

QUANDO O VERBO SE FAZ VOZ ENCARNADA:
ECOS DE HELENA DE TROIA NA ÓPERA ELETROACÚSTICA *HELENA E
SEU VENTRÍLOQUO* (2019) E NO FILME *HELENA DE GUARATIBA* (2023)

*When the Verb Becomes Incarnate Voice: Echoes of Helen of Troy in the Electroacoustic
Opera Helen and Her Ventriloquist (2019) and in the Film Helen of Nowhere (2023)*

DOI: 10.14393/LL63-v40-2024-66

Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho*

RESUMO: Este artigo trata da recepção da personagem mítica Helena, de Esparta, em duas obras artísticas brasileiras recentes: a ópera *Helena e seu ventríloquo* (2019), de Dorian Mendes e Daniel Quaranta, e o filme de curta-metragem *Helena de Guaratiba* (2023), de Karen Black. Enquanto no segundo é feita uma transposição do mito de Helena como figura feminina individualizada, no primeiro, temos a pervivência da “fama do nome que se tornou memória de males”, como escreveu Górgias (*Elogio a Helena*, § 2), ecoando a figura mítica símbolo da condição feminina dividida entre seu desejo e o comportamento normatizado socialmente que os outros (principalmente os homens) esperam dela. A análise das duas obras será feita em diálogo com outras releituras da figura de Helena na literatura e no audiovisual brasileiros, bem como com algumas fontes clássicas gregas em que a presença da chamada Helena de Troia é notória.

PALAVRAS-CHAVE: Helena de Troia. *Helena e seu ventríloquo*. *Helena de Guaratiba*. Recepção clássica. Audiovisual.

ABSTRACT: This article deals with the reception of the mythical character Helen of Sparta as portrayed in two recent Brazilian artistic works: the opera *Helena and Her Ventriloquist* (2019) by Dorian Mendes and Daniel Quaranta, and the short film *Helen of Nowhere* (2023) by Karen Black. While in the second work mythical Helen is transposed into an individualized female figure, in the first we see the “fame of the name that became a memory of evils”, as Gorgias wrote (*Encomium of Helen*, § 2), alluding to this mythical figure as a symbol of the feminine condition, split between her desire and the socially normative behavior that others (mainly men) expect from her. The analysis of the two works will be carried out in dialogue with other reinterpretations of the figure of Helen in Brazilian literature and cinema, as well as classical Greek sources featuring so-called ‘Helen of Troy.’

KEYWORDS: Helen of Troy. *Helen and Her Ventriloquist*. *Helen of Nowhere*. Classical Reception. Audiovisual.

* Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo. Filiação: Departamento de Filosofia – Universidade Federal de Minas Gerais. ORCID: 0000-0001-7458-5759. E-mail: ceciliamiranda(AT)ufmg.br.

1 Introdução

Quanto a mim, eu consideraria mais honroso uma mulher seguir livre e apaixonadamente os seus instintos, em vez de, como era habitual, trair o marido nos braços dele, fechando os olhos.

(Stefan Zweig, *24 horas na vida de uma mulher*, 2007, p. 20)¹

Meu objetivo neste artigo é analisar duas obras artísticas brasileiras recentes: a ópera eletroacústica *Helena e seu ventríloquo*, de Doriana Mendes e Daniel Quaranta, que estreou em 2019, e o filme de curta-metragem *Helena de Guaratiba*, de Karen Black, produzido em 2023 e lançado em festivais em 2024. No filme, constata-se uma transposição do mito de Helena como figura feminina individualizada, com referências explícitas a vários aspectos da famosa Guerra de Troia, cuja causa é atribuída ao rapto de Helena por Páris. Ainda que a brevidade do filme e o deslocamento da história para a região do Rio de Janeiro tragam novos elementos ao antigo mito, ele é reconhecido ali desde o início da narrativa. No caso da ópera, embora o nome possa chamar a atenção para a personagem mítica, não há nenhuma referência explícita àquela cuja “fama do nome se tornou memória de males”, como escreveu Górgias (*Elogio a Helena*, § 2). No entanto, vários aspectos da obra quanto à caracterização de sua protagonista podem ser colocados em paralelo com aquela de Helena de acordo com versões do mito em textos da Antiguidade. Neste segundo caso, o conceito de recepção², que está implícito neste meu estudo, não significa adaptação ou transposição do mito de Helena, mas uma reverberação de questões recorrentes na discussão sobre memória, escrita, mito, condição feminina e seu duplo. Naturalmente poder-se-ia pensar que um elo entre essa ópera e o mito de Helena poderia ser estabelecido por meio da *La belle Hélène* (1864), de Jacques

¹ Trad. de Lya Luft do original alemão: “Ich persönlich wieder fände es ehrlicher, wenn eine Frau ihrem Instinkt frei und leidenschaftlich folge, statt, wie allgemein üblich, ihren Mann in seinen eigenen Armen mit geschlossenen Augen zu betrügen.” Disponível no projeto Gutenberg, <https://www.projekt-gutenberg.org/zweig/nove-erz/chap004.html>. Oportuno lembrar que a personagem de Zweig — motivada pela conversa sobre a culpabilidade de uma senhora que fugiu com um amante, deixando o marido e filhos — também se utiliza de uma carta para relatar sua experiência de estar com outro homem, mesmo já sendo viúva, pois se sentia mais segura usando do expediente controlado da escrita.

² Apesar de ser hoje palavra costumeira, podendo carregar variados sentidos e complexidades, não me deterei sobre eles, em parte porque várias questões já estão apresentadas neste volume especial em que este artigo se insere, e a variedade de temas e referências abordados indica não apenas o enorme crescimento da área de pesquisa na atualidade, no Brasil e exterior, mas também a dificuldade de abarcar, com uma definição, todos os casos que podem ser identificados como recepção. Limite-me, aqui, a reportar-me tão somente a um texto clássico da área — o de Hardwick e Stray (2008) —, do qual convergiram os principais problemas até então, bem como se abriu um leque de possibilidades de abordagens e métodos para os estudos de recepção.

Offenbach e Henri Meilhac³, naquilo que é chamado “cadeias de recepção”, mas proporei outras cadeias de conexão e recepção.

Uma das conexões é a estratégia do relato por meio da personagem feminina de Helena, através da sua voz e/ou escrita — daí a escolha da epígrafe desta seção. A mais óbvia razão, poder-se-ia pensar, considerando o título e tema do artigo, é que o texto de Stefan Zweig gire em torno de um episódio de uma mulher que, durante a estada em um hotel, em meio a vários outros hóspedes, foge com um deles, um rapaz cativante, abandonando o marido. De fato, a fuga e o adultério aproximam o texto de Zweig do mito de Helena. Mas, aqui, importa, também, que o adultério motiva outra hóspede, uma distinta idosa, a relatar seu envolvimento, já viúva, com um jovem, o que ela faz por meio de uma longa carta ao narrador da história — memória, escrita, desejo e fuga são temas presentes aqui. Assim, a epígrafe se alinha tanto com o mito de Helena e sua partida com o amante quanto com o tema da escrita. Mas, além disso, uso-a, também, como um tipo de alerta para o meu lugar de escrita, pois nem sempre o óbvio está claro: meu retorno a textos da Antiguidade como ponto de partida está condicionado à perspectiva do presente, minha e dos autores das obras analisadas, pois tanto Karen como Daniela e Doriana estão transpondo histórias e mitos — oportuno notar que, ao perguntar a Doriana a razão da escolha do nome da protagonista, ela respondeu que não se trata exatamente da famosa troiana, mas de uma personagem simbólica na esfera do mítico — para o mundo atual, à luz de questões contemporâneas relativas, também, a questões de gênero. Feitas essas considerações, creio ser pertinente, agora, lembrar, brevemente, alguns dos textos da Antiguidade que constituem as referências mais importantes a Helena, transmitidas ao longo de séculos, em outras obras, textuais ou audiovisuais, as quais formam um imaginário sobre a célebre Helena de Esparta (embora troiana seja o adjetivo que habitualmente a identifique).

Apesar de famosa, Helena não dispensa apresentações, principalmente se não quisermos ficar no lugar comum da bela mulher, *causa belli*⁴ da mais paradigmática guerra na cultura ocidental. Sem dúvida, o poder sedutor por meio de sua beleza inigualável e disruptiva

³ Sobre esta ópera bufa e o mito de Helena, cf. Munteanu (2016).

⁴ A recorrente culpabilização da figura feminina, como elemento da discórdia e responsável pelo conflito paradigmático, não é novidade. Cf. Roisman (2006) e, indiretamente, Ahl (2007, p. 164).

(mesmo que involuntariamente) é a sua característica principal. Sua figuração, porém, já em Homero, é ambígua. Na *Ilíada*, enquanto Príamo (na famosa cena da *teichoscopia*, Hom. *Il.* 3, 121-244) diz serem os deuses os responsáveis pela guerra, Helena, autodenominando-se cadela, também responsabiliza Zeus, ao mesmo tempo que realça a razão disso ser a produção de fatos que possa ser objeto de canto para homens vindouros (Hom. *Il.* 6, 354-358). A consciência de Helena do papel da narrativa poética, perdurando os grandes feitos, associada ao fato de tecer as contendas entre troianos e aqueus em um grande tapete (*Il.* 3.125–128), é muito significativa. A habilidade de poetizar (no sentido literal do termo grego) é também o dom de Safo e, aqui, chamo a atenção para como a décima musa, ao defender que a coisa mais bela do mundo é o que se deseja (frag. 16), cita Helena e sua partida com Páris. Dessa forma, duas mulheres, a mítica e a histórica, narrando, pela tessitura dos fios da trama ou da escrita, se aproximam, pelo controle da construção narrativa, das imagens escolhidas — e que Safo escolha Helena como a imagem do desejo se torna também significativo.

Da *Odisseia*, gostaria de destacar um momento em que, de volta ao doce recesso do lar, Helena recebe, em seu palácio em Esparta, Telêmaco, que busca notícias do pai, cujo retorno a Ítaca ainda não ocorrera. Destaco um momento dos episódios da guerra, no qual se relata o expediente do cavalo de madeira sendo levado para dentro da cidade pelos troianos, mas principalmente a atitude de Helena ao vê-lo, mostrando faceta complexa de sua caracterização, conforme indica o seguinte excerto:

Aproximaste-te dele tu própria, talvez conduzida
por um demônio que glória quisesse aprestar aos Troianos,
indo em teus passos Deífobo, a um deus imortal semelhante.
Por vezes três rodeaste e apalpaste o cavado refúgio,
com voz mui clara a chamar os melhores heróis pelos nomes,
tendo imitado na voz as esposas dos chefes Argivos.

(*Odisseia*, IV, 271-279, trad. Carlos A. Nunes)

Esses versos, parte do relato de Menelau ao filho de Odisseu, denunciam o comportamento pró-troiano de Helena. A espartana, mulher agora de Deífobo (após a morte de Páris), revela a capacidade admirável de tornar-se igual a todas as mulheres dos guerreiros por meio da sua voz. A metáfora não é um capricho de uma divindade na economia da narrativa, principalmente se lembrarmos que a fala do marido contradiz à da esposa, em cena anterior, na qual Helena havia relatado sua atitude pró-gregos ao proteger Odisseu, que entrara

escondido em Troia, espreita ousada naquela guerra já tão longa. De figura individualizada, *causa belli* unindo *eros* (desejo) e *eris* (discórdia)⁵, a mais bela mulher se torna, nesse momento, símbolo de uma alegada condição feminina, ardilosa e disruptiva (qual Pandora). Quando a voz de todas as mulheres é reunida em uma só, e esta é desautorizada (pelo marido/narrador), o que e como dizer?⁶ — na medida em que, sendo uma, é também todas, por meio de sua poderosa voz. No contexto deste artigo, essa habilidade deve ser destacada, como veremos depois.

