

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Departamento de Estudos Clássicos



**Cassandra:
a voz de uma ideologia**

Sandra Pereira Vinagre

Dissertação
Mestrado em Estudos Clássicos
Recepção da Cultura Clássica

2013

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Departamento de Estudos Clássicos



**Cassandra:
a voz de uma ideologia**

Sandra Pereira Vinagre

Dissertação orientada
pelo Professor Doutor José Pedro Serra

Mestrado em Estudos Clássicos

2013

Para a minha Mãe, um dos meus alicerces.

Para o meu Pai, de quem sinto a falta todos os dias.

AGRADECIMENTOS

Antístenes, filósofo grego, escreveu em determinada altura que “a gratidão é a memória do coração”. Efectivamente, e apesar de uma tese ser fruto de um trabalho solitário, ela não seria possível sem os contributos daqueles que, nestas circunstâncias, não vão à boca de cena. Por eles encontro-me verdadeiramente grata e por isso são de todos eles, de uma forma mais ou menos rasgada, as palavras que se seguem.

Quero agradecer, antes de mais, ao Senhor Professor Doutor José Pedro Serra que me deu a honra de aceitar ser meu orientador. O seu profundo saber das temáticas em questão e o seu grau de exigência aliados à sua disponibilidade, paciência e generosidade, constituíram para mim um forte incentivo. Esta dissertação, sem as suas críticas, correcções e sugestões, não seria certamente a mesma. A estas palavras junto a minha mais sentida vénia.

Quero também agradecer ao Senhor Professor Doutor Rodrigo Furtado, cujas palavras de incentivo no início desta minha caminhada foram cruciais naquela altura da minha vida. A confiança depositada em mim e no meu trabalho é algo que nunca esquecerei.

Agradeço igualmente aos meus colegas Maria Luísa Resende, cujo apoio foi imprescindível (não esquecerei), Ana Filipa Silva, pela amizade e carinho sempre presentes, Ricardo Nobre, pelo apoio no início do meu trabalho, e aos Amigos Ivete Glórias, Rui Reis, Susana Domingos e Vanessa Filipe Santos, meus portos de abrigo.

Ao Joaquim Vinagre, meu irmão, e a Verónica Garizo, agradeço as palavras de apoio e incentivo que nunca me deixaram esmorecer.

Por fim, ao António, a minha “metade do céu”, dirijo o meu mais profundo agradecimento por estar sempre ao meu lado: “só compreende quem sente o latejar / bem mais dentro que os olhos do olhar”.

RESUMO

Não sendo o mito uma realidade petrificada no tempo, a plasticidade que o caracteriza permite que ele seja reaproveitado para se defenderem ou criticarem novos valores.

Com a presente dissertação pretendemos mostrar como, nomeadamente a partir da peça *Kassandra* de Hans Schwarz, assistimos a uma reconfiguração do mito de Cassandra transformando o poder do seu conhecimento superior num importante veículo de uma ideologia, o nacional-socialismo. Mediante uma interacção entre o tempo mítico e o tempo presente, encontramos uma Cassandra que defende e reproduz valores absolutamente essenciais para o regime do III Reich e para a sua fundamentação ideológica, entre os quais a exaltação do nacionalismo exacerbado, a justificação da guerra contra os inimigos da Pátria e a proclamação da necessária sujeição e sacrifício do indivíduo às exigências da Nação.

Palavras-chave: Cassandra, Hans Schwarz, nacional-socialismo, literatura grega, tragédia

ABSTRACT

Since the myth is not a reality petrified in time, the plasticity that characterizes it allows it to be reused to defend or criticize new values.

With this dissertation, one wants to demonstrate that, particularly from the play *Kassandra* written by Hans Schwarz, one witnesses a reconfiguration of Cassandra's myth, based on the power of her superior knowledge, which is transformed into an important vehicle for an ideology – the National Socialism. Via an equivalence of the mythical time with the current time, one finds a Cassandra that defends and reproduces values absolutely essential for the Third Reich and its ideological framework, including the exaltation of extreme nationalism, the justification of war against Motherland's enemies and the proclamation of the necessary submission and sacrifice of the individual to the Nation's demands.

Keywords: Cassandra, Hans Schwarz, national-socialism, greek literature, tragedy

ÍNDICE

Introdução	8
------------------	---

PARTE I – O MITO DE CASSANDRA

Capítulo I – Introdução geral ao mito de Cassandra	15
Capítulo II – Cassandra nos Poemas Homéricos	18
Capítulo III – Cassandra no ciclo épico troiano e em Píndaro	25
Capítulo IV – Cassandra na Tragédia Ática	30
1. Cassandra em <i>Agamémnon</i> , de Ésquilo	31
2. Cassandra em <i>As Troianas</i> , de Eurípides	45
3. Conclusão	53
Capítulo V – Cassandra na época Helenística: Lícofron	54
Síntese da figura de Cassandra na Antiguidade	62

PARTE II – RECEPÇÃO DO MITO: *KASSANDRA*, DE HANS SCHWARZ

Capítulo I – Breve biografia do Autor	64
Capítulo II – Introdução geral à peça <i>Kassandra</i>	74
Capítulo III – O dom profético de Cassandra	80
Capítulo IV – Príamo, rei de Tróia	89
Capítulo V – Cassandra entre Agamémnon e Apolo	97
Capítulo VI – Intervenções do Coro	108
Capítulo VII – Resolução do conflito: mortes de Agamémnon e Cassandra	118
Conclusão	129
Bibliografia	134

“Porque na muita sabedoria há muita arrelia,
e o que aumenta o conhecimento, aumenta o sofrimento.”
(Eclesiastes, 1.18)

INTRODUÇÃO

Édipo, Antígona, Prometeu, Cassandra... são bem mais do que meros nomes de personagens míticas. Na verdade, as suas narrativas não ficaram petrificadas num tempo específico, antes o ultrapassam nas suas fronteiras. E é precisamente a plasticidade característica dos mitos que permite que uma história contada ou dramatizada no século V a. C. possa afinal ser revisitada em séculos posteriores, ainda que com ecos distintos. Neste sentido, o mito não é uma explicação do mundo mas a compreensão inicial, o ponto de partida a partir do qual o mundo nos é ordenado e tornado inteligível. Assim, de cada vez que um romancista, dramaturgo, pintor, escultor, cineasta, trabalha um determinado mito, o que daí resulta será sempre uma nova leitura de um mesmo núcleo narrativo por ser efectuada num tempo diferente e que procura responder a diferentes questões.

O regresso aos mitos gregos revela-se, pois, extremamente útil e eficaz. Como analisa Angela Belli:

“The value of the mythological character rests precisely in the fact that he is not an individual but a type, an archetype, in fact. Larger than life, he embodies a universal truth. Each member of the audience, regardless of social milieu or psychological drives, can see part of himself in the archetypal character.” (BELLI, 1969: 192).

Ora, a utilização que cada autor faz dos mitos está intrinsecamente relacionada com a ideologia resultante das circunstâncias históricas, sendo por isso o reflexo de cada época. O mito encontra-se assim e por isso mesmo em constante actualização, revelando-se todas as suas diferentes abordagens essenciais para a verdadeira compreensão da cosmovisão de uma determinada sociedade.

Tomemos como exemplo a guerra de Tróia que, embora bem distante do século XX, bem como o são os problemas que coloca às personagens das tragédias

gregas, volta a ser o pano de fundo de materializações escritas séculos mais tarde e que abordam problemáticas tão díspares como o período do pós-guerra civil norte-americana, com caracterização freudiana das personagens (no caso de *Mourning becomes Electra*, de Eugene O’Neill, publicado em 1931) ou a discussão filosófica acerca da liberdade do homem no período de ocupação nazi em França (no caso de *Les Mouches*, de Jean-Paul Sartre, publicado em 1943).

Sucede assim que o facto de os mitos estarem sempre em construção é algo que se torna particularmente importante e evidente em momentos de crise, colectiva e/ou individual, em situações de mudança ou mesmo de ruptura com a tradicional ordem das coisas, procurando-se desta forma um novo sentido para elas.

Acontece que, entre as últimas três décadas do século XIX e inícios do século XX, a cultura alemã foi marcada por uma forte *helenophilia*. Este facto foi já amplamente estudado e analisado¹ e não é aqui nosso objectivo analisar as suas causas. Interessa no entanto, lembrar, pelo menos em traços gerais, que foram diversos os factores que contribuíram para esse regresso ao mundo antigo, nomeadamente à Grécia. Entre esses factores encontra-se a recepção da filosofia de Nietzsche, nomeadamente através da sua obra *O Nascimento da Tragédia*, e as expedições arqueológicas de Heinrich Schliemann a Tróia e Micenas, as quais, para além de recuperarem o mito da guerra de Tróia, vieram conferir às narrativas míticas, no período do II *Reich*, um carácter histórico² e, portanto, de veracidade:

“The exaggeration, the excess which is discernible in the attitude to Greece of one great German after another from Winckelmann onwards, found its supreme manifestation in Schliemann. For him, as for his forerunners, Greece assumed the proportions of a personal fate.”
(BUTLER, 2011: 304)

Citemos a este propósito o historiador Wilhelm Heinrich Riehl, cujas ideias foram mais tarde adoptadas pelo movimento *völkisch*, sendo as suas palavras em *Kulturgeschichtliche Charakterköpfe* um excelente testemunho do sentimento da época:

¹ Da extensa bibliografia sobre o assunto, sugere-se essencialmente a leitura de BUTLER, 2011 e TAMINIAUX, 1967.

² Sugere-se leitura de DUCHENE, Hervé (1995), *L’or de Troie. Ou le rêve de Schliemann*”, Paris. Gallimard.

“We regarded Greece as our second homeland; for it was the seat of all nobility of thought and feeling - the home of harmonious humanity. Yes, we even thought that ancient Greece belonged to Germany because, of all the modern peoples, the Germans had developed the deepest understanding of the Hellenic spirit, of Hellenic art, and of the harmonious Hellenic way of life. We thought this in the exuberance of a national pride, in virtue of which we proclaimed the German people the leading culture of the modern world and the Germans the modern Hellenes. (...) Our enthusiasm for Greece was inseparable from our enthusiasm for our fatherland. (...) We looked back to classical antiquity as to a lost paradise.”³ (RIEHL, 1892: 29)

Ora o movimento nacional-socialista usou precisamente os recursos míticos que tinha à sua disposição por forma a conseguir fazer passar a sua mensagem e mobilizar as massas para fins políticos. Alfred Rosenberg, condenado à morte por crimes de guerra pelo Tribunal de Nuremberga, era o ideólogo do regime de Hitler e um dos homens da sua confiança, em quem este delegou a formação e a orientação intelectual da juventude. Rosenberg defendeu claramente o potencial comunitário do mito numa obra bastante divulgada em 1930, intitulada *The Myth of the Twentieth Century – An evaluation of the spiritual-intellectual confrontations of our age*, na qual, por exemplo, considera a *Oresteia* uma parábola racial⁴.

Note-se que, em alguns casos, podemos mesmo falar de real e efectiva manipulação, como sucedeu a propósito do texto latino *Germania*, de Cornélio Tácito:

“A imagem do destacamento das SS procurando desesperadamente um manuscrito da obra antiga (...) nos palazzos do conde Balleani, o episódio de Mussolini prometendo a Hitler que o manuscrito voltaria para o Reich, sua pátria natural, o uso que deste faz Heinrich Himmler, fundador das *Ahnenerbe*, a organização académica nazi integrada por

³ Citado em GOSSMAN, 1994: 11.

⁴ Para ver lista de exemplos de obras com base no mito troiano no espaço linguístico alemão, consultar GIL, 2007 I: 377.

arqueólogos, historiadores, etnólogos e filólogos, fiéis ao catecismo do eugenismo, à procura de bases históricas e biológicas da supremacia ariana... são apenas os exemplos criminais e obscenos de uma procura de identidade nacional...” (TARRÍO, 2002: 162)⁵.

Relembremos também que Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda do regime Nazi, referia no seu primeiro discurso que um dos seus objectivos era criar uma *Gleichschaltung*, ou seja, uma coordenação ideológica entre o Governo e o Povo. Para o nacional-socialismo a cultura restringia-se, desta forma, a uma mera ferramenta do Estado

Ora, tal como indica Angela Belli:

“By going to ancient tragedies and transforming, reinterpreting, and reviving them to suit the vision of a twentieth-century audience, the various artists are involved in a search, a search for more effective ways of communicating the truths they would express. Drama is where they found it.” (BELLI, 1969: 192).

Deste modo, também o teatro passou a ser controlado pelo regime nazi. Note-se que, a partir de 1933, todas as representações que não encaixassem na ideologia do nacional-socialismo foram retiradas do repertório dos teatros. Aliás, as peças escritas por alemães nos anos 20 e início dos anos 30 constituíam cerca de 30% do repertório entre 1929 e 1933, mas entre 1933 e 1934, essa percentagem desceu para 5% devido à censura⁶.

Ora, é precisamente neste contexto que encontramos um drama intitulado *Kassandra: Eine Tragödie*, escrito pelo poeta lírico Hans Schwarz. Este livro, nunca traduzido para outra língua, pelo menos até ao dia de hoje, foi mesmo dado como desaparecido durante a guerra, encontrando-se um exemplar nos depósitos especiais da Biblioteca de Munique⁷.

⁵ Para consulta mais detalhada sobre a procura dos nazis do manuscrito de Tácito, sugere-se a consulta SCHAMA, Simon (1996), *Landscape and Memory*, London, Fontana, 75 e ss.

⁶ Para mais dados consultar PANSE, 1996: 144.

⁷ De acordo com informação amavelmente prestada em Dezembro de 2011 pela Professora Doutora Isabel Capeloa Gil. Conseguimos, no entanto, devido a um misto de persistência e de muita sorte, descobrir e adquirir um exemplar deste livro num alfarrabista em Berlim.

Nesta tese, organizada em duas partes, é nosso objectivo mostrar quais os traços que o autor mantém e quais os traços que altera em relação à Cassandra da Antiguidade Clássica e de que forma é que tanto uns como outros se justificam ou se explicam não só pela época histórica do autor, como também pela ideologia vigente na altura.

Na primeira parte, e após uma breve introdução ao mito de Cassandra (capítulo I), percorreremos o seu percurso ao longo da Antiguidade. Começaremos pelas escassas mas determinantes referências à sua figura nos poemas homéricos, tanto na *Iliada* como na *Odisseia* (capítulo II), e nos quais encontramos já alguns dos traços que irão marcar o mito da princesa troiana em obras de tempos posteriores. Seguidamente, verificaremos como, nomeadamente por meio dos poemas do ciclo épico troiano e das odes de Píndaro, Cassandra passará a ser identificada como aquela que é possuidora do dom da previsão (capítulo III). Será, no entanto, na época clássica e muito principalmente devido às tragédias *Agamémnon*, de Ésquilo, e *As Troianas*, de Eurípides, as quais analisaremos com mais atenção, que a figura da profetisa será alvo de destaque, começando-se assim a autonomizar o seu mito e sendo estabelecida pela primeira vez, pelo menos de forma evidente, a sua relação com o deus Apolo (capítulo IV). Terminaremos a análise do seu percurso na época helenística, nomeadamente através de um poema de Lícofron no qual estão reunidos os traços das várias tradições míticas que encontramos na literatura que o antecede (capítulo V). Esperamos assim mostrar como o mito de Cassandra se foi formando ao longo dos séculos e com que traços passou para a posterioridade.

A segunda parte desta tese consiste na análise da tragédia *Kassandra*, de *Hans Schwarz*. Importa esclarecer que não temos como objectivo efectuar uma análise comparativa desta peça com qualquer um dos textos referidos na primeira parte. Interessam-nos, sim, e estará sobre eles o foco de análise, os traços que Hans Schwarz mantém e os que altera, e qual o seu significado em termos político-ideológicos.

Assim, após uma exposição da vida do autor (capítulo I) e uma breve introdução à tragédia alemã em questão (capítulo II), serão analisados os traços que consideramos serem os mais relevantes para o mito de Cassandra e que agrupámos da seguinte forma: o seu dom profético e o modo como ele é usado nesta tragédia (capítulo III), a caracterização do rei Príamo, pai de Cassandra e rei de Tróia (capítulo IV), a relação da profetisa com Agamémnon e com o deus Apolo (capítulo

V), as intervenções do coro e o seu significado (capítulo VI) e, por fim, a resolução do conflito que encontramos presente nesta peça (capítulo VII).

Com estas duas partes, almejamos mostrar como, tanto os traços que Hans Schwarz mantém em relação ao mito tradicional de Cassandra, como aqueles que altera, têm uma intencionalidade política, havendo uma clara utilização *völkisch* da figura mítica de Cassandra. O termo *völkisch* deriva da palavra alemã “Volk” que significa “povo”. No entanto, trata-se de uma palavra que tem também os sentidos de "nação" e "raça". À falta de uma única palavra na língua portuguesa que permita uma tradução que abarque todo o seu sentido numa só palavra, usaremos ao longo da tese o termo em alemão.

Será assim nosso objectivo mostrar como o autor transforma a princesa troiana na voz do ideário nacional-socialista, constituindo a tragédia de Hans Schwarz um claro exemplo da prática literária submetida a princípios políticos totalitários como o são os do III *Reich*.

Importa referir que para análise do percurso da figura de Cassandra na Antiguidade foram usadas as edições indicadas na bibliografia. Para as citações e respectivas traduções foram utilizadas as edições referidas na nota da primeira citação e serão sempre essas as versões utilizadas, salvo indicação em contrário. Para as citações de Adolf Hitler foram usadas edições inglesas e americanas. Exceptuam-se as citações directas da sua obra *Mein Kampf*, as quais se encontram na língua original com a respectiva tradução em nota.

PARTE I

O MITO DE CASSANDRA

CAPÍTULO I

INTRODUÇÃO GERAL AO MITO DE CASSANDRA

Para o leitor contemporâneo, o nome Cassandra, essa voz que se ergue do mais fundo de nós mesmos em cada encruzilhada da vida, transporta-nos de imediato à Grécia Antiga, a esse autêntico tempo de ouro de plastização dos mitos que se foram forjando no molde do tempo.

Conta a História que Cassandra era uma princesa troiana, filha do rei Príamo e de Hécuba, e que era possuidora do dom de anunciar profecias em que ninguém acreditava, havendo diferentes versões (como sempre sucede com os mitos) sobre o modo como a princesa teria obtido esse mesmo dom de profetizar.

Uma das versões do mito⁸ refere que os pais de Cassandra, na altura do seu nascimento e do seu irmão gémeo Heleno, teriam dado uma festa no templo de Apolo. Com o passar das horas, as crianças acabaram por adormecer e os pais, inebriados pelo vinho, esqueceram-se delas quando se foram embora, tendo então as crianças pernoitado no templo. Quando as foram procurar no dia seguinte, encontraram-nas no santuário a dormir, enquanto duas serpentes passavam a língua pelos seus órgãos dos sentidos. Posteriormente, ambas as crianças revelaram possuir o dom da profecia, embora em moldes distintos: enquanto Heleno interpretava o futuro a partir de sinais exteriores, como aves, Cassandra profetizava em delírio, inspirada por um deus, como a sibila⁹ ou a pítia.

Outra versão conta-nos que Cassandra teria recebido o dom da profecia directamente do deus Apolo, o qual, enamorado da princesa, lhe teria prometido aquele dom em troca de ela aceder aos seus desejos. Havendo aceite esse acordo, Cassandra recebeu o referido dom, mas, tendo, depois, recusado entregar-se ao deus,

⁸ Para as várias versões, ver referências em GRIMAL, Pierre (1999), *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel, s.u. “Cassandra” e GRAVES, Robert (1975), *The Greek Myths*, Harmondsworth, Penguin Books.

⁹ Para verificar as semelhanças entre a sibila e Cassandra, consultar LIGHTFOOT, 2007: 8-16.

este ter-lhe-ia cuspido para a boca, retirando-lhe não o dom da profecia (pois os dons divinos, uma vez dados, não poderiam ser retirados) mas sim o dom da persuasão, fazendo deste modo com que nunca ninguém acreditasse nas suas previsões.

Independentemente do modo como Cassandra tenha adquirido esse dom de prever o futuro, o certo é que as suas profecias, que o tempo tratou de mostrar o quão verdadeiras eram, estão desde o início dos tempos relacionadas com a história de Tróia: Cassandra prevê que Páris haveria de trazer a ruína à cidade, que o rapto de Helena levaria à destruição de Tróia e opôs-se determinantemente a que os troianos levassem o célebre cavalo de madeira para dentro dos muros da cidade, profecias que fizeram com que Príamo, seu pai e rei de Tróia, a tivesse mandado enclausurar dentro de uma torre, dando simultaneamente ordens para que lhe fossem transmitidas todas as suas profecias.

Conta ainda o mito que, na altura do saque a Tróia, Cassandra ter-se-ia refugiado no templo da deusa Atena, de onde Ájax a retirará com violência (possivelmente depois de a violar), enquanto a princesa se agarra desesperadamente à estátua da deusa, que quase tomba por entre os braços da princesa. Por este acto (por ter abanado a estátua da deusa ou pela violência cometida contra Cassandra), irá mais tarde morrer Ájax e irão também os gregos (por não o terem castigado na altura) sofrer grandes tormentas no seu regresso a casa.

Desde a Antiguidade, o mito associa ainda Cassandra ao rei Agamémnon, esse grande comandante da infeliz casa dos Atridas, a quem Cassandra teria sido oferecida como despojo de guerra. O rei leva-a consigo para Argos e ambos virão a encontrar a morte às mãos de Clitemnestra, mulher de Agamémnon. No intervalo de tempo entre a oferta de Cassandra a Agamémnon, em Tróia, e a morte da profetisa, em Argos, encontram-se ainda registos literários que se referem a dois filhos do casal, os gémeos Telédamo e Pélops.

Não sendo objectivo desta tese uma análise exaustiva das referências a Cassandra ao longo de toda a Antiguidade¹⁰, iremos centrar a nossa análise em quatro momentos. Desde logo, nos poemas homéricos, as primeiras obras escritas na Grécia e onde encontramos as primeiras referências literárias à princesa troiana; seguidamente, em alguns dos poemas épicos do ciclo troiano e em poemas de

¹⁰ Para uma lista e análise dessas referências, sugere-se a consulta de MASON (1959) e também de DAVREUX (1942) que refere e analisa as várias referências a Cassandra na Antiguidade, numa interessante relação com a tradição artística de cada uma das respectivas épocas.

Píndaro, onde veremos como a época arcaica vem enriquecer, apesar de alguma timidez, o mito de Cassandra; segue-se a procura do rasto de Cassandra na tragédia ática, sendo que a nossa investigação e análise fará especial incidência em duas das tragédias áticas, nomeadamente *Agamémnon* de Ésquilo e *As Troianas* de Eurípides por serem estas as tragédias que mais contribuíram para a fixação e divulgação do mito de Cassandra; e, finalmente, na época helenística, encontraremos Cassandra como protagonista num poema do poeta alexandrino Lícofron.

Procuraremos, assim, analisar o percurso da princesa troiana ao longo dos séculos e a contribuição de diversos autores para o enriquecimento desta personagem mítica.

CAPÍTULO II

CASSANDRA NOS POEMAS HOMÉRICOS

οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρὸς,
Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρη δολόμητις
ἀμφ' ἐμοί¹¹

É hoje indiscutível a influência que os poemas homéricos tiveram na cultura ocidental em áreas tão díspares como a religião, a poesia, a língua, os costumes e ideias e também a literatura. Os heróis e as várias personagens que neles encontramos passaram para outros tempos inspirando outros autores, outras obras, outros espíritos. Será neles, pois, que procuraremos os primeiros traços da figura de Cassandra que, embora presente em poucos versos, marcam esse início escrito da história mítica que terá continuação nos poetas posteriores.

De facto, na *Iliada*, poema que canta a cólera funesta de Aquiles, Cassandra é nomeada directamente apenas em dois momentos. No primeiro, a profetisa é referida a propósito da morte de Otrioneu de Cabeso¹². A princesa, ἀρίστην, a mais bela¹³, das filhas de Príamo, é-lhe oferecida pelo rei em casamento a troco da sua ajuda na expulsão dos Aqueus de Tróia¹⁴. No entanto, Otrioneu morre às mãos de Idomeneu, não se concretizando as núpcias com a princesa. O segundo momento em que

¹¹ “Dos gritos o mais terrível foi o da filha de Príamo, / Cassandra, morta pela ardilosa Clitemnestra, / enquanto se agarrava a mim...”. Cf. *Odisseia*, XI, 421-423.

Para todas as citações da *Odisseia*, foi usada a edição de ALLEN, 1957 e respectiva tradução de LOURENÇO, 2010.

¹² Homero, *Iliada*, XIII, 363-372. Para todas as citações da *Iliada*, foi usada a edição de MONRO, 1957 e respectiva tradução de PULQUÉRIO, 1992.

¹³ Cf. XIII, 365.

¹⁴ Sabemos hoje que esta era uma prática comum na altura, como refere Richard Seaford: “In Homer we find a link established by marriage providing, as guest-friendship does, the basis for a claim for assistance in battle. Where the prowess of the bridegroom is of value to the bride’s family, then he may not give gifts.” (SEAFORD, 1994: 17).

Cassandra é referida ocorre na altura do regresso do corpo de Heitor a casa¹⁵, onde encontramos Cassandra, de quem é novamente salientada a beleza ao ser comparada à χρυσέη Ἀφροδίτη, dourada Afrodite¹⁶, no cimo de Pérgamo, sendo a primeira a avistar Príamo e o carro fúnebre que traz o corpo morto de Heitor, incentivando os troianos a lamentarem a morte de seu irmão. Estes dois momentos desenham assim os primeiros traços escritos da figura de Cassandra. Se no primeiro momento ela aparece referida como princesa, filha de Príamo, uma παρθένος¹⁷, ou seja, uma donzela pronta para o casamento mas ainda solteira, que serve como “moeda de troca”, e sem qualquer particularidade individual, salvo a da sua beleza, no segundo momento é realçado o seu amor a Príamo, ao referir-se a ele como φίλον πατέρ’, o pai amado¹⁸, e a piedade que demonstra sentir por Heitor no seu lamento¹⁹. Não deixa, no entanto, de ser curioso, tal como indica Sabina Mazzoldi, o facto de Cassandra ser colocada por Homero no cimo de Pérgamo, fora do espaço doméstico, num lugar onde não é suposto que a mulher se encontre, localização esta que poderá ser interpretada como o primeiro sinal de marginalização da figura de Cassandra (MAZZOLDI, 2001: 30).

No entanto, partindo da literatura posterior de que temos conhecimento, existe contudo um outro momento em que, apesar de Cassandra não ser nomeada directamente, os versos parecem inclui-la. Referimo-nos ao momento em que Príamo, implorando a Heitor que não espere por Aquiles, bem mais forte do que ele, lamenta que não morrerá sem ver muitos horrores: υἱάς τ’ ὀλλυμένους ἔλκηθείσας τε θυγάτρας²⁰. Ora, cremos haver aqui um forte indício de que Homero se estivesse a referir ao momento em que Cassandra será arrastada por Ajax do templo de Atena, na altura do saque a Tróia. A este indício devemos acrescentar o facto de que, no *Odisseia*, será referido o ódio da deusa Atena por Ajax²¹, sabendo nós pela literatura posterior que os gregos sofrem um naufrágio na altura do seu regresso a casa após a destruição de Tróia na sequência da atitude de Ajax.

Vários são, aliás, os autores que, baseando-se nestes dois momentos, crêem que Homero teria conhecimento do atentado à honra de Cassandra, mas que tenha

¹⁵ Cf. XXIV, 697-706.

¹⁶ Cf. XXIV, 699.

¹⁷ Para mais informações sobre a virgindade feminina na Grécia Antiga, consultar SISSA, 1987: 63ss.

¹⁸ Cf. XXIV, 700.

¹⁹ Cf. XXIV, 704-706.

²⁰ “os meus filhos a morrer, minhas filhas a serem arrastadas”. Cf. XXII, 62.

²¹ Cf. IV, 502.

preferido omiti-lo (LEAF, 1912: 136ss; REDFIELD, 2003: 137ss). No entanto, Estrabão dá-nos uma ideia contrária (13.1.40), referindo que Homero não podia ter conhecimento da história da violação de Cassandra, caso contrário não a poderia ter apresentado como uma *παρθένο*s oferecida em casamento, referindo-se ao episódio de Otrioneu de Cabeso. Ora, a questão é que nos versos que antes indicámos, ditos por Príamo, o rei refere que filhas serão “arrastadas”, não violadas. A questão da violação apenas será referida expressamente séculos mais tarde. Na verdade, de forma explícita, este episódio da vida da princesa aparecerá referido pela primeira vez no poema épico do ciclo troiano, *Iliupersis*, supostamente da autoria de Arctino de Mileto, o qual é referido na *Chrestomatia* de Proclo, mas sem o peso da violação que apenas será referido bem mais tarde, como veremos, pelo poeta alexandrino Lícofron.

Estrabão acrescenta ainda que Homero não tinha conhecimento da violação de Cassandra também pelo facto de que Ajax não morre às mãos da deusa Atena. Aliás, o ódio que a deusa nutre por ele é o mesmo que sente por todos aqueles que violam o direito de asilo. Ora, este argumento não contraria a nossa tese de que Homero soubesse o que se tinha passado pois, tal como veremos na literatura posterior, Atena decide castigar os gregos com um naufrágio, na altura do seu regresso a casa após a destruição de Tróia, não propriamente por Cassandra ter sido violada, mas pelo facto de os gregos não terem castigado Ajax pela sua impiedade, ao tentar arrastar do templo de uma deusa quem nele tinha procurado refúgio. J. Dravreux, por seu turno, defende a ideia de Estrabão mas com o argumento de que, caso tivesse havido violação, a profetisa não seria então colocada junto a Agamémnon na *Odisseia*.

De facto, no poema *Odisseia*, Cassandra é brevemente referida por Agamémnon a Ulisses quando ambos se encontram no Hades, ficando nós a saber que a princesa encontrou a sua morte em Argos, às mãos de Clitemnestra, juntamente com Agamémnon:

οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρός,
Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρη δολόμητις
ἀμφ' ἐμοί' αὐτὰρ ἐγὼ ποτὶ γαίῃ χειρας ἀείρων

βάλλον ἀποθνήσκων²²

No entanto, estes breves quatro versos suscitam alguma controvérsia em termos da tradução, o que, obviamente, gera polémica em termos de interpretação.

