

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

CLARA COSTA NOGUEIRA

A FIGURA DE CASSANDRA NAS TRAGÉDIAS DE ÉSQUILO E EURÍPIDES

Versão corrigida da dissertação apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em Letras
Clássicas da Universidade de São Paulo para
a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Giuliana Ragusa de
Faria

São Paulo
2021

Clara Costa Nogueira

A figura de Cassandra nas tragédias de Ésquilo e Eurípidés

Versão corrigida da dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Giuliana Ragusa de Faria

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N778f Nogueira, Clara
A figura de Cassandra na tragédia de Ésquilo e Eurípides / Clara Nogueira; orientador Giuliana Ragusa - São Paulo, 2021.
169 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Letras Clássicas.

1. tragédia (gênero). 2. literatura grega clássica. I. Ragusa, Giuliana, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

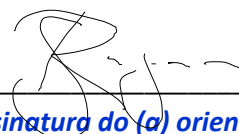
Nome do (a) aluno (a): ___ CLARA COSTA NOGUEIRA _____

Data da defesa: _21____/_01____/_2022__

Nome do Prof. (a) orientador (a): ___Giuliana Ragusa_____

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, _21____/_03____/_2022_____



(Assinatura do (a) orientador (a))

NOGUEIRA, Clara Costa. **A figura de Cassandra nas tragédias de Ésquilo e Eurípides.**
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de
São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: ____/____/____

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Giuliana Ragusa de Faria

Banca examinadora:

Examinador(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Examinador(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Examinador(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

RESUMO

Cassandra está presente na poesia da Grécia antiga desde os primeiros poemas da era arcaica (c. 800-480 a.C.) até a literatura helenística (323-31 a.C.), e exerce um papel fundamental nas obras de Ésquilo e Eurípides – principalmente no *Agamêmnon*, do primeiro, e nas *Troianas*, do último. Nesses dramas, Cassandra – retratada como virgem frente às bodas e como profetisa em estado de êxtase – é personagem e traz consigo a capacidade de desvelar aquilo que se esconde por trás das entrelinhas. O objetivo deste trabalho é analisar sua atuação nas obras dos dois tragediógrafos, passando brevemente por outros autores e gêneros poéticos, a fim de entender a importância e singularidade de seu papel em cada peça e traçar os atributos principais na construção de sua figura.

PALAVRAS-CHAVE: Cassandra, Ésquilo, Eurípides, poesia grega, tragédia grega

ABSTRACT

Cassandra is present in ancient Greece from the first poems of the archaic period (c. 800-480 BC) to Hellenistic literature (323-31 BC), and plays a fundamental role in the works of Aeschylus and Euripides – mainly in the *Agamemnon* and in *Trojan women*, respectively. In these dramas, Cassandra, portrayed as a virgin at the wedding and as a prophetess in a state of ecstasy, is a character that brings with her the ability to unveil what is hidden behind the lines. The goal of this study is to analyze her performance in the works of both authors, briefly passing by other poets and poetic *genres*, in order to understand the importance and uniqueness of her role in each piece and trace the main attributes in the construction of her figure.

KEYWORDS: Cassandra, Aeschylus, Euripides, Greek poetry, Greek tragedy.

*Para minha avó Ruth, a primeira letrista da minha linhagem,
e para minha avó Aracy, que me abençoou com o amor pelos livros.
Ambas abriram os caminhos para que eu pudesse trilhar o meu.*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Giuliana Ragusa, por tanto ter me auxiliado no percurso deste trabalho. Agradeço por toda a contribuição acadêmica e pessoal; pela paciência e pelas palavras fundamentais.

À Universidade de São Paulo (USP), que possibilitou a realização desta dissertação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida no período de setembro de 2017 a setembro de 2019.

À banca de qualificação de mestrado, Profs. Drs. Adriane Duarte e Rafael Brunhara, pela contribuição ao andamento da dissertação, que daquele exame muito se beneficiou.

Aos amigos que me incentivaram a iniciar essa jornada, em especial ao Bruce e ao Vinícius, que sabiam onde morava meu coração, antes de mim mesma. À Clarissa, que foi igualmente importante nesta caminhada.

Às amigas que me ampararam para que eu pudesse prosseguir, Naiara e Nathany. Agradeço o amor, o cuidado e a força de todos os dias.

Aos meus pais, Stela e Mauro, sempre. Agradeço pela vida, por todo o apoio e por desejarem a minha felicidade em todos os caminhos que escolhi.

Sumário

1. Apresentação.....	9
2. Cassandra na poesia arcaica e clássica, de Homero a Sófocles: um panorama.....	13
3. Virgindade e adivinhação: dimensões cruciais de Cassandra.....	39
4. Cassandra na tragédia de Ésquilo.....	63
5. Cassandra na tragédia de Eurípides.....	93
6. Cassandra entre Ésquilo e Eurípides: considerações finais.....	139
7. Bibliografia.....	162

APRESENTAÇÃO

1. O gênero trágico

A tragédia surgiu na Grécia antiga, na virada do século VI para o V a.C., num contexto festivo em honra a Dioniso. Nas celebrações do deus – que a princípio aconteciam às escondidas e, posteriormente, foram incorporadas à vida do cidadão ateniense –, regadas a vinho, dança e travesmentos, foi possível encontrar terreno fértil para o florescimento do gênero. Os cantos entoados em seu culto foram capazes de propiciar o advento da tragédia, sobretudo o ditirambo, cujas *performances* improvisadas nos dão os primeiros testemunhos do que viria a se tornar este gênero poético (Geraldo, 2016, p. 62).

Baseada na exibição de verdadeiros espetáculos, nos quais a *performance* era representada num palco, a tragédia tornou-se um gênero escrito para ser visto e, ao mesmo tempo, ouvido (Vernant, 2011, p. 161). Sua exibição, nos festivais das Grandes Dionisias, era feita ao público no âmbito de competições nas quais disputava-se um prêmio pelas obras encenadas. Era neste momento – reunidos os cantos e gestos dos atores com a audiência ateniense – que a tragédia podia ser experienciada através dos grandes poetas da Atenas clássica, dentre os quais destacamos aqui Ésquilo e Eurípides, parte do *corpus* deste trabalho.

2. Ésquilo e Eurípides

Poeta nascido em Elêusis, no ano de 525/4 a.C., Ésquilo era filho de um nobre proprietário de terras e se desenvolveu em uma época em que a grandeza da cidade de Atenas começava a resplandecer. Albin Lesky, em *A tragédia grega* (2006, p. 96), conta-nos que, durante a infância do tragediógrafo, Esparta avançava contra a cidade e deixava ali os rastros de sua devastação, ocupando, inclusive, o povoado de onde o poeta era originário. Já adulto, formado num contexto bélico de grande intensidade, Ésquilo vivenciou as Guerras Pérsicas, tendo lutado na famosa Batalha de Maratona – episódio que conferiu à sua vida grande glória. Na Atenas, Ésquilo pôde mostrar sua genialidade

em suas obras da tragédia, levadas ao público nas competições das Dionisiacas. Tendo participado de inúmeras disputas, foi premiado muitas vezes, dentre as quais damos destaque à vitória obtida no ano de 472 a.C. com a trilogia trágica da qual o drama *Os persas*¹ faz parte – peça esta que é a mais antiga preservada e que nos insere na conjuntura da guerra experienciada pelo autor.

Também é necessário salientar a importância de outra obra, a *Oresteia*, trilogia constituída por *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. O conjunto, ao qual adicionamos também o drama satírico *Proteu*, que se perdeu, foi encenado em 458 a.C. e fez com que Ésquilo obtivesse sua última vitória em vida, tendo ele falecido dois anos depois. Por meio dessa criação que é a única trilogia inteiramente preservada do autor, podemos entender a magnitude do trabalho esquiliano, posto que

A criação literária de Ésquilo encontrou na trilogia a forma apropriada que lhe permite ultrapassar o segmento singular do acontecimento, naquelas conexões maiores nas quais, e somente nelas, se revela todo o seu sentido. Assim, também, só podemos compreender o poeta por inteiro em sua *Oréstia*, composta das tragédias *Agamêmnon*, *As Coéforas* e *As Eumênides*, que se conservaram, e do *Proteu*, drama satírico perdido, e que em 458 obteve a vitória, que lhe continuará a pertencer na literatura universal, enquanto existirem seres humanos cujas mentes e corações estejam abertos à sua grandeza (Lesky, 2006, p. 115)

Enquanto Ésquilo já se evidenciava na cena trágica dos festivais atenienses, principiava a vida de outro grande poeta do gênero. Foi por volta do ano de sua primeira vitória nas disputas dramáticas, em 485/4 a.C., que Eurípides nasceu. Deste, contudo, recebemos da tradição muito pouco acerca de sua biografia, e o que mais nos é revelado concerne à sua atuação como tragediógrafo que competiu vinte e duas vezes nas Grandes Dionisias, e recebeu o prêmio apenas em quatro delas.

Em sua época – e podemos percebê-lo pela recepção de sua obra nos festivais –, Eurípides não alcançou tanto sucesso, sendo muitas vezes alvo de zombaria de seus contemporâneos. Isso é notável principalmente na comédia de Aristófanes, na qual ele se faz presente ora de maneira sutil, ora escancaradamente, como no caso daquelas em que se torna risível personagem (Pompeu, 2008, p. 83). Tal percepção do poeta, contudo, contrasta em larga medida com o grande prestígio que obteve mais tarde, de modo que “a imensa influência que exerceu sobre as épocas posteriores, precisou pagá-la bastante caro

¹ Ésquilo teria obtido o primeiro prêmio “com um elenco de três tragédias – *Fineu*, *Os Persas*, *Glauco de Pótnias* – e um drama satírico, *Prometeu portador de fogo*.” (Fialho, 2004, p. 211).

com o fato de que seus contemporâneos só a custo admitiram sua obra” (Lesky, 2011, p. 188).

Eurípides é, por assim dizer, o poeta de um novo tempo, em que o esplendor revelado pela tragédia toma rumos inéditos, por meio de artifícios de linguagem nunca antes vistos no gênero. Tendo convivido de maneira muito próxima com os filósofos de sua época, como Anaxágoras, Sócrates e Protágoras, uma de suas inovações recai sobre o uso de expressões retóricas e discursos filosóficos apresentados em seus prólogos e aderidos por certas personagens (Moerbeck, 2013, p.23). A expressão de seu drama é construída a partir de formas e técnicas muito originais dentro do teatro grego, que limitam a participação de um Coro lírico antes tão bem explorado por Ésquilo, e dão peso a diálogos cheios de formulações enérgicas e paradoxos (*id., ibid.*, p. 25).

Dentre suas obras apresentadas em vida nos festivais², merece destaque *As troianas*, que lhe conferiu o segundo prêmio nas disputas dramáticas e que nos oferece substância para entendermos o modo singular com que trabalha seus discursos, a partir do qual – numa belíssima composição de palavras – outorga a força de ação da sua tragédia. Além disso, é importante ressaltar que “em Eurípides a letra está a serviço do palco. A poesia trabalha junto com atores, diretores, música, figurino (...) e plateia” (Leandro, 2011, p. 8). Tomada em conjunto com outras tragédias, poderemos, enfim, determo-nos no nosso objeto de estudo.

3. Percurso do trabalho

Debruçando-nos sobre o estudo de uma figura trágica, Cassandra, que chegou até nós sobretudo a partir das obras de Ésquilo e Eurípides, buscamos com este trabalho elucidar seus principais atributos e analisar como tais autores fizeram dela personagem de peso em seus dramas, sendo ela capaz de mover o enredo de maneira ímpar e trazendo à tona toda a beleza e complexidade presentes na tradição que lhes é anterior. Para tanto, iniciamos o caminho situando-nos justamente na representação da troiana no período que antecede o do nosso *corpus*, te buscando pistas de sua presença em obras contemporâneas de nossos tragediógrafos.

² Outras obras puderam ser levadas a público após o seu falecimento, como *Bacantes* e *Ifigênia em Áulis*, que lhe conferiram o primeiro prêmio.

Assim sendo, num breve panorama, apresentamos nossa figura na poesia arcaica e clássica, de Homero a Sófocles. Contextualizados a conjuntura e os gêneros poéticos nos quais nossos autores estavam inseridos, exploramos as características atribuídas a Cassandra desde suas primeiras aparições na poesia grega antiga, a saber, a *parthenía* e a *manteía*, a “virgindade” e a “adivinhação”, e que também são encontradas nas obras de nosso *corpus*. Na sequência, ocupamo-nos diretamente das peças em que ela aparece, ora em simples menções, ora atuando como personagem: *Agamêmnon*, de Ésquilo; *Troianas*, *Hécuba*, *Ifigênia em Áulis*, *Andrômaca* e *Electra* – integrais – e *Alexandre* – fragmentária –, de Eurípides. Em nossas considerações finais, oferecemos algumas reflexões a respeito das relações possíveis entre a personagem de Cassandra e o modo pelo qual os dois tragediógrafos em que nos concentramos tecem a representação da princesa troiana.

2

**CASSANDRA NA POESIA ARCAICA E CLÁSSICA, DE HOMERO A SÓFOCLES:
UM PANORAMA**

A figura de Cassandra está presente na Grécia antiga desde os primeiros textos da poesia da era arcaica (c. 800-480 a.C.) até a literatura da era helenística (323-31 a.C.). Os mitos que a envolvem também aparecem fartamente representados na iconografia grega. Esses mitos, pintados ou representados na literatura, narram do nascimento de Páris, irmão da heroína, à culminante relação dela com Agamêmnon, passando pela Guerra de Troia. Eles ligam a princesa a vários deuses, e mostram a importância de temas como a *parthenía* (“virgindade”) e a *manteía* (“adivinhação”).

Neste capítulo, lê-se um panorama acerca da personagem de Cassandra na poesia grega arcaica e clássica, especificamente, na épica homérica, na poesia mélica (Alceu, Estesícoro, Íbico, Baquilides e Píndaro), e, enfim, na tragédia clássica fragmentária de Sófocles – este o gênero de concentração trabalho, nos capítulos 3 e 4, enfocando os outros dois grandes tragediógrafos (Ésquilo e Eurípides).

CASSANDRA ÉPICA

Epopéias homéricas (c. 750 a.C.)

Na épica homérica, Cassandra é nomeada tanto na *Ilíada*, que narra a ira de Aquiles, que se insere no último ano da Guerra de Troia, quanto na *Odisseia*, que conta o retorno conturbado do herói Odisseu para sua casa em Ítaca, após dez longos anos da guerra contra os troianos e outros dez viajando por mar. A *Ilíada* descreve detalhadamente algumas das batalhas entre os gregos e os troianos. Tem início com os preparativos dos aqueus para um combate, que acontecerá frente aos muros de Troia, e termina com a chegada do corpo de Heitor, morto por Aquiles, a Ílion, anunciando a derrocada que levará à derrota da cidade do rei Príamo. Durante o poema, o narrador menciona – e não vai além disso – o grande motivo que foi o estopim da guerra: Páris, príncipe troiano filho de Príamo e Hécuba, numa viagem a Esparta, tomara-se de desejo por Helena, esposa do grego Menelau, e a arrebatara para Troia (*Ilíada* III, 46-45 e 443-445). Após o Priamida

ter ultrajado as leis da hospitalidade (*xenía*) – já que fora recebido na casa de Menelau –, os aqueus declaram guerra a Troia. Nesse ínterim dos combates, são expostas as histórias dos heróis gregos e troianos. E como surge Cassandra? No canto XIII (365-376), em meio à batalha entre gregos e troianos, a princesa troiana é a bela *parthénos*; no canto XXIV (669-707), na cena da chegada do corpo de seu irmão, Heitor, a Troia, ela está nos muros, e o anuncia. Também é possível pensar uma referência a ela no canto XII (62), na fala do pai que lamenta seu próprio destino e o de seus filhos.

Na sua primeira aparição, no canto XIII (363-384), Cassandra é referida no meio de uma batalha entre Idomeneu e Otrioneu de Cabelo, aliado dos troianos. Aquele, rei dos cretenses, que havia se unido aos aqueus na expedição contra Troia, avança contra os inimigos e atinge Otrioneu. É pouco antes deste momento que a história deste é exposta. O guerreiro chegara recentemente para auxiliar os troianos; pedira a mão da filha de Príamo, e, em troca, prometera-lhe expulsar o exército aqueu das terras troianas. Ele entra na guerra combatendo avidamente, com a confiança de receber o presente que lhe prometera Príamo. Porém, ao deparar-se com Idomeneu, Otrioneu é perfurado por sua lança e cai na terra. Não podendo cumprir seu lado do acordo com Príamo, o herói deixará de receber a mão de sua filha. Esta, “a mais bela” dentre suas filhas, é justamente Cassandra, nomeada no verso 365 e aludida também no verso 376, como filha de Príamo:

II. XIII, 363-384³:	<p>πέφνε γὰρ Ὀθρυονῆα Καβησόθεν ἔνδον ἔοντα, ὅς ῥα νέον πολέμοιο μετὰ κλέος εἰληλούθει, ἦτε δὲ Πριάμοιο θυγατρῶν εἶδος ἀρίστην Κασσάνδρην ἀνάεδνον, ὑπέσχετο δὲ μέγα ἔργον, ἐκ Τροίης ἀέκοντας ἀπωσέμεν νῆας Ἀχαιῶν. τῷ δ' ὁ γέρον Πρίαμος ὑπὸ τ' ἔσχετο καὶ κατένευσε δωσέμεναι· ὃ δὲ μάραθ' ὑποσχεσίησι πιθήσας. Ἴδομενεὺς δ' αὐτοῖο τιτύσκετο δουρὶ φαεινῷ, καὶ βάλεν ὕψι βιβάντα τυχῶν· οὐδ' ἤρκεσε θώρηξ χάλκεος, ὃν φορέεσκε, μέση δ' ἐν γαστέρι πῆξε. δούπησεν δὲ πεσών· ὃ δ' ἐπέύξατο φώνησέν τε· Ὀθρυονεῦ περὶ δὴ σε βροτῶν αἰνίζομ' ἀπάντων εἰ ἔτεδὸν δὴ πάντα τελευτήσεις ὅσ' ὑπέστης Δαρδανίδη Πριάμω· ὃ δ' ὑπέσχετο θυγατέρα ἦν. καὶ κέ τοι ἡμεῖς ταῦτά γ' ὑποσχόμενοι τελέσαιμεν, δοῖμεν δ' Ἀτρεΐδαο θυγατρῶν εἶδος ἀρίστην Ἄργεος ἐξαγαγόντες ὀπιούμεν, εἴ κε σὺν ἄμμιν Ἴλιου ἐκπέρσης εὖ ναιόμενον πτολίεθρον. ἀλλ' ἔπε', ὄφρ' ἐπὶ νηυσὶ συνώμεθα ποντοπόροισιν ἀμφὶ γάμω, ἐπεὶ οὐ τοι ἐδνωταὶ κακοὶ εἶμεν.</p>	<p>365</p> <p>370</p> <p>375</p> <p>380</p>
---------------------------------------	--	---

³ Excertos retirados de *Thesaurus Linguae Graecae (TLG)* (<http://stephanus.tlg.uci.edu/>), edições de T. W. Allen, *Homeri Ilias* (Clarendon, 1931).

Ἦς εἰπὼν ποδὸς ἔλκε κατὰ κρατερὴν ὑσμίνην
ἦρωσ Ἰδομενεύς· τῷ δ' Ἄσιος ἦλθ' ἐπαμύντωρ

É que abateu Otrioneu de Cabeso, presente na altura,
que chegara recentemente devido ao rumor da guerra;
pedira a Príamo a mais bela de suas filhas, Cassandra. 365
Não trouxera dons nupciais, mas prometera uma grande façanha:
à força escorraçar de Troia os filhos dos Aqueus.
Prometera-lhe então a filha o ancião Príamo, inclinando
a cabeça; e ele combatia, confiante no que fora prometido.
Porém Idomeneu apontou contra ele a lança luzente; atirou-a 370
e acertou-lhe enquanto caminhava, altivo. A couraça de bronze
que envergava não o protegeu: a lança fixou-se em seu ventre.
Tombou com um estrondo e sobre ele exultou Idomeneu:
“Otrioneu, sem dúvida acima de todos te considero louvável,
se na verdade fizeres todas as coisas que prometeste 375
a Príamo Dardânida; ele que te prometeu sua filha!
Também nós prometeríamos o mesmo e o cumpriríamos,
e dar-te-íamos a mais bela das filhas do Atrida,
trazendo-a de Argos para a desposares, se para nós
tu saqueasses a bem habitada cidadela de Ílion! Segue pois 380
conosco, para que junto às naus tudo sobre as núpcias
combinemos: maus não somos como parentes por casamento!”
Assim dizendo, arrastou-o pelo pé no possante combate
o herói Idomeneu; (...)⁴

A figura de Cassandra aqui é a da princesa de Troia, filha do rei Príamo, na fase de *parthénos*, condição que a disponibiliza ao casamento – o *gámos*. Realçando sua nobreza, o narrador a retrata como prometida como um presente àquele guerreiro que, igualmente nobre, trouxesse a vitória para os troianos. No entanto, o casamento não se realiza – nem com ele, nem com qualquer outro guerreiro, como descobrimos na *Odisseia* (11, 421-425); ela não foi dada como presente para o melhor dos troianos, mas oferecida como butim ao rei de Argos, o filho de Atreu e irmão de Menelau, que chefiou a expedição dos aqueus, Agamêmnon.

Ainda quanto ao canto XIII da *Ilíada*, vale notar que Idomeneu diz a Otrioneu que também os aqueus lhe dariam a mais bela filha do rei Atrida, vinda de Argos. A exultação proferida por Idomeneu assemelha-se em muito à mensagem de Aquiles no canto IX (388-392), que também faz referência a um suposto casamento entre ele próprio e a filha do rei. Aquiles afirma que não desposaria a filha de Agamêmnon nem que fosse tão bela quanto Afrodite. Novamente reforça-se o aspecto da beleza – conectada à *parthenía* da jovem – e, ainda, da nobreza, posto que o guerreiro sugere que se escolha outro pretendente, um aqueu mais símil ao Atrida e detentor de maior realeza.

⁴ Todas as traduções da *Ilíada* são de Lourenço (2013).

Apesar de no caso de Otrioneu não ser explícita e não necessariamente referir-se à tal figura, a fala de Idomeneu – e a referência sugerida no canto IX – faz com que seja válido traçar uma breve referência ao episódio do sacrifício de Ifigênia, executado por Agamêmnon, seu pai, narrado na tragédia *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides (c. 480-406 a.C.). A jovem teria vindo de Argos para casar-se com Aquiles, o melhor guerreiro dos aqueus, a convite de seu pai; porém, ao chegar a Áulis, onde o exército chefiado por ele se encontrava, descobre que ele havia mentido e que, na verdade, ela fora levada para ser sacrificada, a fim de que os aqueus finalmente conseguissem rumar para Troia – eles, que estavam ainda em Áulis, deveriam realizar o sacrifício de Ifigênia a Ártemis, para que os ventos voltassem a soprar e pudessem partir para a guerra, a fim de executar a punição de Páris pelo crime contra as *xenía*.

Assim como Ifigênia teria vindo até o exército de seu pai para casar-se com o melhor guerreiro grego, Idomeneu sugere, na passagem citada anteriormente, ainda que em tom de deboche, que a mais bela filha de Agamêmnon viesse de Argos para casar-se com Otrioneu, se ele lutasse ao lado dos aqueus e saqueasse Troia. Idomeneu propõe que, em vez de casar-se com Cassandra, ele se case com a filha do Atrida, num discurso que poderia aludir a Ifigênia. Diga-se que o paralelo entre as duas virgens – a troiana filha de Príamo, e a argiva, filha de Agamêmnon –, possivelmente traçado no canto XIII (374-382) da *Ilíada*, é muitas vezes lembrado no *corpus* da tragédia clássica, e trataremos dele mais adiante.

A filha de Príamo possui como atributo manifesto a beleza, que qualifica a figura de Cassandra como *parthénos*, a virgem que já se despediu da infância e se encontra preparada para casar, para celebrar o *gámos*:

Determinada pela idade e *status* sexual, a virgindade era então um estágio através do qual cada mulher passou a caminho da plena integração social. Ela coincidia com a nubildade e também implicava proximidade com a prontidão psicológica para casar (Sissa, 1990a, p. 76).

No caso da troiana, o casamento aconteceria com Otrioneu e possibilitaria que ela fosse usada como um “presente” nobre e honroso em troca da vitória dos troianos sobre os gregos.

No XXIV, Cassandra não é apenas mencionada, mas é personagem, aquela que avista, do alto de Pérgamo, a chegada do corpo do irmão: Heitor, que fora morto por Aquiles em batalha (XXII, 250-362), é trazido à cidade por seu pai, Príamo. Os versos

696-709 narram como ninguém, além dela, percebeu a aproximação do comboio funerário de Heitor, e como ela própria anuncia a chegada do guerreiro aos troianos:

Il., XXIV, 696-709:

οἱ δ' εἰς ἄστυ ἔλων οἰμωγῆ τε στοναχῆ τε
 ἵππους, ἡμίονοι δὲ νέκυν φέρον. οὐδέ τις ἄλλος
 ἔγνω πρόσθ' ἀνδρῶν καλλιζώνων τε γυναικῶν,
 ἀλλ' ἄρα Κασσάνδρῃ ἰκέλη χρυσῆ Ἀφροδίτῃ
 Πέργαμον εἰσαναβᾶσα φίλον πατέρ' εἰσενόησεν 700
 ἔσταότ' ἐν δίφρῳ, κήρυκά τε ἀστυβοώτην·
 τὸν δ' ἄρ' ἐφ' ἡμιόνων ἴδε κείμενον ἐν λεχέεσσι·
 κώκυσέν τ' ἄρ' ἔπειτα γέγωνέ τε πᾶν κατὰ ἄστυ·
 ὄψεσθε Τρῶες καὶ Τρωάδες Ἴκτορ' ἰόντες,
 εἴ ποτε καὶ ζῶντι μάχης ἐκνοστήσαντι 705
 χαίρετ', ἐπεὶ μέγα χάρμα πόλει τ' ἦν παντί τε δήμῳ.
 Ὡς ἔφατ', οὐδέ τις αὐτόθ' ἐνὶ πτόλει λίπετ' ἀνήρ
 οὐδὲ γυνή· πάντας γὰρ ἀάσχετον ἴκετο πένθος·
 ἀγχοῦ δὲ ζύμβληντο πυλάων νεκρὸν ἄγοντι.

Com choro e com pranto conduziram os cavalos até a cidade, enquanto as mulas levavam o morto. Nenhum outro se apercebeu deles, dentre os homens e mulheres de bela cintura; porém Cassandra, semelhante à dourada Afrodite, subira a Pérgamo e de lá avistou o pai amado 700 em pé no carro e o arauto, mensageiro da cidade. Viu Heitor, jazente num esquite, puxado pelas mulas. Emitiu um grito ululante e disse a toda a cidade: “Vede, Troianos e Troianas! Vinde e vede Heitor, se alguma vez voz regozijastes ao vê-lo regressar vivo da batalha: 705 à cidade era ele uma grande felicidade, assim como a todo o povo.” Assim falou; e ali na cidade não ficou nenhum homem ou mulher. A todos sobreveio uma dor impossível de suportar. Junto dos portões encontraram Príamo a trazer o morto.

A beleza de Cassandra, mencionada já no canto XIII, também está presente na caracterização da princesa no XXIV: ela é “semelhante à dourada Afrodite” (699), a mais bela das deusas. Tal fórmula é muitas vezes usada para descrever a beleza feminina na épica homérica, em chave erótica, porque de moças prontas a adentrarem o mundo do sexo, regido pela deusa, ou de mulheres que já dele participam⁵. Outras moças, além de Cassandra, em Homero são descritas como belas pela aproximação a Afrodite e à sua sensual beleza: uma das filhas de Agamêmnon (*Il.* IX, 389), bem como Hermíone, filha de Helena e Menelau (*Od.* 4, 14). E dessas três *parthénoi*, as últimas duas são citadas num contexto pré-nupcial (Duarte, 2018, p. 91) – a filha de Agamêmnon foi prometida em

⁵ Ver a caracterização de Briseida, “cuja beleza igualava a da dourada Afrodite” (*Il.* XIX, 282) e de Penélope “símile de Cípris dourada” (*Od.* 17, 35-36) e “símile (...) de Afrodite áurea” (*Od.* 19, 54). Ambas são mulheres, e não *parthénoi*, já tendo adentrado a esfera da sexualidade.

casamento a Aquiles, ao passo que Hermíone festeja suas bodas com o filho do mesmo herói, Neoptólemo.

Sobre a beleza de Afrodite, vale lembrar da disputa entre ela, Atena e Hera, na qual as três, oferecendo-lhe presentes, caso fossem escolhidas, pediram a Páris que decidisse qual dentre elas era a mais bela. O troiano escolheu Afrodite, que lhe oferecera a mais bela mortal, Helena. O desejo entre Páris e ela, esposa de Menelau, teria causado a Guerra de Troia, posto que o troiano a raptou, hóspede que era de seu marido, e levou-a para Troia. A beleza de Afrodite, que faz com que ela seja escolhida por Páris na disputa entre as três deusas, pode ser associada, portanto, à ruína de Troia. Se a deusa é a mais bela do Olimpo, Helena é a mais bela dentre as mortais, o que dele fez dom sedutor irresistível ao jovem juiz; sua beleza, como a de Afrodite, liga-se à destruição da cidade troiana. A bela Cassandra, por outro lado, não tem, como as outras duas, sua beleza relacionada à queda de Ílion, mas vê o pilar da cidade abatido – o irmão Heitor – e será vitimada pelo saque e dominação de Troia. É ela quem anuncia, no canto XXIV, que os troianos perderam a guerra, ao ver Heitor chegando morto à cidade. É ela, bela, jovem, ainda por realizar o grande feito da vida feminina – o casamento – que canta, antes de todos, o fim do reino de Príamo.

No anúncio que faz, ela está posicionada acima de todos, na muralha, no alto da cidadela, um lugar que, a princípio, poderia parecer estranho a uma figura feminina. Em geral, na cultura grega antiga, o ambiente externo é designado aos homens, ao passo que às mulheres é destinado o ambiente recolhido da casa. A princesa encontra-se fora, onde ela vê, lamenta e comunica à cidade o que se passa com seu irmão.

Cassandra, ao contrário da mulher grega que vive na marginalidade da lareira doméstica, não é mais apresentada em um contexto de ocupação feminina. Já é significativa, na *Ilíada*, a sua aparição anormal no alto dos muros de Troia, fora do espaço doméstico, no lugar onde a presença de uma mulher não é contemplada e, de fato, constitui uma excepcionalidade, uma anormalidade. (Mazzoldi, 2001, p. 30).

A sensação de estranheza, ou, ainda, de singularidade, é mais evidente quando nos deparamos com Helena, que, no canto III (161-242), observa sobre os muros o exterior da cidadela: os exércitos reunidos para a batalha travada ali, na planície, em frente aos portões. Ela é a personagem feminina incomum na narrativa, estrangeira numa cidade que decide acolhê-la porque vem com Páris. Quando aparece sobre a muralha, chamada pela mensageira divina Íris, deixa claro o lugar que ocupa no poema, no limiar externo entre

os gregos e troianos, fora da casa de Menelau, mas também fora da casa de Páris. A heroína, que ficara sabendo por Íris que o troiano e o aqueu disputavam-na em batalha, saudosa de seu primeiro marido, vai até a muralha onde está sentado Príamo, rodeado por outros troianos anciãos. Ela é chamada pelo rei a ir até a muralha, para ver o embate e, mais do que isso, indicar-lhe quem eram os aqueus que protagonizavam a luta⁶.

A partir disto, podemos diferenciar Helena e Cassandra, no que diz respeito à aparição no ambiente externo à casa. Se, por um lado, de Helena, enquanto uma mulher que habitara até a pouco um lar grego, esperaríamos um comportamento doméstico – a casa (*oikos*) é o espaço feminino por excelência –, de Cassandra talvez não pudéssemos aguardar o mesmo, uma vez que, como *parthénos*, não está mais plenamente inserida na casa paterna, nem ainda foi conduzida à casa do marido, em que se institui seu lugar social, mas circula entre ambas, com seu *status* transitório.

Até aqui, o que a epopeia iliádica enfatizou foi a beleza de Cassandra e seu *status* de *parthénos*. Muito se fala sobre seu caráter mântico e espera-se vê-lo em Homero; não o vemos – não claramente. A questão sobre sua presença no desenho da Cassandra épica é muito discutida. As opções debatidas, segundo Sabina Mazzoldi, em *Cassandra, la vergine e l'indovina* (2001, p. 116), seriam estas: negação enfática da forma extática de divinação na Cassandra de Homero; reconhecimento de sua ausência, não por desconhecimento do poeta, mas pelo “decoro e a dignidade épica”; admissão de uma mântica intuitiva em Homero, mas não em Cassandra; argumentação em prol de elementos mânticos na princesa. Conclui Mazzoldi que, se houvesse uma Cassandra *mántis* em Homero, a referência a ela seria muito mais explícita, e estaria presente em outras partes do poema.

A fala de Cassandra na destacada cena do canto XXIV da *Ilíada*, de fato, não mostra a confusão que lhe é típica em seu estado de êxtase divinatório, na qual passado, presente e futuro se sobrepõem, como é comum no *corpus* poético em que aparece. Porém, na figuração da personagem, haveria uma característica própria de seu estado premonitório: o grito que inicia sua fala. O “grito ululante”, tradução para a ação de *kókyesen*, expressa no verso 703, imediatamente antes de sua fala: o gritar de dor, de lamento, que não é extático, mas que precede a fala premonitória. Note-se que um dos terríveis rios do Hades, atravessado pelos sopros vitais (*psykhai*) dos mortos que para lá

⁶ Também no canto III (428-436), Helena exerce um papel incomum para a mulher. Ela dá conselhos de Guerra à Paris e incentiva-o, mas no ambiente doméstico.

descem, desolados, sofrendo, é o Cócito, nome que advém do verbo *kōkýein*. Cassandra iniciaria o lamento fúnebre do irmão por aguda expressão de dor e desolação, no que será depois seguida pelo choro das outras troianas sobre o cadáver do guerreiro. Não podemos descartar a hipótese de que este primeiro grito, presente em Homero, serviria de modelo pra caracterizar posteriormente a troiana como profetisa – se não isso, no mínimo adensaria sua trágica figura de *mántis*. Ainda que se trate de uma conjectura, o grito, que, no entanto, aqui não aparece num contexto de êxtase premonitório, poderia nos remeter à expressão que, em obras posteriores⁷ a Homero, indica justamente este ânimo na troiana.

Outro motivo que nos faz crer que Cassandra não é tomada como *mántis* na cena do canto final da *Ilíada* é o fato de que sua fala, clara, convence os troianos rapidamente a seguirem seu conselho. Depressa, nenhum homem ou mulher fica na cidade, mas todos vão aos portões para ver o regresso de Heitor (707-708). Na poesia grega posterior a Homero, a fala de Cassandra causa confusão e descrença por parte do ouvinte. A profetisa de Apolo teria recebido dele uma maldição, por não se entregar aos seus desejos, que decretava que todo aquele que ouvisse suas profecias, nelas não acreditaria. Na *Ilíada*, o movimento é outro. A princesa fala sobre aquilo que, apesar de passar despercebido, pode ser visto pelo homem comum, e, mais do que isso, ela é entendida e acreditada. Realmente, a primeira aparição da *manteía* de Cassandra não surge na epopeia – séculos adiante, surge em Píndaro, como mostraremos mais à frente.

A troiana é identificada como princesa filha de Príamo, que nutre imenso amor pelo pai, e irmã de Heitor, que lamenta sua morte do alto dos muros da cidade. “Na *Ilíada*, Cassandra é unicamente a filha de Príamo que vem prometida como esposa a Otrioneu no canto 13 e aguarda preocupada sobre os muros o retorno do pai com o corpo do irmão no canto 24” (Mazzoldi, 2001, p. 117).

Há na epopeia ainda outra possível alusão a Cassandra, que ocorreria no canto XXII. No verso 62, Príamo teme seu futuro, no qual morreria velho, depois de ter visto os muitos horrores que a Guerra de Troia lhe propiciaria: “os meus filhos a morrer, minhas filhas a serem arrastadas” (“οἷός τ’ ὀλλυμένων ἐλκηθείσας τε θύγατρας”). O poeta poderia referir-se ao episódio do ultraje de Ajax, em que o aqueu teria arrastado Cassandra, suplicante, de dentro do templo de Atena, para violá-la. A ciência do episódio

⁷ Como veremos, em capítulos posteriores, em algumas tragédias que fazem parte do *corpus* deste trabalho, por exemplo.

por parte de Homero também seria presumível pela referência ao ódio de Atena por Ájax, na *Odisseia* (4, 503), em razão do ultraje a seu templo.

Se na *Ilíada*, a troiana aparecia cercada pela glória e pela nobreza de heróis – Otrioneu e Heitor –, na *Odisseia* (9, 421-425), há uma mudança brusca. Além de encontrar-se no mundo dos mortos, ela está rodeada de lamento e infâmia. Agamêmnon, que a acompanha, não alcançara a morte com o *kléos* (glória) da batalha, mas pelo assassinato brutal que levou Cassandra consigo ao Hades: muito embora o rei “tenha sobrevivido a Troia, seu assassinato pelo amante de sua esposa no seu retorno constitui a morte mais lamentável e inglória para quem foi o mais poderoso dos aqueus” (Clay, 1997, p. 109).

Cassandra será mencionada na *Odisseia* no canto 11 (421-425), na narrativa da descida de Odisseu até o Hades, na fala de Agamêmnon a ele. O Atrida a ele se lamenta e chora por seu destino funesto, contando-lhe que sofrera pelas mãos de Egisto, com o apoio de sua própria esposa. Continua a narrativa, dizendo que também Cassandra teve fim símil ao seu, pois Clitemnestra a aniquilara:

Od. 11, 421-425⁸:	οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρὸς Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρη δολόμητις ἄμφ' ἐμοί· αὐτὰρ ἐγὼ ποτὶ γαίῃ χεῖρας αἰείρων βάλλον ἀποθνήσκων περὶ φασγάνῳ· ἡ δὲ κυνῶπις νοσφίσατ' (...)	425
	Ouvi o grito lancinante de Cassandra, filha de Príamo: escorchou-a sobre mim Clitemnestra, sinuoso pensamento. Eu quis erguer a mão, tombava à terra: a cara-de- cadela apunhalou-me. (...) ⁹	425

Nas palavras de Agamêmnon, Cassandra é a filha de Príamo e aparece como sua companheira de morte: assassinada, tombou sobre seu corpo morto e com ele desceu ao Hades. Enquanto Egisto abateu o rei, Clitemnestra abateu a troiana: homem mata homem, mulher mata mulher, na narrativa da epopeia. “Não por acaso, Cassandra comparece neste contexto: uma presença feminina associada ao rei está intimamente ligada e aparece como *complemento* ao papel de primeiro plano que é adquirido por Clitemnestra, como verdadeira artífice do complô” (Mazzoldi, 2001, p. 65).

⁸ Texto extraído do TLG (<http://stephanus.tlg.uci.edu/>), na edição de P. von der Mühl, *Homeri Odyssea* (Helbing & Lichtenhahn, 1962).

⁹ Tradução: Vieira (2011).

Cassandra, todavia, é retratada como vítima inocente de um crime cometido por uma rainha traiçoeira. O motivo da morte dela não é explicitado – escrava ou concubina de Agamêmnon? O texto homérico não nos diz. De todo modo, seria possível sugerir que Clitemnestra tivesse ciúmes da troiana que chegara da guerra, a Argos, com o rei, seu marido. E o movimento que Agamêmnon quis, mas não conseguiu, fazer – de erguer as mãos ao ouvir o grito de Cassandra – foi uma tentativa de salvá-la.

Poemas do “ciclo épico”

A figura de Cassandra se acha em ao menos em três poemas do chamado “ciclo épico”, dos quais restaram apenas fragmentos muito precários e pequenos, e para os quais o principal testemunho é o da *Crestomatia*, de Proclo, o gramático do século II d.C. ou o neoplatonista do V d.C.. *Cantos cíprios*, *Saque de Troia* (Arctino de Mileto), e *Pequena Ilíada* (Lesques de Mitilene) são os poemas que fazem menção à troiana, os dois últimos datados do século VI a.C., e o primeiro, do VII a.C., a mais longa de todas as epopeias conhecidas, salvo as de Homero (Ragusa, 2005, pp. 93-94).

Nos *Cantos cíprios*, após a narrativa do casamento da Nereida Tétis e Peleu, que gerarão Aquiles, e do julgamento de Páris, que elegeu Afrodite a mais bela dentre as três deusas¹⁰, o troiano convoca uma frota e parte para a Grécia. Com ele segue Eneias, por ordem da própria deusa que, em retribuição, favorece-o na aventura erótica do rapto de Helena. Neste momento, Cassandra prevê as desgraças que recairão sobre Troia, diz a certa altura o primeiro testemunho sobre a epopeia (Fr. 1¹¹):

Ἐπειτα δέ, Ἀφροδίτης ὑποθεμένης, ναυπηγεῖται, καὶ Ἔλενος περὶ τῶν μελλόντων αὐτῷ προθεσπίζει. καὶ Ἀφροδίτη Αἰνεΐαν συμπλεῖν αὐτῷ κελεύει. καὶ Κασσάνδρα περὶ τῶν μελλόντων προδηλοῖ.

Então, construiu navios, por sugestão de Afrodite. Heleno profetizou o que haveria de acontecer, Afrodite ordenou-lhe que Eneias navegasse com ele e Cassandra anunciou o futuro.

Heleno e Cassandra, irmãos de Páris, detêm um conhecimento acerca do futuro. Sobre o primeiro, é atestada na *Ilíada* (VI, 76) sua aptidão de áugure. É notável que, nesse mesmo poema homérico, somente Heleno – e não Cassandra – seja retratado a partir de tal dom. À troiana, resta apenas a beleza e a possibilidade do casamento:

Sendo assim, em Homero, é somente Heleno, seu irmão, quem possui o dom da adivinhação – Heleno é o οἰωνοπόλος ἄριστος, o “excelente adivinho”. Cassandra é, na *Ilíada*, uma bela donzela cuja promessa de matrimônio inspira ações heroicas e, na Odisseia, aquela que, como vítima inocente, partilha do destino cruel de Agamêmnon, ao lado de quem encontra seu fim. De uma a outra epopeia, tudo que dela ouvimos são seus gritos e lamentos. (Correia, 2019, p. 5)

¹⁰ O mito já foi referido anteriormente no capítulo.

¹¹ Edição de Evelyn-White (1964). Tradução: Maria Luísa Resende *apud* Vinagre (2013, p. 25).

Nos *Cantos cíprios*, ainda que a troiana esteja nessa posição com relação aos conhecimentos do porvir, não necessariamente é retratada como profetisa em estado de êxtase. A crer no resumo da cena que a epopeia narrou, há uma diferenciação entre Cassandra e Heleno – e provavelmente entre o conteúdo de suas profecias –, que complementam um ao outro (Mazzoldi, 2001, p. 118).

Passando a outra epopeia, uma breve aparição de Cassandra dá-se na *Pequena Ilíada*, segundo o testemunho de outra fonte acerca do poema, o viajante do século II d.C., Pausânias (*Descrição da Grécia* X, 27, 1)¹²:

ἀφίκετο μὲν δὴ ἐπὶ τὸν Κασσάνδρας ὁ Κόροιβος γάμον, ἀπέθανε δέ, ὡς μὲν ὁ πλείων λόγος, ὑπὸ Νεοπτολέμου, Λέσχεως δὲ ὑπὸ Διομήδους ἐποίησεν.

Corebo veio para casar com Cassandra, mas morreu. Segundo a maior parte, pela mão de Neoptólemo, mas segundo Lesques, pela mão de Diomedes.

Cassandra figura como noiva em meio à Guerra de Troia, como na *Ilíada*. Lá (XIII, 363-384) seu pretendente era Otrioneu, morto por Idomeneu em batalha; na *Pequena Ilíada* de Lesques, a cena se repete, com outros personagens: ela é noiva de Corebo, morto por Neoptólemo ou por Diomedes. Em ambos os casos, portanto, ela é a noiva prometida que nunca se casa, porque seus pretendentes são mortos antes das bodas, o que dela faz a *parthénos* que a guerra impede de passar a *gynḗ*, de fazer a transição, de se inserir de modo pleno e institucionalizado na sociedade, exercendo os papéis sociais femininos por excelência, de mãe e esposa. Terrível é a imagem dessa bela *parthénos*, vítima da luxúria de Páris pela beleza de Helena, e dos desígnios de Afrodite.

Por fim, a epopeia *Saque de Troia* traz Cassandra em uma cena que, até onde podemos saber, narra a violência que sofreu pelas mãos de Ajax Lócrio. Cassandra, que havia se refugiado no templo de Atena, após a invasão grega à cidade, é arrastada pelo herói para fora dali. A violência do ato é tão grande que o aqueu derruba e arrasta consigo também a estátua de madeira da deusa, que a jovem agarrara como suplicante (Fr. 1¹³):

Κασσάνδραν δὲ Αἴας ὁ Ἰλέως πρὸς βίαν ἀποσπῶν συνεφέλκεται τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ξόανον·

Ájax, filho de Oileu, ao retirar Cassandra à força, arrastou também a estátua de Atena; (...)

¹² Edição de Jones (2000), com a tradução indicada à nota anterior.

¹³ Edição de Evelyn-White (1964). Tradução: Maria Luísa Resende *apud* Vinagre (2013, p. 28).

Terá ela sido apenas arrastada, ou violada por Ájax em meio aos excessos criminosos praticados pelos vencedores no decorrer do saque de Troia? A indagação não é respondida pelo pouco que nos é dado conhecer da epopeia. Evidências iconográficas são muitas para a violação (Mazzoldi, 1997, pp. 14-18); poucas, as poéticas. Mas é bem possível que a violação também tenha ocorrido, por dois argumentos (Vinagre, 2013, p. 28): um é o da menção feita pelos autores helenísticos sobre a cena como um ataque à virgindade da princesa; o outro, da circunstância de Cassandra ser representada na iconografia justamente na sua violação, nua ou com poucas roupas, em vasos dos séculos V e IV a.C. Possível, sim, mas inverificável no *Saque de Troia*, com base no qual “apenas poderemos concluir que houve, na realidade, um acto de violência por parte de Ájax para com Cassandra, mas sem o referido cariz sexual” (*ib.*, p. 29).

CASSANDRA MÉLICA

Alceu (c. 630-580 a.C.)

O Fragmento 298 (Voigt)¹⁴ de Alceu apresenta a violação de Cassandra por Ájax Lócrio (ou Menor). A princesa troiana, dada na canção como sacerdotisa de Atena, é possuída à força pelo guerreiro aqueu dentro do templo da deusa. Como punição, Atena envia uma tempestade que, acometendo os navios do herói, impede que ele volte para a ilha de Eubeia, sua terra. Todos os aqueus que, assim como Ájax, ultrajaram os deuses com seus excessos no saque de Troia serão duramente castigados; daí os dificultosos retornos, ou mesmo frustrados, tematizados numa epopeia perdida, que leva esse tema no título (*Nóstoi*), e na *Odisseia*.

O poema de Alceu, que narra a pena de Ájax, não chegou a nós completamente preservado. Cito seus versos mais legíveis:

]σαντας αἰσχυν[...]τατα μῆνδικα
]ην δὲ περιβάλλον[τ' ἀν]άγκα<ι>
]χενι λαβολίω π.[..]αν·
] Αχαιοῖσ' ἦς πόλυ βέλτερον
]..ηντα κατέκτανον 5
]παρπλέοντες Αἴγαις
]. ἔτυχον θαλάσσης·
]εν ναύω Πριάμω πάϊς
 Α]θανάας πολυλάϊδος

¹⁴ Edição Voigt (1971). Tradução com comentário: Ragusa (2013, pp. 88-89).

	<p>]απαπένα γενεῖω δυσμέ]νεες δὲ πόλιν ἐπῆνον]υπ[.]ας Δαῖφοβον τ' ἄμα]ον οἰμῶγα δ' [ἀπ]ὸ τείχεος]ι παίδων ἄυτα]ον πέδιον κατήχε· λ]ύσσαν ἦλθ' ὀλόαν ἔχων]-[]νας Πάλλαδος, ἃ θεῶν]σι θε]οσύλαισι πάντων]·]τα μακάρων πέφυκε·]σι δ' ἄμφο]ιν παρθενίκαν ἔλων παρεστάκο]ισαν ἀγάλματι ὁ Λόκρος οὐδ' ἔ]δεισε]ος πολέμω δότερρ]αν ν· ἃ δὲ δεῖνον ὑπ' ὄ]φρυσι – σμ[]πελιδνώθεισα κατ οἴνοπα – ἄϊξ[ε πόντον, ἐκ δ' ἀφάντοις – ἔξαπ[ίνας ἐκόκα θυέλλαις· </p>	<p> 10 15 20 25 </p>
	<p> ... não conforme a justiça lançaram correntes ... nos pescoços, por lapidação para os aqueus bem melhor era ... matarem navegando para além de Egeia ... encontrariam o mar; ... (no) templo ... a menina de Príamo ... de Atena de multiespólios ... (tocando) o queixo mas os inimigos entravam na cidade ... e Deífobo junto ... lamentação da muralha ... das crianças o grito ... tomou a planície tomado de furor funesto, (ele) veio ... de Palas, que dos deuses todos, venturosos, é ... aos sacrílegos ...; e agarrando a virgem com ambas (as mãos), ela postada junto à estátua o Lócrio não temeu ... doadora de guerras ...; mas ela, terrivelmente de sob os sobrolhos ... empalidecendo, pelo mar vináceo voou, e com ocultas tempestades de súbito agitou-o; ... </p>	<p> 5 10 15 20 25 </p>

Apesar de Cassandra não aparecer nomeada no fragmento, sua presença é atestada. Segundo Malcom Davies, em “The ‘Cologne Alcaeus’ and paradigmatic allusiveness” (1988, pp. 39-40), é muito comum que as figuras míticas que aparecem na poesia sejam referidas através de uma alusão paradigmática de parentesco – isso, inclusive, em Alceu. Referir Cassandra como “menina de Príamo” ou Ájax como

“Lócrio”, isto é, através de sua filiação, faz parte da caracterização de personagens heroicas, aristocráticas que são, e de um estilo que pressupõe que a narrativa contada já seja conhecida e possa ser apreendida com facilidade pelo ouvinte (*ib.*, p. 42).