No drama trágico, Helena aterroriza, de maneira impactante, na primeira peça na trilogia *Oresteia*, quando seu nome é associado à destruição; embora seja apenas citada (não sendo personagem), Ésquilo, em *Agamêmnon*, ao nomeá-la, utilizou uma forma verbal de *aireo* (= arrasar), o aoristo *elein*, para, na composição dessa forma com outros termos (*naos*, *aner*, e *ptolis*), caracterizar Helena como “a que arrasta à perdição navios, homens e cidades” (*helenas*, *helandros*, *heleptolis*, 687-688).⁷ Essa perspectiva é também aquela de Hécuba nas *Troianas*, de Eurípidés, quando a mãe de Páris, ao discutir com Helena no famoso debate (*agon*) sobre a responsabilidade pela guerra, que destruiu tantos gregos e troianos, alerta Menelau para o perigo de, em contato com ela, ser persuadido por sua poderosa presença: “Escapa de vê-la, que não te *agarre com o anseio*/ Pois agarra o olhar dos homens, arrasa cidades, queima casas [aqui, o verbo *aireo* aparece duas vezes]: assim é seu charme. Eu a conheço, e tu e os que sofreram” (*Troianas*, 891-894, trad. Christian Werner). Dessa versão, levada ao cinema por Michael Cacoyannis em 1971⁸, em filme homônimo, com Irene Papas (Figura 1) no papel de Helena, temos uma das mais marcantes representações de Helena, em obra que marcou no imaginário popular a caracterização de uma Helena hábil no falar, qualidade que, associada à beleza, torna-a uma mulher de grande poder.

⁵ Sobre o tema, cf. Roisman (2006) e Coelho (2023b), tratando do binônimo na análise da recepção de Helena no cinema nacional.

⁶ Lembremo-nos de outra mulher, Diotima, que não tem direito a voz no *Banquete*, de Platão, pois sua palavra é mediada pela voz de Sócrates. Este tema foi apresentado sucintamente nas orelhas que escrevi para o livro organizado por Pugliese, Secco e Oliveira (2024).

⁷ Para Rommilly (1988), essa é a primeira peça a indicar, nas tragédias gregas supéstitas, o processo de culpabilização de Helena, marcado, posteriormente, por Eurípidés, pela discussão de sua responsabilidade, nas *Troianas*, e isenção da mesma, na *Helena*. A nomeação esquiliana será retomada por Ronsard em um de seus *Sonetos para Helena*: “*ton nom Grec vient d’oster, / De ravir, de tuer, de piller, d’emporter*” (Soneto 9, livro II).

⁸ Sobre o filme, cf. artigo de Werner (2011), em dossiê que organizei sobre recepção clássica no cinema.

Por outro lado, em outra tragédia de Eurípides, *Helena*, o tratamento da personagem a partir de uma outra versão do mito reconfigura sua responsabilidade. Nessa “nova Helena”⁹, não fora a filha de Zeus, mas um *eidolon* seu, um fantasma, um nome, o que causara a guerra, tendo ela sido transportada, por iniciativa dos deuses, para o Egito, onde, casta qual Penélope, aguardou o retorno de Menelau. Se a responsabilidade pela guerra não pode ser atribuída a ela, sua caracterização não deixa, nessa tragédia, de se manter inalterável¹⁰, exceto por ter dormido com um bárbaro: uma mulher bela, sedutora e astuta cuja atuação será fundamental para fazer com que escape das terras do rei Teoclímeneo (um novo pretendente), que a deseja, para voltar a Esparta, em companhia de Menelau, que age, aqui, sob a orientação perspicaz da esposa, casta e sábia como Penélope.

Mesmo que se considere a versão mais frequente do mito — sem a presença do *eidolon* —, a defesa de sua não culpabilidade pelos males sofridos por gregos e troianos será objeto de duas obras homônimas, *Elogio a Helena*, no contexto do chamado movimento sofista: o de Górgias e o de Isócrates. No primeiro, o autor argumenta pela impossibilidade de responsabilizá-la, dada a natureza do poder da divindade (*theos*), do desejo (*eros*), da força (*bia*) ou da persuasão (*peitho*), cuja ação pode atingir a qualquer pessoa, homem ou mulher. Górgias produz uma das mais debatidas obras sobre o poder do discurso no âmbito estético e ético, e que, ao lado da *Helena*, de Eurípides, estabelece uma conexão complexa entre a figura de Helena e os temas filosóficos no debate do século V a.C.¹¹.

Sem o mesmo impacto que seu predecessor (e mestre), Isócrates usará de uma estratégia diferente para elogiar e, também, inocentá-la, ao fazer de seu elogio um elogio a Teseu, primeiro raptor de Helena, e, em seguida, ao tratar do poder de Helena como figura divinizada (*Elogio a Helena*, 60-69). Se ela atraiu o desejo e a atenção de um grande herói como o filho de Egeu, o seu valor não pode ser negado. Em obra que pode ser lida como libelo em defesa de um pan-helenismo em momento delicado da política belicista ateniense¹², se o *Elogio a Helena*, de Isócrates, reduz sobremaneira o poder e a atuação reflexiva na caracterização de

⁹ “A nova Helena”, expressão usada por Aristófanes em 411 a.C., na comédia *Tesmoforiantes*, 852-853.

¹⁰ Cf. Coelho (2010a) e, nesta, minha crítica à clássica divisão feita por Segal entre duas Helenas (a real e seu *eidolon*).

¹¹ Para uma análise do tema epistemológico em Ésquilo, Górgias e Eurípides, cf. Coelho (2000, 2010b e 2016b).

¹² Cf. Kennedy (1958).

Helena — diferentemente de Homero, Górgias ou Eurípides —, ele enfatiza sua beleza, como troféu de guerreiros, mas também como força divina, apoiado no próprio culto a Helena na Lacônia.

Esse breve (e mesmo lacunar) percurso indica, ainda que esquematicamente, a presença de imagens de Helena em variados gêneros literários da Antiguidade grega, e com diferentes abordagens. À luz dessas considerações introdutórias, porém, tornam-se mais claros, nas próximas seções, os comentários sobre algumas obras que tratam da recepção de Helena no Brasil, em particular as duas novas Helenas que serão objeto de um tratamento nas seções três e quatro deste artigo.

2 Algumas Helenas brasileiras

– *Amar-me-ão sempre? Perguntou Helena.*

– *Oh! Sempre.*

– *Impossível! Há uma voz no fundo de seu coração, que lhe dirá, de quando em quando, esta triste palavra: aventureira!*

– *Helena!*

– *Não posso ser outra coisa a seus olhos, prosseguiu a moça, tristemente. [...] São dúvidas que lhe hão de envenenar o sentimento e tornar-me suspeita a seus olhos. Resista quem puder; é-me impossível encarar semelhante futuro!*

(Machado de Assis, *Helena*, cap. XXVIII)

A complexa e poderosa imagem de Helena (em um padrão de cultura europeia que constrói nos gregos a nossa origem) transita da Antiguidade aos nossos dias por meio de muitas obras. Ela é a face “que lançou mil navios/ e queimou as altas torres de Ilium?”, como escreveu Marlowe no *Doctor Faustus* ou imagem do desejo masculino pela mulher idealizada, como Goethe indicou, ao fazer Mefistófeles sussurrar para Fausto: “Com esse licor na carne abstinência,/ Verás Helena em cada fêmea” (*Fausto*, v. 2603-2604, trad. Jane Segall).¹³ Um de seus atributos, a beleza, o principal, aliás, vigora ainda hoje como traço do feminino: “As muito feias que me perdoem/ Mas beleza é fundamental”, disse o poeta Vinicius de Moraes, em *Receita de Mulher*. Naturalmente, a ênfase no desejo erótico pelo feminino traz, hoje, muitas

¹³ Como já comentei reiteradamente (Coelho, 2007a; 2016a; 2023b), o verso serviu de título ao livro de Barbara Cassin e Matieu, *Voir Hélène en toute femme* (2000), no qual são analisadas algumas imagens de Helena na tradição ocidental.

questões nos estudos de gênero sobre o “segundo sexo”. Que outro estatuto podemos reivindicar quando somos definidas, até pelo famoso dicionário Aurélio, apenas como “pessoa do sexo feminino” (leiam, para seu espanto, os verbetes “homem” e “mulher” no dicionário mais usado no Brasil).¹⁴

Considerando os exemplos acima como apenas alguns casos famosos de sua recepção na modernidade europeia¹⁵, que podem, além dos da Antiguidade, ter influenciado autores brasileiros, passemos a esses e vejamos como o nome e a face de Helena, atravessando séculos, ainda hoje são objeto de interesse e de resignificação entre nós, com características muito próprias. Brevemente, gostaria de apontar para a recepção e presença da famosa espartana em textos e filmes no Brasil. Como já disse, nenhuma das obras será analisada em detalhe; alguns aspectos serão destacados, remetendo à bibliografia sobre elas, a fim, principalmente, de contextualizar as duas obras mais recentes que nos interessam.

Das obras literárias e dos filmes que adaptaram parte delas, lembremo-nos da famosa chanchada *Carnaval Atlântida* (1952), de Carlos Burle, e da peça pouco conhecida de Francisco Pereira da Silva, *A nova Helena* (1957), bem como dos filmes *Ao sul do meu corpo* (1981), de Paulo César Saraceni, e *Duas Vezes com Helena* (2001), de Mauro Farias, ambos baseados

¹⁴ No *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, da Companhia Editora Nacional, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, na edição de 1972, encontramos as seguintes definições de “homem” e de “mulher”: “Homem, s.m. Animal racional, bípede e mamífero, que ocupa o primeiro lugar na escala zoológica; ser humano; a humanidade; pessoa adulta do sexo masculino; (fam.) marido ou amante; soldado, operário; indivíduo corajoso; (fem.: mulher; aum.: homenzarão; dimin.: homenzinho, homúnculo); - de Estado: estadista; - de letras: literato, intelectual; - de prol: homem nobre, escritor, artista, etc.; - marginal (sociol.): indivíduo que vive em duas culturas em conflito, ou que, tendo-se desprendido de uma cultura, não se integrou completamente em outra, ficando à margem das duas culturas; pron. (ant.) alguém: jamais homem viu tal coisa” (p. 644). “Mulher: s.f. pessoa do sexo feminino, depois da puberdade; esposa (aum.: mulherão, mulheraça, mulherona); - à-toa (Bras.)(pop.); - da comédia (Bras. São Paulo)(pop.); - da rótula (Bras. Rio de Janeiro) (pop.); - da rua ou - da vida (Bras.); - de má nota, - de ponta de rua (Bras., norte); - do fado, - do fandango (Bras., São Paulo); - do mundo (Bras.)(pop.); - do pala aberto (Bras. São Paulo)(pop.); - errada; - perdida, - pública; - vadia (bras.); (v. Meretriz)” Na edição ampliada e reformulada, esse dicionário seria publicado pela Editora Nova Fronteira, em 1975, com o nome de *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, mais conhecido, doravante, simplesmente como “o Aurélio”, Aurélio acrescentou mais alguns termos ao verbete mulher: “- da estrada, - de César; - do piolho; - fatal”. Como se vê, no único momento em que o homem é caracterizado negativamente, há uma explicação sociológica para a marginalidade; quanto à mulher, os exemplos e a exclusão de sua racionalidade, de “ser adulto” etc. dispensam qualquer comentário.

¹⁵ Sobre Helena, ora heroína singular entre guerreiros, ora divindade, cf. Clader (1976), Calame (1981), Skutsch (1987) e Segal (1998). Sobre pervivências da disputada espartana, cf. Austin (1994), e Suzuki (1989), Gumpert (2001), Bettini e Brillante (2014), Edmunds (2015), Munteanu (2016), Winkler (2016), Bañuls *et al.* (2007), entre outros, como o volume especial para a revista *Nuntius Antiquus*, sob o tema *Helena, de Troia a Vila Rica* (Coelho, 2016b).

no conto *Duas vezes com Helena* (1976), de Paulo Emílio Salles Gomes. Destacam-se, ainda, *Memória de Helena* (1969), de David Neves, e *Vida de Menina* (2004), de Helena Solberg, baseados no livro de memórias *Minha Vida de Menina* (1942), de Helena Morley. Por fim, o documentário poético *Elena* (2012), de Petra Costa.

Naturalmente, antes de todos eles, há dois luminares de nossa literatura: Antônio Vieira e Machado de Assis. Do primeiro, que sempre fez tantas referências aos clássicos greco-latinos, recordemo-nos do *Sermão do Demônio Mudo*, de 1651, pregado no Convento das Odivelas, em Lisboa, peça parenética para também advertir as freiras que ainda não conseguiam se desapegar do espelho, esse demônio mudo na visão do jesuíta. No sermão, citando Ovídio (*Ars amatoria*, II, 113-114), Vieira relembra o *topos* da efemeridade da beleza, trazendo, como exemplo, ninguém mais que Helena, *causa belli*, em uma imagem assaz poderosa, reiterando sua culpabilidade pelos desastre em Troia:

Era a causa a formosura de Helena, flor enfim da terra, e cada ano cortada com o arado do tempo; estava já tão murcha, e a mesma Helena tão outra, que, vendo-se ao espelho, pelos olhos, que já não tinham a antiga viveza, lhe corriam as lágrimas [...] (Antônio Vieira, *Sermão do Demônio Mudo*, X).