Por um lado, de acordo com J. Davreux e P. G. Mason, ἀμφ’ ἐμοί’ tanto poderá significar “perto de mim” como “sobre mim” como ainda “por causa de mim”, o que gera deste modo três possíveis interpretações acerca da proximidade de Cassandra ao rei Agamémnon. A que parece surtir maior concordância entre os críticos, é a do “sobre mim”, até porque se encontra em concordância com a tradição artística. J. Davreux refere mesmo a existência de uma taça do século IV ou III a. C. que retrata o episódio da morte de Agamémnon, na qual se vê Cassandra caída sobre o corpo do rei. Por outro lado, o próprio gesto de Agamémnon gera também alguma controvérsia. Tentaria ele erguer os braços para Cassandra? Para Clitemnestra? Para os deuses? Para a espada a fim de retorquir o golpe fatal? Não sabemos. O que certamente podemos deduzir é que, para Clitemnestra decidir pôr fim à vida de Cassandra, a princesa teria de ser bem mais que uma simples concubina ou estrangeira, mas nada no texto nos indica exactamente o significado da sua figura ali e naquele momento. As explicações possíveis são várias, mas o texto, infelizmente, não nos oferece pistas seguras. O que podemos afirmar é que Cassandra e Agamémnon se encontram unidos desde este momento e este episódio do mito irá acompanhar a princesa troiana ao longo de toda a literatura da Antiguidade.

Há, no entanto, um facto que chama a nossa atenção tendo em conta o que sabemos hoje do mito de Cassandra: a ausência a qualquer menção directa, nem na *Iliada* nem na *Odisseia*, ao seu dom de profetizar. Esta é, efectivamente, uma questão muito debatida entre classicistas e merecedora de reflexão. Poderemos encontrar nos versos da *Iliada*, onde vemos Cassandra no cimo de Pérgamo a ser a primeira a avistar o Pai e o carro com o corpo de Heitor, a génese do seu dom?

ἀλλ’ ἄρα Κασσάνδρη, ἰκέλη χρυσέη Ἄφροδίτη
Πέργαμον εἰσαναβᾶσα φίλον πατέρ’ εἰσενόησεν
ἔσταότ’ ἐν δίφρῳ, κήρυκά τε ἀστυβοώτην·

²² “Dos gritos o mais terrível foi o da filha de Príamo, / Cassandra, morta pela ardilosa Clitemnestra, / enquanto se agarrava a mim; e eu, jazendo no chão, / tentava erguer os braços, mas deixei-os cair, moribundo...”. Cf. XI, 421-424.

τὸν δ' ἄρ' ἐφ' ἡμιόνων ἴδε κείμενον ἐν λεχέεσσι
κόκυσέν τ' ἄρ' ἔπειτα γέγωνέ τε πᾶν κατὰ ἄστυ²³

Vários são os autores que, seguindo as indicações do escoliasta, referem que Homero desconhecia o dom profético de Cassandra, tendo sido a sua piedade por Heitor que teria feito com que fosse ela a primeira a avistar o seu corpo, posição esta que é acompanhada por aqueles que, preferindo uma base segura, se baseiam também no facto de não encontrarem nos poemas homéricos qualquer referência explícita à capacidade profética de Cassandra (DAVREUX, 1942; MASON, 1959). Alguns autores sublinham, aliás, que a atribuição do dom da profecia à princesa troiana se deveria ao facto de ter sido feita uma errada interpretação desse passo da *Iliada* em que Cassandra pronuncia κόκυσεν, grito ululante²⁴, incentivando os troianos a honrarem o cadáver de Heitor. De acordo com tais autores, ter-se-ia confundido esse seu grito²⁵ com o grito e lamento da pítia²⁶. A verdade é que, em vários textos posteriores, Cassandra inicia as suas previsões com um grito²⁷, não podendo por isso ser totalmente posta de parte a hipótese de que nestes versos da *Iliada* resida de facto o embrião do dom profético de Cassandra. Não só ela é a primeira a avistar algo a que os seus concidadãos não tinham acesso, como inicia a sua fala com um grito, semelhante ao modo como a pítia iniciava as suas profecias.

Outros autores apontam ainda a ideia de que não só Homero desconhecia essa característica de Cassandra, como nem sequer existiria na sua época a mântica inspirada (DIETRICH, 1990), sendo apenas do seu conhecimento a profecia baseada na observação de sinais exteriores. Esta posição é no entanto profundamente contestada (PARKE, 1967; SUAREZ, 1994: 187-189), desde logo porque, apesar de nos poemas homéricos ser comum a interpretação de presságios a partir de sinais exteriores, o certo é que encontramos vários exemplos que não só mostram que a interpretação dos sinais não tem de ser necessariamente feita por profetas, como parecem ainda apontar, embora timidamente, para a adivinhação inspirada. Tomemos

²³ “porém Cassandra, semelhante à dourada Afrodite, / subira a Pérgamo e de lá avistou o pai amado / em pé no carro e o arauto, mensageiro da cidade. / Viu Heitor, jazente num esquife, puxado pelas mulas. Emitiu um grito ululante e disse a toda a cidade...”. Cf. XXIV, 699-703.

²⁴ Cf. XXIV, 703.

²⁵ Uma ideia muito valorizada do ponto de vista lexical por Maria del Mar Vega Vega (VEGA VEGA, 2000).

²⁶ Consultar BRAULT, Pascale-Anne (1990), *Prophetess doomed: Cassandra*, New York University, 206.

²⁷ Veja-se *Andrômaca* de Eurípides (297) e *Alexandra* de Lícofron (5).

como exemplo Helena, a qual, não sendo uma profetisa, fará a interpretação do voo das aves, referindo que será ὡς ἐνὶ θυμῶι / ἀθάνατοι βάλλουσι²⁸; ou Calcas, cujos vaticínios foram concedidos por Apolo²⁹ e que é referido como possuidor de um conhecimento que vai para além da simples interpretação do futuro mediante sinais, pois conhece todas as coisas passadas, presentes e futuras e; também Heleno não necessita de sinais para poder ler o futuro, referindo que σύνθετο θυμῶι / βουλήν, ἥ ῥα θεοῖσιν ἐφήνδανε μητιόωσι³⁰; e Teoclímeno consegue mesmo prever a morte, descrevendo-a como uma visão³¹.

Afastada assim a possibilidade de que Homero não conhecesse outro tipo de mântica salvo a da interpretação através de sinais exteriores, alguns autores justificam a sua timidez neste tema como uma forma de silenciamento por critérios e razões de desaprovação e de decoro perante o tipo de mântica que caracterizará mais tarde Cassandra, embora nos pareça que nesta justificação se entre no domínio da especulação, não encontrando nós dados objectivos ou indícios escritos que nos sugiram tais critérios.

Assim, parece-nos perfeitamente possível a hipótese (SCHEIN, 1982; MOREAU, 1989) de que Homero, ao comparar Cassandra a uma deusa, ao colocá-la no cimo de Pérgamo numa cena que apresenta claros traços de teicoscopia e permitindo que seja ela a ver em primeiro lugar o carro do corpo de Heitor, a tenha já desenhado com traços mânticos, ou, pelo menos, como possuidora de uma segunda visão que lhe permitiu ver mais além, ver algo a que os outros troianos não tinham acesso e anunciá-lo aos seus concidadãos.

No entanto, esta não deixa de ser apenas uma hipótese já que certezas não podemos ter. Seria decerto muito imprudente, no mínimo, partir do princípio de que temos dados suficientes no texto dos poemas homéricos para afirmarmos com certeza as intenções do autor.

O que sabemos ao certo é que será afinal Píndaro o primeiro autor conhecido a aludir explicitamente ao dom profético de Cassandra, tratando-a como uma vidente, cujo coração divinamente inspirado³² a levará a profetizar a queda da cidade de Tróia como consequência do comportamento de Páris.

²⁸ “com a inspiração que no espírito / me lançarem os imortais”. Cf. XV, 172-173.

²⁹ Cf. I, 69.

³⁰ “compreendeu no espírito a deliberação que agradara aos deuses em concílio”. Cf. VII, 44-45.

³¹ Cf. XX, 351-357.

³² Cf. Píndaro, *Píticas*, XI, 32.

Mas mais do que a procura acerca da origem do dom da profecia de Cassandra, o que se nos afigura sobretudo relevante é que sejam tiradas ilações daquilo que é claramente expresso pelo poeta. E a partir dos momentos referidos tanto na *Iliada* como na *Odisseia* apenas podemos concluir com base segura que Cassandra é a mais bela das filhas de Príamo, uma παρθένος, uma “moeda de troca”, com grande afeição por seu pai, Príamo, e por Heitor, seu irmão, que acabará por encontrar a morte às mãos de Clitemnestra assim como Agamémnon, com quem ficará relacionada em toda a literatura posterior.

CAPÍTULO III

CASSANDRA NO CICLO ÉPICO TROIANO E EM PÍNDARO

Ἐπειτα δέ, Ἄφροδίτης ὑποθεμένης,
ναυπηγείται, καὶ Ἑλενος περὶ τῶν
μελλόντων αὐτῷ προθεσπίζει. καὶ
Ἄφροδίτη Αἰνεΐαν συμπλεῖν αὐτῷ
κελεύει. καὶ Κασσάνδρα περὶ τῶν
μελλόντων προδηλοῖ³³

Para o leitor contemporâneo, Cassandra é, antes de mais, a profetisa de Apolo a quem o deus amaldiçoou, dando-lhe o dom da profecia mas fazendo com que ninguém acreditasse nas suas profecias. Ora, é precisamente em alguns poemas do ciclo épico troiano que encontramos as primeiras referências ao carácter profético de Cassandra.

Estas referências podem ser encontradas na *Chrestomatia*, possivelmente da autoria de Proclo, filósofo neoplatónico. Esta obra, que continha resumos dos poemas do ciclo épico, é hoje por nós conhecida devido a Fócio, erudito bizantino e patriarca de Constantinopla. Nos 280 capítulos (denominados códices) da sua *Bibliotheca*, encontramos resumos e críticas de obras de escritores gregos, sendo hoje a nossa única fonte de informação para muitas obras desaparecidas. Este é o caso de alguns dos poemas do ciclo troiano que iremos referir neste capítulo: *Cipria*, provavelmente da autoria de Estasino ou Hegésias, *Iliupersis*, de Arctino de Mileto, e *Pequena Iliada*, de Lesques de Mitilene.

³³ “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.” Cf. Proclo, *Chrestomatia*, fragmento I. Para todas as citações de Proclo, foi usada a edição de EVELYN-WHITE, 1964 e efectuadas as respectivas traduções por Maria Luísa Resende.

Ora, é precisamente num destes poemas épicos, em *Cipria*, que encontramos pela primeira vez a atribuição do dom da profecia a Cassandra: Ἐπειτα δέ, Ἀφροδίτης ὑποθεμένης, ναυπηγεῖται, καὶ Ἐλενος περὶ τῶν μελλόντων αὐτῶι προθεσπίζει. καὶ Ἀφροδίτη Αἰνεΐαν συμπλεῖν αὐτῶι κελεύει. καὶ Κασσάνδρα περὶ τῶν μελλόντων προδηλοῖ³⁴.

Neste fragmento, encontramos a princesa, no momento da partida de Páris para a Grécia, prevendo as desgraças que se abaterão sobre a cidade de Tróia. No entanto, como refere Bouché-Leclercq: “Nous ne savons si l'auteur des *Kypria* avait fait de Cassandre une prophétesse inspirée et non plus une devineresse habile à interpréter les présages.” (BOUCHÉ-LECLERCQ, 1880: 50). O que é certo, pelo menos, é que há já uma aproximação à futura imagem da figura de Cassandra.

Também na *Pequena Ilíada*, outro dos poemas épicos do ciclo troiano, Cassandra é associada à Guerra de Troia. De acordo com Pausânias: ἀφίκετο μὲν δὴ ἐπὶ τὸν Κασσάνδρας ὁ Κόροιβος γάμον, ἀπέθανε δέ, ὡς μὲν ὁ / πλείων λόγος, ὑπὸ Νεοπτολέμου, Λέσχεως δὲ ὑπὸ Διομήδους ἐποίησεν.³⁵ Não encontramos neste poema, porém, qualquer outra referência que associe Cassandra a profecias. No entanto, J. Davreux levanta a hipótese de que também neste poema Cassandra profetizasse acerca das desgraças que alcançariam Troia, caso o cavalo fosse trazido para dentro das suas muralhas. A autora baseia-se no facto de que em algumas pinturas murais da época romana, e sobretudo nas *tabula iliaca*, encontramos uma Cassandra agitada como uma profetisa inspirada (DAVREUX, 1942: 16). Contudo, apesar deste dado poder ser concebido como um indício, acreditamos que não prova com segurança que na *Pequena Ilíada* o poeta já tratasse Cassandra como uma profetisa.

Apesar de alguns autores defenderem a ideia de que foi em *Cipria* que encontramos pela primeira vez a capacidade profética de Cassandra, a verdade é que será Píndaro o primeiro autor conhecido a aludir explicitamente a esse seu dom. Do poeta lírico nascido em Tebas chegaram até nós poemas de diferentes géneros mas o que o tornará célebre serão as suas *Odes* que enalteciam os vencedores nos jogos Pan-Helénicos, e que foram agrupadas por Aristófanes de Bizâncio, gramático alexandrino, em quatro conjuntos: Olímpicas, Píticas, Nemeias e Ístmicas.

³⁴ Ver tradução na nota anterior.

³⁵ “Corebo veio para casar com Cassandra, mas morreu. Segundo a maior parte, pela mão de Neoptólemo, mas segundo Lesques, pela mão de Diomedes.”. Cf. X, 27, 1. Para todas as citações de Pausânias, foi usada a edição de EVELYN-WHITE, 1964 e efectuadas as respectivas traduções por Maria Luísa Resende.

Cassandra aparece referida na Pítica XI por duas vezes. Na primeira referência, é apenas indicado o seu nome a propósito da morte de Agamémnon por Clitemnestra:

τὸν δὴ φονευομένου πατρὸς Ἀρσινόα Κλυταιμνήστρας
χειρῶν ὑπο κρατερᾶν
ἐκ δόλου τροφὸς ἄνελε δυσπενθέος,
ὅποτε Δαρδανίδα κόραν Πριάμου
Κασσάνδραν πολιῶι χαλκῶι σὺν Ἀγαμεμνονίαι
ψυχᾷ πόρευ' Ἀχέροντος ἄκταν παρ' εὔσκιον
νηλῆς γυνά.³⁶

Aqui, Píndaro recupera o momento já referido por Homero na *Iliada*, sendo a princesa uma personagem secundária, cuja morte é referida sem qualquer detalhe. Mas, uns versos depois³⁷, Píndaro refere-se a Cassandra como μάντιν κόραν. Caso existissem dúvidas sobre o modo como Píndaro vê a figura da princesa, cremos que elas são dissipadas a partir do momento em que lemos o hino escrito pelo poeta encontrado por entre os papiros de Oxirrínco³⁸. Neste hino³⁹, Píndaro refere uma personagem entregue à inspiração profética. Embora não nomeie o nome de Cassandra, tudo indica que se refere à princesa troiana, colocando-a no momento do embarque de Páris profetizando as desgraças que se abaterão sobre Tróia e que Hécuba já tinha previsto em sonhos.

³⁶ “Arsínoe, sua ama, arrancou-o do amargo engano, logo que seu / pai foi assassinado às mãos violentas de Clitemnestra, quando / esta impiedosa mulher jogou Cassandra, filha de Príamo, o / Dardânida, juntamente com a alma de Agamémnon, para a / margem sombria do Aqueronte, com o aço cinzento.”. Cf. 17-22. Para todas as citações de *Píndaro*, foi usada a edição de BOWRA, 1958 e respectiva tradução de CAEIRO, 2006.

³⁷ Cf. 33.

³⁸ Oxirrínco é uma antiga cidade grega no Egipto. Muitos manuscritos (provavelmente os que não eram usados) eram depositados pelos seus habitantes num único local que se tornou uma autêntica lixeira de papiros. Em 1897, os arqueólogos Bernard Grenfell e Arthur Hunt começaram a explorar essa zona, tendo todos os papiros encontrados sido armazenados na Sacker Library, em Oxford, para o seu tratamento. Esta descoberta deu origem à actual *Egypt Exploration Society*, responsável pela publicação dos manuscritos recuperados. Informe-se, a título de curiosidade, que de entre os cerca de 500.000 papiros recuperados encontravam-se, entre outros, textos de Hesíodo, Sófocles, Eurípides, Menandro, Luciano e Safo.

³⁹ A este hino de Píndaro foi atribuído o código de identificação 0841 e alguns versos encontram-se bastante danificados. Para consulta mais detalhada do conteúdo total do papiro, consultar GRENFELL, 1908: 21 e ss.

Se outros poetas líricos também se referiram a Cassandra e ao seu dom de profetizar, não o podemos afirmar com certeza, pois a maior parte dos seus poemas continuam perdidos. Com Píndaro, estamos claramente em terreno mais seguro.

Mas foi também na época arcaica que surge pela primeira vez a menção a outro episódio da vida de Cassandra: a violência de Ájax sobre a princesa troiana. De acordo com o que nos é relatado na *Chrestomatia*, foi Arctino de Mileto, em *Iliupersis*, o primeiro a referir este episódio da vida da profetisa. De acordo com o resumo de Proclo, perante a tomada da cidade pelos gregos, Cassandra ter-se-ia refugiado no templo da deusa Atena, de onde Ájax a retirara violentamente para a entregar a Agamémnon como espólio de guerra, tendo inclusive derrubado a estátua da deusa que Cassandra agarrava entre os seus braços: *Κασσάνδραν δὲ Αἴας ὁ Ἰλέως πρὸς βίαν ἀποσπῶν συνεφέλκεται τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ξόανον*⁴⁰.

A partir da época alexandrina, como veremos mais adiante, os poetas e mitógrafos apresentarão este episódio como um verdadeiro atentado à virgindade de Cassandra. Alguns autores indicam mesmo a possibilidade de que esse cariz sexual já constasse do poema de Arctino. J. Davreux, um desses autores, apresenta dois argumentos para a sua tese: por um lado, o facto de na época alexandrina ser essa a versão usada e, por outro lado, a circunstância de os artistas dos séculos VI e V que reproduzem esta cena apresentarem uma Cassandra nua ou com muito poucas vestes (DAVREUX, 1942: 12). Ora, discordamos do primeiro argumento apresentado na medida em que nem sempre um autor tem de se basear noutra. Se há algo que a vida das figuras míticas nos mostra é que diferentes autores em épocas distintas alteram, acrescentam, retiram e chegam mesmo a criar episódios novos nas suas vidas. Em relação ao segundo argumento, e como refere P. G. Mason (MASON, 1959: 82), o facto de Cassandra ser representada sem vestes poderia simplesmente ser uma escolha relacionada com o facto de Cassandra ser uma profetisa e ser dessa forma que estas eram então representadas. Pela nossa parte, não encontramos razões seguras para afirmar que em *Iliupersis* já estaria referida a tentativa, ou a própria concretização, da violação de Cassandra.

Aliás, alguns autores vão até mais longe, como M. Magnien, que coloca a possibilidade deste episódio de cariz sexual ter sido já do conhecimento de Homero, mas que este teria optado pelo silêncio visto ser algo indigno de uma sociedade que

⁴⁰ “Ájax, filho de Oileu, ao retirar Cassandra à força, arrastou também a estátua de Atena”. Cf. 108.2.

se diz civilizada (MAGNIEN, 1924: 141 e ss.), opinião esta contrariada por J. N. H. Austin que refere não ter a certeza “(...) that Homer’s aesthetic forbade anything but the beautiful, magnificente or heroic. There is much that is brutal and unheroic in the *Iliad*...” (AUSTIN, 1999: 416 n.7). A verdade é que, de acordo com a nossa opinião, e baseando-nos única e exclusivamente no que possuímos de *Iliuipersis*, apenas poderemos concluir que houve, na realidade, um acto de violência por parte de Ajax para com Cassandra, mas sem o referido cariz sexual.

Desta forma, tudo indica que a época arcaica, para além de prosseguir com a tradição que já encontrámos nos poemas homéricos, vem contribuir com dois novos traços para a figura mítica de Cassandra: a princesa passa a profetisa inspirada e sofre, às mãos de Ajax, um acto de violência.

CAPÍTULO IV

CASSANDRA NA TRAGÉDIA ÁTICA

É na tragédia ática que a voz de Cassandra emerge, sendo-lhe dado um destaque que a época anterior não lhe tinha concedido, vindo assim a contribuir para a autonomização do mito. São várias as tragédias que chegaram até nós em que encontramos referências ao seu nome, a maior parte delas da autoria de Eurípides. Em *Andrômaca*, ficamos a saber que Cassandra implorou que matassem Páris por prever que ele viria a causar a destruição de Tróia⁴¹; em *Hécuba*, Cassandra é colocada pela mãe ao mesmo nível de Heleno⁴², mas no resto da peça encontramos várias vezes indicado o seu nome, sempre associado ao dom da profecia e estabelecendo-se já uma relação com Agamémnon⁴³; em *Electra*, Clitemnestra refere Cassandra no momento em que explica à filha a ousadia do pai em ter regressado a casa com uma mulher possuída por um deus, fazendo dela sua concubina⁴⁴; e em *Ifigénia em Áulis*, refere-se a beleza dos seus cabelos loiros e a sua inspiração por uma divindade⁴⁵.

No entanto, em nenhuma destas peças Cassandra aparece como personagem⁴⁶. Isso apenas ocorre nas tragédias *Agamémnon*, de Ésquilo e *As Troianas*⁴⁷, de Eurípides, tendo Cassandra um papel activo e uma função a desempenhar. É também nestas duas peças que se fixam e criam traços que irão

⁴¹ Cf. 296-300.

⁴² Cf. 87.

⁴³ Cf. 121, 676, 827, 855.

⁴⁴ Cf. 1032-1034.

⁴⁵ Cf. 757-761.

⁴⁶ Para uma análise mais pormenorizada das referências a Cassandra nas peças de Eurípides, cf. DAVREUX, onde a autora estabelece uma interessante relação entre os textos e as figuras de Cassandra em artefactos, quadros, monumentos, etc., da época (DAVREUX, 1942: 35-48).

⁴⁷ Peças representadas respectivamente em 458 a.C. e 415 a.C., sendo *As Troianas* a única peça que restou da trilogia de que fazia parte.

caracterizar Cassandra até aos dias de hoje, razão pela qual decidimos focar a nossa atenção nestas duas tragédias.

1. Cassandra em *Agamémnon*, de Ésquilo

καὶ τῶνδ' ὅμοιον εἶ τι μὴ πείθω, τί γάρ;
τὸ μέλλον ἤξει' καὶ σύ μ' ἐν τάχει παρών
ἄγαν {γ'} ἀληθόμαντιν οἰκτίρας ἐρεῖς.⁴⁸

Para o leitor contemporâneo, Cassandra é, antes de mais, a profetisa de Apolo a quem o deus amaldiçoou, dando-lhe o dom de prever o futuro mas fazendo com que ninguém acreditasse nas suas profecias. Como vimos no capítulo anterior, esta sua capacidade de profetizar não parece ser uma inovação da tragédia ática. No entanto, é em *Agamémnon* que nos é dada a conhecer a origem do seu dom profético assim como os contornos desse mesmo dom. Com efeito, nesta tragédia, a princesa troiana profetisa tudo o que irá ocorrer nas três peças que constituem a trilogia: o seu destino e o do Atrida em *Agamémnon*, a vingança de Orestes e a morte de Clitemnestra⁴⁹ em *Coéforas* e a presença das Erínias, que irão perseguir Orestes⁵⁰, em *Euménides*. Nesta medida, é certo que ela cumpre bem o seu papel: “There is a concentration, then, on the future, proper for a prophetess.” (CROALLY, 1994: 229).

Mas o conhecimento de Cassandra não está limitado a esta capacidade de prever o futuro. Além disso, Cassandra possui também o conhecimento do passado, mesmo o que não foi vivido por ela ou por ela presenciado. É através do seu êxtase profético que somos levados ao início da história da casa dos Atridas: a traição da cunhada de Tiestes cedendo à sua sedução e o banquete que Atreu, em vingança, serve ao irmão e no qual Tiestes come os seus filhos sem saber. Em suma, o

⁴⁸ “Pouco importa se vos persuado ou não. A questão é esta: o que estiver para vir chegará. E tu, que estarás presente, muito em breve, lamentando, reconhecerás em mim uma profetisa demasiado verdadeira.” Cf. Ésquilo, *Agamémnon*, 1239-1241.

Para todas as citações de *Agamémnon*, foi usada a edição de WEST, 1991 e respectiva tradução de PULQUÉRIO, 1992, salvo indicação em contrário.

⁴⁹ Cf. 1279-1283.

⁵⁰ Cf. 1185-1193.

conhecimento da maldição da família de Agamémnon, inserindo-se o assassinato do rei numa sequência de crimes e castigos. É certo que, antes de Cassandra aparecer em cena, o coro tinha já referido a questão da culpa e da expiação, mas será a profetisa quem levantará o véu, introduzindo o tema da culpa hereditária. É precisamente esse conhecimento de Cassandra que vem agora dar sentido às palavras de Calcas⁵¹, permitindo-nos também entender a intenção do coro quando refere: τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ / ἄσκοποι θεοί⁵².

O papel de Cassandra nesta trilogia é, assim, em parte, o de dar a conhecer esse passado, embora esta evocação não tenha como único objectivo o de fornecer informação. É por meio dela que a audiência compreenderá o ciclo de retribuição por sangue de um crime anterior, estando o espírito desses crimes personificado na figura das Erínias, às quais Cassandra se refere: ὕμνοῦσι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι / πρόταρχον ἄτην⁵³. Helena é comparada a uma Erínia⁵⁴ e Agamémnon foi enviado para a guerra também por uma Erínia⁵⁵. Todos os crimes cometidos serão afinal actos de justiça que não terão fim e por isso é que esta cadeia de crimes apenas poderá terminar com a transformação das Erínias em Euménides. Por tal razão, Ésquilo precisa que Cassandra explique como tudo isto começou. Esta referência ao passado enquadra-se deste modo perfeitamente na sua linha de pensamento. Como indica Jacqueline de Romilly:

“Eschyle croit à la justice divine. Il croit que les dieux, avec le temps, châtient les coupables. Il croit donc qu’une autre faute ancienne prépare, annonce, explique les drames qu’il décrit. Dès lors, pour rendre cette relation sensible et pour montrer comment, en fin de compte, une longue suite d’années et des générations se combine en un dessein chargé de sens, il a été normalement amené à placer avant l’acte décisif un ou plusieurs retours en arrière, portant toujours le plus loin possible, et souvent combinés avec une vue anticipée des événements à venir.”
(ROMILLY, 1967: 93).

⁵¹ Cf. 152-155.

⁵² “porque os deuses não perdem de vista os que causam muitas mortes.”. Cf. 461-462.

⁵³ “Unidas ao palácio, elas fazem ressoar o seu canto, canto da cegueira de espírito que começou tudo”. Cf. 1191-1192.

⁵⁴ Cf. 744-749.

⁵⁵ Cf. 58.

Por isso, Ésquilo coloca Cassandra, para além de prever o futuro e de conhecer o passado, a ver também tudo o que se está a passar no presente, mesmo que esses acontecimentos não estejam ao alcance do seu olhar. Exemplo disso é o momento em que, apesar de se encontrar fora do palácio, Cassandra saiba tudo o que se passa lá dentro à medida que os acontecimentos se vão desenrolando:

ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς;
τὸν ὀμοδέμνιον πόσιν
λουτροῖσι φαιδρύνασα - πῶς φράσω τέλος;
τάχος γὰρ τόδ' ἔσται
(...)
ἔἔ παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται;
ἦ δίκτυόν τί γ' Ἄιδου;
ἀλλ' ἄρκυς ἢ ξύνευνος, ἢ ξυναιτία
φόνου
(...)
ἄ ἄ ἴδου, ἴδου· ἄπεχε τᾶς βοός
τὸν ταῦρον· ἐν πέπλοισιν
μελαγκέρωι λαβοῦσα μηχανήματι
τύπτει· πίτνει δ' <έν> ἐνύδρωι τεύχει.
δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω.⁵⁶

É esta visão que levou Dodds a afirmar que, em *Agamémnon*, Cassandra é apresentada “(...) as a clairvoyante rather than a medium.” (DODDS, 1951: 88, n. 45). Mas quer seja mais clarividente que médium ou vice versa, o que nos parece sobretudo relevante é que a visão de Cassandra sobre o presente, mesmo quando ele não está ao alcance do seu olhar, serve para ilustrar o quão completo é o seu conhecimento. Não só ela prevê o futuro, como tem conhecimento do passado, como ainda vê o presente, conseguindo estabelecer as relações entre estes três tempos. Fazemos nossas as palavras de Oliver Taplin: “It is Cassandra’s place to lead the

⁵⁶ “Ah! Desgraçada! Pois atreves-te a fazer isso? Dás banho ao esposo que partilha o teu leito e depois... Como direi o fim, que chegará depressa? (...) Ah! Ah! Ai, ai! Que vejo eu? Uma rede do Hades? Não, rede é a própria companheira de leito, a cúmplice do assassinio (...) Ah! Ah! Vejam! Vejam! Afastem o touro da vaca. Depois de o envolver nas suas vestes, ela fere-o com a arma insidiosa dos negros chifres e ele cai na banheira cheia de água. Estou a falar-te do que acontece na banheira que mata à traição.” Cf. 1107-1129.

chorus, and us, out of confusion and perplexity towards insight and perspective. Then Agamemnon can die.” (TAPLIN, 1977: 322)⁵⁷.

O conhecimento que Cassandra possui é-nos assim apresentado por Ésquilo como sendo bem mais completo do que aquele que nos tinha sido transmitido por obras anteriores, e não só foi ele o primeiro a dar essa visão completa do conhecimento de Cassandra como também é aquele que, em primeiro lugar, coloca o dom profético da princesa directamente dependente do deus Apolo:

μάντις μ' Απόλλων τῶιδ' ἐπέστησεν τέλει
(...) ἀλλ' ἦν παλαιστῆς κάρτ' ἐμοὶ πνέων χάριν
(...) ξυναινέσασα Λοξίαν ἐψευσάμην
(...) ἤδη πολίταις πάντ' ἐθέσπιζον πάθη
(...) ἔπειθον οὐδέεν' οὐδέεν, ὡς τάδ' ἤμπλακον⁵⁸

É importante referir que esta questão de ter sido ou não Ésquilo o primeiro autor a colocar o dom de Cassandra dependente de Apolo tem sido algo debatida. Alguns autores referem que, caso esta fosse uma tradição sobejamente conhecida pelos Atenenses, então não faria grande sentido que Ésquilo desse uma explicação tão pormenorizada da situação até porque o coro reconhece-a como profeta⁵⁹, o que não parece conhecer é o modo como ela começou a profetizar. Nunca caminhamos, porém, em terreno seguro quando pretendemos saber as intenções de um autor ou tentamos descortinar o conhecimento que os atenienses possuíam. De qualquer forma, quer tenha sido Ésquilo ou não o primeiro, o certo é que, baseando-nos na literatura que chegou até nós, e salvo inequívocas descobertas futuras, não se poderá afirmar se esta foi, ou não, uma inovação do tragediógrafo.