Em primeiro lugar, Cassandra é figurada como filha de Príamo. Além disso, é a virgem sacerdotisa de Atena, qualidade ressaltada em *partheníkan* (20), que enfatiza a sua puberdade. Isso é interessante para Alceu, porque “transmite a atração de Ajax por Cassandra, o *páthos* da situação e sua inferioridade na hierarquia de poder” (Hutchinson, 2001, p. 223), além de permitir o possível contraste entre a jovem e a deusa – também virgem – Atena. Dessa maneira, a *parthenía* da sacerdotisa reforça seu retrato como moça desejável e a coloca em relação direta com a deusa para a qual se posta como suplicante.

Cassandra é tomada como uma personagem secundária do poema, que tem Ajax e Atena como figuras principais. Nos versos 20-21, o crime do aqueu é descrito, mas não há referência sobre o ato em si ou às reações de Cassandra; ela é lembrada apenas como alguém agarrada à estátua da deusa, num cenário em que todo o impasse acontece entre os oponentes Ajax e Atena (Kip, 1987, p.126). Ainda que assim seja, através da troiana o aqueu é representado como brutal, tomado de furor, perseguidor de uma presa que agarra com ambas as mãos; através de filha de Príamo, conseqüentemente, a ira de Atena pode ser explicada e ressaltada.

A deusa aparece, primeiro, como estátua e, depois, em pessoa; seu “poder protetor parece se concretizar na sua imagem, [a estátua] e [a pessoa] se interpenetrando” (Mazzoldi, 2001, p. 35). Cassandra, como suplicante, toca o queixo da estátua de Atena; Ajax, sacrílego, não respeita sua condição e a arrasta do templo; a deusa, furiosa com o ultraje de seu local sagrado, pune o guerreiro. Cabe perceber que o ultraje não recai sobre a sacerdotisa, mas sobre o próprio templo da deusa, como enfatiza Mazzoldi, em “Cassandra, Aiace e lo ξόανov di Atena” (1997, pp. 7-21). Para Alceu, não é interessante dizer precisamente o que acontece com Cassandra, pois não é este o tema do poema. A troiana “não é a principal vítima, mas o meio pelo qual o ultraje é realizado” (*id.*, p. 10).

Estesícoro (c. 632-556 a.C.)

O *Saque de Troia* de Estesícoro, que possivelmente faria alusão a Cassandra, chegou até nós de forma extremamente precária. A maioria dos fragmentos da canção narrativa epicizante – como é toda a métrica do poeta – é de difícil legibilidade. O poema

narra o episódio do enorme cavalo de pau com que os troianos são presenteados pelos aqueus, dentro do qual estão escondidos inúmeros guerreiros inimigos que, ao adentrarem os muros da cidade, assegurarão a vitória sobre a cidade, causando um massacre àqueles que acolheram o ardiloso regalo. Dentre os excessos cometidos pelos aqueus no saque, está o ultraje ao templo de Atena, na violação de Cassandra por Ajax. Eis os fragmentos do *Saque de Troia* que interessa aqui comentar¹⁵:

Fr. S 88 (fr.1, col. ii, 6-12, 15-21) = Fr. 103 Davies-Finglass:

πρὸς ναὸν ἔς ἀκρ[όπο]λ[ι]ν σπεύδοντες [
 Τρῶες πολέες τ' ἐπίκ[ου]ροι
 ἔλθετε μη[δ]ὲ λόγο[ις] π[ε]ιθώμεθ' ὅπως π[ι]
 τονδεκα.[.....].νι.[...]
 ἄγνὸν ἄ[γαλ]μα [..]. ἀντεῖ καται- 10
 [σχ]ύνωμε[ν] ἄ]εικ[ε]λί]ως
 [..(.)]νιν δε[.....]. ἄζώμεσθ' ἀνάσ[σας]

[ὦς] φά[τ]ο το.[.....].[.....] 15
 φ[ρ]άζοντο.[.....]
 ἔπ[ι]ον με.[.....]
 φ.[..(.)][φυλλοφ[ορ]-
 πυκινά[ι]ς πτερ[ύ]γεσσι
 κίρκον τανυσίπ[τερον] 20
 [ψᾶ]ρες ἀνέκραγον[.....]

... ao templo na acrópole se apressando ...
 vós, troianos, e muitos aliados, vinde, e ...
 não nos persuadamos com falas, para que ...
 ...
 sacra estátua ...? ultrajando 10
 indignamente ...
 ... tenhamos o respeito da senhora (Atena?)
 [versos 13-14: ilegíveis]

assim falou ... 15
 consideravam ...
 cavalo grande ...
 ...
 com cerradas asas
 o falcão de longas asas 20
 estorninhos crocitaram ...¹⁶

Fr. S 89, 5-12 = Fr. 100 Davies-Finglass

νῦν δ' α.εγ [χα]λεπῶς πα[ρὰ] καλλιρόους 5
 δίνα[ς] Σιμόεντος ἀνήρ [
 θ]εᾶς ἰ[ό]τατι δαεῖς σεμν[ᾶς] Ἀθάνας

¹⁵ Edição Davies (1991) é adotada para Estesícoro.

¹⁶ Tradução: Ragusa (2013, pp. 142-143).

μέτ[ρα] τε καὶ σοφίαν του[[]ος ἀντὶ μάχα[ς καὶ] φυ[λόπ]ιδος κλέο[ς] .	10
εὐρυ]χόρ[ο]ν Τρο<ῖ>ας ἀλώσι[μον ἄμαρ []ν ἔθηκεν	
... mas agora ... duramente junto do remoinho do Simoento de belo fluir o homem ...	5
por vontade da Augusta, Atena, ensinando quanto aos metros e a habilidade ...	
... em vez da luta	
... glória da batalha ...	10
Da ampla terra de Troia o dia da captura ... fixou ... ¹⁷	

Fr. S 105, 3-15 = Fr. 114 Davies-Finglass

]λιποῖσα[]ματακα[]	5
γαι]αόχου]πίτνη πυ[]	
Δα]ναοὶ μεμ[αότ]ες ἐκθόρον ἴ[π]π[ου Ἐ]γνοσιδας γαιάοχος ἀγνός ε[10
]αρ Ἀπόλλων]αραν οὐδ' Ἄρταμις οὐδ' Ἀφροδίτα[]	
]Τρωῶν π[ό]λιν Ζεὺς]ατων	15
]ου Τρωῶας].μους[
ela tendo deixado ...	
...	
...	5
do segura-terra ... espalhava ...	
...	
... dânaos ansiosamente saíram do cavalo ... o Treme-Terra, o segura-terra, sacro ...	10
pois Apolo ... sacra, nem Ártemis, nem Afrodite ... dos troianos a cidade Zeus ...	
...	15
... troianos ¹⁸	

O Fragmento S 88, de difícil leitura pelas inúmeras lacunas, aludiria ao cavalo de Troia, e, ainda mais, ao debate entre os troianos sobre ele, antes de aceitarem o presente e levarem-no para dentro dos portões da cidade. A estátua do verso 10 provavelmente é

¹⁷ Tradução: Ragusa (2013, pp. 143).

¹⁸ Tradução: Ragusa (2010, p. 216).

de Atena, cuja ira os troianos temem, caso não aceitem o cavalo. Os pássaros, ao final do fragmento, aludem provavelmente à destruição de Ílion, um presságio mal interpretado ou ignorado pelos troianos, anotam Davies e Patrick Finglass, em *Stesichorus, the poems* (2014, p. 426). No caso da primeira opção, comentam (pp. 441-442), talvez houvesse a influência de Zeus para que entendessem o portento como positivo e acolhessem o cavalo de pau. Note-se que “Estesícoro situa fora da cidade o debate sobre o que fazer com o cavalo (...)” (*id.*, p. 404). E que é bem possível que Cassandra estivesse na cena presente no papel de *mántis*, prevendo a ruína no momento em que o ardil aqueu entrasse na cidade.

O Fragmento S 89 trata da construção do cavalo por Epeio, inspirado por Atena, algo mencionado já na *Odisseia* (8, 493) e mesmo noutra fragmento de Estesícoro (Fr. 200). É concebível nele haja um vaticínio, devido a seu tom mais alusivo que explícito, e que preveja o fim de Troia, causado por Epeio e seu cavalo (Mazzoldi, 2001, p. 122). Cassandra apareceria como aquela que vaticina – novamente, a *mántis*. Sobre essa hipótese, Martin L. West, em “Further light on Stesichorus’ *Iliu Persis*” (1969, p. 141), aludirá a uma possível menção, nos versos 1-5 (praticamente ilegíveis), a Corebo, que pretendia desposar Cassandra, mas foi morto durante o saque de Troia – episódio que constaria do poema do “ciclo épico” *Pequena Ilíada*, como vimos.

O Fragmento S 105 pode fazer referência à profetisa Cassandra, no instante em que ela vai embora, depois de ter tentado em vão convencer os troianos do perigo do cavalo que estavam prestes a acolher (West, 1971, p. 141). Nem mesmo Apolo, Ártemis ou Afrodite, favoráveis aos troianos na guerra, podem impedir a ruína da cidade.

Cassandra, se presente nesses três fragmentos de Estesícoro, aparece enquanto profetisa. Com seus dons mânticos, ela tenta salvar a cidade, alertar seus conterrâneos para o perigo que se esconde dentro do presente que vem dos aqueus. Porém, tal como em tantas outras narrativas, que veremos posteriormente, a troiana não é ouvida. Segue-se, da descrença dos troianos em suas profecias, o fim da cidade.

Íbico (ativo em c. 550 a.C.):

A figura de Cassandra acha-se em dois fragmentos de Íbico: S 151 e o 303(a) (Davies¹⁹). O primeiro narra as origens, o andamento e o final da guerra de Troia – movida pela beleza de Helena, pelos desígnios de Zeus, que leva os aqueus à guerra para punirem

¹⁹ Edição Davies (1991).

ser o ponto principal do poema. Íbico inicia nos versos um catálogo da preterição que interrompe a narrativa da guerra. Mas, fazendo-o, dá continuidade a ela, ao anunciar e trazer aos versos personagens fundamentais no desenrolar do mito.

O poeta afirma que não deseja hinear, entre outros, “Cassandra de finos tornozelos” (*taní[sph]yr[on]*, 11-2). A filha de Príamo é qualificada por uma expressão que atesta a sua beleza e juventude. Essa caracterização nos remete à personagem que, na primeira tríade é elogiada pela beleza, em espelhamento a Afrodite, graças a quem, dizem os versos 8-9, a ruína adentra Troia. Mas a heroína grega é louvada a partir dos loiros cabelos (ξ[α]νθᾶς Ἑλένας περὶ εἶδει, 5) também realçados na deusa ([χρῦ]σοέθειραν, 9). Não há na adjetivação a marca da juventude da *parthénos*, estatuto que é o de Cassandra, e não de Helena, uma mulher (*gyné*). Ademais, Helena é nomeada e sua beleza é destacada quando o poeta fala das causas da guerra – de seus agentes, enquanto que a troiana é nomeada em etapa marcadamente distinta da canção, porque de preterição da matéria que vinha sendo entoada, e logo a seguir à nomeação de Páris, cuja qualificação como *xeinapát[a]n* (10) traz à tona de pronto a imagem de Helena, condenando o herói. Afinal, sua ação criminosa não poderia estar ausente da trama de causas da queda da cidade, que o poeta vem cantando, e que decreta o terrível fim das mulheres, crianças, idosos da cidade de Troia – de jovens como sua irmã, Cassandra, a *parthénos* destruída pela luxúria do irmão, e pela ruptura do pacto social dos mais importantes do código tradicional de valores ético-morais: o das *xenía*:

Se a figura de Páris evoca inevitavelmente a de Helena e, com isso, o tema da 1ª tríade – a beleza geradora de destruição –, também a de Cassandra, indiretamente, uma vez que sua beleza aristocrática está indicada na ode, não como mola da catástrofe troiana, mas como sua frágil e adorável vítima. (Ragusa, 2010, p. 280).

A troiana, cuja delicada e jovem beleza será arrasada pelo turbilhão de sangue e crimes do saque, é vítima da guerra – vítima do irmão e de todos os demais agentes da trama. “Cassandra é passiva, conhecida por sua beleza e infortúnio. Já que ela é tão intimamente conectada com o sofrimento (sua violação por Ájax e morte pelas mãos de Clitemnestra), ela é uma corporificação do sofrimento dos troianos inocentes” (Wilkinson, 2013, p. 66). Daí sua singularização pelo poeta, consecutiva ao nome do infame troiano, para o qual Íbico confere um epíteto que já Alceu lhe dera (Fr. 283 Voigt).

No Fragmento 303(a) de Íbico, Cassandra surge como a princesa virgem (*kóran*, 2) e no contexto troiano, novamente, sendo caracterizada com palavras que aludem a sua beleza e a sua inocência:

γλαυκώπιδα Κασσάνδραν
 ἔρασιπλόκαμον Πριάμοιο κόραν,
 φᾶμις ἔχησι βροτῶν

... Cassandra de olhos glaucos,
 de amáveis cabelos, filha de Príamo,
 está presente na fala dos mortais.²¹

A beleza de Cassandra é cantada pela referência a seus olhos e cabelos. É notável que, aqui, há uma aproximação de sua figura com os deuses, pois ela recebe o mesmo epíteto (*glaukōpida*, 1) conferido na poesia épico-homérica à deusa da qual a troiana é, na tradição mítica – mas não nos poetas arcaicos vistos até aqui, salvo por Alceu (Fr. 298 Voigt) – sacerdotisa: Atena, com seus olhos brilhantes, de tom verde claro. Não há registro desse epíteto referido a nenhuma outra mortal (Tentorio, 2002, pp. 135-6).

Cassandra em Íbico é a bela virgem que tem o mesmo destino que Troia. Sua beleza virginal, carregada pela pureza e inocência e fragilidade daqueles que sofreram as agruras da guerra, faz com que a *parthenía* seja a principal expressão da troiana, frente ao contexto de destruição de sua cidade.

Baquílides (c. 518-452 a.C.)

Em Baquílides, Cassandra estaria presente na *Ode 23* (Maehler)²². A hipótese de que ela é a enunciadora da canção vem do comentário de Porfírio (século II d.C.) ao poeta latino Horácio (século I a.C.), que afirma que este teria imitado o poeta grego na *Ode 1*, 15. Esta anuncia o vaticínio de Nereu sobre a Guerra de Troia, partindo do momento em que Páris arrasta Helena pelos mares até a cidade. Em Baquílides, Cassandra lembraria a profecia, sendo “plausível a hipótese (...) de que, na chegada de Alexandre/Páris e Helena em Troia, ocasião do vaticínio de Nereu, a profetisa lamentasse o cumprimento daquele ato que teria desencadeado a guerra com os aqueus e renunciado a ruína da cidade” (Mazzoldi, 2001, p. 136). A troiana é a voz que anuncia e lamenta o destino de Ílion, aparecendo como a profetisa inspirada.

²¹ Tradução: Ragusa (2013, p. 172).

²² Edição: Maehler (2003, pp. 71-72).

Cito o *Ditirambo 23* (“*Cassandra*”), de Baquilides, em minha tradução:

Ἀθανᾶν(.) ...]δρον ἱερᾶν ἄωτο[v]		A flor ... da sacra Atenas
* * *		* * *
.....]ειον τέμενος		... santuário
* * *		* * *
]α δ'ἀχὼ κτυπεῖ		... um som ressoa
λι[γ..αι σὺν] αὐλῶν πνοᾶι		com límpido(?) sopro de aulos
* * *		* * *
]ελικτον	5	...
* * *		* * *
ἐπεῖ δε[?		e quando ...
* * *		* * *
χ]άρις πρέπει		a graça é apropriada ...
* * *		...
]ιονων νοο[... mente(?) ...
* * *		* * *
τανυῖ ἀκης ?		... de longa ponta (?) ...
* * *		* * *
ἰή,	10	<i>Iéh!</i>

Píndaro (c. 518-446 a.C.)

Em Píndaro, Cassandra está presente no *Peã 8a* (fr. 52i Mahler) e na *Pítica 11* (Maehler). O *Peã 8a* (Rutherford²³) trata da profecia de Cassandra sobre a ruína de Troia.

~?]ν ταχὺ[ς		
~?]ν πνευσ[
σπεύδοντ', ἔκλαγξέ <θ'> ἱερ[
δαιμόνιον κέαρ ὀλοαῖ-		
σι στοναχαῖς ἄφαρ,		
καὶ τοιᾶδε κορυφᾶ σά-		
μαινεν λόγων· ὦ παναπ.[~? εὐ-	20?	
ρ[ύ]οπα Κρονίων τέλεις σ[
πεπρωμέναν πάθαν ἀ[
νικα Δαρδανίδαις Ἐκάβ[
..] ποτ' εἶδεν ὑπὸ σπλάγγ[νοις		
φέρεισα τόνδ' ἀνέρ'. ἔδοξ[ε γάρ	25?	
τεκεῖν πυρφόρον ἐρι[
Ἐκατόγχειρα, σκληρᾶ [
Ἴλιον πᾶσάν νιν ἐπὶ π[έδον		
κατερεῖψαι· ἔειπε δὲ .[
~3]. [.]αι τέρας ὑπνα[λέον	30?	
~5]λε προμάθεια		
... rápido		
... respirou (?) ...		
apressando-se, gritou o sacro (?) ...		

²³ Edição de Rutherford (2001); tradução de Delfito (2020).

o numinoso coração com gemidos
 ruinosos de imediato,
 e com altivez indicou
 as palavras: “Ó... 20?
 Cronida de ampla visão, cumprirás (?)
 os sofrimentos aporcionados ...
 quando a vitória Hécuba ... Dardanida
 ... certa vez a visão em suas entranhas,
 quando carregava este varão; pois parecia 25?
 dar à luz o portador do fogo, ...
 os Cem-Braços, com duro ...
 sobre toda a planície de Ílio
 destruía-o; e disse ...
 ... presságio visto em sonho
 ... previdência

No início do verso 10 – os nove primeiros se perderam –, Píndaro menciona que Páris apressa-se, enquanto Cassandra vaticina. Provavelmente, a previsão dela ocorre no mesmo instante em que ele viaja pela Grécia, curso que o leva a ser tomado de desejo por Helena (Mazzoldi, 2001, p.124). Com gritos e terríveis gemidos (11-12), que indicam seu estado de êxtase, as palavras da troiana dão prosseguimento à narrativa (14-25). No início de seu discurso premonitório, Cassandra aponta que o destino terrível mostrado no sonho de Hécuba por Zeus (filho de Crono) será cumprido. Quando ela carregava Páris em seu ventre, sonhou que dava à luz um facho ardente; ao fim do poema, o sonho é dado como um presságio sobre a queda de Troia.

A canção de Píndaro é a primeira evidência do sonho de Hécuba (Mazzoldi, *idb.*, p. 126), que anuncia, através da fala de Cassandra, o fim dos troianos. Figurando como profetisa, Cassandra tem papel central no peã e é caracterizada em pleno exercício dos seus dons mânticos:

No fragmento pindárico, a filha de Príamo profetiza a realização, agora próxima, daquela desgraça troiana da qual o sonho de Hécuba era um presságio. No curso do vaticínio, Cassandra opera uma sobreposição de presente (a partida de Alexandre/Páris), passado (o sonho premonitório de Hécuba) e futuro (a destruição de Troia). (Mazzoldi, *id.*, *ibid.*)

Na *Pítica 11* (Snell-Maehler²⁴), epinício em honra a Trasídio de Tebas, Cassandra aparece em dois momentos (17-21; 33-37). A ode alude a Agamêmnon e a ela, logo após falar do resgate de Orestes por sua ama, e começa a questionar os motivos que levaram Clitemnestra a cometer seu delito. A responsabilidade do homicídio do rei e da troiana é

²⁴ Edição Snell-Maehler (1987).

dividida, respectivamente, entre Egisto e a rainha de Argos na *Odisseia* (9, 410, 423); na tragédia *Agamêmnon*, de Ésquilo (c. 525-456 a.C.), é atribuída a Clitemnestra e, somente em segundo plano, a Egisto. Vejamos em Píndaro, nos trechos específicos da ode, como o episódio se afigura²⁵:

17-21:	τὸν δὴ φονευομένου πατρὸς Ἀρσινόα Κλυταιμίστρας χειρῶν ὑπο κρατερᾶν ἐκ δόλου τροφὸς ἄνελε δυσπενθέος, ὅποτε Δαρδανίδα κόραν Πριάμου Κασσάνδραν πολιῶ χαλκῶ σὺν Ἀγαμεμνονία ψυχᾷ πόρευ' Ἀχέρωντος ἀκτὰν παρ' εὐσκιον	17 18 20
	Que no assassinato paterno foi salvo por sua ama Arsínoe Das brutas mãos de Clitemnestra e de sua traição funesta Quando despachou com bronze cinéreo A filha de Príamo Dardâneo, Cassandra, Junto de Agamêmnon em alma, pro Aqueronte sombrio.	20
33-37:	μάντιν τ' ὄλεσσε κόραν, ἐπεὶ ἀμφ' Ἑλένα πυρωθέντας Τρώων ἔλυσσε δόμους ἀβρότατος. ὁ δ' ἄρα γέροντα ξένον Στροφίον ἐξίκετο, νέα κεφαλά, Παρνασοῦ πόδα ναίοντ'· ἀλλὰ χρονίῳ σὺν Ἄρει πέφνεν τε ματέρα θῆκ' ἑ τ' Αἴγισθον ἐν φοναῖς.	34 35
	Trazendo a morte para a profetisa depois de saquear os bens Dos lares troicos, queimados graças a Helena. Mas seu filho foi, Pequenino, pro sopé do Parnaso, Para a casa de Estrófiο, o ancião, mas depois Ares ajudou-o a fazer a mãe e Egisto em pedaços.	35

Cassandra (20) aparece ao lado de Agamêmnon, como seu prêmio de guerra. A troiana, que havia voltado com o rei da Guerra de Troia, é referida apenas como “filha de Príamo Dardâneo”. Ao lado do chefe dos aqueus, vem como concubina, levada ao Aqueronte junto àquele do qual era butim (Mazzoldi, 2001, pp. 68-69).

No segundo trecho da *Pítica 11*, ela é “a profetisa” (*mántin*, 33), e Píndaro confere a responsabilidade de sua morte também a Agamêmnon que a conduziu, destruída sua cidade. A inocência da troiana nunca é posta em xeque: “Na versão pindárica, talvez a primeira a fazer referimento à *manteía* de Cassandra simultaneamente ao seu papel de concubina de Agamêmnon, não há um motivo preciso que explica a morte da troiana: ela é vítima inocente” (Mazzoldi, *id.*, *ibid.*).

²⁵ Tradução: Antunes (2012, p. 322).

Em Píndaro, temos pela primeira vez a imagem de uma Cassandra adivinha, reforçada a sua *manteía*. É interessante perceber, no *Peã 8a* e da *Pítica 11*, como, no entanto, recebemos dois modos diferentes de apreender a figura da mântis Cassandra. No primeiro poema, no qual não há a nomeação da troiana – ainda que sua presença seja plausível –, é exposta apenas a sua profecia, ao passo que, no segundo, temos seu nome atestado e, todavia, não apreendemos o conteúdo seu vaticínio.

São os versos de Píndaro que nos permitem ver, iluminando com clareza seus contornos, a imagem de uma Cassandra adivinha. Se, porém, no *Peã 8*, temos uma profecia sem profetisa – profecia esta que se conecta à personagem de Cassandra apenas por conjecturas ecdóticas e filológicas –, na *Pítica XI*, temos, por sua vez, uma profetisa sem profecia. (Paoli, 2019, p.6).

CASSANDRA TRÁGICA: OS FRAGMENTOS DE SÓFOCLES (c. 497-406 a.C.)

Na tragédia clássica, Cassandra está presente em obras integralmente preservadas de Ésquilo (*Agamêmnon*) e Eurípides (*As troianas*, *Andrômaca*, *Hécuba*, *Ifigênia em Áulis*, *Electra*) – no caso deste, também na fragmentária *Alexandre*. Desse conjunto tratam os capítulos seguintes desta dissertação. Mas Mazzoldi (2001, pp. 137-138) aponta ainda a possibilidade de encontrarmos a troiana em obras fragmentárias de Sófocles, cuja legibilidade e paucidade não permitem, contudo, comprová-la. Neste panorama, creio que vale a pena ter ciência, ao menos, de tal possibilidade.

Apesar de haver dúvidas quanto aos testemunhos antigos, haveria uma peça sofocleana intitulada *Cassandra*. O fragmento abaixo dela é remanescente:

Fr. 897 (Radt)²⁶: δάφνην φαγὼν ὀδόντι πρῆε τὸ στόμα
 ... comendo louro, morde a boca com o dente.

O louro, aqui, ligado a Apolo, é particularmente associado a seu oráculo. Tal fragmento poderia relacionar Cassandra justamente por meio do deus, do qual é profetisa na tradição mítica.

De outras duas tragédias sofoclianas, *Laocoonte* e *Sínon* – que são, à diferença de *Cassandra*, de autoria incontestável –, ou grande parte está perdida e é incerta a presença

²⁶ Textos gregos de Sófocles extraídos do *TLG* (<http://stephanus.tlg.uci.edu/>), sempre na edição de S. Radt, *Tragicorum Graecorum fragmenta*, vol. 4 (Vandenhoeck & Ruprecht, 1977). Traduções sempre minhas, salvo nas exceções indicadas.

de Cassandra (*Laocoonte*), ou a trama é ignorada (*Sínon*). O argumento²⁷ de *Laocoonte* é reconstruído a partir da epopeia *Saque de Troia* de Arctino de Mileto, de que anteriormente falei, mas o enredo está quase que de todo perdido. Refere, entre outros acontecimentos, o debate entre os troianos acerca do cavalo de madeira e a morte de Laocoonte, sacerdote de Posidon, devorado por duas serpentes enviadas por Apolo. O papel de Cassandra, então, deveria ser reduzido em favor daquele do *mántis* protagonista da tragédia (Mazzoldi, 2001, p. 137).

Dos fragmentos preservados de *Laocoonte*, nenhum faz menção à troiana. Entretanto, em um deles fala do altar de Apolo qualificado de *Aguieús*, que poderia dar sentido à presença da profetisa.

Fr. 370 (Radt): λάμπει δ' ἀγυιεὺς βωμὸς ἀτμίζων πυρὶ
 σμύρνης σταλαγμοῦς, βαρβάρους εὐοσμίας

... brilha o altar do Guardião dos caminhos, fumeando com fogo
gotas de mirra, aroma exótico ...

O conteúdo da tragédia *Sínon* é hipoteticamente reconstruído. Do herói que lhe dá título, que seria primo de Odisseu, conta-se que ganhou a confiança dos troianos e convenceu-os a aceitar o cavalo de madeira que, segundo ele, teria sido feito como uma oferenda a Atena. Se os troianos o destruíssem, a deusa os puniria; se o trouxessem para dentro da cidade, poderiam invadir a Grécia e ser vitoriosos²⁸. O fragmento 544 (Radt) possibilita a presença de Cassandra na obra.

ἐνθρίακτος inspirada

O termo *enthriaktos* é ligado a *Thriaí*, palavra usada para designar as ninfas do Párnaso, “nutrizes de Apolo e primeiras *mánteis*, que praticavam e ensinavam a cleromancia” (Mazzoldi, 2001, p. 138), mas também como definição do estado profético. Cassandra, então, poderia figurar na tragédia como *mántis* em estado de êxtase profético, que vaticina acerca do destino troiano a partir do aceite do cavalo de pau.

UM COMENTÁRIO FINAL

Traçar um panorama acerca da figura de Cassandra na poesia grega arcaica e clássica nos possibilita apreendê-la – seus elementos, suas facetas, os episódios e

²⁷ Ver Lloyd-Jones (1996, p. 198), Mazzoldi (2001, p. 137).

²⁸ O argumento é reconstruído por Lloyd-Jones (1996, pp. 274-275).

personagens em seu entorno – de modo contextualizado. Vamos percebendo, ao caminhar pelos poetas, as qualidades fortemente presentes antes mesmo que a troiana ganhe mais consistência e visibilidade nas tragédias de Ésquilo e Eurípides. E damo-nos conta de que a faceta que mais a marca em nosso próprio imaginário, da infeliz profetisa ou *mántis* de Apolo, custa a surgir nas fontes preservadas, anteriores ao teatro ateniense, prevalecendo a *parthénos* dotada de beleza, nobreza, virtude; a princesa troiana vítima da guerra, objeto da violência – sexual, inclusive – do inimigo, espólio do chefe dos vencedores – como ele assassinada –, ela jamais alcançará a boda com ela cobiçada por pretendentes. Identificados esses atributos de Cassandra, podemos, então fazer um estudo detido da personagem nos dramas trágicos esquiliano e euripideano, em diálogo com o imaginário em que desde bem antes circula.

Precederá, contudo, o mergulho nas tragédias, um capítulo de transição – o próximo –, dedicado à análise do que consideramos serem os atributos principais de Cassandra: *mantéia* e *parthenía*.

3

VIRGINDADE E ADIVINHAÇÃO: DIMENSÕES CRUCIAIS DE CASSANDRA

As características de Cassandra no panorama do capítulo anterior emprestam-lhe duas dimensões cruciais: *parthenía* (“virgindade”) e *manteía* (“adivinhação”). Ambas interrelacionam-se, de forma que uma só pode ser de todo entendida junto à outra, como este capítulo busca mostrar.

PARTHENÍA

Embora seja traduzida de forma geral como “virgindade”, a palavra *parthenía* tem um significado muito mais social do que biológico no mundo grego antigo. Trata-se da idade em que a menina, púbere, não é mais considerada criança, mas ainda não se tornou mulher (*gyné*). O termo *parthenía* corresponde a uma etapa da vida: da moça não-casada, logo, não iniciada no mundo do sexo. É um período do percurso social que implica uma aproximação e adequação ao sucessivo passo, o do casamento (*gámos*) (Mazzoldi, 2001, pp. 16-77).

A *parthenía*, “esse ponto de transição na vida da mulher, quando elas estão prontas (e aptas) para se tornarem esposas e mães, é de particular interesse, porque esses foram considerados os principais papéis das mulheres na antiguidade” (Reeder, 1995, p. 32). No entanto, para estar preparada para tal mudança de *status*, a moça deve preservar um atributo essencial: a virgindade biológica – essa dimensão está em cena – é necessária para que ela possa passar pela transição à vida adulta por meio da boda que a insere na moldura social. Para adentrar o *gámos*, a jovem não pode ter sido violada. A púbere preserva nesse sentido um caráter casto e puro, porque ainda não houve o defloramento de sua inocência e a perda, no leito nupcial, dessa inocência sexual (Debnar, 2010, p. 129).

O termo *parthenía* também é fundamental no que diz respeito à esfera do sagrado, pois nomeia a condição necessária para o sacerdócio feminino. Ligando-se ao feminino, implica suas contradições: é a fronteira entre o conhecido e o desconhecido, o civilizado e o selvagem, o sacro e o contaminado, a luz e a obscuridão. Sendo a divisa entre esses contrários, o feminino está sempre mais exposto à possessão divina e à mediunidade

(Mazzoldi, 2001, p. 17). A sacerdotisa, tendo íntima relação com os deuses – ou melhor, com o deus para o qual se volta na execução do sacerdócio –, deve recusar tudo o que não é divino, tudo o que está, em certa medida, no âmbito meramente humano. O casamento e a maternidade que deste resulta, permeados de valores sociais, movem-se na esfera doméstica dos mortais; a recusa de ambos é necessária para que a jovem permaneça imaculada e possa servir ao deus.

Permeados pela cultura cristã, pensamos de imediato a imagem da Virgem Maria como ícone da virgindade sagrada. Maria, como entendida pelos cristãos, é a virgem capaz de dar à luz a um filho e, no entanto, manter sua castidade. Nessa tradição, a *parthenía* poderia abarcar duas possibilidades que, em primeira instância, nos pareceriam contraditórias: “(...) uma criança poderia nascer de uma *parthénos*, mas a penetração de seu corpo por um membro masculino era incompatível com a *parthenía*” (Sissa, 1990a, p. 76). O anacronismo torna-se evidente se voltarmos ao conceito propriamente dito. Ora, se a *parthenía* é a etapa anterior ao casamento, Maria, ao lado de José, distancia-se da ideia grega. Ainda que a virgindade esteja relacionada à *parthenía*, nela não esgota seu significado. Se uma *parthénos* é também uma virgem, a recíproca não é necessariamente verdadeira. Desta forma, é necessário distanciarmo-nos da imagem de Maria, pois ela não abarca a *parthénos* grega de modo integral:

Esse termo [virgem], que nós usamos junto com as palavras *donzela* ou *menina adolescente*, não deveria permitir enganos. Na Grécia, ele transmite um conceito de virgindade bem diferente daquele impresso sobre nossa cultura por vinte séculos de piedade mariana. Ele, em realidade, refere-se a um estado peculiar da jovem mulher que, embora pubescente, ainda não se casou. (Calame, 1997, p. 65)

Se hoje, através de uma visão biológica, consideramos a virgem como a mulher que mantém seu corpo intocado, é necessário perceber que na Grécia antiga a virgindade era tratada de modo muito diferente. Ainda que tenham chegado a nós textos e estudos acerca do corpo feminino, do seu funcionamento, enfermidades e curas, a *parthénos* não era examinada como seria em nossos tempos. Para atestar a integridade da mulher, os gregos utilizavam visões e provações através de signos que lhes revelariam o que só era visível aos deuses:

O objeto do inquérito oracular estava para além da competência da medicina, entretanto; testes de virgindade não eram direcionados a nenhuma área particular do corpo. Tais sinais, como a ferida, o apetite da serpente, a música espontânea, e a abertura de portas traziam luz

sobre um episódio do passado: a totalidade do ser da *parthénos* era examinada, não uma parte do corpo. Sua vida era julgada, e o que ela dizia era confirmado ou contradito (Sissa, 1990a, pp. 105-106).

Para muitos, anatomicamente, a mulher virgem é aquela que não teve seu hímen rompido; a membrana intacta é muitas vezes tida como uma espécie de prova de castidade. Na Grécia antiga, a existência de uma membrana no órgão sexual feminino não era atestada. Nenhum véu aparece sob o olhar médico. Se nada impede o fluxo menstrual saudável, a fissura através do qual ele passa não é considerada como algo que poderia estar, de certo modo, fechado por alguma barreira (Sissa, 1990b, p. 352).

Ainda que não exista o hímen como uma membrana na literatura médica grega que vem à tona nos séculos V-IV a.C., parece fácil, lembrando-nos da origem do termo, traçar um paralelo entre a palavra e o deus hineado nas celebrações de matrimônio, no quarto dos noivos: Himeneu, que é também um nome para o “casamento” e para canções próprias à cerimônia. As palavras que acompanham a noiva nessa celebração – *Hymén, hyménaios!* – são invocadas num rito de passagem em que a *parthénos* deixará de sê-lo para, por fim, adentrar o universo adulto, tornando-se *gyné*. A virgem, no casamento, deitará com o noivo e terá sua virgindade perdida, consumando o rito.

Em Safo, no Fragmento 111 (Voigt), vemos, em tom de brincadeira, o noivo viril a entrar no quarto sob gritos de “Himeneu”, deus que garante o sucesso da união sexual²⁹:

- ⊗ Ἴψοι δὴ τὸ μέλαθρον
ὕμῆναον,
ἀέρρετε, τέκτονες ἄνδρες·
ὕμῆναον,
γάμβρος ~(εἰς)έρχεται ἴσος Ἄρει~
<ὕμῆναον,>
ἄνδρος μεγάλῳ πόλῳ μέζων
<ὕμῆναον,>
- Ao alto o teto –
Himeneu! –
levantai, vós, carpinteiros! –
Himeneu! –
o noivo chega, igual a Ares –
Himeneu! –
muito maior do que um varão grande ...
Himeneu! –

²⁹ Tradução Ragusa (2013, p. 126; 2021, pp. 179-180).

Dentre as tragédias contempladas nos próximos capítulos, vemos o hino a Himeneu entoado por Cassandra em *Troianas*, de Eurípides (308-341)³⁰. A *parthénos*, em estado de possessão, canta ao deus por sua futura união matrimonial com Agamêmnon. O hino, normalmente feliz, é cantado em um contexto de tristeza na peça, já que Troia fora destruída, os homens troianos mortos, e as mulheres estão sendo divididas como prêmio de guerra para os vencedores aqueus. Hécuba, mãe da princesa, ao fim do canto, frisa como ele é inapropriado em tal situação (Papadopoulou, 2000, p. 518). Cassandra canta-o, porém, porque tem plena consciência de que seu casamento com o Atrida será um casamento com a morte. Dessa forma, entoando um hino à morte e ao poder da vingança, ela, num primeiro momento, parece distorcer o tradicional hino a Himeneu e a própria canção himeneia:

Hymenaie é uma exclamação que anseia por uma vida de felicidade, e a festa de casamento liga-se, dessa forma, às orações do casal para que eles possam encontrar no casamento tanto companheirismo quanto ternura. A oração é no dialeto eólico e, então, quando se diz ao casal *hymenaie*, é como se fosse desejado a eles uma vida juntos [*hymenaien*], abençoada com concórdia [*homonoein*] que os torne inseparáveis.³¹

A palavra *hymén* (“hímen”), intimamente ligada ao nosso conceito de virgindade, quando posta lado a lado à mitologia de Himeneu, ajuda-nos a compreender a *parthenía* de maneira mais completa e satisfatória no imaginário grego. Himeneu era um jovem que morreu no dia de seu casamento, quando sua casa desmoronou. Sua história, assim como a de Cassandra, conecta dois ritos de passagem: o do casamento e o da morte (Papadopoulou, 2000, pp. 519-20). Se há tão estreita relação entre eles, talvez possamos, então, entender o primeiro, em si mesmo, como uma espécie de morte – neste caso, a morte da *parthenía* da donzela.

Esta ligação entre morte e casamento é ilustrada em dois fragmentos epitalâmicos de Safo, o 114³² e o 105(a-b)³³ (Voigt). No primeiro deles, num diálogo entre a noiva e a virgindade, a mudança de *status* daquela – que deixa de ser *parthénos* para passar a *gyné* – é cantada em tom jocoso: a *parthenía* dá-lhe adeus para nunca mais voltar, em alusão à própria morte na união que consuma o matrimônio.

³⁰ Voltaremos a tratar desse passo.

³¹ Severyns (1928, pp. 49-50, 194-202) *apud* Sissa (1990b, p. 349).

³² Tradução Ragusa (2013, p. 127; 2021, p. 181).

³³ Tradução Ragusa (2021, p. 176; ver 2013, pp. 125-126).

(νύμφη) παρθενία, παρθενία, ποῖ με λίποις' α<π>οίγη;
 (παρθενία) †οὐκέτι ἤξω πρὸς σέ, οὐκέτι ἤξω†.

(noiva): Virgindade, virgindade, aonde vais, me abandonando?
 (virgindade): Nunca mais a ti voltarei, nunca mais voltarei

Já no Fragmento 105 (a-b), duas imagens metafóricas são usadas para expressar a beleza da noiva inalcançável e a perda da *parthenía* nas bodas da jovem. Na primeira parte, a jovem é representada como uma maçã madura: tal como a fruta, que está pronta para ser colhida, a jovem *parthénos* se encontra apta para o casamento e o enlace sexual. Apesar disso, a descrição do pomo succulento dependurado no ramo alto da árvore sugere o lugar inalcançável da virgem muito desejada. Na segunda, a “cor púrpura evoca a vida e morte – a vida pulsante da menina-flor e sua morte na transição para a condição de mulher” (Ragusa, 2013, p. 125).

- a** οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ' ὕσδῳ,
 ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπῃες·
 οὐ μὰν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκεσθαι
- b** οἶαν τὰν ὑάκινθον ἐν ὄρεσι ποιμένες ἄνδρες
 πόσσι καταστειβοῖσι, χάμαι δέ τε πόρφυρον ἄνθος ...
- a** ... como o mais doce pomo enrubesce no ramo ao alto,
 alto no mais alto ramo, e os colhedores o esquecem;
 não, não o esquecem – mas não o podem alcançar ...
- b** como o jacinto que nas montanhas homens, pastores,
 esmagam com os pés, e na terra a flor purpúrea ...

O fenecimento da *parthenía* nas bodas é o fim de uma etapa da vida da jovem que tem como consequência o término de sua virgindade e o início de uma nova vida, na casa do marido, por vezes em terra estrangeira. A morte de Himeneu no dia de seu casamento, assim, converte-se na imagem do defloramento nupcial:

Podemos prever um modelo de *gamos* como *telos* no sentido de conclusão final, a destruição do corpo da virgem, transposto pela narrativa mítica que conta a história do herói Himeneu. Entretanto, esta é decididamente uma conclusão que não seria feita pelos textos antigos (Sissa, 1990b, p. 150).

Como foi dito, a *parthenía* também se relaciona ao âmbito religioso. Neste, ela se faz presente em duas esferas: a das mortais, no que concerne às sacerdotisas, como Cassandra, e a das imortais, dizendo respeito às deusas *parthénoi*. No *Hino homérico a*

*Afrodite*³⁴ (7-35), encontramos a relação de três deusas sempre virgens, quando o poeta narra quais imortais não podem ser persuadidas por Afrodite:

τρισσὰς δ' οὐ δύναται πεπιθεῖν φρένας οὐδ' ἀπατήσαι:
 κούρην τ' αἰγιόχοιο Διὸς γλαυκῶπιν Ἀθήνην:
 οὐ γὰρ οἱ εὐάδεν ἔργα πολυχρύσου Ἀφροδίτης,
 ἀλλ' ἄρα οἱ πόλεμοί τε ἄδον καὶ ἔργον Ἄρης, 10
 ὑσμῖναί τε μάχαι τε καὶ ἀγλαὰ ἔργ' ἀλεγύνειν.
 πρώτη τέκτονας ἄνδρας ἐπιχθονίους ἐδίδαξε
 ποιῆσαι σατίνας τε καὶ ἄρματα ποικίλα χαλκῶ:
 ἢ δέ τε παρθενικὰς ἀπαλόχροας ἐν μεγάροισιν
 ἀγλαὰ ἔργ' ἐδίδαξεν ἐπὶ φρεσὶ θεῖσα ἑκάστη. 15
 οὐδέ ποτ' Ἀρτέμιδα χρυσηλάκατον κελαδεινὴν
 δάμναται ἐν φιλότῃ φιλομμειδῆς Ἀφροδίτῃ:
 καὶ γὰρ τῇ ἄδε τόξα καὶ οὔρεσι θήρας ἐναίρειν,
 φόρμιγγές τε χοροὶ τε διαπρύσιοί τ' ὄλολυγαί
 ἄλσεά τε σκιάοντα δικαίων τε πτόλις ἀνδρῶν. 20
 οὐδὲ μὲν αἰδοίη κούρη ἄδεν ἔργ' Ἀφροδίτης
 Ἴστίη, ἦν πρώτην τέκετο Κρόνος ἀγκυλομήτης,
 αὐτίς δ' ὀπλοτάτην, βουλῆ Διὸς αἰγιόχοιο,
 πότνιαν, ἦν ἐμνῶντο Ποσειδάων καὶ Απόλλων:
 ἢ δὲ μάλ' οὐκ ἔθελεν ἀλλὰ στερεῶς ἀπέειπεν, 25
 ὥμοσε δὲ μέγαν ὄρκον, ὃ δὴ τετελεσμένος ἐστίν,
 ἀψαμένη κεφαλῆς πατρὸς Διὸς αἰγιόχοιο
 παρθένος ἔσσεσθαι πάντ' ἤματα, δῖα θεάων.
 τῇ δὲ πατὴρ Ζεὺς δῶκε καλὸν γέρας ἀντὶ γάμοιο,
 καὶ τε μέσῳ οἴκῳ κατ' ἄρ' ἔζετο πῖαρ ἐλοῦσα. 30
 πᾶσιν δ' ἐν νηοῖσι θεῶν τιμάσχος ἐστίν
 καὶ παρὰ πᾶσι βροτοῖσι θεῶν πρέσβειρα τέτυκται.
 τῶν οὐ δύναται πεπιθεῖν φρένας οὐδ' ἀπατήσαι:
 τῶν δ' ἄλλων οὐ πέρ τι πεφυγμένον ἔστ' Ἀφροδίτην
 οὔτε θεῶν μακάρων οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων. 35

Só três ela não persuade, nem pode embair seus ânimos:
 A filha de Zeus da égide, Atena dos olhos glaucos,
 Não se compraz nos trabalhos de Afrodite auriplena
 Mas ama só os combates: a lides prefere de Ares, 10
 Liças e guerras – e dar-se a belos labores.
 Primeira foi a ensinar aos artífices da terra
 Construção de carruagens e bigas de êneos aprestos;
 Ela também ensinou às tenras moças nos lares
 Finos labores que a suas mentes inspira. 15
 Tampouco a de áureas flechas, Ártemis, a fragorosa,
 Afrodite dos sorrisos pode sujeitar a amores
 Pois ela gosta é do arco, de feras matar nos montes,
 Da lira, de dança em coros, dos alaridos agudos,
 De umbrosos bosques, das urbes dos homens justos. 20
 Nos labores de Afrodite nunca se compras, tampouco,
 Héstia, virgem venerada, primogênita de Cronos
 E a última a lhe nascer; assim quis Zeus porta-égide
 Pois quando Apolo e Posido esta Dama cortejavam,

³⁴ Edição de Faulkner (2008); tradução: Serra (2017).

Bem longe de aquiescer, ela firme os rejeitou	25
E grande jura jurou, para sempre garantida, Tocando a testa de Zeus, o Pai, portador da égide: Sempre virgem prometeu ficar a diva entre as deusas. Em vez de dote, Zeus Pai deu-lhe belo privilégio: Sede no centro do lar, colhendo pingues oblatos.	30
Nos templos dos mortais precede os outros divinos. A essas três não convence, nem induz a desatino Afrodite; mas dos outros, ninguém no mundo lhe escapa: Nenhum dos deuses beatos, nenhum dos homens mortais.	35

Afrodite não consegue persuadir nem Atena, nem Ártemis e tampouco Héstitia. As três escapam dos encantos da deusa, preferindo conservarem-se virgens, *parthénoi*. Atena opta pelos prazeres da guerra e da astúcia; Ártemis, pelos do arco e da caça, além de danças e cantos das mulheres que a seguem; Héstitia, que recusou firmemente as investidas de Posidon e Apolo, jurou a Zeus que permaneceria sempre virgem, tornando-se guardiã celibatária do fogo das lareiras e da cidade (Irwin, 1990, p. 13). Apesar de a última circular no âmbito do lar, as duas primeiras são notadamente ativas fora de casa, característica que as distanciaria ainda do ideal de vida doméstico que recairia sobre a mulher grega (Blundell, 1995, p. 25).

Alguns estudiosos³⁵ fazem referência a representações “andrógenas” das *parthénoi*. Apesar da atração erótica que as virgens causavam nos homens, tanto as deusas quanto as mortais exibiam um tipo de dinâmica andrógena. Porque, de fato, é somente após o casamento que a *parthénos* grega se tornava, efetivamente, mulher:

Ártemis *Potnia Theron* se interpunha entre o masculino em busca de caça e o feminino que nutre os animais selvagens. O número de consagrações de vestimentas no local de seu culto em Brauron atesta uma associação entre a deusa e a tecelagem, a ocupação feminina definitiva. A deusa guerreira Atena, nascida da cabeça de seu pai completamente armada, também atuava na tecelagem, como Atena *Ergane*. (Irwin, 2007, p. 17)

São possíveis numerosos paralelos entre as três deusas *parthenói* e Cassandra. Uma delas, mais do que as outras, é peça central para entendermos a figura da sacerdotisa como *parthénos*: Atena, deusa guerreira, como a vemos na *Ilíada*³⁶. Mas jazem também sobre ela atributos femininos: nutriz de jovens rapazes, a maioria deles sendo os heróis mais viris; “(...) quem é alguém na lista de heróis parece, em algum momento de sua

³⁵ Ver Irwin (2007, p. 17) e Blundell (1995, pp. 26-29).

³⁶ Ver *Ilíada* V. 121-32, V. 778-863, XX. 41-53, XXII. 224-305, entre outros trechos.

carreira, receber assistência da donzela guerreira. Dentre os gregos que lutaram em Troia, Aquiles e Odisseu são favoritos em particular” (Blundell, 1995, p. 27).

Hesíodo nos conta, na *Teogonia* (886-900, 924-926), que Atena foi gerada por Métis, deusa da astúcia, e Zeus. Para não ter o mesmo fim que seu pai, Crono, por ele destronado com auxílio de sua mãe, o deus engole sua esposa por completo, e, então, dá à luz, ele próprio, a filha Atena, que nasce de sua cabeça. Em algumas versões da história, Métis é suprimida do mito e Zeus figura como único pai da deusa³⁷. Atena é, assim, aquela que não será e não terá mãe, para sempre *parthénos* e totalmente envolta no universo da *parthenía*. “Nas versões mais extremas da história, Atena não teve contato algum com o ventre feminino. Ao mesmo tempo, seu próprio ventre é negado, enquanto ela própria é uma virgem que nunca se casará ou dará à luz” (Blundell, *id.*, p. 26).