Tanto ou mais poderosa é a protagonista do livro de Machado, Helena, a meu ver, uma releitura, em chave cristã, das Helenas de Homero e de Eurípides, como já defendi em outro momento.¹⁶ Pela epígrafe desta seção, vemos que a protagonista é uma jovem condicionada pelas circunstâncias de uma paternidade assumida por outro, e que fazia dela vítima porque, por desinformação, pensava-se ser filha do pai do jovem por quem se apaixonara, o poderoso Conselheiro Vale, e sob cuja guarda estava. O elemento cristão é destacado pelo onipresente sacerdote da família, Padre Belchior, que também ignora que o parentesco seja falso e, pensando ser verdadeiro, diz:

[...] eu vi, eu fui o espectador dessa violenta e miserável situação. São irmãos e amam-se. A poesia trágica pode fazer do assunto uma ação teatral; mas o que a moral e a religião reprovam não pode achar guarida no coração de um homem honesto e cristão. (Machado de Assis, *Helena*, XXIII)

¹⁶ Cf. Coelho (2006).

Embora não seja das obras mais apreciadas de Machado, o sucesso do romance no âmbito popular se atesta pelo fato de ele ter sido levado para a televisão em três diferentes versões — em 1952 (em 14 de março, dia da inauguração da TV Paulista) e em 1975 e 1987 (TV Globo), tendo Vera Nunes, Lúcia Alves e Luciana Braga no papel da bela protagonista.¹⁷ Lembremo-nos, ainda, do final de *Helena*, que praticamente termina após a passagem usada por mim como epígrafe desta seção, e que traz um Machado, parece-me, semelhante a Vieira, ecoando, em parte, o temor da Helena de Ovídio, na carta a Páris, na qual ela escreve, admoestando seu amado: “Quantas vezes, em tua cólera, me dirás, “Adúltera!”, esquecendo que meu crime é o teu! Tornar-te-ás ao mesmo tempo o censor e o autor de minha falta. Ah, que antes a terra possa engolir-me” (Ovídio, *Heroides* 17, v. 216-220, trad. Dunia Silva).¹⁸

Há, também, outras Helenas em Machado, seja carregando o peso do nome, seja carregando características da bela e fatal personagem grega, como, por exemplo, Capitu, com seus enigmáticos olhos de ressaca, e seu inseguro marido, Bentinho, atormentado pelo possível adultério da mulher com um amigo. Do primeiro grupo, destaco a peça *Lição de Botânica*, de 1905, breve comédia que tem como tema o esforço sedutor da arguta Helena para convencer o tio do jovem Heitor a casá-lo com sua sobrinha, e, ele próprio, um celibatário cientista, a também ceder ao amor, casando-se com ela.

Essas obras, pela proeminência de seus autores, Machado de Assis e Vieira, formam parte da, digamos, cadeia de recepção da imagem de Helena entre nós e, embora não possa me estender em traçar tais conexões, aqui, elas repercutem em obras posteriores, no cinema e na literatura. Uma delas é a peça de Francisco Pereira da Silva, *A nova Helena* (1957), na qual encontramos duas personagens com proximidades curiosas: Coquinha, uma jovem, e Helena, uma pata fujona. Parece nada, mas reverbera elementos do mito de Leda unindo-se ao cisne, gerando Helena e seus irmãos, e do qual nos aproximamos, no registro cômico, mesmo que de certa forma subvertido. Por outro lado, aproximam-se a pata e o *eidolon* de Helena: Helena, a pata que voa para o quintal do vizinho, remete ao *eidolon*, levado para Troia, enquanto a mulher real — como está no prólogo da *Helena* (v. 45) — foi levada nas dobras do éter, por

¹⁷ Sobre o tema, cf. Coelho (2006) e Coelho (2025, no prelo).

¹⁸ *Ipse mihi quotiens iratus 'adultera!' dices, / Oblitus nostro crimen inesse tuum! / Delicti fies idem reprehensor et auctor. / Terra, precor, vultus obruat ante meos!*

Hermes, para o Egito (e todas causando enorme confusão). A solução de Francisco (autor também de uma releitura de Electra¹⁹, e emulador de Machado, na peça *Chapéu de Sebo*) foi, a meu ver, bastante engenhosa neste diálogo entre a Antiguidade e sua adaptação para o contexto do Nordeste brasileiro, da briga entre famílias por causa de uma pata (trocar o primeiro “a” pelo “u” é possibilidade expressiva), uma aventureira chamada Helena.

Na mesma esteira cômica, lembremos *Carnaval Atlântida*, cujo argumento é o do projeto de filmar um épico brasileiro sobre a bela troiana, mas, dada a impossibilidade da execução, o produtor Cecílio B. de Milho (alusão paródica ao cineasta americano) substitui o mundo das musas pelo das sambistas no Carnaval. Recordemos, ainda, que até o austero consultor contratado, o Professor Xenofontes, do colégio Atenas, abandona seus escrúpulos quanto a levar o mito de Helena para o cinema e ainda acaba seduzido por uma cantora de rumba — *omnia vincit amor*. Antropofagicamente, como já disse antes, o filme faz uma desconstrução do mito, mas reafirmando o diálogo com a Antiguidade.²⁰

Entre o trágico e o cômico, o caminho pode ser curto.²¹ Exemplo disso temos nos dois filmes que foram baseados no livro *Minha vida de menina*, narração encantadora das divertidas memórias de uma jovem arguta adolescente no interior de Minas Gerais, Alice Dayrell, publicado, décadas depois (1942), porém, com o pseudônimo de Helena Morley. Escolher para si esse nome não estabelece conexão imediata com a troiana, mas o fato de o pseudônimo escolhido para o adorado pai (quem a aconselhou a fazer um diário) ser Alexandre, e de que a amada avó, tão influente em seu destino, de Theresa passa a se chamar Theodora, parece indicar que já navegamos pela cultura grega. A neta, que “acha poesia em tudo” (Morley, 1988, p. 153), de modo perspicaz, observa sobre sua avó: “Engraçado é que ela não se admira de eu contar com a boca. É que ela pensa que escrever é mais custoso” (Morley, 1988, p. 114). Por esse exemplo, vemos retornar o tema do valor da escrita, da narrativa; mesmo que aquela Helena da *Ilíada* teça batalhas e pense na fama futura planejada por Zeus, enquanto a da

¹⁹ Sobre o tema, cf., no prelo, Coelho (2025).

²⁰ Sobre esse filme, subestimado por ser uma chanchada, mas muito complexo e instigante, cf. Coelho (2008b).

²¹ Lembremos como livro tão sério, como *The Private Life of Helen of Troy*, de John Erskine (1925), foi transposto para o cinema como comédia tão divertida, no filme homônimo, de Alexander Korda, de 1927. Sobre o tema, cf. Coelho (2013).

província mineira o faz seguindo o conselho do pai de não confiar na utilidade da conversa entre amigas, o registro traz as marcas da dicção das mulheres.

Retomando a questão da recepção, mas agora entre obras mais próximas, é instigante observar a perspectiva tão diferente que *Memória de Helena*, de David Neves (1969, com roteiro de Paulo Emílio Salles Gomes, também roteirista de *Capitu*, 1967, de Paulo Saraceni), tem em relação ao *Vida de Menina*, de Helena Solberg (outra Helena, cinematografando!). Esta adapta o livro, fiel, temporal e espacialmente falando; aquele se inspira no livro para criar outra história, em outro tempo. Se Diamantina permanece, Helena (Rosa Maria Penna) é personagem depressiva, às voltas com questões existenciais e deslocada em qualquer lugar, nesse filme intimista. Mas o registro dessa vida sem glória é feito, e os amigos Renato (Arduíno Colassanti) e Rosa (Adriana Prieto) estão, após o suicídio da amiga, em constante exercício de releitura dos diários de Helena e da redescoberta de suas imagens gravadas em breves filmes (a conselho do tio, feito por ninguém menos que Humberto Mauro) para tentar compreender sua vida e morte na provinciana cidade colonial. Pelas semelhanças, *Memória de Helena* estabelece um diálogo um tanto quanto perturbador com *Elena*, de Petra Costa.

Lançado em 2012, *Elena* foi um fenômeno de público e crítica no Brasil e no exterior. Premiado em diversos festivais, foi debatido em várias universidades e espaços culturais.²² Petra Costa é uma diretora de documentários cujo primeiro trabalho, *Dom Quixote de Bethlehem* (2005), foi seguido pelo curta *Olhos de Ressaca* (2009). Após *Elena*, dirigiu *Olmo e a Gaivota* (2014) e *Democracia em Vertigem* (2019), mas nenhum teve a mesma repercussão de *Elena*. No roteiro, Petra segue os passos da irmã mais velha, que partiu para São Paulo e depois para os Estados Unidos, em 1990, a fim de seguir a carreira de atriz de teatro, mas acabou se matando, devido a um processo depressivo. Sua mãe, aristocrata que entrou para a guerrilha política na época da Ditadura, conta em entrevista que escolheu Helena, sem h, para ficar um pouco diferente da grega; e para Petra, um nome que indicasse força e decisão.

Volto àquela “fama do nome” (de que falei antes, a começar por Ésquilo, para quem *nomen est omen*), motivo que me atraiu para assistir ao filme. No entanto, *Elena* se tornou

²² Há textos e entrevistas de intelectuais renomados como Ivana Bentes, João Moreira Salles, Eliane Brum, Michel Laub e Cláudia Laitano, e Nicolau Sevcenko que compararam a beleza de *Elena* à da Helena troiana. Cf. no site do filme: <https://elenafilme.com/>. Acesso em: 14 dez. 2024.

estudo mais complexo, devido: a) à semelhança entre o perfil e o trágico fim de Elena e aquele da Helena do filme de David Neves; b) a um fato ligado à mitologia grega e à relação entre filha e mãe, conforme Petra relata: em momento crucial do documentário, quando a mãe relata que Elena, na véspera do suicídio, apontou o cartaz da peça, pregado em seu quarto, para sua mãe. Como entender o gesto, unindo o trágico mito à realidade? Tratar disso me fez recuar, por duas vezes, e aceitar falar publicamente do filme. Posteriormente, ao lado de Petra, participei de uma mesa-redonda²³, e a diretora se impressionou com o filme de Neves, que nunca havia visto, e com a referência a *Electra*, bem como com minha observação de que via entre ela e a irmã algo do filme *Persona* (1966), de Bergman, notando que, neste, a personagem que para de falar emudece durante, justamente, uma encenação de *Electra* (o espectador não é informado se era a de Sófocles, Eurípides ou Ésquilo). Petra, por sua vez, no documentário, em certo momento, relembra que, ao assistir ao filme *A Pequena Sereia* (1989) na companhia da irmã, espantou-se com a sereia que, para se tornar mulher, perdeu a voz e morreu. O que fazer sem voz, ou se pudermos, como a Helena da *Odisseia*, dar voz a todas as mulheres? No seu documentário, Petra deu voz à irmã por meio da sua voz, como narradora, como *eidolon* falante de Elena²⁴.

Passemos ao último grupo de filmes, a saber, *Ao sul do meu corpo* (Paulo C. Saraceni, 1982) e *Duas vezes com Helena* (M. Farias, 2002). Eles são, com duas décadas de intervalo, adaptações de *Duas vezes com Helena*, o primeiro dos três contos do livro *Três Mulheres de três PPPês*, de Paulo Emílio Salles Gomes, professor e reconhecido intelectual, crítico e criador da Cinemateca Brasileira²⁵. Como já tratei deste tema, serei breve, aqui, remetendo o leitor para análises já publicadas.²⁶ Em primeiro lugar, é relevante dizer que Paulo Emílio, leitor e crítico perspicaz que auxiliou nos roteiros de *Memória de Helena* e de *Capitu*, certamente, ao escrever *Duas vezes com Helena*, carregava essas experiências, bem como outras que não há como percorrer aqui.

²³ Debate no Centro de Estudos Mineiros. 12 de junho de 2015, ao qual Petra, ao postá-lo no seu *site*, deu o nome de “Coincidências estranhamente familiares”. Disponível em: <https://elenafilme.com/debates/>. Acesso em: 14 dez. 2024.

²⁴ Para uma análise detalhada deste aspecto de *Elena*, cf. Coelho (2023b).

²⁵ Os outros são *Ermengarda com H* e *Duas vezes Ela*, todos ambientados em São Paulo e com o mesmo personagem masculino, Polydoro.

²⁶ Coelho (2010c) e Coelho (2023b). Cf., ainda, sobre a relação (platônica) entre sedução, alimentos e retórica, os artigos de Coelho (2007b) e Assunção (2019).