O que nos parece ser mais relevante é o facto de que a maldição do deus possui uma importância fundamental no desenvolvimento não só da parte em que Cassandra intervém, como de toda a tragédia⁶⁰. Desde logo porque esta maldição

⁵⁷ Para P. G. Mason, é na cena de Cassandra que se encontra o clímax da peça, afirmação esta com a qual concordamos em absoluto (MASON, 1959: 84).

⁵⁸ “Foi o profeta Apolo que me deu esse poder (...) Bem, ele lutou para me conquistar, concentrando poderosamente o seu afecto sobre mim (...) Depois de dar o meu consentimento, enganei Lóxias (...) Já profetizava aos cidadãos da minha pátria todos os sofrimentos (...) Ninguém mais acreditou em mim, depois que cometi esta falta”. Cf. 1202-1212.

⁵⁹ Cf. 1098.

⁶⁰ Para análise da importância da relação Cassandra-Apolo na acção da trilogia e não apenas na peça *Agamémnon*, veja-se MITCHEL-BOYASK, 2006 e LEAHY, 1969.

impeditiva do reconhecimento das suas palavras como verdade é um factor de marginalização da figura de Cassandra. A profetisa possui de facto um conhecimento global sobre todas as coisas, tendo uma visão uma sobre passado, presente e futuro e as suas interligações, o que lhe permitiria iluminar a ignorância dos que a rodeiam com a lucidez do seu conhecimento. No entanto, ao contrário do que acontece com outros adivinhos e profetas, a ausência de crédito atribuído às suas palavras faz com que esse seu conhecimento não tenha qualquer consequência. Cassandra está assim sempre grávida de um conhecimento que não nasce para o mundo e só, completamente só. Na verdade, existirá maior solidão do que conseguirmos prever o futuro, veremos todas as nossas previsões tornarem-se realidade e, porém, sermos totalmente impotentes perante tais acontecimentos? Existirá maior solidão do que sermos possuidores de um conhecimento único, inclusive o da nossa própria morte, sermos capazes de relacionar passado, presente e futuro e, todavia, não o conseguirmos partilhar? Como refere Bernard Knox: “She has no advice to give, no call to action or repentance, no moral judgment, nothing except the vision of reality, of what has been, is, and will be.” (KNOX, 1972: 116). Esta é a maldição de Cassandra que contribui em muito para a ironia trágica da peça, já que são afinal as suas palavras, que ninguém reconhece como verdade, as que contêm a informação necessária para a compreensão total dos acontecimentos.

Como refere Isabel Capelo Gil: “A construção da identidade processa-se em Cassandra na dependência de dois pólos, o pólo da sexualidade e o pólo epistemológico da busca da verdade, epitomizado na epifania do **ver** e na sua imposição no **dizer**...” (GIL, 2003: 264). Tomemos como exemplo o momento em que o Corifeu não entende as suas palavras, apesar de Cassandra referir que sabe falar bastante bem a língua helénica⁶¹. De facto, apesar de, na realidade, Cassandra ser uma estrangeira, o problema com que se depara não é uma questão de tradução. Cassandra está, isso sim, isolada pela voz da sua profecia, pois mesmo para aqueles que partilham a sua língua o seu discurso é 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. Desde logo, o seu estatuto social, que Ésquilo nos apresenta com

⁶¹ Cf. 1254.

alguma ambiguidade. Atentemos nas palavras com que Agamémnon apresenta Cassandra a Clitemnestra e que mostram o carácter ambíguo desse seu estatuto:

τὴν ξένην δὲ πρευμενῶς
τὴνδ' εἰσκόμιζε· τὸν κρατοῦντα μαλθακῶς
θεὸς πρόσωθεν εὐμενῶς προσδέρκεται.
ἐκὼν γὰρ οὐδεὶς δουλίῳ χρῆται ζυγῶι·
αὕτη δέ, πολλῶν χρημάτων ἐξάιρετον
ἄνθος, στρατοῦ δῶρημ' ἐμοὶ ξυνέσπετο.⁶²

“Estrangeira” é de facto o primeiro termo que a caracteriza. E, sendo ela uma estrangeira, o que Agamémnon pede a Clitemnestra que faça não é mais do que a evocação da mais antiga tradição da cultura grega – a tradição da hospitalidade. E devido ao silêncio a que se remete, silêncio este a que voltaremos mais tarde, tanto Clitemnestra como o coro partem do princípio de que ela tem desconhecido a língua⁶³ e de que parece necessitar de um intérprete⁶⁴, o que, porém, sabemos não ser verdade, por ela possuir um conhecimento perfeito da língua grega. Assim, o seu estatuto de estrangeira parece ultrapassar a simples definição daquela que nasceu em terra bárbara. É que Cassandra também é referida como aquela que não ἐκὼν γὰρ οὐδεὶς δουλίῳ χρῆται ζυγῶι⁶⁵, ou seja, trata-se de uma escrava, termo pelo qual ela é tratada várias vezes por Clitemnestra, pelo coro e até por ela própria.

Mas, como escrava, o pedido que Agamémnon faz a Clitemnestra já ultrapassa o conceito da hospitalidade grega, demonstrando que Cassandra não é uma escrava como as outras, sendo merecedora de uma atenção especial. Mesmo que Clitemnestra não perca ocasião de voltar a colocá-la ao nível dos outros escravos: εἴσω κομίζου καὶ σύ (...) / πολλῶν μετὰ / δούλων σταθεῖσαν κτησίου βομοῦ πέλας⁶⁶. Assim, Cassandra parece ser possuidora de um outro estatuto que não o de mera estrangeira ou simplesmente escrava. Como refere Agamémnon: αὕτη δὲ

⁶² “Tens aqui esta estrangeira: acolhe-a amavelmente em casa. Ao que usa gentilmente o seu poder, um deus o contempla de longe com benevolência, pois ninguém suporta de boa vontade o jugo da escravidão. Ela veio comigo, flor escolhida para mim num rico despojo, dádiva do meu exército.”. Cf. 950-955.

⁶³ Cf. 1061.

⁶⁴ Cf. 1062.

⁶⁵ “suporta de boa vontade o jugo da escravidão”. Cf. 953.

⁶⁶ “Entra também tu (...) reunida aos demais escravos junto do altar protector dos bens domésticos”. Cf. 1035-1038.

πολλῶν χρημάτων ἐξαιρετον / ἄνθος, στρατοῦ δώρημ', ἐμοὶ ξυνέσπετο⁶⁷. Ela é cativa de guerra e é precisamente esse o estatuto especial que vamos descortinando ao longo da tragédia, deparando-nos mesmo com momentos em que a relação entre Agamémnon e Cassandra parece ter um carácter mais legítimo e mais elevado do que o de simples concubina do rei. A profetisa demonstra ter por Agamémnon uma atitude de enorme respeito, tratando-o por τῷ μολόντι δεσπότηι / ἐμῶι, meu recém-chegado Senhor, e λέοντος εὐγενοῦς, nobre leão⁶⁸, chegando mesmo a afirmar que irá chorar o seu próprio destino e o dele⁶⁹.

Aliás, J. Davreux, baseando-se no modo como Cassandra se refere a Agamémnon, levanta a hipótese de Cassandra poder estar apaixonada por ele (DAVREUX, 1942: 29), hipótese esta que é contrariada por outros autores, os quais, preferindo uma leitura mais literal do texto, indicam não encontrar nele indícios dessa paixão⁷⁰, leitura esta com a qual tendemos a concordar. Mas independentemente do que esteja subjacente a esse modo de tratamento, o certo é que, “(...) in the course of the play she gradually fills the structural role of proper «wife» abandoned by Clytemnestra” (FOLEY, 2003: 92), parecendo assim haver uma inversão dos respectivos papéis sociais. Enquanto Clitemnestra atraiçoa o rei, seu marido, e planeia o seu assassinato, Cassandra permanece-lhe fiel, chegando mesmo a censurar a esposa legítima pela sua atitude para com ele:

ναῶν τ' ἄπαρχος Ἰλίου τ' ἀναστάτης
 ἄτης λαθραίου τεύξεται κακῆι τύχηι
 οὐκ οἶδεν οἶα γλῶσσα μισητῆς κυνός,
 λε<ί>ξασα κάγκλίναςα φαιδρὸν οὔς, δάκνει.
 τοιάδε τόλμα<ν> θῆλυς ἄρσενος φονεύς
 ἔστιν· τί νιν καλοῦσα δυσφιλές δάκος
 τύχοιμ' ἄν; ἀμφίσβαιναν, ἦ Σκύλλάν τινα
 οἰκοῦσαν ἐν πέτρασι, ναυτίλων βλάβην,
 θύιουσαν Ἄιδου μητέρ' ἄσπονδόν τ' ἄρη

⁶⁷ “Ela veio comigo, flor escolhida para mim num rico despojo, dádiva do meu exército”. Cf. 954-955.

⁶⁸ Cf. 1225-1226 e 1259, respectivamente.

⁶⁹ Cf. 1313-1314.

⁷⁰ Cf. MAZZOLDI (2001) e FRAENKEL (1962).

φίλοις πνέουσιν;⁷¹

Aliás, Clitemnestra chega mesmo a referir-se a Cassandra como “companheira de leito” de Agamémnon, sua ζύνευος, fiel concubina⁷².

Mas, tal como antes referimos, é Apolo que está por detrás de tudo o que acontece à princesa troiana, desde logo porque foi ele que a trouxe até ali, como Cassandra grita em sofrimento: Ἄπολλον Ἄπολλον / ἀγυῖατ', ἀπόλλων ἐμός' / ἄ ποϊ ποτ' ἤγαγές με;⁷³. Aliás, prova disso mesmo são as primeiras palavras de Cassandra proferidas num contexto muito particular. A profetisa entra em cena juntamente com Agamémnon no início do 3º episódio, mas apenas 289 versos depois é que ouvimos a sua voz a irromper no cenário. Oliver Taplin, num artigo em que analisa o uso dramático das entradas e saídas do palco nas tragédias gregas (TAPLIN, 1977: 304 a 322), chama a atenção para o facto de que a técnica usada por Ésquilo na entrada de Cassandra é completamente inusual, já que a atenção da audiência seria direccionada para os actores que entrassem em cena e não se ouve Cassandra falar durante um significativo período de tempo.

Ora, não podemos deixar de referir que Ésquilo faz aqui uso do terceiro actor que já tinha sido nesta altura criado por Sófocles e é afinal extremamente interessante que, tendo Sófocles feito essa alteração com o objectivo de tornar o diálogo mais elaborado, dinâmico e realista, Ésquilo o utilize também, mas decida mantê-lo em silêncio⁷⁴, situação aliás que é referida por Aristófanes em *As Rãs*. Cassandra é claramente uma dessas πρόσχημα τῆς τραγωιδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί⁷⁵, tal como Níobe, cujo silêncio teria como objectivo que ὁ θεατῆς προσδοκῶν καθῆιτο, / ὀπόθ' ἢ Νιόβη τι φθέγγεται⁷⁶.

⁷¹ “Mas o comandante das naus e destruidor de Ílio não sabe o que a odiosa cadela, cuja língua se espraçou, com deleite, em discursos intermináveis, lhe prepara, à maneira da simuladora Ate, com funérea sorte. Vede até onde vai a sua audácia: fêmea assassina do macho. Ela é – que nome de monstro odioso lhe hei-de com justeza aplicar? – uma anfíbena, outra Cila que habita nos rochedos e é o flagelo dos navegantes ou mãe furiosa saída do Hades, que respira uma guerra sem tréguas contra os seus?”. Cf. 1227-1236.

⁷² Cf. 1442.

⁷³ “Apolo, Apolo, Senhor dos Caminhos, verdadeiro Apolo para mim. Ah! Para onde me trouxeste?”. Cf. 1085-1087.

⁷⁴ Acerca do uso de actores silenciosos em Ésquilo, cf. TAPLIN, 1972 e KNOX, 1972.

⁷⁵ “figuras de tragédia que não tugiavam nem mugiam.”. Cf. Aristófanes, *As Rãs*, 913. Para todas as citações de Aristófanes, foi usada a edição de WILSON, 2007 e respectiva tradução de RAMALHO, 2008.

⁷⁶ “o espectador ficasse sentado, na expectativa de ver quando Níobe diria alguma coisa.”. Cf. 919-920.

Mas associado a este objectivo, claramente estratégico na nossa opinião, e descontando a ironia inerente à comédia, há igualmente um outro efeito que o silêncio de uma personagem despertaria na audiência. Tomemos como exemplo Níobe. Quando os que mais amamos nesta vida são levados, que palavra usar se o coração se afoga em sofrimento? O silêncio de Níobe traz assim consigo o peso da tragédia e acreditamos que desta forma inundaria a audiência de emoção⁷⁷.

Ora o silêncio de Cassandra não teria tido um impacto diferente. Ésquilo consegue desta forma sublinhar ainda mais o efeito da sua entrada e despertar na audiência a curiosidade sobre a sua personagem e a expectativa acerca de quais seriam as suas primeiras palavras. Ora, tendo ela perdido o seu estatuto de princesa, tendo visto todos os seus a serem mortos e a sua pátria a ser destruída, tendo sido feita cativa e levada para uma terra que não é a sua, na companhia do mesmo rei que levou a ruína à cidade de Tróia, muito provavelmente esperar-se-ia que Cassandra entoasse um lamento pela sua situação, ou pelos seus e pela sua pátria, ou então que amaldiçoasse os gregos, ou Agamémnon seu captor, ou Páris e Helena. Mas nada disto acontece. Estamos perante, como refere H. D. F. Kitto, “(...) one of the most astonishing moments in all drama.” (KITTO, 1964: 28). As primeiras palavras de Cassandra referem-se a Apolo, tratando-o por seu destruidor:

ὄτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ
ᾧπολλον ᾧπολλον (...)
ἀγνιᾶτ´, ἀπόλλων ἐμός´
ἀπώλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον.⁷⁸

Além de deixar claro que quem a vai destruir, pela segunda vez, é Apolo, as suas palavras são bem representativas do conhecimento completo que já referimos que Cassandra possui sobre todas as coisas: tanto Agamémnon como Clitemnestra não serão os responsáveis pela sua morte, antes fazem parte de um plano divino,

⁷⁷ O silêncio de Cassandra terá certamente causado grande impacto em Sófocles pois assistimos a uma cena semelhante em *Traquínias*: Íole, cativa de Hércules, trazida contra a sua vontade para uma terra inimiga, mantém-se em silêncio perante as ordens e perguntas da esposa legítima de Hércules. A este propósito consultar VÁRZEAS, 1994. Sobre as dramaturgias do silêncio nas tragédias gregas, sugere-se a leitura de SERRA, 2009.

⁷⁸ “Ototototoi popoi da! / Apolo, ó Apolo! (...) / senhor dos caminhos, meu destruidor, / destruíste-me pela segunda vez – em absoluto!” (optamos aqui pela tradução de MOREIRA, 2012 por crermos que é mais representativa da sonoridade das palavras que Cassandra teria emitido na língua grega). Cf. 1072-1081.

sendo apenas instrumentos do braço da vingança de Apolo, o que é aliás comum nas tragédias de Ésquilo⁷⁹. Como refere Jaqueline de Romilly, no mundo religioso do tragediógrafo, “(...) il n’est pas de malheur qui arrive sans l’aveu des Dieux et même, le plus souvent, sans leur volonté expresse.” (ROMILLY, 1958: 55).

E esta é a segunda vez que Apolo destrói Cassandra. É que, da primeira vez, ou seja, quando lhe retira o dom da persuasão, ele destrói a princesa na sua relação com o “outro”. Já em Tróia, a profetisa tinha passado a ser καταγελωμένην μέγα / φίλων⁸⁰, que se voltaram contra ela, sendo perceptível nas suas palavras não apenas o gozo de que foi alvo, mas também a sua injustiça e imerecimento. E agora, na pátria de Agamémnon, ela é rebaixada à dimensão animal quando o Corifeu compara o seu comportamento ao de θηρὸς ὧς νεαιρέτου, um animal recém-capturado⁸¹, é apelidada de μαίνεται, louca⁸², e, ao contrário dos outros profetas, ela sente com sofrimento o esforço da adivinhação: ὑπ’ αὖ με δεινὸς ὀρθομαντείας πόνος / στροβεῖ ταρασσῶν φρομίους ἔφημένους†⁸³.

Mas, no meio de todo este sofrimento e adversidade, Ésquilo mostra-nos uma personagem superior a reagir, superioridade essa que, entre outros aspectos, é salientada por uma certa inversão de valores com a personagem de Agamémnon, i.e., Cassandra possui aqui características que seriam, ou que se julgariam ser, típicas da grandeza de um rei como o chefe da casa dos Atridas. Ambos fazem o mesmo percurso desde o carro que os trouxe à cidade até ao interior do palácio. No entanto, durante esse percurso, Agamémnon deixa-se enganar e enredar nas palavras de

⁷⁹ Tomemos como exemplo a figura de Agamémnon e o aparente dilema com que ele se depara nesta peça pois é demonstrativo do papel crucial dos deuses. O que faz com que Agamémnon sacrifique Ifigénia, sujando as mãos com o sangue de sua própria filha? Calcas indica ser essa a única solução para que os ventos amainem e a armada possa rumar em direcção a Tróia. No entanto, Calcas não passa de um mero adivinho que se limita a interpretar o presságio de Ártemis, uma deusa que nutre sentimentos de ódio pela casa dos Atridas. Agamémnon encontra-se assim perante um dilema: sacrificar a sua própria filha ou desistir da sua expedição a Tróia. Mas poderia o rei desistir desta empresa? A nosso ver, a resposta encontra-se no próprio texto e nas palavras do Coro (60-63). Agamémnon não pode abandonar a expedição a Tróia, sob pena de desobedecer a Zeus hospitaleiro, sendo por isso apenas e tão somente uma extensão do braço vingador do insultado rei dos deuses. A sua acção é determinada pelos deuses com quem ele actua em conformidade, como se um e outros fossem irmãos cúmplices de uma mesma situação.

Faça-se notar que há autores que negam tão grande influência dos deuses na expedição a Tróia, como por exemplo Manuel de Oliveira Pulquério, para quem o chefe da casa dos Atridas está “cego pelos motivos pessoais que o determinam” (PULQUÉRIO, 1992: 16), optando por isso pelo sacrifício da filha. Veja-se opinião contrária em SERRA, 2006: 215-253, para quem os deuses têm um papel essencial nesta questão.

⁸⁰ “objecto da mais violenta troça por parte de amigos”. Cf. 1271-1272.

⁸¹ Cf. 1063.

⁸² Cf. 1064.

⁸³ “De novo o trabalho terrível da verdadeira arte profética me faz girar intimamente e me perturba”. Cf. 1215-1216.

Clitemnestra, ao contrário de Cassandra que não só não se deixa iludir pela mulher do rei, como não entrará no palácio quando ela lhe pede, mas apenas mais tarde, quando decide ela própria entrar. Como refere Oliver Taplin, “Agamemnon’s scene was a journey into obscurity and ignorance: Cassandra is a journey into knowledge and insight.” (TAPLIN, 1977: 322). Os dois acabam por morrer às mãos de uma mesma mulher, mas as suas mortes têm significados diferentes. Para Agamémnon, trata-se de uma morte indigna pois, como guerreiro que é, a sua morte com glória deveria ocorrer no campo de batalha e não às mãos de uma mulher, muito menos da sua legítima esposa. Para Cassandra, trata-se de um acto de coragem pelo modo como decide encarar a morte nos olhos. E é precisamente no seu caminhar para a morte que vemos uma Cassandra majestosa, uma personagem algures na fronteira entre o humano e o divino, a adquirir uma notável grandeza trágica.

Tome-se como exemplo o momento em que o Corifeu pergunta a Cassandra por que não foge se tem conhecimento do que a espera, frase esta que mostra como a “(...) greatness of a noble soul baffles the understanding of the ordinary man.” (FRAENKEL, 1962: 603). De facto, Cassandra recusa fugir porque sabe que tal não adianta: ἤκει τόδ’ ἡμᾶρ· σμικρὰ κερδανῶ φυγῆι⁸⁴. Cassandra conhece demasiado bem o poder do deus, sendo que esse conhecimento transcende o do coro pois “she transcends a boundary of experience which was for the Greeks, one of the defining limits of the human condition.” (SCHEIN, 1982: 12). E, apesar de ter pleno conhecimento de que o seu fim chegara, Cassandra demonstra ser possuidora de um forte carácter neste seu acto de valentia, ou seja, o de não fugir e aceitar o seu destino⁸⁵, sabendo que naquele local apenas a morte a espera.

Morte essa, aliás, que é apresentada por Ésquilo de uma forma que nos faz parecer que estamos perante um sacrifício, cuja imagem nos é transmitida desde logo pelo coro quando refere que Cassandra caminha corajosamente para o altar como uma θεηλάτου / βοός⁸⁶. Resignando-se ao seu destino e dirigindo-se ao altar, Cassandra está, afinal, a dar o consentimento que as vítimas sacrificiais devem dar

⁸⁴ “O meu dia chegou, pouco lucrarei com fugir-lhe.”. Cf. 1301.

⁸⁵ Cremos, aliás, que esta fusão entre uma personagem trágica e a adivinhação do futuro é realizada de um modo completo em apenas duas personagens de Ésquilo: numa mulher, Cassandra, e num deus, Prometeu.

⁸⁶ “uma novilha conduzida por um deus”. Cf. 1297-1298.

para que o seu sacrifício seja aceite pelos deuses. A própria Cassandra compara-se a si mesma a uma vítima sacrificial⁸⁷ quando refere:

ἐμὲ
ἀπήγαγ' εἰς τοιάσδε θανασίμους τύχας,
βωμοῦ πατρώου δ' ἀντ' ἐπίζηνον μένει
θερμὸν κοπέντος φοίνιωι προσφάγματι.
οὐ μὴν ἄτιμοί γ' ἐκ θεῶν τεθνήξομεν⁸⁸

É perante a decisão de Cassandra de avançar para os braços da morte que o Corifeu lhe atribui duas características que pertencem essencialmente a homens, e mais especificamente a reis: a de ter uma εὐτόλμου φρενός, alma corajosa⁸⁹, e a de εὐκλεῶς (...) καθανεῖν, morrer com glória⁹⁰, por oposição a Agamémnon que, em *Coéforas*, se afirma ter tido τρόποισιν οὐ τυραννικοῖς θανών, uma morte indigna de um rei⁹¹. Ésquilo torna-a assim uma personagem não só superior a Agamémnon e a Clitemnestra, como também majestosa no modo como equipara o seu comportamento a heróis masculinos. Note-se ainda a fantástica ironia subjacente à oposição entre Agamémnon, que “pode mas não vê”, e Cassandra, que “vê mas não pode”⁹².

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.

No entanto, por mais simpatia que Cassandra desperte em nós, não podemos ignorar o facto de que a princesa troiana não foi castigada em vão. A princesa possui uma culpa individual. Como refere Werner Jaeger, era devido à “(...) vontade de deus

⁸⁷ Vários são os autores que, devido à sua morte sacrificial e estatuto de παρθένος, comparam Cassandra e Ifigénia. A este propósito, consulte-se MITCHELL-BOYASK (2006).

⁸⁸ “trouxe-me a este destino de morte, em que, em vez do pátrio altar, um cepo me espera, banhado pelo quente sacrifício do meu sangue”. Cf. 1275-1279.

⁸⁹ Cf. 1302.

⁹⁰ Cf. 1304.

⁹¹ Cf. 479. Para todas as citações de *Coéforas*, foi usada a edição de WEST, 1991 e respectiva tradução de PULQUÉRIO, 1992.

⁹² Expressão de José Pedro Serra no Seminário *História do Teatro*, 2012.

que o demónio da maldição caía sobre ele. Isso não o livrava das inditasas consequências da sua acção.” (JAEGER, 1969: 373). Por ter recusado e enganado o deus Apolo, Cassandra incorre num acto de ὕβρις⁹³, não podendo por isso ser vista apenas como uma vítima frágil e inocente nas mãos dos deuses. Ela teria sempre de ser castigada pela sua falta.

E, muito provavelmente, terá sido exactamente por esta mesma razão que Ésquilo criou, se é que foi ele a fazê-lo, a ligação amorosa a Apolo. Caso contrário, todo o sofrimento de Cassandra teria sido apenas uma injustiça, não se enquadrando afinal na lei da justiça divina do tragediógrafo, onde o homem sofre as consequências da sua acção, mesmo sendo a que fazia parte do seu próprio destino imposto pelos deuses. Não podemos deixar de referir que existe uma outra hipótese para esta criação de Ésquilo e que se baseia na diferença entre Cassandra e os restantes profetas. É que, enquanto estes vêem o futuro através de sinais exteriores, no feminino deparamos com a crença antiga de que não pode haver êxtase mântico sem uma união com o deus. Não seria, porém, de admirar, tendo em conta o génio de Ésquilo e a sua arte dramática, que uma dada situação em concreto possa servir mais do que um objectivo.

Mas, independentemente da razão que levou Ésquilo a criar a ligação amorosa entre Cassandra e Apolo, o certo é que a recusa da profetisa conduziu a um castigo terrível. Poderá porventura parecer que a sua morte terá sido então um excesso ou uma desproporção em relação à falta cometida, mas a verdade é que, desde o momento em que Cassandra enganou o deus, entrou na galeria das jovens virgens que, por rejeitarem, enganarem ou resistirem a Apolo, tiveram de sofrer castigos brutais como, por exemplo, Corónis, que será morta pelo fogo por se ter casado com outro homem, estando já grávida do deus⁹⁴. Não podemos, no entanto, perder de mira, como refere José Pedro Serra, que “não é, porém, nem sobre a falta, nem sobre o castigo que incide a tragédia, mas sobre a paradoxal natureza de um saber que exclui e ostraciza quem o possui.” (SERRA, 2006: 399).

Durante muito tempo, os estudiosos tenderam a considerar a discussão acerca da cena de Cassandra em *Agamémnon* inferior aos grandes temas e assuntos debatidos na trilogia. Seth Schein adianta como causa o facto de se ter, durante muito

⁹³ Denotando-se aqui o traço de individualismo ou teimosia que estará presente em muitas das configurações modernas do mito de Cassandra.

⁹⁴ Cf. Píndaro, *Píticas*, III.

tempo, seguido à risca a ideia de Aristóteles, segundo a qual o μύθος é a alma da tragédia e que qualquer cena que não fizesse avançar a história seria certamente inferior às restantes (SCHEIN, 1982: 11). Esta é uma ideia cada vez mais refutada e a qual também contestamos por completo, concordando com P. G. Mason quando refere que “(...) there is not a line nor a character nor a situation which is not in some way a development of the central theme.” (MASON, 1959: 84). Se um dos temas centrais de *Agamémnon* é a concepção da justiça, Cassandra é uma das personagens que melhor a exemplifica. E, como todas as tragédias, a sua tragédia pessoal ultrapassa o seu próprio sofrimento, sendo afinal um paradigma da condição humana. Atentemos nas palavras de José Pedro Serra: “A consciência da mutabilidade da fortuna (...) revela, não apenas a vulnerabilidade de Cassandra, mas a vulnerabilidade da condição humana...” (SERRA, 2006: 397), vulnerabilidade essa que está bem patente nas últimas palavras da princesa troiana:

ἰὸ βρότεια πράγματ' εὐτυχοῦντα μὲν
σκιά τις ἄν τρέψειεν· εἰ δὲ δυστυχῆι,
βολαῖς ὑγρώσσων σπόγγος ὄλεσεν γραφήν.
καὶ ταῦτ' ἐκείνων μᾶλλον οἰκτίρω πολὺ⁹⁵

Assim, a lei da aprendizagem pelo sofrimento, estipulada por Zeus, ainda hoje vigora, pois desde então e até aos nossos dias continuamos a aprender com o sofrimento de Cassandra. Aprendemos sobretudo que, ao agir, “(...) o homem cai em culpa, toda culpa encontra sua expiação no sofrimento, e o sofrimento leva o homem à compreensão e ao conhecimento. Este é o caminho do divino através do mundo, tal como Ésquilo o viu.” (LESKY, 2010: 119).

⁹⁵ “Ó condição humana! A felicidade, uma simples sombra basta para a alterar; quando se é infeliz, uma esponja húmida destrói de um golpe a pintura. E das duas mudanças esta última é a que me parece mais para lamentar.” Cf. 1327-1330.

2. Cassandra em *As Troianas*, de Eurípides

ὦ φίλη πατρίς,
οἳ τε γῆς ἔνερθ' ἀδελφοὶ χῶ τεκῶν ἡμᾶς πατήρ,
οὐ μακρὰν δέξεσθέ μ' ἤξω δ' ἐς νεκροὺς νικηφόρος
καὶ δόμους πέρσας Ἀτρείδων, ὧν ἀπωλόμεσθ' ὕπο⁹⁶

Para Eurípides, o caminho a percorrer será claramente diferente do de Ésquilo. Desde logo porque o tragediógrafo já não viveu, como o autor da *Oresteia*, no tempo das gloriosas batalhas de Maratona e Salamina, um tempo de esplendor em que a Grécia havia vencido os Persas numa guerra pela liberdade grega⁹⁷, mas antes na época conturbada da Guerra do Peloponeso, uma guerra que já não é entre gregos e bárbaros⁹⁸, mas de gregos entre si, numa contenda que terminou em desgraças várias, tanto para os vencidos como para os vencedores, e que levará à ruína do império ateniense. É de realçar que, na altura de representação de *As Troianas*, Atenas preparava-se para mais uma expedição de carácter imperialista, desta vez à Sicília, e pouco tempo antes havia massacrado os habitantes da ilha de Melos por estes terem decidido manterem-se neutros em determinada altura do conflito entre Atenas e Esparta. A reacção de Atenas fora verdadeiramente brutal. De acordo com Tucídides, οἱ δὲ ἀπέκτειναν Μηλίων ὅσους ἡβῶντας ἔλαβον, παῖδας δὲ καὶ γυναῖκας ἠνδραπόδισαν· τὸ δὲ χωρίον αὐτοὶ ὠκίσαν, ἀποίκους ὕστερον πεντακοσίους πέμψαντες⁹⁹. Ora, enquanto em *Agamémnon* nos deparamos com uma intensa

⁹⁶ “Pátria cara, e vós, irmãos meus, que estais debaixo da terra, e pai que nos gerou, não demorareis a receber-me. Vitoriosa chegarei junto dos mortos, depois de destruir a casa dos Atridas, que nos deitou a perder.”. Eurípides, *As Troianas*, 458-461.