Atena recusa o papel feminino de mãe e esposa, identificando-se muitas vezes com o masculino, como guerreira astuta e ágil. Na mesma medida, recusa o próprio masculino, enquanto se porta como eterna *parthénos*. Sua recusa aos avanços sexuais de varões pode ser ilustrada por um mito tardio descrito em Apolodoro (*Biblioteca* 3. 14-16), que relata a tentativa de violação da deusa por Hefesto, quando ela foi visitá-lo, a fim de conseguir um novo conjunto de armas. Atena resistiu furiosamente e o deus ejaculou sobre sua perna. Desgostosa, Atena enxugou o sêmen com um pedaço de lã e jogou-o na terra; dele se gerou Ericetônio (Blundell, 1995, p. 28). No mito, Atena

é apresentada em seu aspecto da virgem guerreira, que deseja equipar-se com armas e que anseia em manter sua virgindade a qualquer custo. Há similaridades intrigantes, também, entre Atena e um tipo de jovem mulher que aparece no mito grego com regularidade, a *parthenos* (‘jovem mulher em idade de casar’), que se torna vítima das atenções sexuais de um deus e foge dele apenas para ser apanhada, deflorada e fecundada (Deacy, 2008, p. 82).

Tanto Atena quanto Cassandra são *parthénoi*, nunca desposadas. Recusam o masculino, mantendo o *status* virginal no âmbito do sagrado. Cassandra, vista como sacerdotisa da deusa, é aquela que se mantém firme contra as investidas mais violentas dos homens. No panorama da personagem na poesia arcaica, vimos o mito do ultraje de Ájax, que relata a (tentativa de) violação da jovem, e expõe a relação entre a Atena e a sacerdotisa. A tradição conta que, no saque de Troia, o aqueu teria tomado posse ou arrastado para longe a sacerdotisa que suplicava no templo da deusa. Tenha ele violado

³⁷ Ver *Hino homérico* 28 e a *Olímpica* 7. 34-38, de Píndaro.

ou não Cassandra, o ato de tirá-la do altar já consistiria em sacrilégio. O aqueu teria violado o próprio templo de Atena, por não respeitar que nele havia uma suplicante, Cassandra, abraçada à estátua da deusa. A fúria³⁸ da filha de Zeus apareceria depois, quando, por conta deste ultraje, mandou uma tempestade que matou Ájax e muitos de seus homens que voltavam de Troia. A virgem suplicante permanece no ambiente próprio à *parthénos* sacerdotisa, o templo da deusa; é emblemático que seja no de Atena, símbolo máximo da *parthenía*, que Cassandra se prostre como suplicante. Agarrada a esse símbolo, tal como a sua própria virgindade, a princesa troiana recusa com todas as suas forças a violência sexual masculina.

Muito se discute as violações que Cassandra poderia ter sofrido, finda a Guerra de Troia³⁹. Além de Ájax, Agamêmnon também teria avançado contra ela. Dada ao rei como prêmio de guerra, a sacerdotisa tem seu *status* ainda uma vez posto à prova. Como veremos de maneira mais detalhada, em várias tragédias se fala da divisão de leito entre Cassandra e Agamêmnon, do enlace sexual entre os dois. No *Agamêmnon*, de Ésquilo, que conta a volta do rei a Argos após a guerra, a cena em que Cassandra chega com o Atrida no palácio pode ser considerada típica de um casamento, em que o noivo leva a noiva da casa do pai para a sua própria. O *gámos* se contraporía ao *status* da *parthenía*. O ato de tirar as vestes de sacerdotisa antes de adentrar o palácio seria o da noiva entrando pela primeira vez no tálamo do noivo. Cassandra despedir-se-ia do sacerdócio para envolver-se com seu marido no Hades: segundo esta visão, ela vai para o leito de Agamêmnon – seja o nupcial, seja o da morte.

Também nas *Troianas*, de Eurípidés, que trata da divisão das mulheres troianas entre os vencedores gregos, Cassandra desvencilha-se de suas vestes de sacerdotisa. Ela, que acabara de entoar um hino a Himeneu, sabe que o sacerdócio não permite o *gámos*, e precisa deixá-lo de lado, se quiser casar-se com Agamêmnon e realizar sua vingança. Ela tira as vestes no carro que a conduzirá ao noivo que a possuirá. Cassandra tira as vestes para as bodas e para as núpcias (451-459).

É interessante perceber, todavia, que, apesar de despir-se de seu sacerdócio, a troiana, tanto em *Agamêmnon* quanto nas *Troianas*, não se desnuda de sua *parthenía*. Fica em suspenso em ambas as tragédias se ela realmente será violada por Agamêmnon. Saindo de Troia, ainda não tendo realizado suas núpcias, a princesa continua virgem.

³⁸ Segundo Deacy (2008, p. 70), a ira de Atena teria sido gerada não pelo ato em si, mas pelo fracasso dos gregos em punir o violador.

³⁹ Debnar (2010, pp. 129-145) discute as possíveis violações de Cassandra por Ájax, Agamêmnon e Apolo.

Chegando ao palácio do rei como noiva, ainda não foi deflorada. Mantém-se *parthénos* até o término da peça, enquanto adentra a casa de Clitemnestra.

No caso de ambas essas tragédias, ainda que possua uma relação essencial com Atena *parthénos*, a ligação mais íntima de Cassandra com o divino é através de Apolo. Ela é referida como profetisa do deus e é por meio dessa relação que pode prever o seu próprio futuro e o daqueles que a rodeiam. Aqui, então, a *manteía*, traduzida como “adivinhação”, já começa a entrelaçar-se com o conceito de *parthenía*.

Porém, antes de tratarmos o conceito de *manteía*, é necessário um último apontamento acerca da *parthenía*, no que concerne ao sacerdócio. Como sacerdotisa, a jovem deve conservar-se *parthénos*; ela precisa manter-se como tal, para que não haja influência exterior nesta espécie de função de intermediação entre o mundo dos deuses e dos homens. Com Cassandra não é diferente. Além de ser condição para o sacerdócio, a virgindade – e aqui adentramos não somente o âmbito da *parthenía*, mas o sexual em si – é um aspecto essencial na divinação apolínea e “é condição de distância, de destacamento de tudo o que é exterior” (Sissa, 1990a, p. 34). Ainda que Cassandra e a Pítia (como veremos mais adiante), ambas profetisas de Apolo, sejam tratadas de forma muito diferente, podemos pensar a segunda para ilustrar a ideia:

Para que possa ser pura (*kathara*), como um instrumento bem sintonizado, a profetisa deve abster-se de toda união carnal e permanecer completamente isolada do mundo ao longo de sua vida. Se ela deve estar disponível de modo exclusivo e sem reservas para somente um propósito, seu corpo, e de fato sua completa existência, devem ser preservados de toda contaminação; todo contato deve ser proibido. Enquanto ela deve “misturar-se” a Apolo, nenhuma paixão estrangeira pode onerar sua alma; nenhum outro desejo pode distraí-la. (Sissa, *id.*, p. 33)

MANTEÍA

1. Possessão apolínea

Para nos introduzirmos no universo mântico, a figura da Pítia se faz fundamental. Através dela, de sua relação com a *parthenía*, com a *manteía* e com o deus Apolo, é possível entender melhor a caracterização de Cassandra, que se encontra, em certa medida, na mesma esfera.

A Pítia é a sacerdotisa de Apolo que atua especificamente no oráculo de Delfos, formulando respostas antes mesmo de as questões terem sido proferidas por quem o vem

consultar, posto que sua conexão com o deus é íntima e direta. O nome “Pítia” já de início conecta a sacerdotisa com o deus. Apolo em geral é o responsável pelos oráculos e os profetas:

Apolo Pítio é o deus que responde às questões (*pyth-*, questionar), especialmente no local do seu culto Delfico com a Pítia. [O termo “Pítio” também está ligado à] história da cobra chamada Píton, morta por Apolo. Ela é a criatura mítica da qual a palavra *python* tem origem (...). (Dowden, 2007, p. 50)

A Pítia deve ser *parthénos* e como tal permanecer, e, além disso, deve se abster de todo e qualquer contato externo, social ou educacional. “Íntacta, iletrada e solitária” (Sissa, 1990a, p. 33), em resumo. Nessa condição, o transe no qual é posta por Apolo dá-se de maneira similar. Nele, a personalidade da profetisa anula-se completamente: perde a própria identidade e a razão, e não tem memória alguma do ocorrido, ao sair do estado divinatório (Mazzoldi, 2001, p. 100). A eficácia da revelação da Pítia deriva deste estado de consciência em que a alma é, por assim dizer, destacada do corpo. A sacerdotisa é despojada de sua consciência como alguém que “tem uma visão onírica, num estado no qual sua alma afrouxa seus laços com o corpo ao máximo. É por isso que uma pessoa que está morrendo, quando sua alma está em definitivo separada do corpo, se torna infalível” (Bonnechere, 2007, p. 153).

A genealogia do oráculo de Delfos elabora a relação entre a *parthenía* e a *manteía* desde seu início. Conta Diodoro da Sicília (século I a.C.) (*Biblioteca histórica* 16. 26) que, no início, cabras descobriram o oráculo – por isso lá, posteriormente, eram animais de sacrifícios nos ritos ao deus. Segundo o relato, os animais que pastavam pela região caíram em um buraco no chão e, a partir de então, passaram a saltar de maneira estranha e emitir estranhos barulhos. Intrigado, o pastor de cabras entrou no mesmo buraco e experienciou os mesmos sintomas que os animais. Entrou em transe e, então, começou a prever o futuro. O oráculo, que passou a ser frequentado por inúmeras pessoas atraídas pelo fenômeno, foi reverenciado e considerado o santuário profético da terra. Os habitantes do local, então, elegeram uma mulher solteira para servir como profetisa a todos e passaram a consultá-la a respeito do futuro. Para que ela realizasse as previsões de forma segura, criaram um tripé posto acima do buraco, sobre o qual a profetisa se empoleirava e vaticinava (Sissa, 1990a, p. 34).

A Pítia foi transformada por Diodoro em uma sacerdotisa da terra, “ou mais precisamente, em uma pessoa escolhida para servir como mediadora entre o perigo

telúrico e o homem” (Sissa, *id.*, p. 35). Primeiramente escolhida como mulher solteira, a Pítia, a serviço de Gaia, a Terra, deveria ser *parthénos* – não a jovem intocada, mas aquela que, pura, oferta a si mesma ao deus (Sissa, *id.*, p. 36). Oferecendo sua boca para proferir as palavras divinas, deveria saber silenciar e servir apenas como um canal entre o humano e o sobre-humano. É só quando a Pítia passa a se relacionar com uma divindade masculina, Apolo, de quem se torna sacerdotisa, que o aspecto sexual da virgindade começa a ser essencial. É necessário disponibilizar seu próprio corpo para o deus, para que ele fale através dele; para tanto, aquele deve estar intocado para ser perpetrado por uma deidade. O corpo é objeto de comunicação do divino com o exterior, mas é também visto através de lentes eróticas.

A profecia feminina [é] fundada sobre uma possessão de caráter sexual no momento exato da adivinhação. O entusiasmo oracular é o resultado de uma penetração do deus, às vezes antropomórfico, no corpo físico feminino; o êxito é representado pela entrega de discursos verídicos. (Mazzoldi, 2001, pp. 99-100).

A *parthenía* da profetisa abriga em si uma ideia que parece antagônica. Ela requer a virgindade da mulher em relação ao homem; não obstante, demanda a erotização em relação ao deus a quem serve. Aquela que é ligada à divinação deve ter não só a mente possuída pelo deus, mas o próprio corpo. Ela deve chegar a um estado de entusiasmo no sentido mais estrito da palavra grega (*enthousiasmós*): deve ter o deus em si.

A Pítia entra num estado de possessão doce e progressivamente, após ter sido purificada para receber o deus. No tripé, é envolvida por vapores que sobem da fenda da terra sobre a qual se senta. Ela inala a exalação que vem dali. Ainda que não haja consenso entre os helenistas⁴⁰ sobre sua existência, fala-se de um espírito (*pneûma*) que passaria supostamente pelo corpo da Pítia. Aqui, outra vez uma sacerdotisa ligada à terra parece figurar na Pítia. Assim como seria perpassada por Apolo, quando inspirada por ele, a *parthénos* seria penetrada pelos vapores enquanto os inspira. “Enquanto se senta sobre a boca de Castália, um vapor adentra seu corpo através de seus genitais. Preenchida com *pneuma*, ela profere o que os gregos consideravam venerável e divino” (Sissa, 1990a, p. 22).

O uso dos vapores como forma de cura de enfermidades femininas se verifica na Grécia antiga; vários textos comprovam o emprego de fumigações para tratar as mais

⁴⁰ Sissa (1990a, p. 41).

variadas doenças do útero⁴¹. Para receber o tratamento, a mulher deveria prostrar-se sobre o vapor, tal como a Pítia, de pernas abertas, para receber a medicação que adentra seu corpo. Como as doenças femininas eram tidas como misteriosas, logo, obscenas, alguns homens, posteriormente, passaram a distorcer o tratamento que consideravam indecente, por se tratar de uma fumigação vaginal (Sissa, *id.*, pp. 49-50). Através da vaporização – que poderia ser realizada a partir de diversos materiais, possuindo eles um odor agradável ou não –, passaram a dizer que era possível contrair uma intoxicação; “sufocação histérica”, essa intoxicação foi definida como uma síndrome na qual “os brancos dos olhos estão visíveis e a mulher torna-se fria e lívida. Ela range os dentes, saliva escorre de sua boca e ela assemelha-se a uma epilética”⁴². A Pítia passaria a ser desenhada, então, por eles, como uma louca intoxicada.

Apesar de ter sido também vista desta forma pervertida, na qual a cura foi transformada na doença que visava tratar (Sissa, *id.*, p. 50), alguns helenistas nos mostram outra versão do caráter mântico da Pítia, tendo em conta todo o ritual envolvido no transe da sacerdotisa:

A ‘pítia’ é uma mulher que se encontra a serviço do deus de modo vitalício e que se veste de rapariga. Após um banho na fonte de Castália e após o sacrifício preliminar de uma cabra, ela entra no templo, fumiga o templo deitando farinha de cevada e folhas de louro na *hestia* eternamente acesa e ‘desce’ então para o *Áditon*, o extremo inferior do templo. Aqui encontra-se o *Ônfalo* e, sobre uma abertura redonda, em forma de poço, o trípode tapado com uma tampa sobre a qual a pítia tomava lugar. Sentada sobre o abismo, envolta no fumo ascendente, balançando um ramo de louro cortado de fresco, ela entra em transe. A teoria helenística de que fumos vulcânicos saíam da terra foi refutada geologicamente. O êxtase é autógeno. Faculdades mediáticas não são raras. (Burkert, 1993, p. 237).

Através dos vapores (fumos) e do louro, a Pítia se liga a Apolo no momento da possessão. O loureiro, caro ao deus, é uma planta perene que cresce em seu templo, em Delfos; suas folhas são usadas para fazer coroas em sua honra e aos atletas vitoriosos nos Jogos Píticos, em seu santuário. Antes de entrar para o *Áditon*, onde proferirá as palavras apolíneas, a sacerdotisa queima as folhas de louro.

A simbologia do louro deriva de forma direta da história de Dafne que, em grego, significa exatamente “loureiro”:

⁴¹ Ver Sissa (1990a, pp. 41-52).

⁴² Littré (1869, 8: 38) *apud* Sissa (1990a, p. 50).

Originalmente, o louro sempre verde era o cabelo de uma ninfa, Dafne. Apolo, pouco depois de matar o dragão que guardava o oráculo, foi tomado de desejo por ela, mas em vão. Ao fugir dele, Dafne abandonou seu próprio corpo e se transformou em uma planta, que se tornou a favorita de Apolo. (Sissa, 1990a, p. 38)

Era comum na Grécia antiga o uso do louro para induzir a inspiração (Price, 1985, pp. 138-9); tanto profetas quanto poetas do período clássico mascavam suas folhas para tal fim. Mas sobre o uso em Delfos, não há evidências; se a Pítia também o fazia, não se sabe e tampouco parece importar: mais importante do que mascar ou não a folha “era que a Pítia fosse possuída por Apolo e [fosse] sua porta-voz” (Price, *id.*, p. 139).

Apolo é tomado de desejo pela ninfa Dafne como é desejoso de suas profetisas. Ainda que não consiga possuí-las fisicamente, o deus penetra seus corpos durante o transe divinatório das virgens. Tal qual a *manteia* da Pítia liga-se à *parthenía*, permeada de contradições eróticas pela sua relação com Apolo, assim com Cassandra tal relação funcionará: Apolo é atraído pela beleza da troiana, mas, ao mesmo tempo, ela precisa manter-se virgem para continuar com o sacerdócio. Cobiçada pelo deus, no entanto, ela o recusa. É por isso que ele, irado, lança sobre ela uma maldição, de que, apesar de verdadeiras, suas previsões não serão acreditadas: “Suas profecias serão desacreditadas e serão, portanto, infrutíferas – uma punição por quebrar seu acordo com Apolo de ter filhos” (Schein, 1982, p. 12). A recusa da virgem não serve de muito, já que, cada vez que ela entra em contato com a divinação, sofre a possessão de Apolo, que possui sua mente e seu corpo.

No que diz respeito ao desejo do deus, vale citar ainda uma terceira profetisa. A Sibila, que é representada como uma vidente errática, e também recusou as investidas de Apolo. Como punição, ele lhe concedeu a vida eterna, sem, contudo, preservar sua juventude:

O motivo do amor frustrado de Apolo pela Sibila, virgem à qual o deus concedeu imortalidade, mas não a eterna juventude, de sua hostilidade em relação a ele e de sua dolorosa incapacidade de evitar o deus revelador, que lhe concedeu o papel passivo e a constrangeu a profetizar, torna evidente o paralelo com o amor do deus por Cassandra e da condição desta última. (Mazzoldi, 2001, p. 105).

A possessão de Cassandra por Apolo não é somente discutida no momento divinatório da sacerdotisa. A troiana poderia⁴³ ter sido “possuída”, violada, pelo deus mesmo quando decide abandonar o seu sacerdócio: quando tira suas vestes de sacerdotisa na tragédia de Ésquilo, *Agamêmnon* (1264-1272), antes de entrar no palácio de Clitemnestra, ela recusaria também a sua *parthenía*. Na cena, a recusa de seu estatuto de profetisa e de púbere precederia o casamento de Cassandra com Apolo no Hades – ela, por fim, acabaria cedendo aos desejos do deus. Cassandra sabe que, ao entrar no palácio, encontrará a morte pelas mãos da rainha.

A questão do casamento, já tratada na primeira parte deste capítulo, merece ainda mais uma consideração. Se Cassandra recusa a união com o deus, desdenhando os desejos de Apolo, isto não a torna livre para que possa unir-se a qualquer outro homem. É justamente por rejeitar o deus que a virgem, em vez de tornar-se liberta para outro casamento, transforma-se em uma moça fadada ao não-casamento:

O amor de um deus não torna uma garota não-casável. Ela, ao contrário, é tomada sob a proteção do deus, porta sua criança, e, então, torna-se mais casável que antes. Recusar um deus é conseqüentemente recusar o casamento em geral, como uma Amazona; o amor de um deus é um amor ideal, e a rejeição do deus é uma rejeição da ideia do amor, ou casamento, ou fertilidade⁴⁴.

A tradição conta duas histórias acerca da obtenção dos dons mânticos por parte de Cassandra. A primeira delas, no *Agamêmnon*⁴⁵ (1202-12), confere só ao deus a capacidade de profetizar da troiana:

μάντις μ' Ἀπόλλων τῶιδ' ἐπέστησεν τέλει 1202

Apolo, o mântico, me imbuiu no ofício.

Sendo ela própria a nos contar de onde veio sua *manteía*, Cassandra dá ao coro o atestado de veracidade de seu vaticínio. “O reconhecimento da veracidade da profetisa pelos anciões não é sem admiração, e a admiração suscita a explicação dada pela profetisa: ‘o adivinho Apolo me pôs no ofício’ (A. 1202). A verdade dessa veracidade tem fundamento em Apolo” (Torrano, 2004, p. 72).

⁴³ Ver Debnar (2010, pp. 131-3).

⁴⁴ James Redfield (*The Locrian Maidens*, 2003, p. 138) *apud* Michell-Boyask (2006, p. 271).

⁴⁵ Todas as traduções de *Agamêmnon* são de Vieira, 2007. Edições de *Agamêmnon* são de D. Page, *Aeschylus Septem quae Supersunt Tragoedias* (Clarendon, 1972), retirada do TLG (<http://stephanus.tlg.uci.edu/>).

Na tragédia, o ato de Cassandra, de tirar as vestes, é relacionado ao deus:

Ἀπόλλων αὐτὸς ἐκδύων ἐμὲ χρηστηρίαν ἐσθῆτ'	1270
Eis Apolo mesmo despindo-me as vaticínias vestes	1270

Ela desvencilha-se das vestes em nome do deus. Porém, ainda que despida do sacerdócio, ela adentra o palácio ainda vestindo seus dons divinatórios. “A destruição de suas insígnias, no entanto, não representa o fim de seu dom divinatório. Assim, Cassandra profetiza a chegada de um futuro em que sua morte e de Agamêmnon encontrarão justa vingança” (Correia, 2015, p. 220).

A segunda história acerca da obtenção de dons mânticos por Cassandra conta como ela e seu irmão gêmeo, Heleno, desenvolveram dons graças à intervenção de uma serpente. Atestada em Anticlides (século III-II a.C., *FGrHist* 140 fr. 17), relata que Cassandra e Heleno foram deixados de noite no templo de Apolo Timbreu. No dia seguinte, foram encontrados com os canais auditivos perfurados por uma serpente, da qual obtiveram a predisposição à *manteía*. Tanto a serpente quanto Apolo, presentes no episódio, têm relação conhecida com a divinação (Mazzoldi, 2001, p. 112). Os processos divinatórios dos irmãos são, todavia, muito diferentes:

É notável na tradição que os estatutos dos oráculos dos dois gêmeos se diferenciam em larga medida. Heleno recorre prevalentemente a uma divinação indutiva e é, acima de tudo, uma interpretação de sinais. Cassandra se serve, por outro lado, da divinação intuitiva e está sujeita ao *enthousiasmos* mântico (Mazzoldi, *id.*, p. 113)

Cassandra vaticina de maneira precisa e coerente. Sua “divinação intuitiva” faz com que “a palavra do deus, quando percebida pela inteligência humana, se transforme em revelação interior e [faz com que] do encontro entre a inspiração divina e o intelecto da profetisa, ativo e consciente, derive a intuição e a comunicação” (Mazzoldi, *id.*, p. 94).

O ato divinatório de caráter inspirado é o estar, de certo modo, fora do mundo dos homens para receber as visões sobre passado, presente e futuro. É fazer, então, a ligação entre os homens e os deuses. Ao homem, não obstante, não cabe a apreensão do futuro – e, ainda, do mais distante, que seria a morte. Não saber do futuro e da morte é o que caracteriza a condição humana. E, portanto, estar em contato com esse conhecimento, fornecido pelos oráculos, ultrapassa a sua capacidade. Por isso, os oráculos serão

apreendidos de modo tão confuso e interpretados pelos mortais de forma tão equivocada; por isso também a previsão de Cassandra, por mais clara, não será acreditada.

O processo divinatório tem duas etapas (Mazzoldi, 2001, pp. 94-95). A primeira, vertical, diz respeito à transmissão do conhecimento profético da divindade à *mántis*. É a fase perceptiva, da vidência. A segunda, horizontal, concerne ao contato da *mántis* com o ouvinte da mensagem. É a fase comunicativa, da profecia. É nesta que Cassandra falha, em virtude da maldição de Apolo, que dela retira qualquer credibilidade por parte dos ouvidos mortais. Isso a despeito de ela transmitir sua própria visão e comunicar a profecia de modo claro e explícito, ainda que metafórico, o que é uma das características de seu processo divinatório. Podemos acrescentar a capacidade de manter a consciência de sua condição. Diferentemente da Pítia que esquece sua visão logo quando volta à consciência – e, portanto, precisa de sacerdotes e profetas para interpretá-la –, Cassandra como que governa sua visão enviada por Apolo e pode fazer-se, então, intérprete dela. Além disso, ela prevê em qualquer hora e lugar, ao contrário da Pítia que recebe a visão somente no instante da consulta, no oráculo de Delfos.

A vidência torna-se algo “natural”⁴⁶ ao ser de Cassandra, fazendo parte de sua personalidade. Talvez por ser uma característica tão própria dela – além da de ter uma relação com Apolo tão impetuosa –, a profetização da troiana é tão violenta e dolorosa (Mazzoldi, *id.*, pp. 100-101). A troiana vaticina na primeira pessoa: ela vê o que Apolo lhe mostra; não é o deus que fala através de seu corpo. A ligação entre o mundo dos deuses e o dos homens se dá através de uma Cassandra que vaticina em estado de êxtase. Essa divinação extática é muitas vezes comparada a um estado de loucura. Sócrates, no *Fedro* (244ab), de Platão, utiliza a palavra *manía* para caracterizá-la:

(...) νῦν δὲ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίγνεται διὰ μανίας, θεῖα μέντοι δόσει διδομένης. ἢ τε γὰρ δὴ ἐν Δελφοῖς προφητὶς αἶ τ' ἐν Δωδώνῃ ἰέρειαι μανεῖσαι μὲν πολλὰ δὴ καὶ καλὰ ἰδίᾳ τε καὶ δημοσίᾳ τὴν Ἑλλάδα ἠργάσαντο, σωφρονουσαι δὲ βραχέα ἢ οὐδέν· καὶ ἐὰν δὴ λέγωμεν Σίβυλλάν τε καὶ ἄλλους, ὅσοι μαντικῆ χρώμενοι ἐνθέῳ πολλὰ δὴ πολλοῖς προλέγοντες εἰς τὸ μέλλον ὄρθωσαν, μηκύνοιμεν ἂν δῆλα παντὶ λέγοντες.⁴⁷

(...) porém a verdade é que os maiores bens nos vêm do delírio, que é, sem a menor dúvida, uma dádiva dos deuses. A profetisa de Delfos e as sacerdotisas de Dodona, em seus delírios prestaram inestimáveis

⁴⁶ Ainda que Cassandra não tenha nascido com este dom, como nos contam os mitos acerca da obtenção das capacidades proféticas da troiana, a vidência passa a ser um atributo fundamental da caracterização da troiana.

⁴⁷ Edição de J. Burnet. *Platonis opera* (Clarendon, 1901), retirada do TLG (<http://stephanus.tlg.uci.edu/>).

serviços à Hélade, tanto nos negócios públicos como nos particulares; ao passo que em perfeito juízo pouco fizeram, ou mesmo nada. Se mencionássemos a Sibila e todos os que, por inspiração divina, com suas predições endireitaram a vida de tanta gente, alongaríamos sem necessidade o discurso com coisas muito conhecidas.⁴⁸

Etimologicamente, a palavra *mántis* deriva da raiz indo-europeia **men* e significa “aquele que tem um estado mental especial” ou “aquele que fala de um estado alterado” (Flower, 2008, p. 23). Daí deriva a afirmação de que a ligação feita por Platão entre *mántis* e *manía* provavelmente estaria correta: “então a *mántis* é aquela que está em um estado especial de inspiração. A julgar pela etimologia, então, uma *mántis* era originalmente uma pessoa que profetizava em um estado alterado de consciência” (Flower, *id.*, *ibid.*). Brincando com as palavras, cria-se uma ligação entre a divinação e a loucura: “Essa etimologia é caprichosa e divertida, mas marca um ponto: a ‘louca’ divinação é a maneira com a qual os gregos ganham acesso ao conhecimento divino” (Graf, 2009, p. 51).

Não só em Platão a loucura mântica se manifesta. Nas *Troianas* de Eurípides, Cassandra é referida numerosas vezes como louca, algo de que ainda trataremos. Esse estado de consciência, ainda que tenha relação com Apolo, traz à vista também outro deus: Dioniso. Cassandra, como *mántis*, estreitará, em seu próprio corpo, a conexão entre os dois deuses.

2. Êxtase dionisíaco

Se levarmos em conta a aparição da figura de Cassandra em toda a tradição poética desde Homero até Eurípides, constataremos que a sacerdotisa foi tratada muito mais como apolínea do que como dionisíaca. É apenas em Eurípides que a troiana será caracterizada como “louca”, mênade, no sentido báquico do termo. A Cassandra desse tragediógrafo difere de outras no que diz respeito ao modo como ocorre sua inspiração, enunciado por vocabulário dionisíaco. Apolo ainda figuraria como a fonte de sua inspiração, mas seu estado de possessão seria retratado sob o signo de Dioniso (Mason, 1959, p. 92). Tal tratamento, num primeiro momento, pode causar estranheza e o emprego de tal léxico, despertar perplexidade e dificuldade de interpretação, mas a relação entre Apolo e Dioniso, deuses que por vezes podem se sobrepor, daria uma pista de esclarecimento:

(...), indubitavelmente, no quinto século, as zonas de influência de um e de outro se sobrepueram, não sendo errado afirmar, com base nessa observação, que os elementos dionisíacos que penetraram o culto

⁴⁸ Tradução de Nunes (1975).

apolíneo [poderiam explicar] o uso do léxico báquico no âmbito da cena de Cassandra [nas *Troianas* de Eurípides] (Mazzoldi, 2001, p. 235).

O termo “mênade”, que vai de encontro com os termos *manía* (“loucura, devaneio”) e *ménos* (“frenesi”), se insere no vocabulário báquico. Em Dioniso,

O ‘devaneio’ torna-se um fim em si mesmo. *Manía*, a palavra grega para este estado, designa, de acordo com a sua proveniência, em ligação etimológica com *ménos*, o ‘frenesim’, não um delírio em consequência da ‘loucura’, mas uma intensificação da ‘força espiritual’ autovivenciada. (Burkert, 1993, p. 318)

As mênades, mulheres que cultuavam Dioniso, figuram como tresloucadas nas festas cultuais em comemoração ao deus:

O ritmo exuberante da música, a dança delirante, as frenéticas correrias, enfim toda essa agitação rítmica, tende à exaustão física e a uma transcendência corporal. Além disso, a embriaguez pelo vinho, a ação tóxica de beberagens variadas e a certeza de uma união íntima com o deus conduzem mais rapidamente ao êxtase; toda a encenação visa única e exclusivamente atingir o *extasis* (sair de si mesmo) e, por ele, o *enthousiasmos* (fundir-se no deus) (Bellotto, 1966, p. 144).

Na esfera dionisíaca, os conceitos de “êxtase” e “entusiasmo” ajudam a entender a esfera frenética do devaneio. O primeiro não representa necessariamente a saída da alma do corpo, mas do homem de suas inibições habituais e de sua racionalidade, ao passo que o segundo é uma espécie de arrebatamento pelo deus que faz o homem falar de forma diferente ou incompreensível; é o estado de “possessão” (Burkert, *id.*, p. 226). Ambos os conceitos se interpenetram de forma confusa, em pleno exercício da *manía*.

A Cassandra mênade é projetada como louca por aqueles que a rodeiam. É aquela que entra num estado de vidência em que reina Dioniso, mas está sempre próxima ao loureiro ou no templo de Apolo. Normalmente, ligam-se os dons da troiana a este deus, e o estado de possessão, a Dioniso. Nas *Troianas* de Eurípides, ela, tradicionalmente apolínia, veste-se de dionisíaca para celebrar a festa de suas bodas. Seu ritual e o estado de possessão são vistos pela audiência: ela corre, pula, gira, dança – encarna a mênade. O grito “evoé, evoé” (“Εὐὸῦν, εὐοῖ”, 326) é distintamente dionisíaco. Cassandra ainda chama as mulheres a se juntarem a ela no ritual: o coro e Hécuba são sempre convidados a dançar com ela (325-341).

Logo na primeira aparição da troiana, é revelado o elemento báquico (Werner, 2002, p. 124): ela surge carregando tochas. De fora, Taltíbio já vislumbrava o fogo.

Dentro do templo, todo o rito é realizado com o fogo em suas mãos, até que Hécuba a admoesta e tira a tocha da mônade Cassandra (348-352). Assim como o fogo é ligado a Dioniso, a possibilidade de prever o futuro também o é. Por outro lado, se é Apolo quem dá à troiana a capacidade de previsão, então ele próprio aparece vinculado ao ritual dionisíaco, abarcando, também, em seu universo, o fogo e a dança. De igual modo, poderemos apreender outros elementos do rito báquico da profetisa, como, por exemplo, o impulso vingativo da personagem, que atribuiríamos a Dioniso: se ela se atija contra Agamêmnon e deseja ser causadora de sua morte, é porque está tomada da selvageria báquica⁴⁹. No entanto, não podemos deixar de lembrar que Apolo, o deus do arco, é perigoso e massacra muitas vezes sem compaixão. Talvez, então, a ira de Cassandra não estivesse somente ligada a Dioniso, como se supõe (Papadopoulou, 2000, p. 517), mas também a Apolo.

A morte é, em si, um componente notável na conexão com Dioniso. Já elucidamos anteriormente o vínculo que Cassandra mantém com outros dois deuses no que diz respeito a isso: o primeiro deles, Himeneu, hineado também nas *Troianas*, traz a ideia do fencimento de sua virgindade, interligando a ideia do casamento e da morte; o segundo, Apolo, tomado como “noivo” da troiana no *Agamêmnon*, de Ésquilo, aguarda o casamento figurando como o próprio Hades. Dioniso presente na peça euripidiana enfatiza as inúmeras mortes que rodeiam Cassandra: a dos mortos na guerra, a de Agamêmnon e, é claro, a da própria troiana. Ele, frequentemente associado a figuras do submundo, aproxima a vida e a morte no êxtase, na medida em que o seu ritual é, ele próprio, um ensaio para a morte (Seaford, 2006, p. 81). Pertencendo aos dois mundos,

O deus mais associado à vida exuberante é também o deus que é – além do próprio Hades – mais associado à morte e ao submundo (...). Dioniso move-se entre o próximo mundo e este, e ele mesmo é morto de uma maneira horrível. Mas nada disso implica uma crença no poder igual de vida e morte. Em seu culto de mistérios, Dioniso introduz a morte com seus terrores para este mundo, e ele mesmo é morto, para dar aos seus iniciados experiência das alegrias que os esperam no outro mundo. (Seaford, *id.*, p. 86)

⁴⁹ Dioniso pode ser caracterizado também como um assassino selvagem, um “destruidor de homens” (*anthrōporraistēs*) (Seaford, 2006, p. 76).

A alegria de Cassandra em sua celebração da morte vindoura a conecta a este aspecto dionisíaco que se desloca entre vida e morte. Cassandra é a mênade que festeja essa interpenetração das alegrias entre os mundos.

Cassandra é chamada de louca inúmeras vezes na tragédia. A loucura divina, além de poder se ligar à poética, também se vincula à erótica e à mântica (Mazzoldi, 2001, pp. 94-95); é condição para a prática do padrão de divinação da troiana. Sendo assim, ela precisa, de certa forma, relacionar-se aos outros tipos de loucura, sobretudo aos dois últimos. A profetisa, fazendo-o, adentra novamente o mundo de Apolo e de Dioniso. A possessão religiosa, como já mostrado, implica erotização. A sacerdotisa virgem deve relacionar-se eroticamente com o deus a quem serve, no sentido em que ele possui não só sua mente, mas também seu corpo, para comunicar-lhe o conhecimento divino.

O estado de êxtase, a “loucura” divina, assim, liga-se à erótica. Nesse âmbito, Cassandra entusiasmada se conecta, por um lado, a Apolo, que penetra seu corpo (loucura erótica) para apresentar-lhe fatos do presente, do passado e do futuro (loucura divina). Por outro, Dioniso também causa a loucura erótica de Cassandra, aquela dos rituais em que as mênades dançam com os sátiros itifálicos (Burkert, 1993, p. 326), comuns desde o século VI a.C.. O falo representaria um elemento antes de excitação do que de procriação; daí sua presença nas homenagens ao deus, como pulsante poder vital. O fato de que o prazer sexual e o prazer do vinho andam juntos nas festas do deus também ajuda a explicitar a comparação. Em *As Bacantes*, de Eurípides, o vinho que brota do chão, a curiosidade de Penteu de espiar o rito das mulheres, e até mesmo a loucura das mênades que dançam em transe possuem elementos eróticos.

Cassandra é “louca” porque está em transe dionisíaco. Curiosamente, é na atmosfera da possessão que ela fará o hino ao casamento nas *Troianas*, celebrando a passagem da *parthenía* ao *gámos*, da virgindade à vida sexual da mulher. É depois do transe que ela se despe para ir ao encontro do futuro esposo. A *parthénos* aparece ao lado de Dioniso não por acaso. A *parthenía*, abarcando dentro de si uma espécie de selvageria, está completamente imersa no universo dionisíaco. A virgem, entendida como a mulher que ainda não foi “domada” –, que ainda não se transformou em mulher e, portanto, não está completamente inserida na sociedade grega –, figura entre o selvagem e o civilizado, entre o ser criança e o tornar-se, finalmente, mulher. Assim com todo aquele que é tomado por Dioniso, que engloba o indomável, inspira, no transe, um contato com o selvagem:

Essa contiguidade que o transe estabelece com o divino faz-se acompanhar de uma familiaridade nova com a selvageria animal. Sobre as Mênades, acredita-se que, longe de seu ambiente doméstico, das cidades, das terras cultivadas, elas brincam com as serpentes, amamentam os filhotes dos animais, como se fossem seus, e também os perseguem, atacam-nos e os dilaceram vivos (*diasparagmós*), devoram-nos inteiramente crus (*omophagía*), assimilando-se assim, em sua conduta alimentar, àqueles bichos selvagens que, contrariamente aos homens, comedores de pão e da carne cozida de animais domésticos ritualmente sacrificados aos deuses, se entredevoram e lambem o sangue uns dos outros, sem regra nem lei, sem nada conhecer além da fome que os impele. (Vernant, 2006, p. 78)

Interessa-nos, ainda, uma última consideração sobre a *parthenía* no universo de Dioniso. Ele, tal qual as primeiras divindades citadas neste capítulo, movimentava-se entre o mundo feminino e o masculino. Representado, sob a identidade de um sacerdote de seu culto, como um jovem de longos cabelos nas *Bacantes* (150, 235, 455), é descrito como possuindo “estrangeiro de forma feminina” (τὸν θηλύμορφον ξένον, 353). “Chamado *Bakkhos*, *Bakkhios*, ou *Bakkheus*, ele compartilha o título com seus adoradores mortais, *Bakkhoi* (masculino) ou *Bakkhai* (feminino)” (Cole, 2007, p. 327).

Dioniso dança num mundo de contrários, joga com as aparências e embaralha as fronteiras. Quando ele surge, tudo se esfumaça: passado, presente, futuro; feminino, masculino, real e fantástico:

Assim que ele aparece, as categorias distintas, as oposições nítidas, que dão coerência e racionalidade ao mundo, esfumam-se, fundam-se e passam de umas para outras: o masculino e o feminino, aos quais ele se aparenta simultaneamente; o céu e a terra, que ele une inserindo, quando surge, o sobrenatural em plena natureza, bem no meio dos homens; nele e por ele, o jovem e o velho, o selvagem e o civilizado, o distante e o próximo, o além e este mundo se encontram. (Vernant, 2006, p. 77)

Cassandra, ela própria, em estado de divinação, encontra-se em posição semelhante. Abarca dentro de si o mundo dos homens e dos deuses; passado, presente e futuro; vivacidade de jovem e consciência da morte com a qual se defronta; virgindade e erotização. No transe, figura entre os deuses, vaticina aos homens. Chama Apolo e, ao mesmo, tempo, grita para Dioniso. Carrega, dentro de si, o loureiro e a loucura.

CONCLUSÃO

As características da figura de Cassandra derivam de modo direto da condição da *parthenía* e da dimensão da *manteía*. Entendidas de maneira a se intercruzarem, ambas

possuem estreita relação. No que tange à princesa troiana, uma só existe em relação à outra. Assim, a *parthenía* não pode ser apreendida se deixarmos de considerar, ao seu lado – ou ainda, dentro dela –, a *manteía*. Igualmente, não podemos alcançar de forma satisfatória o significado da *manteía*, se não concebermos a *parthenía* como parte a ela fundamental.

O termo *parthenía* é geralmente traduzido por “virgindade”, palavra que não esgota o seu significado, pois corresponde a uma etapa civil que coincide com a vida de solteira, anterior ao, mas a caminho do casamento (*gámos*), referente para sua definição, ao mesmo tempo em que é condição necessária para o sacerdócio feminino. E abriga em si o antagonismo erótico contido na palavra: requer a virgindade da mulher em relação ao homem – ou ao deus, em chave sacroerótica, porque ele possui sua mente e corpo, porque ela possui, no estado de *enthousiasmós*, o deus em si, no transe divinatório para a adivinhação.

O termo *manteía* designa o que constitui propriamente aquele que, posto em um tempo à parte, pode dizer verdades acerca do passado, presente e futuro, através de sua relação com o deus. No caso de Cassandra,

A feminilidade e a *parthenía* (...) aparecem em estreita relação com o tipo de divinação por ela praticada, resultado de um ambíguo e sofrido relacionamento com Apolo, o deus oracular por excelência. Trata-se, como já foi visto, de uma divinação intuitiva pela concessão e pela prática da qual desempenham um papel fundamental, de um lado, o sexo e a condição de castidade virginal, e de outro, a relação amorosa/sexual imposta pelo deus, e que, quando recusada, assume as características de uma perseguição dolorosa (Mazzoldi, 2001, p. 99)

Se voltássemos agora ao capítulo anterior, perceberíamos como *parthenía* e *manteía* estão fortemente presentes em quase todos os atributos de Cassandra. A virgindade já existe ao lado da beleza da princesa que Otrioneu deseja desposar na *Ilíada* ou, ainda, na inocência da Cassandra que foi levada ao Hades junto a Agamêmnon na *Odisseia*. Virgem sacerdotisa de Atena, dotada de beleza e inocência, a qualidade de *parthénos* é trazida à tona sempre que Cassandra aparece na mélica, e é crucial no episódio da violação por Ájax, no saque de Troia, que percorre fontes textuais (épica, mélica) e iconográficas. E a dimensão mântica começa a apresentar-se na história de Cassandra e Heleno, pela voz de Píndaro, reforçada pela do teatro trágico de Sófocles, em que vemos a *manteía* da virgem sacerdotisa de Apolo.

Nos capítulos que se seguem, serão trabalhados os conceitos aqui tratados, fundamentais para a compreensão da Cassandra de Ésquilo e a de Eurípides, *parthenía* e *manteía*. No *Agamêmnon*, de Ésquilo, a profetisa, de papel essencial ao desenvolvimento do drama⁵⁰, jogará luz sobre os eventos por meio de seu caráter mântico, revelando o que passa despercebido aos olhos do espectador. Na mesma tragédia, será posta em questão sua qualidade de *parthénos*. Em Eurípides – não somente nas *Troianas*, citada neste capítulo, mas também nas tragédias integralmente preservadas *Andrômaca*, *Hécuba*, *Ifigênia em Áulis* e *Electra*, e nos fragmentos de *Alexandre* –, observaremos movimento análogo. Como notamos neste capítulo, nas peças eurípideanas, contudo, à diferença do que se dá com a esquiliana, não apenas Apolo, mas também Dioniso – ambos têm função importante para a apreensão dos termos da representação da troiana.

⁵⁰ Tal tese será defendida ao longo dos capítulos posteriores.

4

CASSANDRA NA TRAGÉDIA DE ÉSQUILO

Exposto o panorama sobre Cassandra na poesia arcaica e nos fragmentos trágicos de Sófocles, poeta da era clássica, e feitas as reflexões sobre as duas dimensões cruciais da personagem – *parthenía* e *manteía* –, passamos ao estudo da troiana na tragédia *Agamêmnon*, de Ésquilo, a primeira da única trilogia integralmente preservada, *Oresteia*, encenada nas Grandes Dionisias de 458 a.C., em Atenas.

AGAMÊMNON

A tragédia *Agamêmnon* narra o retorno do rei a seu palácio em Argos, onde o espera sua esposa, Clitemnestra. Inicia-se com prólogo (1-39) com o Guarda que, de maneira vaga, dá sinais de que dentro do palácio do rei algo nefasto acontece. Logo entra em cena o coro de anciãos, no párodo (40-257), contextualizando a espera pelo Atrida, a guerra de Troia e as profecias de Calcas, o célebre profeta que acompanhou os aqueus na expedição contra a cidade de Príamo. Clitemnestra aparece na sequência, no 1º episódio (258-354), anunciando que Ílion foi capturada e que os gregos venceram os troianos – o fogo visto de longe é o vislumbre da vitória. Pouco depois, entra em cena o Arauto, confirmando a vitória dos aqueus e a volta do rei.

A chegada de Agamêmnon ao palácio, que acontece no 3º episódio (783-974) da trama, traz consigo a concretização de sua ruína. Atrás dele, o fogo em Troia revela a destruição da cidade; à sua frente, o palácio abriga o passado de histórias terríveis de sua linhagem e um futuro obscuro das mortes que virão. Cassandra, que acompanha Agamêmnon em seu carro, trazida da guerra pelo Atrida, corporifica a derrocada de Ílion, sendo, ela própria, um prêmio dado àquele que, na guerra, não foi derrotado, mas em casa o será. A troiana é quem dá voz àquilo que está velado dentro do palácio, e, justamente por isso, ela é peça fundamental para *Agamêmnon*, espécie de porta-voz da casa, revelando, ainda que de maneira obscura, o que se passa no espaço inalcançável aos olhos do espectador – interno, o coro, ou externo, o público, à encenação.

No prólogo, na primeira fala do Guarda acorado no telhado, há pistas de que dentro da casa muito se esconde: o palácio, se falasse, diria por si mesmo sobre os

segredos sinistros que encerra (37-9). Mas é somente na voz de Cassandra que tais segredos serão expostos; através da troiana,

presente, passado e futuro se descortinam, lançando luz no que até então permanecia obscuro e desfazendo as ambiguidades de todos os sinais numinosos, tanto os que já se manifestaram quanto os que ainda estão por vir. Para percebê-lo é necessário olhá-lo através dos olhos de Cassandra (Correia, 2015, pp. 121-2).

Quando Agamêmnon chega com a troiana, ela está calada; ele refere-se a ela como “estrangeira” (*xénēn*, 951) e pede para que Clitemnestra seja gentil ao acolhê-la. Em sua fala, mostra a situação de Cassandra (954-955)⁵¹:

αὔτη δὲ πολλῶν χρημάτων ἐξάϊρετον
ἄνθος, στρατοῦ δῶρημ', ἐμοὶ ξυνέσπετο 955

Flor colhida do imenso rol dos bens,
regalo do esquadrão, ela acompanha-me. 955

A primeira caracterização de Cassandra na peça, feita pelo Atrida, é a de “estrangeira”, como disse; a segunda, acima, de cativa de guerra, porque prêmio escolhido entre os espólios. A princípio, a fala receptiva de Agamêmnon pode aparentar uma construção contraditória da personagem. Aquela que vem à casa como escrava deve receber o acolhimento de uma estrangeira, regulado pelas leis da hospitalidade (*xenía*)? Estas, ou melhor, o ultraje a elas gerou a guerra, como recorda o coro no 2º estásimo (681-781), antes de saudar Agamêmnon, por causa do desejo de Páris por Helena, a quem raptou, hóspede de seu marido Menelau, aproveitando sua ausência. O crime contra um dos valores mais importantes do tradicional código ético-moral é punido por homens e deuses (699-707):

Ἴλιφ δὲ κῆδος ὀρθ-
ώνυμον τελεσσίφρων 700

Μῆνις ἤλασεν, τραπέζας ἀτί-
μωσιν ὑστέρφ χρόνφ
καὶ ξυνεστίου Διὸς πρασ-
σομένα τὸ νυμφότιμον 705
μέλος ἐκφάτως τίοντας,
ὑμέναιον, ὃς τότε' ἐπων-
ρεπε γαμβροῖσιν αἰίδειν.

⁵¹ A edição de *Agamêmnon*, cujos textos são citados aqui a partir da base *TLG* (<http://stephanus.tlg.uci.edu>), é a de G. Murray, *Aeschylus tragoediae* (Clarendon, 1955, repr. 1960). Traduções sempre de Vieira (2007).

A Ílion,
 a Ira conclusiva 700
 impeliu o bem-designado
kedos –
 amorgurante
 mortimônio –,
 cobrou,
 em período posterior,
 a mácula da mesa,
 a desonra de Zeus tutelário,
 aos que celebravam, à plena voz, 705
 a melodia dos recém-consortes,
 himeneu restrito à voz dos consanguíneos.

Ao desrespeitar as *xenia*, desonra-se Zeus, que rege as relações entre as pessoas que ainda não se conheciam: “De modo particular, Zeus vigia as relações que vinculam pessoas que não se conheciam antes” (Burkert, 1993, p. 262), como hóspedes e anfitriões, razão pela qual o deus é cultuado como *Xénios*; é “sob a escolta de Zeus receptivo [*xeníou*]” (πομπῆι Διὸς ξενίου, 748) que a punição a Páris aconteceu.