Esse é o primeiro de três contos sobre mulheres sedutoras. Os nomes dos protagonistas, Helena e Polydoro, despertam a atenção de qualquer pessoa com algum trânsito nos Estudos da Antiguidade, pois Polydoro era irmão de Páris e foi assassinado por um pretense amigo dos troianos, Polimestor, desejoso das riquezas do jovem. No conto de Paulo Emílio, subvertendo o enredo do mito da sedutora mulher deixada sozinha, para receber, na ausência do marido, a visita de um belo jovem, é o marido de Helena, Professor Alberto, mestre de Polydoro, que, com a esposa, planeja o encontro, para que ela possa ter um filho, já que Alberto é estéril. O papel do destino, que Alberto, qual um deus, pretende controlar, é implacável com a *hybris* do casal. Helena, de quem, a princípio, Polydoro “nada sabia além do nome”, mantém características daquelas dos poetas antigos e modernos (como Machado de Assis): possuía uma “autoridade no falar” e grandes olhos verdes que o incomodavam com “aquele olhar esquivo, o mais belo que encontrei na vida... E o olhar que não me olhava” (Gomes, p. 12). Curiosamente, Polydoro, narrador do conto, apenas no último parágrafo, revela seu nome ao leitor, enquanto o de Helena aparece já na primeira e irônica frase: “Não fosse a artrite, nunca mais teria encontrado Helena”, e conclui sua narrativa afirmando que não passou de um “extra” em uma história manipulada.

Os dois filmes seguem basicamente a narrativa do livro, explorando, porém, de modo diferente, o contexto político da narrativa: a Segunda Guerra e a Ditadura no Brasil. Para um estudo mais detalhado, remeto a análises anteriores já indicadas. À luz de todos os casos mais significativos sobre a presença de Helena, figura mítica individualizada ou símbolo da mulher, no cinema e na literatura brasileira, passo, doravante, às duas obras mais recentes para considerações mais detidas²⁷.

²⁷ Agradeço a Dorian Mendes e Karen Black o apoio e a troca de mensagens sobre estas duas obras, disponibilizando fotos e acesso ao filme, no caso de Karen.

3 Helena e seu ventríloquo

*há uma voz que não está
no poema por trás do poema há
uma voz há antes uma dor escrever uma dor
escutando o delírio escutando os fantasmas
da voz escutando as vozes dos fantasmas
que circulam por dentro e por fora
nos cômodos do apartamento vozes
que sequestram o corpo escrever
para não sucumbir a essas vozes.*
(Annita Costa Malufe, Poema sem título)²⁸

Helena e seu ventríloquo é uma ópera que consiste de uma introdução e de sete atos, ao longo de 60 minutos, composta em processo colaborativo pelos músicos Doriana Mendes e Daniel Quaranta, e que estreou em 2019, no México (Figura 2). Segundo seus autores, que também são professores universitários e já fizeram outros trabalhos em conjunto, desde 1999, a parceria entre compositor e intérprete na música eletroacústica não é novidade²⁹, e a opção por designar este trabalho “ópera experimental eletroacústica” — na qual “movimentos curtos” (de 4 a 8 minutos) possibilitaram um conjunto variado de atividades mesclando atuação de Doriana e uso de vídeos, designados como “encontros e desencontros”, em uma “polifonia sonoro-visual”, que foi sendo construída à medida que a interação entre compositor e intérprete ocorria.

Embora os artistas já tivessem iniciado um projeto de uma ópera em 2016, foi em 2019 que o plano se concretizou. Um segundo projeto decorreu de uma residência artística de Daniel nos estúdios *Métamorphoses d’Orphée*, do Centro Musiques & Recherches, em Ohein, Bélgica, em que ele tomou um antigo roteiro e propôs um “teatro musical de objetos”³⁰. Aqui, a figura

²⁸ Publicação *on-line* em 21 agosto de 2018. Disponível em: <https://namidia.fapesp.br/poema-stitulo-de-annita-costa-malufe/163962>. Acesso em: 3 dez. 2024.

²⁹ Mendes e Quaranta (2020, p. 887). Oportuno notar que o fato de, além de artistas, serem também pesquisadores na área em que atuam, contribui, sobremaneira para compreensão do trabalho, pois os textos que produzem, como é o caso deste, que cito e parafraseio em várias partes dessa seção, esclarecem muitos aspectos não apenas da proposta geral e contexto do trabalho, mas também de questões mais técnicas. Além disso, tive oportunidade de encontrar Doriana em um congresso na Universidade Federal de Minas Gerais, no qual pude assistir à sua apresentação sobre essa ópera e conversar a respeito da escolha de Helena como protagonista.

³⁰ Como os autores lembram, o “teatro musical” (termo criado nos anos 60) se caracteriza por ser um “tipo de ópera e produção de ópera em que o espetáculo e o impacto dramático são enfatizados acima de fatores puramente musicais” (Mendes; Quaranta, 2020, p. 890). Posteriormente, conexões com outras artes, como o cinema, o vídeo, as artes eletrônicas, e o fato de o “teatro musical” se tornar um termo tão genérico e, daí, contraditório, fizeram com que os autores denominassem seu trabalho uma “Ópera Eletroacústica”.

humana ou o ator não é o centro da dramaturgia, mas sim os objetos, sem personagens a serem interpretados. Não sendo uma narrativa linear, o fio condutor da ação está apoiado em um roteiro que vem de um poemário intitulado *Home-Sick, Home*. Esses textos foram escritos por Daniel, que assina a música e o roteiro; já a dramaturgia, cena ao vivo e em estúdio, e a produção visual do vídeo foram uma colaboração de outros artistas, em particular Aurélio Oliosi, Ricardo Vieira e Doriana Mendes.

A protagonista da obra é Helena, interpretada por Doriana Mendes. Embora não haja nenhuma referência direta à famosa Helena de Troia³¹, assim como em uma das versões do mito da bela espartana — aquela da existência de um duplo de Helena, um *eidolon*, forjado para enganar gregos e troianos, levada ao palco na tragédia *Helena* de Eurípides —, são protagonizadas, na ópera, mais de uma Helena (com o recurso de gravações superpostas), e a soprano e atriz atua e manipula os objetos que estão na narrativa no universo dessa duplicidade. No contexto de um comentário sobre o “paradoxo da voz”, a partir de Zumthor³², a saber, o fato de ela escapar, de algum modo, da plena captação sensorial, mesmo sendo um acontecimento do campo sonoro, como os próprios artistas destacam em seu artigo sobre essa ópera, “por meio de timbres, entonações, ritmos, pausas, qualidades de respiração variadas, e mesmo sons não-verbais (suspiros, risadas etc.)”, associada à visibilidade de seus gestos e de seu corpo, Doriana amplia a projeção e significação das palavras e articula sua intencionalidade à do compositor, e afirma a criação de uma obra que vai além da parceria mais tradicional entre compositor e intérprete, e mesmo do intérprete com seu próprio corpo, produtor da voz.

De acordo com as informações no artigo sobre a construção dessa ópera, a filmagem, com duas câmeras em formato 4k, foi realizada em uma única tarde no Rio de Janeiro, em estúdios combinando materiais como concreto, ferro, pedra e vidro, o que produz um efeito visual instigante pelas diferentes texturas e combinações, associado ao trabalho com espaços interiores e os exteriores. Como objetos de cena, destacam-se um manequim, um livro de capa de couro e papel-de-seda, o mecanismo de uma caixa de música, uma máquina de escrever e,

³¹ No entanto, após assistir a uma apresentação de excertos dessa obra em uma comunicação da Professora Doriana Mendes, durante um congresso na UFMG, e perguntar sobre a escolha do nome da protagonista, ela disse que o objetivo era tratar do tema em uma esfera mítica. Vale lembrar que Doriana já protagonizou Medeia no palco, na versão operística de Mario Ferraro, na Bienal de Ópera Atual, no Rio de Janeiro, em 2016. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=1iDx5NAsIIY&t=4304s>. Acesso em: 21 out. 2024.

³² Mendes e Quaranta (2020, p. 886-7). Sobre o tema, também cf. Cavarero (2012) e Quaranta (2007).

naturalmente, o corpo de Dorian, com destaque para *close up* de seu rosto e mãos, e os gestos de escrita em diversos suportes. As cenas em que ela aparece vestida com roupas mais prosaicas, em oposição àquelas em que usa vários adereços, cria um efeito hipnótico. Em outros momentos, é a oposição de imagens ora positivas, ora negativas, que cria um efeito disruptivo. Na verdade, não sabemos, ao certo, se tudo é um sonho e entramos na imaginação dela ou se há um realismo ali, ainda que, digamos, um pouco mágico.³³

Repetição e superposição de imagens e palavras, distorções produzidas por diferentes lentes e fusões dissolvem o ritmo temporal linear, priorizando o que os autores chamam de “tempo da linguagem interior”. Mesmo as poucas imagens do exterior (avenida, alamedas com árvores, mar encapelado e o céu com pássaros) estão a serviço de uma subjetividade algo dissonante (caracterizada por eles como “surrealista e dadaísta”). Detalhes sobre todo esse processo e as estratégias técnicas podem ser consultados no artigo, já citado, em que os “rastros” de tal montagem são explicitados cuidadosamente. Interessa-me, aqui, a partir de agora, destacar alguns trechos em que discurso e imagem se complementam na construção de uma mulher, cujos dilemas me parecem revelados também por suas imagens duplicadas e por seu ato de demonstrar seu mundo interior por meio dos gestos e palavras repetidos sistematicamente.

Sobre a construção dessa Helena, há uma afirmação dos autores que explica a opção por um conjunto muito grande e variado de superposição, duplicação e reiteração de imagens. Trata-se de um comentário sobre aspectos sonoros, mas ele é revelador dessa duplicidade de Helena em cena, distinguindo a personagem real daquela que é o “*alter ego*” da real, e que é identificada como a que é, então, irreal.

A linguagem de vocalizações da ópera – de ampla projeção e potência vocal – é utilizada tanto para o suporte eletroacústico e os sons que se associam à Helena *alter ego* vista no vídeo, quanto para a personagem real, a Helena da cena. (Mendes; Quaranta, 2020, p. 991)

No entanto, no caso de uma ópera filmada (como é o caso dessa), as duas Helenas aparecem como imagens. Por outro lado, o efeito estético de uma imagem, com o trabalho técnico que se pode operar nela, após gravada, pode ser mais eficaz do que, digamos, a imagem

³³ A gravação da ópera está integralmente disponibilizada em: <https://www.youtube.com/watch?v=SjuU7T42qYY>. Acesso em: 16 out. 2024.

que é real, mais próxima de uma diva operística. Porém, mesmo sendo a única cantora em cena, ao longo de toda a ópera, sem aparentar o estilo tradicional de uma diva – até porque isso vai ao encontro da proposta de Quaranta, citada antes, do “teatro musical de objetos”, no qual o centro da dramaturgia não é o ator/cantor – Helena é uma protagonista individualizada por esse nome de mulher tão significativo e que é o primeiro do título da ópera³⁴. Assim, como conciliar a proposta desse tipo de teatro com o destaque da protagonista? A tentativa de responder à pergunta passa por buscar compreender melhor o papel da(s) Doriana(s) que se apresentam e representam ali, pois, como disse acima, as imagens se duplicam ou até quadruplicam, seja pela composição de vários quadros (Figura 4) seja pela superposição de quadros (Figura 7), e, além disso, Doriana interage com diferentes imagens suas em vídeos. Sem buscar uma imagem essencial primeira – no modelo platônico dos diferentes graus de realidade apresentados na *República*, 596a-599a, ao tratar da mimese – busquemos compreender o estatuto do que vemos. Creio que refletir sobre o segundo substantivo do título pode conduzir a um caminho esclarecedor. Quem (ou o quê?) é o ventríloquo de Helena?