Para todas as citações de *As Troianas*, foi usada a edição de DIGGLE, 1992 e respectiva tradução de ROCHA PEREIRA, 1996.

⁹⁷ Aliás, a prova do peso em Ésquilo dos tempos por ele vividos encontra-se inclusive e de forma bem marcante no seu epitáfio (que tudo indica ter sido escrito pelo próprio) e no qual se refere à batalha de Maratona, omitindo por completo o seu trabalho de tragediógrafo.

⁹⁸ Entendido no sentido grego, ou seja, no de todo aquele que não fala a língua grega.

⁹⁹ “ (...) os Atenienses mandaram matar todos os homens adultos que apanharam e venderam para escravos crianças e mulheres. Finalmente vieram eles próprios habitar a região, depois de para lá terem enviado quinhentos colonos.”. Cf. Livro V, CXVI, 4.

reflexão sobre culpa, destino e justiça, em *As Troianas* assistimos a uma forte intenção moral, a uma denúncia dos crimes cometidos em nome da guerra. Como refere Marília Pinheiro, a tragédia “(...) utiliza o mito para, através dele, equacionar problemas que carecem de solução.” (PINHEIRO, 2007: 25). Consequentemente, a utilização que cada um dos tragediógrafos faz da figura de Cassandra, ou o modo como optou por usar ou salientar determinados pontos ou episódios da sua vida em detrimento de outros, encontra-se intimamente relacionada com a ideologia resultante das circunstâncias históricas em que cada um deles viveu.

Ao contrário de Ésquilo, em Eurípides, como refere Werner Jaeger, estamos perante a “tragédia da dor inocente” (JAEGER, 1969: 373). As suas personagens são assim inocentes, isentas de culpa, sendo acentuado o seu carácter de vítimas¹⁰⁰. É assim que encontramos Cassandra nesta tragédia: uma figura que possui claramente o carácter de uma vítima passiva, acentuado essencialmente a partir de dois reveses da fortuna. O primeiro assenta na recuperação por Eurípides de um dos traços da profetisa na época arcaica, ou seja, a violência de Ájax sobre a princesa troiana. O tragediógrafo recupera este episódio da vida de Cassandra que nos aparece referido pela primeira vez na *Chrestomatia* de Proclo¹⁰¹, convertendo-o afinal na causa pela qual os gregos irão ser castigados com um devastador naufrágio no seu regresso de Tróia¹⁰², tal como a própria deusa Atena indica no início da peça, quando pede ao deus Posídon que intervenha:

οὐκ οἶσθ' ὕβρισθεῖσάν με καὶ ναοὺς ἐμούς;
(...) κοῦ δειν' Ἀχαιῶν ἔπαθεν οὐδ' ἤκουσ' ὕπο
(...) ὡς ἂν τὸ λοιπὸν τᾶμ' ἀνάκτορ' εὐσεβεῖν
εἰδῶσ' Ἀχαιοὶ θεοὺς τε τοὺς ἄλλοις σέβειν¹⁰³

Para todas as citações de Tucídides, foi usada a edição de JONES, 1958 e respectiva tradução de ROSADO FERNANDES, 2010.

¹⁰⁰ Acerca do modo como Eurípides coloca as suas personagens de tragédias mais próximas, gostando “de as fazer descer das alturas lendárias”, consultar DE ROMILLY, 2008: 125-141.

¹⁰¹ Cf. Capítulo anterior.

¹⁰² Seguimos a ideia de autores como Albin Lesky que não crêem que a personagem de Cassandra tenha sido o motivo da raiva de Atena mas antes a impiedade cometida por Ájax no seu templo (LESKY, 2010: 228). No entanto, quer o motivo tenha sido ou não a violência exercida sobre Cassandra, o que parece indiscutível é que foi o episódio entre a princesa troiana e Ájax a causa do castigo dos gregos.

¹⁰³ “Não sabes do ultraje que fizeram a mim e ao meu templo? (...) E sem que (Ájax) sofresse mal algum nem censura dos Aqueus (...) para que de futuro os Aqueus aprendam a venerar os meus templos e a respeitar os outros deuses.” Cf. 69-86.

O segundo episódio que acentua o carácter de vítima de Cassandra é o da sua partida para Argos como concubina de Agamémnon, não havendo aqui qualquer ambiguidade quanto ao seu estatuto social futuro, ao contrário do que vemos em *Ésquilo*: a princesa troiana será levada como concubina, λέκτρων σκότια νυμφευτήρια, para a ocultar o seu leito partilhar¹⁰⁴. É aliás explícita a razão de Agamémnon em o fazer: ἔρωσ ἐτόξευσ' αὐτὸν ἐνθέου κόρης¹⁰⁵. No entanto, o que acentua o carácter de vítima de Cassandra não é tanto a mudança do seu estatuto de princesa troiana para o de concubina, mas sim o que essa mudança representa. É que Cassandra pertence a Apolo, a quem ela se dedicou inteiramente e de quem recebeu a recompensa da ἄλεκτρον ζόαν, perpétua virgindade¹⁰⁶.

É tendo em conta a sua pertença a Apolo e o pacto existente entre ambos que a paixão de Agamémnon por Cassandra o fará incorrer num acto de impiedade para com o deus, o que, aliás, se torna manifesto pelas palavras do deus Posídon no início da peça, ao antecipar o que se irá passar, referindo-se à união de Cassandra com Agamémnon como demonstrativa do τὸ τοῦ θεοῦ τε παραλιπὼν τό τ' εὐσεβῆς¹⁰⁷. A virgindade de Cassandra é aqui altamente valorizada. Se até o deus Apolo a deixou virgem, como pode agora um mortal vir alterar esse seu estado?

Tendo isto em conta, nunca poderia Cassandra ter aqui com Apolo uma relação tormentosa e muito menos ver no deus o seu destruidor como em *Agamémnon*, antes a vemos referir-se a ele como τοῦ φιλάτου μοι θεῶν, o mais caro dos deuses¹⁰⁸. Não é feita também ao longo da peça qualquer referência ao engano em que ela induziu o deus ou sequer à sua recusa em se entregar a ele; Cassandra não terá aqui nenhuma culpa por expiar e se, em *Agamémnon*, a princesa se desfaz dos seus ornamentos de profetisa num acto de raiva para com Apolo, em *As Troianas* esse mesmo acto é acompanhado de uma grande tristeza¹⁰⁹ e de um imenso respeito pelo deus. É que o seu estatuto de concubina de Agamémnon é inconsistente com a sua posição de profetisa virgem, pelo que só lhe resta retirar as suas insígnias, símbolo da sua pertença a Apolo. Não é de admirar por isso que Agamémnon seja comparado a *Ájax*: ἄλλος τις Αἴας, ὡς ἔοικε, δεύτερος / παιδὸς πέφηνε σῆς¹¹⁰.

¹⁰⁴ Cf. 252.

¹⁰⁵ “Acertou nele as suas setas o amor à jovem inspirada pelo deus”. Cf. 255.

¹⁰⁶ Cf. 254.

¹⁰⁷ “desprezo pela piedade e pelo desejo do deus”. Cf. 43.

¹⁰⁸ Cf. 451.

¹⁰⁹ Cf. 451-454.

¹¹⁰ “Outro *Ájax*, ao que parece, pela segunda vez surgiu à tua filha”. Cf. 618-619.

No entanto, apesar de tornar Cassandra uma vítima das circunstâncias, Eurípides consegue manter a mesma solidão, a mesma estranheza e descrença por parte daqueles que a rodeiam em relação às suas profecias e às suas atitudes. Só que desta vez essa falta de credibilidade não será um castigo devido a uma falta cometida, mas antes uma consequência do seu comportamento. Para uma melhor compreensão deste ponto importa atentar no momento em que Cassandra entra em cena. Com efeito, é num ambiente desolador, de carnificina e de intenso sofrimento por parte de Hécuba, a quem foi revelado o destino cruel de suas filhas Cassandra e Policena, da sua nora Andrómaca e de si própria, que Cassandra irrompe pelo palco, com os seus símbolos de profetisa de Apolo, a dançar e a cantar o seu próprio himeneu, com a exuberância natural das raparigas que vão casar, inclusive com tochas acesas nas mãos, como manda o costume, exortando as mulheres a também dançarem com a mesma alegria. A Cassandra que entra em cena em pleno furor parece anunciar as futuras bacantes euripidianas. παράδος ἐμοὶ φῶς ὄν γὰρ ὀρθὰ πυρφορεῖς / μαινὰς θοάζουσ’¹¹¹, diz-lhe Hécuba. Ao entrar a correr pela cena βακχεύουσιν, em delírio¹¹², Cassandra lembra efectivamente as bacantes nas suas corridas pelas montanhas, um dos rituais do dionisismo. Por isso, ela será comparada a uma ménade. Mas Cassandra também é apelidada de louca, parecendo em primeira instância que loucura e menadismo caminham de mãos dadas. Se por um lado as suas atitudes de ménade parecem acentuar o carácter de excepcionalidade de Cassandra, por outro elas parecem levar à sua marginalização. Ora, não podemos desde logo deixar de fazer notar que encontramos aqui uma clara ligação entre os cultos de Apolo e de Dioniso, ambos deuses de possessão. Se Cassandra é reconhecida como profetisa de Apolo, é verdade também que o modo como ela entra em cena faz lembrar aos outros uma ménade¹¹³.

Vários são os autores que defendem a ideia de que Cassandra é considerada louca por aqueles que a rodeiam devido ao seu comportamento de bacante. Neste caso, parece-nos, estes mesmos autores teriam que assumir que, então, a loucura seria uma consequência do menadismo. Ora, o que nos parece é que esta não se trata de uma relação directa. Há, efectivamente, um elemento irracional no delírio de

¹¹¹ “Entrega-me esses archotes! É que não os levas como deve ser, ao correres como uma Ménade”. Cf. 348-349.

¹¹² Cf. 342.

¹¹³ Acerca da figura de Cassandra entre Apolo e Dioniso, sugere-se a leitura de MAZZOLDI, 2001: 241-244.

Cassandra mas apenas e tão somente, em nossa opinião, pelo facto de que a sua atitude e as suas palavras não são de todo coerentes com os códigos sociais nem com o ambiente do momento. A verdade é que nem o coro, nem Hécuba compreendem como é possível que, num ambiente de desgraça, uma qualquer pessoa consiga dançar de modo esfusiante, enquanto entoava um canto nupcial. Esta celebração mostra-se totalmente inapropriada à situação que então se vive e o comportamento de Cassandra parece mesmo estar claramente em forte contradição com o presente.

Aliás, o próprio Taltíbio refere a loucura de Cassandra associando-a à palavra: εἰ μή σ' Ἀπόλλων ἐξεβάκχευεν φρένας, / οὐ τᾶν ἀμισθὶ τοὺς ἐμοὺς στρατηλάτας / τοιαῖσδε φήμαις ἐξέπεμπες ἄν χθονός¹¹⁴. De facto, como é possível que uma qualquer pessoa, depois da enorme vitória dos gregos, venha pretender mostrar que Tróia é μακαριωτέραν / ἢ τοὺς Ἀχαιοὺς, mais ditosa do que os Aqueus¹¹⁵, e de que é sua τὸ κάλλιστον κλέος, a mais bela glória¹¹⁶? Alguém assim só pode estar louco! Aliás, esta é, inclusive, a causa da surpresa e do motivo de crítica de Taltíbio a Agamémnon, quando sabe da sua paixão por Cassandra:

ἀτὰρ τὰ σεμνὰ καὶ δοκίμασιν σοφὰ
οὐδέν τι κρείσσω τῶν τὸ μηδὲν ἦν ἄρα.
ὁ γὰρ μέγιστος τῶν Πανελλήνων ἄναξ,
Ἀτρώως φίλος παῖς, τῆσδ' ἔρωτ' ἐξαίρετον
μαινάδος ὑπέστη· καὶ πένης μὲν εἰμ' ἐγώ,
ἀτὰρ λέχος γε τῆσδ' ἄν οὐκ ἠτιησάμην.¹¹⁷

Ora, tal como em *Agamémnon*, o “outro” está coberto pela cegueira perante as palavras da profetisa. Cassandra é considerada louca porque nem o coro, nem Hécuba, nem Taltíbio conseguem vislumbrar qualquer lógica nas suas atitudes ou nas suas palavras. Assim, ela não é considerada louca porque entra a dançar como uma ménade, mas antes pelo facto de que a sua visão, que chega mais além, vislumbra um ângulo da situação que o “outro” não consegue alcançar. Para esse “outro”,

¹¹⁴ “Não fosse Apolo que te transtornou o espírito e não seria impunemente que acompanharias com tais augúrios a saída dos meus chefes destas terras”. Cf. 408-410.

¹¹⁵ Cf. 365-366.

¹¹⁶ Cf. 386.

¹¹⁷ “Afinal os grandes e com fama de sábios não são nada superiores aos que são tidos por nada. Ora vede como o mais alto soberano de todos os Gregos, o filho querido de Atreu, se submeteu à paixão por esta louca por ele escolhida. Pois eu sou pobre, mas não a levaria para o meu leito.”. Cf. 411-416.

Cassandra, em vez de evocar a imensa tristeza pela destruição da sua cidade, pela morte de seu pai e de seus irmãos e de ser arrastada para outra cidade como concubina do rei vencedor, antes se regozija por um bom casamento e pela glória da cidade e dos seus concidadãos derrotados. É a sua extrema lucidez, sem quaisquer véus ilusórios, que marginaliza afinal Cassandra.

Eurípides vem assim acentuar a figura da profetisa como um elemento estranho, uma “vergonha” que convém ocultar aos estrangeiros que a não conhecem. Assim, apesar de nesta peça não haver qualquer maldição de Apolo sobre Cassandra, como acontece em *Agamémnon*, nela encontramos afinal a mesma descrença por parte dos que a rodeiam, sendo que Cassandra “(...) se convierte en profetisa malograda y en extranjera en su propia patria, desde el momento en que su condición de incomprendida la condena irremediabilmente a la exclusión social.” (IRIARTE, 1990: 105).

Mas, apesar da sua exclusão, Cassandra continua a ser possuidora de um conhecimento superior ao das restantes personagens, conhecimento esse que lhe é transmitido por Apolo. Note-se que, também neste ponto, encontramos claras diferenças relativamente à Cassandra esquiliana. Enquanto em *Agamémnon* são vários os momentos em que a princesa tem claros acessos de inspiração profética, tal como antes mostrámos, em *As Troianas* não encontramos nenhuma cena em que se assista a um desses momentos. Aqui, Cassandra não vê, antes narra os acontecimentos, sendo um claro exemplo disso a sua profecia acerca da digressão de Ulisses¹¹⁸. Na verdade, quando Cassandra entra em cena, ela já é possuidora do conhecimento do que se irá passar e quando a vemos entoar e dançar o himeneu em aparente delírio, tal como indica Jacqueline de Romilly, este delírio “(...) est un reflet de sa souffrance présente et non l’effet direct d’une révélation divine concernant l’avenir (...). Du délire prophétique on ne voit plus que l’effet indirecte, sous la forme d’une exaltation toute psychologique.” (ROMILLY, 1961: 95).

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, o seu comportamento de ménade e a sua suposta loucura, o que não deixa de ser irónico pois Cassandra é afinal possuidora de uma tremenda lucidez sobre tudo o que se irá passar. Ironicamente, quando ela entra a

¹¹⁸ Cf. 431-443.

cantar o seu himeneu¹¹⁹, em circunstâncias normais, “(...) this would be a perfectly natural song for a Trojan princess to sing on her wedding day. For Cassandra however it is tragic.” (BARLOW, 1993: 173)¹²⁰.

Ora, quando Hécuba refere que οὐ ταῦτόν (...) τῷ βλέπειν τὸ κατθανεῖν / τὸ μὲν γὰρ οὐδέν, τῷ δ’ ἔνεισιν ἐλπίδες¹²¹, está precisamente a referir-se a esse grande véu de ilusão que tolda o conhecimento aos mortais e que nos foi dado por Prometeu. A esperança que reside na caixa de Pandora e que ao mesmo tempo nos protege da dor e do sofrimento, toldando-nos assim o conhecimento, é o que Cassandra não possui, sendo por isso detentora de uma “(...) aguda, dolorosa e solitária lucidez, porque descarnada de ilusões e esperanças e não partilhável...” (SERRA, 2004: 130). É esta lucidez que lhe permite celebrar o momento, pois Cassandra sabe que os vencedores não sofrerão menos que os vencidos. Ela possui conhecimento do que será alcançado com a sua união a Agamémnon, argumento com o qual procura consolar a sua própria mãe: ὧν οὐνεκ’ οὐ χρή, μήτηρ, οἰκτίρειν σε γῆν, / οὐ τὰμὰ λέκτρα· τοὺς γὰρ ἐχθίστους ἐμοὶ / καὶ σοὶ γάμοισι τοῖς ἐμοῖς διαφθερῶ¹²².

É, pois, a vingança o que alimenta Cassandra e é ela o motivo da sua aparente alegria. Como profetisa de Apolo, ela sabe que Agamémnon irá morrer às mãos de Clitemnestra por a ter levado consigo para Argos, tal como sabe que a rainha, por sua vez, será vingada por Orestes. Ela sabe que levará à morte aquele que destruiu todos os seus, sendo evidente o seu ódio por Agamémnon: ἦξω δ’ ἐς νεκροὺς νικηφόρος / καὶ δόμους πέρσασ’ Ἀτρειδῶν, ὧν ἀπωλόμεσθ’ ὑπο¹²³. Cassandra vê assim na sua união com Agamémnon o instrumento de vingança da sua família. Encontramos, pois, aqui presente outra vertente do mito que associa Cassandra às divindades vingadoras encarregues de perseguir e castigar os mortais e de repor a Justiça, aquelas acerca de quem Heraclito afirmou que Ἥλιος γὰρ οὐχ ὑπερβήσεται μέτρα· εἰ

¹¹⁹ É de notar que o casamento não possuía na Grécia clássica as fronteiras delimitadas que hoje possui, não sendo por vezes simples a distinção entre o estatuto de mulher legítima e o estatuto de concubina. Para aprofundar este tema, sugere-se a leitura de VERNANT, 1974, 57-81.

¹²⁰ Sugere-se a leitura de WERNER, 2002, onde se faz uma interessante analogia entre o discurso e as atitudes de Cassandra nesta peça e os elogios fúnebres e funerais da época.

¹²¹ “Não é a mesma coisa (...) morrer ou ver a luz do dia. Uma coisa é nada; na outra, reside a esperança”. Cf. 632-633.

¹²² “Por estes motivos, não deves, ó mãe, lamentar esta terra nem os meus esposais, pois é com os meus desposórios que vou destruir os seres mais odiosos, quer a ti quer a mim”. Cf. 403-405.

¹²³ “Vitoriosa chegarei junto dos mortos, depois de destruir a casa dos Atridas, que nos deitou a perder”. Cf. 460-461.

δὲ μή, Ἐρινύες μιν Δίκης ἐπίκουροι / ἐξευρήσουσιν¹²⁴, e com quem a própria Cassandra se identifica: μίαν τριῶν Ἐρινὺν τῆσδέ μ¹²⁵. Já em *Agamémnon* Cassandra indicara que não morreria οὐ μὴν ἄτιμοί γ' ἐκ θεῶν¹²⁶, mas em *As Troianas* ela assume directamente o papel de Erínia¹²⁷ pois será a sua união forçada com Agamémnon que terá como consequência a sua morte e a vingança dos seus. E aqui voltamos a vislumbrar um lado glorioso na morte de Cassandra, embora com contornos diferentes daqueles que encontramos em *Agamémnon*. É que, nesta tragédia, o aspecto glorioso da sua morte está claramente associado ao seu papel de Erínia. Como explica Ana Iriarte: “En présentant son mariage-mort avec le général de l’armée grecque comme un affrontement ultime et définitif contre l’ennemi, Cassandre revendique pour elle-même un statut similaire à celui de ses frères morts courageusement pour la patrie.” (IRIARTE, 1999: 61). Estatuto com o qual, aliás, já o coro em *Agamémnon* a tinha identificado. Por isso, a princesa troiana ostenta o seu papel com orgulho e triunfo.

Não podemos também deixar de referir que não é certamente por acaso que em *As Troianas* se assiste à recuperação da figura das Erínias, personificadas na personagem de Cassandra, antes da sua transformação em Euménides¹²⁸. É que Eurípides, o mais trágico de todos os poetas, na opinião de Aristóteles, coloca-nos perante um conflito profundamente trágico, não havendo hipótese de reconciliação ou modo de fugir da dor e do sofrimento. Tal como as palavras de Posídon mostram, e de que Cassandra é exemplificativa: μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις / ναοὺς τε τύμβους θ', ἱερὰ τῶν κεκμηκότων / ἐρημία δὸς αὐτὸς ὄλεθ' ὕστερον¹²⁹, ou seja, os vencedores que assim actuam não sofrerão menos que os vencidos.

¹²⁴ “O Sol não excederá as medidas; se o fizer, as Erínias, servas da justiça, hão-de encontrá-lo.” Cf. fragmento B94. Para todas as citações de Heraclito, foi usada a edição de KRANZ, 1956 e respectiva tradução de COSTA, 2005.

¹²⁵ “uma das três Erínias, que sou eu”. Cf. 457.

¹²⁶ “sem ser vingada pelos deuses”. Cf. 1279.

¹²⁷ Cf. 356-361, 405-406 e 461-462.

¹²⁸ Esta transformação ocorre no final da Oresteia, após o confronto entre o direito dos deuses antigos e o direito dos novos deuses do Olimpo, conflito esse que terminará em paz com a instituição de um tribunal pela deusa Atena, em Euménides, e com o fim da maldição da casa dos Atridas.

¹²⁹ “Louco entre os mortais é aquele que arrasar cidades, templos e túmulos, lugares consagrados dos que já partiram. Quem os devastar, mais tarde há-de perecer por sua vez”. Cf. 95-97.

3. Conclusão

Tendo em conta o antes exposto acerca das peças *Agamémnon* e *As Toianas*, verificamos então que nem Eurípides nem Ésquilo “(...) seem to have developed the character of Cassandra arbitrarily, and they have selected from the material available what best suited the essential role she plays in their tragedies.” (MASON, 1959: 93). Por isso não encontramos em *Agamémnon* o episódio da violência de Ájax sobre Cassandra ou a maldição de Apolo em *As Troianas*. Por isso também as relações que a profetisa estabelece com Apolo e Agamémnon são tão diferentes nas duas tragédias. Mas, apesar das diferenças, encontramos vários traços em comum sendo que, afinal, como indica Jacqueline de Romilly: “La différence d’esprit essentielle est qu’Eschyle met en relief la crainte tandis qu’Euripide insiste sur la souffrance.” (ROMILLY, 1986: 73, n.1). O que é certo é que será primordialmente nestas duas tragédias que os autores modernos irão beber a inspiração para as suas Cassandras, o que é representativo da força com que ambos os tragediógrafos a desenharam. O mito da princesa troiana, profetisa de Apolo, cujo destino ficará para sempre ligado ao de Agamémnon, eternamente possuidora de um conhecimento superior mas simultaneamente a sofrer a terrível dor da impotência, de tudo ver e de nada poder fazer por não ser acreditada por nenhum daqueles que a rodeiam.

CAPÍTULO V

CASSANDRA NA ÉPOCA HELENÍSTICA: LÍCOFRON

κείναις ἐγὼ δηναῖον ἄφθιτος θεὰ
ῥαβδηφόροις γυναιξίν ἀδηθήσομαι.¹³⁰

A época helenística foi considerada a “época de ouro” da ciência antiga. É a altura em que se desenvolvem os métodos de observação e o gosto pelos pormenores. Marcada pela erudição, é nesta época que assistimos aos trabalhos de catalogação da literatura grega, à procura da reconstituição dos textos originais e à ordenação dos trabalhos de vários escritores, como Píndaro. Não será certamente por acaso que dois dos maiores escritores desta época tenham sido bibliotecários em Alexandria: Calímaco e Apolónio de Rodes. No entanto, como refere Maria Helena da Rocha Pereira:

“A erudição, o gosto da análise e do pormenor, a preocupação do rigor, sob os quais a invenção geralmente sufoca, tiveram a vantagem de constituir o clima ideal para os estudos científicos (...) mas não para a arte literária.” (ROCHA PEREIRA, 1993: 549).

É precisamente neste terreno um pouco árido que encontramos um poema de Lícofron, intitulado *Alexandra*¹³¹, o qual relata as profecias da princesa troiana Cassandra, num longo monólogo em que um mensageiro vai transmitindo a Príamo

¹³⁰ “E eu serei chamada, durante muito tempo, deusa imortal, / por aquelas mulheres que transportam os bastões.” Cf. Lícofron, *Alexandra*, 1139-1140.

Para todas as citações de Lícofron, foi usada a edição de MASCIALINO, 1964 e efectuadas as respectivas traduções por Maria Luísa Resende.

¹³¹ Sobre esta designação atribuída a Cassandra consultar DAVREUX, 1942: 88 e seguintes.

as profecias de sua filha em forma de discurso directo, como se se tratasse da própria Cassandra.

Lícofron teve a honra de ser incluído na plêiade dos sete melhores poetas alexandrinos do seu tempo. Do muito que parece ter escrito, apenas chegaram até nós o poema *Alexandra*, os títulos de cerca de vinte tragédias, indicados na *Suda*, e muito poucos fragmentos. Escrito provavelmente cerca do ano 295 a.C.¹³², o poema, para além do seu valor como fonte de informação mitológica, constitui também um importante documento histórico. Por um lado, o poeta inclui no relato das profecias a história do seu tempo, o que nos permite hoje reflectir sobre o impacto da conquista dos reinos helénicos nos seus contemporâneos (antecipando o tema da glória de Roma que será cantado três séculos mais tarde por Virgílio). Por outro lado, o léxico usado é de extrema importância, pois das 3000 palavras do poema cerca de 518 são *hapax legomena* e 117 encontram-se neste poema pela primeira vez¹³³. Não se trata por isso de um poema de leitura fácil, mais ainda se tivermos em conta a sua linguagem constituída por imensos adjectivos compostos. Isto, associado ao facto da identificação das personagens não ser feita pelo seu nome, mas antes mediante metáforas e perífrases, e ainda por se basear num amplo material mítico, leva alguns autores a crerem que não se trataria de um poema para representações públicas, mas antes de leitura para as elites.

Contudo, como sublinha Alexander Sens, a nossa dificuldade acrescida na leitura e interpretação de *Alexandra* poderá basear-se no facto de não termos hoje acesso a todas as fontes do poeta.

De qualquer forma, para o que agora nos interessa especificamente e no que concerne à figura mítica de Cassandra, o uso deste tipo de discurso, que recorre a palavras raras, a uma complexa sintaxe e a metáforas e perífrases que ocultam os nomes das personagens a que se refere, é afinal perfeitamente coerente uma vez que se trata de um poema que pretende ser a transcrição de uma longa profecia, transmitindo com sucesso a obscuridade da linguagem oracular. Cremos, aliás, ser esta a razão pela qual, ao longo da sua longa profecia, Cassandra evoca várias

¹³² A partir da interpretação de alguns dados históricos indicados no poema, os críticos dividem-se acerca da data de escrita do poema e, conseqüentemente, acerca da sua autoria, colocando-se a possibilidade da existência de dois autores de nome Lícofron. Para um conhecimento mais aprofundado desta questão, consultar SENS, 2010: 303-305 ou MASCIALINO, 1956, xxix e ss. Para uma opinião oposta, consultar WHITE, 1997.

¹³³ Cf. PRIETO, Maria Helena Ureña (2001), *Dicionário de Literatura Grega*, Lisboa/S.Paulo, Verbo, s.u. "Lícofron".

personagens, mas quase sempre substituindo os seus nomes próprios por nomes de animais (excepção feita a algumas personagens secundárias). De facto, o nome próprio, “(...) du fait de son caractère univoque, est mal venu dans une prophétie, toujours oblique et incertaine par définition.” (CUSSET, 2006: 50)¹³⁴.

Ora a verdade é que a linguagem aqui usada é perfeitamente coerente com a caracterização de Cassandra como sibila. Aliás, para além de profetizar apenas desgraças numa linguagem obscura, encontramos desde logo a princesa troiana em circunstâncias que são uma clara analogia com uma sibila. Na verdade, com Lícofron, “(...) la légende de Cassandre s’enrichit d’un élément nouveau: sur l’ordre de son père le jeune inspirée, ténue pour folle, est enfermée dans une caverne où la lumière du jour ne pénètre pas.” (DAVREUX, 1942: 50). Não pode ser evitada a analogia entre a prisão de Cassandra, onde a luz não entra e onde vive sozinha, e a da sibila que vivia numa caverna, também isolada do mundo exterior. De facto, estando encerrada numa torre, Cassandra não possui qualquer contacto com o mundo exterior, o que efectivamente mostra bem a grande solidão da princesa troiana¹³⁵. Para esse isolamento terá contribuído também o seu comportamento de bacante pois, de acordo com o que o mensageiro nos indica, há momentos em que Cassandra profetiza em estado de excitação¹³⁶, *σχάσασα βακχεῖον στόμα*¹³⁷ e emitindo gritos confusos e desmesurados¹³⁸, sendo até comparada a Mimálon¹³⁹, uma sacerdotisa de Dioniso, deixando assim antever um comportamento que não seria o socialmente correcto e que antes parece justificar a necessidade de a colocar longe da vista e dos ouvidos dos outros. De facto, se Eurípides já tinha contribuído, em *As Troianas*, com um primeiro passo para a imagem de Cassandra como aquela que é portadora de más notícias e que é necessário afastar, essa imagem certamente que se acentua na História da Literatura a partir do poema de Lícofron.

¹³⁴ Há que notar, no entanto, que esta não é uma novidade de Lícofron, pois o arquétipo das imagens animais já era usado na literatura grega desde os tempos de Homero. Todavia, como foram vários os autores que recorreram a este método, alguns animais foram adquirindo valor simbólico. É a este simbolismo a que o poeta agora recorre, em sintonia com uma linguagem enigmática e sombria, tal como a dos oráculos, e que não seria de interpretação simples e directa. Para conhecimento de todos os recursos a imagens de animais presentes no poema *Alexandra*, consultar GONÇALVES, 1993.