Quando Agamêmnon chama Cassandra de “estrangeira” e pede para que Clitemnestra a acolha de maneira gentil, é preciso ter em mente que a troiana não é hóspede, mas cativa de guerra dada ao Atrida e levada por ele a Argos como prêmio. Sobre isso, é relevante apontar que tal atitude cortês do rei para com o seu butim causou muita especulação por parte de estudiosos. A cena de Cassandra a chegar no carro, ao lado do rei, bem como a referência a ela como *xénēn* (951) e o pedido de acolhimento dela pela esposa, por parte do rei, suscitaram a questão de um possível noivado entre Cassandra e Agamêmnon. Veja-se os dois comentários abaixo:

(...) o caráter legítimo que por momentos reveste [a] relação [de Cassandra] com o rei, induz a considerar que, na época de Ésquilo, a esposa também participa do *status* de estrangeira, já que, ao casar-se, a jovem passa a tomar parte de um espaço familiar que lhe é estranho e em que é considerada como estranha: o de seu esposo. (Iriarte, 1996, p. 64)

(...) um dos fios da famosa “cena de Cassandra” é uma evocação sustentada pelos elementos negativos da situação de uma noiva: como uma noiva, Cassandra foi levada da casa de seu pai e chegou em uma carruagem, acompanhada por seu homem, na casa dele; a noiva foi aparentemente bem recebida na chegada de sua nova casa. (Seaford, 1987, p. 128)

De nossa parte, consideramos significativa a construção da figura de Cassandra através de termos aparentemente contraditórios. A edificação da personagem, que se

mostrará durante a peça como de difícil apreensão, já é posta, logo de início, por ideias que instigam o coro, a audiência e até mesmo estudiosos, diante da misteriosa figura que surge, a princípio, calada. Pensamos, no entanto, que a solução para a questão acerca da “noiva” Cassandra poderia ser mais simples, através de breve ponderação acerca dos paralelos existentes entre os estatutos de esposa e escrava:

Imagens de noivas e cativas podem ser facilmente confundidas, em parte devido aos paralelos entre esposas e escravas. Ambas eram estrangeiras que foram incorporadas oficialmente dentro da nova casa por meio de sacrifícios e cerimônias na lareira, e ambas parecem ter participação em *katachysmata*, um ritual no qual atenienses derramavam nozes, tâmaras, moedas, figos e frutas secas. (Debnar, 2010, p. 134)

Tendo em vista que a escrava tem a participação admitida na esfera ritualística do interior da casa, o tratamento oferecido à Cassandra não pode ser considerado um privilégio especial (Denniston, Page, 1957, p. 159). Cabe também à cativa de guerra o tratamento equivalente ao de estrangeira, ainda que ela não chegue à casa como uma hóspede comum. Ela não está de passagem, não vem visitar aqueles que nela habitam. Cassandra vem coabitar o lar de Agamêmnon, ainda que, resistente, só entre no paço quase ao final da peça.

Voltemos à fala que introduz Cassandra, em que Agamêmnon a projeta como a “flor colhida” (*exáireton / ánthos*, 954-955) dentre os “bens” (*khremátōn*, 954), na divisão dos butins após a guerra. Esta caracterização nos mostra um caminho traçado antes da viagem para o palácio argivo. Em Troia, com os prêmios à disposição, a princesa é colhida como *ánthos*, “flor”, elemento da natureza carregado da ideia da juventude virginal, sensual, bela; como *parthénos* assim desenhada, ela é, ao ser oferecida a Agamêmnon, a púbere pronta para o mundo do *gámos*. A ideia da *parthenía* de Cassandra, tão essencial à sua representação na poesia grega antiga, entra em cena junto à personagem, e será reforçada por outros elementos ao longo do drama. Aqui, o retrato da flor reforça também a beleza frágil e efêmera da troiana:

Enquanto, nesta passagem, ainda se sublinha, como em Homero, a beleza da jovem, a imagem da flor – metáfora utilizada tanto por Ésquilo quanto por Homero e Píndaro para designar algo valioso, belo e frágil –, evoca nesta cena o esplendor efêmero da beleza de Cassandra, cuja vida encontra-se tão próxima do fim. A beleza de Cassandra adquire, portanto, um contorno efêmero, frágil, quase dramático. (Correia, 2019, p. 8)

Após persuadir Agamêmnon a entrar no paço, pisando o célebre e fatídico tapete purpúreo digno dos deuses, Clitemnestra volta-se à troiana, e a chama para que transponha as portas do palácio (1035), na abertura do 4º episódio (1035-1330). Na primeira fala dirigida a ela, Cassandra terá seu nome dito pela primeira vez na peça.

εἶσω κομίζου καὶ σύ, Κασσάνδραν λέγω·	1035
ἐπεὶ σ' ἔθηκε Ζεὺς ἀμηνίτως δόμοις	
κοινωνὸν εἶναι χερνίβων, πολλῶν μέτα	
δούλων σταθεῖσαν κτησίου βωμοῦ πέλας,	
ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε, μηδ' ὑπερφρόνει.	
Entra também, Cassandra, no palácio:	1035
Zeus obsequioso, quer que compartilhes	
a água lustral conosco. A prole escrava	
já se postou à beira-altar. Não poses	
de presunçosa! Desce desse carro!	

Clitemnestra, em fala áspera, carregada de sarcasmo, chama Cassandra para que entre no palácio e tenha sua “boa recepção” – compartilhe a “água lustral” (1037) –, pedida por Agamêmnon. Todavia, esse esperado acolhimento por parte da rainha esconde suas funestas intenções para o rei e a troiana. Logo de início, Clitemnestra se mostra impaciente com ela, ao ordenar-lhe que desça do carro. Cassandra, ao ouvi-la, não se move. Disso resulta um diálogo entre a rainha e o coro sobre a troiana: este afirma que Clitemnestra fala de forma clara e alude à “rede do destino” (μορσίμων ἀγρευμάτων, 1048), aconselhando Cassandra que aceite esta sorte (1047-1049). A “rede” (*agreumátōn*) é justamente o instrumento que será usado como armadilha por Clitemnestra para trazer o fim de Agamêmnon. Não obstante, a “palavra clara” (σαφή λόγον, 1047) da rainha, como a refere o Coro, somente o é para Cassandra, que sabe o que trama:

Ironicamente, a palavra de Clitemnestra, sempre impregnada de sentidos ocultos, é, no entanto, de fato clara para Cassandra, que, dentre os interlocutores da rainha nesta tragédia, é a única que conhece realmente seus intentos e pode, por isso, perscrutar-lhes o sentido oculto de modo que a profetisa sabe que está sendo chamada para a morte. (Correia, 2015, p. 206)

A palavra é clara, mas Cassandra não responde nem se dirige à rainha. Seu silêncio é tomado como ignorância da língua grega (1050-1052; 1060-1061; 1062-1063), ideia afirmada tanto pela rainha quanto pelo Coro. Aqui, a hipotética falta de conhecimento da língua, o tratamento como “bárbara”, reforça a caracterização de Cassandra como estrangeira; ela é aquela que vem de fora, porém, ao mesmo tempo, tem conhecimento de

tudo o que se passa dentro, fatos que são ignorados por alguns daqueles que vêm, de fato, do palácio.

É só com a entrada de Clitemnestra no paço, após tentar persuadir a troiana a transpor também as portas do palácio, que Cassandra fala pela primeira vez. É na ausência de Clitemnestra que se ouve a voz dela. Essa voz, a partir de então, mostra-se de duas maneiras distintas, podendo ser dividida entre uma métrica em sua maioria cantada (canto lírico), que ocorre entre os versos 1072-1117, e falada (trímetro jâmbico), dos versos 1178-1330 (Denniston, Page, 1957, p. 164). A primeira enfatiza a agitação da personagem e muitas vezes seu sofrimento, e a segunda traz um caráter mais “racional” à sua expressão, como veremos mais adiante. Sua primeira e repetida expressão (*Ototototoî pópoi dê*, 1072, 1076), uma expressão sem palavras, lamentosa, é de difícil tradução (*Ototototoî pópoi dê*)⁵², e precede seu reiterado clamor por Apolo (*ôpollon, ôpollon*, 1073, 1077), deus com o qual Cassandra tem estreita ligação.

A *manteía* da troiana, que ora se desvela, será o fio condutor da revelação daquilo que se passa no interior do palácio. Anunciando o que aconteceu, acontece e acontecerá na casa de Atreu, Cassandra passa por vários estágios de divinação, aos quais ainda voltaremos. Como ela “entra e sai do frenesi, suas declarações se alternam entre lucidez racional e atormentada, uma exclamação sem palavras (...)” (Buxton, 2007, p. 167).

A partir da exclamação de Cassandra (*Ototototoî pópoi dê*, 1072, 1076), o Coro alude a uma ideia que estará muito presente no vaticínio da troiana: a da obscuridade. Utilizando um epíteto comum de Apolo, *Lóxios* (“o Oblíquo”, 1074), ele nos mostra de antemão qual característica estará presente na fala da profetisa do deus, pois

é precisamente a Apolo que pertence a revelação indirecta e velada. Por isso ele se chama *Lóxios*, o “oblíquo”. As expressões, dificilmente compreensíveis, de um medium escolhido pelo deus são formuladas em versos intencionalmente ambíguos e indeterminados” (Burkert, 1993, p. 293)

Se vemos a primeira expressão de Cassandra como um breve clamor a Apolo, seu processo expressivo vai, ao longo das falas seguintes, tornando-se mais amplificado, articulando-se de forma progressiva, enquanto uma aura de sacralidade invade a cena da troiana e a ela se entranha (Mazzoldi, 2001, pp. 185-186). Assim, na terceira fala (1080-1082), dirigindo-se a Apolo, ela começa a interpelá-lo sobre o destino que se avizinha.

⁵² Vieira (2007, p. 74) prefere ocultar seu lamento. Torrano (2004, p. 177), por outro lado, mantém a transliteração do grego em sua tradução.

Lamentando seu futuro, deixa a entender que é o próprio deus quem a trouxe a Argos, para sua destruição:

Ἄπολλον· Ἄπολλον 1080
 ἀγυῖατ', ἀπόλλων ἐμός.
 ἀπόλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον .

Apolo! Apolo! 1080
 Apolo, meu guia, me deploras?
 Uma segunda vez, sem pena! Me deploras?

O jogo de palavras entre *Ápollon* (1080), o repetido nome do deus, e o verbo *apollýnai* (“destruir”), usado nos versos 1081-1082 (*apóllōn*, *apōlesas*), traz a ideia de que quem articula seu destino é ele. Colocando Apolo como seu guia, Cassandra começa a destacar sua condição de profetisa de *Lóxias*, característica que será melhor desenvolvida entre os versos 1202-1212, quando a troiana narra a obtenção de seus dons mânticos e a maldição que lhe foi lançada por Apolo, e 1269-1270, quando é despida de suas vestes de sacerdotisa pelo deus, antes de encontrar seu destino dentro do palácio.

Todavia, precedendo esse destaque pela própria Cassandra, os elementos da *manteía* já estão postos em cena: ela está vestindo suas roupas de sacerdócio no primeiro momento em que aparece, no carro ao lado de Agamêmnon; é retratada pela rainha, prestes a deixar a cena, como “maluca” (*maínetai*, 1064) que “escuta maus espíritos” (*κακῶν κλύει φρενῶν*, 1064); e é também reconhecida pelo Coro como profetisa, quando afirma que “o numinoso mora na alma escrava” (*μένει τὸ θεῖον δουλίᾳ περ ἐν φρενί*”, 1084). Aquela na qual o deus faz sua morada está em um estado de entusiasmo (*enthousiasmós*): tem literalmente o deus em si. Cassandra, em sua ligação com a divinação, não apenas tem a mente possuída por Apolo, mas também seu corpo, posto que manifestação do divino acontece precisamente pela expressão corporal – seja através da fala, das vestes ou de movimentos corporais⁵³ – da vidente.

Como vimos no capítulo anterior, sua *manteía* está intimamente entrelaçada à *parthenía*, de modo que, em Cassandra, uma não existe sem a outra. Ambas lhe são essenciais no seu papel tão fundamental para a peça: ela só pode vaticinar e guiar o enredo porque é profetisa de Apolo e, assim sendo, conserva seu caráter virginal – uma sacerdotisa deve ser também uma *parthénos* – e seu caráter de adivinha. “Como uma mulher, a sacerdotisa estava disponível para a entrada de uma deidade masculina; como

⁵³ Os movimentos corporais de Cassandra, como manifestação do divino, serão observados na peça *Troianas*, de Eurípides.

uma mulher que não tinha relações sexuais com um homem mortal, ela reservava a si mesma só para o deus” (Blundell, 1995, p. 160). Se houve espaço para o questionamento de Cassandra como “noiva” de Agamêmnon, fica cada vez mais evidente que ela não aparece em Ésquilo desta maneira. Se mostramos como a “flor” colhida dentre os bens, antes de sua chegada à casa do Atrida, sustentava um caráter virginal, agora podemos reforçar a ideia de que, também em sua chegada e permanência em cena, Cassandra figura como *parthénos*.

Cassandra não pode simbolizar a “noiva” ou a “concubina” de Agamêmnon no sentido estrito da palavra, porque seu corpo só pode ser ocupado por uma figura masculina: Apolo. Desde sua aparência, carregando os adornos do deus, até sua expressão, seu clamor e seu vaticínio entusiasmado, é a profetisa na qual *manteía* e *parthenía* convergem, se enlaçam e se expressam. Quando Cassandra profere que seu destino é reservado por Apolo, ela declara que o deus, sem pena, há de deplorá-la pela segunda vez. Aos poucos, ao longo da tragédia, sua fala vai sendo trazida à cena de maneira mais clara. A primeira vez que o deus portou ruína à profetisa foi quando lhe lançou uma maldição a respeito de seus dons mânticos: “Devido à ofensa, a mais ninguém convenço” (ἔπειθον οὐδέν’ οὐδέν, ὡς τάδ’ ἤμπλακον, 1212) –, diz ela ao Coro. A segunda, com sua morte pelas mãos de Clitemnestra.

Repetindo nos versos 1085-6 o clamor indagativo ao deus dos versos 1080-1081, Cassandra dirige-se a Apolo: “No portal de qual paço, APOL’apoías-me?” (ἄ, ποῖ ποτ’ ἤγαγές με; πρὸς ποίαν στέγην;, 1087). Em estado de êxtase, diante de seu futuro, sua indagação diz mais a respeito de seu destino do que sobre o lugar físico onde se encontra. É interessante perceber, contudo, que o modo pelo qual o Coro interpreta as palavras de Cassandra é justamente o literal – sentido que não esgota as palavras proféticas da troiana –, respondendo-lhe que se trata da casa dos Atridas (1088-1089):

Evidencia-se, assim, o contraste entre o ponto de vista de Cassandra, que é um ponto de vista divino, e o ponto de vista do Coro, que é um ponto de vista humano. E esse contraste, aqui explicitado pela primeira vez, é uma característica marcante do longo diálogo que se dá entre os dois personagens. (Correia, 2015, p. 208).

A partir deste momento, a profetisa dá voz às mortes que aconteceram e às que ainda hão de acontecer no palácio. Extática, Cassandra conta sobre os “auto-assassínios” (αὐτοφόνια, 1091) que rondam a mansão. Dando voz ao que só a casa sabe, num vaticínio que dialoga diretamente com a fala inicial do Guarda (37-39), ela relata o assassinato dos

filhos de Tieste por seu irmão Atreu (1095-1097) e profetiza a morte de Agamêmnon (1100-1104; 1107-1110; 1114-1148; 1124-1128). Faz uma espécie de genealogia sanguínea: o sangue derramado no chão da casa é dos parentes que lá fizeram morada:

μισόθειον μὲν οὖν, πολλὰ συνίστορα, 1090
αὐτόφωνα, †κακὰ καρτάναι†
ἀνδρὸς σφαγεῖον καὶ πέδον ῥαντήριον.

Mansão odeia-nums! Sabe inúmeros 1090
auto-assassínios sórdidos. Chafurdam
homicídios no chão umedecido.

A casa, aqui, é o cenário da visão de Cassandra, onde tudo acontece, e é a detentora do conhecimento sobre tudo o que lá dentro se passa.

Através de toda a cena, o poeta elaborou com grande consistência o desenvolvimento das visões e, em particular, seu progresso passo a passo para imagens mais concretas e distintas. É por essa razão que não há palavra em 1090-2 que seja completamente apropriada para a pluralidade de assassinatos, cujo cenário foi e será essa casa. (Fraenkel, 1950, p. 49)

O vaticínio que ocorre entre os versos 1089-1128 é dotado de um tom de lamúria. Cassandra lamenta o destino de Agamêmnon com tristeza e pesar. A reação de simpatia para com o rei, construída por Ésquilo na primeira tragédia da trilogia *Oresteia*, *Agamêmnon*, é feita sobretudo através do Coro de anciãos, que vibra com a chegada do Atrida e, posteriormente teme e se aflige com sua morte, e ainda por meio de Cassandra, que, em seu vaticínio, sofre com as visões que lhe são mostradas a respeito da sina mortal do rei. Colocando-a nesta posição de piedade para com ele, o poeta constrói não apenas o enredo de *Agamêmnon*, mas faz com que o espectador seja levado por toda a *Oresteia* num movimento de empatia por Agamêmnon, bem como por Orestes, filho do Atrida que vingará sua morte.

O pesar pelo fim de Agamêmnon, representado por uma Cassandra que detém todo o conhecimento do enredo da casa de Atreu, faz-se importante, porque é a profetisa quem narra de fato toda a verdade nela escondida, e porque ela própria é uma figura que atrai a simpatia da audiência.

Nem é apenas a situação [de Cassandra] que atrai a simpatia do espectador: a própria linguagem usada enfatiza a comisseração de sua condição. Assim, a cena abre com o Coro expressando sua piedade por

ela e fecha com a própria Cassandra lendo em seu destino infeliz a prova da lamentável fraqueza da humanidade (Leahy, 1969, p. 144).

Assim sendo, as palavras de uma Cassandra retratada como vítima das atrocidades da guerra e da casa de Atreu conduzem o espectador a concordar com os sentimentos expressos por ela e a se apiedar de sua figura e daquele de quem ela própria se apieda.

O vaticínio de Cassandra, reservado apenas para o Coro constituído por anciãos que não têm força – menos ainda força de ação na peça –, é uma elucidação do que se passa, e não um pedido de mudança no curso dos acontecimentos. Por isso, não é dito a Agamêmnon ou Clitemnestra, que estão presentes na ação, mas àqueles que nada poderão fazer com o conhecimento por ela oferecido:

A fala que desbloqueia o segredo do futuro não é oferecida a Agamêmnon; é recusada a Clitemnestra; é reservada para o coro sozinho, para os velhos e fracos homens que, como eles dizem por si mesmos, não tem força nem poder de ação, nada além do “poder do canto” (Knox, 1979, p. 47).

A Cassandra não cabe tentar mudar o curso dos acontecimentos; a ela é reservada a função de anunciar os eventos da casa do Atrida. Em sua transmissão⁵⁴, em contato direto com Apolo, passado, presente e futuro se enredam diante de seus olhos. Ela vê o futuro imediato, os detalhes da morte de Agamêmnon, e também vê o passado, dentro das causas do evento, mostrando que o homicídio do rei não é um acidente (Knox, *id.*, p. 44).

Durante o êxtase mântico de Cassandra, o Coro reforça as características da personagem. Ela é a estrangeira (*xénē*, 1093) e, principalmente, a *mántis* (*mantikón*, 1098). O Coro que, a princípio, não compreende a profecia dita por ela, afirma que na casa de Atreu não faltam adivinhos (1099), não demonstrando interesse nas palavras da troiana. A referência aos adivinhos do paço traz à mente Calcas, citado no início da tragédia (158). Dele e dos demais, contudo, difere Cassandra, devido ao seu próprio processo divinatório: “Enquanto estes [adivinhos] enxergam o futuro através de sinais exteriores, no feminino [em Cassandra] deparamos com a crença antiga de que não pode haver êxtase mântico sem a união com o deus” (Vinagre, 2013, p. 43). É o próprio Apolo quem possui o corpo da profetisa enquanto ela vaticina, num processo do interno para o externo – o deus, dentro dela, é quem traz as visões que são manifestadas ao ouvinte –, à diferença do adivinho que recebe, primeiramente, o sinal exterior, para poder, então,

⁵⁴ Sobre a da *manteia* de Cassandra, ver o capítulo anterior.

lamenta a morte de seu filho Ítis, a quem ela, mãe, assassinara; da mesma maneira, Cassandra lamentou a morte dos filhos de Tieste, assassinados por seu tio Atreu (Silva, 2013, p. 51). A imagem carrega também a ideia do lamento feminino, do grito de tristeza tão agudo quanto o canto de um pássaro:

O fato de que o choro de pássaro frequentemente funciona como uma metáfora para o lamento ritual, talvez porque o choro agudo, muito alto das lamentadoras femininas lembrem o canto de um pássaro, explica as numerosas imagens e sons de pássaros na fala de Cassandra: sua voz Bárbara é como uma andorinha (1050), seu lamento é como o de um cisne (1444), ela é como um rouxinol em sua tristeza (1145), cuja melodia profunda é estridente e muito alta⁵⁶.

A revelação da morte de Agamêmnon e, em seguida, de sua própria segue o ritmo extático da divinação da profetisa. Ela, que acabara de falar do homicídio do rei (1127-1128), que imerge nas águas após ser abatido, retorna ao passado relembrando as águas ancestrais de Troia (1157). A água conduz a linha de vaticínio de Cassandra e une ao seu o enredo do Atrida, passado e futuro: lembrando-se do Escamandro, rio troiano que remete a sua ancestralidade e ao seu período de infância-puberdade, ela projeta o futuro entre outros rios, os quais permeiam o Hades, Cócito e Aqueronte:

ἰὼ γάμοι, γάμοι Πάριδος,
ὀλέθριοι φίλων.
ἰὼ Σκαμάνδρου πάτριον ποτόν·
τότε μὲν ἀμφὶ σὰς αἰόνας τάλαιν'
ἦνυτόμαν τροφαῖς·
νῦν δ' ἀμφὶ Κωκυτόν τε κάχερουσίους 1160
ὄχθους ἕοικα θεσπιωδήσειν τάχα.

Bodas de Páris, lúgubres aos caros!
Oh! Escamandro, rio ancestre!
Em tuas orlas, infeliz,
cresci e fiz-me.
Agora, creio, à beira-Cócito, 1160
em breve profetizo às orlas do Aqueronte.

Cassandra, em sua visão, menciona também a ruína de Troia, ao passo que o Coro, que já começa a entender a gravidade do que ela relata, questiona-lhe sobre o desfecho de suas profecias. Então, no verso 1178, o estilo de discurso de Cassandra sofre uma mudança, tanto na métrica de sua fala, quanto em sua maneira de vaticinar. Ela deixa o canto lírico que ditou o compasso de sua fala até aqui, e passa ao ritmo dos trímetros

⁵⁶ Laura McClure (*Spoken like a woman*, 1999, p. 95) *apud* Silva (2013, pp. 51-52).

jâmbicos, e passa a vaticinar de forma menos marcada pelo devaneio e pelo lamento, para um modo mais organizado pela razão. Na “abertura da seção em trímetro jâmbico, Cassandra exprime a vontade de propor um tipo de divinação completamente racional e inteligível, de cuja veracidade ela se propõe como fiadora em primeira pessoa” (Mazzodi, 2001, p. 194). Ela afirma:

καὶ μὴν ὁ χρησμὸς οὐκέτ' ἐκ καλυμμάτων
 ἔσται δεδορκῶς νεογάμου νύμφης δίκην·
 λαμπρὸς δ' ἔοικεν ἡλίου πρὸς ἀντολάς 1180
 πνέων ἐσάξειν, ὥστε κύματος δίκην
 κλύζειν πρὸς αὐγὰς, τοῦδε πῆματος πολὺ
 μεῖζον· φρενώσω δ' οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων.
 καὶ μαρτυρεῖτε συνδρόμῳ ἴχνος κακῶν
 ῥινηλατοῦση τῶν πάλαι πεπραγμένων. 1185

Pois bem, oráculo não mais transvê
 por véu, como recém-esposa: sopro
 de nuvem, brilha ao sol nascente; onda 1180
 aos raios da manhã, quebranta um rol
 de penas que ultrapassa o que ora sentes.
 Não mais serei ministra dos enigmas.
 Companheiros de périplo, atestais
 se farejo delitos cometidos. 1185

Cassandra anuncia a tomada de uma nova postura diante de sua *manteía*. Se, até então, em canto lírico, ela se lembrava do destino de sua família e de sua nação, criando o paralelo entre o destino dos Priamidas e dos Atridas, agora, “em um último grande esforço de recuperar a si mesma, em trímetros em vez de [canto lírico], em fala em vez de canção, ela declara abertamente ao Coro (1178)” (Lloyd-Jones, 1983, p. 70) o seu futuro e o de Agamêmnon.

O contraste entre o início da etapa anterior do processo divinatório e o da nova etapa é claro; nesta, a racionalidade e a métrica trazem uma ideia de centramento, de maior ‘calmaria”, à profetisa (Fraenkel, 1950, p. 539). Se antes Cassandra gritava, dizia palavras ininteligíveis ao Coro, agora ela tenta tomar posse de si mesma e elucidar sua profecia. As imagens construídas por ela no início da fala ajudam na edificação do novo momento da cena. Cassandra decide tirar o véu de suas palavras, tal qual faz a recém-esposa⁵⁷ ao adentrar as núpcias. A alegoria nos remete ao final da peça, quando a troiana

⁵⁷ Raeburn e Thomas (2011, p. 194) atestam que é significativa a aparição da figura da noiva na fala de Cassandra, posto que ela mesma não pode casar-se (sendo uma profetisa) e que o encontro mais próximo que ela tem com o casamento é justamente a recusa do desejante Apolo, exposta aos versos 1204-1208, o qual é a causa tanto da obtenção dos seus dons divinatórios quanto da maldição sobre eles – como veremos mais adiante neste capítulo (2011, p. 194).

e, quando isto acontece, ceifa-lhe o pênis lançando-o ao mar. Os respingos do sangue do membro mutilado caem na Terra e geram as Erínias. São elas que vingam os crimes consanguíneos e esperam o momento certo de agir:

Cassandra, inspirada por Apolo, com sua ênfase nas Fúrias e seus ecos verbais de passagens anteriores da peça, liga as divindades (tanto ctônicas quanto olímpias) com as várias gerações de ações humanas ruinosas, que não podem ser vistas mais como aleatórias (Schein, 1982, p. 15).

Na trilogia da *Oresteia*, as Erínias se fazem presentes. Ao final da primeira peça, *Agamêmnon*, rondam o palácio, bem como ao final da segunda, *Coéforas*. Já nas *Eumênides*, elas não apenas figuram, mas aparecem como coro do drama, perseguindo Orestes depois do matricídio cometido por ele. Como reveladora dessa presença, Cassandra, que se mostrou crucial na peça por narrar o desenrolar dos eventos da casa de Atreu, também os une, enfatizando a vinda das terríveis vingadoras dos crimes entre consanguíneos.

A profetisa apresenta, assim, um fio que liga toda a trilogia também através das Erínias apontadas por ela. Além dessa relação entre Cassandra e as Fúrias, será importante também para o enredo da trilogia de Ésquilo a presença de Apolo em *Agamêmnon*, que a troiana carrega dentro de si – deus que se encontra em forma de estátua à frente da casa. As divindades apontadas por ela serão, nas *Eumênides*, as duas forças contrastantes que entrarão em conflito acerca do destino de Orestes.

A respeito da relação de Cassandra com as Erínias, uma última consideração se faz pertinente. As abomináveis entidades, que aparecem de forma grotesca na *Oresteia*, são virgens a quem deuses, homens ou feras jamais se uniram (*Eumênides*, 69-70). Cassandra, virgem, não tendo se unido nem a homens, nem a deuses, compartilha o elemento da *parthenía* com as duras divindades que rondam o palácio. Mais: a troiana é uma estrangeira que fareja o sangue que verte da casa (Mitchell-Boyask, 2006, p. 294); é ela quem anuncia a vingança e a punição dos crimes cometidos ali, tarefa das Erínias, que se aproximam cada vez mais.

Na exatidão das palavras da profetisa neste novo momento do processo divinatório, então, o Coro se surpreende, e traz, novamente, a imagem da estrangeira associada à Cassandra, afirmando que sua fala é tão precisa como a de um conterrâneo (1200-1); desta vez, sua língua não é bárbara, ininteligível aos ouvidos dos falantes da língua grega, como Clitemnestra e o Coro (1060-1062) a projetavam:

καὶ πῶς ἂν ὄρκου πῆγμα γενναίως παγὲν
 παιώνιον γένοιτο; θαυμάζω δέ σου,
 πόντου πέραν τραφεῖσαν ἀλλόθρουν πόλιν 1200
 κυρεῖν λέγουσαν, ὥσπερ εἰ παρεάτεις.

Que solução a jura mais segura
 nos assegura? Causa espécie ouvir
 uma ultramar, falante de outra língua, 1200
 ser tão precisa quanto alguém daqui.

Por conta de sua suposta incompreensão e por ser falante de outro idioma, ela necessitaria de intérpretes, indicavam seus ouvintes. Agora, se a imagem de estrangeira que fala outra língua se repete, seu direcionamento é completamente diferente, pois, apesar de Cassandra vir de terras distantes, ela sabe o que se passa na casa de Atreu, podendo expressá-lo, acima de tudo, com precisão. “Outra língua” (1200), aqui, não só se refere à linguagem bárbara daquela nascida em outras terras, mas também à expressão profética de Cassandra. Sua divinação, de início em linguagem ininteligível ao Coro, faz-se mais clara; retirado o véu de seus oráculos, o diálogo entre a troiana e os anciãos pode, enfim, acontecer. O Coro passa a ser capaz de apreender os vaticínios de profetisa, mesmo se não na íntegra, quando ela deixa de ser a portadora dos enigmas e se converte, ela própria, em intérprete das palavras que profere.

A profetisa prossegue seu discurso explicando ao coro a fonte da exatidão de seu vaticínio: foi Apolo quem lhe concedeu seus dons mânticos (1202). A relação entre Cassandra e ele, no entanto, não se esgota na obtenção dos dons da profetisa; embora deus (1203), Apolo foi tomado de desejo pela troiana (1206). Sabendo disso, o Coro lhe pergunta se a troiana teria cedido a ele, ao que ela nega, contando que, após enganá-lo, sofreu uma punição em virtude de seu logro:

Xo . ἦ καὶ τέκνων εἰς ἔργον ἤλθετον νόμῳ;
 Κα . ξυναινέσασα Λοξίαν ἐψευσάμην.
 Xo . ἤδη τέχναισιν ἐνθέοις ἡρημένη;
 Κα . ἤδη πολίταις πάντ' ἐθέσπιζον πάθη. 1210
 Xo . πῶς δῆτ' ἄνατος ἦσθα Λοξίου κότῳ;
 Κα . ἔπειθον οὐδέν' οὐδέν, ὡς τάδ' ἤμπλακον.
 Co: Como é de praxe, consumaram o ato?
 Ca: Depois de consentir, eu o enganei.

- Co: Já incorporava o deus nas profecias?
- Ca: Previa aos cidadãos toda desgraça. 1210
- Co: E Apolo, enfurecido não te pune?
- Ca: Devido à ofensa, a mais ninguém convenço.

O diálogo entre Cassandra e o Coro ratifica as principais características da troiana, *manteía* e *parthenía*. Mais uma vez, ela figura como a profetisa de Apolo, garantindo, então, a veracidade dos seus vaticínios – afinal o próprio deus dela fez sua intermediária. Junto à afirmação de si como *mántis*, ela reitera sua situação de *parthénos*: é a virgem que não cedeu nem mesmo aos desejos da divindade, que por ela Apolo só pode nutrir enquanto ela for, justamente, uma jovem púbere não-casada:

(...) deuses normalmente não violam as leis da hospitalidade da casa de um parente homem; nem se preocupam com mulheres casadas, a menos que o casamento ainda não tenha sido consumado. Em vez disso, encontros entre deuses e mulheres mortais em geral têm lugar em belos cenários, fora do lar da mulher, enquanto ela ainda não é casada. (Lefkowitz, 1993, p. 21)

Cassandra narra que, fingindo aceitar a investida do deus, ela, em verdade, o rejeita. Essa reação, contudo, não se reduz ao afastamento do enlace; ao adotar essa conduta, Cassandra se abstém de qualquer enlace matrimonial que a ela poderia se apresentar, já que essa rejeição aos desejos de Apolo não faz com que se torne mais apta a casar com qualquer homem, mas o contrário. A recusa de um deus é a recusa também do matrimônio em geral, de adentrar uma nova etapa da vida, de passar à condição de mulher, de tornar-se *gyné*, no sentido estrito da palavra (Mitchell-Boyask, 2006, p. 271). Cassandra não é, portanto, a noiva de Agamêmnon, e nem poderia sê-lo, enquanto aparece como profetisa de um deus cujo desejo rejeitou.

A primeira destruição de Apolo, aludida por Cassandra (1080), esclarece-se a esta altura da peça: trata-se da punição que lhe define o deus enfurecido, fazendo com que ela não convença a ninguém com seus vaticínios. Isso já se ilustra na primeira etapa da fala da troiana tomada pelo êxtase mântico – e, portanto, por Apolo –, incompreensível a seus interlocutores. Tal situação é abrandada quando ela, no verso 1178, altera o modo de seu vaticinar, mas a fúria do deus é vista tanto no extático processo divinatório de Cassandra, quanto na fala mais racional que narra a investida do deus em “imagem decididamente agressiva que é apenas em parte balanceada” (Mitchell-Boyask, *id.*, p. 273) pelo charme

Há pouco Cassandra apontara as Erínias que rondavam a casa; agora o Coro parece entender que os motivos pelos quais as entidades vingadoras formavam o cerco iam para além do passado do palácio. O fato de Agamêmnon ser nomeado no verso 1246 faz com que sua própria história seja significativa para o desenvolvimento da vingança que as Erínias aguardam. O Coro, ao tomar consciência da catástrofe que se anuncia, continua interpelando Cassandra sobre sua profecia:

Xo .	τίνος πρὸς ἀνδρὸς τοῦτ' ἄχος πορσύνεται;	
Ka .	ἢ κάρτα χρησμῶν παρεκόπης ἐμῶν ἄρα.	
Xo .	τοῦ γὰρ τελούντος οὐ ξυνῆκα μηχανήν.	
Ka .	καὶ μὴν ἄγαν γ' Ἑλλήν' ἐπίσταμαι φάτιν.	
Xo .	καὶ γὰρ τὰ πυθόκραντα, δυσμαθῆ δ' ὅμως.	1255
Co.	E que homem arquiteta essa tragédia?	
Ca.	Vejo que não alcanças meus oráculos.	
Co.	Não ficou claro como o autor procede.	
Ca.	No entanto, sei perfeitamente o grego.	
Co.	E a mensagem cifrada dos profetas.	1255

Ainda que, num ímpeto, Cassandra seja de todo clara, a ondulação entre o vaticínio extático e a interpretação racional continua. Após o ápice de racionalidade, que acontece na nomeação de Agamêmnon, a dificuldade do Coro volta a aparecer, ainda que em menor grau, em meio ao entendimento da profecia. Essa variação pode ser notada também nos dois últimos versos do diálogo com o Coro, acima: ela conhece a língua grega, embora troiana, e, no entanto, conhece também a mensagem cifrada dos profetas. Apesar do embaraço do Coro, a mensagem principal foi compreendida, e o futuro dirá, como bem lembra Cassandra (1241), que seus oráculos estavam corretos e exatos.

A profetisa prossegue seu vaticínio e entrelaça seu destino à casa de Atreu (1256-1294). Ela desvenda ao coro sua situação: é profetisa de Apolo que sofreu a maldição do mesmo; em seguida, ela desnuda-se da sua posição para aceitar o seu destino e adentrar as portas do palácio ou, ainda, as portas da morte.

τί δῆτ' ἐμαυτῆς καταγέλωτ' ἔχω τάδε,	
καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δωνη στέφει;	1265
σὲ μὲν πρὸ μοίρας τῆς ἐμῆς διαφθερῶ·	
ἴτ' ἐς φθόρον· πεσόντα γ' ὧδ' ἀμείβομαι·	
ἄλλην τιν' Ἄτην ἀντ' ἐμοῦ πλουτίζετε.	
ἰδού δ', Ἀπόλλων αὐτὸς ἐκδύων ἐμὲ	
χρηστηρίαν ἐσθῆτ', ἐποπτεύσας δέ με	1270
κάν τοῖσδε κόσμοις καταγελωμένην †μετὰ†	
φίλων ὑπ' ἐχθρῶν οὐ διχορρόπως †μάτην†·	
κακουμένη δέ, φοιτᾶς ὡς ἀγύρτρια,	
πτωχὸς τάλαινα λιμοθνής ἠνεσχόμη·	

καὶ νῶν ὁ μάντις μάντιν ἐκπράξας ἐμὲ 1275
ἀπήγαγ' ἐς τοιάσδε θανασίμους τύχας.

Mas porque me sujeito ao riso, cetro
à mão, fitas proféticas à gorja? 1265

Antes de sucumbir à moira, anulo-te!
Vos estilhaço ao chão! Eis a minha paga!
Oferta a outra a ruína do tesouro!
Olhai! O próprio Apolo me despoja
dos adornos, depois que viu amigos 1270

cruéis zombarem sem parar de mim,
em vão, por certo. E suporrei a alcunha
de vagabunda, amalucada, relés,
mendiga, desgraçada, pobre diaba!
E o profeta que fez-me profetisa 1275
agora me encaminha ao fel do fado.

A narrativa da troiana acerca de sua posição como profetisa de Apolo é um compilado do que vimos ao longo da tragédia. Os adornos que lhe vestem o corpo são a condição primeira de sua *mantéia*, que aparece mesmo com Cassandra calada, mesmo antes de ser apresentada aos demais componentes da cena. A anulação de sua condição, com suas vestes proféticas tiradas por Apolo, é o abandono do seu estado extático, do seu posto como profetisa, para uma condição mais humana, na qual aguarda o encontro com a morte. A chacota de que foi vítima é o efeito da maldição de um deus que agora, finalmente, pode despir Cassandra. As palavras de zombaria foram vistas ao longo da peça, seja por parte de Clitemnestra, com seus sarcasmo e ironia, seja por parte do Coro que, ainda que simpático à troiana, desacreditava, a princípio, seu discurso.

Apolo, que também figura como um profeta, encaminha a troiana para a morte. A cena do deus tirando as vestes da sua profetisa é muito significativa. Se ele foi tomado de desejo por ela e ludibriado, no presente, através do preparo para a morte, ele pode desnudá-la de seu sacerdócio. A cena, dotada de simbolismos, traz relevância para uma reinterpretação de Cassandra como noiva, desta vez em uma esfera diferente.

Foi mostrado anteriormente neste capítulo que a análise de uma Cassandra noiva de Agamêmnon não poderia ser sustentada, mas ora faz-se necessária uma segunda observação sobre esse possível *status* da troiana: Cassandra figuraria na peça como noiva de Apolo, e não de Agamêmnon. Isso poderia ser atestado desde sua entrada em cena até os versos finais de sua fala. Vejamos.

Cassandra entra em cena sendo trazida da casa do pai:

O vocabulário de condução é uma parte fundamental do simbolismo de casamento da cena, mas somente é inteligível se Apolo é visto como

noivo de Cassandra. Essa linguagem sugere não somente a condução da noiva, mas sua abdução, a qual, ela mesma, faz parte do simbolismo dos rituais de casamento” (Mitchell-Boyask, 2006, p. 275).

Cassandra, na expressão de seu êxtase, mostra-nos que foi Apolo quem a trouxe àquele paço (1135), nunca se referindo a Agamêmnon como seu abductor; o deus trouxe-a para seu destino, à sua nova casa.

A relação entre Cassandra e Apolo também é exposta pelo diálogo entre Cassandra e o Coro (1202-1208), quando é explicitado o desejo do deus e a recusa da profetisa. As punições que ela recebe rodeiam a esfera do desejo do deus: sua condição de profetisa é violada quando ela passa a ser desacreditada pelo ouvinte. Aqui, a esfera do desejo liga-se invariavelmente à *parthenía* de Cassandra. A virgem profetisa que inspirou o desejo de Apolo será punida porque escolheu a recusa em ceder ao sexo, levando seu estado virginal por toda a vida. A segunda punição, vaticina Cassandra, é a própria morte.

A relação entre casamento e a morte, tratada no capítulo anterior deste trabalho, associa o matrimônio ao fenecimento de um estado da vida da jovem, a saber, sua própria *parthenía*, e auxilia a compreensão da “noiva” Cassandra. Tanto o casamento quanto a morte são ritos de passagem e possuem, inclusive, práticas muito semelhantes, como por exemplo o banho de purificação – da noiva ou do cadáver – ou a mudança de residência feita por um carro (Redfield, 1982, p. 188). É notória a adequação da troiana a esses aspectos. O banho ritualístico nos remete ao convite de Clitemnestra para que Cassandra “compartilhe a água lustral” (1037) dentro do paço, ainda que não seja uma referência explícita a ele; a chegada de Cassandra, antes dissemos, em muito assemelha-se à chegada da noiva na casa de seu consorte e, de fato, é o transporte da troiana para um local onde sofrerá o seu destino fatal.

A personagem, nos versos abaixo, enfrenta a morte, saudando seu destino:

Ἄιδου πύλας δὲ τάσδ' ἐγὼ προσεννέπω·	1291
ἐπεύχομαι δὲ καιρίας πληγῆς τυχεῖν,	
ὡς ἀσφάδαστος, αἱμάτων εὐθνησίμων	
ἀπορρυέντων, ὄμμα συμβάλω τόδε.	

Saúdo os pórticos do Hades. Possa	1291
me vitimar um golpe fulminante	
e, enquanto escorra o sangue de uma morte	
fácil, sem convulsões, eu lacre os olhos!	

Ao se libertar das vestes de sacerdócio, Cassandra sabe que a morte se aproxima, a qual poderia representar um casamento funesto, em que a noiva, já despida por seu consorte, adentra o tálamo para as núpcias. Cassandra transpassa “as portas para cumprir seu casamento com Apolo na morte. Apolo, então, se torna não somente o Destruidor, mas o próprio Hades, e Cassandra sua Noiva, como uma figura de Perséfone” (Mitchell-Boyask, 2006, p. 276). O deus, segundo esta interpretação, teria conseguido, com a morte dela, possuí-la, enfim.

Como o funeral, [o casamento] reconhece uma mudança física irreversível. Sem dúvida, a perda da virgindade é menos séria do que a perda da vida – “Destino pior que a morte” não é um conceito grego – mas encontramos a noção de que a mulher que morre antes do casamento, casou-se com a morte (Mitchell-Boyask, *id.*, p. 189).

Se a recusa do deus é, por parte de Cassandra, a recusa de qualquer matrimônio, ela faria sua passagem para o Hades como *parthénos*. O casamento seria, portanto, com a morte. Apolo, figurando como o próprio Hades, a receberia em suas núpcias lúgubres, tornando-se, enfim, seu marido.

De fato, pensamos que a análise de Cassandra como noiva de Apolo é mais plausível que aquela que a toma como noiva de Agamêmnon. A explanação, todavia, não é literal; ela trata dos simbolismos presentes em toda a cena, que causaram inúmeras visões acerca da *parthenía* da troiana. Porém, se a profetisa é uma *parthénos*, parece-nos razoável o questionamento acerca do seu futuro *gámos*. Nas *Troianas*, de Eurípides – peça que estudaremos no capítulo seguinte –, a imagem de Cassandra como noiva aparece de maneira muito mais explícita e concreta do que no *Agamêmnon* aqui discutido, já que a Cassandra esquiliana não é tratada como noiva de Apolo explicitamente por nenhum personagem da peça. A ela couberam atributos relacionados à sua *parthenía*, *manteía*, seu caráter de estrangeira. Agora, pela última vez, o Coro descreve-a, qualificando-a como “sábia” (*sophḗ*, 1295) que, diante do conhecimento da própria morte, não teme o futuro:

ὦ πολλὰ μὲν τάλαινα, πολλὰ δ' αὖ σοφῆ
γύναι, μακρὰν ἔτεινας. εἰ δ' ἐτητύμως
μόρον τὸν αὐτῆς οἶσθα, πῶς θεηλάτου
βοὸς δίκην πρὸς βομὸν εὐτόλμως πατεῖς; 1295

És sábia assaz! Mulher de azar assaz! 1295
Te entendeste demais! Se estás tão certa
da própria morte, como vais, audaz,
direto para o altar, rês que o deus tange?

Na caracterização final de Cassandra, a mudança do discurso do Coro se evidencia: ele que não compreendia e não acreditava no vaticínio da troiana, e passou, aos poucos a nele acreditar, agora, qualifica a troiana pela sabedoria, dando o crédito por seus vaticínios e o reconhecimento de tudo o que foi narrado por ela. Ela é *sophé* e, além disso, transmite a bravura de enfrentar a morte, ao saber de sua aproximação. É essa coragem de Cassandra que veremos nos versos seguintes, quando ela se dirige às portas do palácio. Antes de entrar, porém, ela hesita uma última vez: para diante da casa, porque sente o odor do assassinato:

Xo .	τί δ' ἐστὶ χρῆμα; τίς σ' ἀποστρέφει φόβος;	1306
Ka .	φεῦ φεῦ.	
Xo .	τί τοῦτ' ἔφευξας; εἴ τι μὴ φρενῶν στύγος.	
Ka .	φόνον δόμοι πνέουσιν αἱματοσταγῆ.	
Co.	O que houve? Retrocedes por temor?	1306
Ca.	Ai!	
Co.	Foges do quê? Do horror que ronda o espírito?	
Ca.	A casa inspira o sangue do assassínio.	

O odor de sangue da casa faz com que ela titubeie, e uma derradeira manifestação de seu dom sobrenatural é vista neste momento (Mazzoldi, 2010, p. 195), quando ela comunica ao Coro o que também prevê através de seu olfato. Aqui, as imagens da cadela que fareja as pistas, usada pelo Coro aos versos 1093-1094, são postas à luz: Cassandra fareja o crime no sentido mais preciso das palavras. Este último prenúncio faz com que percebamos que sua maneira de vaticinar ultrapassa o sentido comum da visão. Ela não apenas vê, mas sente o cheiro da morte que chega. Porém, seus sentidos não se esgotam aí. Ela também aponta o sabor sentido por Tieste das carnes de seus próprios filhos (1097; 1222), e “parece que Cassandra, através do pai, pode prová-lo” (Mazzoldi, *id.*, p. 207). A percepção tátil completa a sinestesia, no seu êxtase, quando no verso 1256 – “Ah! O fogo! Que fogo sobreassalta-me?” (παπαῖ· οἶον τὸ πῦρ· ἐπάχεται δέ μοι) –, ela sente o ataque do fogo, “materialização de Apolo que se apodera dela naquele preciso instante” (Mazzoldi, *id.*, pp. 207-208).

Esta hesitação de Cassandra, que tem duração breve, mostra a humanidade da personagem. Se antes ela se encontrava numa esfera além dos homens, tendo contato com

o divino e dispondo da possibilidade de prever sua própria morte, agora ela mostra, uma última vez, seu lado humano: aquele que teme o padecimento e hesita diante de seu último destino:

E numa nota final, Ésquilo salienta a humanidade de Cassandra no momento em que a profetisa se está a dirigir para o interior do palácio onde a espera a morte, mas em que súbita e instintivamente recua devido ao intenso cheiro a sangue. O tragediógrafo humaniza Cassandra ao fazê-la adoptar esta verosímil reacção. Na verdade, quem em tal situação não daria um passo atrás? Esta é, pois, a última prova da sua humanidade, um último impulso do seu desejo intrínseco de viver. (Vinagre, 2013, p. 42)

De sua hesitação, Cassandra retoma o passo e se encaminha à casa de Atreu. O que se esperava da profetisa no início de sua aparição, de fato, está prestes a acontecer. Clitemnestra a chamara para entrar no palácio como hóspede e partilhar a água lustral com os donos do paço. Cassandra, por fim, acaba por “obedecê-la”, mas não sem antes cumprir seu papel de profetisa: desvelar tudo o que a mansão esconde. Antes de sua fala final, ela se coloca como hóspede da casa e, mais, hóspede da morte (1320). Cassandra sabe que os portais da casa são, em verdade, os portais do próprio Hades.

ἐπιξενοῦμαι ταῦτα δ' ὡς θανουμένη. 1320

Eis o que, à morte, solicita a hóspede! 1320

Em sua fala final, Cassandra prenuncia a vingança:

ἄπαξ ἔτ' εἰπεῖν ῥῆσιν, ἧ θρῆνον θέλω
 ἔμὸν τὸν αὐτῆς, ἠλίου δ' ἐπεύχομαι
 πρὸς ὕστατον φῶς † τοῖς ἔμοις τιμαόροις
 ἐχθροὺς φόνευσιν τὴν ἐμὴν τίνειν ὁμοῦ†, 1325
 δούλης θανούσης, εὐμαροῦς χειρώματος.
 ἰὼ βρότεια πράγματ'· εὐτυχοῦντα μὲν
 σκιᾶ τις ἂν πρέψειεν, εἰ δὲ δυστυχοῖ,
 βολαῖς ὑγρώσσω σπόγγος ὄλεσεν γραφήν.
 καὶ ταῦτ' ἐκείνων μᾶλλον οἰκτίρω πολὺ. 1330

Acresço um termo que será meu treno:
 ó derradeira luz solar: quem vinga
 o rei cobre também o meu massacre
 dos algozes, massacre de uma simples 1325
 fâmula, presa fácil! Ah! Façanhas
 humanas! Sombra só, quando sucedem
 bem; se naufragam, o contato simples
 da esponja umedecida apaga os traços
 de sua figura. É o que eu lamento mais. 1330

A troiana, que já havia anunciado a ronda das Erínias, expressa o seu desejo de punição aos crimes que hão de acontecer. Se, aqui, a ação decorrente da morte de Agamêmnon é anunciada como vingança, antes, no verso 1280, ao prever o retorno de Orestes, a ação será uma expressão de justiça: a chegada de um “justiceiro” (*timáoros*) é predita. A previsão é concretizada nas *Coéforas*, que sucede *Agamêmnon* na trilogia. Naquele segundo drama da *Oresteia*, o filho do rei retorna e trama a vingança da morte de seu pai, que ocorrerá ao final da peça, com o assassinato de Clitemnestra e Egisto.