Ventriloquia é a capacidade de uma pessoa projetar a voz sem movimento de lábios e abertura da boca, dando a impressão que o som é emitido por outra fonte que não o emitente. Prática conhecida desde a Antiguidade (seria usada já em Delfos, pelas pítiás, que narram estória pelo estômago: *eggastri-mythos*), ela hoje, é apenas fonte de entretenimento. Doriana afirma que o ventríloquo é o próprio *alter ego* produzido na mente de Helena; vozes que ela ouve por dentro e que a fazem expressar vocalmente.³⁵ Nesse caso, ele não é exatamente uma pessoa, a não ser que consideremos a imagem projetada em vídeo, de Helena, como tendo

³⁴ Não me parece que a escolha do nome tenha sido aleatória. Ainda que possa parecer, outros casos, como os dos seguintes filmes, nos mostram como alusões como essa à bela esparta são plausíveis. Recordo a adaptação por Robert Bresson de um conto de Diderot, no filme *As damas do bosque de Boulogne* (1945), e a troca do nome da bela, mas numinosa M^{me} de La Pommeraye para Hélène. Para uma análise do filme, cf. Coelho (2008a). Da mesma forma, a escolha, por Jean Renoir, de Elena para Ingrid Bergman (a quem ele comparava com Vênus) como protagonista disputada no filme *Elena et Les Hommes* é outro exemplo a considerar; sobre esse filme, cf. Coelho (2021). A fama do nome também influenciou a novela brasileira; embora o gênero não seja meu objeto de estudos, é oportuno lembrar as nove Helenas de Manoel de Oliveira, autor cativado pela mitologia grega (cf. <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2024/03/6821388-helena-de-manoel-carlos-autor-revela-motivo-do-nome-de-protagonistas.html>). Acesso em: 20 nov. 2024).

³⁵ Em conversa pessoal com Doriana, a menção ao ventríloquo pode ter vindo, talvez, do livro *A voice and nothing more* (2006), de Mladen Dolar, citado em sua tese de doutorado, de cuja banca Daniel fez parte. A capa é um ventríloquo com seu boneco-personagem. Lembro que a imagem foi levada por Gerald Thomas para o teatro em 1999, na peça *Ventriloquist*, cujo argumento central era a defesa da não linearidade na arte teatral.

mais controle sobre aquela que é considerada real, conforme afirmação citada acima, no texto de Daniel Quaranta e Doriana Mendes. Isso é algo semelhante, creio, ao *eidolon* de Helena, na tragédia de Eurípides, referenciada na seção 1. Embora ele fosse um fantasma feito de nuvens, sua existência produziu a guerra de Troia, tendo sido mais real que a Helena real guardada no Egito – tanto é que Menelau nem a reconhece quando a encontra, embora perceba a semelhança com aquela trazida por ele de Troia. Séculos depois, o poeta grego Seféris ainda fará, novamente, a pergunta, dando também a resposta desoladora (que o público ateniense já ouvira), ecoando a tragédia de Eurípides, no seu poema “Helena”, publicado em 1955:

E em Tróia?
Nada em Tróia – apenas um fantasma.
Assim os deuses o quiseram.
E Páris se deitou com uma sombra como se ela fosse um ente sólido
E por Helena durante dez anos fomos massacrados.
(Seféris, 1985, p. 169, trad. J. P. Paes)

Esse fantasma do mito grego se aproxima daqueles de que Helena fala na ópera ao recitar (os 37min50s) o longo poema de Annita Malufe (do qual selecionei alguns versos para a epígrafe desta seção). Ela tanto escuta as vozes dos fantasmas como os fantasmas da voz, sendo estas, aqui, então, plurais e personificadas e, além disso, com o poder de até sequestrar o corpo. A récita desse poema se dá enquanto Helena revolve um pouco de areia no chão, mas vemos uma de suas mãos descoberta, possível de identificar com a de Doriana, mas a outra mão, que está coberta, na verdade, remete a uma pessoa toda coberta por uma malha bege, que havíamos visto antes, apenas com os olhos à mostra. É como se fosse um duplo de Helena. Logo em seguida, ainda ao som dos versos do poema, Helena (Doriana vestida com um dos vários diferentes figurinos que usa ao longo da ópera) escreve sofregamente sobre um manequim e depois envolve o rosto dele com uma faixa (imagem utilizada no cartaz da estreia na peça, Figura 2).

Além do texto da poeta Annita, vários textos, escritos por Daniel Quaranta, são ditos e cantados ao longo da peça. São textos cuja expressão, por meio das vozes de Doriana – e elas são muitas, também porque Doriana faz muitos papéis, desdobrando-se em várias personagens –, vai muito além do significado semântico das palavras. A afirmação, por exemplo, sobre os que “erodem as palavras até chegar à voz” (32min12s) indica esse hiato entre o texto, as palavras e a expressão dele, pela voz, pois essa é mediada, mas também transformada pelo

corpo e gestos da intérprete – e, aqui, na proposta dessa ópera, não devemos pensar apenas no sentido mais comum do intérprete. Alguns estudiosos, como Tinhorão (2001, p. 204), consideram que a característica do cantor é a de ser basicamente “intérprete”, por empregar a sua voz e personalidade para exprimir algo que não é dele. Nessa perspectiva, é como se ele estivesse a serviço de um ventríloquo, que é o compositor. Se Helena/Doriana está a serviço de um ventríloquo, o que essa ópera nos propõe é que seja ela uma outra dela mesma.

Quase ao final da peça (48min30s), um monólogo duplamente recitado será feito por ela, atuando, e por uma gravação dela, sendo projetado em conjunto e repetido por cerca de 6 minutos, até ela dizer “BASTA”. Em meio a várias questões, ela repte “Eu, você, nós mesmas, a mesma”. Nesse momento, creio ser importante trazer as palavras dos próprios autores para explicar essas opções performáticas:

O que realmente conta esta história não é só a voz ou a fala, mas o total do jogo dos objetos visuais, os planos e as sequências no filme, as ações performadas por Doriana no palco, a diversidade sonora da voz gravada, da voz ao vivo, do que se fala e se entende versus o que se fala e não seja necessariamente para se entender, o que a personagem canta, as interações entre imagem e o palco, o tratamento espacial do som, o tratamento espacial desse corpo no palco, a temporalidade múltipla: sincronidade e assincronicidade entre o filme e o palco, enfim, uma cadeia multimídia de ações coordenadas. (Mendes; Quaranta, 2020, p. 896)

Voltando ao “BASTA” (51min48s), se ele interrompe esse *agon* entre Helena e seu *alter ego*, ele não resolve o dilema que parece instaurado ali, nessa personagem cindida, pois, em seguida, após alguns segundos da tela preta, vemos uma revoada de pássaros, em céu aberto, e, enquanto isso, em off, ouvimos a voz de Helena falando para Helena:

Você se lembra realmente do que você foge? [...]
Helena, escreva essa pergunta no meu corpo:
Helena, escreva no meu corpo essa pergunta obsessiva.
Do que você foge? De quem você?
Tanto você olha no espelho que, afinal, você já nem se reconhece.
Para! Para!
Do que você foge?
Tudo está no lugar certo

Dois temas me chamam a atenção nessa fala final: a referência à escrita e que ela seja no corpo, e ao espelho.

Que o espelho seja nocivo a Helena é algo curioso. Ela possui como característica essencial a beleza, e está na esfera de Afrodite, a quem o objeto está sempre associado (aliás, até hoje ele permanece como símbolo da mulher).³⁶ Essa admoestação no final da ópera (ainda que possa ter um sentido metafórico, de instrospecção), reverbera a fala de Vieira, no seu *Sermão do Dêmonio Mudo*, identificado pelo jesuíta como o próprio espelho (equivalendo, ainda, à retórica e a Helena). Reporto-me, reforçando essas conexões, ao uso do espelho de modo particularmente significativo no cinema no épico de Manfred Noa, *Helena* (1924), no qual a espartana é forçada por Menelau a ir a Citera como escolhida de Afrodite. Arrepentido, ele pede para ela não ir, mas Helena, ativa, agora discorda do marido. Em seguida, ela vê, em um espelho, o rosto de Páris, imagem que a atrai a tal ponto que ela beija o objeto, indo para a ilha não apenas para cumprir o ritual à deusa. Cena semelhante aparece em *Helena de Troia* (2001), de John Harrison, sendo o espelho substituído por uma poça d'água.³⁷ Voltando à ópera, pode-se argumentar que Helena foge do espelho justamente pelo poder que ele simboliza para ela.

Sobre o exercício da escrita, chamo a atenção para o fato de que, na ópera, muitas vezes ela é acompanhada pela voz de Helena, como se ela falasse em voz alta o que está a escrever. São muitas as cenas em que ela escreve, bem como manipula objetos que registram a escrita, o som ou a imagem (Figura 5). Ela também, em um momento em que discorre sobre o vazio de uma casa e a falta de afeto, se refere a um bilhete deixado sobre a mesa para ser lido, evocando um gênero de cartas de mulheres, na literatura clássica, representado, talvez, pela mais famosa coletânea epistolar fictícia, que é aquela de Ovídio, a saber, as *Heroides*, que tematizam as “queixas de personagens femininas do mito – Penélope, Dido, Cânace, Medeia, Helena de Troia... – diante de amantes/esposos ausentes a quem se dirigem no abandono em que se acham” (Trevizam, Avellar; Maciel, 2011, p. 88).³⁸ No entanto, no caso dessa Helena, é ela que planeja partir, pela insatisfação da vida que leva. Leiamos o texto em que Helena, agoniada, fala dos planos frustrados (19min20):

³⁶ Sobre as associações na Antiguidade entre Afrodite e o espelho, cf. Vergara (2018).

³⁷ Sobre essas equivalências tão significativas, cf. Coelho (2020). Sobre o pouco conhecido (porque ficou desaparecido por décadas) filme de Noa, cf. Coelho (2011), sobre o de Harrison, Coelho (2016a).

³⁸ Não deixa de ser curioso que o caderno em que a coletânea, muito expressiva, aliás, com análises sofisticadas, ainda que introdutórias, por exemplo, das estratégias retóricas da carta de Medeia a Jasão, por Avellar (p. 63-73), se chame *Viva voz*, o que, nesse, combina com a vivacidade das cartas.

Como se fosse um adeus ensaiado no escuro do quarto.
Como o dia em que escrevi aquele bilhete de despedida.
-Sim, aquele que deixei sobre a mesa, e que logo depois voltei pra ler e imitar a sua cara. A sua voz, tão séria. O tom da sua voz e o seu gesto com as mãos. Sem ir embora rasguei o bilhete e só deixei um vestígio de mim naquele movimento ensaiado como se soubesse que aquilo seria suficiente para em caso de emergência quebrar o vidro do aquário e me deixar fluir. Sair. Viajar!

Termino esses comentários tendo apresentado pelo menos alguns aspectos de passagens de *Helena e seu ventríloquo*, a fim de argumentar a favor de ecos da Helena grega nessa ópera. A expressão que usei no título, “voz encarnada”, se encaixa muito bem, aqui, em que “o peso da linguagem” requer um corpo e a palavra só se manifesta por um corpo. Doriana e Daniel, em seu artigo, em certo momento informam que a abertura da ópera foi concebida a partir da memória de Doriana de uma cena do coreógrafo Paul Taylor, que a levou a “encarnar” a personagem e mostrar ao público o processo de construção da cena. De certo modo, a voz corporificada e mostrada em sua materialidade também aparece assim na partitura, na qual a escrita tradicional se mescla com a contemporânea (Figura 6). Mais que uma conclusão prévia, ao final ainda permanece a necessidade de uma análise mais detalhada, do texto e da voz, bem como da possibilidade de combinação do repertório vocal humano – a respiração (*pneuma* é um dos primeiros termos falados por Helena), o choro, o riso, a tosse, o suspiro etc. – a outros ruídos e sons. E, finalmente, a discussão sobre a corporalidade da voz bem como sua associação com figuras femininas incorporando uma voz pura que, em geral, carrega um valor negativo, de lamento, como as sereias, a ninfa Eco, Helena como apresentada na *Odisseia*, em torno do cavalo de madeira, ou mesmo as mulheres das *Heroides*.

4 Helena em Guaratiba

*Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,
Assise aupres du feu, devidant et filant,
Direz, chantant mes vers, en vous esmerveillant,
Ronsard me celebreroit du temps que j'étois belle.*

(Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, 43, Livro II)³⁹

Helena de Guaratiba é um curta-metragem dirigido por Karen Black, que já realizou dois outros curtas, *Delete Deleite* (2014) e *Acosada* (2006). Karen, que é cineasta, montadora e pesquisadora (atualmente faz doutorado na PUC-RJ sobre a obra de Godard), nos indica, nos créditos iniciais desse seu mais novo filme, que ele é “loucamente inspirado” na adaptação de Sartre, de 1965, das *Troianas*, de Eurípides. Helena de Troia é representada por ninguém menos que a baiana Helena Ignez, atriz e diretora premiada, cultuada desde o famoso *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), dirigido por Rogério Sganzerla, marido e pai de duas de suas filhas, uma delas Djin Sganzerla, que faz o papel de Afrodite, no filme. Na ocasião em que o curta foi exibido no Première Brasil do Festival do Rio 2023 (do qual Karen era uma das curadoras), explicou sua proposta⁴⁰:

Creio que o mito de Helena carrega essa perversidade, essa periculosidade que circunda a mulher. Então, o meu filme se propõe a imaginar a Helena de Tróia velha, fugindo desse destino, da tragédia grega, do destino de ser a mulher mais bela do mundo e de ter causado uma guerra. [...] A Helena de Guaratiba é a Helena de Tróia que ficou velha, mas que há séculos carrega essa culpa que lhe foi imputada. O filme é um pouco uma defesa de Helena. Eu chamei um homem lindo para contracenar com Ignez, o Cauã Reymond. É um filme popular, que tem um coro funk.