¹³⁵ Não podemos com certeza afirmar se a ideia de prender Cassandra é uma inovação ou não de Lícofron. Acerca desta questão, consultar DAVREUX, 1942: 50.

¹³⁶ Cf. 3.

¹³⁷ “abrindo a inspirada báquica boca”. Cf. 28.

¹³⁸ Cf. 5.

¹³⁹ Cf. 1464.

O tipo de linguagem é também perfeitamente coerente com mais um dos traços de Lícofron na caracterização de Cassandra: nas únicas duas falas do guardião de Cassandra, e que constituem a moldura do longo monólogo, a princesa é comparada a uma Esfinge:

οὐ γὰρ ἥσυχος κόρη
ἔλυσε χρησμῶν, ὡς πρίν, αἰόλον στόμα,
ἀλλ' ἄσπετον χέασα παμμιγῆ βοῆν
δαφνηφάγων φοίβαζεν ἐκ λαιμῶν ὄπα,
Σφιγγὸς κελαινῆς γῆρυν ἐκμιμουμένη.¹⁴⁰

Ora, não deixa de ser curioso que, quando a Esfinge questiona Édipo, o que ela está efectivamente a perguntar com o seu enigma é: “Sabes quem és?”, ou seja, está a questionar o seu conhecimento acerca de si próprio. Como analisa Ana Iriarte:

“Siendo portadora de un saber que pone en evidencia la ignorancia del hombre, detentadora de un conocimiento sobrehumano, es lícito que la Esfinge sea nombrada profetiza. Pero lo que la diferencia radicalmente de los intermediarios de Apolo es que su función no consiste en transmitir un saber a los humanos, sino en constatar su incapacidad.” (IRIARTE, 1990: 141).

Ora, tal como a Esfinge, também Cassandra possui um conhecimento que não é acessível aos mortais, e no seu caso, por mais que ela se esforce em o partilhar. O tipo de profecias por ela expressadas, semelhantes às da Sibila, e o expressar-se através de enigmas, tal como a Esfinge, associado ao seu comportamento de ménade, levam a uma total incompreensão por parte daqueles que a rodeiam. Consequentemente, a impotência do seu conhecimento, que parece de nada servir, mostra bem o lado maldito do saber que Cassandra possui, restando-lhe apenas gritar em desespero, ao antever a destruição sem que ela nada possa fazer para a evitar.

¹⁴⁰ “Pois, na verdade, não foi tranquila que a rapariga / libertou a boca agitada por oráculos, como antes, / mas, deixando escorrer um grito inefável e confuso, / pronunciava palavras proféticas, que lhe saíam da garganta inspirada, / imitando a voz da negra Esfinge.”. Cf. 3-7.

Não deixa, contudo, de ser bastante curioso que Príamo, descontente com o dom profético de Cassandra por reear a troça por parte dos troianos, decida encarcerá-la sob a vigilância de um guarda, mas depois lhe dê ordens para que lhe transmita todas as suas profecias:

ἐγὼ δὲ λοξὸν ἦλθον ἀγγέλλων, ἄναξ,
σοὶ τόνδε μῦθον παρθένου φοιβαστρίας,
ἐπεὶ μ' ἔταξας φύλακα λαΐνου στέγης
καὶ πάντα φράζειν κἀναπεμπάζειν λόγον
ἐτητύμως ἄψορρον ὄτρυνας τρόχιν.¹⁴¹

Este pedido para que o mensageiro repita fielmente as palavras de Cassandra é revelador de que algum mérito lhe é dado; caso contrário, para que quererá o rei conhecer os seus vaticínios? Esta aparente contradição é esclarecida pela própria Cassandra, quando refere, nas últimas linhas do seu monólogo, que, apesar de Apolo a ter castigado, retirando-lhe o dom da persuasão depois de ela se ter recusado a entregar-se ao deus, este permitirá que o outro reconheça a verdade das suas palavras, mas apenas depois delas terem ocorrido, altura em que, então, alguém ὄτ' οὐδὲν ἔσται μῆχος ὠφελεῖν πάτραν, / τὴν φοιβόληπτον αἰνέσει χελιδόνα¹⁴².

Assim, resta a Cassandra lamentar o seu dom profético, sendo evidente o seu desespero: τί μακρὰ τλήμων εἰς ἀνηκόους πέτρας, / εἰς κῦμα κωφόν, εἰς νάπας δασπλήτιδας / βαύζω, κενὸν ψάλλουσα μάστακος κρότον¹⁴³.

Lícofron, à imagem de Eurípides, salienta assim o estatuto de vítima de Cassandra pois não faz qualquer referência, como encontramos em *Agamémnon*, de *Ésquilo*, ao engano do deus, ou seja, ao facto da princesa ter dado o seu consentimento e depois ter-se recusado. No poema “Alexandra”, a causa da sua maldição é o facto de se ter recusado a entregar-se a Apolo mas o motivo da recusa de Cassandra é apenas o seu desejo em preservar a sua virgindade.

¹⁴¹ “Eu vim anunciar-te, senhor, esta palavra / opaca da rapariga profetiza, / uma vez que me colocaste como guardião da morada de pedra / e me incitaste a indicar e repetir fielmente / todas as palavras como mensageiro, quando voltasse.”. Cf. 1467-71.

¹⁴² “quando não houver nenhum meio de ajudar a pátria, / louvará a andorinha inspirada por Febo.”. Cf. 1459-1460.

¹⁴³ “Porque grito, desgraçada de mim, às surdas pedras, / às ondas silenciosas, aos vales obscuros, / emitindo pela boca um vão clamor?”. Cf. 1451-1453.

No entanto, Lícophon vai ainda mais longe na vitimização de Cassandra. Tal como Eurípides, o poeta retoma o episódio da violência de Ajax sobre a princesa, mas aqui narrado pelo poeta com uma relevante diferença relativamente à versão que se conhece até então: é que Cassandra teria sido arrastada do templo da deusa Atena, tal como Eurípides refere em *As Troianas*¹⁴⁴, mas teria sido também violada. Neste episódio, Cassandra compara-se ela mesma a uma pomba, vítima frágil, e embora Ajax seja objecto de vários epítetos ao longo do poema¹⁴⁵, nesta altura ele é referido como um abutre: τῆμος βιαίως φάσσα πρὸς τόργου λέχος / γαμψαῖσιν ἄρπαις οἰνὰς ἐλκυσθήσομαι¹⁴⁶.

O episódio de Agamémnon virá igualmente contribuir para a vitimização de Cassandra, mas, ao contrário do que vemos em *As Troianas*, aqui o rei não é considerado um segundo Ajax, antes residindo a tónica em Clitemnestra. De facto, e tal como na tradição que conhecemos de Ésquilo e de Eurípides, Cassandra é levada como despojo de guerra por Agamémnon, sendo ambos mortos às mãos de Clitemnestra. No entanto, em *Alexandra*, o rei é tratado por Cassandra como ἐμὸς δ' ἀκοίτης, δμῳίδος νόμφης ἄναξ, meu esposo, senhor de uma noiva cativa¹⁴⁷, deduzindo-se assim a ligação entre concubinação e casamento ilegítimo entre a escrava e o seu senhor, que já fazia parte da corrente tradicional do mito. A princesa troiana não deixa assim de ser uma cativa, uma prisioneira de guerra, situação esta que Clitemnestra não parece entender: ὡς κλεψίνυμφον κοῦ δορίκτητον γέρας / δύσζηλος ἀστέμβακτα τιμωρουμένη¹⁴⁸. Aliás, Cassandra refere-se mesmo à esposa legítima do rei como leoa¹⁴⁹, animal cuja importância metafórica vem desde os tempos de Homero e que se encontra associado às ideias de valentia e de superioridade, e que, em Ésquilo, tinha sido atribuído a Agamémnon.

No entanto, este episódio, embora certamente contribua para o desenho de uma Cassandra vítima das circunstâncias, levanta uma outra questão que não podemos deixar de salientar. Caso a princesa troiana tivesse sido efectivamente violada por Ajax, teria sido ela entregue como despojo de guerra a Agamémnon? É

¹⁴⁴ Cf. 70.

¹⁴⁵ Noutros momentos do poema, Ajax é referido como “potro” (cf. 453), como “touro” (cf. 463) e ainda como “pargo”, “golfinho” e “peixe salgado apodrecido” (cf. 396-399).

¹⁴⁶ “nesse momento eu, como uma pomba, / serei arrastada à força pelas mandíbulas de falcão para o leito do abutre”. Cf. 357-358.

¹⁴⁷ Cf. 1123.

¹⁴⁸ “Vingava-se, ciumenta e inflexível, / Como de amores adúlteros e não como de uma recompensa conquistada pela lança”. Cf. 1116-1117.

¹⁴⁹ Cf. 108.

que estas duas versões do mito não são coerentes e por isso há autores que se baseiam neste facto para concluir que afinal Cassandra não teria sido violada mas apenas arrastada do templo de Atena¹⁵⁰. Tendemos, porém, a discordar destes autores pois, por um lado, e como refere J. Davreux, “(...) on ne doit pas s’étonner de trouver cette disparate dans un poème où se trouvent compilés des éléments pris à toute la littérature antérieure” (DAVREUX, 1942: 55), aliás, tal como vimos desde logo pelo modo como o poeta caracteriza Cassandra. Por outro lado, caso a princesa troiana não tivesse sido violada, mas apenas arrastada do templo de Atena, não faria muito sentido que o simples acto de violação do direito de asilo, por mais grave que ele pudesse ser, justificasse a sua terrível expiação mediante a instauração do costume¹⁵¹ de, durante um período de mil anos, se enviarem várias donzelas da zona de Locros ao templo de Atena para serem sacrificadas¹⁵² e de, no caso de procurarem asilo no templo de Atena, aí terem de ficar para sempre ao seu serviço. Até porque, em relação ao crime de asilo, os gregos já tinham sido castigados com o terrível naufrágio na altura do seu regresso a casa¹⁵³.

Não podemos ainda deixar de notar que é precisamente por meio destes castigos infligidos aos gregos que Lícofron recupera a faceta de vingadora de Cassandra, como já antes tínhamos encontrado em *Agamémnon* e mais ainda em *As Troianas*, sendo que o poeta converte aqui a virgindade ofendida da profetisa na causa de desgraças várias para os gregos que destruíram a sua pátria. E neste poema, embora Cassandra não se designe a si própria como Erínia, é esse o termo que usa quando se refere ao culto especial de que será alvo após a sua morte, culto esse no qual as jovens que queiram afastar um pretendente deverão dirigir-se à sua estátua, honrá-la e abraçá-la, vestidas de erínias¹⁵⁴.

Somos assim conduzidos a constatar o modo como Lícofron consegue reunir num único poema as várias tradições míticas da personagem de Cassandra. Não só encontramos em *Alexandra* contornos da Cassandra esquiliana, como também da euripidiana e como ainda da Cassandra dos poemas homéricos. Quando vemos Cassandra a profetizar do cimo do monte Ate, não podemos evitar recordar a cena

¹⁵⁰ Cf., por exemplo, WEST, 2003.

¹⁵¹ Cf. 1141-1173.

¹⁵² Acerca da historicidade desta questão consultar VIDAL-NAQUET, 1981: 249 e seguintes e MOMIGLIANO, 1945. Para um conhecimento mais amplo para além de Lícofron, consultar REDFIELD, 2003.

¹⁵³ Cf. 365-386.

¹⁵⁴ Cf. 1136.

com traços de teicoscopia da *Iliada*, onde encontramos a princesa no cimo de Pérgamo. Também a sua afeição e sofrimento pela morte de Heitor, tão claros na *Iliada*, se encontram presentes neste poema, sendo Heitor referido como o τὸν φίλτατόν, o mais amado¹⁵⁵, dos seus irmãos e sendo explícito nas suas palavras o sofrimento pela sua morte: Ἐκεῖνό σ', ὃ τάλαινα καρδία, κακὸν / ἐκεῖνο δάψει πημάτων ὑπέρτατον¹⁵⁶.

Assim, o poeta, para além de parecer agregar num único poema todas as vertentes já conhecidas da figura de Cassandra, fá-lo de uma forma que enriquece ainda mais a sua personagem, elevando-a a um nível muito superior, pois que será celebrada após a sua morte num culto, como se de uma deusa se tratasse¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Cf. 264.

¹⁵⁶ “Aquele, oh desgraçado coração, aquele / mal será a pior das calamidades que te devorará”. Cf. 259-260.

¹⁵⁷ Cf. 1139-1140.

SÍNTESE DA FIGURA DE CASSANDRA NA ANTIGUIDADE

O que as várias versões do mito nos mostram é, desde logo, que a narrativa de Cassandra não se criou de uma vez só. Como vimos ao longo dos capítulos anteriores, a sua figura foi sendo trabalhada por diferentes autores e em épocas distintas, sendo que cada um deles contribuiu para a criação e enriquecimento do mito, escolhendo, alterando e até criando episódios da vida da princesa por forma a encaixá-los nas mensagens que pretendem transmitir.

Por outro lado, as diferentes, e até contrárias, versões mostram-nos ainda que a história do mito de Cassandra não é uma narrativa única. Tendo nós testemunhos de inúmeras referências à princesa ao longo de toda a literatura da Antiguidade, verificamos que Cassandra aparece nomeada tanto como vítima de Ajax, como amante do deus Apolo, ou ainda como cativa de Agamémnon.

Apesar de cada autor parecer ter escolhido, de entre o diverso património que se encontrava à sua disposição, os pontos que mais lhe convinha tendo em conta os seus objectivos, o que é indiscutível é que Cassandra sai da Antiguidade Clássica com o seu traço mais marcante definido, ou seja, como aquela que adivinha o futuro mas em cujas profecias ninguém acredita.

PARTE II

RECEPÇÃO DO MITO: *KASSANDRA*, DE HANS SCHWARZ

CAPÍTULO I

BREVE BIOGRAFIA DO AUTOR

Poeta, dramaturgo e ensaísta, Hans Schwarz nasce em 1890 e morre em 1967. Formado em Filologia Antiga, contam-se, de entre os seus professores, Henry Wölfflin, um dos mais influentes historiadores de arte do século XIX, e o sobejamente conhecido Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, que foi, inclusive, o orientador da tese de doutoramento de Hans Schwarz, não terminada devido ao estalar da I Guerra Mundial.

Com 24 anos, o dramaturgo alista-se como voluntário passando a fazer parte da cavalaria, mas pouco tempo depois sofre uma queda em sequência da qual fica gravemente ferido. Teve então de ser operado, o que resultou no encurtamento de uma perna.

Quando regressa da guerra encontra imensas dificuldades em conseguir emprego e, após algumas ocupações precárias, será finalmente com a ajuda do escritor Moeller van den Bruck que conseguirá encontrar trabalho. A ligação entre ambos acompanhará Hans Schwarz para o resto da sua vida, tendo na verdade sido largamente influenciado por Moeller e pelas suas ideias. Este escritor começou desde muito cedo a publicar reflexões nacionalistas, nas quais glorificava o Estado, o patriotismo e o *Preßentum*, ser prussiano. No entanto, ficou mais conhecido pela sua obra *Das Dritte Reich* (O terceiro Reich), escrita em 1923, e que foi um autêntico sucesso, tendo sido vendidas mais de 100.000 cópias e feitas diversas edições. Um dos seus maiores admiradores era Joseph Goebbels, futuro Ministro Nazi da Propaganda, e consta até que terá sido encontrada uma cópia autografada do seu livro no bunker de Adolf Hitler. Moeller foi ainda o fundador do *Juniklub*, do qual Hans Schwarz fazia parte, e que consistia num círculo elitista e *völkisch*, criado essencialmente contra o tratado de Versalhes. Em 1922, Hitler visitou o clube e, embora Moeller cresse que ele era um verdadeiro defensor dos interesses da

Alemanha, não considerava todavia que ele tivesse as qualidades necessárias para levar a bom porto tão importante tarefa: “Hitler was wrecked by his proletarian primitivism. He did not understand how to give his national socialism any intellectual basis. He was passion incarnate, but entirely without measure or sense of proportion.”¹⁵⁸.

O facto de ter sido Hans Schwarz a pessoa escolhida por Moeller para, após a sua morte, ser o procurador de todos os seus textos, mostra bem essa profunda ligação entre ambos. Muitos dos artigos do intelectual foram postumamente reeditados e publicados em vários volumes, todos prefaciados por Hans Schwarz, e no prefácio à terceira edição de *Das Dritte Reich*, atesta a importância dessa obra que foi a bíblia do nacional-socialismo. De facto, o seu título, assim como algum do seu conteúdo, foi aproveitado pelos nazis.

Foi no ofício de propaganda que Moeller colocou Hans Schwarz a trabalhar após a guerra e onde o autor começou a escrever, ajudando a divulgar os ideais da batalha de Langemarck, ou seja, juventude, nação e sacrifício¹⁵⁹. A imagem de um sem fim de jovens¹⁶⁰, com apenas sete semanas de treino e por isso mal preparados mas cheios de entusiasmo, a avançarem no campo de batalha em direcção ao inimigo, enquanto entoam “Deutschland, Deutschland über alles”, perdurará durante muito tempo na memória do povo alemão e irá constituir um importante instrumento de propaganda como um símbolo nacional e um exemplo a seguir. Facilmente se percebe o porquê de o nacional-socialismo ter explorado e ajudado na construção do mito que se criou à volta desta batalha.

Ora, em 1928, Hans Schwarz profere uma conferência na Universidade de Greifswald, onde a organização de estudantes nacional-socialistas tinha a sua maior representação. Esta sua intervenção, publicada depois em 1930 sob o título *Die Wiedergeburt des heroischen Menschen*, centrava-se na situação de Langemarck e foi amplamente distribuída e aclamada:

“His reflections revolve around a dualistic view of the world, in which western democracies, and of course the new German Republic, are

¹⁵⁸ Citado em STERN, 1961: 238.

¹⁵⁹ Acerca desta batalha e do mito que se criou à sua volta, consultar BAIRD, 1990: 1-12 e 202-242 e HÜPPAUF, 1990.

¹⁶⁰ Bernd Hüppauf chama a atenção para o número de jovens voluntários, nomeadamente universitários, que foi incrivelmente exagerado na altura: “It was less than 10 per cent in most of the battalions and no more than 20 per cent in others.” (HÜPPAUF, 1990: 47).

characterized by a whole range of qualities and features, every one of which is the antithesis of those attributed to the true Germany. The victorious western democracies celebrate Armistice Day (11 November), the «official» Germany the Day of the Republic (9 November), but the true Germany, represented by her youth and those who did not abandon their deeper values and ideals, celebrates Langemarck Day (11 November).” (HÜPPAUF, 1990: 53).

Nesta sua reflexão, Hans Schwarz explica ainda como Langemarck se tornou um mito vivo numa Alemanha carente de mitos, deixando uma mensagem clara para o futuro: “As soon as an untrodden land surfaces, we shall prepare the rebirth of myth by putting our lives at stake, bourgeois Europe will see its end, and a new age of all peoples will begin.”¹⁶¹.

Mais tarde, inscreve-se no NSDAP (Partido Nacional Socialista Alemão dos Trabalhadores), o Partido Nazi. Era por isso um dos escritores do Regime, elogiado pela sua “atitude política forte e máscula” (WEIßSER, 1937: 114). Os seus versos “Dichter muß in Reih’ und Glied / wie Soldaten wander.”¹⁶² (STOEHR, 2001: 175; EPPLE, 1993: 204) são ilustrativos do papel da literatura durante o III *Reich*: todas as formas de arte tinham de contribuir para aumentar o poder do *Führer*.

No teatro, Hans Schwarz parece ter tido dois momentos de auge. Nos anos 1934 e 1935, as suas peças *Prinz von Preußen*, *Pentheus* e *Rebell in England*, tornaram-no num sucesso de entre os dramaturgos existentes. Refira-se que esta última peça versava sobre a rainha de Inglaterra Elisabeth I e o 2º Conde de Essex Robert Devereux, e o foco residia na ideia de que o rebelde elisabetiano carecia de uma ligação de sangue ao povo¹⁶³.

Entre os anos de 1937 e 1943, o autor não só escreve uma série de dramas, tragédias e comédias, como ainda fez arranjos para a encenação de tragédias

¹⁶¹ SCHWARZ, Hans (1930), *Die Wiedergeburt des heroischen Menschen : eine Langemarck-Rede vor der Greifswalder Studentenschaft am 11. November 1928*, Berlin, Der Nahe Osten, von Hugo. Citado em HÜPPAUF, 1990: 55.

¹⁶² “Os poetas devem marchar / em formação como soldados.”

¹⁶³ Esta peça, escrita em 1926 e estreada em 1934, dirigida por Gustaf Gründgens, vem claramente opor-se à peça escrita por Ferdinand Bruckner (pseudónimo de Theodore Tagger), *Elisabeth von England*. Este autor emigra em 1933 para Paris onde escreve a peça anti-fascista *Die Rassen*, apenas regressando a Berlim em 1953.

Refira-se, a título de curiosidade, que esta peça de Hans Schwarz foi leiloada no passado mês de Abril de 2013 pela Galerie Bassange, na categoria de Livros Raros.

clássicas, voltando as suas peças a ser vistas nos palcos alemães. A sua peça *Rebell in England*, já referida, foi levada novamente a palco, tendo sido feitas oito representações em 1937. Seguiu-se, um ano depois, o drama *Der Kaiser und die Hermannsschlacht*¹⁶⁴, sobre a batalha da Floresta de Teutoburgo e o líder Armínio. A acção desta peça, de tema claramente patriótico, não se passa no entanto na Floresta, mas antes em Roma, na altura do seu declínio, tendo como personagens principais, para além do chefe Germano, o Imperador Augusto, Livia, a imperatriz, e Júlia, a filha. Em 1941, *König Ödipus*, de Sófocles, e *Kassandra*, cuja representação foi reposta 14 vezes. Em 1942 e 1943, o povo alemão assiste à representação da tragédia *Cäsar*, com 23 reposições.

O envolvimento de Schwarz com a matéria clássica estende-se ainda a mais duas peças: *Eros und Psyche* (1938) e *Iphigeneia in Aulis* (1947). No entanto, foi com as peças *Kassandra* e *Cäsar* que o dramaturgo conquistou o público. Na opinião de Oswald von Nostitz, autor de uma colectânea dos escritos de Hans Schwarz, na qual inclui a biografia deste, o sucesso de que foi alvo nesta altura não se deveu apenas à qualidade das peças:

“Eine wesentliche Rolle spielte hierbei freilich die Zeitkonstellation. Im Oktober 1941 war die Kriegslage noch nicht bedrohlich, aber der Siegesrausch verflogen. Gedanken über Hybris und Verblendung, die Leiden der Besiegten, Kassandrawarnungen erschienen nicht mehr abwegig, wenn man sie auch nicht offen zu äußern wagte. Daß nun das mehr oder weniger unterschwellig Empfundene auf der Bühne gezeigt wurde oder zumindest in verfremdeter Form anklang, trug zweifellos zur Anteilnahme des Publikums bei.”¹⁶⁵ (NOSTITZ, 1980: 359).

No entanto, durante a II Guerra Mundial, a posição de Hans Schwarz em relação ao regime que vigorava na época não se mostra totalmente clara. A 10 de

¹⁶⁴ *O Imperador e a Batalha de Hermann.*

¹⁶⁵ “Sem dúvida que a conjuntura temporal desempenhou aqui um papel crucial. Em 1941, o cenário de guerra ainda não era ameaçador, contudo dissipava-se já o inebriamento da vitória. Com pensamentos sobre a *hybris* e a cegueira, o sofrimento dos vencidos, os avisos de Cassandra não pareciam mais absurdos, pelo menos se não se ousasse expressá-los muitas vezes abertamente. Que a percepção mais ou menos subliminar desta tenha sido então mostrada em palco, ou pelo menos invocada de forma dissimulada, contribuiu sem dúvida para o interesse do público.”. Todas as citações deste livro foram traduzidas por Hugo Mendes Amaral.

Dezembro de 1945, o autor sentiu necessidade de redigir um escrito que intitula de: “Kurzes Exposé über meine politische Stellung zwischen 1925 und 1945”¹⁶⁶ e no qual refere no último parágrafo:

“Diese Ausführungen sind für meine Freunde bestimmt, sind Vornotizen zu Denkwürdigkeiten, die ich noch einmal herauszubringen hoffe. Sie sollen zugleich geeignet sein, mich dort bei meinen Freunden zu verteidigen, wo sie nicht genügend im Bilde über meine politische Vergangenheit im einzelnen sind.”¹⁶⁷

Neste documento, o autor refere as suas várias tentativas diplomáticas de, após a tomada de posse de Hitler, combater as ambições totalitárias e expansionistas dos nacional-socialistas, não só referindo as suas várias ligações com pessoas que se opunham ao regime, como também explicando as suas ligações a pessoas que dele faziam parte.

Existem efectivamente registos de correspondência entre ele e resistentes ao regime, entre os quais Hans Schüler e Hans Speidel. Schüler pertencia ao departamento de Cultura do partido nazi e foi preso e libertado por duas vezes. Foi, aliás, com a sua ajuda, quase no final da guerra, que Hans Schwarz consegue obter autorização para sair de Berlim (o que era extremamente difícil na altura), tendo ido para a cidade de Schöppenstedt onde permaneceu até ao fim da guerra. Hans Speidel, com quem o autor parece ter trocado correspondência durante alguns anos, tinha feito parte do exército em 1914, tal como Hans Schwarz, e ficou conhecido para a História por ter feito parte da tentativa de assassinato de Hitler a 20 de Julho de 1944. Apesar das insistências de Erwin Rommel, a “raposa do deserto”, para que o *Führer* o libertasse, Speidel esteve preso durante vários meses. Finalmente, conseguiu fugir e manteve-se na clandestinidade até ser libertado pelos Aliados em Abril de 1945.

No entanto, acerca desta tentativa de atentado, Hans Schwarz, numa carta dirigida a Hans Speidel em Dezembro de 1945, refere:

¹⁶⁶ “Breve exposição sobre o meu posicionamento político entre 1925 e 1945”.

¹⁶⁷ “Estas explicações são destinadas aos meus amigos. São notas preliminares de memórias, que espero trazer de novo à luz. Devem servir ao mesmo tempo para me defender diante dos meus amigos, sempre que estes não se sintam suficiente e detalhadamente informados sobre o meu passado político.” (citado em NOSTITZ, 1980: 314).

“Mein eigener Anteil ist sehr klein und... bestand in der Entgegennahme von Kenntnissen und Einsichten in einige Entwürfe. Ich habe auch kein Hehl daraus gemacht, daß ich von Einigem nicht sehr überzeugt war — nicht, weil es falsch sondern von keiner breiten Basis getragen war, so breit, daß sich politische Substanz anschließen konnte. Wahrscheinlich zog man mich deshalb nicht tiefer hinein, und ich bin insofern zufrieden, als mir das Konspirative bis zur Konsequenz des politischen Mordes nicht eigentlich liegt. Der Mord war zwar, als man mich einweihte, nicht ausdrücklich vorgesehen, sondern eher eine Festnahme und ein Verfahren, wohl, weil man sich selber sagte, daß mit einem Mord gewöhnlich ein Märtyrer geschaffen wird.”¹⁶⁸.

Não deixa contudo de ser estranho que Hans Schwarz comente com um dos conspiradores da tentativa de assassinato a Hitler o seu referido envolvimento nessa mesma conspiração.

No documento que poderemos chamar de defesa da sua imagem, o dramaturgo refere também, que pouco tempo depois da estreia de *Rebell in England*, em 1934, no Teatro Nacional de Berlim, fora feita uma busca policial à sua casa, tendo sido preso pela Gestapo mas que, apesar do interrogatório rigoroso, conseguiu ser absolvido, em grande parte devido à influência do senhor Von Beulwitz, um antigo colega do movimento universitário de política estudantil e que vem a ser assassinado, pouco tempo depois, na que ficou conhecida como a “noite das facas longas”.

Em sua defesa, o autor refere ainda que, em 1934, o seu volume de ensaios *Die preußische Frage (A questão Prussiana)*, publicado em 1932, fora apreendido por ordens da liga de estudantes nacional-socialistas e de Alfred Rosenberg, na altura Director do departamento de política externa do partido nazi, por as ideias de Hans Schwarz, em relação à política do leste, não serem coincidentes com as do partido.

¹⁶⁸ “A minha quota-parte é muito pequena e... consistia no acolhimento de informações e na partilha de perspectivas em alguns projectos. E também não fiz segredo do facto de não estar convencido de alguns – não que estivessem errados, mas não eram apoiados por uma base ampla, suficientemente ampla para que se pudesse juntar-lhe substância política. Provavelmente, não me terão envolvido mais profundamente, e estou contente com isso, na medida em que as conspirações do assassinato político, levadas até às últimas consequências, não me dizem, na verdade, respeito. O assassinato não foi, é certo, como alguém me confienciava, claramente previsto; foi antes uma detenção e um procedimento, talvez porque disséssemos para nós mesmos que, como habitualmente acontece, um assassinato cria um mártir.” (citado em NOSTITZ, 1980: 361).

Como refere o biógrafo de Hans Schwarz, este volume continha alguns artigos “(...) in denen keine Germanisierung, sondern unter Wahrung der Eigenart der Nationalitäten ein “integrierender Regionalismus” über die östlichen Reichsgrenzen hinaus befürwortet wurde.”¹⁶⁹ (NOSTITZ, 1980, 319).

Este foi claramente um texto de defesa redigido numa época crítica e onde Hans Schwarz refere acontecimentos e ligações que poderiam servir de justificação para diversas das suas atitudes pró-regime. No entanto, alguns acontecimentos são descritos de forma diferente pelos outros intervenientes, são omitidos factos consideráveis e relevantes, verificando-se até alguma distorção de determinados episódios da História.

O que não podemos de todo ignorar é que Hans Schwarz foi não só fundador do jornal extremista *Der Nahe Osten*, mas também, numa altura em que os intelectuais que eram contra o regime, ou sobre quem recaía essa suspeita, eram impedidos de exercer o seu trabalho (dramaturgos viram as suas peças excluídas dos reportórios, escritores deixaram de poder publicar, etc.), conseguiu manter um lugar de destaque. A título de exemplo refira-se que, em Março de 1935, a sua peça *Prinz von Preußen* estreou em Berlim, sob a direcção de Lothar Müthel, poucos dias antes do casamento de Hermann Göring¹⁷⁰ com Emmy Sonnenmann, que representava na peça o papel da rainha Luísa, casamento este que teve como padrinho o próprio Hitler. No final do espectáculo, o General felicitou Hans Schwarz. De tal forma que, por ocasião da celebração dos cinquenta anos de Göring, o dramaturgo do Teatro Nacional de Berlim, Eckard von Naso, pede ao poeta que escreva um prólogo, o que Hans Schwarz aceitou, tendo então participado na gala que teve lugar no Teatro da Praça de Gemdarmen, juntamente com os membros do Ministério e as celebridades do Teatro. Atentemos na opinião final do autor da biografia de Hans Schwarz:

“Nach dem bisher Gesagten könnte nun allerdings der Eindruck entstehen, er sei alle die Jahre hindurch ein unbedingter Gegner des Hitlerregimes gewesen; das trifft aber — trotz der erwähnten Vorgänge

¹⁶⁹ “(..) onde não é aconselhada uma germanização, mas onde é antes apoiado um «regionalismo integrador» que ultrapasse as fronteiras a este do Império, sem prejuízo das singularidades das nacionalidades.”

