINUING ALL THIS WEEK
 It is a Pleasure - It is with pride that we present **NO ADVANCE IN ADMISSION**

RICHARD A. ROWLAND presents
The Private LIFE OF HELEN OF TROY
 starring **LEWIS STONE**
Maria Corda - Ricardo Cortez
OH!
 What a Girl is Made
 - Ten Years Ago!
"IT"
 From **HER**

It took over a year and cost over a million dollars to bring Helen and her 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.

Comedy - THE COLLEGIANS, in "SPLASHING THROUGH"
JUDY SYMPER'S ORCHESTRA PARAMOUNT DEEP FEEL HARRY HARMOND AT CONSOLE

Foto 4: Promoção do filme - Jornal da Pennsylvania 8/2/1928.



Foto 6: Páris, Helena e Menelau



Foto 7: Páris, Helena, Eteoneu, Menelau e serviçal



Foto 8: Páris e Helena



Foto 9: Helena e Páris



Foto 10: Páris e Helena



Foto 11: Adraste e Helena



Foto 12: Menelau e Helena



Foto 13: Helena, Aquiles, Ajax e Ulisses



Foto 14: Helena e Menelau



Foto 15: Menelau, Eteoneu, Telêmaco e Helena



Foto 16: Menelau e Eteoneu

BIBLIOGRAFIA

ALONSO, H. H. *Robert E. Sherwood: The Playwright in Peace and War*. Cambridge: Massachusetts U. P, 2007.

AUSTIN, N. *Helen of Troy and her Shameless Phantom*. Ithaca: Cornell, 1994.

BIERY, R. The taming of Helen, in *Photoplay*. Vol. XXXII-III, Julho, 1927, pp. 36-7, 132-3.

CASSIN, B. *Voir Hélène en toute femme*, Paris: Flammarion, 2001.

COELHO, M. C. M. N. Helena de Tróia no cinema nacional?! O Senhor se admira!?! Não, não, absolutamente. *Letras Clássicas*, v. 12, 2012, pp. 251-258.

_____. A Helena de Manfred Noa. *Archai*. 7, 2011, pp. 115-121.

_____. Ilusão e representação na Helena de Eurípidés. In CARDOSO, Z.A.V.; DUARTE, A.S. (Org.) *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010a, pp. 51-78.

_____. O fausto de Helena no Convento de Manoel de Oliveira. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 30, 2010b, pp. 25-52.

_____. Entre o mito e a história: as adaptações de *Duas vezes com Helena*, de Paulo Emílio Sales Gomes. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Cuestiones del tiempo presente, 2010c, <http://nuevo-mundo.revues.org/58334>, acesso em 4/5/2011.

_____. As afecções do corpo e da alma: a analogia gorgiana entre *pharmakon* e *logos*. In: PEIXOTO, M.C.D. (org.). *A saúde dos antigos: reflexões gregas e romanas*. São Paulo: Loyola, 2009, pp. 67-86.

_____. Diderot em preto e branco: as paixões de M^{lle} d'Aison e de M^mc de La Pommeraye segundo Robert Bresson, *Rapsódia*, 2008, pp. 65-96.

_____. Helena de Tróia no cinema: metamorfoses do mito. *Anais do 2.º Simpósio de Estudos Clássicos da USP*, São Paulo: Humanitas, 2007, p. 131-159.

_____. Helena: de Tróia ao cinema latino-americano: *Cinzas do paraíso*, de Marcelo Pineyro. *Argos*, v. 30, 2006, pp. 65-83.

_____. *Eurípidés, Helena e a demarcação entre retórica e filosofia*. Tese de doutorado em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, 2002a.

- _____. Helena, Eurípides e Machado de Assis. *Espelho - revista Machadiana*, v. 8-9, pp. 37-61, 2002b.
- _____. Imagens de Helena, *Clássica*, 13/14, 2000, pp. 159-172.
- CYRINO, M.S. *Helen of Troy*. In WINKLER, M. (Ed.) *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*. Oxford: Blackwell. 2007, pp. 131-147.
- DRAZIN, C. *Korda: Britain's only Movie Mogul*. 2nd Ed. London: I.B.Tauris, 2011 (2002).
- ERSKINE, J. *A vida privada de Helena de Tróia*. Lisboa: Portugalí Editoria, s/d.
- _____. *The Private Life of Helen of Troy*. 2nd impression. London: Eveleigh Nash & Grayson, 1926.
- ERSKINE, J. *The Private Life of Helen of Troy*. A Project Gutenberg of Australia eBook (eBook No.: 0600381hTML) <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0600381h.html>
- EURIPIDE *Hélène*. Texte et trad. H. Grégoire. Paris: Les Belles Lettres, 1950.
- FOLEY, H. *Anodos Dramas: Euripides' Alcestis and Helen*, in HEXTER, R. & SELDEN, D. *Innovations in Antiquity*, Routledge, 1992, pp. 133-60.
- GÓRGIAS. *Elogio a Helena*. Trad. M.C.M.N. COELHO. In *Cadernos de Tradução*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- GOTTSCHALL, J. *The Rape of Troy: Evolution, Violence, and the World of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- GUMPERT, M. *Grafting Helen: The Abduction of the classical past*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2001.
- HARRISON, J.K. *Helena de Tróia*, Inglaterra, 2003. (DVD)
- HOMERO, *Iliad; Odissey*. Texto grego com tradução e S. Butler. Ed. Projeto Perseus. www.perseus.tufts.edu
- KAKRIDIS, J. Problems of the Homeric Helen. In ____ *Homer Revisited*, Lund, 1972, pp. 25-54.
- KORDA, A. *The Private Life of Henry VIII*. Londres, 1933 (DVD)
- _____. *The Private Life of Don Juan*. Londres, 1933. (DVD)
- _____. *The Private Life of Helen of Troy*. 1927. USA. Fragmentos do filme original no British Film Institute, Londres.
- _____. *The Private Life of the Gannets*. 1934. youtube.com/watch?v=IN_doZVuWEY, acesso em 09/04/2013
- _____. *Charmed Lives – a family romance*. New York: Harper Perennial, 2002 (1980).

- NOA, M. *Helena*, Alemanha, 1924.(DVD copiado da TV Espanhola)
- PETERSEN, W. *Tróia*, EUA, 2004. (DVD)
- Photoplay*, Janeiro de 1928, XXXIII, v. 2, p. 73; Julho de 1928, XXXIV, n. 32, p. 10.
- QUIGLEY, M. *New Screens techniques*, New York: Quigley Publishing Co., 1953.
- ROTHA, P. *The Film till now*. New York: Twayne, 1960.
- SHERWOOD, R. *The Road to Rome*. In GASSNER, J. *Twethy-five Best Plays of the American Theatre*. New Yourk: Crown Publishers. 1949, pp. 295-332.
- SILVA, M.F.S. Helena, um exemplo de futilidade feminina e de snobismo bárbaro in BANULS, J.V. el alii. *O mito de Helena, de Tróia à atualidade*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, 2007, pp. 89-103.
- SOLMSEN, F. *Intellectual Experiments of the Greek Enlightenment*, Princeton: Princeton U.P., 1975.
- SUZUKI, M. *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference, and the Epic*. Ithaca: Cornell, 1989.
- WINKLER, M. Helen of Troy: marriage and adultery according to Hollywood. In ____ *Cinema and Classical Text. Apollo's New Light*. Cambridge: Cambridge U.P., 2009, pp. 210-250.
- WISE, R. *Helena de Tróia*, EUA, 1956. (DVD)

Recebido em agosto de 2013
Aprovado em novembro de 2013