Chamada, na reportagem, “um dos radicais livres da cultura audiovisual brasileira”, Karen, nesse sentido, se aproxima de Helena Ignez, nesse filme que é “uma clara homenagem” à respeitada atriz do Cinema Marginal e do Cinema Novo, e realizadora (lembremos sua premiação em Locarno por *Luz nas Trevas*, em 2010). Filmado na Praia do Grumari, no bairro de Guaratiba, no Rio de Janeiro, o filme retrata Helena, aos 80 anos, levando uma vida pacata,

³⁹ Pierre de Ronsard (1524-1585) escreveu os sonetos (dois livros reunindo 130 poemas) na década de 1570 para Hélène de Surgères, uma nobre da corte da rainha Catarina de Médici. Em comum, ambos perderam seus amores, e o sofrimento de ambos é associado a temas da mitologia grega e alusões a obras clássicas da épica. Cf. Ronsard (1947) e, para uma análise, Nagel (1979).

⁴⁰ Entrevista, em 13 de outubro de 2023, ao *C7nema*, intitulada “‘Helena de Guaratiba’: desconstrução de mitos na triagem de periculosidades históricas”, disponível em: <https://c7nema.net/>. Acesso em: 12 out. 2024.

até que surge o sobrinho do seu amigo pescador, e a paixão entre ambos — sob os auspícios de Afrodite, entre um homem bem mais jovem que a mulher octogenária — faz o casal enfrentar machismo e etarismo por parte da comunidade preconceituosa.

A figuração de Helena idosa, cuja beleza tenha sido comprometida pelo passar dos anos, não é comum. Comecei esta seção com versos, como epígrafe, de Ronsard, chamando a atenção para o esforço de imaginar envelhecida a beleza corporificada em Helena.⁴¹ Relembro a passagem de Antônio Vieira, no *Sermão do Demônio Mudo*, que citei anteriormente, sobre o sentimento de Helena, vendo envelhecer a face “já tão murcha”. No Brasil, talvez o exemplo mais radical seja o de Alexei Bueno, no poema *Helena*, do qual transcrevo duas estrofes:

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

Noventa e sete anos. Suas pernas
Eram dois secos galhos recurvados.
Seus seios até o umbigo desdobrados
Cobriam-lhe três hérnias bem externas...⁴²

Ao terminar o poema com o choro dos heróis ao ver a “sombra idosa” entrar no Hades, Bueno, recusando a versão mítica de uma Helena divinizada, ou mesmo protetora dos marinheiros (informação dada por Apolo, ao final da tragédia *Orestes*, de Eurípides⁴³), com estilo e propósitos diferentes, parece se alinhar às imagens poéticas de Ronsard, Vieira ou Rimbaud.

Quanto ao filme, o fato de representá-la idosa deve-se a uma perspectiva bastante diferente, alinhada a questões de gênero e estéticas bem diversas. Por outro lado, ainda que se preservem vários aspectos do mito, a filiação a Zeus — essa é a primeira afirmação de Helena (Ignez), voz em *off*, enquanto os créditos são exibidos —, a sedução de Zeus em forma de cisne, o nascimento de um ovo, o casamento com um rei, o rapto por um príncipe e a guerra e a ação

⁴¹ Alguns séculos depois, também Arthur Rimbaud faria este exercício, em sua *Vénus Anadyomène* (cf. <https://allpoetry.com/Venus-Anadyomene>), cuja imagem, na representação de Botticelli, é usada na capa do filme de Karen, dada a proximidade entre Afrodite e Helena, naturalmente.

⁴² Cf. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/alexei.html>. Acesso em: 24 dez. 2024. O poema foi publicado em *Lucernário*, em 1993.

⁴³ Versos 1629-1642. Sobre a divinização de Helena, cf. Skutsh (1987) e Clader (1976).

de Afrodite, tudo é narrado em brevíssimo prólogo, digamos, mas introduzida também uma pergunta e duas respostas por Helena: “Por que fugi?! Não sei. Ela não era eu, era uma outra [...]”. Nesse momento, entra a imagem de Helena, qual Afrodite saindo das águas (Figura 8), e a resposta “mas como poderia eu, uma simples mortal, resistir?”

Em seguida, após a exibição do cartaz na tela (Figura 9)⁴⁴, as primeiras imagens são de banhistas na praia e de Helena sentada em um boteco (que tem uma placa indicando que o local é Guaratiba), pensando: “Odiada pelos gregos, detestada pelos troianos, mas, aqui, em Guaratiba, eles gostam de mim”. Depois, atravessando a praia e passando por um jovem que tem uma cabeça de cavalo (Figura 10), algo surreal, mas mais divertido que uma imagem de Cocteau, entra um coro com os músicos dançarinos do grupo Oz Crias (Figura 11), ao som de um *funk* cuja letra, de Karen Black e Pedro Lago, e música de DJ Machintal, reforça a narrativa mítica de Helena. A música dançada pelo coro é cantada por Deize Maria Gonçalves da Silva, mais conhecida como Deize Tigrone:

Helena era novinha, lá da Grécia a mais bela,
Páris chegou junto e botou o olho nela,
Menelau ficou maluco com o chifre que ele deu
Entre Troia e Esparta, foi aí que o pau comeu
Dez anos de batalha e morreu geral
Helena foi culpada por todo aquele mal
Hécuba a rainha, amaldiçoou
Será que valeu a pena tanta guerra por amor?⁴⁵

Terminada a coreografia, vemos os pescadores nos seus barcos e Helena os encontrando. Conversando com um deles, Sebastião (Wilson Rabelo), sobre o mar (e a dificuldade da pescaria devido à poluição), vê um pargo que encomendara, escolhido para ela por ser o maior de todos (Figura 12). Em seguida, à imagem da cabeça decepada do peixe e da

⁴⁴ O cartaz indica a mescla de referências a símbolos icônicos da Antiguidade em releituras posteriores, como as esculturas renascentistas de Vênus (Botticelli) ou do classicismo, de Páris (Bissen), misturadas a símbolos contemporâneos.

⁴⁵ Considerada pioneira do gênero *funk* carioca, ela, tendo se afastado de uma agenda com viagens internacionais para poder cuidar dos filhos da irmã, dependente química, voltou à sua antiga vida de gari, mas continua compondo. Na música popular brasileira, lembremos uma canção, de autoria de Otacílio Batista e Zé Ramalho, que fez sucesso por algum período, na voz de Amelinha, intitulada “Mulher nova, bonita e carinhosa”, lembrando o amor dos casais Helena e Menelau, Alexandre e Roxana, e Lampião e Maria Bonita. Sobre o primeiro, são estes os versos: “Numa luta de gregos e troianos,/ Por Helena, a mulher de Menelau/ Conta a história de um cavalo de pau/ Terminava uma guerra de dez anos/ Menelau, o maior dos espartanos/ Venceu Páris, o grande sedutor/ Humilhando a família de Heitor/ Em defesa da honra caprichosa”, seguido do refrão “Mulher nova, bonita e carinhosa/ Faz o homem gemer sem sentir dor”.

faca ensanguentada (Figura 13), se superpõem gritos, que veremos logo; são de Hécuba (Rose Abdallah), vista por meio de seu reflexo em uma bacia d'água. Ao ataque raivoso à Helena, chamando-a de “puta” e “messalina” que destruiu sua família, Helena responde com argumentos como os do *agon* das *Troianas*, atribuindo a culpa aos deuses e a Hécuba. A mudança do cenário para o quarto de Helena, sentada pensativa na cama, nos faz cogitar que tudo parece um devaneio ou sonho.

No entanto, a realidade bate à sua porta. Recebe outro peixe pelas mãos do belo sobrinho (Cauã Reymond) de Sebastião.⁴⁶ No momento em que se veem, Afrodite já entrara em ação. Ao deixar cair a xícara de café que tinha na mão, enquanto se admiram, Helena sabe que o passado se faz presente e, com o desejo (*eros*), a discórdia (*eris*) também aparece. A próxima cena, com o mesmo mar em que vimos Helena pela primeira vez, traz Afrodite, relatando o julgamento das três deusas — muito significativo que seja a atriz a filha de Helena Ignez, como já disse, pois o parentesco entre elas reverbera o da deusa e sua protegida. Ao terminar o relato de Afrodite, a próxima imagem é de Helena e o jovem deitados na cama, mas imediatamente são ouvidas acusações e pedradas na casa. Desconsolada, Helena conversa calmamente (Figura 14) com Páris, enquanto fumam juntos, e lhe pergunta por que escolheu Afrodite. Ele responde que não podia mentir, mas sabia se tratar de uma armadilha e qualquer decisão levaria à guerra. Ao admirar a justiça, mas não a sabedoria do jovem, Helena o adverte dos males que estão por vir e o manda embora. Imediatamente, entra novamente o coro, com a segunda parte do *funk*, que é importante ser citado na íntegra, por indicar o teor da crítica social e de gênero, nesse filme tão breve, mas tão feliz em sua capacidade de síntese de um canto épico:

⁴⁶ Embora a diretora tenha me informado que a razão para se escolher o pargo foi apenas a sonoridade (o que não deixa de ser significativo para nós, aqui), é curioso: primeiro, que ele seja um animal hermafrodita protogínico (os órgãos sexuais femininos se convertem em masculinos, após alguns anos), e, em certo sentido, Helena teve a prerrogativa, dada apenas aos homens na sociedade grega, de ter escolhido o marido, o que a diferencia de outras mulheres; segundo, o sentido erótico do consumo do peixe. Ainda que o fato não tenha sido objeto de consideração da diretora, vale lembrá-lo. Remeto o/a leitor/a ao livro de Davidson (1997), com suas considerações sobre prostitutas e bolinhos de peixe, em Aristófanes, Demóstenes e Ésquines, principalmente. A inclusão de outro animal no curta, a cadela Olga, metamorfose de Hécuba, quando Helena a expulsa de sua casa, é perspicaz. As duas mulheres são associadas, por razões diferentes, a este animal, tema que foge ao escopo deste artigo, mas que deve ser apontado.

Se culpada ou inocente, o mistério é profundo,
Helena que a paz e se escondeu no mundo
Até que veio Afrodite, com a faca entre os dentes
A paixão bateu na porta, tava amando novamente
Ela agora era livre para amar quem ela quer
Mas a vida não é fácil, prá quem é mulher
A fofoca correu solta e o povo não perdoa
Onde é que já se viu, garotão com uma coroa?
Helena não queria começar mais uma luta
Aos 80 anos sendo chamada de puta
O povo não suporta, ver uma paixão
Onde é que já se viu, coroa com garotão?

Essa voz do coro mostra-se muito importante, retratando a hostilidade a Helena, algo que, agora, é oportuno lembrar, já estava indicado desde o início, pois o filme se abre, na verdade, com vozes de várias mulheres, em um crescendo, chamando e depois gritando “Helena”, Helena!”, de maneira gentil, mas depois ameaçadora. Se na *Odisseia* era ela capaz de imitar todas as mulheres, aqui ela é atacada por todas, e até Afrodite, no encontro entre as duas (Figura 15), se mostrará ameaçadora (ecoando sua aparição na *Ilíada*, quando impele Helena a ir para o quarto de Páris). Aumentadas as agressões e confrontada mais uma vez por Hécuba, que a acusa de começar outra guerra, Helena responde que guerra é coisa de homens, e que ela fora apenas um pretexto para Menelau atacar o reino de Troia.