¹⁷⁰ O General Hermann Göring, criador da Gestapo, acabou por ser expulso do Partido nazi em 1945 pelo próprio Hitler que ordenou também a sua prisão, em resposta ao pedido do General de que lhe fosse permitido assumir o comando do *Reich* após a morte do *Führer*. Condenado à morte na forca pelo Tribunal de Nuremberga, suicida-se na véspera com comprimidos de cianeto de potássio.

— nicht zu! Denn er blieb zwar der Partei fern, opponierte auch, jedenfalls bis 1934, auf Teilgebieten, insbesondere gegen Rosenbergs Ostpolitik, trat aber nicht von vornherein für einen gewaltsamen Umsturz ein und wünschte ihn auch nicht herbei; hingegen hat er zumindest zeitweise seinen Frieden mit dem Regime geschlossen. Zwar betonte er mehrmals seine Verschwiegenheit während der Hitlerzeit, hielt sich auch gegenüber Freunden bewußt zurück, so daß man schon deshalb regimefreundliche Äußerungen in seinen Briefen meist nicht für bare Münze nehmen darf. Immerhin gibt es aber Anlässe, bei denen man seine Zustimmung nicht als Verstellung auslegen kann.”¹⁷¹ (NOSTITIZ, 1980: 362).

O que não deixa igualmente de ser bastante curioso é o facto de que, em 1949, Hans Schwarz convence um grupo de editores e livreiros alemães a criar-se uma Fundação para atribuição de um prémio da paz, a ser entregue, antes de qualquer outro, ao escritor Max Tau e depois a todos os humanistas e escritores. A ideia deste prémio teria surgido a Hans Schwarz durante uma troca de correspondência com o escritor em que ele lhe envia um texto seu, deixando o dramaturgo bastante entusiasmado, a ponto de referir que se existisse um prémio da paz, ele o receberia de certeza (FÜSSEL, 2009: 93).

Este prémio é hoje conhecido pelo “Friedenspreis des Deutschen Buchhandels” (Prémio da Paz do comércio livreiro alemão) e é atribuído durante a Feira Internacional do Livro, em Frankfurt, um dos maiores eventos no campo editorial. Este evento, promovido pela “Börsenverein des Deutschen Buchhandels” (Associação do Comércio Livreiro Alemão), recebe, anualmente, mais de 7.000 profissionais da área editorial e cerca de 280 mil visitantes. Na página oficial do prémio é referida a intenção do fundador para a sua criação: “The founders' hope was

¹⁷¹ “Tendo em conta aquilo que foi dito até este momento, poder-se-ia, com efeito, ficar com a impressão de que ele terá sido durante todos esses anos um adversário incondicional do regime de Hitler; o que – não obstante os acontecimentos referidos – não corresponde à verdade! Porque embora tenha permanecido afastado do partido, e se tenha oposto, pelo menos até 1934, a algumas áreas, em especial contra a política para o leste levada a cabo por Rosenberg, desde o início que Schwarz não se filia na defesa de uma revolução violenta, nem tão-pouco passou a desejá-lo, antes pelo contrário: fez as pazes com o regime, nem que tenha sido só temporariamente. Na verdade, não só intensificou a sua discrição durante a era de Hitler, como se afastou intencionalmente dos amigos, de tal modo que, em consequência, não se podem levar muito a sério as suas observações benévolas sobre o regime. Em todo o caso, há ocasiões em que não podemos interpretar a sua concordância como fingimento.”

that the prize might help to lift Germany out of its cultural isolation and to reintroduce humanist thought into society.”. Assim, em 1950, foram escritos os estatutos da Fundação nos quais se refere:

“The foundation is committed to peace, humanity and understanding among all peoples and nations of the world. This is done by awarding the Peace Prize to personalities who have contributed to the idea of peace through their exceptional activities, especially in the fields of literature, science and art. Prize winners are chosen without any reference to their national, racial or religious background.”¹⁷²

No entanto, Hans Schwarz foi afastado da Fundação quando uma das mais significativas editoras alemãs de Filosofia, a Vittorio Klostermann, levantou questões sobre o seu envolvimento com o regime nazi durante a Segunda Grande Guerra, recordando inclusive o facto de ter sido ele o editor dos escritos de Moeller van den Bruck, afastamento esse muito criticado por Nostitz¹⁷³.

Fosse Hans Schwarz um nacional-socialista ou um nacional-conservador (como Stephan Füssel o prefere caracterizar), o certo é que, para o tema central desta tese, essa questão torna-se pouco relevante, interessando-nos mais a interpretação que a audiência faria da peça *Kassandra* na altura da sua representação, do que propriamente as intenções de um autor, acerca das quais nunca poderemos ter certezas. Mas não deixam de ser tão curiosas quanto significativas da posição relativamente dúbia de Hans Schwarz, as palavras proferidas pelo próprio, a 7 de Janeiro de 1950, pouco tempo antes de completar 60 anos:

“Ich bin ein alter Konservativer und werde als solcher in die Grube fahren. (...) Ich bin dabei weit genug geblieben, jeder anderen Richtung eine Chance zu geben, gerade, weil ich an mir selber sehe, wie man sogar von ganz entgegengesetzten Seiten mitunter lernen kann. (...) Das, woran ich atmosphärisch gehangen habe, ist fort, ist verbrannt, verwüstet, zerstört. Das, wo ich lebe, ist wiederum nicht meine

¹⁷² Este ponto dos estatutos foi ligeiramente alterado mais tarde, tendo sido acrescentadas algumas linhas mas mantendo-se na íntegra o que se pretende transmitir.

¹⁷³ Para informação mais detalhada sobre esta polémica, sugere-se a consulta de FÜSSEL, 2009: 100.

Landschaft, und so lebe ich, wenn man die Pathetik von dem Wort abzieht, sozusagen im Exil. Zurück nach Berlin verspüre ich keine Neigung (...) Ich könnte sagen, wenn das Wort nicht total belastet und unmöglich wäre -, daß ich einer der letzten Preußen bin, die aussterben. Was hernach kommt, hat nicht mehr Recht, sondern ist anders und hat daher auf seine andere Weise Recht. An dieser Stelle besitze ich noch immer mehr Welt, weil Ich auch noch die Gegenseite mitzuumfassen imstande bin. - Ich bin mir aber auch bewußt, daß in jedem Ende ein Anfang steckt.“¹⁷⁴

¹⁷⁴ “Sou um velho conservador e assim morrerá. (...) Permite-me ir longe o suficiente para dar uma oportunidade a cada novo rumo, precisamente porque vejo em mim mesmo como até se pode aprender por vezes com lados completamente opostos. (...) Aquilo a que me afeiçoei sentimentalmente, desapareceu, foi queimado, devastado, destruído. Por outro lado, onde vivo, não coincide com a minha paisagem, e é por isso que vivo, se subtraímos o pathos à palavra, no exílio, por assim dizer. Não me sinto inclinado a regressar a Berlim (...) Poderia dizer, se a palavra não estivesse completamente sobrecarregada e não fosse impossível, que sou um dos últimos prussianos a serem extintos. O que vier depois, não tem mais razão, é antes diferente e tem por isso razão à sua maneira. Neste ponto, tenho ainda mais e mais mundo, na medida em que sou capaz de abraçar afinal os lados opostos. Estou porém também ciente de que em todo e qualquer fim se esconde um começo.” (citado em NOSTITZ, 1980: 374).

CAPÍTULO II

INTRODUÇÃO GERAL À PEÇA *KASSANDRA*

Hans Schwarz não foi o primeiro autor a tornar Cassandra a protagonista de um dos seus textos. Na verdade, na literatura dramática alemã do século XX, assistimos a uma autonomização da figura de Cassandra. Ela, que na constelação mitológica tradicional sempre esteve num plano secundário, sempre integrada nas narrativas sobre ou relacionadas com a guerra de Tróia, é agora elevada à posição de protagonista por vários autores.

Vários investigadores estão em consenso quando atribuem à balada de Friedrich Schiller, “Kassandra”, publicada em 1803, o início da história da recepção da figura da profetisa na literatura alemã. Neste poema encontramos a profetisa nas bodas de Polixena e Aquiles, narradas nas *Fabulae*, de Higino, a prever a queda de Tróia, sendo no entanto apresentada como uma figura sem vontade¹⁷⁵.

Thomas Epple chama mesmo a atenção para o contraste entre o número elevado de representações de Cassandra na segunda metade do século XIX e o número restrito na primeira metade do mesmo século (EPPLÉ, 1993: 121), muito provavelmente devido à instabilidade política do *II Reich*.

Por outro lado, convém salientar que *Kassandra*, de Hans Schwarz, não é a primeira visão nacionalista da profetisa¹⁷⁶. Na verdade, essa imagem ascende já ao século XIX, nomeadamente através do romance nacionalista de Heribert Rau, *Deutschlands Kassandra*, publicado em 1871, no qual, através de uma figura feminina chamada Cassandra, se faz uma crítica à política expansionista da França do século XVIII e se elogiam as pretendidas grandeza e superioridade do sangue

¹⁷⁵ Para leitura e análise da balada, cf. BARROSO, 2004 a.

¹⁷⁶ Algumas das figurações, não apenas de Cassandra, mas também de Medeia e de Antígona, que tiveram lugar no drama de expressão alemã do século XX podem ser encontradas em GIL, 2007. Para uma interpretação da evolução da figura de Cassandra na literatura alemã, desde a balada “Kassandra” de Friedrich Schiller (1803) até o romance *Cassandra* de Christa Wolf (1983), consultar EPPLÉ, 1993.

alemão. Para esta imagem nacionalista de Cassandra contribuiu também fortemente o Dicionário de mitos e lendas da Antiguidade, *Sagen des klassischen Altertums*, publicado entre os anos 1838 e 1840, de Gustav Schwab, dicionário este que foi usado nas escolas e que se tornou uma obra importantíssima não só na divulgação da Antiguidade Clássica, como também nas interpretações dos mitos durante grande parte do século XX. Isabel Capeloa Gil chega mesmo a referir que Schwab “(...) separated classicism from humanism and wrote in an anti-democratic fashion, changing the mythical past to search for heroic values.” (GIL, 2000: 120).

No entanto, na tragédia de Hans Schwarz, o que vamos encontrar é, mais do que uma utilização nacionalista, uma utilização *völkisch* da figura mítica de Cassandra, o que está intimamente relacionado com a utilização do Mito, nomeadamente o mito troiano, e também da Tragédia, como modos de identificação nacional.

Hans Schwarz escreve a tragédia *Kassandra* em 1916/17, como o próprio autor indica (SCHWARZ, 1941: 4), nas trincheiras de Ypern. No entanto, a sua divulgação ocorrerá apenas anos mais tarde, em 1934, e sob a forma de manuscrito policopiado. Posteriormente, a peça original sofrerá duas modificações. A primeira ocorrerá em 1935, altura em que o autor decide introduzir as falas do Coro que se encontram presentes no final de cada um dos actos, com excepção do último, alteração esta que, como veremos mais adiante, será crucial como veículo de transmissão da mensagem nacional-socialista. A segunda modificação será efectuada em 1941 para a sua estreia em palco. Infelizmente, não tendo nós ainda hoje acesso às primeiras versões da peça, não podemos, ao menos por agora, confirmar com suficiente certeza quais as exactas alterações efectuadas pelo autor para além da já referida introdução das falas do Coro.

O crítico Thomas Epple apoia-se no facto de esta peça ter sido escrita em 1916/17 e depois ter sido modificada para procurar justificar que Hans Schwarz não teria certamente desenhado já nessa altura a figura de uma Cassandra fascista (EPPLÉ, 1993: 205), interpretação da qual tendemos a discordar. Por um lado, a verdade é que sem o acesso à peça original tudo o que poderemos elaborar não passará de meras suposições pois jamais poderemos ter certezas sobre que contornos teria Cassandra antes das alterações que o autor efectuou na peça para a sua estreia em palco. No entanto, por outro lado, não seria de estranhar que já em 1916 Hans Schwarz tivesse desenhado a figura mítica com traços nacionalistas. Afinal, a peça

foi escrita nas trincheiras de uma guerra em que havia uma forte vontade nacional em unir todos os países de origem germânica numa só nação e na qual os jovens, como o próprio autor, se voluntariaram e prontificaram a morrer pela pátria. E, por outro lado ainda, todos os escritos que Hans Schwarz virá a escrever posteriormente, tanto os ensaios políticos como as peças e até alguns dos seus poemas, possuem conotações nacionalistas ou patriotas, no mínimo. Recordemos, aliás, como exemplo, a peça escrita em 1926, *Rebell in England*, sobre a rainha de Inglaterra Elisabeth I e o 2º Conde de Essex Robert Devereux, cujo foco reside na ideia de que falta uma ligação de sangue ao povo por parte do rebelde elisabetiano.

Assim, não nos surpreenderia que desde o início Hans Schwarz tivesse já desenhado a figura de Cassandra com tons nacionalistas, e tivesse depois salientado esses traços com as alterações que efectuou, numa altura em que a Alemanha já se encontra em guerra e o nazismo se encontra no Poder. Mas, como antes indicámos, sem o acesso às peças originais, tudo o que podemos afirmar não passará de meras hipóteses. Na verdade, são as alterações efectuadas em Março de 1941 que mais nos despertam a curiosidade, pois ocorrem precisamente um mês antes de a Alemanha invadir a Grécia e numa altura em que se começavam já a ouvir rumores de uma possível derrota daquele País ou, pelo menos, de que a sua vitória, afinal, não seria tão fácil e esmagadora como fora anunciada no início pelos seus líderes. Ora é precisamente em 1941, no ano da sua estreia em palco, que a peça *Kassandra* é publicada em livro pela editora Hans von Hugo Verlag, em Berlim.

Kassandra tem início no momento em que os gregos parecem ter abandonado Tróia deixando um enorme cavalo de madeira às portas da cidade. O povo troiano vê nesse cavalo um presente, uma oferenda do inimigo e um claro sinal de que os gregos se deram por vencidos, encontrando-se felizes pela paz que finalmente chegou às suas vidas, após tantos anos de guerra. No entanto, Cassandra, sacerdotisa de Apolo, filha do rei Príamo e de Hécuba, apela a seu pai, alertando-o para os perigos do transporte do cavalo de madeira para dentro dos muros da cidade. Este aviso é também efectuado por Laocoonte que cai, batendo com a cabeça no chão de pedra, depois de ter atirado uma lança ao cavalo de madeira, sendo a sua morte encarada pelo povo como um castigo, um sinal dos deuses perante o seu acto sacrílego. Príamo, rei de Tróia, confiante, ordena então que o cavalo seja levado para Tróia.

No acto II, enquanto decorrem os festejos que celebram a vitória e o tempo de paz que se avizinha, Cassandra lamenta a sorte dos troianos assim como a sua e a dos seus, prevendo as desgraças que ocorrerão mais tarde. Ficamos então a saber que Cassandra foi entregue, ainda criança, pelos próprios pais ao deus Apolo e que o amor do deus é sentido pela profetisa como um castigo por não lhe ter entregue o seu coração. Após a entrada do cavalo na cidade e após Príamo ter permitido que regressassem a suas casas aqueles que tinham ajudado na guerra, Cassandra pede a um mensageiro que traga o rei ao templo do deus. Uma vez na frente de Príamo, implora-lhe que chame aqueles de volta, pelo menos durante três dias, apenas como precaução. No entanto, esta proposta é recusada pelo rei pois que impacto teria na imagem que o povo tem de si vê-lo dar uma ordem contrária à anterior?

E enquanto Cassandra lamenta o destino da sua cidade, os gregos invadem Tróia. Guerreiros entram no templo de Apolo com intenções de o incendiar e de ficar com as mulheres que lá se encontram. Cassandra será salva no último momento pelo rei Agamémnon e o templo de Apolo cairá a seus pés, no incêndio.

No III acto encontramos os troianos feitos prisioneiros, ficando a saber-se que os gregos se encontravam escondidos na barriga do cavalo de madeira. É-lhes então comunicado o seu destino: os homens serão mortos, assim como as crianças, e as mulheres serão levadas como escravas. Andrómaca é também feita prisioneira e relata a Hécuba e aos restantes troianos as mortes de Heitor e de seu filho, Astíanax, às mãos do filho de Aquiles, Neoptólemo¹⁷⁷. No meio de um motim criado pelo facto de um dos guardas ter batido num velho troiano, eis que aparece Agamémnon restabelecendo a ordem e castigando o guarda grego. Cassandra é então informada de que não será levada para a terra dos Gregos juntamente com os restantes prisioneiros, pois irá na embarcação do comandante o qual lhe assegura então que, a partir desse momento, não mais serão separados.

No acto IV Cassandra e Agamémnon encontram-se numa ilha rochosa, a meio caminho entre Tróia e Argos. O Atrida professa o seu amor a Cassandra e diz-lhe que tem à sua espera Clitemnestra, sua mulher em termos legais e que o continuará a ser apesar de levar Cassandra consigo. A profetisa diz-lhe então que a

¹⁷⁷ Hans Schwarz mantém a tradição mítica segundo a qual Astíanax foi arremessado por Neoptólemo do alto das torres de Tróia por receio de que, quando a criança crescesse, viesse a vingar a morte de seu pai, Heitor, e a tornar-se rei de Tróia. Nesta peça, porém, o filho de Aquiles atira-o para um mar de chamuscas. Sugere-se a leitura da fala desesperada de Andrómaca em *As Troianas* após ser informada do destino que teria o seu filho (Cf. 740-779).

morte paira sobre eles e, após várias tentativas de se afastar de Agamémnon, inclusive dizendo-lhe que pertence a um deus e que por isso ele não lhe pode tocar, acaba por se aninhar nos seus braços, rendendo-se ao amor que também por ele sente, não sem antes deitar para o fogo a sua faixa de profetisa. Passam assim, usando as palavras do rei de Argos, a sua “noite de núpcias” na ilha rochosa.

No V e último acto, já em Argos, terra de Agamémnon, vemos Clitemnestra e Egisto, seu amante, a planearem a morte do chefe da casa dos Atridas: o tapete de púrpura e o banho que Clitemnestra já mandou preparar e onde será morto. Ao tomar conhecimento da vinda de Cassandra, a mulher de Agamémnon vê nela uma aliada, pois se Egisto quer vingar o sangue das crianças que o pai do Atrida derramou¹⁷⁸ e ela a morte de sua filha Ifigénia¹⁷⁹, Cassandra tem um povo inteiro por vingar. Agamémnon apresenta a profetisa a sua mulher, garantindo-lhe que ela continuará a ser a senhora da casa mas que Cassandra será a senhora do seu coração. O comandante dos gregos cai então na armadilha da mulher e, enquanto aquele se banha, Cassandra revela a Clitemnestra que tem conhecimento dos seus planos, elaborados com a cumplicidade de Egisto, mas que ela irá impedir que eles se concretizem pois será ela a matar Agamémnon. E assim o rei será morto pela mulher que ama, acto após o qual iremos assistir ao suicídio de Cassandra.

Cada um destes actos, com excepção do último, termina com a intervenção do Coro que, por um lado, vai comentando a acção e, por outro, vai preparando o leitor/espectador para o que se irá passar a seguir, intervenções estas que viremos a analisar com mais detalhe em um próximo capítulo.

Como se pode verificar por este breve resumo dos cinco actos que constituem a peça, o núcleo geral da história não nos é desconhecido. Em relação à narrativa mitológica tradicional, encontramos nesta peça várias componentes do mito que o autor mantém: Cassandra é princesa de Tróia, filha do rei Príamo e de Hécuba, profetisa de Apolo, de quem recebe o dom, mas que é castigada por não se ter entregue ao deus. Também nesta peça encontramos a antever e a avisar os seus conterrâneos das desgraças que se abaterão sobre Tróia, não sendo contudo acreditada por aqueles que a rodeiam. No entanto, o autor procede também a várias e

¹⁷⁸ A história da casa dos Atridas fica amaldiçoada durante várias gerações pelo acto de Atreu ter servido de jantar num banquete a seu irmão Tiestes os próprios filhos deste, como vingança por o irmão ter seduzido a cunhada.

¹⁷⁹ Recordemos que Ifigénia foi sacrificada por Agamémnon na sequência de uma profecia do adivinho Calcas.

importantes alterações, entre as quais, como já vimos neste mesmo resumo, a relação amorosa explícita entre Cassandra e Agamémnon, a morte do Atrida às mãos da profetisa e, por fim, o seu suicídio.

Tal como referimos na Introdução a esta tese, não é de todo nossa intenção fazer uma análise comparatista entre esta peça e os textos da Grécia antiga onde Cassandra é nomeada. Mas será, sim, nosso objectivo, ao longo dos próximos capítulos, mostrar como tanto os elementos do mito que Hans Schwarz mantém como aqueles que altera em relação aos textos clássicos, têm um pano de fundo político, notando-se uma clara intenção de fazer passar uma mensagem, muitas vezes muito bem conseguida, que seja coerente com os valores e ideais do nacional-socialismo.

CAPÍTULO III

O DOM PROFÉTICO DE CASSANDRA

Clitemnestra:

“Sie wußte alles! - Oh, sie wußte alles!”¹⁸⁰

(SCHWARZ, 1941: 125)

Na maioria, senão em todas, das configurações modernas do mito de Cassandra, encontramos sempre a sua figura associada ao dom da profecia e a peça *Kassandra*, de Hans Schwarz, não constitui excepção. Na verdade, alterar este ponto crucial significaria despojar a princesa troiana do traço único e essencial que a caracteriza e diferencia, e que constitui afinal o cerne do mito. Não será por isso de estranhar encontrarmos nesta peça o seu dom com alguns dos contornos que já possuía na Antiguidade, começando desde logo pelo facto de se encontrar associado ao deus Apolo.

Diz-nos o rei Príamo, no Acto I, que entregou a filha ainda criança ao deus, uma honra pela qual ela deveria estar agradecida (SCHWARZ, 1941: 43). No entanto, a princesa questiona o facto de ninguém lhe ter perguntado se era esse o seu desejo, alegando que o acto por ele considerado uma honra, antes representou para ela o início do fim da sua vida:

“Für diese Ehre wurde ich betrogen

Um alles, was das Leben köstlich macht!”¹⁸¹ (SCHWARZ, 1941: 44)

¹⁸⁰ “Ela sabia tudo! – Oh, ela sabia tudo!”

As citações apresentadas da peça foram traduzidas para a língua portuguesa por Hugo Mendes Amaral, salvo indicação em contrário.

¹⁸¹ “Por esta honra fui enganada / Em tudo o que torna a vida deleitosa!”

A profetisa refere-se certamente ao dom que lhe foi entregue por Apolo e que ela não tem como negar. Foi essa capacidade de prever o futuro que a inibiu para sempre de ter uma vida simples como a das outras raparigas. E é precisamente por ser possuidora desse dom que Cassandra irá prever todas as desgraças que ocorrerão na sua curta vida: a destruição da sua cidade, causada pelo transporte do cavalo de madeira para dentro dos muros da cidade, a morte dos seus concidadãos e da família e a sua relação com o grego Agamémnon até à morte de ambos.

Hans Schwarz mantém assim a imagem de Cassandra como aquela que profetiza desgraças. Com efeito, desde os poemas homéricos que a princesa troiana ficou para a História como aquela que vê e/ou prevê momentos de grande sofrimento. Recordemos como na *Iliada* é ela que transmite aos troianos a chegada do carro de Príamo com o cadáver de Heitor; no poema *Cipria* prevê as desgraças que se abaterão sobre Tróia no momento da partida de Páris para a Grécia; na tragédia esquiliana, *Agamémnon*, prevê não só a morte do Atrida, como quem o irá matar e como será vingado no futuro; e no poema de Lícofron, escrito na época Helenística, a profetisa prevê igualmente todas as desgraças decorrentes do rapto de Helena por Páris.

No entanto, nos textos antigos, as profecias de Cassandra não obtêm reconhecimento por parte daqueles que a rodeiam, o mesmo ocorrendo nesta peça numa fase inicial. Só que a causa dessa ausência de crédito atribuída às palavras da profetisa é aqui alterada por Hans Schwarz. Recordemos *As Troianas*, tragédia na qual será o comportamento desajustado ao momento que retirará a Cassandra a credibilidade das suas profecias por aqueles que a rodeiam, e a tragédia *Agamémnon*, na qual o facto de os outros não acreditarem nas suas palavras se encontra relacionado com a maldição de Apolo que sobre ela recaiu quando o enganou, prometendo entregar-se ao deus em troca do dom e não cumprindo depois essa sua promessa.

É certo que em *Kassandra* a profetisa também será castigada por não se ter entregue ao deus, chegando mesmo a referir que o amor de Apolo mais parece um castigo (SCHWARZ, 1941: 39). No entanto, esse castigo (que analisaremos em detalhe noutra capítulo) não será a retirada do dom da persuasão que permite que os outros creiam nas suas profecias, mas antes a sua entrega a um inimigo. Nesta peça, o que fará com que os outros não acreditem nas suas profecias será precisamente o

facto de Cassandra prever desgraças num tempo em que todos almejam pela paz, devido aos anos passados em guerra e depois de tantos troianos nela terem perecido.

Atentemos no momento do I acto, quando um homem do povo recorda que tudo o que a princesa profetizou veio realmente a acontecer, o modo como os restantes membros do povo reagem negativamente a essa afirmação:

“Laß das Krächzen
Und rege dich nicht auf! Wenn es nach dir
Und nach Kassandra ginge, lägen wir
In Reihen schon erschlagen und die Stadt,
Von Göttern längst verlassen, läge leer
Und ausgebrannt!”¹⁸² (SCHWARZ, 1941: 9)

São inclusive vários os momentos ao longo da peça em que Cassandra é acusada de apenas prever desgraças. O povo inclusive, após saber do cavalo deixado pelos gregos na praia, rodeia o templo chamando pela profetisa, ordenando-lhe que saia e que contradiga a sua profecia sobre a queda de Tróia. É que o povo, cego pela ilusão da paz, crê realmente que Cassandra estava errada, vendo nas suas palavras apenas e tão somente maus agoiros.

Ora sabendo nós que a princesa tinha razão nas suas profecias, parece-nos óbvio ser precisamente devido ao seu dom que Cassandra nos é aqui apresentada como sendo possuidora de um grau de consciência nacional superior ao dos restantes Troianos. Estando o seu conhecimento desprovido dos véus da ilusão ou da esperança, a profetisa consegue assim perceber, mais do que qualquer outro troiano, o grave erro das opções tomadas por Príamo, ou seja, a permissão da entrada dentro das muralhas de Tróia do cavalo de madeira deixado pelos gregos.

¹⁸² “Pára com o grasnar / E não te exaltes! Se dependesse de ti / E de Cassandra, já estávamos / mortos nas fileiras e a cidade, / Há muito abandonada pelos deuses, estaria vazia / E queimada!”

É curioso notar a alusão ao “grasnar” na primeira linha deste excerto pois é o som associado, entre outros animais, também ao corvo. Ora, na mitologia este pássaro não só é o portador de maus presságios, como também é um dos animais consagrados ao deus Apolo. Aliás, de acordo com a mitologia, estes pássaros tinham uma plumagem branca mas o deus, num momento de ira em que um corvo, seu mensageiro, lhe transmitiu uma notícia contrária aos seus desejos, castigou-o e assim as suas penas passaram para sempre a ser de cor preta. Mais curiosa ainda se torna esta referência ao sabermos que a notícia que originou a ira do deus foi a de que Corónis, a quem Apolo tinha declarado o seu amor, se tinha apaixonado por um mortal, entrando assim na galeria das jovens que, tal como Cassandra, sofreram castigos terríveis por não se terem entregue ao deus.

Torna-se assim claro como a figura de Cassandra se presta facilmente à veiculação de uma qualquer mensagem através do seu dom de prever o futuro. Não nos podemos esquecer, aliás, da importância que o visionarismo tem para a Alemanha desta época. Exemplo disso é o facto do mito de Cassandra ser usado para veicular a ideologia nacional-socialista, como sucede na peça aqui em análise, mas também para veicular a ideologia oposta em obras escritas na mesma altura. Tomemos como exemplo o poema “Kassandra”, de Heinz Politzer, escrito em 1933 e no qual a profetisa é identificada com os judeus, avisando para os perigos do nazismo. Outros dois exemplos tão curiosos quanto significativos são as narrativas sobre Cassandra de Friedrich Walters e de Erika Mitterer porquanto, juntamente com a peça de Hans Schwarz, representam exactamente os três tipos de posições que os escritores podiam adoptar na altura do nacional-socialismo, e todos eles usaram a mesma figura para divulgarem as suas posições. Friedrich Walters escreve *Kassandra* em 1938 quando se encontrava no exílio em França, fazendo por isso parte daquele grupo de escritores que optou por abandonar o seu País e que usa a figura da profetisa com claras intenções humanistas. Atentemos nas palavras de Jean-Michel Palmier a este propósito: “The exiles hardly had any illusions about their struggle, which they readily compared with that of David against Goliath – a theme as frequently found in their writings as that of the reviled prophetess Cassandra.” (PALMIER, 2006: 299). Por outro lado, Erika Mitterer, uma das representantes da chamada “Literatura de emigração interior”, ou seja, incluída no grupo de escritores que, embora fizesse parte da oposição, optou por permanecer na Alemanha durante o período nazi (posição esta muito criticada por Thomas Mann, por exemplo), escreve *Die Seherin* em 1942, usando o dom de Cassandra também com intenções humanistas.