Cassandra profetiza a vingança pela morte do Atrida, clamando para que sua própria morte também seja coberta nesta vingança. Ela sabe, contudo, que não há lugar para ela no jogo de reparações da casa de Atreu. Ela é uma estrangeira, uma “simples fãmula” (1325-1326; *doúlēs*, 1326) fora das engrenagens do enredo da mansão. Ainda que assim seja, é importante reafirmar a importância de Cassandra na revelação do mecanismo, buscando entender o contraste entre sua condição de escrava e seu papel crucial na peça. Fato é que sua situação de escrava, de cativa de guerra, diz respeito à captura de seu corpo, e tão somente isto; dela não é extirpado em momento algum o conhecimento de que ela é aquela que sabe e que põe às claras a condição do palácio. Além de sabê-lo, Cassandra expressa sua visão, uma “liberdade” também vista quando ela caminha, por si própria, para sua morte, enfrentando, aceitando e escolhendo encontrar seu destino (Winnington-Ingram, 1983, p. 89).

A “presa fácil” de algozes vorazes, a escrava insignificante, não terá sua morte lembrada nas demais peças da *Oresteia*, e ela bem o sabe; nem mesmo uma alusão ou citação receberá. Apesar disso, por ela sabemos de antemão o enredo das *Coéforas*, e encontramos nas *Eumênides* alguns personagens que podem nos auxiliar na construção da Cassandra esquiliana, sendo uma delas a Pítia, de que falamos no capítulo anterior.

De breve aparição, ela é, assim como Cassandra, a representação da figura da profetisa de Apolo. Possuindo tal ofício, ela vaticina aos gregos o que lhe é expresso pelo deus; ela manifesta os oráculos conforme ele a orienta (ὥς ἄν ἡγήται θεός, *Eum.*33). Em sua fala, a primeira referência a Apolo é feita pelo epíteto Lóxias (19), “profeta de Zeus pai” (Διὸς προφήτης ... πατρός, *Eum.* 19)⁵⁹. Tal tratamento, que liga a ideia da obscuridade à profecia apolínia, aparece com Cassandra em *Agamêmnon*. Embora ambas as profetisas possam ser equiparáveis em certa medida – além de sua relação com Apolo, são elas que apresentam Orestes (*Ag.*, 1280; *Eum.*, 40-45) tanto para o público quanto

⁵⁹ Tradução de Torrano (2004b).

para os agentes do drama, e que apontam a presença das Fúrias (*Ag.*, 1190; *Eum.*, 46-59) nos respectivos dramas –, elas divergem em um ponto crucial: Cassandra expressa sua rejeição pelo deus, em *Agamêmnon*, enquanto a Pítia dedica-se a ele (Debnar, 2010, p. 142); aquela lamenta o destino mortal cuja condução é atribuída a Apolo, enquanto a Pítia saúda o deus e enobrece-o (60-63).

Depois da Pítia, deparamo-nos com Orestes⁶⁰. O personagem, justiceiro a quem Cassandra clama por vingança, aparece nas *Eumênides* depois de cumprir a profecia da troiana. Ele foge das Fúrias que o perseguem depois do assassinato da mãe, Clitemnestra, e de Egisto, rogando primeiro pela ajuda de Apolo e, depois, pela de Atena. O matricida, de modo semelhante a Cassandra, atua como um estrangeiro, que deixou para trás a terra natal para ir de encontro com seu destino. O deslocamento para outros terrenos é forçado: as Erínias, em seu encalço, provocam-no. Assim também se passa com a profetisa, que é levada da casa paterna como um prêmio de guerra. Quem está por trás do deslocamento de ambos é Apolo, cujos vaticínios causam, direta ou indiretamente, a viagem dos dois. São os oráculos do deus (*Eum.*, 594) que levam Orestes a vingar seu pai, assim como é o próprio Apolo quem o aconselha a suplicar por proteção no templo de Atena; é o deus quem leva Cassandra, expressão máxima de seus oráculos, à sua ruína em Argos.

Orestes, que suplica junto à estátua de Atena em seu templo (*Eum.*, 287-298) nos remete também à súplica de Cassandra no mito do ultraje de Ájax⁶¹. Neste, Cassandra teria se prostrado junto aos pés da estátua da deusa, pedindo-lhe proteção contra a iminente violação por parte do aqueu. A cena de Orestes, similar à da troiana, possui, todavia, um desfecho em tudo diferente: ele consegue a proteção da deusa e se livra do mal que lhe assola, ao passo que Cassandra, apesar da súplica, é arrastada do templo pelo guerreiro. Certo, o ultraje de Ájax não é mencionado no *Agamêmnon*, nem aludido na trilogia, pois não é interessante para Ésquilo trazer à cena um elemento que poderia pôr em questão a *parthenía* de Cassandra. A profetisa, para sê-lo e, por conseguinte, poder elucidar a ação do drama, precisa se projetar como *parthénos*, como foi ressaltado nestas linhas.

Cassandra, no *Agamêmnon*, é essencial para uma boa apreensão da *Oresteia*. Ela estrutura, na primeira tragédia, as bases que nos levarão pelos caminhos de Orestes, desde o seu princípio até o seu final. O alicerce é fornecido por seus vaticínios, que

⁶⁰ Os versos 64-84 não chegaram até nós. Orestes se faz presente a partir do verso 85 do drama.

⁶¹ Sobre o ultraje de Ájax, ver o panorama inicial sobre a personagem na poesia grega arcaica e nos fragmentos trágicos de Sófocles.

contextualizam o passado, o presente e o futuro da casa de Atreu. Mas antes de sê-lo para a *Oresteia*, como foi visto, Cassandra é crucial para o drama do qual é personagem, a virgem adivinha que conduz as percepções do espectador através de uma oscilação entre êxtase e racionalidade, que nos transporta por entre as tramas que operam na obra. É interessante perceber – como mostramos ser o caso das *Coéforas* e das *Eumênides* – que até mesmo figuras ausentes no *Agamêmnon* e outras com os quais Cassandra não tem, de fato, nenhuma interação na peça, são significativas na formação de sua imagem esquiliana.

Isso ocorre também com outra personagem aludida em *Agamêmnon* e cujo cotejo com Cassandra deve ser considerado, como antes argumentamos: a troiana, *parthenós* que se encaminha para a morte de maneira intrépida, remete-nos a Ifigênia – filha de Agamêmnon e Clitemnestra, sacrificada em Áulis –, principalmente por conta da postura adotada frente a seu destino. Inúmeros elementos presentes no *Agamêmnon* e na *Ifigênia em Áulis* de Eurípidés nos auxiliam nessa comparação, trazendo materiais que vão além do enfrentamento da morte pelas duas personagens. Apesar de nos determos no estudo da figura de Cassandra na tragédia eurípidiana no próximo capítulo, ora interessa traçar algumas breves considerações sobre as duas personagens.

Se a cena da vinda de Cassandra pode nos remeter à chegada de uma noiva trazida da casa do pai, também nos caminhos de Ifigênia encontramos o tema do casamento. Ela, por meio do engodo do pai, foi levada a crer que sua ida à Áulis se devia à celebração do seu matrimônio com Aquiles, o maior dentre os guerreiros aqueus. O que a aguardava, na verdade, era o seu próprio sacrifício – predito por Calcas –, que auxiliaria o exército argivo na empreitada contra Troia. Em Cassandra, o tema do *gámos* também pode ser explorado, como foi demonstrado. Ela, que chega à casa ao lado de Agamêmnon, vestindo suas vestes sacerdotais, é recebida por Clitemnestra que, por sua vez, usa de artimanhas para tentar persuadi-la a adentrar o paço. A rainha, mostrando-se a princípio solícita com Cassandra, na realidade trama sua morte. A diferença entre Ifigênia e Cassandra, aqui, é que esta, ao contrário daquela, sabe as reais intenções daquela que tenta ludibriá-la. Também encontramos, ainda que de forma muito diversa, a questão da predição da morte de ambas através de uma figura oracular: Calcas, no caso da jovem grega (*Ag.*, 249), e Cassandra, no seu próprio.

Quanto ao destino funesto, a coragem diante da certeza da morte está presente na postura de ambas as personagens: Ifigênia aceita seu destino com bravura, indo, por si

mesma, até o altar sacrificial; ela revela que está determinada a morrer de modo glorioso, deixando de lado a vulgaridade (*If. Aul.*, 1375-1376). Tal atitude também é vista em Cassandra, que entra no paço com valentia para ser assassinada, sabendo que nada pode fazer, exceto aceitar o destino que a aguarda.

Em *Agamêmnon*, a história de Ifigênia é contada de um modo um tanto velado. Ainda que o Coro narre o sucedido entre os versos 205-250, prefere transmiti-lo de forma não explícita, sem citar sequer o nome de Ifigênia. Porém, por sua exposição podemos acrescentar ainda um componente comparativo entre a filha de Agamêmnon e sua cativa de guerra. O coro descreve, no verso 238, a retirada das vestes açafroadas de Ifigênia antes de seu sacrifício, para o qual ela mesma prepara-se por tal ação simbólica. E Cassandra tem seus adornos despídos por Apolo (1269-1270).

A maneira de o Coro expressar os eventos sobre Ifigênia explica-se pela necessária, para os fins do enredo trágico, empatia para com Agamêmnon; ele deve então evitar ou ao menos abrandar a enunciação do Atrida como algoz de sua filha. O mesmo, é claro, não vale para Clitemnestra que, ao final da peça, após assassinar o marido, alude à filha Ifigênia, nomeando-a (1432, 1525) e colocando-a como vítima do rei.

As duas personagens também são retratadas pela *parthenía*. No caso de ambas, tal *status* reflete também a questão da inocência daquelas que serão vítimas de seus algozes, representando, de certo modo, uma pureza e castidade capaz de gerar a empatia do espectador. No entanto, vale ressaltar que a inocência de ambas não é em tudo semelhante:

Ifigênia, é claro, é a mais óbvia virgem em *Agamêmnon*, e, como críticos notaram, paralelos entre Cassandra e Ifigênia são abundantes. Menos óbvias, mas igualmente importantes, são suas diferenças, por elas registrarem uma progressão gradual dentro do *Agamêmnon*. Ambas as jovens mulheres, por exemplo, são ritualmente vítimas puras, mas diferentemente de Ifigênia, Cassandra não é completamente inocente. Com certeza, como a única troiana a aparecer na tragédia, ela representa as muitas troianas vítimas inocentes do crime de Paris e da guerra. Mas, como a própria Cassandra admite, ela também enganou o deus (1208), e ela entende que Apolo a trouxe para Argos para puni-la. (Debnar, 2010, p. 139).

Após estes breves paralelos, podemos novamente voltar à cena final de *Agamêmnon*. Cassandra, que em sua última fala rogava por justiça, entra finalmente na casa de Atreu. Da sua entrada, se segue a morte do Atrida, exteriorizada de dentro para fora do palácio através do grito do rei (1343; 1345) e anunciada, do lado de fora, pelo

Coro (1346) – e, posteriormente, confirmada também por Clitemnestra (1372-1398). A entrada de Cassandra é o acesso à concretização de toda a sua profecia, em que passado, presente e futuro se descortinam e se entrelaçam, em que os sentidos da profetisa tomam outro patamar diante da morte. Ela “corresponde a uma imersão física, com os cinco sentidos, no atroz passado, presente e futuro dos Atridas, que ela vê desdobrar-se à sua frente, com o completo anulamento de qualquer distância temporal e espacial” (Mazzoldi, 2010, p. 187).

Cassandra, no *Agamêmnon*, é uma personagem que se mostra complexa desde sua primeira aparição. Lá, no início, enquanto se faz muda, os elementos de sua *manteía* e de sua *parthenía* são expostos pelo rei, pelo Coro e por Clitemnestra. Depois, quando se exprime através das palavras, deixa transparecer ainda mais as características proferidas pelos outros atuantes do drama. Sua fala é de difícil apreensão, um vaticínio obscuro que se realiza por sua relação com Apolo. A predição da profetisa oscila entre êxtase e racionalidade em sua cena, trazendo à luz a estruturação intrincada da personagem em Ésquilo. Sobre tal alteração, Mazzoldi descreve detalhadamente que em Cassandra encontramos quatro etapas de vaticínio que podem ser observadas durante toda a sua atuação, cada qual tendo seu princípio marcado por um lamento da profetisa, e provocando quatro momentos-clímax extáticos na expressão da personagem. No entanto, a partir do momento em que a profecia de Cassandra passa a ser mais inteligível ao Coro, os estágios vão se repetindo com extensões e importâncias diferentes em cada clímax (Mazzoldi, 2002, pp. 148-149).

Nos 178 versos de divinação, Cassandra é sujeita quatro vezes para um *clímax* de êxtase mântico, de intensidade sempre menor, que vai do grito e da invocação ritual (estágio A) a clarividência não-mediada (estágio B), a profecia “racional” (estágio D), com o qual se atinge o grau máximo de inteligibilidade, passando através de um estágio intermediário (estágio C), que se é chamado de clarividência mediada, no qual clarividência e profecia “racional” vem mais ou menos a sobrepor-se em função da maior ou menor incidência da razão na sua visão. Estágio A e estágio B coincidem com a fase perceptiva da divinação, estágio C e estágio D com a fase comunicativa. (Mazzoldi, 2001, pp. 201-202)

Os quatro estágios da divinação, propostos por Mazzoldi (2002, pp. 146-148), são uma maneira de interpretarmos o ato de vaticinar da troiana, demonstrando a estruturação complexa da personagem. Nesta análise, o papel do Coro como receptor da mensagem de Cassandra é fundamental. Na fase perceptiva da profetisa, marcada pelo primeiro contato

com o deus (estágio A) e o acesso visionário do passado e do futuro da casa de Atreu (estágio B), suas palavras não podem ser apreendidas pelo Coro que, “não entendendo suas palavras, distorce seu significado, recusa a mensagem e, quando elas dizem respeito a algo bem conhecido ou compreensível, teme-as” (Mazzoldi, *id.*, p. 147). Na fase comunicativa, Cassandra se faz intérprete de si mesma e de suas próprias visões, a princípio oscilando entre a clarividência e a racionalidade (estágio C), para, então, passar sua mensagem de maneira mais clara possível (estágio D). É só nessa fase que o diálogo entre ela e o Coro se viabiliza.

Desse modo muito próprio de divinizar, Cassandra traz a exatidão em suas palavras. Com frequência inacessíveis em seu real significado, os termos da profetisa, contudo, carregam a verdade escondida e até mesmo violada por outros tantos personagens do drama. Diferentemente destes, a troiana

nunca é nada além de sincera. Ela fala do coração de uma tragédia que percebe e, por meio de seu enunciado, ajuda a criar; e não há um átomo de fingimento na mesma. (...) Com toda a sua estranheza, é tão real quanto trágica. Ela possui o caráter necessário para fazer um profeta. (Nutall, 1995, p. 519).

Assim, podemos concluir que um dos traços mais marcantes de Cassandra em *Agamêmnon* é, sem dúvida, o modo pelo qual vaticina, pelo qual se expressa. Ela se comporta e se manifesta como *mántis* em toda a cena que se faz presente, seja através das palavras, das ações ou da simples vestimenta. Para tanto, a troiana também figura como *parthénos*, virgem que, recusando deuses e homens, é tomada por Apolo para profetizar. A adivinhação e a virgindade de Cassandra são as expressões máximas da personagem, a partir das quais e para as quais todas as outras características convergem. A primeira descrição dela, como estrangeira, é um exemplo disso. O atributo, que tem estreita relação com sua *manteía*, é usado por vezes para demonstrar a incompreensão do Coro no que diz respeito a suas profecias; noutras, para manifestar a surpresa ou o temor pela exatidão delas, e ainda para tentar justificar a falta de palavras no instante em que Cassandra prefere emudecer, por saber o que se passa na casa, ou seja, por ser profetisa. Também a possível caracterização de Cassandra como noiva pode ilustrar tal configuração. A qualidade, por sua vez, relaciona-se a sua *parthenía*, posto que, em seu sentido estrito, esta é justamente o aspecto fundamental para que aquela ocorra: sendo a etapa da vida da jovem aberta pela menarca, que anuncia que está pronta para a boda, é condição primeira para que ela possa acontecer.

5

CASSANDRA NA TRAGÉDIA DE EURÍPIDES

No panorama acerca da figura de Cassandra na poesia arcaica e nos fragmentos da tragédia clássica de Sófocles, pudemos discutir características fundamentais de nossa personagem – em especial, a *parthenía* e a *manteía*. Depois de tê-lo feito, passamos ao estudo da personagem representada na tragédia esquiliana *Agamêmnon*, buscando expor os pontos principais no que dizem respeito à troiana. Agora, examinamos Cassandra na tragédia de Eurípides: *Troianas*, *Hécuba*, *Ifigênia em Áulis*, *Andrômaca*, *Electra* – integralmente preservadas – e *Alexandre* – da qual nos restam alguns fragmentos.

TROIANAS

A tragédia *Troianas*, de Eurípides, narra a divisão das mulheres troianas entre os aqueus, vencedores da guerra e saqueadores da cidade, que, então, recebem o seu butim. O prólogo (1-152) é constituído de três partes⁶²: a primeira delas é o monólogo de Posêidon (1-47), a segunda, o diálogo entre o deus e Atena (48-97), e a terceira, o monólogo de Hécuba (98-152).

Posêidon, abrindo o drama (1-47), narra a conjuntura da cidade de Ílion, situando o espectador sobre o ponto de partida da trama que se desenvolverá ao longo da peça. Troia foi conquistada e desolada, Príamo e seus filhos foram mortos, e as mulheres da cidade são agora sorteadas para os melhores guerreiros do exército aqueu. O deus, aqui, se coloca como alguém que nutre afeto pela cidade e pelos seus, e, num primeiro momento, contrasta com a figura de Atena, que, durante a guerra, foi simpatizante e ajudante dos gregos. É ela quem, após o monólogo, dialogará com o deus.

Duas são as funções dramáticas do monólogo de Posêidon que inicia a peça: uma é permitir que os espectadores se localizem espacial e temporalmente; outra é frisar a desolação de Troia, encenando a separação entre um deus e a cidade que lhes é cara. O deus lamenta o

⁶² Para Pereira (1996, p. 11), se tomarmos “prólogo” no sentido aristotélico do termo, como descrito na *Poética* (1452b), isto é, de toda a parte que antecede a entrada do Coro, a estrutura formal das *Troianas* contém um prólogo que pode ser dividido em três partes. Além de Pereira, outros estudiosos preferem considerar essa tripartição do prólogo (Herbert Lewin e Hartmut Erbse *apud* Brasete, 2001, p. 188). Schell (1999, p. 107), por outro lado, considera que o prólogo é bipartido, excluindo dele o monólogo de Hécuba.

destino funesto da cidade e se prepara para partir, temendo o contato com algo impuro. (Werner, 2004, pp. xxxix-xl).

É já no início da peça, no monólogo, que nossa personagem é citada pela primeira vez. Posêidon (34-44), elucidando o presente da trama, anuncia algumas mulheres: Helena, posta justamente como prisioneira (34-35), Hécuba, que chora diante dos portais da cidade (36-38), Polixena, que jaz junto ao túmulo de Aquiles (39-40), e, por fim, Cassandra (41-44)⁶³.

φρουδος δὲ Πρίαμος καὶ τέκν᾽ ἦν δὲ παρθένον 41
 μεθῆκ' Ἀπόλλων δρομάδα Κασάνδραν ἄναξ,
 τὸ τοῦ θεοῦ τε παραλιπῶν τό τ' εὐσεβὲς
 γαμει βιαίως σκότιον Ἀγαμέμνων λέχος.

Príamo e os filhos partiram; e, virgem, 41
 o senhor Apolo repudiou Cassandra, girante,
 e deixando de lado o que é do deus e a reverência,
 Agamêmnon desposa, à força, escuso leito.

Nesta primeira menção a Cassandra, começam a surgir suas qualidades principais. A palavra que de pronto a caracteriza, na tragédia, é “virgem” (*parthénon*, 41). A *parthenía* da troiana, já estruturada durante todo o percurso deste trabalho, surge também aqui, e antes mesmo da nomeação da personagem. É ela que permite a concepção de Cassandra como uma figura feminina dotada de forte aspecto mântico, posta como sacerdotisa ou profetisa capaz de ultrapassar os limites do conhecimento humano. É ela que traz também a possibilidade da divisão do leito, de um futuro matrimônio com Agamêmnon. A virgindade de Cassandra é o que sustenta a troiana nesta referência inicial. Atentando à estruturação dos versos, percebemos como, literalmente, é o que introduz e o que finaliza seu surgimento. Se a primeira palavra proferida com relação à troiana é justamente “virgem”, é também em torno da *parthenía* de Cassandra – e mais especificamente de seu fim – que ecoará a última palavra dita a seu respeito por Posêidon, a saber, o leito (*lékhos*, 44), alusão à iniciação sexual da púbere. A sina de Cassandra a projetará entre a virgindade e o matrimônio com Agamêmnon, entre o sacerdócio que a relaciona com Apolo e a divisão do leito com o Atrida.

À caracterização pela *parthenía*, segue-se a nomeação de Apolo e a expressão de sua relação com a troiana (42). A breve – e única – possível referência à maldição do deus

⁶³ A edição das *Troianas*, cujos textos são citados aqui a partir da base TLG (<http://stephanus.tlg.uci.edu>), é a de G. Murray, *Euripidis fabulae* (Clarendon, 1913, repr. 1966). Traduções sempre de Werner (2004).

que recai sobre Cassandra tem, aqui, a sua vez: Apolo, nas palavras de Posêidon, repudiou a profetisa. A lembrança dessa rejeição nos remete ao mito explorado no *Agamêmnon*, de Ésquilo, cuja narrativa incide sobre a maldição lançada pelo deus que desejara a troiana. Não tendo seu desejo consentido, teria repudiado a profetisa, fazendo com que suas previsões, apesar de genuínas, não fossem acreditadas pelo ouvinte⁶⁴. Mas ainda que o rastro do mito possa se fazer presente e levar nossa memória à narrativa esquiliana, Eurípides não nos guiará até sua fonte. Por mais que a situação da troiana não seja necessariamente positiva no que diz respeito a Apolo, nas *Troianas*, parece interessar muito mais a exposição de uma relação profética que garanta a sua virgindade do que a sugestão de uma ligação conturbada entre o deus e sua profetisa, como é o caso de *Agamêmnon*, de Ésquilo.

Eurípides, nas *Troianas*, faz Hécuba nos dizer que Apolo concedeu a Cassandra ser para sempre virgem (253-4), mas isso talvez para sublinhar as impiedades de Ájax e Agamêmnon em ignorar essa concessão. Vários outros pontos da peça enfatizam que Cassandra está inspirada, e que Apolo é a [sua] fonte (366, 408, 500). (Gantz, 1993, pp. 92-93)

Apolo endossa, então, as duas grandes características de Cassandra, ao ser apresentado nos versos da fala de Posêidon: a virgindade e a adivinhação. Ele figura como um eixo que serve de apoio e une tais atributos, sendo nomeado precisamente entre as palavras “virgem” (*parthénon*, 41) e “girante” (*dromáda*, 42). O último termo reforça a *manteía* de Cassandra, carregando em si o movimento de seu processo divinatório. Em Eurípides, como veremos adiante, a condição profética da troiana é retratada através de sua *performance*, de seus movimentos agitados, de sua situação “girante” – de louca ou, ainda, entusiasmada. Assim sendo, a expressão do tom premonitório diferirá, em certa medida, daquele elaborado por Ésquilo no *Agamêmnon*.

Através da fala de Posêidon, é possível seguir um fluxo temporal da história da profetisa, entendendo também a relação causal entre os acontecimentos. Ele narra que a virgem Cassandra é repudiada por Apolo e desposada por Agamêmnon. A virgindade dela, que ocupa o primeiro lugar na construção da narrativa, é a condição necessária, como já se disse, tanto para a relação com o deus, quanto para a possibilidade do matrimônio – e ocupa o primeiro verso da construção de sua figura. Apolo aparece em

⁶⁴ Sobre a maldição de Apolo e seu repúdio, ver capítulos anteriores sobre a virgindade e adivinhação e sobre a tragédia de Ésquilo.

relação de repúdio à troiana. A palavra *methêke* (“repudiou”, 42) é potencialmente ambígua e carrega tanto o sentido de “repúdio” como o de “libertação” (Werner, 2002, p. 124). A coexistência de ideias aparentemente contraditórias se faz presente durante toda a *performance* de Cassandra na tragédia e, para nós, o uso de tal termo na apresentação de sua figura dialoga com o que ainda está por vir: trata-se, de fato, de uma demonstração da complexidade da personagem. Mais adiante, por exemplo, na fala de Taltíbio, que precede a entrada de Cassandra (294-305), a liberdade ganha peso negativo, bem como, se assumíssemos tal tradução, aqui seria atestado. “Repudiar”, no entanto, parece adequar-se melhor ao quadro geral da apresentação, posto que, na sequência, o ato ímpio de Agamêmnon será exposto.

Dessa forma, parece que o sentido do verbo é o de “repudiar”. Tal significado o verbo tem em Heródoto IX, 111, onde se menciona um marido repudiando sua esposa; o ato é considerado vil pelo narrador. O que o verbo descreve no verso 42 é o deus voltando suas costas a Cassandra, e, dessa forma, permitindo que ela seja desposada. (Werner, *id.*, *ibid.*)

Neste sentido, é a partir do repúdio de Apolo que Cassandra pode partilhar o leito com Agamêmnon. Sabemos⁶⁵, contudo, que a rejeição por parte de um deus não torna uma mortal disponível para o casamento no sentido mais concreto do termo. Em *Ésquilo*, a recusa do deus vai de encontro justamente com a impossibilidade de realização de um suposto matrimônio entre Cassandra e o Atrida: o casamento não acontece, e o único leito que ambos partilham é o leito de morte, fornecido por Clitemnestra e Egisto. Assim sendo, tal permissão, por assim dizer, conferida a Cassandra carrega a ideia de que seu corpo não mais pertence aos encargos do deus, voltando a *parthénos* a apenas isto: uma púbere em idade de casar-se.

Repudiar Cassandra é, acima de tudo, mantê-la em atmosfera de certa inocência virginal, e, dessa maneira, realçar a impiedade de Agamêmnon – e, por extensão, dos gregos. O Atrida é retratado como aquele que desrespeita os deuses e obtém um matrimônio através da violência. É necessário entender, não obstante, o que há por trás deste ato violento e ímpio do rei. De nossa parte, pensamos que a vileza de Agamêmnon não reside necessariamente no fato de ele ser autor, como no caso de *Ájax*⁶⁶, de um crime em que Cassandra figura como vítima direta, mas, antes, carrega o fardo de todos os

⁶⁵ Ver capítulo anterior, sobre Cassandra na tragédia de *Ésquilo*.

⁶⁶ Trataremos do ultraje de *Ájax* mais adiante neste capítulo.

crimes cometidos pelos gregos com relação à guerra de Troia. A violência de Agamêmnon não apenas está entrelaçada com a escravidão da Cassandra – ou, ainda, das mulheres troianas –, mas vai além disso: diz respeito também à participação do Atrida (direta ou indiretamente) nos crimes de guerra cometidos pelos gregos. Tal visão pode ser reforçada com a entrada posterior de Atena, que enfatiza o desrespeito dos aqueus com relação aos deuses e às honras que lhes cabem.

Outro elemento é ainda notável nos citados versos 41-44. Antes de Cassandra virgem surgir, no mesmo verso que dá início a sua descrição, há a menção a Príamo, seu pai. A referência ao rei, que precede este primeiro anúncio sobre nossa personagem, não acontece por pura coincidência, sendo um elemento importante na elaboração da figura da troiana, pois indica seu *status* de princesa. A sua nobreza está posta, e é condizente com o fato de que é também um rei, Agamêmnon, que a tomará como butim.

O monólogo de Posêidon, que apresenta Cassandra, tem tom de despedida e termina introduzindo Atena, posta como responsável pela destruição da cidade. O diálogo que se segue, entre os dois deuses, rodeia o projeto dela de lançar um revés sobre o exército aqueu. A deusa, que antes desprezava os troianos e auxiliava os gregos durante a guerra, deseja enviar aos últimos um retorno turbulento (65-66). O motivo, segundo ela própria, é o ultraje a si e a seu templo.

Aθ.	οὐκ οἶσθ' ὑβρισθεῖσάν με καὶ ναοὺς ἐμούς;	
Πο.	οἶδ', ἠνίκ' Αἴας εἴλκε Κασάνδραν βίᾱ.	70
Aθ.	κοῦδέν γ' Ἀχαιῶν ἔπαθεν οὐδ' ἤκουσ' ὕπο.	
Atena:	Não sabes que fui ultrajada eu e meu templo?	
Posêidon:	Sei, quando Άjax arrastou Cassandra com violência.	70
Atena:	E nada terrível sofreu ou ouviu dos aqueus.	

Temos, portanto, a segunda menção a Cassandra na tragédia. Sendo a única troiana mencionada mais de uma vez no prólogo, seu importante papel na peça começa, aos poucos, a ser descortinado. Ela é única que sabe, bem como os deuses, o que ainda há de acontecer. Ela conecta os deuses e os homens através de sua fala, seus movimentos, sua expressão. “Os gregos serão, no mínimo, parcialmente punidos por sua desmedida, embora disso só saibam os deuses e Cassandra.” (Werner, 2004, p. xxxix). Ela sabe da

punição que está por vir, bem como do futuro das mulheres troianas – incluindo o dela própria.

A nomeação de Cassandra já a esta altura a coloca como peça importante no jogo de causas e efeitos da tragédia. Se Atena antes ajudara os aqueus na invasão da cidade troiana, é em virtude do ultraje de Ajax que ela mudará de posição, desejosa de vingança. O protagonismo de Cassandra, no entanto, não está sendo posto em questão quando Atena se refere ao motivo de sua ira. O que faz com que o ato de Ajax seja ímpio não é necessariamente ele ter caído sobre Cassandra, mas, sim, tê-lo feito dentro do templo de uma deusa. E ainda mais: o que produz a sede de vingança em Atena é também o fato de os gregos, seus (até então) protegidos, não terem punido o violador.

Ainda que Cassandra não se mostre aqui no papel principal da situação, ela atua como parte da engrenagem vingativa que recairá sobre Agamêmnon. Ela própria, ao entrar em cena, surge como uma figura que clama vingança e dela se coloca como intermediária, ainda que indireta. Cassandra corporifica a vingança arquitetada pela deusa e espelha, em certa medida, características de Atena, como veremos mais adiante. Na conjuntura do episódio – do ultraje à concretização da vingança –, a troiana se faz presente. Apesar de ela não ser nem a causa, nem o efeito da situação, ela se mostra como uma peça importante na linha dos acontecimentos e atua como uma ponte entre deuses e homens nos mais diversos sentidos, seja como a profetisa que tem o conhecimento fora do tempo dos homens – unindo passado, presente e futuro –, seja estando presente em ao menos um dos fios da grande teia punitiva tecida pelos deuses.

O incidente de Ajax, irrelevante para Ésquilo, embora claramente não desconhecido em vista de nossas fontes, é um elo principal na história de Eurípides; mas ele não o desenvolve além das suas necessidades imediatas. Em vez disso, ele se concentra em apresentar, através da pessoa de Cassandra, um equilíbrio entre os sofrimentos de Troia e uma lembrança do funcionamento mais amplo da providência, de tal modo que não interfira nem perturbe os atores humanos enquanto eles se apressam para suas várias desgraças – um lembrete em tudo mais importante pois isso reforça a declaração no prólogo da loucura do sacrilégio, da destruição gratuita e da certeza da retribuição que segue *hors-de-scene* aos Gregos. (Mason, 1959, p. 91)

O diálogo entre Posêidon e Atena prossegue com a deusa expondo seu projeto de punição contra os gregos, a fim de ensinar-lhes a reverenciar seu próprio templo e venerar os demais deuses (85-86): Zeus se encarregaria de enviar a chuva e os raios – através da própria Atena – às naus aqueias, enquanto Posêidon agitaria o mar para que o retorno ao

lar dos gregos fosse, então, uma “volta sem volta” (*dýsnoston nóston*, 75). Expressa a conjuntura da peça a partir do ponto de vista divino, surge, então, Hécuba, ainda contextualizando o espectador – mas, agora, segundo a perspectiva humana.

A última parte do prólogo, o monólogo de Hécuba, traz a rainha prostrada no chão, lamentando-se do destino de sua cidade. Sua fala reforça, através de imagens, o conteúdo das partes anteriores do prólogo, a começar pela apresentação de si mesma, como anciã em desespero: ela lamenta, plena de lágrimas, de cabeça ao solo, desvalida, cujos membros pesados não suportam tamanha desgraça. Sendo a primeira troiana mencionada por Posêidon (37-38) no seu próprio monólogo, a personagem é explorada em sofrimento, tal como descrita pelo deus, representando a dor troiana perante a destruição da guerra. Através da rainha, inúmeros elementos reforçam a conexão com as partes anteriores do prólogo. A imagética náutica (102-104; 122) presente em seu discurso, por exemplo, destaca ao espectador o que já foi revelado por Atena e Posêidon. Também a figura de Príamo, lembrado portando seu cetro e entoando cantos em honra aos deuses (150-152), contrasta de modo evidente com os ímpios aqueus causadores da ira de Atena.

Hécuba nos traz a contextualização da conjuntura de Troia a partir de um ponto de vista humano. Se os deuses planejam uma punição aos gregos, disto não sabe a rainha, e talvez também por isso aflige-se. Narra a destruição da cidade e a vinda anterior dos gregos para o encontro com Helena. Tudo feneceu: Príamo, os filhos e a cidade. E agora Hécuba se apresenta como escrava. “O prólogo cumpriu as suas funções: traçou o plano de acção divina e delineou o quadro da impotência humana. Entre os dois planos, fica a pairar a ameaça de Posêidon”. (Pereira, 1996, p. 11).

Finda a fala de Hécuba, dá-se início ao párodo (153-234), no qual alternam-se lamentos da rainha e de dois semicoros. O Coro é constituído por mulheres troianas que, junto e ela, aguardam o seu destino. Há um intercalar de lástimas que envolve a ignorância das troianas sobre sua divisão: ainda que elas aguardem a distribuição como butins, não sabem para quais guerreiros do exército argivo irão, cada qual oferecida como prêmio de guerra. Nesse diálogo aflito, Hécuba pede ao Coro que conduza sua filha, Cassandra, para fora da tenda em que se encontra.

ἐκβακχέουσας Κασάνδραν,	
αἰσχύναν Ἀργείοισιν,	171
πέμψητ' ἔξω,	170
μαινάδ', ἐπ' ἄλγει δ' ἀλγυνθῶ.	

Cassandra, bacante,	
vergonha entre os argivos,	171

mênade, conduzi para fora:
 não se una agonia à minha agonia.

170

As palavras de Hécuba são dotadas de um léxico que se refere à esfera báquica, fornecendo uma indicação significativa de uma Cassandra mênade (Cerbo, 2009, p. 86). A rainha faz uso de dois vocábulos pertencentes ao mundo dionisiaco: Cassandra é retratada, afinal, como bacante e como mênade. Veremos, no surgimento dela no primeiro episódio da tragédia, que tais termos edificarão uma personagem que, neste sentido, difere muito daquela já apresentada em *Ésquilo*.

Indo além do modelo esquiliano do *Agamêmnon*, onde a personagem de Cassandra, *mántis* apolínea, no delírio do êxtase ‘vê’ o banquete de Tieste, o assassinato de Agamêmnon, a sua própria morte, fatos dos quais ela é uma atônita espectadora, Eurípides nos apresenta, na monódia das *Troianas*, Cassandra *mainás* atuando sobre a cena e celebrando o próprio casamento com Agamêmnon, em dissociação aberta com a realidade que a rodeia. (Cerbo, 2009, pp. 94-95)

Aqui, em Eurípides, a associação entre a palavra *mainás* e a profetisa é capaz de inserir Cassandra em uma atmosfera de loucura, de transgressão da realidade, através de seu ato divinatório. Os termos utilizados por Hécuba nos remetem ao vocabulário explorado pelo autor em outra peça, as *Bacantes*, que explicita um estado extático de possessão dionisiaca.

É de fato verdade que o retrato da menádica Cassandra é mais completamente desenhado em Eurípides, para quem a possessão feminina era de grande interesse e que em outra peça, as *Bacantes*, explorou em detalhes a conexão entre mulheres, mania e possessão. Ele descreve Cassandra nos mesmos termos que foram empregados às mênades. Essas mulheres eram seguidoras extáticas de [Dioniso]; em grande parte da Grécia, a cada dois anos, essas mulheres iam para as montanhas para tornarem-se possuídas por este deus. Eurípides descreve essas mulheres como instigadas por *maniai* (‘loucuras’) enviadas pelo deus (...). (Dillon, 2008, p. 9)

Ao caracterizar a filha, Hécuba destaca seu caráter menádico e a retrata como uma “vergonha” (*aiskhýnan*, 171) entre os argivos. Com tal descrição, a rainha evidencia que a jovem é uma personagem colocada à margem do contexto geral da peça. A profetisa contrasta com os demais elementos que a rodeiam, não se encaixando em lugar algum. Entre os argivos, uma vergonha; entre os troianos, uma louca. Não à toa, quando é trazida à cena, extática, é censurada por todos os que estão presentes. Cassandra percorre um

espaço muito próprio, figurando entre mundos: dos homens, que não a compreendem, e dos deuses, que se encontram para além dos limites humanos. Dessa maneira, ela “se converte em profetisa malsucedida e estrangeira em sua própria pátria, desde o momento em que sua condição de incompreendida a condena irremediavelmente à exclusão social” (Iriarte, 1990, p. 105).

Ao fim do párodo, o Coro anuncia, então, a chegada do arauto, que lhes trará notícias advindas do exército aqueu. Taltíbio entra em cena para anunciar que a divisão das troianas já foi feita: não juntas, mas cada qual sorteada a um varão (244). Hécuba interpela acerca da divisão e Taltíbio pede para que ela pergunte uma a uma e ele lhe responderá. Novamente, a primeira é Cassandra:

Εκ.	τοῦμὸν τίς ἄρ’ ἔλαχε τέκος, ἔνεπε, τλάμονα Κασάνδραν;	
Τα.	ἐξαίρετόν νιν ἔλαβεν Ἀγαμέμνων ἄναξ.	
Εκ.	ἦ τῶ Λακεδαμονία νύμφα δούλαν; ἰὼ μοί μοι.	250
Τα.	οὐκ, ἀλλὰ λέκτρων σκότια νυμφευτήρια.	
Εκ.	ἦ τὰν τοῦ Φοίβου παρθένον, ἃ γέρας ὁ χρυσοκόμας ἔδωκ’ ἄλεκτρον ζόαν;	
Τα.	ἔρωσ ἐτόξευσ’ αὐτὸν ἐνθέου κόρης.	255
Εκ.	ῥῖπτε, τέκνον, ζαθέους κλη- δας καὶ ἀπὸ χροὸς ἐνδυ- τῶν στεφέων ἱεροῦς στολμούς.	
Τα.	οὐ γὰρ μέγ’ αὐτῇ βασιλικῶν λέκτρων τυχεῖν;	
Hécuba:	Minha filha, quem obteve – fala! – a infeliz Cassandra?	
Taltíbio:	Separada, tomou-a o senhor Agamêmnon.	
Hécuba:	Para a noiva lacedemônia como escrava? Ai de mim!	250
Taltíbio:	Não, mas como escusa noiva de cama.	
Hécuba:	A virgem de Apolo, a ela um privilégio não o deu o de louro cachos: vida sem cama?	
Taltíbio:	Alvejou-o o desejo pela moça que tem o deus.	255
Hécuba:	Atira, filha, os ramos mui divinos, e da tua pele, guirlandas	

que vestias, os acessórios sagrados.

Taltíbio: Sim; e não é ótimo acertar a cama real?

Através de Taltíbio é trazido à cena o que, antes, foi anunciado por Posêidon: Cassandra foi sorteada a Agamêmnon para se tornar sua “noiva de cama”. Aqui, novamente, a questão da *parthenía* da troiana se faz presente e, sobretudo, reforça a relação entre Apolo e a profetisa. A conexão entre a virgindade de Cassandra e o deus evidencia-se ainda mais, quando ela é chamada de “virgem de Apolo” (*Phoíbou parthénon*, 252). Desejada pelo Atrida, ela é vista pelos personagens como profetisa do deus, como alguém que exerce seu ofício e carrega consigo as insígnias divinas – e que, como é anunciado, precisa renunciar a este papel para adentrar o seu destino.

E nas *Troianas*, de Eurípides, Hécuba refere a sua filha através de termos que implicam que ela não foi considerada como noiva ou concubina de Apolo (251-58). O arauto grego acaba de dizer a Hécuba que Cassandra será a concubina vitalícia de Agamêmnon, e ela exclama: “Você se refere à virgem de Febo, a quem o deus de cabelos dourados deu uma vida sem casamento como um privilégio especial?”. Febo Apolo, em outras palavras, garantiu sua virgindade perpétua, algo que Agamêmnon se digna[ria] a tirar. (Flower, 2008, p. 224)

Muito já foi dito, no percurso deste trabalho, acerca da relação entre a *parthenía* e o sacerdócio feminino. Para estabelecer uma relação profética com um deus, já sabemos, é necessário ser *parthénos*, moça púbere, mas não iniciada no sexo. O corpo impenetrável da virgem deve se manter sacro, pois é ele próprio que serve ao deus. Nas contradições e suspensões entre o divino e o humano, é no ato do êxtase divinatório que o enlace entre o deus e sua profetisa acontecerá. Permitindo abrir-se para os conhecimentos do deus, a profetisa receberia suas visões proféticas. É por isso que Taltíbio se refere a Cassandra como entusiasmada, ou seja, como aquela que tem o deus dentro de si (255).

Cassandra é posta, mais uma vez, através de sua *parthenía*, entre Apolo e Agamêmnon. Sendo a virgem de um, não pode envolver-se com o outro; para ser noiva de cama de um mortal, deve abdicar de seu ofício com o divino. No diálogo entre Hécuba e Taltíbio, a imagem virginal de Cassandra entre esses dois polos opostos e a incompatibilidade entre eles é reforçada:

Hécuba adverte a incompatibilidade entre o ofício de virgem sacerdotisa e o concubinato com Agamêmnon que é anunciado, e convida, portanto, a filha, ainda ausente da cena, a jogar fora as chaves sagradas e a despir-se das sagradas estolas (256-8), antecipação do

verdadeiro e próprio despir-se que acontecerá somente no fechamento do episódio. (Mazzoldi, 2001, p. 219)

Taltíbio continua respondendo às perguntas da rainha acerca da divisão das mulheres: Polixena serve ao túmulo de Aquiles (264), Andrômaca é tomada pelo filho de Aquiles (274), e a própria Hécuba é obtida por Odisseu (277). Ao apelo do Coro, desejo de saber seu próprio destino, Taltíbio não responde, determinando que, antes de entregar as demais aos respectivos guerreiros, Cassandra seja trazida até si (294-297). É neste momento, então, que se vê, dentro da tenda da troiana, o iluminar de tochas. O arauto questiona o que fazem as troianas (299-302): queimam seus recessos, incendeiaram-se?

Neste ponto, a ideia de uma liberdade que contém um peso negativo surge na peça: as troianas, segundo Taltíbio, talvez preferissem à morte à escravidão. A perspectiva de uma morte libertadora de males, ainda que de fato aqui não ocorra, retornará na cena de Cassandra, quando ela, cedendo a seu funesto destino, clama a vingança dos troianos. Ela aceitará sua sina, sua própria morte, pois esta representa, acima de tudo, a retaliação de seus irmãos e de seu pai (360). À interpelação do arauto, Hécuba responde anunciando a origem do fogo: sua filha, que pula, mênade girante (306-307). Surge, finalmente, Cassandra.

A personagem, que terá três falas (308-341; 353-405; 424-461) neste primeiro episódio da tragédia (235-577), e inicia seu discurso com o movimento e a ação que corroboram sua caracterização feita antes por Posêidon, Hécuba e Taltíbio. Sua primeira fala (308-341), constituída por um hino a Himeneu em métrica mélica – gênero poético em que esse tipo de canção constitui uma espécie famosa pelas canções de Safo, algumas das quais vimos no segundo capítulo –, apresenta uma figura dominada pela emoção (Mazzoldi, 2001, p. 220):

Ἄνεχε· πάρεχε.
 φῶς φέρ', ὦ· σέβω· φλέγω – ιδού, ιδού –
 λαμπάσι τόδ' ἱερόν.
 ὦ Ὑμέναι' ἄναξ· 310
 μακάριος ὁ γαμέτας·
 μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις
 κατ' Ἄργος ἅ γαμουμένα.
 Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ.

Ergue, traze, a luz carrega: venero, alumio –
 olha, olha –
 com tochas este templo. Ó senhor Himeneu: 310
 abençoado o esposo
 e abençoada eu, leito real

desposando em Argos.
Hímen, ó senhor Himeneu!

Cassandra narra sua dinâmica dentro do templo. Ela corporifica agora – e durante toda a sua aparição – os inúmeros termos de movimento utilizados antes para descrevê-la. Posêidon e Hécuba haviam-na descrito como “girante” (*dromás* – 42;307), e ela manifesta essa força de ação. O adjetivo *dromás*, que traz justamente esta ideia de um movimento ágil, rápido, faz-se presente retratando uma atividade típica da mênade, da “louca”.

Se de um lado [este vocabulário utilizado por Posêidon e Hécuba] indica a vontade de se preparar para a cena de aparente loucura que se seguirá, por outro também antecipa o ponto de vista dos personagens que vão presenciá-la e a caracterização de Cassandra por parte deles. (Mazzoldi, 2001, p. 233).

A troiana entra em cena carregando tochas e iluminando o templo com elas. O fato de transportar tochas liga Cassandra a alguns deuses e traz consigo inúmeros simbolismos. Em primeiro lugar, o próprio deus do casamento, Himeneu, cujo hino é entoado pela personagem, possui estreita relação com elas. A cena é marcada, porém, por uma distorção do hino nupcial tradicionalmente cantado em honra a Himeneu. Marcado por uma descontextualização, o himeneu⁶⁷ celebrado pela profetisa traz uma transgressão do quadro tipicamente feliz do ritual de casamento.

Cassandra festeja num cenário fúnebre de destruição: Troia feneceu, as troianas lamentam, e o destino que as aguarda cerca-se de ruína e sofrimento. As tochas, aqui, também revelam a estranheza do ritual. Portar as tochas de casamento é tarefa da mãe durante o rito nupcial. Todavia, rompendo com a expectativa, é Cassandra quem as carrega (Cerbo, 2009, p. 89). Hécuba, que durante a cena alude ao ato da filha como impróprio, é quem retira (348), posteriormente, as tochas de suas mãos, delimitando as fronteiras do que é cabível ou não em tal situação. “A rainha põe em palavras aquilo que a performance de Cassandra teria provocado nos espectadores de seu ritual: é impróprio para a noiva carregar seu próprio facho; quem o faz é a mãe. Portanto, impõe-se o caráter ambivalente do fogo” (Werner, 2002, p. 125).

⁶⁷ Como vimos nos capítulos precedentes, “Himeneu” refere-se tanto ao deus do casamento quanto ao hino entoado no rito nupcial.

O fogo também nos remete a outro deus, Dioniso. Ele, apesar de não ser nomeado na peça, faz-se presente através das inúmeras palavras que narram a movimentação de Cassandra. Se ela pula, dança, agita-se segurando tochas, isto se deve ao deus. A troiana é descrita através de um vocabulário tipicamente dionisíaco na tragédia, qualificada, em larga medida, como a louca, a mênade, enquanto vaticina. A loucura, é certo, está intimamente ligada a Dioniso, e, ainda mais, ao estado extático provocado pelo deus. Tal condição é encontrada propriamente no culto de Dioniso, no qual seus seguidores, tomados pelo deus, encontravam-se em um estado alterado de consciência:

O objetivo do culto ao deus era o *êxtase* – que ainda aqui poderia significar desde “sair de si” até uma alteração mais profunda da personalidade. Enfim, sua função psicológica era satisfazer e aliviar o impulso de rejeição da personalidade, impulso que existe em todos nós e que pode se tornar, sob certas condições sociais, um desejo de força irresistível. (Dodds, 2002, p. 83)

Não somente a loucura de Cassandra, que será melhor elucidada no decorrer de sua cena, mas também o fogo reforça o papel de Dioniso na peça. O deus figura na tragédia de modo obscuro, entre as palavras e as ações, sem nunca ser propriamente nomeado. Dioniso não tem seu nome citado nenhuma vez, apesar de estar presente em cada gesto extático de Cassandra. Através das tochas, a troiana carrega consigo o deus em cujas festividades eram vistas procissões noturnas com archotes (Burkert, 1993, p. 138), de modo que se conecta o fogo com o contexto ritualístico da possessão divina. Cassandra materializa, então, pelas tochas, sua conexão com os deuses.

Já no início de sua fala, o vínculo está posto: o facho que segura é usado num contexto de reverência (309). Mas o fogo não apenas representa a ligação com o divino; ele também demonstra na *performance* a iluminação que se seguirá da sua presença no drama. Consideramos que o primeiro ato de Cassandra na peça reproduz a importância de sua figura como reveladora daquilo que está oculto, fora do foco luminoso. É ela quem ilumina tudo com as tochas que segura, e também quem traz à luz aquilo que ainda não é sabido pelos homens: a sina dos aqueus e das troianas. Ela clareia tudo o que está velado e que somente é conhecido pelos deuses. Cassandra leva o conhecimento do futuro àqueles que a rodeiam. Ela, também portadora daquilo que compete aos deuses – a saber, uma visão fora do tempo, em que se mesclam passado, presente e futuro –, entrega o que carrega aos homens. Em seu ato, ela assemelha-se a Prometeu, que leva o fogo dos deuses

aos homens. Com o fogo, ilumina; com ele, traz também o conhecimento. Cassandra, entre deuses e homens, clareia toda a linha temporal do contexto da tragédia.