Novamente os argumentos do famoso *agon* das *Troianas* são retomados, mas ao final do diálogo e de conversas de um realismo notável com Páris, Helena conclui que cada um deve tomar seu caminho, recusando-se a ser objeto de posse dos preconceitos dos cidadãos da aparentemente acolhedora Guaratiba, inclusive do amigável Sebastião, que ameaça expulsar o sobrinho da colônia. Essa é a desconstrução da imagem de Helena, operada por Karen e Helena Ignez.⁴⁷ Cansada do fardo que pesa sobre ela há 30 séculos, dispensa o “presentinho” de Afrodite, embora, ao final, saia no barco com ele, mandando uma “banana” para quem a observa (Figura 16). E o barquinho vai, ao som da última parte do *funk* que Karen soube articular tão bem com as imagens e falas:

⁴⁷ É oportuno notar que outro modo de desconstruir a figura de Helena é torná-la defunta, embora essa estratégia, marcada pelo *male gaze*, em geral amplifica o desejo pela beleza, eternizada na morte, como ocorre em *Helena*, de Machado de Assis, ou no filme *Cinzas do Paraíso*. Cf. Coelho (2002 e 2023b) e Coelho (2006) ou, ainda, o poema de Hilda Doolittle, *Helen*, em que o desejo por Helena se transforma em posse, possível apenas quando está imortalizada (e possuída) pela morte, como analisa Azevedo (2016).

Trinta séculos e história nas costas de Helena
Ela se pergunta: será que valeu a pena?
Mas o certo é que o amor estará em seu caminho.
Será que é possível alguém fugir do seu destino?
Será que é possível alguém fugir do seu destino?
Será que é possível alguém fugir do seu destino?
Cavalo de Troia, Cavalo de Troia, cacacavalo de Troia
Vou contar essa história!
Cavalo de Troia, Cavalo de Troia, cacacavalo de Troia
Vou contar essa história!
Cavalo de Troia, Cavalo de Troia, cacacavalo de Troia
Vou contar essa história!

Como se vê (e se ouve), nessa última obra produzida no Brasil relativa à recepção do mito da luta pela mulher mais bela, a diretora foi muito feliz ao dialogar com o passado. Ela mostrou, por um lado, a permanência de temas cujas narrativas ainda nos encantam. Por outro, principalmente, transpôs para o século XXI e deu voz não apenas à sua versão, como diretora-narradora, mas também ofereceu uma releitura da obra de Eurípides, via Sartre, e da voz e corpo de uma Helena que foi tão bela e disruptiva para os padrões do século XX no cinema e artes brasileiros, bem como lidou com vozes tão diversas a atacá-la. Terminada essa última análise, que não pretende ser exaustiva, hora de passar a conclusões, ainda que não tenham o caráter assertivo sobre essas histórias que têm durado mais de 30 séculos.

5 Considerações finais

*Memória é? Desvairou-me uma alucinação?
Fui tudo isso? é o que sou? ainda o serei?
Sendo uma, o mundo perturbei: mais, dúplice;
Tríplice, quádrupla, amontão infortúnios.
(Goethe, Fausto, 3º ato, 2ª parte, trad. Jenny K. Segall)*

Concluir um artigo em que metade dele traça um extenso panorama, primeiro, de alguns aspectos de representações de Helena de Troia, na literatura grega e, segundo, das imagens dela na literatura e no audiovisual brasileiros (com breve incursão em Goethe e Marlowe), e a outra metade se debruça sobre duas obras recentes ligadas, direta ou indiretamente, a Helena, parece-me tarefa quase impossível. Talvez a função, neste momento, seja tão somente defender a utilidade do meu artigo, como texto acadêmico que é, para, tendo aglutinado um significativo número de obras e autores, ainda que sob um fio condutor específico, estimular a sua leitura e a reflexão sobre novas abordagens, em particular das da

ópera e do curta-metragem, praticamente inexploradas. O caráter panorâmico da primeira parte, que visa a sustentar a análise, o comentário e a interpretação das obras da segunda seção, tornou-se possível (e inteligível para outros, espero) e se apoia nas publicações anteriores, indicadas nas referências e notas, a maioria delas de minha autoria, indicando um longo percurso no estudo da recepção de Helena, especialmente no cinema e no teatro.

Quanto ao fio condutor que norteou a presente leitura, o tema específico foi a voz de Helena, tanto no sentido imediato de elencar as suas falas, diretas ou indiretas — tais como registradas nos textos literários e audiovisuais — quanto no sentido de investigar de que maneira, na recepção do mito e de sua imagem, essa voz é apropriada por autores e autoras que pretendem também, na perspectiva dos estudos de gênero, desconstruí-la e, passando pelas frestas da linguagem, buscar outros significados para aquilo que foi atribuído a ela, a beleza do corpo (para o bem e para o mal) e a perspicácia no pensar e falar (característica, em geral, atribuída na cultura grega aos homens e perigosa, quando no poder de mulheres).

De Heródoto a Górgias, de Homero a Safo, de Eurípidés a Isócrates, o nome, bem como o corpo de Helena, foram usados para tratar simbolicamente de questões estéticas, políticas, éticas e retóricas, o que foi possível, em parte, devido à complexidade dessa personagem, associada não apenas à paradigmática Guerra de Troia, mas, também, ao surgimento da própria matriz literária ocidental, com a sua presença, na *Iliada*, tanto como *causa belli* quanto como personagem por meio da qual se manifesta o papel da narrativa poética, o registro, nas tramas do discurso, dos feitos para o prazer dos futuros ouvintes ou leitores daquelas narrativas. No caso daquelas em torno de Helena, percorrendo séculos, seu corpo viaja das muralhas de Troia ao Rio de Janeiro, onde ambas as obras em foco foram produzidas — e, mais uma vez, é pertinente reiterar o traço comum em ambas, que é a atenção ao estatuto do corpo (e não há como não se lembrar, aqui, do uso fundamental desse termo no *Elogio a Helena*, de Górgias⁴⁸), seja como sujeito, em conjunto com a voz (o discurso, o *logos*), na narrativa da ópera *Helena e seu ventríloquo*, seja como elemento por meio do qual o conceito de beleza e os preconceitos sobre etarismo e erotismo são representados.

⁴⁸ Sobre a discussão das metamorfoses dos corpos eróticos e discursivos de Helena e sua recepção, cf. Coelho (2022 e 2023c).

A repetição dos versos de Goethe — não hesito em dizer que lancei mão deles de modo quase formulaico em outros artigos — como epígrafe na conclusão não poderia deixar de ocorrer, na medida em que algum Mefistófeles (eufemismo para o próprio fazer acadêmico que tem me condicionado) me leva a ver muitas Helenas em tantas mulheres, sejam elas instâncias novas da antiga espartana (como no caso do filme de Karen), sejam elas mulheres que carregam o nome Helena, que, mesmo sem as características singulares da troiana, em uma operação investigativa de paralelismo, permitem uma reflexão sobre as articulações entre memória, escrita, corpo feminino (o que se pensa dele) e desejo.

Helena foi tudo isso?... Tríplice, quádrupla, amontoa (re)leituras. Deixo ao leitor/à leitora a minha interpretação e o seu julgamento.

Referências

AESCHYLUS. **Aeschylus**, with an English translation by Herbert Weir Smyth in two volumes. Cambridge/London: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1926.

AHL, F. Memories of War. *In*: WINKLER, M. M. (Ed.). **Troy: From Homer *Iliad* to Hollywood Epic**. Malden: Blackwell. 2007. p. 163-185.

ARISTOPHANES. **Aristophanes Comoediae**. Ed. F. W. Hall e W. M. Geldart, v. 2. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1907.

ASSUNÇÃO, T. R. Comida, bebida e erotismo em *Dois vezes com Helena* de Paulo Emílio Sales Gomes. **O Eixo e a Roda**, v. 28, n. 2, p. 13-47, 2019. <https://doi.org/10.17851/2358-9787.28.2.13-47>

AUSTIN, N. **Helen of Troy and Her Shameless Phantom**. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

AZEVEDO, A. V. Por amor a Hs. **Nuntius Antiquus**, v. 12, n. 1, p. 156-179, 2016. <https://doi.org/10.17851/1983-3636.12.1.159-176>

BAÑULS, V.; FIALHO, M. C.; LÓPEZ, C; MORENILLA; C., PÉREZ, A. P; SILVA, M. F. (org.). **O mito de Helena, de Tróia à atualidade**. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, 2007.

BETTINI, M.; BRILLANTE, C. **I mito di Elena racconti dalla Grecia a oggi**. Torino: Einaudi, 2014.

BUENO, A. **Lucernário**. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.

CALAME, C. Hélène. In: BONNEFOY, Y. (ed.). **Dictionnaire des mythologies**. Paris: Flammarion, 1981.

CASSIN, B.; MATIEU, M. **Voir Hélène en toute Femme: D'Homère à Lacan**. Paris: Institut Sanofi-Synthélabo, 2000.

CAVARERO, A. The Vocal Body: Extract from A Philosophical Encyclopedia of the Body. **Qui Parle**, v. 21, n. 1, p. 71-83, 2012.

CLADER, L. L. **Helen: The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition**. Leiden: Brill, 1976.

COELHO, M. C. M. N. Imagens de Helena. **Classica**, v. 13, n. 13/14, p. 159-172, 2000-2001.
<https://doi.org/10.24277/classica.v13i13/14.481>

COELHO, M. C. M. N. Helena, Eurípides e Machado de Assis. **Espelho: Revista Machadiana**, n. 8-9, p. 37-61, 2002.

COELHO, M. C. M. N. Helena, de Tróia ao cinema latino-americano: *Cinzas do paraíso*, de Marcelo Piñeyro. **Argos**, v. 30, p. 65-83, 2006.

COELHO, M. C. M. N. Helena de Tróia no cinema: metamorfoses do mito. In: SANTOS, M. M. (org.). **Anais do 2 Simpósio de Estudos Clássicos da USP**. São Paulo: Humanitas, 2007a. p. 131-159.

COELHO, M. C. M. N. Estéticas da fome e da abundância: saboreando imagens do cinema brasileiro. In: CORNELLI, G.; MIRANDA, D. (org.). **Cultura e Alimentação: saberes alimentares e sabores culturais**. São Paulo: Edições SESC, 2007b. p. 114-133.

COELHO, M. C. M. N. Diderot em preto e branco: as paixões de M^{lle} d'Aison e de M^{me} de La Pommeraye segundo Robert Bresson. **Rapsódia**, n. 4, p. 65-96, 2008a.
<https://doi.org/10.11606/issn.2447-9772.i4p65-96>

COELHO, M. C. M. N. Helena de Tróia no cinema nacional?! O senhor se admira!? Não, não, absolutamente. **Letras Clássicas**, n. 12, p. 251-258, 2008b.
<https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i12p251-258>

COELHO, M. C. M. N. Ilusão e representação na Helena de Eurípides. In: CARDOSO, Z. A. V.; DUARTE, A. S. (org.). **Estudos sobre o teatro antigo**. São Paulo: Alameda, 2010a, p. 51-78.

COELHO, M. C. M. N. O fausto de Helena no Convento de Manoel de Oliveira. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, v. 30, n. 43, p. 25-52, 2010b.
<https://doi.org/10.17851/2359-0076.30.43.25-52>

- COELHO, M. C. M. N. Entre o mito e a história: As adaptações de *Duas vezes com Helena*, de Paulo Emílio Sales Gomes. In: CRISTIÁ, M.; TAL, T. (org.). **Cuestiones del tempo presente**. Cine, identidades e Historia en América Latina desde la democratización. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Question du temps présent. Dossier (en ligne), 2010c. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/58334> Acesso em: 29 dez. 2024.
- COELHO, M. C. M. N. A Helena de Manfred Noa. **Archai**, n. 7, p. 115-121, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/8258>. Acesso em: 29 dez. 2024.
- COELHO, M. C. M. N. A vida privada de Helena de Tróia nos loucos anos 20 em Hollywood. **Classica**, v. 26, n. 2, p. 191-223, 2013. https://doi.org/10.14195/2176-6436_26-2_11
- COELHO, M. C. M. N. Helena troiana: a fama de um nome e o desejo de vingança no cinema. **Artefilosofia**, v. 11, n. 20, p. 15-32, 2016a. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/439>. Acesso em: 29 dez. 2024.
- COELHO, M. C. M. N. Helena, de Troia a Vila Rica – apresentação do volume especial. **Nuntius Antiquus**, v. 12, n. 1, p. 5-11, 2016b. <https://doi.org/10.17851/1983-3636.12.1.5-11>
- COELHO, M. C. M. N. A retórica, o demônio, o espelho e suas imagens – António Vieira à luz de Platão. In: ROCHA, S. (ed.) **História, Linguagem e Imagem na Oratória**. Campinas: Pontes Editora, 2020. p. 181-203.
- COELHO, M. C. M. N. *Elena et Les Hommes or Paris Does Strange Things* – Eros and Eris in Jean Renoir Reception of Helen of Troy. **Nuntius Antiquus**, v. 17, n. 2, p. 261-290, 2021.
- COELHO, M. C. M. N. Heroínas interioranas sitiadas: Lucrecia, de Clarice. In: CARDOSO, I.; LOPES, L.; COELHO, M. C. de M. N. (ed.). **Kléos – entre Deuses, Homens e Heróis**. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2022. p. 297-328.
- COELHO, M. C. M. N. Helena pandêmica. In: SILVA, M. A.O.; AZEVEDO, K. T. C.; SANTOS E. C. P. (org.). **O Feminino na Literatura Grega e Latina**. Teresina: Ed. Universidade Federal do Piauí, 2023a. p. 43-66.
- COELHO, M. C. M. N. Por uma túnica vazia de Helena – *eros* e *eris*, de Troia à província mineira. **Forma Breve**, n. 19, Univ. de Aveiro, p. 287-309, 2023b. <https://doi.org/10.34624/fb.v0i19.34678>
- COELHO, M. C. M. N. Górgias, Godard e a eloquência dos corpos. In: LIMA, H. M. R.; COELHO, M. C. M. N. (ed.). **Percursos Retóricos: entre antigos e contemporâneos**. Campinas: Pontes Editores, 2023c. p. 215-51.
- COELHO, M. C. M. N. Sedução e sofrimento em *Lazzaro* e *A Nova Helena* de Francisco Pereira da Silva. In: SOARES, C., LESSA, F.; IERANÒ, G. (ed.). **Com as Mãos se Faz a Paz, se Faz a**

Guerra: Homenagem a Maria do Céu Fialho. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra (no prelo 2025)

COELHO, M. C. M. N.; COSTA, P.; FURTADO, J. Debate sobre o filme promovido pelo Centro de Estudos Mineiros da UFMG, em 6 ago. 2015. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/debates/coincidencias-estranhamente-familiares/>. Acesso em: 22 set. 2024.