Como vemos, cada um destes escritores tem assim uma relação diferente (para não dizer oposta) com o nacional-socialismo e escreveu em função dessa sua posição. O que todos eles têm em comum, para além daquilo que Theodore Ziolkowski designou por “the hunger for myth”, foi o facto de terem usado a figura de Cassandra nas suas peças. Mais do que o já diversas vezes apontado elemento dinâmico dos mitos em geral, o que todas estas utilizações do mito de Cassandra demonstram é o seu elevado potencial, devido ao seu dom da profecia, o qual, como vemos pelos exemplos antes referidos, tanto possibilita que a princesa troiana seja um ícone de legitimação da autoridade e do poder instituídos, como uma figura de

resistência contra esse mesmo poder e os seus abusos. No entanto, o visionarismo tem uma importância acrescida para os nacional-socialistas já que, não esqueçamos, defendem uma ideologia que contém em si mesma, e desde o seu início, a promessa de um *Reich* milenário que se procura construir.

Creemos aliás que é precisamente por Hans Schwarz querer reforçar o visionarismo de Cassandra que não encontramos nesta peça o conhecimento total e absoluto com que nos deparamos na tragédia esquiliana onde a profetisa possui conhecimento não só sobre o futuro como também sobre o presente e o passado, mesmo o que não foi por ela vivenciado, conseguindo estabelecer uma relação entre esses três tempos.

Recordemos o momento em que Cassandra chega a Argos e refere ao Coro ter conhecimento da maldição que persegue a casa dos Atridas, o que, aliás, não causa estranheza ao Coro visto que esse conhecimento também ele possui, e como essa maldição se irá perpetuar no futuro próximo. Ora, na peça de Hans Schwarz, Cassandra também refere no momento em que chega a Argos que a casa “Es schwimmt in Blut!!”¹⁸³ (SCHWARZ, 1941: 116). No entanto, e embora estas suas palavras possam causar resultar em alguma ambiguidade na interpretação, a profetisa não parece estar a referir-se ao passado e à maldição que sobrevoa a casa dos Atridas mas antes ao facto futuro de que Agamémnon irá ser assassinado durante o seu banho que lhe foi preparado por Clitemnestra na altura do seu regresso a casa, como poderemos confirmar nas diversas alusões a água nos versos que se seguem à sua anterior afirmação perante o pedido de Agamémnon em que não retire a mão da sua:

“Die Steine sind gesättigt und die Decken
Sind vollgesogen - und du selbst bist blaß,
Als hättest du nur Wasser in den Adern!”¹⁸⁴ (SCHWARZ, 1941: 116)

Aliás, esta revelação é claramente obtida a partir do ataque profético que Cassandra sofre aos pés da estátua de Apolo quando chega a Argos e não antes. Ela própria refere a Myrtis em determinada altura que o conhecimento do futuro vai-lhe sendo revelado aos poucos pelo que existem questões às quais ela ainda não sabe

¹⁸³ “Nada em sangue!!”

¹⁸⁴ “As pedras estão impregnadas e os tectos / Estão ensopados – e tu mesmo estás pálido / como se tivesses apenas água nas veias!”

responder, pois Apolo ainda não lhas mostrou. Que Cassandra já tinha conhecimento da sua morte e da de Agamémnon é um facto, mas parece ter sido apenas naquele preciso momento em que chega à cidade grega e se jorra aos pés da estátua de Apolo que lhe é revelado que será ela a matar o Atrida.

Hans Schwarz parece assim não estar muito interessado em mostrar que Cassandra possui conhecimento do passado. Caso contrário, como entender que, enquanto ambos se encontravam na ilha rochosa, a profetisa pergunte a Agamémnon como é a sua mulher, que idade tem, se tem filhos com ela e até se ele a ama? Ou como entender que, ainda em Tróia, pergunte ao servidor do templo o que se está a passar lá fora?

Não é que ao longo de toda a peça Cassandra não pareça ter algum conhecimento do que sucedeu no passado, mas isso apenas parece ocorrer quando esse mesmo passado tem repercussões no futuro. Exemplo disso é o momento em que a profetisa, já em Argos e quando finalmente se encontra sozinha com Clitemnestra, lhe refere que tem conhecimento dos seus planos para matar Agamémnon e que sabe como ela quebrou os laços do matrimónio com Egisto:

“Ein Wort von mir, ein Ruf nach Agamemnon,
Und er erfährt, wie du die Ehe brachst!”¹⁸⁵ (SCHWARZ, 1941: 121)

Parece-nos assim que aquilo que o autor deseja realmente fazer é enfatizar a capacidade de Cassandra de adivinhar o futuro, até porque é esta parte do mito que mais interessará à ideologia nacional-socialista como antes vimos. Com efeito, será por não acreditarem nas palavras de alguém que apenas procura defender o seu País que os troianos serão derrotados e Tróia será destruída, havendo aqui a clara mensagem de que, se se tivesse atentado nas palavras da profetisa, nas palavras de quem vê mais além, todos os sofrimentos que tiveram lugar não teriam afinal ocorrido. Cremos inclusive que a base da escolha da figura de Cassandra por Hans Schwarz assenta precisamente no seu dom de ver o futuro com exactidão. Apenas assim se poderá entender que a última fala da peça seja de Clitemnestra, fala essa na qual a rainha dá inteiro crédito a Cassandra, atribuindo-lhe o reconhecimento que a

¹⁸⁵ “Basta uma palavra minha, um apelo a Agamémnon / Para ele descobrir como tu violaste o casamento!”

profetisa nunca antes teve e que é a marca da sua maldição desde o início: “Sie wußte alles! - Oh, sie wußte alles!”¹⁸⁶ (SCHWARZ, 1941: 125).

Não será por isso de estranhar que, nesta peça, tal como nos textos clássicos, devido ao facto de conseguir prever o futuro da sua cidade e dos seus e as desgraças de que serão alvo, encontremos Cassandra em sofrimento, não só por antever a destruição da sua pátria, como também por nada poder fazer para evitar as desgraças que irão ocorrer, enquanto todos os que a rodeiam anseiam pela paz, julgando que o tempo de prosperidade finalmente chegou. cremos, aliás, que Hans Schwarz aproveita precisamente os lamentos da princesa troiana pela sua cidade destruída e pela morte dos seus conterrâneos, presentes em vários dos textos míticos de diferentes épocas e dos quais podemos fazer uma leitura claramente patriótica, para promover a defesa do nacionalismo.

Importa no entanto esclarecer a origem e o significado destes dois conceitos. Antes de mais, o vocábulo “pátria” surge pela primeira vez nos poemas homéricos com o significado de “a terra dos pais”. Com efeito, para os antigos, a pátria era a terra onde estavam depositados os ossos dos seus antepassados, o solo onde viviam com a sua família, o solo onde estavam o recinto sagrado e os templos dos deuses. Palavras como “pátria” não eram um conceito abstracto como sucede na modernidade. Tratava-se, sim, de um espaço físico concreto. E apenas assim se consegue entender o termo patriotismo dos antigos já que, perdendo a sua pátria, eles perdiam tudo. Não é certamente por acaso que a punição para os crimes mais graves era o exílio e a gravidade dessa pena não estava propriamente assente no facto de terem de deixar o solo, mas na circunstância de terem de abandonar tudo o que esse solo continha e representava. Desde logo, em termos sociais, um homem exilado perdia os seus direitos de cidadão e não podia voltar a sê-lo em nenhum outro local pois seria sempre considerado um estrangeiro e eram muitos os direitos que estavam vedados a quem não fosse cidadão. Depois, em termos religiosos, para os gregos, os deuses estavam nos templos, o que significa que, uma vez fora da sua pátria, não tinham deuses, nem culto, nem religião. Inclusive, em caso de morte, não podiam ser enterrados junto aos seus antepassados ou serem alvo dos rituais fúnebres.

¹⁸⁶ Veja-se tradução na nota 7.

Aliás, e a este propósito, atentemos nas palavras de Ésquilo, em *Persas*, no momento em que a armada grega decide investir contra o enorme e poderoso exército dos Persas:

ὦ παῖδες Ἑλλήνων, ἴτε
ἐλευθεροῦτε πατρίδ', ἐλευθεροῦτε δέ
παῖδας γυναικας θεῶν τε πατρώων ἔδη
θήκας τε προγόνων· νῦν ὑπὲρ πάντων ἀγών.¹⁸⁷

Nestes versos está bem espelhada a noção que os gregos tinham de Pátria e o porquê de lutarem para a manter.

Ora, o termo “nação” irá surgir bem mais tarde, com a sociedade industrial, e o nacionalismo, enquanto ideologia, irá surgir apenas no século XVIII, em França, assumindo-se como uma resposta da ascendente Burguesia ao despotismo da Realeza, da Nobreza e do Clero¹⁸⁸. E nos tempos modernos em que vivemos, como refere Alberto Manuel Vara Branco,

“No seu mais amplo significado, a palavra «nacionalismo» designa a atitude mental que confere à entidade nação um altíssimo posto na hierarquia de valores. Esta tendência para dar excessiva importância ao valor da nação, à custa de outros valores, leva a uma sobrestimação de cada nacionalidade e ao conseqüente asfixiamento das restantes.”
(BRANCO, 2009: 160).

Por isso, cremos não poder acompanhar a leitura de alguns autores, como Isabel Capelo Gil, quando referem encontrar em alguns dos versos da tragédia esquiliana “marcas nacionalistas” (GIL, 2007 I: 306, n.20) pois, em nosso entender, não podemos olhar com lente contemporânea para textos escritos em tempos tão distantes de nós e porque, como vimos, os gregos eram patriotas mas não propriamente “nacionalistas”. Fazemos nossas, aliás, as palavras de Fernando

¹⁸⁷ “Avante, filhos dos Gregos, libertai a vossa pátria, libertai os vossos filhos e as vossas mulheres, os santuários dos deuses dos vossos pais e os túmulos dos vossos antepassados: a luta, hoje, é por tudo isto!”. Cf. 402-405. Para todas as citações de *Persas*, foi usada a edição de WEST, 1991 e respectiva tradução de PULQUÉRIO, 1992.

¹⁸⁸ Para uma perspectiva cronológica e evolutiva do conceito de nacionalismo desde a Idade Média até princípios do século XX, veja-se BRANCO, 2009.

Catroga: “Se todo o nacionalismo se escuda num patriotismo (porque toda a nação requer uma pátria, pelo menos), nem todo o patriotismo foi (e é) um nacionalismo.” (CATROGA, 2007: 26).

Cremos, todavia, não haver dúvidas em como Hans Schwarz se aproveitou do patriotismo da Troiana, evidente nos textos clássicos nos quais a profetisa lamenta a sua cidade destruída e espelhado em frases como:

ἰὼ Σκαμάνδρου πάτριον ποτόν·
τότε μὲν ἀμφὶ σὰς αἰόνας τάλαιν·
ἦνυτόμαν τροφαῖς·
(...)
ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος
ὀλομένας τὸ πᾶν¹⁸⁹

com um claro exacerbamento e cunho nacionalistas.

Importa também referir que, para os militantes e seguidores do nacional-socialismo, o conceito de Nação é superior a todos os outros, inclusive superior ao do próprio Indivíduo. Atentemos nas palavras de Hitler, numa reunião que teve com os seus generais, em Fevereiro de 1943, no *Oberkommando der Wehrmacht* (Alto Comando das Forças Armadas), e onde está espelhada claramente a hierarquia dos conceitos antes referidos: “What is life? Life is the Nation. The individual must die anyway. Beyond the life of the individual is the Nation.”¹⁹⁰.

Nos próximos capítulos veremos como esta definição se encontra espelhada não só nas palavras de Cassandra como também nas suas acções ao longo de toda a peça.

¹⁸⁹ “Ó Escamandro, rio da minha pátria! À tua beira, ai de mim, cresci, tu me criaste (...) Ó sofrimentos, sofrimentos da minha cidade totalmente destruída!”. Cf. 1157-1159 e 1167.

¹⁹⁰ Citado em SHIRER, 2011: 849.

CAPÍTULO IV

PRÍAMO, REI DE TRÓIA

Cassandra:

**“Ich schwanke zwischen Mitleid und Verachtung,
Weil du zu schwach und feig zum Glauben bist!**

O, ich beklage nur das arme Volk,

Das solchem Fürsten unterworfen ist!”¹⁹¹

(SCHWARZ, 1941: 45)

Príamo, rei de Tróia e pai de Cassandra, aparece na peça de Hans Schwarz logo no I acto. A profetisa, que se encontra no templo de Apolo, tinha mandado chamar o pai que vai ao seu encontro, notando-se desde logo no rei claros sinais de ansiedade. Ele partilha a ideia do povo de que o cavalo de madeira deixado pelos gregos na praia é uma oferenda aos troianos representando uma clara mensagem em como aqueles se deram por derrotados. É assim uma oferta de paz, encontrando-se o rei efusivo com essa mesma paz que finalmente chegou, após tantos anos de guerra. Quer por isso acompanhar na fila da frente a amálgama de gente que se dirige para a praia para ir buscar o cavalo e trazê-lo para dentro das muralhas de Tróia, não querendo perder as festividades, considerando uma perda de tempo vir falar com a filha e criticando-a desde logo por apenas falar de desgraças.

Cassandra ordena ao rei que a ouça e profetiza a maldição de Tróia caso o cavalo seja transportado para dentro dos muros da cidade, pedindo-lhe que pense no seu povo, um povo que já sofreu demasiado e que já foi muito enganado. No entanto, o rei interpreta as suas palavras com ironia, acusando-a de se considerar superior a todos os outros e de nunca profetizar coisas positivas, mas apenas maldições.

¹⁹¹ “Oscilo entre compaixão e desdém / Porque és demasiado fraco e cobarde para acreditares! / Oh! Apenas deploro o pobre povo / Que está sujeito a um tal príncipe!”

Mesmo quando Cassandra lhe pede que deixe o cavalo de madeira na praia, pelo menos durante uma noite, Príamo não cede, acusando a profetisa de não querer o bem da Pátria e de querer mesmo a sua destruição. Cassandra devolve-lhe a acusação, chegando mesmo a afirmar que aquele que permitir a entrada do cavalo de madeira na cidade será considerado um criminoso (SCHWARZ, 1941: 21) e que ele, o Rei, apenas ama o poder. Príamo, impaciente e irritado, ordena-lhe que fundamente o que está a dizer, ao que Cassandra responde com argumentos racionais e sólidos:

“Meint ihr im Ernst, der Grieche sei so blöde
Und stellt ein Weihgeschenk euch vor die Stadt,
Ein Weihgeschenk, d'ran die Verheißung hängt,
Daß es für ewig uneinnehmbar macht,
Wenn es auf unserer Burg erst Heimat findet?
Was baut man denn ein Pferd von solcher Größe,
Daß wer es zu uns überführen will,
Die Mauern, unsere sturmerprobten Mauern
In breiter Bresche niederlegen muß?”¹⁹² (SCHWARZ, 1941: 21)

O rei parece hesitar com os argumentos de Cassandra. No entanto, chega um mensageiro que vem contar o que se está a passar na praia: Laocoonte, o profeta, perante o cavalo que todos consideram um presente dos gregos, ordena a sua destruição. Atira-lhe então uma lança, caindo de imediato no chão e batendo com a cabeça no chão de pedra. A sua morte é vista por Príamo como um castigo dos deuses por um acto sacrílego. Como pode por isso Cassandra opor-se à vontade superior dos deuses, perante um sinal tão evidente? E o povo, que durante a intervenção de Cassandra se tinha aproximado dela, volta a tomar inteiramente o partido do rei: “Heil König Priamos!”¹⁹³ (SCHWARZ, 1941: 28). Príamo ordena então que levem de imediato o cavalo de madeira para dentro dos muros da cidade.

Veremos novamente o rei de Tróia no II acto. Durante os festejos da vitória por parte dos troianos, Cassandra manda-o chamar de novo. A princesa, que

¹⁹² “Credes mesmo que o grego possa ser assim tão estúpido / E vos faça uma oferenda frente à cidade, / Uma oferenda da qual depende a promessa, / Que faz com que seja para sempre inexpugnável / Quando só encontra casa na nossa fortaleza? / Por que é que se constrói um cavalo deste tamanho, / Quando quem o quiser transportar até nós / Terá de abrir largas brechas até destruir / Os muros, os nossos muros à prova de tempestades?”

¹⁹³ “Salve Rei Príamo!!”

entretanto se manteve no templo de Apolo a lamentar a sorte dos troianos, profetisa as desgraças que ocorrerão mais tarde, não só ao povo, como também à sua família. Quando Príamo entra no templo, vemos um rei totalmente embriagado pelos festejos da celebração da vitória e a conversa entre ambos torna-se então particularmente dura, chegando mesmo ao ponto de ele ter de lembrar a Cassandra que é rei e que ela não lhe pode falar da forma que deseja e muito menos insultá-lo. Cassandra apela nessa altura aos conselhos que ele já antes lhe tinha pedido, vaticínios esses que o tempo veio provar estarem correctos e implora a Príamo que mande chamar de volta, pelo menos durante três dias, os que tinham ajudado os troianos durante a guerra e que entretanto Príamo permitira que regressassem às suas casas: “Die Vorsicht räts! Wir sind allein zu schwach.”¹⁹⁴ (SCHWARZ, 1941: 46). Mas Príamo volta a não ceder por entender que iria ser troçado por todos ao dar uma ordem não só contrária à anterior como totalmente desnecessária. Vendo que os seus avisos são ignorados pelo rei e antevendo todas as desgraças que daí resultarão, Cassandra lamenta:

“Ich schwanke zwischen Mitleid und Verachtung,
Weil du zu schwach und feig zum Glauben bist!
O, ich beklage nur das arme Volk,
Das solchem Fürsten unterworfen ist!
(...)
Verrate nicht dein Volk!”¹⁹⁵ (SCHWARZ, 1941: 45-47)

Ora, em *Kassandra*, Hans Schwarz altera significativamente a figura do rei que temos presente nos textos clássicos. De acordo com a tradição clássica, Príamo, o mais novo dos filhos de Laomedonte, tornou-se conhecido pelo episódio da Guerra de Tróia, onde inclusive teve pouca intervenção face à sua idade avançada¹⁹⁶. Na *Iliada*, o seu carácter está bem espelhado no episódio em que o velho rei procura resgatar o cadáver do seu filho Heitor. Recordemos que Príamo, depois de ver morrer tantos dos seus filhos às mãos de Aquiles, passa ainda pelo sofrimento atroz de assistir à morte da jóia da sua coroa, o seu filho Heitor, e de ver o seu corpo ser arrastado de forma indigna. Decide então ir à tenda de Aquiles, sem comitiva, apenas

¹⁹⁴ “A prudência aconselha! Sozinhos, somos demasiado fracos!”

¹⁹⁵ “Oscilo entre compaixão e desdém / Porque és demasiado fraco e cobarde para acreditares! / Oh! Apenas deploro o pobre povo / Que está sujeito a um tal príncipe! (...) Não traiais o teu povo!”

¹⁹⁶ Cf. *Iliada*, III, 150.

com um Arauto, pedir que o herói lhe entregue o cadáver do filho. Como esquecer o momento em que Príamo, em posição de suplicante, beija χεῖρας / δεινὰς ἀνδροφόνους, as terríveis mãos assassinas¹⁹⁷, e implora a Aquiles que lhe devolva o corpo morto de Heitor? Este acto, que pode ser visto como uma humilhação por parte do rei, é ao mesmo tempo uma atitude bem demonstrativa de como a figura de Príamo é enaltecida na epopeia homérica. É indiscutível que a atitude de Príamo, apesar de humilhante para um rei, foi igualmente (ou antes de mais) um acto de coragem do rei ao enfrentar sozinho o grande Aquiles, correndo inclusive risco de vida, um acto que mostra a superioridade de um herói ao reconhecer e respeitar o inimigo superior e, numa palavra bem cara aos gregos, a *arete* do seu carácter. Ainda na *Iliada*, vemos a própria Cassandra referir-se a Príamo como φίλον πατέρ', o pai amado¹⁹⁸, e na tragédia esquiliana, *Agamémnon*, a elogiá-lo pelos seus inúmeros sacrifícios efectuados para evitar a destruição de Tróia:

ἰὼ πρόπυργοι θυσίαι πατρὸς
πολυκανεῖς βοτῶν ποιονόμων ἄκος δ'
οὐδὲν ἐπήρκεσαν
τὸ μὴ πόλιν μὲν ὥσπερ οὖν ἔχρηῃν παθεῖν¹⁹⁹

Ora, esta imagem de Príamo contrapõe-se claramente à imagem do rei fraco e traidor que temos presente na peça de Hans Schwarz, conforme antes vimos. Mas, na verdade, esta imagem negativa do comandante dos troianos está perfeitamente integrada na identificação que se encontra presente desde o início da peça entre o tempo mítico de Tróia e o tempo contemporâneo alemão.

É importante recordar neste momento que a Primeira Grande Guerra terminou com a assinatura do Tratado de Versalhes, um tratado de paz que trouxe consequências desastrosas para a Alemanha, sendo a principal delas a enorme humilhação do povo alemão, humilhação essa muito aproveitada pelos nacional-socialistas e estando por isso no coração do nazismo. Em termos gerais, este tratado implicava, entre outros aspectos, a perda de parte do seu território (incluindo a

¹⁹⁷ Cf. *Iliada*, XXIV, 478-479.

¹⁹⁸ Cf. XXIV, 700.

¹⁹⁹ “Ó sacrificios realizados por meu pai diante das muralhas, em que, prodigamente, se imolaram rebanhos que pastam erva! E tudo isto de nada serviu para impedir que a cidade se visse na situação em que está!”. Cf. 1168-1171.

Alsácia e a Lorena que os alemães tinham conquistado à França em 1871), restrições ao armamento e à dimensão que o seu exército podia ter, a proibição da colaboração estatal entre a Áustria e a Alemanha (sentida como uma profunda injustiça) e uma indemnização absolutamente gigantesca a pagar pelos prejuízos que a guerra tinha causado.

Recordemos ainda que o departamento III do ministério da Economia do Reich, criado para se cumprir o tratado de Versalhes e que saqueou a Europa nos anos decorridos entre 1939 e 1945, tinha precisamente como funcionários os jovens alemães que tinham passado pela Grande Guerra. Götz Aly chega mesmo a referir que:

“Aqueles funcionários públicos, então muito jovens, aprenderam como destinatários desarmados das exigências francesas, belga e britânicas a tabela de multiplicar do submetimento, do saque e da opressão. Mais tarde, dirigiram os conhecimentos que tinham adquirido com sujeitos passivos contra os seus inventores, ampliaram-nos notavelmente com a proverbial inteligência administrativa alemã e encararam os seus múltiplos serviços nas campanhas de pilhagem como uma compensação pelas humilhações do passado.” (ALY, 2009: 17).

Na verdade, à parte uma tentativa de explicação que parece de alguma forma querer justificar as atitudes dos alemães, é relevante notar que a sensação de humilhação sentida pelo povo será depois claramente amplificada por toda a Alemanha pelos nacional-socialistas, principalmente no período que antecede o início da II Guerra Mundial.

Mas, para além da óbvia humilhação, a Alemanha também teve de enfrentar um pós-guerra dolorosíssimo. Se já durante a guerra a fome tinha alastrado por toda a Alemanha, com mais de quatrocentas mil pessoas a morrerem de inanição (milhões de famílias caíram na pobreza quando chamaram para a guerra os chefes de família), essa situação torna-se agora ainda pior devido ao bloqueio marítimo britânico. A moeda alemã passa também por um elevado processo de desvalorização e uma grave crise económica instala-se no País. O nível de vida dos alemães é reduzido em cerca de sessenta e cinco por cento e a maioria do povo encontrava-se a viver nos limites da sobrevivência.

Eram por isso inúmeros aqueles que, devido à situação em que a Alemanha e o seu povo se encontravam, culpavam o tratado de paz assinado. A paz por que tão fortemente ansiavam depois de anos de guerra e depois de milhares de concidadãos nela terem perecido (a guerra em que, lembramos, tanto Hitler como Hans Schwarz participaram, sendo que este ficou gravemente ferido durante a mesma) veio a revelar-se ser um dos piores momentos para o povo alemão. Atentemos nas palavras de Hitler, em *Mein Kampf*, que abordam precisamente esta questão:

“Die Entwicklung seit dem Jahre 1918 zeigt uns nun an, daß in Deutschland die Hoffnung, durch freiwillige Unterwerfung die Gnade der Sieger gewinnen zu können, leider in verhängnisvoller Weise die politische Einsicht und das Handeln der breiten Masse bestimmt.”²⁰⁰
(HITLER, 1943: 760)

Ora, e regressando agora a *Kassandra* de Hans Schwarz, é para nós evidente o paralelismo que se procura estabelecer. Nesta peça, a derrota troiana é colocada precisamente ao mesmo nível da derrota alemã na I Guerra Mundial: os Alemães (Troianos) foram um povo traído pelos seus líderes fracos (Príamo) que, ansiosos a todo o custo pela paz (motivo apresentado a Cassandra pelo rei e pelo povo), tomaram decisões (o transporte do cavalo para dentro da cidade) que não levariam à paz mas antes conduziram o povo à sua própria derrota, ignorando os avisos de quem via mais além (Cassandra e Laocoonte). Atentemos novamente nas palavras de Hitler, em *Mein Kampf*:

“So bitter und so ersichtlich der Zusammenbruch unseres Volkes in den Jahren nach 1918 auch war, so entschlossen hatte man gerade in dieser Zeit jeden auf das heftigste verfolgt, der sich unterstand, das, was später immer eingetroffen ist, schon damals zu prophezeien.”²⁰¹ (HITLER, 1943: 762)

²⁰⁰ “O curso que tomaram os acontecimentos, depois de 1918, mostra-nos que na Alemanha a esperança de obter por submissão voluntária a graça dos vencedores, determina, infelizmente, da maneira mais nefasta, a conduta política das massas.” (HITLER, 1987: 516)

²⁰¹ “Por mais amarga e patente que tenha sido a derrocada do nosso povo, nos anos que se seguiram a 1918, mais encarniçada e violenta era, precisamente neste tempo, a perseguição de todos aqueles que ousassem profetizar o acontecimento que efectivamente se deu mais tarde.” (HITLER, 1987: 517).

No entanto, para que este quadro ideológico fique completo, Hans Schwarz teria necessariamente de alterar a figura de Príamo, o líder do povo Troiano. Não faria sentido nem seria coerente manter a imagem do rei, presente nos textos clássicos, como um homem superior de reconhecidas virtudes. Por isso, ele é, nesta peça, apresentado como um líder fraco, um covarde, com gosto pelo poder, sem bom senso, ignorando conselhos sábios e permitindo assim que Tróia seja totalmente destruída. Bastaria ter acedido a um dos pedidos de Cassandra para que a sua pátria fosse salva: deixar o cavalo na praia apenas uma noite ou chamar de volta aqueles que tinham ajudado na guerra a quem Príamo tinha dado ordens para que regressassem a suas casas. Mesmo não acreditando nas maldições previstas pela filha, agir desta forma seria uma questão de bom senso, de prudência. Trata-se por isso de um rei totalmente inebriado pelo seu enorme desejo de paz, ou seja, e em suma, um traidor.

Creemos ser também por esta mesma razão que o autor recupera aqui a figura de Laocoonte, omitindo a verdadeira razão pela qual ele fora de facto castigado por Apolo. Na verdade, o profeta não sofrera o castigo da morte por se opor à entrada do cavalo de madeira na cidade de Tróia, mas antes pelo seu acto sacrílego de se ter unido a sua mulher Antíope diante da estátua do deus, profanando desta forma o seu templo. Ora, Cassandra não se encontra sozinha nas suas previsões. E tanto a profetisa como Laocoonte já tinham dado provas do quão certos estavam nos conselhos que davam ao rei, facto este que Príamo decide ignorar.

Assim, e claramente por oposição, Cassandra surge como uma figura prudente, sábia, forte, perfeitamente identificada com o povo e com a pátria, o que é visível nos conselhos que dá ao Rei, conselhos prudentes e sábios, mas igualmente constatável no vocabulário que utiliza através da repetição de palavras como “Heimat”, “Vaterstadt”, “Vaterland” (diferentes sentidos de Pátria ou Nação) ou de frases como: “Nun sind wir Eines, Du mein Volk und ich”²⁰² (SCHWARZ, 1941: 23).

A mensagem é assim muito clara, em nosso entender, para quem se encontra na audiência a assistir à peça ou a lê-la em livro: não se podem repetir os mesmo erros de Tróia e do passado alemão. E, para que isso não aconteça, a única solução é agir com prudência e dar-se ouvidos aos que poderão fazer parte de uma minoria, aos

²⁰² “Agora somos um, Tu meu povo e eu”

que porventura poderão até ser considerados loucos ou radicais (como Cassandra e Hitler) simplesmente por transmitirem uma mensagem que parece ser contrária à paz por que todos anseiam, pois esses poderão bem ser os verdadeiros patriotas, os que têm o País no seu coração e os únicos cujas palavras e acções poderão levar a Alemanha à vitória final.

CAPÍTULO V

CASSANDRA ENTRE AGAMÉMNON E APOLO

Cassandra:

“Ich bin in einem Kreis

Mit Schmerzen eingeschlossen. Jeder Schritt

Bedeutet Hohn auf alles, was ich war,

Und jedes Wort ist schlimmer als der Tod.”²⁰³

(SCHWARZ, 1941: 93)

Como veremos, a peça de Hans Schwarz tem como núcleo central a relação entre Cassandra e Agamémnon.

O primeiro encontro de ambos ocorre no final do acto II, num momento trágico: Tróia acabou de ser assaltada pelos gregos que se encontravam escondidos dentro do cavalo de madeira, entretanto já levado para dentro das muralhas da cidade, e guerreiros entram no templo de Apolo onde se encontram Cassandra e os restantes servidores do templo. No entanto, enquanto estes fogem para a zona escura, lamentando a sua sorte, a profetisa alimenta o fogo do altar referindo querer olhar os invasores nos olhos. Um dos guerreiros gregos dá então ordens aos restantes para que o templo seja saqueado, as mulheres divididas entre si, devendo a mais bela de todas ser guardada para ele, não darem clemência aos homens e depois incendiarem o templo. Cassandra, fazendo-lhe frente, pega num pedaço de lenha em chamas e atira-o, provocando o guerreiro, lembrando-lhe o sacrilégio em que está a ocorrer, chamando-o medroso e afirmando que ela é a mais bela e que se ele a quiser ter, terá de ser sob as chamas que alimentam já o templo.

²⁰³ “Estou fechada num círculo / com dores. Cada passo / Equivale ao escárnio de tudo o que fui, / E cada palavra é pior que a morte.”