O fogo que Cassandra, neste momento, carrega, ainda nos remete a inúmeras falas anteriores à entrada da troiana, nas quais esse elemento é encontrado. Posêidon e Atena, deuses que dialogam no prólogo da peça, haviam trazido em suas palavras o fogo à do espectador. No verso 8, no monólogo de Posêidon, referindo-se a Troia, o deus trouxe a imagem da destruição da cidade fumegante. Também Atena, planejando sua vingança contra o exército aqueu, destrinchou seu plano de com fogo ajudar a destruição da tropa argiva (80-81) – ou, ao menos, dificultar seu retorno para casa. O fogo que Cassandra carrega, demonstra sua suspensão entre deuses e homens, entre passado, presente e futuro: se Troia fora destruída pelo fogo e futuramente, através fogo dos deuses, o exército aqueu terá sua jornada de volta dificultada, agora, no presente, a troiana ilumina o templo, e ilumina aquilo que vem, justamente, dos deuses.

Por fim, o fogo também aparece na fala (298-302) de um mortal, Taltíbio, que precede a entrada de Cassandra. Nela, como vimos, o arauto une a ideia de liberdade e de morte, e a conexão se daria, precisamente, através do fogo como força destrutiva, tal qual nas falas de Posêidon e Atena. Pelo elemento do fogo, o arauto traz aquilo que ressoa no ato da troiana: a profunda relação entre a destruição e o livramento, a alegria e a morte, a vitória e a punição – binômios aparentemente contraditórios que farão parte da cena de Cassandra, mas que estão postos desde antes mesmo de sua entrada.

A relação entre o fogo e a libertação também pode ser clarificada se usarmos como ponte o próprio deus Dioniso: o deus se liga ao fogo pela ritualística extática, e carrega consigo a ideia da liberdade. Em suas celebrações, em estado de êxtase, seus seguidores saem do “comum”, do “civilizado”, por meio do vinho, da dança, da celebração, entrando em um estado de evasão e de profunda conexão com o divino (Vernant, 2006, p. 80). Dioniso e a liberdade entrelaçam-se. “Dioniso é *Lusios*, ‘o libertador’ – deus que, por meios mais ou menos simples, confere ao homem o poder de deixar de ser ele mesmo por um curto período de tempo, tornando-o assim livre” (Dodds, 2002, pp. 82-83).

Em seu hino a Himeneu, Cassandra se mostra logo de início atrelada aos seus dons proféticos. Ela própria anuncia seu matrimônio com Agamêmnon, sem que seja necessário nenhum mensageiro a lhe noticiar. Inicia sua fala saudando o deus do casamento, e comunica aos presentes que em breve desposará em Argos o leito real (312-

313). Ela prossegue dirigindo-se a Hécuba, que exprime todo o sofrimento por Troia e pelos seus:

ἐπεὶ σύ, μήτηρ, ἐπὶ δάκρυσιν καὶ	315
γόοισι τὸν θανόντα πατέρα πατρίδα τε	
φίλαν καταστένουσ' ἔχεις,	
ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς	
ἀναφλέγω πυρὸς φῶς	320
ἐς αὐγάν, ἐς αἴγλαν,	
διδούσ', ὧ Ὑμέναιε, σοί,	
διδούσ', ὧ Ἑκάτα, φάος,	
παρθένων ἐπὶ λέκτροις	
ἧ νόμος ἔχει.	

Já que tu, mãe, em lágrimas e	315
gemidos meu falecido pai e a pátria	
amada está a lamentar,	
eu, visando a minhas bodas,	
inflamo a luz do fogo	
para o fulgor, para o brilho,	320
dando, ó Himeneu, a ti,	
dando, ó Hécate, a luz	
quando das bodas da virgem,	
como é costume.	

A situação de Cassandra destoa da de Hécuba de maneira cada vez mais clara. A profetisa entoava um hino ao casamento, enquanto a mãe prefere lamentar-se pelo falecido marido e por Troia (315-317). A própria profetisa faz, então, o papel que em geral é estabelecido para a mãe, na celebração do matrimônio. A esta altura, as relações entre casamento e morte vão se desvendando cada vez mais. Por um lado, Hécuba traz à visão do espectador a tristeza e o choro por aqueles que morreram; por outro, Cassandra traz à luz a celebração e a alegria típicas das núpcias. Mas o canto de Cassandra abriga também o funesto, a destruição – não se trata de um canto habitual. Ainda que haja a divisão entre o luto e as bodas neste primeiro momento, perceberemos como uma ideia confunde-se com a outra nas palavras e ações da personagem.

[Cassandra] pretende uma divisão de papéis e de ritos: para a mãe, o luto; para ela, as bodas. Todavia, o ritual do casamento apresenta inúmeros traços em comum com o funeral. Não se trata apenas da utilização de procedimentos rituais comuns, como a procissão noturna com tochas, mas o próprio imaginário os aproxima. (Werner, 2002, p. 126)

Bem sabemos⁶⁸ que casamento e morte se interligam de inúmeras maneiras, e tanto mais no mundo feminino, em que a boda é, em última instância, a morte da *parthenía*, da virgindade e da vida da jovem, que muda radicalmente, em abrupta transição para a condição de mulher adulta (*gyné*). Tal ligação faz-se presente no *Agamêmnon*, de Ésquilo, e é evidenciada quando Cassandra aceita adentrar os portais do palácio como noiva da morte. Em Eurípides, a relação permanece: a profetisa sabe que, ao aceitar o matrimônio com o Atrida, está selando seu destino com a morte.

Há ainda outro componente que evidencia que, nas *Troianas*, o rito nupcial de Cassandra está envolto pela atmosfera da morte. Logo após invocar Himeneu, ela traz à cena outra deusa, Hécate, que, no contexto dado, pode causar estranheza. Todavia, considerando a conjuntura específica do matrimônio da troiana, é possível compreender sua presença, pois, na canção de Cassandra, casamento e morte são idênticos (Papadopoulou, 2000, p. 520).

A figura de Hécate é de extrema complexidade, e aqui, exploraremos apenas brevemente alguns de seus aspectos. A deusa foi retratada inicialmente como benevolente, auxiliando os homens nos mais diversos aspectos da vida: em suas caças, nos jogos, nas lutas, nos tribunais e assembleias, como vemos no hino que lhe dedica Hesíodo (c. 700 a.C.) na *Teogonia* (409-52). Qualificada como “nutriz de jovens” (*kourotrophon*, 450), e como aquela que acolhe aqueles que necessitam, Hécate merece as honras dos mortais e imortais, e Zeus, o Cronida, a ela honra mais do que todas (412-3). Essa imagem não prevalecerá na tradição mítico-poética, cultural e iconográfica grega, em que é uma “jovem enérgica, de traje curto”, empunhando o archote, anota Walter Burkert, em *A religião grega arcaica e clássica* (1993, p. 335), “deusa dos caminhos (...), sobretudo dos cruzamentos e das oferendas que aí são feitas”, e tais caminhos à noite “pertencem exclusivamente a Hécate. Acompanhada por cães que ladram, segue-a um séquito fantasmagórico”; e liga-se seu culto à lua e à magia.

É antes essa figura da deusa do que a hesiódica que acreditamos estar na tragédia de Eurípides, no hino nupcial de Cassandra. Mas Hesíodo permite que tracemos alguns paralelos entre ela e outras divindades com as quais frequentemente foi identificada – e que, possuem, a princípio, este mesmo caráter acolhedor e benévolo. A primeira delas é

⁶⁸ Sobre casamento e morte, ver capítulos anteriores, “Virgindade e Adivinhação” e “Cassandra em Ésquilo”.

Ártemis, em uma identificação feita do século V a.C. em diante, quando Hécate começa a ser invocada como uma espécie de duplo da irmã de Apolo (Werner, 2002, p. 125):

É justamente no século V a.C. que as duas deusas começam a ser identificadas; há, por exemplo, uma menção de Hécate como Ártemis em *Fenícias* 109. Isso se verifica também na iconografia, onde ambas são portadoras de archotes, justamente o contexto da presente passagem (*id.*, *ibid.*)

Tratando dessa identificação, Burkert (1993, p. 298) observa, quanto a Ártemis, que “o quadro alegre, não inteiramente inocente” do grupo de *parthénoi* (virgens) em torno da deusa virgem caçadora, “não dispensa um plano de fundo obscuro. A deusa inviolável é sinistra, mesmo cruel (...)”, e há testemunhos sobre a “crueldade ritual” em certas tradições de Ártemis, deidade da natureza selvagem e de sua dureza.

Se considerarmos tal identificação entre Ártemis e Hécate, o contexto do casamento de Cassandra não lhe seria inadequado, uma vez que aquela deusa está implicada na esfera do casamento, na medida em que é honrada pelas *parthénoi* unidas para celebrar, pelo canto e pela dança a preparação para o matrimônio que virá (Burkert, *id.*, *ibid.*): “Não há casamento sem Ártemis: tanto os acontecimentos que antecedem, como os que se seguem a este ponto decisivo de virada na vida das jovens, encontram-se sujeitos ao seu poder de chamar ou afastar perigos” (*Ibidem*, p. 299).

Também outras divindades podem associar-se a Hécate, mais notadamente Deméter e Perséfone. No *Hino homérico a Deméter* (século VI a.C.), é narrada o rapto de Perséfone por Hades, e ninguém, mortal ou imortal, ouve os pedidos de ajuda da moça, exceto Hécate e Hélio, o Sol (22-27). Deméter, que não presencia a cena, entra em profundo desespero por não saber onde se encontra sua filha. É Hécate quem vai lhe contar o que se passou com a filha e quem se une à deusa em sua procura. Aqui, outro ponto de interesse para nosso estudo surge, pois ambas as deusas carregam consigo archotes, lembrando-nos também da imagem de Cassandra nas *Troianas*. Deméter vagou durante nove dias com tochas em suas mãos, buscando a filha, até que Hécate a encontrou, também portadora do fogo (52). É, pois, nesse *Hino homérico* que encontramos não somente Hécate como uma deusa benevolente, mas também como uma figura com íntima relação com a morte. Lá, quase ao final (438-440), é mostrado como a deusa, a partir de um dado momento, continua no Hades em auxílio a Perséfone, de quem se torna companheira afetuosa.

Agita o pé no céu, guia, guia o coro –
 evoé, evoé –
 como nos instantes mais abençoados
 de meu pai. O coro é pio.
 Conduze-o tu, Febo: no teu templo,
 entre loureiros, sacrificio. 330
 Hímen, ó Himeneu, Hímen.
 Dança, mãe, guia a coreografia, teu pé
 rodopia cá e lá, com meus pés
 aportando o mais amado passo.
 Grita “ó himeneu” 335
 Com abençoados cantos
 e brados pela noiva.
 Vinde, ó moças frígias
 de belos peplos, decantai meu senhor,
 destinado à cama 340
 de minhas bodas.

A partir deste momento, Dioniso aparece mais uma vez através da fala de Cassandra. A movimentação agitada que convida à dança (326; 332-334) é um dos inúmeros traços dessa conexão. A dança que a troiana encena desde as primeiras palavras do excerto é mais um dos elementos presentes em seu ritual que a caracteriza como bacante. Em rituais em honra a Dioniso, a dança sempre esteve presente, fazendo parte do processo extático de conexão com o deus; ter o deus em si era abrir-se ao frenesi de um movimento vibrante, fora do comum. Isso porque “Dioniso está associado a quatro das seis categorias principais de transição para estados alterados: dança frenética, vinho, sono e morte. Seus seguidores, os sátiros e as ninfas que se entregam a danças violentas, fazem-no porque estão suscetíveis a seus poderes” (Cole, 2007, p. 333).

A alegria, que aqui entrelaça-se à dança, e que muitas vezes parece destoar do contexto fúnebre de Troia, também é uma característica tipicamente báquica.

Plenitude do êxtase, do entusiasmo, da possessão, é certo, mas também a felicidade do vinho, da festa, do teatro, prazeres de amor, exaltação da vida no que ela comporta de impetuoso e de imprevisto, alegria das máscaras e do travestimento, felicidade do cotidiano: Dioniso pode trazer tudo isso, se homens e cidade aceitarem reconhecê-lo. (Vernant, 2006, p. 80)

Tal emoção, que estará presente no êxtase de Cassandra, incomodará tanto Hécuba quanto o Coro, que reprovarão a atitude da profetisa, dizendo que, ali, é apropriado somente o luto e o sofrimento. Não há, para aqueles que ignoram suas próprias sinas e a dos aqueus, razão para alegrar-se. Cassandra, então, traz o impacto do mundo de contrários que também, em certa medida, pertence ao domínio de Dioniso. E o faz

justamente pela alegria, pelo êxtase, da celebração deste casamento fatal com o Atrida. Abarcando o avesso, o deus faz o seu papel de transgressor daquilo que tange a normalidade, o civilizado, o esperado.

Assim que ele aparece, as categorias distintas, as oposições nítidas, que dão coerência e racionalidade ao mundo, esfumam-se, fundem-se e passam de umas para outras: o masculino e o feminino, aos quais ele se aparenta simultaneamente; o céu e a terra, que ele une inserindo, quando surge, o sobrenatural em plena natureza, bem no meio dos homens; nele e por ele, o jovem e o velho, o selvagem e o civilizado, o distante e o próximo, o além e este mundo se encontram. E mais: ele elimina a distância que separa os deuses dos homens, e estes dos animais. (Vernant, 2006, pp. 77-78)

Dioniso ressoa ainda no grito de Cassandra – “evoé, evoé!” (“*euan, euoi*”, 326) – , através do qual ele transfere seu poder ao vigor verbal da profetisa (Papadopoulou, 2000, p. 521). Mas não somente a presença do deus é atestada no excerto, como também Apolo é trazido pelas palavras da troiana, de maneira muito mais explícita. Cassandra nomeia-o, garantindo, assim, a sua sacralidade e a legitimidade de sua fala. Ela é, afinal, a virgem de Apolo, a profetisa cuja *parthenía* está reservada ao deus e a seu servir.

Se Dioniso surge nos inúmeros termos báquicos apresentados pelos demais personagens e pelo coro, a ligação da troiana com Apolo é referida de modo muito mais direto antes mesmo de sua entrada em cena (42; 252). Agora, ainda uma vez, ele é nomeado, e mais, pela própria Cassandra. É ela quem o invoca em seu ritual nupcial e enriquece o cenário com símbolos do deus: ela sacrifica no templo de Apolo, entre loureiros⁶⁹ (329-330). No entanto, Febo também se encontra nas sutilezas de outros elementos postos em cena.

A dança, por exemplo, que foi trazida como uma ação tipicamente dionisíaca, não encerra suas referências por aí. Ela reforça também a presença de Apolo no êxtase divinatório de Cassandra. A relação do deus com a dança já é atestada no *Hino homérico a Apolo* (182-206), que mostra-o tocando sua lira, à medida que percorre a terra dirigindo-se a Delfos, guiando a dança das Cárites com Ártemis e Afrodite (Burkert, 1993, p. 289). Apolo também, ele próprio, é descrito em passos de dança (201-203). Nas *Troianas*, o deus não somente é aquele que traz os dons proféticos a Cassandra, mas está inserido nesta combinação entre dança e canção presentes na ação da troiana. Ela, que se insere num contexto ritualístico, traz Apolo para honrá-lo. É nesta conjuntura que poderemos

⁶⁹ Sobre a relação entre Apolo e o loureiro, ver capítulo “Virgindade e Adivinhação” deste trabalho.

conectá-lo tanto à dança e ao canto da troiana, quanto a Príamo e sua época gloriosa (325-328). É notável que, assim como representado no início da tragédia (4-7), Apolo figura em conexão íntima com a época afortunada de Troia. Dito isso, então, percebemos, que a dança é um dos componentes que correlacionam tanto Apolo quanto Dioniso à profetisa. Ambos terão papel fundamental no processo divinatório da troiana, como foi dito. A *manteia* de Cassandra, em Eurípides, se mostrará através dos dois, diferentemente do que fica evidente em Ésquilo e de sua Cassandra tão somente apolínea.

Aqui, vemos que se faz importante retomar a ligação entre os deuses, para que possa se tornar claro o modo como se dá a edificação da personagem. É necessário ter em mente que Apolo e Dioniso são deuses muitas vezes expressos por traços tanto de identificação quanto de contraposição:

A oposição entre os dois deuses deve ter expressado uma percepção grega de ambos; de muitas maneiras, os gregos os viam como opostos e complementares um do outro. Ambos são filhos de Zeus, Apolo de uma mãe quase como Hera, Dioniso de uma princesa mortal que morreu antes que pudesse dar à luz. Ambos eram eternamente jovens; embora a Grécia Arcaica representasse Dioniso como barbudo, ele mais tarde foi frequentemente visto como um jovem deus quase feminino. (...) Ambos estavam conectados com estados de mente alterados, Apolo com a possessão profética, Dioniso com o êxtase da dança e das drogas. Ambos tinham sua música, Apolo a majestosa música da grande lira (*kíthara*), Dioniso mais frequentemente o som frenético de gaitas e tambores, e de instrumentos de corda menores. (Graf, 2009, p. 139)

Cassandra, entre Apolo e Dioniso, é, por excelência, uma profetisa que explicita o modo de atuação de ambos no que diz respeito aos estados alterados da mente. Se, por um lado, Apolo é referido como o deus de Cassandra (42, 253, 329, 356, 408, 428, 450), por outro, ela é representada como mênade, em alusão a Dioniso (Mazzoldi, 2001, p. 242). Faz parte do processo divinatório, da sua *manteia*, relacionar-se com ambos. Sem Apolo, não há a profecia; sem Dioniso, não há o êxtase selvagem pelo qual é tomada.

A criação de uma figura que, ao mesmo tempo, tange à loucura e é capaz de oferecer uma profecia genuína a respeito dos fatos que envolvem a história da peça, é feita a partir de Dioniso e Apolo. O primeiro salienta o lado selvagem de Cassandra, mantendo-a à margem do contexto dos demais personagens. Representada como báquica, ela tem um lugar muitas vezes exposto como vergonhoso (171) ou digno de reprovação. Ela é posta na fronteira da loucura, e repreendida pelo Coro e por Hécuba. Mas ainda que em lugar à parte, ela na verdade não perde o contato com aquele mundo que a circunda,

sendo a única a saber realmente o que se passa a sua volta. Esse conhecimento, e o reconhecimento de sua capacidade profética, é atestado não por Dioniso, mas justamente por Apolo, que garante a veracidade de suas palavras, ainda que não sejam apreendidas pelos demais personagens da peça.

A mainás, em verdade, não perde nunca o contato com o mundo que a circunda, endereça-se primeiramente à mãe e depois ao coro com plena consciência da situação dramática na qual se encontram, mas também com alegria, inexplicável aos olhos deles, que vem da vontade de vingança, da consciência de possuir meios para realizá-la e da segurança, graças às suas habilidades divinatórias, de sua futura concretização. (Mazzoldi, 2002, p. 230).

Apolo e Dioniso, em contato com a troiana, garantem o processo de expressão de suas profecias. Aquele dá a ela o conhecimento do passado, do presente e do futuro, ao passo que este faz com que ela o exponha, de maneira frenética, para os que a rodeiam.

Também é notável que outra característica de Cassandra, sua *parthenía*, possa ser relacionada aos dois deuses. Muito já se falou neste trabalho acerca da conexão da virgindade e da adivinhação, e, nas *Troianas*, tal ligação também é atestada. O retrato da troiana como virgem de Apolo durante inúmeras passagens da tragédia, como se viu, é explícito e crucial neste contexto divinatório da profetisa. É através do deus que ela pode figurar como virgem e ser posta como noiva de Agamêmnon.

A esta altura da peça, um ponto merece destaque quanto a essa consideração. No *Agamêmnon*, de Ésquilo, Cassandra também foi retratada como uma virgem em conexão direta com o deus. Lá, era o próprio Apolo o responsável por levá-la até a casa do Atrida; e, por consequência, por fazer com que ela figurasse como noiva levada a sua boda funesta no Hades. Nas *Troianas*, de Eurípides, o mesmo acontecerá, e Apolo será posto como aquele que a guiará a um matrimônio mais difícil que o de Helena (356-358). Ela sabe que, através do deus, encontrará sua sina mortal.

O contexto da peça, que vincula casamento e morte, é visto em inúmeros momentos do drama, a partir das palavras da troiana. Agora, um último conceito se mostra relevante no que concerne a este tema, a saber, o *makarismós*, a bênção aos noivos que estão prestes a se casar. Tal ideia está presente no canto de Cassandra, em vários momentos da peça, referindo-se ao casamento entre ela e o Atrida, em que ambos são abençoados (311-312), aos “instantes abençoados” de seu pai Príamo (327) e, por fim, aos “abençoados cantos e brados pela noiva” (336). A utilização de tal termo neste ritual

por Ártemis. Em outra versão, Teseu teria a abandonado Ariadne ao deus, aconselhado por Atena (Burkert, 1993, p. 322). Muitas vezes, Dioniso foi representado como par amoroso de Ariadne, e o matrimônio de ambos foi retratado numa atmosfera em que a relação com a morte estava presente.

Este ‘casamento sagrado’, porém, é rodeado de rituais sombrios e tem lugar entre um “dia de aviltamento” e sacrifícios em honra a ‘Hermes ctónico’. Em Naxos, existem duas festas de Ariadne, uma alegre e despreocupada e outra com luto e lamentações. O casamento de Dioniso é assombrado pela morte (...) (Burkert, *id.*, pp. 322-323).

A história de Dioniso e Ariadne espelha morte e matrimônio, como se nota na cena de Cassandra nas *Troianas*. Dioniso aparece, na tragédia eurípideana, justamente neste contexto – o mesmo da sua própria história – em que alegria e luto se interpõem. O deus auxilia a construção da personagem na atmosfera do matrimônio da jovem, em que ela, ainda púbere, prepara-se para casar-se.

Finda a primeira fala de Cassandra, o Coro aborda Hécuba para que ela interfira na cena (341-342), ao que ela responde censurando e advertindo a filha (343-352). O fogo do rito báquico-nupcial da troiana é retratado agora, pela rainha, como algo funesto (344), e o fato de Cassandra carregá-lo, como um ato imoderado e sem retidão (348; 350). É necessário trocar as tochas por lágrimas (351-352). Ao impor a deposição das tochas, numa tentativa de encerrar a loucura, o menadismo, de Cassandra, veremos aos poucos uma mudança na expressão dela, a começar pela mudança de métrica dos versos (353-443), que transforma o ritmo de sua expressão antes lírica para uma linguagem falada em usuais trímetros jâmbicos, que vai imprimindo, então, um tom de racionalidade ao seu discurso.

Cassandra prossegue, então, em sua segunda fala:

μητηρ, πύκαζε κρατ' ἐμὸν νικηφόρον, καὶ χαῖρε τοῖς ἐμοῖσι βασιλικοῖς γάμοις· καὶ πέμπε, κὰν μὴ τὰμά σοι πρόθυμά γ' ἦ, ὄθει βιαίως· εἰ γὰρ ἔστι Λοξίας,	355
Ἐλένης γαμεῖ με δυσχερέστερον γάμον ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ. κτενῶ γὰρ αὐτόν, κἀντιπορθήσω δόμους ποιναῖς ἀδελφῶν καὶ πατρὸς λαβοῦσ' ἐμοῦ ἀλλ' ἄττ' ἐάσω· πέλεκυν οὐχ ὑμνήσομεν, ὃς ἐς τράχηλον τὸν ἐμὸν εἶσι χάτερων· μητροκτόνους τ' ἀγῶνας, οὓς οὐμοὶ γάμοι θήσουσιν, οἴκων τ' Ἀτρέως ἀνάστασιν.	360

Mãe, recobre minha cabeça vencedora
 e te alegra com minhas bodas reais;
 e escorta, ainda que para ti eu não tenha zelo, 355
 empurra-me com violência: se Lóxias existe,
 desposar-me-á, em bodas mais difíceis que as de Helena,
 o senhor dos aqueus, o glorioso Agamêmnon.
 Matá-lo-ei e agora eu saquearei casas,
 buscando vingar meus irmãos e meu pai. 360
 Mas deixa estar: não cantaremos a machada
 que na nuca, minha e de outros, penetrará,
 as lutas matricidas que minhas bodas
 causarão e a derrocada da casa de Atreu.

As palavras de uma Cassandra no frenesi do êxtase báquico (308-341) transformam-se em esforço de explicar o que antes não podia ser apreendido. A alegria e a agitação de antes têm uma causa: a certeza da vingança que recairá sobre os aqueus. Neste novo momento, Dioniso vai aos poucos esvaindo-se de seu discurso. Não vemos mais o brado ao deus ou a descrição de seus movimentos agitados. O que temos é uma Cassandra que recorre a Apolo para clarificar sua profecia.

O deus, referido através do epíteto Lóxias (356), o “obscuro”, e que tem seu papel assegurado no matrimônio de Cassandra, mostra, através dela, o que está velado. A presença de Apolo também desvela o mundo de contrários presente na fala da profetisa: é necessário que ele esteja presente como deus a quem a troiana serve para que ela seja desposada em suas bodas funestas e, ao mesmo tempo, é imprescindível o afastamento do deus para que o matrimônio possa vir a ocorrer.

A participação de Apolo na tragédia tem ainda outra função, no que compete à profetisa. Além de assegurar a veracidade de seu discurso, o deus também evidencia que, na caracterização da troiana, há certa inocência virginal. Tal virtude será lembrada por Hécuba (501), quando, após a saída de Cassandra de cena, questiona em que instante a pureza da virgem foi afrouxada. A qualidade é sustentada pelo deus, porque, ele próprio, é posto desde o princípio como um nobre protetor da cidade de Troia – já na fala inicial de Posêidon, Apolo auxilia os troianos na construção de sua muralha; ao lado de Príamo, o deus se faz presente na época gloriosa da cidade. Ele reforça a ideia da nobreza, de alguma ordem em meio ao caos da destruição de Ílion. Se o deus destaca tal caráter de Cassandra, ela pode, novamente, trazer o elemento do estranhamento para a audiência: como poderia uma vítima inocente tornar-se a feroz vingadora da cidade e dos seus?

A anulação do limiar dos contrários é evidenciada através da troiana. O vencido torna-se vencedor; o inocente, vingador. Troia, destruída, será lembrada por sua glória e

Embora sua linguagem seja clara, o Coro e Taltíbio não apreende sua fala. Cassandra continua sendo caracterizada como bacante (408) e de espírito desajustado (416). A ironia da situação, em que as palavras são verdadeiras, porém incompreensíveis, fazem com que a profetisa seja ainda uma vez, antes da fala final, rechaçada pelos que a cercam.

Mas mesmo usando uma linguagem perfeitamente clara, as suas palavras continuam a não estar ao alcance da compreensão das restantes personagens pelas razões já antes indicadas, ou seja, seu comportamento de mênade e sua suposta loucura, o que não deixa de ser irônico pois Cassandra é afinal possuidora de uma tremenda lucidez sobre tudo o que se irá passar (Vinagre, 2013, p. 50)

A última fala de Cassandra (424-461), que segue a da ignorância do Coro e de Taltíbio, é constituída de duas partes. A primeira delas (424-443) é a continuação de sua exposição acerca do futuro, que agora recai sobre sua mãe e Odisseu. Hécuba não embarcará nas naus do aqueu, mas fenecerá em Troia (427-430); Odisseu, por sua vez, enfrentará muitos males até conseguir chegar a sua terra, dez anos depois da sua partida de Ílion (431-443). Apolo, que é trazido aqui como fonte de sua profecia (428-429), assegura a autenticidade dos seus ditos. Já no segundo momento (444-461), marcado pela mudança de métrica – agora em tetrâmetros trocaicos –, mesclam-se a racionalidade da profetisa com a emoção: Cassandra prediz a sua própria sina e liberta-se das insígnias de sacerdotisa para embarcar na nau aqueia (Mazzoldi, 2001, p. 220).

ἀλλὰ γὰρ τί τοὺς Ὀδυσσέως ἐξακοντίζω πόνους; στεῖχ' ὅπως τάχιστ' ἐς Ἴδου νυμφίῳ γημώμεθα.	445
ἢ κακὸς κακῶς ταφήσῃ νυκτός, οὐκ ἐν ἡμέρᾳ, ὃ δοκῶν σεμνόν τι πράσσειν, Δαναϊδῶν ἀρχηγέτα. κάμέ τοι νεκρὸν φάραγγες γυμνάδ' ἐκβεβλημένην ὔδατι χειμάρρῳ ῥέουσαι, νυμφίου πέλας τάφου, θηρσὶ δώσουσιν δάσασθαι, τὴν Ἀπόλλωνος λάτρην.	450
ὃ στέφη τοῦ φιλτάτου μοι θεῶν, ἀγάλματ' εὖια, χαίρετ'· ἐκλέλοιφ' ἐορτάς, αἷς πάροιθ' ἠγαλλόμην. ἴτ' ἀπ' ἐμοῦ χρωτὸς σπαραγμοῖς, ὡς ἔτ' οὔσ' ἀγνή χροά δῶ θοαῖς αὔραις φέρεσθαί σοι τάδ', ὃ μαντεῖ' ἀναξ. ποῦ σκάφος τὸ τοῦ στρατηγοῦ; ποῖ ποτ' ἐμβαίνειν με χρή;	455
οὐκέτ' ἂν φθάνοις ἂν αὔραν ἰστίοις καταδοκῶν, ὡς μίαν τριῶν Ἐρινὸν τῆσδέ μ' ἐξάξων χθονός. χαῖρέ μοι, μήτερ· δακρύσης μηδέν· ὃ φίλη πατρίς, οἶ τε γῆς ἔνερθ' ἀδελφοὶ χῶ τεκῶν ἡμᾶς πατήρ, οὐ μακρὰν δέξεσθαι μ'· ἦξω δ' ἐς νεκροὺς νικηφόρος καὶ δόμους πέρσασ' Ἀτρειδῶν, ὧν ἀπωλόμεσθ' ὕπο.	460

Agora, por que disparo as agruras de Odisseu?
 Marcha veloz: no Hades desposarei meu noivo. 445
 Vil, vilmente terás funeral à noite, não de dia,
 Ó que crê fazer o grandioso, chefe dos dânaos.
 E o meu cadáver, expelido nu, as ravinas
 rasgadas por tempestades, junto ao túmulo do marido,
 darão às feras para ser lacerado, a serva de Apolo. 450
 Ó coroas do deus que eu mais amei, atavios évios,
 adeus: deixo as festas nas quais ontem me ataviei.
 Saí da pele por rasgões, para que, o corpo ainda puro,
 eu as dê a ti, levadas por brisas velozes, ó senhor mântico.
 Onde está a nau do chefe? Aonde devo embarcar meu pé? 455
 Presta de imediato atenção à brisa das velas
 para conduzir desta terra a mim uma Erínia de três.
 Despeço-me, mãe: não chores. Ó pátria amada,
 irmãos debaixo da terra e pai, nosso genitor,
 logo me recebereis. Juntar-me-ei aos extintos, exitosa, 460
 tendo devastado a casa dos Atridas, que nos destruíram.

A partir dessa última fala de Cassandra, é possível retomar diversos pontos analisados. O primeiro deles é a morte, que rodeia toda a cena da troiana e é ora posta em evidência. A profetisa diz que desposará seu noivo no Hades (445) e, para tanto, é necessário apressar o passo. O seu destino, até então expresso de forma enigmática, faz-se pleno de nitidez: o matrimônio entre Cassandra e Agamêmnon é a força da vingança da troiana, pois, a partir dele, ela poderá levar a morte ao Atrida – ainda que lhe custe também a sua própria.

A clara sobreposição entre casamento e morte é explicitada. Assim como Perséfone, que se casa com o próprio Hades – e foi aqui lembrada através da figura de Hécate –, ou Ariadne, que tem seu casamento mortal com Dioniso, Cassandra ocupa o papel da *parthénos* que é vítima fatal de seu matrimônio. Bem como essas jovens, carrega consigo um caráter casto e puro típico da púbere em idade de casar. Essa pureza será reforçada por ela, quando entrega a Apolo suas insígnias de sacerdotisa: ela deve livrar-se de seu cargo enquanto seu corpo ainda é puro (453), para que adentre as bodas reais.

As imagens que seguem seu perecer são carregadas de violência. Ainda que Agamêmnon não tenha um funeral digno (446-447), já que seus atos em vida foram vis, a sina da troiana é expressa de um modo explicitamente cruel. Seu cadáver, ela dirá, será exposto nu, deixado às feras que o lacerarão (448-450). A visão por ela descrita mais uma vez nos remete a história de Prometeu. Tal qual o titã, Cassandra levou o fogo e o conhecimento (acerca do passado, presente e futuro, em seu caso) aos homens; assim como ele, ela terá seu corpo exposto e dilacerado pelas feras. É justamente porque para

ela não está reservado um funeral nobre que ela própria realiza seu *makarismós* antes do tempo devido, em que tanto a sua boda, quanto a sua morte podem ser ritualizadas.

Sob a iminência de uma morte ultrajante que lhe negaria qualquer tipo de cerimônia fúnebre, volta-se para uma situação diametralmente oposta, realizando seu elogio fúnebre antes que a morte ocorra; da mesma forma, foi somente o contato privilegiado com Apolo que lhe permitiu vislumbrar seu futuro, base do epitáfio anunciado antes do tempo. (Werner, 2002, p. 130)

Cassandra, para adentrar este mundo ultrajante, onde não há espaço para o que é digno dos deuses, desvencilha-se de seu papel de serva de Apolo. Diferentemente do que é retratado no *Agamêmnon*, de Ésquilo, no qual é o próprio deus a despi-la de suas roupas e adornos de sacerdotisa, ela assume, nas *Troianas*, um papel ativo, no qual ela própria pode devolver ao deus o que lhe compete. Fazendo-o, ela também se liberta para cumprir seu papel de vingadora, no qual não cabe a pureza da *parthénos*. Cassandra passa de profetisa de Apolo a uma espécie de Erínia – deidade que é, inclusive, invocada por ela ao final de seu discurso.

Cassandra nas *Troianas* figura como uma exceção às normas. Ela atua como *mántis* dividida entre Apolo e Dioniso. “Possuída por Apolo de uma forma báquica, ela [é] também mênade. Mas, como tal, ela também [é] maníaca, com a mania que informa sua profecia. Mântica, menádica, seu estilo de profecia espontânea inspirada [é] provocada pelo início de uma crise” (Dillon, 2008, p. 15). A figura de Cassandra é construída a partir desse vínculo com ambos os deuses, os quais também reafirmam sua *parthenía*, compondo sua configuração como profetisa virgem e como noiva púbere que aguarda o matrimônio. A troiana traz, a partir de sua relação com os deuses, uma expressão dotada de contrastes, na qual morte e casamento se enredam, tornando-se um só ritual de passagem na qual também podemos apreender passado, presente e futuro, inculcando na imagem da profetisa uma ponte entre o mundo dos deuses e dos homens.

HÉCUBA

A tragédia euripideana *Hécuba*⁷⁰ traz, através do encontro com a morte de dois de seus filhos – Polixena e Polidoro –, a rainha de Troia envolta por dor e sofrimento.

⁷⁰ A edição de *Hécuba*, cujos textos são citados aqui a partir da base TLG (<http://stephanus.tlg.uci.edu>), é sempre de G. Murray, *Euripidis fabulae* (Clarendon, 1902 (repr. 1966)). Tradução Werner (2004).

Partindo da tentativa de salvar a vida de sua filha e passando pelo encontro com o cadáver de seu rebento, Hécuba arquiteta e executa a vingança contra o assassino deste último. Na peça, Cassandra não está presente, mas é constantemente lembrada pelos personagens.

Sua primeira menção, no início da tragédia, é feita pela própria mãe, que, assustada, narra um sonho terrível que havia tido com Polidoro e Polixena:

ποῦ ποτε θεῖαν Ἑλένου ψυχὰν
καὶ Κασάνδραν ἐσίδω, Τρῳάδες,
ὥς μοι κρίνωσιν ὀνείρους;
εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἵμονι χαλᾷ 90
σφαζομένην, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως.

Onde então a divina alma de Heleno
e a de Cassandra posso ver, troianas,
para que julguem meus sonhos?
Vi, nas garras ensanguentadas de um lobo, um bicho malhado 90
imolado, arrancado sem piedade dos meus joelhos.

Neste momento, em que Hécuba ainda não sabe do destino de seus filhos, Cassandra e Heleno são chamados pela rainha por conta de sua visão amedrontadora (76). Ambos são postos em conexão com a *manteía*, a adivinhação. Cassandra, como intérprete dos sonhos da rainha, não aparece em Eurípidés como uma novidade. Já no *Peã 8a*, de Píndaro, exploramos pela primeira vez tal conexão⁷¹. Neste, Cassandra teria vaticinado acerca da destruição de Troia a partir do famoso sonho da rainha, que lhe trouxe a visão de si mesma dando à luz um facho ardente, enquanto estava grávida de Páris – alusão à destruição da cidade causada pela união entre o Priamida e Helena.

Em *Hécuba*, diferentemente do que se passa na obra *Troianas*, na qual a profetisa é contestada a todo instante, Cassandra é uma *mántis* reconhecida por suas habilidades de predição. Ela e seu irmão dariam à rainha a correta leitura das imagens terríveis. O mito que conta a obtenção dos dons proféticos pelos gêmeos, lembrado neste trabalho⁷², relaciona ambos os troianos a Apolo que lhes concedeu tal aptidão pela picada de uma cobra. Se Cassandra desde Píndaro é apresentada como *mántis*, agora ainda uma vez tal qualidade é trazida por Hécuba. Heleno, lembrado na epopeia homérica *Ilíada*⁷³, como o “o melhor de todos os áugures” (VI, 76), ladeia sua irmã em tal função.

⁷¹ Ver capítulo “Panorama”.

⁷² Ver capítulo “Virgindade e Adivinhação”.

⁷³ A edição da *Ilíada*, cujos textos são citados a partir da base *TLG* (<http://stephanus.tlg.uci.edu>), é sempre de M. L. West, *Homeri Ilias* (Teubner, 1:1998; 2:2000). Tradução sempre de Lourenço (2013).

Em *Hécuba* 87-89, Hécuba requer (...) claramente a intervenção de Cassandra junto ao seu gêmeo Heleno na qualidade de oniromante; esta função de Cassandra, não atestada de outro modo, é provavelmente posta em relação com a tradição da concessão da vidência aos dois gêmeos através da purificação do canal auditivo por uma serpente. (Mazzoldi, 2001, pp. 167-168).

Cassandra é, portanto, *mántis*, em *Hécuba*. Além desta primeira referência a ela neste papel, feita pela própria rainha, ela também é retratada de tal forma em outros instantes. Na fala seguinte à da rainha, o Coro alude a ela como “adivinha” (*mantipólou*, 122); em outros momentos, novamente através das palavras de sua mãe, Cassandra possui “voz divina” (*thespiōidoû*, 677), e é “a profeta” de Febo (*phoibás*, 827). É notável que, ainda que possamos invocar a lembrança de Apolo a partir da menção a Heleno e a partir da qualificação de Cassandra como adivinha ou profeta (122, 827⁷⁴), o deus não é citado explicitamente na peça. Sua maldição não é referida e, talvez por isso a troiana possa ser apresentada como aquela que possui um vaticínio crível.

Se Apolo não figura ao lado dela, outro deus está constantemente referido ao longo da peça: Dioniso. Assim como a Cassandra das *Troianas* é qualificada por termos referentes ao deus, em *Hécuba*, ela também surge como bacante (121, 676). Aqui, além da construção de seu retrato como mênade⁷⁵, é o próprio Dioniso a trazer o prenúncio de seu destino, através de Polimestor: “o adivinho [*mántis*] dos trácios, Dioniso, disse essas coisas” (1267). A sina da troiana e do Atrida será exposta, então, pelo assassino de Polidoro, que sofre a vingança de Hécuba:

Πλ.	καὶ σὴν γ' ἀνάγκη παῖδα Κασάνδραν θανεῖν.	1275
Εκ.	ἀπέπτυσ'· αὐτῷ ταῦτα σοὶ δίδωμ' ἔχειν.	
Πλ.	κτενεῖ νιν ἢ τοῦδ' ἄλοχος, οἰκουρὸς πικρά.	
Εκ.	μήπω μανείη Τυνδαρίς τοσόνδε παῖς.	
Πλ.	καὐτόν γε τοῦτον, πέλεκυν ἐξάρας' ἄνω.	
Αγ.	οὔτος σύ, μαίνη καὶ κακῶν ἐρᾶς τυχεῖν;	1280
Πλ.	κτεῖν', ὡς ἐν Ἄργει φόνια λουτρά σ' ἀμμένει.	

⁷⁴ A palavra *phoibás* refere-se à profetisa de Apolo, originalmente.

⁷⁵ A qualificação de Cassandra como bacante em *Hécuba*, não a coloca, no entanto, tal qual nas *Troianas*, à margem daqueles que a rodeiam. A profetisa, aqui, possui papel de destaque quanto as suas capacidades de vaticínio.

- Polimestor: E é necessário que morra sua filha, Cassandra 1275
- Hécuba: Cuspo fora: que o mesmo valha para ti.
- Polimestor: A esposa desse aí, acre guardiã da casa, matá-lá-á.
- Hécuba: Que a Tindarida nunca enlouqueça desse modo.
- Polimestor: E também matará esse aí, erguendo uma machada.
- Agamêmnon: Tu aí, enlouqueces e deseja males obter? 1280
- Polimestor: Mata-me, pois em Argos te aguarda um banho assassino.

A morte predita por Polimestor, anunciada também nas *Troianas* pela própria Cassandra, traz, ao final da *Hécuba* novamente a ideia de que a união entre o Atrida e a profetisa acabará em um cruel perecer. A relação entre o rei e a troiana, que culmina na extinção de ambos, já é citada antes na peça. Sua primeira menção é feita pelo Coro (120-129) que, após revelar à rainha que Polixena será imolada sobre o túmulo de Aquiles, como uma oferenda pedida pelo fantasma dele, relembra Hécuba de que dentre os aqueus existem aqueles que zelam pelo bem da troiana. Agamêmnon é retratado como aquele que, relacionando-se com Cassandra, desejou que Polixena ficasse a salvo.

ἦν δ' ὁ τὸ μὲν σὸν σπεύδων ἀγαθὸν 120
 τῆς μαντιπύλου Βάκχης ἀνέχων
 λέκτρ' Ἀγαμέμνων·
 τὼ Θεσείδα δ', ὄζω Ἀθηναίων,
 δισσῶν μύθων ῥήτορες ἦσαν·
 γνώμη δὲ μιᾷ συνεχωρεῖτην, 125
 τὸν Ἀχιλλεῖον τύμβον στεφανοῦν
 αἵματι χλωρῷ, τὰ δὲ Κασάνδρας
 λέκτρ' οὐκ ἐφάτην τῆς Ἀχιλείας
 πρόσθεν θήσειν ποτὲ λόγχης.

Pelo teu bem zelava 120
 quem é leal para com o leito da bacante
 adivinha, Agamêmnon; os Teseidas, porém,
 crias de Atenas, de duplas falas
 eram oradores, mas com uma única disposição
 concordavam em coroar 125
 o túmulo aquileico com sangue fresco,
 e não disseram que o leito de Cassandra
 à lança aquileica
 um dia prefeririam.

Em *Hécuba*, a história de Polixena e de Cassandra aparecem, de certa forma, equiparadas. Ambas são jovens frente a uma morte cruel – relacionada ao desejo de um

aqueu que recaiu sobre elas. A primeira será vítima de um sacrifício àquele que não pôde tê-la em vida; a segunda, de um assassinato movido pela vingança de Clitemnestra, esposa do rei que a desejou. Tanto Cassandra como Polixena, em sua nobreza, não obtêm um casamento à altura: a elas é reservado o concubinato que transcende a vida, no qual a união é consumada pela morte.

Políxena e Cassandra, por diferentes motivos ainda donzelas, são a encarnação das vítimas de uma violência masculina particularmente selvagem e incompreensível. Criadas para uma virgindade sagrada, ou para núpcias à sua altura, as princesas de Tróia, na presença da mãe, são entregues a um qualquer senhor, “arrancadas dos seus braços”. Antes objecto de uma paixão não consumada de Aquiles, o mais valente dos heróis gregos agora já morto, Políxena é reclamada, na distribuição de honras pelos vencedores, pelo espírito do herói da Ftia. Sobre o seu túmulo, a jovem é imolada, como prémio de guerra que os Aqueus destinam à memória do mais distinto dos seus companheiros de armas (39-41, 261-270, 622-631). (Silva, 2014, pp. 77-78)

Tal conexão entre as troianas e a questão do concubinato leva nossa memória para o motivo da ira de Aquiles, retratado na *Iliada*. No canto I do poema, os mesmos personagens masculinos, Aquiles e Agamêmnon, são representados em um confronto, no qual se opõem os polos dos desejos afetivos e dos interesses do exército. Depois de ter sido forçado a abandonar Criseida, sua cativa de guerra, por orientação de Calcas, o adivinho que enxerga a ira de Apolo recaindo sobre os aqueus, Agamêmnon ordena que seja ressarcido com a entrega de Briseida, concubina de Aquiles. Este, furioso, cede seu prêmio de guerra (*gêras*) – medida de honra – ao Atrida, mas recusa-se a continuar a lutar ao lado do exército aqueu. O possível paralelo entre as duas histórias não diz respeito apenas à semelhança entre os personagens e à questão do concubinato; em *Hécuba*, o conflito de interesses entre o exército e os desejos será trazido à tona, de modo similar.

Os Teseidas, referidos pelo Coro, concordam em restituir a Aquiles o que lhe pertence – aqui, Polixena –, coroando seu túmulo com o sacrifício de sua cativa de guerra. Temerosos, preferem a lança aquileica ao leito de Cassandra. O tema, em concordância com o poema de Homero, é revelado ao longo do drama, quando Hécuba, ao descobrir que seu filho foi morto por Polimestor, deseja vingar-se deste, e pede ajuda a Agamêmnon para fazê-lo. A rainha, que utiliza de inúmeros argumentos para convencer o Atrida, vale-se também da relação amorosa dele para com Cassandra em sua persuasão:

καὶ μὴν—ἴσως μὲν τοῦ λόγου κενὸν τόδε,
 Κύπριν προβάλλειν· ἀλλ' ὅμως εἰρήσεται· 825
 πρὸς σοῖσι πλευροῖς παῖς ἐμὴ κοιμίζεται
 ἢ φοιβάς, ἦν καλοῦσι Κασάνδραν Φρύγες.
 ποῦ τὰς φίλας δῆτ' εὐφρόνας δείξεις, ἄναξ,
 ἢ τῶν ἐν εὐνῇ φιλάτων ἀσπασμάτων
 χάριν τίν' ἔξει παῖς ἐμὴ, κείνης δ' ἐγώ; 830

Além do mais (talvez seja estranho ao discurso
 propor Cípris, mas mesmo assim será falado), 825
 junto aos teus flancos deita minha filha,
 a profeta, que os frígios chamam de Cassandra.
 Como vais avaliar as noites de amor, senhor?
 Pelos amantíssimos abraços na noite,
 minha filha terá uma graça, e eu, por ela? 830

Hécuba, então, apresenta o ponto principal de sua retórica: a relação estabelecida entre Agamêmnon e sua filha, Cassandra. O discurso de Hécuba, que coloca a adivinha como concubina do rei, busca, através da lealdade do Atrida para com sua filha, convencê-lo a se aliar a ela na retaliação de seu cunhado (834). Agamêmnon deve se apiedar da rainha porque divide noites e leito com Cassandra. O conflito entre os interesses amorosos do rei e aqueles que concernem ao exército é novamente posto à prova.

Verificamos que o consentimento de Agamêmnon para o plano de vingança de Hécuba o transforma em seu aliado. Vale ser destacado que é Cassandra, a filha de Hécuba e atual concubina do rei, o elemento estimulante para a constituição de tal aliança, por mais que a justiça e os deuses sejam argumentos usados por Agamêmnon (vv. 850-856) (Lessa, 2017, p. 605).

O impasse de Agamêmnon entre auxiliar a rainha e ser desgraçado entre os aqueus é mostrado adiante (850-863), quando ele diz que, caso a auxiliasse, pareceria ao exército que a estaria beneficiando graças a Cassandra. Ele revela à rainha que se apieda de sua condição, mas que não pode auxiliá-la diretamente em sua vingança, em virtude do mal que pode sofrer do exército, caso o faça. Um ponto interessante aqui é que, mesmo que se esgueire de retaliar Polimestor, devido ao medo de seu próprio fim, Agamêmnon tem sua morte anunciada – e, assim como temia o Atrida, relacionada a Cassandra. “Claramente, sua concubina escrava bárbara ganhou de Agamêmnon o afeto e a lealdade devidas a uma esposa legítima. Portanto, não é surpreendente que a peça termine com uma profecia de sua morte e a de Cassandra pelas mãos de Clitemnestra (127-81)” (Foley, 2003, p. 94).

Em *Hécuba*, então, Cassandra é apresentada como profetisa cuja aptidão de vaticinar é atestada. Qualificada através de termos báquicos, a troiana aparece como uma adivinha que pode auxiliar a mãe, seja através da interpretação de suas visões, seja por sua relação com um grande nome do exército aqueu. Cassandra é, pois, concubina de Agamêmnon, e tal fato é usado por Hécuba para garantir a contribuição do rei a sua vingança. A união entre a troiana e o Atrida, que concedem a Cassandra a lealdade e o afeto de Agamêmnon, é posta em evidência durante todo o presente do drama e também a partir do seu futuro, previsto por Polimestor, no qual ambos estarão lado a lado na obtenção de sua morte.