DAVIDSON, J. **Courtesans and Fishcakes:** The Consuming Passions of Classical Athens. London: Fontan Press, 1997.

EDMUNDS, L. **Stealing Helen:** The Myth of the Abducted Wife in Comparative Perspective. Princeton: Princeton University Press, 2015.

EURÍPEDES. **Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas.** Trad. Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

EURIPIDE. **Hélène.** Ed. do grego, notas e trad. H. Grégoire. Paris: Les Belles Lettres, 1923.

GOETHE, W. **Fausto.** Trad. Jenny Segall. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras, 1991.

GOMES, P. E. S. **Três mulheres de três PPPês.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GÓRGIAS. **Elogio de Helena.** Trad. Maria Cecília de M. N. Coelho. **Cadernos de Tradução.** São Paulo: Humanitas, 1998.

GUMPERT, M. **Grafting Helen:** The Abduction of the Classical Past. Madison: University of Wisconsin Press, 2001.

HARDWICK, L.; STRAY, C. (ed.). **A Companion to Classical Receptions.** Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

HELENA de Guaratiba. Direção de Karen Black; Karen Ackerman. Jurubeba Produções e pela Pela Madrugada, 2023.

HOMERO. **Ilíada.** Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2001.

HOMERO. **Odisseia.** Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1960.

ISÓCRATES. **Contra os Sofistas e Elogio de Helena,** de Isócrates. Trad. Ticiano Curvelo. Tese de Mestrado. São Paulo: DLCV, 2012.

KENNEDY, G.A. Isocrates' *Encomium of Helen:* A Panhellenic Document. **TAPA**, v. 89, p. 77-83, 1958. <https://doi.org/10.2307/283666>

MACHADO DE ASSIS, M. **Helena**. São Paulo, Civilização Brasileira, 1977.

MENDES, D.; QUARANTA, D. **Helena e seu ventríloquo**. Ibermusicas. DME estúdio, 2019.

MENDES, D.; QUARANTA, D. Rastros de um processo colaborativo entre compositor e performer/intérprete na criação da ópera experimental *Helena e seu ventríloquo*.

Revista Brasileira de Música, v. 33, n. 2, p. 885-905, 2020.

<https://doi.org/10.47146/rbm.v33i2.39055>

MORAES, V. **Novos poemas**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

MORLEY, H. **Minha vida de menina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MUNTEANU, D. Helen's *Eidola* in nineteenth-century European Imagination. **Nuntius Antiquus**, v. 12, n. 1, p. 141-159, 2016. <https://doi.org/10.17851/1983-3636.12.1.141-158>

NAGEL, A. Literary and Historical Context in Ronsard's *Sonnets pour Hélène*. **PMLA**, v. 94, n. 3, p. 406-419, 1979. <https://doi.org/10.2307/461928>

OVÍDIO. **Cartas de amor: as heróides**. Trad. de Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy Editora, 2007.

OVÍDIO. **Recortes das “Cartas das Heroínas”, de Ovídio**. Organização de M. Trevizam; Tradução de J. Avellar; B. Maciel. Belo Horizonte: FALÉ-UFMG, 2011 (Cadernos “Viva-Voz”). Disponível em: <https://labeled-letras-ufmg.com.br/publicacoes/recortes-das-cartas-das-heroínas-de-ovidio/>. Acesso em: 12 nov. 2024.

PLATÃO. **A República**. Introdução, trad. e notas de M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.

PUGLIESE, N.; SECCO, G.; OLIVEIRA, B. (org.). **Vozes: mulheres na história da filosofia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2024.

QUARANTA, D. **Poema sonoro/ música poética entre a música e a poesia sonora: uma arte de fronteira**. Entre a Música e a Poesia Sonora. Artes de Fronteira. In: ANNPOM 2007.

Disponível em:

https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/sonologia/sonolog_DQuaranta.pdf. Acesso em: 12 dez. 2024.

ROISMAN, H. Helen in the *Iliad: Causa Belli* and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker. **AJPh**, v. 127, n. 1, p. 1-36, 2006. Disponível em:

<https://www.jstor.org/stable/3804922>. Acesso em: 29 dez. 2024.

ROMILLY, J. La belle Hélène et l'evolution de la tragédie grecque. **Les études Classiques**, v. 56, n. 2, p. 129-134, 1988.

RONCARD, P. **Les sonnets pour Hélène**. Notice par Gilbert Lely. Paris: Les Phares, 1947.

RONCARD, P. **Oeuvres de Ronsard a work in progress**. Disponível em: <https://oeuvresderonsard.wordpress.com/>. Acesso em: 11 nov. 2024.

SAFO. **Fragmentos completos**. Edição bilíngue. Trad. Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017.

SEFÉRIS, G. Helena. In: PAES, J. P. (trad. e org.). **Poesia moderna da Grécia**. São Paulo: Nova Alexandria, 1985. p. 168-170.

SEGAL, C. Beauty, Desire and Absence: Helen in Sappho, Alcaeus and Ibycus. In: SEGAL, C. **Aglaia: The poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1998.

SKUTSCH, O. Helen, her Name and Nature. **Journal of Hellenic Studies**, v. 107, p. 188-193, 1987. <https://doi.org/10.2307/630087>

SUZUKI, M. **Metamorphoses of Helen: Authority, Difference, and the Epic**. Cornell: Cornell University Press, 1989.

TINHORÃO, J. R. O Encanto Histórico da Palavra Cantada. In: MATOS, C. *et al.* (org.). **Ao Encontro da Palavra Cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 200-206.

VERGARA, F. Espelhos eróticos. Erótica no espelho. Uma iconografia amorosa da Hélade (séc. V-IV a.C.). **Heródoto**, v. 3, n. 1, p. 119-152, 2018. <https://doi.org/10.31669/herodoto.v3i1.343>

VIEIRA, A. **Sermões**. Tomo I. Organização A. Pécora. São Paulo: Hedra, 2001, v. 2.

WERNER, C. Troianas: do filme de Michael Cacoyannis à tragédia de Eurípidés. **Archai**, n. 7, p. 131-136, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/8260>. Acesso em: 29 dez. 2024.

WINKLER, M. M. Helenê kinêmatographikê; or, Is this the face that launched a thousand films? **Nuntius Antiquus**, v. 12, n. 1, 2016, p. 219-261. <https://doi.org/10.17851/1983-3636.12.1.215-257>

ZWEIG, S. *24 horas na vida de uma mulher*. Trad. Lya Luft. São Paulo: L&PM, 2007.

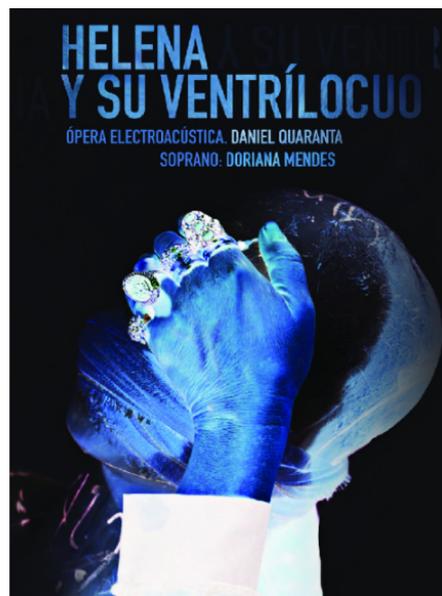
Anexos

Figura 1: Primeira imagem de Helena (Irene Papas) no filme *As Troianas* (1977), de M. Cacoyannis



Fonte: captura de tela da autora.

Figura 2: Cartaz da estreia de *Helena y su Ventrílocuo*, Cidade do México, em 20 set. 2019



Fonte: domínio livre.

Figura 3: cena externa utilizando a prosaica paisagem do Rio de Janeiro para reconstruir uma cena distópica com a paisagem sonora dissonante, aliada a um percurso errático



Fonte: captura de tela da autora.

Figura 4: Contraponto sonoro e imagético e uso de camadas superpostas em *Helena e seu ventríloquo*, em *close up* dos lábios de Helena/Doriana Mendes



Fonte: captura de tela da autora.

Figura 5: quatro cenas da ópera, aqui aglutinadas por mim, e que reiteram a reescrita e o controle da palavra e do som pela protagonista, em imagens propositadamente desfocadas



Fonte: captura de tela da autora.

Figura 6: Novas vozes e novas escrituras

6

109

Voice *metal agudo*

Voice a voz que é a-re-ia que e-ro-de os sen-ti-dos ras-pa lin-gua tu-bo den-tes lin-gua

111

Voice *grave*

* ONOMATOPEIAS

Voice *pianissimo*

Voice di-an-te do ins-tan te -

118

Voice

Voice en-tre o céu e o chão som de-trás de som de-trás de so

Fonte: imagem cedida à autora por Doriana Mendes.

Figura 7: Helena/Doriana Mendes e sua sombra fantasmagórica em momento antes da fusão de imagens, sob o manequim e a máquina de escrever, acima dela



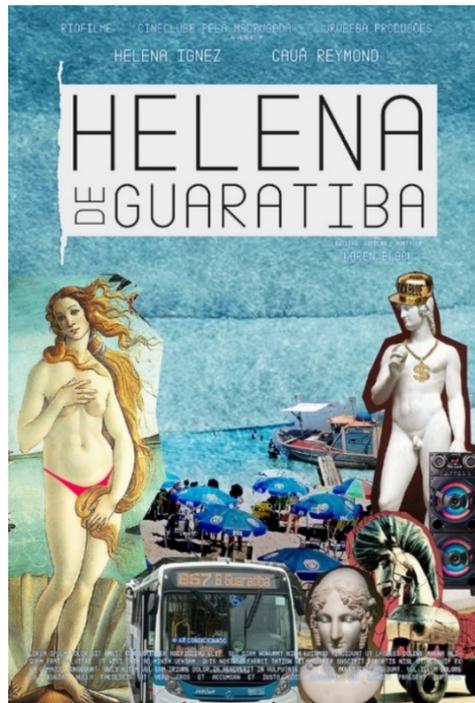
Fonte: captura de tela da autora.

Figura 8: Helena anadiômene tropical



Fonte: imagem cedida à autora por Karen Black.

Figura 9: Cartaz do curta-metragem *Helena de Guaratiba*, de Karen Black



Fonte: domínio livre.

Figura 10: Helena e o Cavalo de Guaratiba



Fonte: captura de tela da autora.

Figura 11: Coro com o conjunto Oz Crias



Fonte: imagem cedida à autora por Karen Black.

Figura 12: Helena, Sebastião e o peixe



Figura 13: Carnificina



Figura 14: Helena e o pescador, amantes



Figura 15: Helena e Afrodite



Fonte: imagem cedida à autora por Karen Black.

Figura 16: Final Feliz, como a *Helena*, de Eurípides



Fonte: captura de tela da autora.

Recebido em: 01.12.2024

Aprovado em: 31.12.2024