IFIGÊNIA EM ÁULIS

Em *Ifigênia em Áulis*⁷⁶, há a narrativa do sacrifício de Ifigênia. Ela, que vai, junto da mãe e de Orestes, ao encontro do pai, acredita que o faz para casar-se com Aquiles. Todavia, é enganada por Agamêmnon, para que ele possa cumprir os desígnios dos deuses e, então, rumar para a guerra de Troia, aplacando a ira de Ártemis que traz de volta os ventos. O nome de Cassandra é citado pelo Coro apenas uma vez. Ainda que seja brevemente mencionada, muitas considerações acerca de sua figura podem ser traçadas a partir de elementos que nos são oferecidos pela peça.

A referência a ela encontra-se nos versos abaixo:

τὰν Κασάνδραν ἴν' ἀκούω
ρίπτειν ξανθοὺς πλοκάμους
χλωροκόμῳ στεφάνῳ δάφνας
κοσμηθεῖσαν, ὅταν θεοῦ
μαντόσυνοι πνεύσωσ' ἀνάγκαι. 760
στάσονται δ' ἐπὶ περγάμων

onde ouço dizer que Cassan-
dra agita os louros cachos,
com coroas de verdes folhas de loureiro
adornada, quando do deus 760
oráculos inexoráveis lhe são inspirados.

A representação da troiana tem início com a qualificação de sua beleza. Cassandra é retratada a partir de suas características físicas: ela é aquela que possui os “louros

⁷⁶ A edição de *Ifigênia em Áulis*, cujos textos são citados a partir da base TLG (<http://stephanus.tlg.uci.edu>), é sempre de G. Murray, *Euripidis fabulae* (Clarendon, 1902 (repr. 1966)). Tradução sempre de Ribeiro Jr (2005).

cachos” (758). Tal descrição, que se dá através da beleza e do elemento desejável da jovem, vai de encontro com a imagem típica da *parthénos* grega, que, por sua vez, é fornecida de modo similar na personagem da própria Ifigênia. A filha de Agamêmnon também é desenhada com “louros cabelos” (681) ou com uma “loura cabeleira” (1366).

Na qualidade de *mántis*, Cassandra é novamente representada entre Apolo e Dioniso. Ela é adornada com as coroas das folhas do loureiro, símbolo de Febo, e inspirada pelo deus ao trazer suas profecias inexoráveis. Por outro lado, a força de ação do vaticínio de Cassandra é fornecida através da agitação, o que a relaciona diretamente com o deus bacante.

Cassandra é sugerida como μάντις [*mántis*] da coroa de louros, e o adjetivo μαντόσυνος [*mantósynos*, “oracular”, 760] sugere uma modalidade profética de tipo apolínea; mas o agitar os cabelos é atitude tipicamente báquica e é expressão de êxtase menádico, como confirma a específica terminologia empregada. (Mazzoldi, 2001, pp. 168-169).

Apesar de a presença da profetisa ser atestada apenas uma vez em toda a *Ifigênia em Áulis*, a construção euripideana de sua figura pode ser melhor entendida por outros componentes da peça. Assim sendo, buscaremos mostrar, observando-os, o possível cotejo entre a Cassandra representada nas *Troianas* e a Ifigênia em sua peça homônima. Se iniciamos o exame da troiana através da apreensão de sua figura como *parthénos* e da analogia com a qualificação de Ifigênia, é necessário notar que as histórias de ambas as moças não se entrelaçam apenas neste ponto. A questão da virgindade na comparação de suas histórias é aqui, no entanto, crucial. Assim como a Cassandra das *Troianas*, Ifigênia aqui carrega em sua *parthenía* a imagem da noiva.

Cassandra entoava um ritual nupcial carregado pela atmosfera fúnebre do fim que dela se aproxima (*Troianas*, 308-341). Lá, não há espaço para a cerimônia tradicional – bem como não há a possibilidade de um matrimônio dentro da normalidade –, sendo ela própria a entoar seu hino, carregar as tochas nupciais e alegrar-se pelas bodas que receberá. O mesmo se passa com Ifigênia, quando, ao deparar-se com a ordem de Agamêmnon para que volte para casa, Clitemnestra reforça que é inadequado estar longe de sua filha na cerimônia de seu matrimônio:

Κλ. λιποῦσα παῖδα; τίς δ' ἀνασχίσει φλόγα;

Αγ. ἐγὼ παρέξω φῶς ὃ νυμφίοις πρέπει.

Κλ. οὐχ ὁ νόμος οὗτος οὐδὲ φαῦλ' ἡγητέα.

- Αγ. οὐ καλὸν ἐν ὄχλῳ σ' ἐξομιλεῖσθαι στρατοῦ. 735
- Κλ. καλὸν τεκοῦσαν τὰμά μ' ἐκδοῦναι τέκνα.
- Cl. Deixando minha filha? E quem levantará a tocha?
- Αγ. Eu apresentarei a luz apropriada ao casal de noivos.
- Cl. Não é esse o costume e não se deve tratá-lo como algo trivial.
- Αγ. Não é adequado que te mistures com a soldadesca. 735
- Cl. É adequado que eu entregue minha filha em casamento.

O que é adequado, no entanto, não se passará. E o ritual de bodas de Ifigênia será revelado um rito sacrificial, no qual ela própria será entregue como vítima a Ártemis. É de tal impasse entre Clitemnestra e Agamêmnon que se seguirá a fala do Coro, em que é referida Cassandra e, talvez, não por mera coincidência. Ambas as *parthénoi* explicitam a relação entre casamento e morte já muito discutida neste trabalho. No caso da troiana, são identificados, na peça em que é personagem, a cerimônia de casamento e a fúnebre, ao passo que, em Ifigênia, a assimilação se dará entre matrimônio e sacrifício:

A partir desta fluidez semântica entre distintos rituais, a sociedade grega pode, por sua vez, conceber as noivas como vítimas sacrificiais, das quais se espera que derramem sangue no leito nupcial e, de maneira especulativa, as vítimas sacrificiais podem apresentar-se como *parthénoi* que serão defloradas em um matrimônio com Hades. (Cidre, 2015, p. 116)

Cassandra e Ifigênia têm seus destinos descortinados em uma revelação fatal. O cenário das bodas, construído minuciosamente nas duas tragédias, vai aos poucos se descobrindo mais funesto do que de costume. Cassandra compõe seu canto a Himeneu, no qual evidencia os inúmeros componentes de seu casamento. Já no caso de Ifigênia, os elementos são, em sua maioria, fornecidos por Agamêmnon, que cria a atmosfera ritual da peça: “Quando o pai de Ifigênia detalha tudo o que consta do ritual de preparação de um casamento, mesmo se tratando de uma mentira, acaba, de certo modo, configurando uma sequência ritualística de ações” (Carvalho, 2018, p. 63). Tal sequência, não obstante, direciona Ifigênia ao caminho do Hades. Nas palavras de Agamêmnon, é o próprio Hades quem conduzirá sua filha como noiva (461).

A relação construída entre Ifigênia e sua morte, por dar-se através do ritual do sacrifício, também a conecta com outra deusa, trazida aqui na explanação acerca de

Cassandra nas *Troianas*. Trata-se de Ártemis, deusa sempre presente no casamento, que reforça a necessidade da morte (da *parthenía*, neste caso) da donzela para o seu nascimento como mulher através do rito de passagem: “Toda virgem que chega ao matrimônio deve, como diz Vernant (1991: 215⁷⁷), morrer primeiro para Ártemis, desvanecer-se em seu estado de *parthénos* através e para a deusa, de maneira que, uma vez madura, escape a sua competência e seja liberada por ela” (Cidre, 2015, p. 121).

A relação entre Ártemis e Ifigênia, na qual uma reflete-se na outra através do ritual (Burkert, 1993, p. 300), traz de maneira explícita algo que também está presente em Cassandra, a saber, a qualidade selvagem que a *parthénos* possui. Na troiana, tal caráter é demonstrado a partir de seu êxtase báquico, no qual a selvageria de Dioniso toma posse de seus movimentos e de sua fala. Na jovem grega, a própria figuração da corça (1587), que jaz no lugar de Ifigênia retrata o selvagem ainda não dominado pelo jugo – o matrimônio. Ártemis auxilia a virgem na passagem entre sua *parthenía*, na qual está presente a selvageria, e seu *gámos*, que traz a entrada em um mundo de instituições.

(...) a deusa apresenta o duplo poder de administrar a passagem necessária entre a selvageria e a civilização, assim como delinear suas fronteiras para atravessá-las. Essas qualidades fazem de Ártemis uma deusa de íntima relação com o gênero feminino, em vista de que a cultura grega frequentemente traça paralelos entre mulheres e animais, as quais devem ser domesticadas sob o comando de um macho ou submetidas a um jugo, como por exemplo, o divino, o que representaria uma metáfora recorrente para explicar a concepção que se sustenta sobre o casamento. Essa competência da deusa no que diz respeito à relação entre homens e mulheres explica que Ártemis, divindade virgem, manifesta também uma interferência nos assuntos matrimoniais para presidir, precisamente, os ritos de passagem das mulheres, quando há o abandono de um espaço selvagem para entrar no mundo masculino da civilização. (Carvalho, 2018, p. 97)

Ambas as *parthénoi*, ainda fora da dominância masculina, trazem consigo a coragem indomável representada tantas outras vezes em personagens virgens. Assim como Polixena, em *Hécuba*, Ifigênia enfrenta seu sacrifício com bravura, heroicamente. Se os homens enfrentam a guerra sem temores, as virgens também podem encarar seu fenecimento através de atitude similar. O sacrifício de Ifigênia torna-se, em Eurípides, algo voluntário, ao final da peça. Ela deseja entregar-se a uma morte gloriosa e oferece-se em benefício do exército grego. Diferentemente da representada no *Agamêmnon*, de Ésquilo, a personagem euripideana aceita sua sorte com honradez. “Enquanto a Ifigênia

⁷⁷ Vernant, J-P. *Mortals and Immortals*. Collected Essays. Princeton: University Press, 1991.

de Ésquilo, em *Agamêmnon*, morria amordaçada e arrastada à força, “como uma cabra”, a de Eurípides ocupa todo o final da tragédia com sua aceitação ativa” (Romilly, 1998, p. 122).

Também Cassandra, face ao seu destino, encara-o de modo decidido e em prol da sua cidade. Nas *Troianas*, ela celebra a sua morte, porque sabe que, através dela, seu pai, seus irmãos e toda Ílion receberá sua vingança. Os gregos receberão sua punição e o próprio Agamêmnon, grande general do exército, terá o seu fim garantido. Os lamentos de Hécuba – assim como Ifigênia faz com os de Clitemnestra em *Ifigênia em Áulis* – serão repreendidos pela jovem, na tentativa de demonstrar como o seu fim carrega a glória daqueles que lhes são caros.

Cassandra, em *Ifigênia em Áulis*, surge brevemente, com suas duas características cruciais: a *manteía* e a *parthenía*. Ela é a profetisa ao lado de Apolo e Dioniso, que garantem seu estado mântico e suas habilidades proféticas; é a virgem dotada de beleza, que nos dá a ver sua figura como casta e inocente. Sua história, revelada principalmente nas *Troianas*, permite que tracemos entre ela e Ifigênia, em *Ifigênia em Áulis*, diversos paralelos que se fazem notáveis para sua construção. A partir de inúmeros elementos presentes nessas peças, é possível perceber como, assim como a jovem grega, a troiana possui a *parthenía* atrelada a um casamento fora do comum, que funde boda e morte.

ANDRÔMACA

A tragédia *Andrômaca* conta um atrito entre a personagem-título e Hermíone, esposa de Neoptólemo, de quem Andrômaca é butim obtido em Troia, e do qual teve um filho. A peça traz o desejo de Hermíone de matá-los, mãe e filho, com ajuda de Menelau, seu pai – crime impedido por Peleu, o avô de Neoptólemo, o filho de Aquiles. Após ter sua vontade frustrada, ela foge com Orestes que mata o marido dela.

Em meio a esse enredo, Cassandra é citada apenas uma vez, pelo Coro (297), no contexto em que Andrômaca encontra-se no templo de Tétis, como suplicante, e Hermíone tenta persuadi-la a sair de perto da deusa, para ser morta. Neste momento, o Coro narra as desgraças de Troia, colocando o envolvimento de Páris e de Helena como motor de toda a dor que se passa agora com Andrômaca, a esposa de Heitor, o pilar de

Troia, morto por Aquiles. Cassandra surge como autoridade profética na narrativa do vaticínio acerca do nascimento de Páris⁷⁸:

ἀλλ' εἴθ' ὑπὲρ κεφαλὰν ἔβαλεν κακὸν
 ἃ τεκοῦσά νιν [Πάριν]
 πρὶν Ἴδαϊ-
 ον κατοικίσαι λέπας· 295
 ὅτε νιν παρὰ θεσπεσίῳ δάφνα
 βόασε Κασάνδρα κτανεῖν,
 μεγάλην Πριάμου πόλεως λώβαν.

Aos deuses prouvera que ao maldito Páris
 a que o deus à luz,
 por sobre a cabeça,
 o houvesse lançado,
 antes de ir morar 295
 no rochedo do Ida,
 quando então Cassandra
 gritou, junto ao louro fatal, que o matasse,
 a essa grande afronta da Priâmida cidade.

O mito do nascimento de Páris envolve o sonho de Hécuba, mostrado neste capítulo, na discussão da tragédia *Hécuba*, e a posterior decisão de manter o filho vivo, apesar de tudo. Segundo Apolodoro (século II a.C., *Biblioteca*, III. 12.5), Hécuba, grávida do Priamida, sonhou que dava à luz um archote que lançaria fogo a sua cidade. Príamo, temeroso, consultou os adivinhos, que a orientaram a matar o filho. Ele, contudo, não o fez, e em vez disso, entregou-o a Argelau, que, igualmente sem coragem de assassinar a criança, criou-o nos pastos do Monte Ida, onde cresceu e ocupou-se com os rebanhos. A certa altura, Páris voltou a casa de seus pais, em Troia, revelando sua sobrevivência (Ferreira, 1971, p. 207 (212)). O Coro da *Andrômaca* lamenta que Hécuba não tenha matado o filho antes de ele ter sido levado ao Ida, quando Cassandra gritou que ela o fizesse. Podemos lembrar aqui o sonho da rainha, mas ele não é referido na tragédia em que a profecia acerca do nascimento de Páris, muito mais que ao sonho da rainha, faz menção à aptidão profética da filha de Príamo. A profetisa não figura aqui como intérprete onírica – como é o caso da sua representação em *Hécuba* –, mas como vidente que recebe seus vaticínios diretamente de Apolo.

Se no século V os elos entre o sonho de Hécuba e as profecias de Cassandra já estavam consolidados pela tradição, não se pode presumir que, na passagem de *Andrômaca*, Eurípides quisesse apresentar

⁷⁸ A edição de *Andrômaca*, cujos textos são citados aqui a partir da base TLG (<http://stephanus.tlg.uci.edu>), é de G. Murray, *Euripidis fabulae* (Clarendon, 1902 (repr. 1966)). Tradução sempre de Ferreira (1971).

Cassandra como intérprete direta do sonho de Hécuba, introduzindo uma própria invenção na trama da vidente. (Mazzoldi, 2001, pp. 166-167).

A faceta de *mántis* de Cassandra é atestada por dois termos que se relacionam a ela. O primeiro deles é o louro (*dáphnai*, 296), que a liga diretamente a Apolo. A relação do deus com o loureiro, explicada no percurso de nosso estudo⁷⁹, é referida algumas vezes pelo próprio Eurípides: está presente nas *Troianas*, quando Cassandra realiza seus sacrifícios no templo do deus; e também em *Ifigênia em Áulis*, quando as suas folhas são trazidas como representação de Febo. Cassandra aparece muitas vezes relacionada à imagem do loureiro de Apolo, como aqui: é o loureiro que, símbolo do deus, garante a legitimidade da profecia da troiana.

Outro termo, *thespesíōi* (297), é adjetivo que qualifica justamente o louro de Apolo, e cujo significado vai de encontro com a habilidade de profetizar, aparecendo relacionado com a *mantéia* de Cassandra em *Agamêmnon*, de Ésquilo (1154). Na tradução utilizada, a escolha por “fatal”, entrelaçando-o com a morte gritada pela profetisa, se sustenta, mas a opção por “profético” (Mazzoldi, 2001, 166) carrega em si um sentido ainda mais coerente com a imagem da personagem na peça. *Thespesíōi* como adjetivo de caráter mântico reforça a dimensão de Apolo como um deus ligado à adivinhação e, ainda mais, incute em Cassandra a genuína fala profética a respeito de Páris.

Em *Andrômaca*, o grito da Priamida não é fruto de uma expressão desesperada, mas relaciona-se ao estado de possessão tantas vezes associado as suas profecias. A construção da figura de Cassandra é tão somente esta: a da profetisa que, através de Apolo, pode dar o correto vaticínio acerca dos acontecimentos que ainda hão de se passar. A troiana, filha de Hécuba, que é mencionada pelo Coro para auxiliar em sua argumentação, surge como alguém que tem autoridade de *mántis* para dizer que Páris deveria ser morto.

ELECTRA

Em *Electra*⁸⁰, há também apenas uma menção a Cassandra. A tragédia narra a trama de Orestes, que acabou de voltar de seu exílio, e Electra, que foi obrigada pela mãe

⁷⁹ Ver capítulo “Virgindade e Adivinhação”.

⁸⁰ A edição de *Electra*, cujos textos são citados aqui a partir da base TLG (<http://stephanus.tlg.uci.edu>), é de G. Murray, *Euripidis fabulae* (Clarendon, 1913 (repr. 1966)). Tradução sempre de Vieira (2009).

a casar-se com um obreiro, contra Clitemnestra – mãe de ambos – e Egisto, assassinos de Agamêmnon. É em uma das falas da rainha que Cassandra se faz presente, sendo retratada por ela a partir de seu concubinato com o Atrida:

ἐπὶ τοῖσδε τοίνυν καίπερ ἠδικημένη 1030
 οὐκ ἠγριώμην οὐδ' ἄν ἔκτανον πόσιν·
 ἀλλ' ἦλθ' ἔχων μοι μαινάδ' ἔνθεον κόρην
 λέκτροις τ' ἐπεισέφρηκε, καὶ νύμφα δύο
 ἐν τοῖσιν αὐτοῖς δώμασιν κατείχομεν.

Aniquilada, a fúria não teria 1030
 me dominado a ponto de matar
 meu próprio esposo, não trouxera a mênade
 jovial com ele, não a conduzira
 à alcova: duas esposas sob um teto!

Clitemnestra, a este ponto, narra a morte de Ifigênia pelas mãos de Agamêmnon, e afirma que, apesar do ato reprovável do marido ao assassinar sua própria filha, não o teria matado, não fosse pelo concubinato do rei com a troiana. A rainha mostra sua indignação referindo-se a Cassandra como mênade jovial, numa tentativa de depreciá-la (Mazzoldi, 2001, p. 166), e explicitando a atitude insensata do aqueu. A troiana é retratada como o motor da vingança de Clitemnestra: é a sua presença a causa da fúria da rainha e da morte de Agamêmnon.

A questão do concubinato, relatada desde os poemas homéricos⁸¹, surge aqui como conduta execrável, nas palavras de Clitemnestra. Em seu mundo, a inserção de uma segunda mulher no ambiente doméstico era tratada com naturalidade tanto pelo homem quanto pela consorte do mesmo, devido ao fato de que a concubina não era tratada com consideração pelo amante e se encontrava hierarquicamente num patamar inferior ao da esposa⁸². Todavia, na época clássica, o quadro sofre uma mudança e torna-se mais complexo em virtude dos papéis que agora são mais bem delineados:

Na era clássica, a questão torna-se mais problemática: Demóstenes ilustra muito claramente quais tipologias femininas o homem grego tinha a sua disposição (excluindo as escravas, que eram reais objetos nas mãos dos proprietários, a cujos desejos não podiam de modo algum fugir); havia de fato a esposa (γυνή ou δάμαρ) [*gynḗ* ou *dámar*] “para a procriação dos filhos legítimos, destinados a perpetuar o γένος [*génos*]

⁸¹ O impasse entre Aquiles e Agamêmnon com relação às suas concubinas foi explorado antes neste trabalho. Ver a parte sobre *Hécuba*.

⁸² Razzeti (p. 8). <https://mediaclassica.loescher.it/news/la-figura-di-cassandra-un-esempio-di-stratificazione-del-mito-2544>

e manter intacto o οἶκος [oikos]”; a concubina (παλλακή) [pallakē], geralmente uma estrangeira, “para a cura do corpo” (ou seja, ter relações sexuais estáveis), com as quais o homem vivia sem desposar, mas que, diferentemente da mulher, não gozava de proteção alguma; (...)”⁸³.

Em *Electra*, a situação de Cassandra é exatamente esta: conduzida por Agamêmnon à alcova, em alusão ao ato sexual, dividiria o mesmo teto com ele e com Clitemnestra, a esposa. Cassandra é, pois, a concubina. Não obstante, esta não é a única característica da troiana que podemos apreender no excerto. Clitemnestra traz à cena também a ligação dela com os deuses, a partir de Apolo, referido a partir do termo *éntheos*, que atesta o estado de possessão da troiana, e Dioniso, que qualifica a profetisa como *mainás*. Ela é a jovem mênade possuída pelo deus; a concubina entusiasmada. Portanto, a figura de Cassandra é construída a partir de sua faceta mântica e jovial; ela é retratada a partir “[d]o seu caráter menádico (*mainás*) e [do seu] envasamento (*éntheos*), conectados a sua feminilidade (*kóre*)” (Mazzoldi, 2001, p. 168).

ALEXANDRE

Ainda uma última tragédia de Eurípides deve ser considerada, *Alexandre*⁸⁴, da qual nos sobraram poucos fragmentos. Ela é a primeira da trilogia da qual a peça *Troianas* faz parte, sendo esta a última. Em *Alexandre*, Cassandra também é uma das personagens principais (Werner, 2004, p. xli). Ela seria importante para a tragédia em dois momentos: em seu estado de divinação e no reconhecimento de Páris como filho legítimo de Príamo. A partir dos fragmentos papiáceos que restam do texto de Eurípides, todavia, não podemos atestar sua presença, sendo ela muito incerta, se levarmos em conta apenas isso (Mazzoldi, 2001, p. 139). Por outro lado, se nos detivermos nos fragmentos de tradição indireta, podemos esboçar uma imagem de Cassandra.

O primeiro desses fragmentos (62f (= 935 N, 42a N – Sn)), contido em *Do sublime* (15.4), de Longino (século I d.C.?), traz Cassandra como porta-voz do que ainda ocorrerá. Ela lembraria os perigos que estão próximos e que são corporificados pelo próprio Páris. A referência de Longino é explícita: o verso é citado abaixo do nome de Eurípides e com menção a Cassandra (Mazzoldi, *id.*, p. 145).

⁸³ *Idem*, p. 8

⁸⁴ Edição utilizada: Collard (2008). Tradução minha.

ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ: ἀλλ' ὄ φίλιπποι Τρῶες

Cassandra: Mas, troianos, amantes de cavalos

Em tal fragmento, é possível que dentre os “amantes de cavalos” esteja retratado Páris, que, na *Ilíada* (VI, 503-517), é comparado ao animal, ao retornar para o campo de batalha. O cavalo, que é um símbolo de beleza e nobreza, também é um animal que oscila entre o mundo dos deuses e dos homens⁸⁵. Ainda que o elemento divino possa ser apreendido a partir de tal retrato, ele se referiria a Alexandre, e não a Cassandra, a fim de reforçar as virtudes do troiano. Sendo assim, tal fragmento não nos oferece muito acerca da qualificação de nossa personagem, embora a partir dele possamos conjecturar a respeito de seu irmão.

Já no fragmento 62g (= 42b N – Sn), encontrado em Plutarco (séculos I-II d.C., *Moralia*, 821b-c), obtemos alguns elementos que nos oferecem mais material a respeito de Cassandra, reforçando a qualidade de *mántis* da troiana:

ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ

ἄκραντα γάρ μ' ἔθηκε θεσπίζειν θεός,
καὶ πρὸς παθόντων κὰν κακοῖσι κειμένων
σοφῇ κέκλημαι, πρὶν παθεῖν δὲ μαίνομαι.

Cassandra:

O deus me levou a vaticinar vãs profecias;
por aqueles que sofreram e são acometidos por desventuras,
sou chamada sábia; antes que sofram, sou louca.

Cassandra garante a autenticidade de suas profecias conectando seu ato de vaticinar ao encargo de um deus. Todavia, assim como nos é mostrado em *Agamêmnon*, de Ésquilo, o deus que a incumbiu de tal função faz com que suas profecias sejam vãs, ou seja, desacreditadas pelos ouvintes – a esta altura do fragmento, pode-se lembrar da maldição de Apolo.

O trabalho de Cassandra na conscientização de oposições, analisado nas *Troianas*, acontece através da atitude daqueles que ouvem suas profecias. Existem os que, depois de vivenciar os sofrimentos por ela vaticinados, atestam a veracidade de suas predições; por outro lado, os que ainda não passaram pelas agruras preditas, chamam-na louca.

Há uma observação lúcida e irônica da profetisa sobre a alternância de desprezo e estima por parte de seus concidadãos que parece já vivida e,

⁸⁵ Schnapp-Gourbeillon (*Lions, héros, masques: les représentations de l'animal chez Homère*, François Maspero, 1981, p. 162) *apud* Cardoso, 2014, pp. 68-69.

por assim dizer, habitual; no momento da desgraça, suas palavras são lembradas e uma condição real de conhecimento é admitida (σοφή κέκλημαι) [*sophḗ kéklēmai*, 3], mas a inutilidade de sua profecia pela maldição de Apolo permanece irreparável porque antes de seu cumprimento ela é considerada tomada de μανία [*manía*]. (Mazzoldi, 2001, pp. 146-147)

A qualificação de Cassandra como louca, tomada de *manía*, é a mesma que encontramos nas *Troianas*. Na última tragédia da trilogia, integralmente preservada, entendemos que a determinação da profetisa, por meio de termos que remetem a sua loucura, interligam-na a Dioniso, posto que a todo momento sua loucura é relacionada ao menadismo e ao estado frenético de sua possessão. No excerto de *Alexandre*, a referência ao deus também parece estar presente, bem como será retratado ao longo da trilogia.

Um último fragmento de tradição indireta que remete a Cassandra, a saber o 62h (= 968 N, 42c N – Sn), é encontrado também em Plutarco (*Moralia*, 379d).

<ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ> Ἐκάτης ἄγαλμα φωσφόρου κύων ἔση.

Cassandra: A imagem de Hécate porta-fogo, serás uma cadela.

O excerto, atribuído à fala de Cassandra, provavelmente se insere em um contexto profético (Mazzoldi, *id.*, p. 145), sendo possível que seu discurso esteja direcionado a Hécuba, mãe da troiana. A imagem ilustrada nos relembra à da transformação da rainha em cadela já está presente em *Hécuba* (1265 e 1273), quando Polimestor narra o futuro dela, assegurado por Dioniso:

Héc. 1265: κύων γενήση πύρσ' ἔχουσα δέργματα.

Uma cadela com olhares vermelhos como o fogo.

Héc. 1273: κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ.

... “túmulo da infeliz cadela”, um sinal para os nautas.

Em *Hécuba*, a rainha é relacionada à cadela assim como seria em *Alexandre*.

Se nos voltarmos às *Troianas*, a compreensão do fragmento de *Alexandre* pode ser facilitada. O fato de Hécate ser mencionada neste como “portadora do fogo” (*phōsphórou*) remete-nos diretamente à cena de Cassandra no último drama da trilogia. Lá, Cassandra figura segurando o próprio facho de casamento, num ritual nupcial

anômalo. O ato de segurar as tochas, sabemos⁸⁶, compete à mãe da noiva, isto é, a Hécuba, que, no entanto, não o faz. E Hécate, como no fragmento, surge através da profetisa nas *Troianas*, justamente no seu himeneu.

A figura de Cassandra em *Alexandre* é, pois, construída a partir de sua aptidão profética, de sua *manteia*. Embora seja bem parco o material de análise, é possível traçar alguns paralelos com a imagem da personagem noutras tragédias de Eurípides vistas aqui. E no caso das *Troianas*, o paralelo ganha força, na medida em que essa tragédia integra, com *Alexandre*, a trilogia perdida.

Entre Apolo e Dioniso, Cassandra é sábia e também é louca. A troiana, edificada de modo complexo por Eurípides, abarca em si um mundo de contrários, muito simbólico, por se tratar justamente daquela que é capaz de predizer o futuro. A profetisa nos traz elementos do passado, do presente e do futuro, por meio dessa conexão entre deuses e homens, possível apenas àqueles que receberam do divino a aptidão de vaticinar.

⁸⁶ Ver a parte que se refere à tragédia *Troianas*, neste capítulo.

6

CAASSANDRA ENTRE ÉSQUILO E EURÍPIDES:

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A figura de Cassandra está presente desde a literatura arcaica até a literatura helenística na Grécia Antiga. Considerando o *corpus* do nosso trabalho, pudemos estudar um pouco mais a fundo sua presença nas obras de Ésquilo e Eurípides. Nas tragédias integrais exploradas nos capítulos anteriores, ela é personagem em *Agamêmnon*, do primeiro, e *Troianas*, do segundo – e é nessas peças sobretudo que apoiaremos nossas últimas reflexões; nelas, Cassandra tem falas centrais e é ela quem traz o discurso premonitório, o qual encerra presente, passado e futuro. A expressão da troiana é mântica, e mescla em si o saber que vem dos deuses com as palavras que vêm dos homens; confusa e hermética, ela narra o passado da guerra, apresenta-nos a condição de gregos e troianos, e vaticina a morte.

Na tragédia esquiliana, Cassandra é levada ao palácio de Agamêmnon como prêmio da guerra de Troia. É neste cenário que o rei será morto por Clitemnestra, sua esposa, e Egisto, o amante dela. A morte do Atrida – e em seguida, a sua própria – é anunciada por Cassandra que, sacerdotisa de Apolo, entra em estado de possessão, a clamar pelo deus. A morte de Agamêmnon preludia a própria morte da princesa troiana. A fala que a ambas as mortes precede é confusa e o coro demora a entender o vaticínio. Já em Eurípides, Cassandra ainda se encontra em território troiano, no momento da partilha dos butins entre os gregos, que incluem as mulheres troianas, que choram tanto a morte dos seus homens, quanto o fim de sua liberdade. Não é preciso comunicar a Cassandra sobre seu futuro em solo grego – sobre quem a levará para casa –, pois ela própria, em êxtase premonitório, anuncia que será conduzida ao palácio de Agamêmnon e que lá ambos morrerão. A profetisa entoia um hino a Himeneu, deus do casamento, e revela que seu leito de núpcias com o rei de Argos será um leito de morte.

Pela fala de Cassandra já antes exploramos diversos elementos – principalmente aqueles que regem seus atributos principais, a saber a *parthenía* e a *manteía* –, mas podemos ainda ir além, se levarmos em conta que ela também revela características específicas dos autores das tragédias que a retratam. A partir dos momentos centrais de Cassandra em *Agamêmnon* e nas *Troianas*, podemos entender o modo pelo qual Ésquilo

e Eurípides, respectivamente, construíram suas Cassandras, e como trouxeram à tona imagens um tanto diferentes da princesa troiana, ainda que preservando os mesmos atributos cruciais. O objetivo deste capítulo final é propor algumas reflexões sobre nossa personagem, evidenciando, com base em breves passagens, os mecanismos atuantes nos dois autores. Ainda que não nos detenhamos aqui no seu estudo detalhado, trazemos algumas considerações acerca de pontos relevantes na construção de sua figura.

No drama esquiliano, o cuidado com a palavra é o que edifica toda a obra. Vemos a construção de novos termos, de jogos de palavras, de uma linguagem confeccionada com esmero através de inúmeros artifícios. Nesse aprimoramento do discurso Ésquilo pode apoiar cada cena em expressões muitas vezes grandiosas ou herméticas. Por outro lado, a obra euripídiana não é marcada pela criação de palavras ou pelo uso de vocábulos rebuscados ou gigantescos; antes, utilizando termos simples, linguagem cotidiana, o autor aproxima a tragédia do público que a escuta. O que nele encontramos é justamente um cuidado com as imagens, uma inovação no campo da forma: é na disposição das palavras que ele apoia sua obra.

Assim sendo, temos o cuidado com a matéria, com as palavras, encontrado em Ésquilo. Se este utilizava de palavras muito mais intrincadas, de junção e criação de novas, Eurípides, servindo-se de palavras simples e cotidianas, trançava-as de maneira singular. O movimento que aparece na peça de Eurípides não é dado pelas palavras, mas pela configuração de seu conjunto ordenado. Enquanto o vaticínio da Cassandra esquiliana é exposto pela confusão dos vocábulos que encerram em si um sentido que vai para além da compreensão humana, o êxtase dela em Eurípides, seu estado de possessão, é apresentado pelo movimento frenético dos pulos, dos giros, das idas e vindas de um tempo que está para além do homem.

De forma escancarada e exagerada, essa diferença pode ser vista na comédia de Aristófanes. N' *As rãs*⁸⁷, a disputa poética entre Ésquilo e Eurípides, que estão no mundo dos mortos, expõe os artifícios de composição de cada um. Aquele aparece como dotado de um rebuscado incompreensível, ao passo que este possuiria transparência e simplicidade, e um movimento mais trabalhado. Em Ésquilo, o que possui peso na peça são as palavras pura e simplesmente; em Eurípides, a sua ordenação. No seguinte trecho da comédia, o diálogo entre Dioniso e os dois tragediógrafos expõe um excesso de

⁸⁷ A edição, cujos textos são citados aqui a partir da base *TLG* (<http://stephanus.tlg.uci.edu>), é a de N. G. Wilson (*Aristophanis fabulae*, Oxford, 2007, vol. II). Tradução sempre de Trajano (2014).

Ésquilo, ao tratar das palavras. Eurípides acusa-o de usar termos obscuros, que não seriam convenientes na tragédia:

- Δι.** ὦ παμπόνηρος, οἷ' ἄρ' ἐφενაკιζόμεν ὑπ' αὐτοῦ.
τί σκορδινᾶ καὶ δυσφορεῖς;
- Ευ.** ὅτι αὐτὸν ἐξελέγχω.
κᾶπειτ' ἐπειδὴ ταῦτα ληρήσειε καὶ τὸ δράμα
ἤδη μεσοίη, ῥήματ' ἂν βόεια δώδεκ' εἶπεν,
ὄφρῦς ἔχοντα καὶ λόφους, δειν' ἄττα μορμορωπά, 925
ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις.
- Αι.** οἴμοι τάλας.
- Δι.** σιώπα.
- Ευ.** σαφές δ' ἂν εἶπεν οὐδὲ ἓν
- Δι.** μὴ πρῖε τοὺς ὀδόντας.
- Ευ.** ἀλλ' ἢ Σκαμάνδρους καὶ τάφρους κἀπ' ἀσπίδων ἐπόντας
γρυπαιέτους χαλκηλάτους καὶ ῥήμαθ' ἰππόκρημα,
ἃ ξυμβαλεῖν οὐ ῥάδι' ἦν. 930
- Δι.** νῆ τοὺς θεοὺς, ἐγὼ γοῦν
ἤδη ποτ' ἐν μακρῷ χρόνῳ νυκτὸς διηγρύπνησα
τὸν ξουθὸν ἰππαλεκτρύονα ζητῶν τίς ἐστὶν ὄρνις.
- Αι.** σημειὸν ἐν ταῖς ναυσίν, ὦμαθέστατ', ἐνεγέγραπτο.
- Δι.** ἐγὼ δὲ τὸν Φιλοξένου γ' ὦμην Ἔρυξιν εἶναι.
- Ευ.** εἶτ' ἐν τραγωδίαις ἐχρῆν κάλεκτρύονα ποιῆσαι; 935
- Dioniso: Que desgraçado! Como me deixei levar?
(para Ésquilo)
Por que não paras quieto e te angustias?
- Eurípides: Porque o desnudo.
Depois de tantas abobrinhas, na metade,
metia uma dúzia de palavras gordas

com seus penduricalhos, cheias de penachos,
bichos-papões cruéis que assustam a plateia.
925
- Ésquilo: Pobre de mim!
- Dioniso: (para Ésquilo)
Psui!
- Eurípides: Faltava nitidez a tudo o que escrevia.

Dioniso:	(para <i>Ésquilo</i>) Porque não para de ranges os dentes?	
Eurípides:	Escamandros e fossas, águias-grifos brônzeas no relevo do escudo, termos a cavalo cuja decifração era impossível.	930
Dioniso:	Sim, por Zeus, certa vez queimei pestana a noite inteira perguntando-me que pássaro sereia o hipogalo fulvo.	
Ésquilo:	É um estema pintado no navio, seu tosco!	
Dioniso:	Pensei que fosse Eríxis, filho de Filóxenos.	
Eurípides:	Precisava meter um galo na tragédia?	935

O personagem Eurípides demonstra aqui seu desinteresse pelas palavras muito ornamentadas e seu anseio pela nitidez da obra. Não lhe parece interessante “amedrontar” a plateia com floreios e excessos, mas manter as palavras enxutas e compreensíveis. Já Ésquilo, confirmando seu apreço pelos vocábulos densos, expõe a ignorância de seus interlocutores. Se Ésquilo chama Dioniso de “tosco” pelo fato de ele não compreender os termos que utiliza, podemos entender que o adjetivo também poderia servir para Eurípides. Tosco, no caso, não só censuraria a falta de refinamento do tragediógrafo, que não conheceria ou não daria importância ao significado de palavras mais requintadas, mas também a sua maneira de escrever, simples e, de certa forma, muito mais objetiva.

Frente à fala do oponente, Ésquilo questiona a maneira como Eurípides construía suas peças:

Αι.	σὺ δ', ὃ θεοῖσιν ἐχθρέ, ποῖ' ἄττ' ἐστὶν ἄττ' ἐποίεις;	
Ευ.	οὐχ ἰππαλεκτρύονας, μὰ Δί', οὐδὲ τραγελάφους, ἄπερ σύ, ἂν τοῖσι παραπετάσμασιν τοῖς Μηδικοῖς γράφουσιν· ἀλλ' ὡς παρέλαβον τὴν τέχνην παρὰ σοῦ τὸ πρῶτον εὐθύς οἰδοῦσαν ὑπὸ κομπασμάτων καὶ ῥημάτων ἐπαχθῶν, ἴσχανα μὲν πρῶτιστον αὐτὴν καὶ τὸ βάρος ἀφεῖλον ἐπυλλίοις καὶ περιπάτοις καὶ τευτλίοισι λευκοῖς, χυλὸν διδοὺς στωμυλμάτων, ἀπὸ βιβλίων ἀπηθῶν· εἴτ' ἀνέτρεφον μονωδίαίς, Κηφισοφῶντα μειγνύς, εἴτ' οὐκ ἐλήρουν ὅ τι τύχοιμ' οὐδ' ἐμπεσῶν ἔφυρον, ἀλλ' οὐξίων πρῶτιστα μὲν μοι τὸ γένος εἶπ' ἂν εὐθύς τοῦ δράματος.	940 945
Αι.	κρεῖττον γὰρ ἦν σοι, νῆ Δί', ἢ τὸ σαυτοῦ.	
Ευ.	ἔπειτ' ἀπὸ τῶν πρῶτων ἐπῶν οὐδένα παρήκ' ἂν ἀργὸν ἀλλ' ἔλεγεν ἢ γυνή τέ μοι χῶ δοῦλος οὐδὲν ἦττον τοῦ δεσπότου χῆ παρθένοσ χῆ γραῦς ἄν.	950

Ésquilo:	E tu, maldito, o que era aquilo que fazias?	
Eurípides:	Não punha equinogalos nem capriveados, estampas que decoram os tapetes persas. Tão logo recebi de ti a arte obesa da bravata, da qual pendia a parolice, tratei de impor-lhe dieta: retirei gordura com giro, acelgas laxativas, palavrinhas e suco de conversas que espremi dos livros, monodia ao vapor, mexido de Cefísoson. Vetava o bate-papo ao léu e não me dava à mistura. Quem primeiro entrava já dizia a origem da tragédia.	940 945
Ésquilo:	Melhor do que falar de tua própria origem.	
Eurípides:	Desde o princípio todos tinham uma ação: mulher, escravo, chefe, velha ou donzela tinham direito à voz.	950

Eurípides desenha seu ato criativo. As palavras corpulentas que chegavam até ele, pelas tragédias que lhe foram anteriores, não parecem mais interessantes. É necessário diminuí-las, enxugá-las, “impor dieta”. A palavra da tragédia é a palavra comum. Além disso, veta o excesso de vocábulos: só deve ser dito o fundamental ao desenvolvimento da peça. Com esse modo de simplificar os termos, ele pode se deter no que lhe é importante, a ação.

Aristófanes nos dá um testemunho da criação esquiliana e euripideana. Ainda que muitos apontem o exagero com o qual ele caracteriza os personagens, devemos considerar que este artifício, que constitui sua comédia, existe sobre uma base real: o comediógrafo alicerça sua peça no exagero das características que a sociedade ateniense vê em ambos os autores. “Aristófanes nunca teria conquistado, de modo tão indiscutível, a cena cômica de Atenas, se se tratasse unicamente de remendos literários por ele afixados à sua obra, e não de coisas com que acertava o próprio cerne da vida intelectual de sua cidade” (Lesky, 2006, p. 131). Não se pode tomar o excerto de Aristófanes de maneira literal, mas se utilizamos aqui para construir as bases do cotejo entre os tragediógrafos, buscamos com isso a ilustração de alguns atributos de Ésquilo e Eurípides, construídos através das artimanhas do comediógrafo sobre uma impressão condizente com a recepção ateniense.

Ésquilo e Eurípides têm, cada qual, uma maneira muito própria de construir seu drama. A partir das características apresentadas de forma exacerbada por Aristófanes, podemos voltar ao nosso *corpus* e elucidar a forma com a qual cada um deles concebe a figura de Cassandra. A troiana, como tentaremos demonstrar, espelha o modo de

composição dos tragediógrafos, sendo retratada através dos artifícios criativos de um e de outro, e abarcando em si as qualidades do estilo próprio de cada qual. Para tanto, começaremos pelo *Agamêmnon*, de Ésquilo, para perceber as nuances de uma personagem construída a partir do cuidado com a palavra. Em seguida, detendo-nos nas *Troianas*, de Eurípides, poderemos apresentar Cassandra edificada a partir de sua força de ação na tragédia.

Se Ésquilo ocupa-se das palavras e as esculpe minuciosamente para elaborar sua obra, em *Agamêmnon*, teremos o retrato de uma Cassandra porta voz, aquela que carrega consigo o peso das palavras que revelarão o que se passa fora da vista do espectador. A troiana é peça-chave da tragédia, porque, através de sua fala, é capaz de apreender o drama como um todo: o mistério que expressa a partir da linguagem ininteligível é justamente o que está escondido dentro e fora da casa de Atreu: “Não só ela prevê o futuro, como tem conhecimento do passado, como ainda vê o presente, conseguindo estabelecer as relações entre estes três tempos” (Vinagre, 2013, p. 33). Assim como o Ésquilo trazido por Aristófanes, Cassandra será detentora de um discurso intrincado e de difícil assimilação, descrevendo a história da peça de forma inacessível e enigmática.

Em seu surgimento, no *Agamêmnon*⁸⁸, a questão da linguagem da profetisa já é posta. No entanto, isso não ocorre – ao menos não em um primeiro momento – através da fala da troiana, mas da recepção daqueles que contracenam com ela. Vinda de Troia com o rei, é mostrada, a princípio, sentada no carro que os trouxe e, de modo emblemático, sem pronunciar palavra alguma. Sua mudez, é certo, incomoda, instiga e gera desconfiança naqueles que a rodeiam. Clitemnestra e o Coro tentam (em vão) interagir com ela e indagam-se acerca dos motivos pelos quais ela não lhes responde.

A partir da falta de palavras de Cassandra, a rainha e o Coro começam a construir o retrato da personagem misteriosa que ainda não fornece ao espectador nada além de sua própria imagem. Clitemnestra, irada com a imobilidade dela, chama-a de presunçosa e ordena-lhe, com sarcasmo, descer do carro e adentrar o palácio (1039). Doravante, é trazida à cena a problematização da sua comunicação – para, como sabemos, perdurar até o final da presença da profetisa. Clitemnestra incita Cassandra a ouvir suas palavras:

ἀλλ' εἶπερ ἐστὶ μὴ χελιδόνοσ δίκην
ἀγνώτα φωνὴν βάρβαρον κεκτημένη,
ἔσω φρενῶν λέγουσα πείθω νιν λόγῳ.

1050

⁸⁸ A edição de *Agamêmnon*, cujos textos são citados aqui a partir da base TLG (<http://stephanus.tlg.uci.edu>), é a de G. Murray, *Aeschylus tragoediae* (Clarendon s, 1955, repr. 1960). Traduções sempre de Vieira (2007).

Se não se comunica em língua bárbara
E incompreensível, como uma andorinha,
Meus argumentos vão tocar-lhe o íntimo

1050

A recém chegada, que já fora mencionada por Agamêmnon como flor colhida dentre os bens troianos (954), em alusão a sua *parthenía*⁸⁹, agora passa a ser caracterizada pela quietude. A profetisa, expressivamente sem palavras, torna-se aquela em que não é possível o diálogo, porque nada profere e nada responde. Clitemnestra, persuasiva, tenta à sua maneira convencer a troiana a dar-lhe ouvidos. E surge o enigma: por que Cassandra não responderia à rainha, se pudesse se comunicar em outra língua que não a bárbara?

Mesmo que, a esta altura, nossa personagem figure como muda, por sua presença, gradativamente, recebemos a indicação daquilo que emergirá de sua fala: a ira da rainha – que a moverá em direção a seu crime – é exposta e a falta de compreensão do Coro em relação a Cassandra torna-se evidente. Clitemnestra segue sua provocação propondo o uso de gestos bárbaros, caso a língua grega seja estranha à troiana (1060); e finaliza seu discurso enfatizando o silêncio da profetisa: “Não me rebaixo mais falando ao vento” (“οὐ μὴν πλέω ῥίψασ’ ἀτιμασθήσομαι.”, 1068). A partir do surgimento silencioso da troiana, ela é retratada como estrangeira dentre os habitantes de Argos; ela é aquela que talvez não compreenda o grego e precise de intérpretes (1063).

De facto, apesar de, na realidade, Cassandra ser uma estrangeira, o problema com que se depara não é uma questão de tradução. Cassandra esta[rá], isso sim, isolada pela voz da sua profecia, pois mesmo para aqueles que partilham sua língua o seu discurso [será] incompreensível. Cassandra está assim sozinha na sua relação com o outro devido à maldição de Apolo com quem estabelece, na tragédia, uma relação de ódio. É que todos os revezes da sua vida são causados pelo deus. (Vinagre, 2013, p. 35)

A conjuntura de uma personagem que carrega consigo o peso das palavras premonitórias é, portanto, construída a partir de uma figura que entra em cena calada. É necessário que sua fala seja exposta no tempo exato, para os corretos interlocutores. Sua mudez inicial é cheia de significados, que, no entanto, só aparecem quando profere sua primeira expressão, mântica. “O significado desse silêncio, porém, revela-se quando se quebra, quando explode em palavras proféticas, iniciadas por um lamento que repetidamente profere: “Ai, Oh Apolo, Apolo!” (Serra, 2009, p. 81).

⁸⁹ Ver capítulo sobre Cassandra em *Ésquilo*

A primeira expressão de Cassandra já é, portanto, profética. Ela, que havia sido qualificada por Clitemnestra como maluca que escuta maus espíritos (1064), agora clama por Apolo (1072; 1076), sugerindo que sua emissão é atestada pelo deus. O jogo de palavras, tão usado por Ésquilo, pode ser visto nas primeiras expressões da profetisa:

Ἄπολλον· Ἄπολλον· 1080
 ἀγυῖατ', ἀπόλλων ἐμός.
 ἀπώλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον.

Apolo! Apolo! 1080
 Apolo, meu guia, me deploras?
 Uma segunda vez, sem pena! Me deploras?

Aqui, no grego, o nome “Apolo” contrasta com o verbo “destruir”, “deplorar”: *apollýnai*. Tal artifício remete ao que será explanado por Cassandra sobre sua relação com o deus ao longo da peça. Duas são as vezes em que ela sofre a “deploração” de Febo. A segunda, exposta de maneira obscura nos versos acima, diz respeito à condução até a casa de Atreu e seu conseqüente homicídio pelas mãos da rainha. A primeira – que nos interessa mais, neste momento – alude à maldição de Apolo, já exposta e comentada neste trabalho, que nos conduz ao âmago da profetisa esquiliana.

Por um lado salvador, por outro, destruidor, à semelhança de um qualquer mortal ofendido, Apolo assume-se facciosamente na guerra de Tróia e vinga as faltas que lhe foram cometidas, pelo que Cassandra, à semelhança de interpretações de autores como Arquíloco, relaciona o seu antropónimo com o verbo *apollumi*. (Pereira, 2007, p. 14)

Cassandra, que recebeu de Apolo os seus dons divinatórios, recusou as investidas do deus que a desejara e, após tê-lo enganado, recebe dele uma punição: a descrença de todo o ouvinte para o qual proferir seus vaticínios. A narrativa é contada por ela:

Κα. μάντις μ' Ἀπόλλων τῷδ' ἐπέστησεν τέλει.
 Χο. μῶν καὶ θεός περ ἡμέρω πεπληγμένος;
 Κα. προτοῦ μὲν αἰδῶς ἦν ἐμοὶ λέγειν τάδε.
 Χο. ἀβρύνεται γὰρ πᾶς τις εἶ πράσσων πλέον. 1205
 Κα. ἀλλ' ἦν παλαιστῆς κάρτ' ἐμοὶ πνέων χάριν.
 Χο. ἦ καὶ τέκνων εἰς ἔργον ἦλθετον νόμφ;
 Κα. ξυναινέσασα Λοξίαν ἐψευσάμην.

Xo.	ἤδη τέχναισιν ἐνθέοις ἡρημένη;	
Kα.	ἤδη πολίταις πάντ' ἐθέσπιζον πάθη.	1210
Xo.	πῶς δῆτ' ἄνατος ἦσθα Λοξίου κότῳ;	
Kα.	ἔπειθον οὐδέν' οὐδέν, ὡς τάδ' ἤμπλακον.	
Cassandra:	Apolo, o mântico, me imbuiu no ofício.	
Coro:	O desejo o abateu, embora deus?	
Cassandra:	Antes me constrangia tocar no assunto.	
Coro:	Quando as coisas vão bem, somos altivos.	1205
Cassandra:	Foi lutador resfolegando charme.	
Coro:	Como é de praxe, consumaram o ato?	
Cassandra:	Depois de consentir, eu o enganei.	
Coro:	Já incorporavas deus nas profecias?	
Cassandra:	Previa aos cidadãos toda a desgraça.	1210
Coro:	E Apolo, enfurecido, não te pune?	
Cassandra:	Devido à ofensa, a mais ninguém convenço.	

A referência ao castigo do deus é suprimida nas *Troianas*, de Eurípides, mas exposta no *Agamêmnon*, de Ésquilo. Isso se deve ao fato de que, para este, o mito da maldição auxilia na construção de uma personagem que carrega consigo o peso das palavras. Ora, se Cassandra é aquela que traz o vaticínio intrincado, cheio de metáforas e mistérios, ela também é a única capaz de desvelar os segredos da peça e trazer à luz aquilo que muitas vezes se oculta diante dos olhos – e ouvidos – dos presentes. Através da história de sua punição, tudo se explica: a dificuldade do Coro diante das predições da troiana, o discurso hermético proferido pela profetisa, a veracidade de suas palavras desacreditadas, comprovada no desenrolar da trama. Cassandra constrói sua própria tessitura com as palavras, amarrando as “pontas soltas” do passado, presente e futuro, e demonstrando as redes fatais dos engodos que se ocultam no palácio. Tudo isso através de seu discurso mântico.

Já em Eurípides, a menção da maldição de Apolo não causaria o mesmo efeito. Lá, nas *Troianas*, Cassandra não se mostra como uma personagem concebida através das

palavras pura e simplesmente. Ela é aquela que ressalta sua importância na peça por meio da fluidez de seus movimentos, de sua ação, principalmente – e isto não somente no que diz respeito ao deslocamento no cenário da tragédia, mas também à dinâmica de sua fala, como buscaremos demonstrar mais adiante. No tragediógrafo, tampouco é interessante que haja uma figura que tenha como base um discurso de difícil compreensão – cabe ao drama, afinal, a fala simples, direta, sem termos adornados com rebuscos ou floreios, o que torna incompatível a apresentação de uma profetisa tal como a retratada por Ésquilo.

Em *Agamêmnon*, Cassandra fornece ao espectador discursos extremamente complexos, cheios de metáforas, meias-palavras, artifícios que vão construindo a atmosfera velada da peça e o seu papel à parte, num “entre-mundos” dos homens e dos deuses. Ela não se encontra completamente postada dentre aqueles que a cercam, pois possui íntima relação com os deuses, que se mostra através de seu estado de êxtase divinatório. Não obstante, ela também não pertence ao mundo divino, aguardando por seu destino fatal como uma jovem mortal vulnerável aos desígnios dos deuses.

A profetisa vai guiando o enredo da peça de forma enigmática, para gradativamente culminar na clara expressão do que se passará: a morte de Agamêmnon (e a sua própria). Ela inicia seu vaticínio pincelando a tela cruel da história sanguinária da casa de Atreu. Os assassinios escondidos pela mansão (1090) vão dando o tom de catástrofe que ronda o drama. A partir de suas palavras, é possível deparar-se com as imagens vívidas do pai deglutindo a carne dos filhos (1095) – alusão à morte dos filhos de Tieste e ao banquete de sua carne oferecida pelo irmão deste, Atreu –, a construção da rede do Hades (1115-1118) – com a qual Clitemnestra mata Agamêmnon – e o banho fatal que deve ser evitado, com o afastamento do touro em relação à vaca – referência metafórica ao rei e à rainha de Argos. O desenho é feito de maneira obscura, sugestiva, e a compreensão do discurso alegórico só é possível ao espectador quando já se conhece a história trazida. Ao Coro, cabe a confusão e a ignorância.

A dificuldade de entendimento por parte do Coro é mostrada desde a chegada de Cassandra, quando afirma que a profetisa necessitaria de intérprete sutil (1062-3). Tal demanda fica cada vez mais evidente ao longo do discurso da troiana, quando ele reforça a sua desorientação: ele, afirma, afinal, que não capta o vaticínio (1105) e profere:

οὐπω ξυνῆκα· νῦν γὰρ ἐξ αἰνιγμάτων
ἐπαργέμοισι θεσφάτοις ἀμηχανῶ. 1111

Estou no ar: agora o enigma enubla 1111

o vozerio divino e me confunde.

O Coro deixa claro que há uma falha no mecanismo de apreensão do discurso profético de Cassandra. A voz divina enigmática e nebulosa o confunde. E continua o fazendo durante os versos seguintes, ainda que a profetisa se esforce por deixar seu vaticínio cada vez mais nítido. Se a dúvida acontece pela real falta na comunicação ou pela falta de vontade do Coro em apreender a predição, não importa. O papel dele, neste momento da interação com a troiana, é ressaltar o hermetismo da profetisa e personificar o que foi certificado através da maldição de Apolo: ninguém acreditará nas profecias de Cassandra, por mais verdadeiras que sejam. A filha de Príamo trança presente, passado e futuro com suas palavras, mas o Coro, que somente pode (ou quer) estar no presente, não a acompanha na pluralidade de sua temporalidade:

O presente é o único tempo em que o Coro pode (ou quer) estar – não no passado, com suas vítimas silenciosas a cobrar reparação, nem no futuro, onde a morte e o horror assomam, mas no presente, ainda que incerto, temeroso, sem esperança. O presente é o terreno em que ele se move, o ponto central no qual se articula seu canto, o lugar a partir do qual ele fala. Porém, neste momento (o quarto episódio), diante de Cassandra, o Coro se encontra frente a alguém que desconsidera as fronteiras entre passado, presente e futuro, que apaga seus contornos, e transita para lá e para cá, saltando de um tempo a outro, para, em seu discurso, abarcar todos os tempos. (Paoli, 2019, p. 12)

Aos poucos, numa tentativa de trazer seu vaticínio à luz, Cassandra nos apresenta a imagem da noiva, que retirando o véu, desvela seus mistérios:

καὶ μὴν ὁ χρῆσιμος οὐκέτ' ἐκ καλυμμάτων
ἔσται δεδορκῶς νεογάμου νύμφης δίκην·
λαμπρὸς δ' ἔοικεν ἡλίου πρὸς ἀντολὰς
πνέων ἐσάξειν, ὥστε κύματος δίκην
κλύζειν πρὸς ἀγᾶς, τοῦδε πῆματος πολὺ
μειζόν· φρενώσω δ' οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων.

1180

Pois bem, oráculo não mais transvê
por véu, como recém-esposa: sopra
de nuvem, brilha ao sol nascente; onda
aos raios da manhã, quebranta um rol
de penas que ultrapassa o que ora sentes.
Não mais serei ministra de enigmas.

1180

A profetisa novamente trabalha com símbolos imagéticos, agora, a partir da figura da noiva, que também é representada em Eurípides, como veremos. Aqui, Cassandra desenha seu ato em comparação com a recém-esposa que retira o véu nas núpcias – o véu

(de seu sacerdócio), ao fim do episódio, será de fato despido por Apolo, que no drama passa a ser retratado como seu noivo, como já realçamos⁹⁰. Associar metaforicamente seu vaticínio à concretização das bodas é predizer o que ocorrerá na peça: ela, afinal, teria seus adornos proféticos abandonados para penetrar suas núpcias no Hades (1269-1276); ela passaria de ministra dos enigmas (profetisa do deus) a esposa em seu destino fatal.

Apesar de seus esforços, Cassandra somente poderá deixar os enigmas de todo quando, despojando-se dos adornos, atravessar as portas do palácio e, conseqüentemente, as portas do Hades. Apenas transcende a maldição do deus, só ultrapassa, em certa medida, a primeira ofensiva sobre ela, quando se encaminha para a sua segunda destruição: a morte. É notável também que, em tal analogia, os dois atributos cruciais da troiana são postos em evidência e caminham lado a lado, rumo a sua sina: a *parthénos* que está prestes a deixar de sê-lo durante as núpcias é também a *mántis* que deixará de sê-lo na morte – retirar o véu é despir-se da inocência jovial e da função de profetisa do deus para, por fim, unir-se a ele.

A partir de então, a troiana progressivamente segue desnudando cada vez mais seu oráculo, para culminar na fala clara e certa: “Verás – afirmo! – a morte de Agamêmnon.” (“Ἀγαμέμνωνός σέ φημι' ἐπόψεσθαι μόρον.”, 1246). Não há espaço para dúvidas, não há a necessidade de intérpretes, pois o vaticínio é direto; nada precisa ser desvendado ou desvelado, posto que a predição é clara. No entanto, ainda que assim seja, a recepção do Coro não deixa que esqueçamos da maldição de Apolo. Ele clama por uma predição incorreta, que não se realize (1249), e questiona sobre o homem que arquiteta o homicídio (1251), numa evidente incapacidade de assimilação da profecia proferida pela troiana até então.

Haveria aí um extravio do entendimento, como se a mão de Apolo desviasse a seta que fora correta e certamente lançada ao alvo. Não importa então quão claro, límpido e cristalino seja o discurso profético de Cassandra, não importa quão bem a jovem adivinha consiga verbalizar sua experiência de temporalidades que se sobrepõem umas às outras e se intercambiam; ainda assim, ao fim e ao cabo, a mão do deus vai desviar a seta-conteúdo da mensagem e o Coro vai considerar as palavras de Cassandra tão difíceis como o oráculo pítio. A “maldição” de Apolo não recairia, nessa perspectiva, somente sobre a jovem troiana, mas também sobre aqueles que se tornam seus interlocutores, interditando-lhes a crença. (Paoli, 2019, p. 15).

⁹⁰ Ver capítulo sobre Cassandra em Eurípidés.

A Cassandra esquiliana, cujo cerne podemos alcançar a partir do mito da maldição de Apolo, é, destarte, retratada a partir de sua fala misteriosa e intrincada e, quando não, através de uma recepção que não apreende integralmente a veracidade de seu vaticínio. A questão da sua comunicação é explorada de maneira detalhada, através de palavras cuidadosamente entalhadas em imagens, metáforas e enigmas. Tal figura, apresentada desse modo, difere em larga medida daquela concebida por Eurípides, ainda que preserve em si as mesmas qualidades e atributos.

Passamos à tragédia *Troianas*, de Eurípides, buscando analisar o modo com que Cassandra é, nela, edificada.

Em Eurípides, nossa personagem assume uma postura um tanto diversa. A preocupação do autor com a forma pela qual a profetisa se expressa, em detrimento da matéria, das palavras, é o que cria os alicerces de uma figura em constante movimento. Para elucidarmos essa maneira de manifestação de Cassandra, é interessante, antes, entender um mecanismo muito presente no drama euripídiano, a dinamogenia (*dynamogenia*). Tal fenômeno pode ser notado e compreendido nas *Troianas*, permitindo-nos apreender tanto componentes do estado de êxtase no vaticínio da profetisa, quanto uma forma muito própria de Eurípides de construir sua obra. Para fabricar uma fala que encerre presente, passado e futuro, através de uma verdade extremamente nebulosa, ele foi capaz de utilizar um artifício que enfatiza o processo corporal da princesa e a fluidez dos acontecimentos.

A palavra *dynamogenia*, que vem do grego *dýnamis* (força, potência), comporta em si um sentido de movimento. Na literatura, ela apresenta a ação, o fluxo, o mecanismo que se preocupa com a ordem das palavras, com a imagem que dela se produz, e não mais se detém na palavra por si só. A palavra, estática, só pode produzir movimento quando tomada em conjunto com outras palavras. Para entender melhor o fenômeno, faremos um breve parêntese, traçando um paralelo com sua utilização no contexto da tradução. Mário de Andrade, já em 1928, fez uso do termo em uma carta a Manuel Bandeira, explicando seu modo de traduzir:

O que achei esplêndidas foram as considerações que você fez sobre tradução e meu jeito de traduzir. De acordo inteiramente. [...] E se lembre do ‘Delfim na água azul’ que botei na *Escrava*. Aquilo então se devia chamar de supertradução porque me afastei quase por completo do texto e da rítmica inglesa pra transportar numa mesma ordem de ideias apenas uma rítmica que no português se conservasse numa

mesma ordem de dinamogenia das palavras inglesas. Supertradução. (Andrade, 2010, p. 148)

A dinamogenia, na qual a “ordem de ideias” é o componente essencial, aparece em inúmeras outras discussões acerca da tarefa do tradutor, ainda que não seja dado necessariamente esse nome ao mecanismo. Haroldo de Campos, em “A Palavra Vermelha de Hölderlin”, analisa a maneira pela qual o poeta traduziu as obras de Sófocles. A versão de Hölderlin foi muito criticada em sua época por traduzir literalmente a forma, e não o conteúdo, sendo uma “estranha mistura de familiaridade com a língua grega e compreensão viva de sua beleza e de seu caráter, com o desconhecimento de suas regras mais simples e uma total falta de inexatidão gramatical” (Campos, 1969, p. 96)⁹¹. Mas “*Traduzir a forma*”, Haroldo de Campos dirá, “é um critério básico” (*id.*, p. 98). Para sustentar sua tese, ainda conversa com Benjamin, dizendo que

Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica. Por isso, sustenta Walter Benjamin que a má tradução (de uma obra de arte verbal, entenda-se) caracteriza-se por ser a simples transmissão da mensagem do original (*ib.*, p. 99).

Do contexto da tradução ao contexto literário, a dinamogenia se preocupa com a forma do texto, com a sequência das imagens, com a ação. Assim como na tradução, na literatura o essencial diz respeito à forma, e não à informação ou ao enunciado, que “constituído de linguagem, pode se manter não comunicável” (Rocha, 2011, p. 177).

O mecanismo, que pode ser apreendido na fala de Cassandra, mostra a preocupação de Eurípides exatamente com isso. É notável – e isso podemos perceber até mesmo diante do testemunho de Aristófanes – o modo “dinamogênico” de criação euripidiana. Assim sendo, é possível, então, explorar o fenômeno no texto do poeta. Tendo em mente que a arte do tragediógrafo é tramada sobre a ação e a sequência das imagens, podemos, finalmente, apreender tal conceito no discurso de Cassandra n’*As troianas*⁹². A obra, constituída por expressões de uma Cassandra entusiasmada, deixa claro o funcionamento desse sistema. De modo diverso da personagem em Ésquilo, que surge calada e, de repente, explode em uma revelação mântica, a Cassandra euripidiana

⁹¹ Campos sobre Schadewaldt, remetendo-se às palavras com que von Hellingrath define as traduções de Hölderlin.

⁹² A edição das *Troianas*, cujos textos são citados aqui a partir da base TLG (<http://stephanus.tlg.uci.edu>), é a de G. Murray, *Euripidis fabulae* (Clarendon, 1913, repr. 1966). Traduções sempre de Werner (2004).

aparece em cena em seu frenesi profético, entoando um hino a Himeneu, deus do casamento:

Ἄνεχε· πάρεχε.
 φῶς φέρ', ὦ· σέβω· φλέγω – ἰδού, ἰδού –
 λαμπάσι τόδ' ἱερόν.
 ὦ Ὑμέναι' ἄναξ· 310
 μακάριος ὁ γαμέτας·
 μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις
 κατ' Ἄργος ἅ γαμουμένα.
 Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ.

Ergue, traze, a luz carrega: venero, alumio –
 olha, olha –
 com tochas este templo. Ó senhor Himeneu: 310
 abençoado esposo

e abençoada eu, leito real
 desposando em Argos.
 Hímen, ó senhor Himeneu!

Seu discurso, logo de entrada, carrega consigo o ato do vaticínio. As imagens que se formam com as palavras, revelam que Cassandra, como uma bacante, está em êxtase. É o estado da possessão divina, em que ela pode desvelar o presente, passado e futuro. Revelando o porvir de seu casamento com Agamêmnon, em Argos, a princesa entoia um hino a um deus, estando ela mesma possuída por outro⁹³. O quadro é montado a partir do movimento. Ela ilumina o templo onde se encontra com tochas – ergue, traz, carrega; Cassandra apresenta, junto com a tocha que segura, seu estado de agitação.

A manifestação da profetisa evidencia desde o início a inovação trazida por Eurípides na concepção de seu drama. “Eurípides introduziu no gênero trágico uma profunda renovação, presente em todas as suas obras. Ele desenvolveu a ação, forçou os efeitos, liberou a música, multiplicou os personagens, desceu os heróis dos seus pedestais, operou mil reviravoltas (...)” (Romilly, 1998, p. 102). Cassandra, em seu frenesi, evidencia que ela própria se encontra, de certa forma, como agente de uma ação: ela se agita, está em constante movimento. Ao fim, é certo, é a própria Cassandra que se encaminhará até a nau de Agamêmnon e aceitará seu destino (455).

A partir de sua entrada, ela cria, por seu discurso, um retrato fluido e dinâmico, corporificando sua inquietação. A sacerdotisa, dançando dentro do templo, convida todos a dançarem com ela, em especial sua mãe, que lamenta o destino da filha e da cidade. A

⁹³ Hino a Himeneu. Possuída por Dioniso e/ou Apolo.

imagem de Hécuba, que desde o princípio traz o lamento e a prostração da rainha idosa e desvalida (98-121), contrasta com a figura da jovem troiana que possui movimentos rápidos e contínuos. Vale lembrar, aqui, a palavra utilizada pela mãe e por Posêidon na caracterização da Cassandra, *dromás* (“girante”, 42, 307), que carrega a ideia da movimentação ágil da profetisa⁹⁴. Vemos à exortação da púbere:

χόρευε, μάτερ, ἀναγέλασον·
 ἔλισσε τᾷδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν
 φέρουσα φιλτάταν βᾶσιν.
 βοάσαθ' Ὑμέναιον, ὦ,
 μακαρίαις αἰοδαῖς
 ἰαχαῖς τε νύμφαν. 335

Dança, mãe, guia a coreografia, teu pé
 rodopia cá e lá, com meus pés
 aportando o mais amado passo.
 Grita “ó himeneu” 335
 com abençoados cantos
 e brados pela noiva.

E Cassandra segue, incitando a mãe a alegrar-se com ela e a participar ativamente da celebração de suas núpcias:

μη̄τερ, πύκαζε κρᾶτ' ἐμὸν νικηφόρον,
 καὶ χαῖρε τοῖς ἐμοῖσι βασιλικοῖς γάμοις·
 καὶ πέμπε, κἂν μὴ τὰμά σοι πρόθυμά γ' ἦ,
 ὄθει βιαίως· εἰ γὰρ ἔστι Λοξίας,
 Ἑλένης γαμεῖ με δυσχερέστερον γάμον
 ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἀναξ. 355

Mãe, recobre minha cabeça vencedora
 e te alegre com minhas bodas reais;
 e escorta, ainda que para ti eu não tenha zelo, 355
 empurra-me com violência: se Lóxias existe,
 desposar-me-á, em bodas mais difíceis que as de Helena,
 o senhor dos aqueus, o glorioso Agamêmnon.

Face a face, a alegria de Cassandra e o lamento da mãe causam ao espectador o choque entre as ambiguidades trazidas à cena. O casamento e a morte que, como já vimos⁹⁵, encontram-se identificados nas *Troianas*, tentam mesclar, na dança da profetisa, os papéis que cabem a ela e a Hécuba: as bodas, para uma, o luto, para a outra.

⁹⁴ Ver capítulo sobre Cassandra em Eurípides.

⁹⁵ Ver capítulo sobre Cassandra em Eurípides.

Cassandra, na sua performance, utiliza signos que pretende valorar de modo fundamentalmente positivo, procurando uma separação radical entre o salutar e o danoso, o alegre e o triste, o casamento e o luto. Todavia, os signos de que ela faz uso mostram-se ambivalentes. Na verdade, as manifestações de Cassandra revelam que ela procura mostrar que o negativo, na verdade, é positivo. É contra isso que se volta Hécuba no verso 466: “não é amado o não amado”. O canto de Cassandra, porém, não é inocente. Ela pretende uma divisão de papéis e de ritos: para a mãe, o luto; para ela, as bodas. (Werner, 2004, p. XLII)

Se Cassandra acusa a intensidade de seus movimentos frenéticos desde o início, através da ordenação de suas palavras, podemos também observar o dinamismo da narrativa. Aqui, a ideia da dinamogenia começa a ficar um tanto mais clara, se levarmos em conta que a sequência das imagens utilizadas é muito significativa. Tomando a estrutura do segundo excerto como base, percebemos que a sucessão guia o caminho para o futuro. A mãe deve, primeiro, coroar a filha, depois alegrar-se e, ainda, empurrá-la. Este é o encadeamento dos eventos: o ritual de núpcias, o regozijo, e a partida da noiva à casa do cônjuge. É tarefa de Hécuba impelir a filha para algo distante: para suas as bodas, para Argos, para longe de si mesma – para o futuro. Então, acompanhando o fluxo temporal, Cassandra seria entregue a Agamêmnon como esposa. A princesa sairia da casa da mãe para ir à casa do marido; a mãe a empurraria, o marido a receberia. E lá, no porvir que a aguarda – e aqui sua alegria é explicada –, a troiana realizaria, finalmente, sua vingança.

κτενῶ γὰρ αὐτόν, κἀντιπορθήσω δόμους
ποινὰς ἀδελφῶν καὶ πατρὸς λαβοῦσ' ἐμοῦ. 360

Matá-lo-ei e agora eu saquearei casas,
buscando vingar meus irmãos e meu pai. 360

A vingança de Cassandra soa justa, porque não traz excessos, mas equipara-se em peso aos atos cometidos pelos gregos (ou, ainda, por Agamêmnon). Se a atitude dos aqueus – que, vale lembrar, só se tornou desmedida a partir de sua impiedade – foi constituída pela matança dos homens troianos e pelo subsequente saque de suas casas, isso é lembrado por Cassandra conforme dita sua própria ação. A proporção é tão idêntica que até mesmo as séries dos acontecimentos coincidem: primeiro a morte, depois o saque. A precisão funde passado e futuro através da profetisa, como é notável na execução de seu vaticínio como um todo. O passado de Troia recairá sobre o futuro de Argos, por meio de uma vingança precisa e exata. A lógica da revanche também expõe o fluxo temporal das mortes ligadas intimamente à Cassandra: ela vingará os irmãos e o pai – primeiro, aqueles, depois, este. A *Ilíada* narra a morte de Heitor e o gemido do pai ao vê-lo cair

(XXII, 405-9); se primeiro há a morte do irmão, e depois, a do progenitor, a sequência é respeitada na fala da troiana.

Os entrelaçamentos entre o passado, o presente e o futuro, que surgem no contexto da pena dos gregos, encontram-se durante toda a fala de Cassandra, quando interpõe as diferentes temporalidades através de suas predições.

Eurípides, em *Troianas*, brinca todo o tempo com o entrelaçamento dessas três instâncias temporais. O presente é resultado de fatos do passado, entretanto, este mesmo presente será passado para o tempo futuro. Quer dizer, o passado construiu o presente que está construindo o futuro. Há aqui uma noção histórica do tempo em que uma ação leva a outra. E mais, há um movimento de responsabilização do homem por suas atitudes, principalmente no que diz respeito ao exército grego, o qual sofrerá imensamente por ter causado tamanho sofrimento aos troianos. O poeta relaciona constantemente o cenário de desgraças do espetáculo com acontecimentos passados e futuros, transportando, assim, o espectador para outros pontos da história que está sendo contada. (Leandro, 2011, p. 53)

A punição dos gregos, que é assegurada no prólogo da peça, no diálogo entre Atena e Posêidon (73-97), interliga-se à morte dos troianos. A vingança que recai sobre Agamêmnon, por sua vez, tem também o preço do fenecimento, neste caso, o de Cassandra. Ela sabe que, para levar as desgraças à casa de Atreu, deve, ela mesma, entregar-se ao seu destino fatal. Nos versos 361-364, a profetisa reforça a ideia, evitando cantar – mas, assim, já o fazendo – a sina que a aguarda:

ἀλλ' ἄττ' ἐάσω· πέλεκυν οὐχ ὑμνήσομεν, 361
ὅς ἐς τράχηλον τὸν ἐμὸν εἶσι χιτέρων·
μητροκτόνους τ' ἀγῶνας, οὗς οὐμοὶ γάμοι
θήσουσιν, οἴκων τ' Ἀτρέως ἀνάστασιν.

Mas deixa estar: não cantaremos a machada 361
que na nuca, minha e de outros, penetrará,
as lutas matricidas que minhas bodas causarão
e a derrocada da casa de Atreu.

O quadro da nuca atingida, pintado desse modo, também mostra a dinamogenia na estruturação dos versos de Eurípides. Não é a nuca, estática, que surge para ser atingida pela machadada. Mas a machadada, em movimento, desloca-se até a nuca. Depois do golpe, vem a personificação: a machadada, a nuca e, então, o indivíduo. A nuca pertence a Cassandra e também a outros – Agamêmnon, Clitemnestra, Egisto. As bodas de

Cassandra serão o início das lutas matricidas – de Electra e Orestes contra Clitemnestra – e a ruína final da casa de Atreu.

A partir deste momento, Cassandra passa, então, a contar a história da guerra de Troia, visando mostrar que seus compatriotas, diferentemente dos aqueus, seriam honrados e abençoados – os verdadeiros vitoriosos da luta. A maldição da casa de Atreu, já mencionada pela princesa, serve de contraponto à glória troiana. Na conjuntura de sua fala, novamente é possível transpor a fluidez através das imagens dinâmicas reveladas por ela. Ela narra:

Τρῶες δὲ πρῶτον μὲν, τὸ κάλλιστον κλέος,
 ὑπὲρ πάτρας ἔθνησκον· οὓς δ' ἔλοι δόρυ,
 νεκροί γ' ἐς οἴκους φερόμενοι φίλων ὑπο
 ἐν γῆ πατρώα περιβολὰς εἶχον χθονός,
 χερσὶν περισταλέντες ὧν ἐχρῆν ὑπο·

390

Primeiramente, os troianos –a mais bela glória –
 morriam pela pátria: os que a lança tomasse,
 seus corpos eram carregados para casa por amados,
 tendo o abraço da terra no solo pátrio,
 amortalhados por mãos que lhes deviam isso.

390

O prestígio (*kléos*) troiano, sua mais bela glória, consiste em morrer por e em sua pátria. Aqui, a sequência imagética que traz o movimento euripidiano indica três direções: duas delas são espaciais – a volta para a casa (entrada em Troia) e a descida à terra (enterro) – e uma, temporal – trata-se do encadeamento passado-presente-futuro. Começemos por esta última: a sucessão, apresentada pela ordenação das palavras, narra a morte dos troianos em solo pátrio e o cuidado da cidade com o cadáver. O corpo troiano, cuja vida foi tomada pela lança, é carregado para casa; só depois, enterrado: primeiro a morte, depois, a condução do defunto, e, então, sua cerimônia fúnebre. Já no que diz respeito à organização espacial, encontramos a luta acontecendo fora dos muros da cidade, no local em que os troianos são mortos; os amados são os agentes do deslocamento, levando seus corpos já sem vida para dentro da cidade; no interior de Ílion, é possível receber as honras fúnebres necessárias – a sequência traz, desse modo, o caminho de fora para dentro. Um último movimento, de descida, também pode ser observado: acima da terra pátria, acontece a luta; quando são abatidos, caindo por sobre ela, são carregados; por fim, mortos e enterrados, sob ela, recebem seu abraço. É notável também o tratamento acolhedor da morte troiana. Os cidadãos são conduzidos por aqueles que amam, são amortalhados pelas mãos de seus conterrâneos, e recebem o abraço da sua

terra. Troia – representada pelos troianos e pela terra em si – é como uma grande mãe que resgata e envolve com seu amor o corpo de seus filhos.

Na última fala de Cassandra no drama, ela se despede de sua função de sacerdotisa. Enquanto serve de um deus, a princesa não poderia contrair matrimônio com nenhum homem. É necessário que ela se dispa de tudo aquilo que representa o deus a quem se dedicava até então.

κάμέ τοι νεκρὸν φάραγγες γυμνάδ' ἐκβεβλημένην
 ὕδατι χειμάρρῳ ῥέουσαι, νυμφίου πέλας τάφου,
 θηρσὶ δώσουσιν δάσασθαι, τὴν Ἀπόλλωνος λάτρην. 450
 ὃ στέφη τοῦ φιλάτου μοι θεῶν, ἀγάλματ' εὔια,
 χαίρετ'· ἐκλέλοιφ' ἐορτάς, αἷς πάροιθ' ἠγαλλόμην.
 ἴτ' ἀπ' ἐμοῦ χρωτὸς σπαραγμοῖς, ὡς ἔτ' οὔσ' ἀγνή χροά
 δῶ θοαῖς αὔραις φέρεσθαί σοι τάδ', ὃ μαντεῖ' ἄναξ.

E o meu cadáver, expelido nu, as ravinas
 rasgadas por tempestades, junto ao túmulo do marido,
 darão às feras para ser lacerado, a serve de Apolo. 450
 Ó coroas do deus que eu mais amei, atavios évios,
 adeus: deixo as festas nas quais ontem me ataviei.
 Saí da pele por rasgões, para que, o corpo ainda puro,
 eu as dê a ti, levadas por brisas velozes, ó senhor mântico.

A passagem que mostra o ato de desnudamento da profetisa é constituída de palavras que carregam, por um lado, grandes agressividade e violência, e, por outro, leveza e pureza sugeridas pela sacralidade do corpo da virgem. É perceptível que a ação de tirar as vestes, em Eurípides, é tratada de forma muito distinta da de Ésquilo. Também neste a troiana tem seus adornos sacerdotais despojados e, de modo semelhante, isso acontece pouco antes de encaminhar-se para a morte – o enfrentamento de seu destino. Não obstante, no caso de Ésquilo, a profetisa afirma que quem a despe é o próprio Apolo, ao passo que no drama euripidiano, ela é agente da ação, devolvendo ao deus o que lhe pertence.

Mas porque Cassandra arranca seus paramentos? A separação é tranquila ou problemática? Consegue-se um esboço de resposta comparando-se o trecho com uma passagem correspondente em *Agamêmnon* (1264-70). A diferença é clara. Em Ésquilo, Cassandra se livra dos seus enfeites de modo violento e figura o deus como aquele que a despe, ao mesmo tempo em que menciona que sua tarefa como profetisa foi inútil e risível. Em *Troianas*, Cassandra sente necessidade de se livrar dos paramentos para ela mesma se tornar outra. (Werner, 2002, p. 127)

Cassandra encontra-se entre dois deuses: Apolo e Dioniso. Apolo é o deus de quem Cassandra é sacerdotisa; ela chama a si mesma de “serva de Apolo”, clama por Febo, cita Lóxias. Porém, os atavios da princesa são “évios”, dionisiacos. Ela é chamada, no decorrer da peça, de báquica – será referida com características tipicamente ligadas a Dioniso. Cassandra está entre os dois deuses e não pode seguir assim para o casamento. Deixando as coroas sacerdotais, segue para o barco que a levará a Argos. Ela se despe das vestimentas sagradas, mas também da própria pele, do seu papel de sacerdotisa. Deixa pra trás tudo o que foi para seguir seu destino funesto: levar a morte a Agamêmnon, vingando seus irmãos e seu pai. De Dioniso e Apolo para o Hades.

Mais uma vez, o fluxo das imagens dá força à ação do poema. Cassandra sai da pele por rasgões e entrega ao senhor mântico suas coroas. A sequência é muito expressiva, pois retrata em imagens o “deixar pra trás” do papel sacerdotal. As palavras que começam os versos são as primeiras imagens que ficarão no passado; conforme lemos ou ouvimos o poema, Cassandra vai se transformando. A princesa deixa a pele de sacerdotisa para trás quando sai dela por rasgões. Logo que a deixa, de corpo ainda puro, entrega suas coroas, sua pele, sua fidelidade com o deus. Pele, rasgões, corpo puro: Cassandra, nua, pode materializar seu papel e oferecê-lo de volta. Solta-o nas brisas velozes que levam até o deus. Abandonando sua pele antiga, pode caminhar para a nau de Agamêmnon.

Assim sendo, a princesa anuncia sua partida:

χαῖρέ μοι, μήτηρ· δακρύσης μηδέν· ὃ φίλη πατρίς,
οἷ τε γῆς ἔνερθ' ἀδελφοὶ χά τεκῶν ἡμᾶς πατήρ,
οὐ μακρὰν δέξεσθέ μ'· ἤξω δ' ἐς νεκροὺς νικηφόρος 460
καὶ δόμους πέρσασ' Ἀτρείδων, ὧν ἀπωλόμεσθ' ὕπο.

Despeço-me, mãe: não chores. Ó pátria amada,
irmãos debaixo da terra e pai, nosso genitor,
logo me receberéis. Juntar-me-ei aos extintos, exitosa, 460
tendo devastado a casa dos Atridas, que nos destruíram.

Podemos ver quadro semelhante àquele que pintava a glória troiana – ou, ainda, sua continuação. Troia, que recebeu os troianos em um abraço amoroso para dentro e para baixo de si, logo receberá também a princesa. Irmãos e pai, que serão vingados, esperarão Cassandra no mundo subterrâneo. Assim como os troianos morreram com glória, assim também o fará a princesa (Werner, 2002, p. 119). Ela somente se encontrará com os heróis troianos na morte, após ter tido êxito devastando a casa dos Atridas. Sua fala encerra em si o adeus àqueles que ainda se encontram com vida, e o encontro com aqueles que já feneceram. A despedida, contudo, não se direciona apenas à mãe, mas também ao público,

que não a verá novamente na peça. O adeus de Cassandra marca o final de sua fala com uma ida definitiva, seja a Argos, seja à morte.

Seu discurso tem início com a alegria e o êxtase de uma então sacerdotisa. Ela festeja o futuro casamento e chama de encontro consigo, para sua dança báquica, a mãe lamentosa. Carrega consigo as tochas que simbolizam não só o anúncio do casamento, mas também a destruição incendiária de Troia e, futuramente, a própria destruição da casa dos Atridas (Papadopoulou, 2000, p. 519). Ao final, tendo deixado suas vestes sacerdotais, e enfrentando o seu destino fatal, sua despedida aparece com tom totalmente diverso de sua chegada. Anunciando morte e destruição, Cassandra pede agora que sua mãe não chore por ela. Despede-se do sacerdócio e da mãe para iniciar um novo encontro: com os irmãos e com o pai, extintos.

Na fala de Cassandra n'*As troianas*, podemos compreender o mecanismo da dinamogenia em funcionamento. Ao unir palavras comuns de um modo singular, inova Eurípides o modo de pensar a tragédia. Para construir uma boa tragédia, não é mais necessário criar novas palavras ou se preocupar com as palavras isoladamente. Em linguagem mais comum ao público, o notável ficará por conta da sintaxe (*syntaxis* – “ordem, disposição”). Dando movimento ao processo premonitório de Cassandra, o poeta apresenta uma personagem capaz de englobar presente, passado e futuro através de uma expressão totalmente corporal e imagética.

Ao mesmo tempo, o ator e o diretor podem perceber que não há uma ordem coerente nas falas de Cassandra, o que auxilia na construção da personagem. Eurípides não coloca simplesmente uma personagem que prevê o futuro, ele constrói uma maneira de expressão especial para essa vidente. Não é só o conteúdo das palavras de Cassandra que demonstra sua loucura, mas também a forma em que ela se comunica, como o discurso é organizado. O poeta é cuidadoso ao caracterizar a possessão de sua personagem. (Leandro, 2011, p. 46)

Concluimos nosso estudo acerca da figura de Cassandra, tendo refletido brevemente acerca de sua construção nas tragédias de Ésquilo e Eurípides. Através de *Agamêmnon*, do primeiro, e *Troianas*, do último, consideramos ser possível elucidar o modo pelo qual os dois tragediógrafos foram capazes de conceber uma personagem extremamente elaborada em suas respectivas singularidades. Mantendo-se fiéis às características cruciais de Cassandra, sua *manteía* e *parthenía*, e compondo suas peças com passagens correspondentes que se rebatem, os autores puderam dar vida à troiana de maneiras muito distintas. Ésquilo, cujos dramas são confeccionados a partir de um

cuidado vocabular, apresenta uma Cassandra hermética, ininteligível, e dotada da palavra que carrega em si tudo o que o discurso mântico é capaz de abarcar: presente, passado e futuro; dentro e fora; o mundo dos deuses e dos homens. Eurípides, detendo-se não mais na palavra em si, mas na ordenação que o conjunto dos termos pode oferecer, origina uma personagem que transita em constante movimento e expõe a dinâmica do drama através de seu vaticínio; é pela ação que a Cassandra euripidiana traz à luz a estruturação de sua personagem.

Bibliografia

- ANDRADE, M. *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ANTUNES, C., *Métrica e rítmica nas Odes píticas de Píndaro*. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-Universidade de São Paulo, 2012.
- BELLOTTO, H. “Introdução ao misticismo grego: origem e natureza do culto de Dionísio”. *Revista de Letras*, Vol. 8/9, 1966, pp. 135-147.
- BLUNDELL, S. *Women in ancient Greece*. Londres: British Museum Press, 1995.
- BRASETE, M. *O prólogo na tragédia euripídiana*. Tese de Doutorado. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001.
- BONNECHERE, P. “Divination”. In: OGDEN, D. (ed.) *A companion to Greek religion*. Oxford: Blackwell, 2007, pp. 145-159.
- BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Tradução de M. J. S. Loureiro. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.
- BUXTON, R. “Tragedy and Greek myth”. In: WOODARD, R. (ed) *The Cambridge companion to Greek mythology*. Cambridge: University Press, 2007, pp. 166-189.
- CALAME, C. *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*. Rome: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1977. 2 vols.
- CAMPOS, H. “A palavra vermelha de Hölderlin”. In: *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969, pp. 93-107.
- CARDOSO, R. *Páris épico, Páris trágico: um estudo comparado da etnicidade helênica entre Homero e Eurípides*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- CARVALHO, V. *Uma releitura de Ifigênia em Áulis de Eurípides a partir do binômio casamento-morte*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2018.
- CERBO, E. “La monodia di Cassandra (Eur. *Troad* 308-340) fra testo e scena”. *QUCC* 93, 2009, pp. 85-96.

CIDRE, E. “Maneras rituales de matar a una doncella: Ifigenia entre las víctimas sacrificiales eurípideas”. In: IRIARTE, A.; FERREIRA, N. (coord.). *Idades e género na literatura e na arte da Grécia Antiga*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra – Annablume, 2015, pp. 109-128.

CLAY, J. *The wrath of Athena: gods and man on the Odyssey*. Princeton: University Press, 1997.

COLE, S. “Finding Dionysus”. In: OGDEN, D. (ed.) *A companion to Greek religion*. Oxford: Blackwell, 2007, pp. 327-341.

COLLARD, C.; CROP, M. (ed., transl.) *Euripides. Fragments: Aegeus-Meleager*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

CORREIA, B. *A adivinhação na tragédia de Ésquilo*. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-Universidade de São Paulo, 2015.

_____. “Cassandra em três tempos: bela, adivinha, trágica”. *Rónai: revista de estudos clássicos e tradutórios* 7,1, 2019, pp. 4-17.

DAVIES, M. “The ‘Cologne Alcaeus’ and paradigmatic allusiveness”. *ZPE* 72, 1988, pp. 39-42.

_____.; FINGLASS, P. (ed., coment., introd.). *Stesichorus: the poems*. Cambridge: University Press, 2014.

DAVREUX, J. *La légende de la prophétesse Cassandre d’après les textes et les monuments*. Paris: Les Belles Lettres, 1942.

DEACY, S. *Athena*. London: Routledge, 2008.

DEBNAR, P. “The sexual status of Aeschylus’ Cassandra”. *CPh* 105, 2010, pp. 129-145.

DELFITO, J. *Peãs e encômios de Baquilides e Píndaro: duas espécies mélicas nos fragmentos tardo-arcaicos*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020.

DILLON, M. “Kassandra: mantic, maenadic or maniac? Gender and the nature of prophetic experience in ancient Greece”. *Proceedings of the Australian Association for de Study of Religions Conference*, 2008. Perth: 2009, pp. 1-21.

DODDS, E. *Os gregos e o irracional*. Tradução de P. D. Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

DOWDEN, K. "Olympian gods, Olympian pantheon". In: OGDEN, D. (ed.). *A companion to Greek religion*. Oxford: Blackwell, 2007, pp. 41-55.

DUARTE, A. "Afrodite *Parthénos* e outras questões textuais em *Quéreas e Calírroe*, de Cáriton". In: FERNÁNDEZ, C. *et alii* (eds.). *[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos*. Buenos Aires: EDULP, 2018, pp. 85-106.

EVELYN-WHITE, H. (ed., trad.). *Hesiod. The Homeric hymns and Homeric*. Cambridge: Harvard University Press, 1964.

FAULKNER, A. (ed., introd., coment.). *The Homeric Hymn to Aphrodite*. Oxford: University Press, 2008

FELTON, D. "The Dead". In: OGDEN, D. (ed.) *A companion to Greek religion*. Oxford: Blackwell, 2007, pp. 86-100.

FERREIRA, J. (introd., trad., notas). *Eurípides. Andrômaca*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1971.

FIALHO, M. "Os persas de Ésquilo na Atenas do seu tempo". *Máthesis* 13, 2004, pp. 209-225.

FLOWER, M. *The seer in the Ancient Greece*. Berkeley: University of California Press, 1956.

FOLEY, H. *Female acts in Greek tragedy*. Princeton: University Press, 2003.

FRAENKEL, E. (trad., ed., coment.). *Aeschylus Agamemnon*. Oxford: Clarendon, 1950. 3 vols.

GANTZ, T. *Early Greek myth: a guide to literary and artistic sources*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

GERALDO, L. "O dítirambo e as origens da tragédia". *Rónai: revista de estudos clássicos e tradutórios* 4,2, 2016, pp. 62-70.

GRAF, F. *Apollo*. London: Routledge, 2009.

HUTCHINSON, G. O. *Greek lyric poetry: a commentary on select larger pieces*. Oxford: University Press, 2001.

IRIARTE, A. *Las redes del enigma: voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid: Taurus, 1990.

_____. “Cassandra trágica”. *Enrahonar* 26, 1996, pp. 65-80.

IRWIN, E. “The invention of virginity on Olympus”. In: MACLACHLAN, B; FLETCHER, J. (eds.) *Virginity revisited: configurations of the unpossessed body*. Toronto: University of Toronto Press, 2007, pp.13-23.

JESUS, C. *Baquílides: odes e fragmentos*. Tradução, introdução e comentário. Coimbra, São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume, 2014.

KIP, A. M. van E. T. “Alcaeus: ‘Aias and Kassandra’”. In: BREMER, J. M. *et alii*. *Some recently found Greek poems*. Leiden: Brill, 1987, pp. 95-127.

KNOX, B. *Word and action: essays on the ancient theater*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979.

LEAHY, D. “The role of Cassandra in the *Oresteia* of Aeschylus”. *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester* 52.1, 1969, pp. 65-80.

LEANDRO, M. *Eurípides em cena: uma análise pontual de Troianas*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

LEFKOWITZ, M. “Seduction and rape in Greek myth”. In: LAIOU, A. (ed.) *Consent and coercion to sex and marriage in ancient and Medieval societies*. Washington, D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993, pp. 17-37.

LESKY, A. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, G. G. de Souza e A. Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LESSA, F. “O agir feminino em Eurípides: Hécuba e a memória sensitiva das mães”. *Tempo* 24, 3, 2018, pp. 595-612.

LLOYD-JONES, H. “The guilt of Agamemnon”. In: SEGAL, E. (ed.) *Oxford readings in Greek tragedy*. Oxford: University Press, 1983, pp. 57-72.

_____. (ed., trad.). *Sophocles, fragments*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

LOURENÇO, F. *Homero. Iliada*. Tradução e prefácio. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2013.

MAEHLER, H. *Bacchylides carmina cum fragmentis*. Munique: K.G. Saur Verlag, 2003.

MASON, P., “Kassandra”. *JHS* 79, 1959, pp. 80-93.

MAZZOLDI, S. “Cassandra, Aiace e lo ξόανov di Atena”. *QUCC* 55, 1997, pp. 7-21.

_____. *Cassandra, la vergine e l'indovina: identità di un personaggio da Omero All'Elenismo*. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001.

_____. “Cassandra’s prophecy between ecstasy and rational mediation”. *Kernos* 15, 2002, pp. 145-154.

MITCHELL-BOYASK, R. N. “The marriage of Cassandra and the Oresteia: text, image, performance”. *TAPhA* 136, 2006, pp. 269-297.

MOERBECK, G. *O pensamento de Eurípides e a política durante a Guerra do Peloponeso*. Tese de doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2013.

NUNES, C. (trad.). *Diálogos de Platão*, vol. 5. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.

NUTALL, G. “Cassandra and the language of prophecy”. *The Heythrop Journal* 36.4, 1995, pp. 512-520.

PAPADOPOULOU, T. “Cassandra’s radiant vigour and the ironic optimism of Eurípides’ Troades”. *Mnemosyne* 53, 2000, pp. 513-27.

PEREIRA, M. (introd., trad., notas). *Eurípides. As troianas*. Lisboa: Edições 70, 1996.

PEREIRA, R. “Cassandra: profecias de morte no *Agamêmnon* de Ésquilo”. *uBibliorum*, 2007. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/721> Acesso em 21 de outubro de 2021.

POMPEU, A. “Eurípides aristofânico: a tragédia como artifício cômico”. *Letras clássicas* 12, 2008, pp. 83-98.

PRICE, S. “Delphi and divination”. In: EASTERLING, P.; MUIR, J. V. (eds.) *Greek religion and society*. Cambridge: University Press, 1985, pp. 128-154.

RAGUSA, G. *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. (apoio Fapesp).

_____. (org., trad.). *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.

_____. (org., trad.). *Safo de Lesbos: Hino a Afrodite e outros poemas*. 2ª ed. revisada e aumentada, bilíngue. São Paulo: Hedra, 2021.

RAZZETI, F. “La figura di Cassandra: un esempio di stratificazione del mito”. *Media Clássica*. Disponível em: <https://mediaclassica.loescher.it/news/la-figura-di-cassandra-un-esempio-di-stratificazione-del-mito-2544> Acesso em 05 de outubro de 2021.

REEDER, E. D. (ed.). *Pandora's box. Women in classical Greece*. Baltimore, Princeton: The Walters Art Gallery / Princeton University Press, 1995.

RIBEIRO JR, W. *Ifigênia em Áulis de Eurípides*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

_____. (ed.; org.). *Hinos homéricos: tradução, notas e estudo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROCHA, J.R., “Hermenêutica literária e a tradução do sentido”, *Revista Contexto*, 2011/2, pp. 105-123.

ROMILLY, J. *A tragédia grega*. Tradução de I. Martinazo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

RUTHERFORD, I. (ed., coment., trad.). *Pindar's paeans*. Oxford: University Press, 2001.

SCHEIN, S.L. “The Cassandra scene in Aeschylus' Agamemnon”. *G&R* 29, 1982, pp. 11-16.

SCHELL, D. “Eurípides e as *Troianas*”. *Organon* 27, 1999, pp. 107-116.

SEAFORD, R. “The tragic wedding”. *JHS* 118, 1998, pp. 119-139.

SERRA, O. (estudo, trad., notas). *Cantando Afrodite: quatro poemas helênicos*. São Paulo: Odysseus, 2017.

SERRA, J. “Dramaturgias do silêncio na tragédia grega”. *Sinais de cena* 12, 2009, pp. 79-81.

SILVA, T. “A Cassandra esquiliana: uma ‘bem-nascida’ transgressora”. *Plêthos*, 3.1, 2013, pp. 47-56.

SILVA, M. de F. “Cativas de guerra: a extrema degradação do estatuto social da mulher”. *Sapere Aude*, 5.9, 2014, pp. 69-88.

SISSA, G. *Greek virginity*. Cambridge: Harvard University Press, 1990a.

_____. “Maidenhood without maidenhead: the female body in ancient Greece”. In: HALPERIN, D. *et alii* (eds.) *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*. Princeton: University Press, 1990b, pp. 339-364.

TORRANO, J.A.A. (estudo e trad.). *Hesíodo. Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. (estudo e trad.). *Ésquilo: Agamêmnon*. São Paulo: Iluminuras/ FAPESP, 2004.

_____. (estudo e trad.). *Ésquilo: Coéforas*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2004.

_____. (estudo e trad.). *Ésquilo: Eumênides*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2004.

VERNANT, J-P. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução de J. A. D. Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

_____.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VIEIRA, T. *Agamêmnon de Ésquilo*. Tradução, introdução e notas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. (trad.). *Sófocles/Eurípides. Electra(s)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. (trad.). *Homero. Odisseia*. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. (trad., intr. e notas). *As rãs de Aristófanes*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VINAGRE, S. *Cassandra: a voz de uma ideologia*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013.

WERNER, C. (introd., trad.). *Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. “As performances de Cassandra em Troianas de Eurípides”. *Letras Clássicas* 6, 2002, pp. 117-33.

WEST, M. “Stesichorus *redivivus*”. *ZPE* 4, 1969, pp. 135-149.

_____. “Further light on Stesichorus’ *Iliou Persis*”. *ZPE* 7, 1971, pp. 262-264.

WILKINSON, C. (ed., coment.). *The lyric of Ibycus*. Berlin: De Gruyter, 2013.

WINNINGTON-INGRAM, R. "Clytemnestra and the vote of Athena". In: SEGAL, E. (ed.). *Oxford readings on Greek tragedy*. Oxford: University Press, 1983, pp. 84-103.