É no preciso momento em que o chefe do grupo de guerreiros pega num arco apontando-o a Cassandra que entra em cena, por entre o fumo, Agamémnon, gritando com os seus homens por estarem a maltratar uma mulher e impedindo, assim, que Cassandra seja morta. A profetisa, que pouco tempo antes dos guerreiros terem entrado no templo, rezava a Apolo, pedindo-lhe que a salvasse dos inimigos por prever o que lhe iria acontecer, reconhece então o comandante. Assustada e trémula, tenta de imediato afastá-lo: “Der Tod hängt über dir und mir!”²⁰⁴. Mas o chefe da casa dos Atridas tenta acalmá-la, referindo que nem todos os gregos são como aqueles guerreiros e que ela não pode ficar no templo, dando ordens que a levem até à praia. Mas quando pergunta a Cassandra o seu nome e ela lhe responde, escondendo a face, o Comandante refere a sorte que é encontrá-la ali e, segundos antes do templo cair, segura Cassandra nos seus braços levando-a para o exterior e salvando-lhe assim a vida pela segunda vez.

O segundo encontro de ambos ocorrerá no acto III. Cassandra é levada para junto dos restantes troianos que se encontram prisioneiros, estando entre eles Hécuba, sua mãe, que a informa do que se passou dentro das muralhas da cidade e ainda de que Príamo foi morto. É também neste momento que chega Andrómaca, em pranto, contando a crueldade com que os gregos agiram para com o filho dela e de Heitor, Astíanax, atirado para as chamas por Neoptólemo. Os prisioneiros começam então a ser separados por género e idade e um guarda bate num velho troiano. Instigados então por Cassandra, os prisioneiros juntam-se e começam a pegar em pedras e é neste momento que Agamémnon entra. Cassandra questiona-o se as suas ordens incluíam maltratar mulheres e velhos, contando-lhe o que se passou. Perante a contradição entre as suas palavras e as dos guardas, o comandante acredita na profetisa e castiga o grego, batendo-lhe, acedendo ainda ao pedido de Cassandra para que dêem a uma mulher a água que lhe tinha sido negada.

Ao longo de toda a peça, este é o líder dos gregos que irá tentar Cassandra. Trata-se, como vimos pelos exemplos indicados, de um Agamémnon imponente, misericordioso para com o inimigo, com traços claramente heróicos, um líder que mostra ser bom e justo, repleto de carisma e que inclusive lhe salva a vida. É por este Agamémnon que Cassandra se irá apaixonar.

²⁰⁴ “A morte paira sobre ti e mim”

A ligação entre a princesa e o Atrida não constitui propriamente uma novidade desta peça, já que ela se encontra bem atestada desde os poemas homéricos, como analisámos anteriormente. Recordemos, aliás, que, de todos os traços indicados na *Iliada* e na *Odisseia*, essa ligação será o único que passará para a literatura posterior, nomeadamente através da tragédia ática. No entanto, como também vimos, já no mundo clássico a relação entre Cassandra e Agamémnon não era tratada da mesma forma. Enquanto a princesa troiana, em *Agamémnon*, de Ésquilo, tinha pelo rei uma atitude de reverência, em *As Troianas*, de Eurípides, é visível o ódio que a profetisa tem por ele, vindo na sua união com o comandante do exército o instrumento de vingança da sua família.

Ora, em *Kassandra* a ligação entre a profetisa e Agamémnon vai muito mais além pois o autor apresenta-os apaixonados um pelo outro. No acto IV, numa ilha rochosa algures no meio do mar, Cassandra cederá ao sentimento forte do amor que nutre pelo líder dos gregos, aninhando-se nos seus braços e passando aí a “Hochzeitsnacht”, a noite de núpcias (SCHWARZ, 1941: 104).

Mas a profetisa sabe que não se poderia entregar a Agamémnon. Desde logo, porque ele é grego, ou seja, é o inimigo da sua pátria, do seu povo. Como poderá ela entregar-se a quem destruiu a sua Tróia e matou os seus conterrâneos, incluindo o seu próprio pai e irmãos? Uma relação amorosa com o Atrida representaria uma grave traição não só à sua família mas também ao seu povo. Mas o reverso da moeda reside nas atitudes e nas declarações de amor de Agamémnon, feitas várias vezes ao longo da peça, que são para Cassandra o que ela sempre sonhou e desejou no mais íntimo de si mesma. Mas o certo é que, entregando-se a Agamémnon, a profetisa não estará a manter-se fiel à sua cidade e ao seu povo. Atente-se nas palavras de José Pedro Serra:

“As tragédias que nos apresentam uma situação conflituosa estruturam-se em volta do conflito que, desta forma, ocupa o lugar central a partir do qual se pode compreender a sequência dos «acontecimentos» que constituem a acção da tragédia.” (SERRA, 2006: 198).

Pois será precisamente o conflito entre a fidelidade de Cassandra a Tróia e a sua atracção por Agamémnon, dois pólos irreconciliáveis, que irá constituir o núcleo central desta tragédia. Cremos, aliás, que é precisamente para acentuar o conflito

presente na acção que Hans Schwarz salienta ainda mais os traços de herói de Agamémnon, já presentes desde a *Ilíada* e que se mantêm na história da literatura alemã. A dissensão interior da profetisa é assim mais elevada. Afinal, ela encontra-se no meio de duas autoridades que nunca poderão ser conciliadas.

A este propósito, não podemos deixar de realçar a escolha do autor para o espaço físico em que a profetisa se entrega ao rei. Trata-se de uma ilha que não fica nem em Tróia, terra da princesa, nem em Argos, terra de Agamémnon, mas a meio caminho entre ambas as cidades. Não podemos deixar de encontrar nesta opção claras ressonâncias da floresta dos amantes Tristão e Isolda para quem o reino da paixão se abriu sem razão nem porquê, como um destino ou uma fatalidade que se impõe à livre decisão, ao livre arbítrio, e contra a qual não há profilaxia possível. A floresta onde os amantes passam a noite possui uma clara simbologia de que o amor de ambos apenas é possível fora do espaço das convenções sociais, fora do mundo onde ambos vivem, num espaço onde as regras que regulam as relações sociais não estejam presentes. Ora, a escolha da ilha rochosa a meio caminho das cidades de Cassandra e de Agamémnon representa aqui esse mesmo espaço intermédio, essa floresta de Tristão e Isolda, salientando-se assim a ideia de que a paixão entre a princesa e o rei não poderá jamais ter lugar no mundo de qualquer deles, e a única hipótese de que poderão usufruir parece ser num mundo onde os outros não existam, onde as convenções sociais não se apliquem, onde Cassandra possa (fingir) esquecer que é troiana e que o homem por quem está apaixonada é um inimigo, um grego.

No entanto, para além de Agamémnon ser um inimigo, uma outra razão afasta Cassandra do rei grego. É que ela sabe que não se pode entregar a ele, ou a qualquer outro homem, pois já pertence a outro, e esse outro é um deus, Apolo. Aliás, o amor que Cassandra sente por Agamémnon não a apanha de surpresa, como, aliás, nenhum dos acontecimentos ocorridos na peça, devido ao dom da profecia que Cassandra possui. E, no que concerne a relação entre ambos, desde o II acto que Cassandra antevê o que se irá passar:

“(…) Aber ich –
Mich wird ein Grieche nehmen, ohne mich
Zu fragen - und ich werde ihn dafür

Noch lieben.”²⁰⁵ (SCHWARZ, 1941: 40)

Ora a profetisa avisa desde logo o chefe da casa dos Atridas, confessando-lhe que não lhe pode pertencer e que ela será o seu infortúnio (SCHWARZ, 1941: 101). Mas o rei de Argos, como homem apaixonado e por isso com a visão toldada pela paixão, vê nas palavras de Cassandra apenas medo e receio do amor, chegando mesmo a referir que aquilo que os une é a única exigência que conhece e que, por ser verdadeiro, o amor que sente é certamente mais forte do que a divindade (SCHWARZ, 1941: 103). Mesmo quando Cassandra usa palavras claras e precisas sobre o que os espera, Agamémnon não desiste, exercendo sobre ela o poder que tem por ter sido um vencedor e sendo ela um despojo de guerra: “Was soll die Binde? Du gehörst jetzt mir!”²⁰⁶ (SCHWARZ, 1941: 101).

Mas a princesa troiana sabe que, no fundo, existe uma ligação entre ela e Apolo que é inviolável, independentemente do espaço físico onde ela se encontre. Por isso, o deus, a quem o povo invoca para que o salve, está sempre presente ao longo da peça, ora como estátua no palco, ora como uma sombra, relembrando assim e constantemente a Cassandra os seus deveres para com ele, ou seja, os deveres de lealdade e de obediência às suas ordens. E mesmo quando ela se encontra na ilha rochosa, nesse espaço entre dois mundos, sem templos, onde a religião parece estar ausente, a profetisa sente a sua presença:

“Spürst du nicht, Myrtis, wie er mich umstellt?

Wohin ich mich auch wende, unentrinnbar

Verfolgt Apollon mich und läßt nicht einmal

In dieser Felseneinsamkeit mich los,

Wo ihm noch nie ein Mensch geopfert hat!

Was nützt es, daß ich mich dagegen wehre

(...)

Seit Troja fiel, ist er von einer Nähe,

Daß nur sein Umriß, ihn zu greifen, fehlt.”²⁰⁷ (SCHWARZ, 1941: 90)

²⁰⁵ “(...) Mas eu – / A mim, possuir-me-á um grego, sem me / Pedir permissão – e eu virei a amá-lo / Ainda por isso.”

²⁰⁶ “Para que é a faixa? Tu pertences-me agora!”

²⁰⁷ “Não vês, Myrtis, como ele me altera? / Para onde quer que me vire, inevitavelmente / Apolo persegue-me e não me larga sequer / Nesta solidão rochosa, / Onde nunca ninguém o sacrificou! De

É precisamente por saber que a sua condição de profetisa não a permite entregar-se a um mortal que Cassandra não se entrega a Agamémnon sem antes deitar a faixa que enverga para as chamas, despojando-se assim do seu símbolo de profetisa, sendo este mais um eco das tragédias gregas, embora o faça por razões diferentes. Nesta tragédia, a princesa sabe que a sua condição de profetisa não é compatível com o seu desejo de estar com Agamémnon. O autor parece recuperar aqui a tragédia euripidiana, onde, ao contrário da tragédia de Ésquilo, é com tristeza que a profetisa se despoja do seu símbolo de ligação a Apolo, despedindo-se do deus, referindo mesmo a Agamémnon:

“Ich habe es für dich getan.

Laß mich es nie bereuen!”²⁰⁸ (SCHWARZ, 1941: 102)

No entanto, no momento em que Cassandra se entrega ao rei de Argos e este a envolve nos seus braços, a profetisa vê o deus, que Agamémnon insiste ser apenas e tão somente a sombra do guarda. Ao afastar-se do rei e ao dirigir-se para a sombra de Apolo, o deus vira-lhe as costas. E a profetisa sabe então o que tem a fazer e explica-o a Agamémnon: “Er ruft mich an die Pflicht!”²⁰⁹ (SCHWARZ, 1941: 103).

Ora, devemos a este propósito recordar que na ideologia nacional-socialista, como aliás em todos os regimes totalitários, o Estado não tem limites para a sua autoridade, encontrando-se todos os poderes concentrados no *Führer*. A sua palavra é lei pois ele personifica a ideologia. E não podemos ignorar o facto de que Adolf Hitler aparecia aos olhos dos alemães como um grande guerreiro com uma missão clara: a de salvar a Alemanha numa batalha que apenas poderia terminar ou na vitória total, ou na derrota final, havendo algo de heróico nesta sua missão. Aliás, já em 1922, aquele que foi por muitos considerado o profeta do III Reich, Moeller van den Bruck, autor de *Das dritte Reich*²¹⁰, livro cujo título foi apropriado pelos nazis e que foi considerado a bíblia do jovem nacional-socialismo, escrevia: “We need leaders who feel that they have become one with the nation, who associates the fate

que me vale lutar contra isso (...) Desde que Tróia caiu, ele está tão perto / Que só falta, para o agarrar, a silhueta dele.”

²⁰⁸ “Fi-lo por ti. / Faz com que nunca me arrependa disso!”

²⁰⁹ “Ele chama-me para que cumpra o meu dever!”

²¹⁰ “O terceiro Reich”

of the nation with their own destiny...” (MOELLER, 1922: 280)²¹¹. E denote-se que Hans Schwarz, o autor da peça, foi largamente influenciado por Moeller van den Bruck, tendo sido, aliás, o seu executor literário, havendo publicado, em 1933, uma colectânea dos seus textos políticos em quatro volumes com um prefácio muito elogioso dos escritos de Moeller.

Ora, nesta peça, o deus Apolo é claramente identificado com o *Führer*. Nem o sentimento mais forte de todos – o amor – poderá jamais comprometer a ligação entre Cassandra e o deus, pois a sua relação é sagrada e por isso inabalável, sendo que a profetisa lhe deve lealdade e obediência acima de tudo o resto. Hans Schwarz transforma assim, e em definitivo, a religião em política.

Personificando a ideologia do nacional-socialismo, a palavra de Hitler era lei, assim como a palavra do deus Apolo, e o povo deve-lhes obediência total. Como refere Stephen Wilmer, na época, por todo a Alemanha, “(...) the national socialists propagated the myth that the nation needed to be renewed and saved from decadence by the individual submitting to the national community and its leader.” (WILMER, 2008: 234).

Assim, por mais profundo que seja o amor que Cassandra nutre por Agamémnon, ele nada é e nada pode quando comparado com os deveres de obediência e lealdade que ela tem para com o seu povo e para com o seu *Führer*:

“Ich bin in einem Kreis
Mit Schmerzen eingeschlossen. Jeder Schritt
Bedeutet Hohn auf alles, was ich war,
Und jedes Wort ist schlimmer als der Tod.”²¹² (SCHWARZ, 1941: 93)

Encontramos aqui claras ressonâncias das palavras de Alfred Rosenberg, ideólogo do regime Nazi, para quem acima do amor ao próximo está o sentimento de honra pois enquanto o primeiro é uma força que se reporta apenas ao indivíduo, a honra é uma força espiritual bem maior e mais nobre por permitir sacrifícios em nome de todo um colectivo, como o Estado e a Nação²¹³. O próprio Hitler, em *Mein*

²¹¹ Citado em: SCHOEPS, 2004: 17.

²¹² “Estou fechada num círculo / com dores. Cada passo / Equivale ao escárnio de tudo o que fui, / E cada palavra é pior que a morte.”

²¹³ Veja-se esta mesma explicação no capítulo II, “Love and honour”, em *The Myth of the 20th Century*, de Alfred Rosenberg.

Kampf, ao explicar o conceito do Estado *völkisch*, refere: “Here the state must act as guardian of a millennial future in the face of which the wishes and the selfishness of the individual must appear as nothing and submit...”²¹⁴. O sentimento do amor é assim relegado para um plano inferior e até ele se deve sujeitar a valores mais elevados.

Oportuno ainda se torna recordarmos o juramento que Hitler exigiu aos Oficiais e membros das Forças Armadas após a morte de Hindenburg e depois dele próprio ter assumido a posição de chefe de Estado e comandante supremo das forças armadas, juramento esse que, muito significativamente, não foi prestado nem ao País ou à Constituição, mas a ele próprio:

“I swear by God this sacred oath, that I will render unconditional obedience to Adolf Hitler, the Fuehrer of the German Reich and people, Supreme Commander of the Armed Forces, and will be ready as a brave soldier to risk my life at any time for this oath.”
(SHIRER, 2011: 201).

Refira-se, aliás, que uma das estratégias dos advogados de defesa dos nazis no Tribunal de Nuremberga foi precisamente o princípio da obediência ao líder, segundo o qual apenas cumpriam ordens, ordens essas que se não fossem executadas implicariam a pena de morte, tentando assim explicar ou justificar muitos dos crimes que tinham cometido sob o nome do *Führer*.

O juramento prestado a Hitler era um juramento de fidelidade e é à sua luz que se entendem melhor as palavras de Cassandra. Com efeito, no momento em que ela refere a Agamémnon que o deus a chama para que cumpra o seu dever, ela sabe não ter qualquer hipótese de fugir do juramento que prestou a Apolo quando lhe foi entregue em criança e lhe foi colocada a faixa de profetisa. Afinal, o que ela lhe deve é “obediência incondicional”.

Aliás, é precisamente por não ter cumprido essa obediência sem condições, exigida desde o início, que Cassandra é castigada:

“Weil ich mein Herz dir nicht erschlossen habe,

²¹⁴ Citado em SHIRER, 2011: 81.

So hast du dich in Wolken eingehüllt
Und gibst zur Strafe mich den Feinden preis!”²¹⁵ (SCHWARZ, 1941: 54)

Cremos inclusive que é também por esta razão, para além de aumentar o conflito da princesa como já anteriormente vimos, que o autor caracteriza Agamémnon com traços heróicos, como um líder que inclusive se apresenta misericordioso para com o povo derrotado. O castigo de Cassandra é assim tão maior quanto maior for a grandeza do inimigo que ela ama.

De facto, como poderia a princesa, que é profundamente nacionalista como tantas vezes se viu ao longo da peça, apaixonar-se por alguém que destruiu a sua pátria e que apresentasse características de um ser inferior? Se isso acontecesse, certamente que os espectadores ou leitores da peça não sentiriam a dissensão presente em Cassandra, nem sequer o seu conflito, sobre o qual assenta toda a peça. Antes pelo contrário! Assim, cremos que o autor não tinha outra hipótese senão caracterizar Agamémnon de uma forma muito positiva. No entanto, cremos também que, com esta caracterização, o autor se enreda na própria teia que foi tecendo à volta da profetisa. Como entender, à luz do nacional-socialismo, que o inimigo seja assim caracterizado? São sobejamente conhecidas as reacções dos nacional-socialistas aos que consideraram, ao longo de toda a guerra, inimigos do partido ou inimigos da Nação e, tanto nos discursos de Hitler, como nos testemunhos sobre ele, não houve nunca lugar para o reconhecimento da grandeza de um inimigo.

Ora, talvez por isso mesmo é que, no acto IV, a imagem positiva de Agamémnon comece a ser alterada pelo autor. Na ilha rochosa, Cassandra insiste por várias vezes em que Agamémnon se afaste dela, lembrando-o de que ela pertence ao deus e de que morrerá se ele continuar a tentá-la com as suas palavras de amor (SCHWARZ, 1941: 97) pois ela tem um dever a cumprir. Mas o Atrida, ao invés de ceder aos seus pedidos, coloca-se num nível superior ao do próprio deus Apolo, respondendo-lhe que não teme o deus (SCHWARZ, 1941: 100) e que Apolo não a beija como ele (SCHWARZ, 1941: 104). Agamémnon tenta inclusive retirar-lhe a faixa de profetisa alegando que ela agora lhe pertence (SCHWARZ, 1941: 101) e que, se ela tem um dever a cumprir, ele reconhece apenas um com legitimidade:

²¹⁵ “Porque não te abri o meu coração, / Envolvete-te assim em nuvens / E para castigo entregas-me aos inimigos!”

“Ich kenne nur
Die eine Pflicht, daß unsere Liebe sich,
So wahr sie stärker als die Gottheit ist,
In dieser Nacht erfüllt!”²¹⁶ (SCHWARZ, 1941: 103)

Estas palavras do rei, que poderão até ser apenas resultado do enlevo amoroso, não deixam de representar uma acto de ὕβρις. É assim a partir deste penúltimo acto da peça que o autor recupera esse traço que também caracteriza Agamémnon nos textos clássicos. Recordemos como em *Electra*, de Sófocles, é referido que o rei, após ter caçado um veado nos bosques de Ártemis, se teria vangloriado da sua pontaria, alegando que nem a própria deusa teria feito melhor²¹⁷. E, em *Agamémnon*, o Atrida entra no palácio depois de pisar tapetes de púrpura, aceitando ser honrado como se de um deus se tratasse, mesmo depois de reconhecer que essa é uma honra que não pertence aos mortais²¹⁸. Ora, este episódio é aqui recuperado por Hans Schwarz no último acto que tem início precisamente com uma fala de Clitemnestra, na qual a rainha reza a Apolo para que castigue o seu marido, e na qual ela refere que ele deve entrar no quarto sobre o tapete de púrpura, referindo o gosto que o rei tem por “Pracht”²¹⁹ (SCHWARZ, 1941:107). Ora, Agamémnon, que até então tinha “apenas” (como se isso não fosse já suficiente) contra si o facto de ter destruído e incendiado a cidade de Tróia, mas que poderia ter ganho a empatia dos espectadores/leitores devido ao carácter e palavras com que tenta Cassandra, é agora, aos olhos daqueles, um rei que comete sacrilégios, um rei que julga ser superior aos próprios deuses.

É também neste último acto que vemos Agamémnon, no momento em que apresenta Cassandra à rainha, a esclarecer desde logo que ama a profetisa e que, embora não renegue Clitemnestra enquanto sua mulher legítima, esta deverá respeitar a filha de Príamo e dar-lhe as boas vindas a casa (SCHWARZ, 1941: 114). Ora, este diálogo entre ambos incrementa ainda mais a imagem negativa do rei dos gregos que tenta aqui prosseguir a sua vida com duas mulheres.

²¹⁶ “Conheço apenas / Um único dever, que o nosso amor, / Por ser mais forte do que a divindade, / Se cumpra esta noite.”

²¹⁷ Cf. 566-569.

²¹⁸ Cf. 945-949.

²¹⁹ Magnificência, sumptuosidade, esplendor.

Faz agora mais sentido, não só à luz da tragédia, como à luz da ideologia dos nacional-socialistas, esta súbita alteração da figura de Agamémnon. Se, por um lado, para Agamémnon morrer é precisa alguma justificação, ou seja, alguma acção que não deixe dúvidas em como se trata de uma morte merecida e não de uma injustiça, por outro lado, em termos ideológicos, o autor não poderia manter a caracterização do inimigo com traços tão positivos como os que estão presentes nos primeiros actos.

E o Coro, cujas falas analisaremos com mais detalhe no próximo capítulo, irá chamar precisamente a atenção para a questão essencial depois de vermos estas atitudes do Atrida: ele é o inimigo e Cassandra tem uma missão a cumprir à qual não pode fugir.

CAPÍTULO VI

INTERVENÇÕES DO CORO

Coro:

**“Deinem Gotte kannst du dich entziehen,
Deinem Feinde deinen Leib versprechen,
Deinem Volke kannst du nicht entfliehen,
Oder deine Sehnsucht wird Verbrechen!”²²⁰**

(SCHWARZ, 1941: 105)

Não podemos de todo descurar uma outra voz que se ergue no final de cada acto, com excepção do último, e que sustenta toda a leitura, principalmente a ideológica, que fizemos da peça até este momento: a voz do Coro.

As suas falas representam nesta tragédia uma voz colectiva, a voz da comunidade que não só comenta a acção passada em palco, como levanta o véu sobre o que se irá passar a seguir e que, como veremos, ajuda deste modo o leitor/espectador a saber como deve interpretar determinados momentos da acção. Hans Schwarz utiliza aqui o mesmo recurso da tragédia ática, ou seja, e tal como indica Jean-Pierre Vernant,

“(…) un personnage collectif et anonyme (…) dont le rôle est d’exprimer dans ses craintes, ses espoirs, ses interrogations et ses jugements, les sentiments des spectateurs qui composent la communauté civique.” (VERNANT, 1972: 13).

²²⁰ “Podes abandonar o teu deus, / Prometer o teu corpo ao teu inimigo, / Não podes fugir do teu povo, / Ou então a tua ânsia tornar-se-á crime!”.

Há que notar desde já que este recurso ao Coro é um dos elementos caracterizantes dos dramas nacionalistas, nomeadamente do movimento denominado *Thingspiele*²²¹ e que usava o *Sprechchor*, Coro declamatório, como forma de negar a individualidade e promover a comunidade, tão ao gosto dos nacional-socialistas. As peças representadas durante o tempo que durou este movimento vieram assim responder à necessidade, sentida no início do regime Nazi, de se estabelecer uma experiência comunitária, sendo que actores e audiência coexistiam como se fossem um só nestas peças. As suas actuações eram representadas, na maior parte das vezes, ao ar livre e direccionadas para audiências gigantescas. William Niven explica o porquê da criação deste movimento:

“The *Thing* plays were designed to rekindle or strengthen those ethnic spiritual and moral values which had been smothered or at least weakened by the alienation of the Weimar Republic (...) It was hoped that the plays would help to cement a sense of belonging to the *Volksgemeinschaft*²²² and thus become an almost cultic ceremony in which the people celebrated their own racial identity.” (NIVEN, 2000: 58).

Ora, recordemos que as falas do Coro presentes em *Kassandra* não constavam da peça inicial, tendo sido acrescentadas em 1935 pelo autor. Apesar do movimento dramático *Thingspiele* ter sido banido em 1936 por se verificar que as peças se tinham tornado uma ameaça ao mesmo sistema político que eram suposto promover, o autor decide manter as referidas falas do Coro nas alterações que efectua à peça em 1941. Na nossa opinião, esta decisão tem como base o facto de ser precisamente nestas falas que, juntamente com a figura de Cassandra, se veicula na perfeição a ideologia vigente na época.

No final do I acto, depois de a profetisa ter tentado convencer Príamo a não levar o cavalo para dentro dos muros da cidade e depois de o rei ter ignorado os seus avisos, seguro de que estava a fazer o correcto tendo em conta o que se tinha passado com o profeta Laocoonte, ouve-se uma voz que grita para o povo sair de suas casas e irem todos até à praia. As falas do Coro que se lhe seguem são de alegria pela paz

²²¹ Para informação mais detalhada sobre *Thingspiele* e as suas peças veja-se NIVEN, 2000: 54-95.

²²² Sentimento de pertença a uma comunidade nacional.

que finalmente chegou e acompanham os festejos do povo que acredita que o cavalo de madeira representa efectivamente um presente dos inimigos, que demonstraram assim a sua rendição. Caso o espectador/leitor fique na dúvida devido às palavras da profetisa, que contrariam o desejo do povo, o Coro salienta o modo como deve ser interpretado este primeiro acto:

“Heil sei und Jubel dem seligen Tage,
Der unserm Volke die Freiheit beschert!
Herzen erhebt euch! Aus Tiefen der Sage
Ist unsre Größe uns wiedergekehrt!

Schließt euch in Reihen und schließt euch zusammen,
Danket dem Gott, der uns endlich erhört!
Stünde die Heimat nicht längst schon in Flammen?
Wären die Tempel nicht längst schon zerstört?

(...)

Reinigt das Herz und erhebt das Gesicht!

//

Wir sind die Mütter, die nie sich ergeben,
Wo einem Volke Verheißung geschah!

(...)

Wir sind die Väter! Und wir sind die Kinder!

Beispiel und Aufblick in Zucht und Gebet!

Wir sind die Krieger! Wir jubeln nicht minder!

Daß uns aus Schlachten der Friede ersteht!”²²³ (SCHWARZ, 1941: 29)

Para além de o Coro celebrar os deuses que salvaram o povo troiano, é notório o elogio em quase todos os versos a uma pátria que nunca se rendeu na

²²³ “Louvados e aclamados sejam os dias abençoados, / Que dão a liberdade ao nosso povo! / Corações ao alto! Das profundezas da lenda / Voltou a nossa grandeza! // Cerrai fileiras e uni-vos, / Agradecei ao Deus, que finalmente nos ouviu! / Não estaria a pátria há já muito tempo em chamas? / Não estaríamos os templos há já muito tempo destruídos? (...) Purificai o coração e levantai a cara! // Nós somos as mães que nunca se rendem, / Um povo a quem aconteceu a profecia! (...) Nós somos os pais! E nós somos os filhos! / Exemplo e elevação na criação e na oração! / Nós somos os guerreiros! Não rejubilamos menos! / Quando das batalhas nos chega a paz!”

crença de que, por isso mesmo, a paz teria sempre de chegar, antevendo-se assim um regresso aos tempos antigos de grandeza, cumprindo-se a profecia antiga.

No entanto, no final do II acto, depois de Agamémnon salvar Cassandra do templo em chamas e depois de se perceber que afinal o que foi considerado por todos um presente não foi mais do que uma artimanha dos gregos para conseguirem entrar nas muralhas da cidade e assim conquistarem Tróia, as falas do Coro são já radicalmente diferentes:

“Ich fühle nicht, - ich sehe nicht, -
Von Troja Volk, du bist verraten -
Der Himmel hält mit uns Gericht
Und streicht aus Sternen unsre Taten!

Wir waren selig, waren stolz,
Wir haben uns zu hoch erhoben!
Als uns das Herz im Jubel schmolz,
Da war uns schon das Netz gewoben!”²²⁴ (SCHWARZ, 1941: 59)

Este é então o modo como o espectador/leitor deve entender os acontecimentos ocorridos antes. No seu grande anseio pela paz, os troianos deixaram-se envolver numa autêntica teia enquanto celebravam a sua vitória. O motivo da sua queda foi assim o orgulho e a altivez. Cassandra tinha claramente razão e não o líder do povo, Príamo. Caso o rei tivesse acedido aos pedidos da profetisa no sentido de deixar o cavalo de madeira na praia, pelo menos durante uma noite, ou caso Príamo tivesse aceite chamar os estrangeiros de volta, os troianos teriam tido uma hipótese de lutar e salvar a sua cidade. Dentro desta lógica de pensamento, há por isso que não ansiar demasiado pela paz, pois esta apenas irá ocorrer com a derrota, e a derrota clara, do inimigo.

Curioso é também salientar que estas intervenções do Coro são efectuadas em diálogo com um coro de vozes gregas que fala directamente para o povo que agora se encontra prisioneiro, e a quem recomenda que se rendam depressa caso contrário não

²²⁴ “Eu não sinto – eu não vejo –, / Pelo povo de Troia, foste atraído – / O céu julga-nos / E risca das estrelas os nossos actos! // Éramos felizes, éramos orgulhosos, / Tínhamos subido demasiado alto! / Quando o coração derretia de júbilo, / Já nos haviam tecido a teia!”

será dada qualquer clemência nem será tido qualquer acto de misericórdia, mostrando-lhes um panorama terrível:

“Herbei du Pack, du kommst mir recht!

Ich will euch pferchen, bis ihr winselt!

Hier gilt nicht Alter noch Geschlecht!

Die Not hat alles überpinselt

Hier gilt nur eine Farbe: Rot!

Das Rot der Flamme und des Krieges!

Das Rot der Geißel und der Not!

Das Rot des Hungers und des Sieges!”²²⁵ (SCHWARZ, 1941: 59)

Não podemos deixar de encontrar na referência destes versos à cor vermelha claras conotações políticas. Poderá ser que a escolha da cor seja uma referência ao sangue derramado em todas as guerras, sendo estes versos representativos dos gritos dos vencedores sobre os vencidos. Mas o facto de os versos que referem a cor vermelha serem antecidos por frases cruéis, em que inclusive é referido que quem governa agora é o chicote, leva-nos a crer que poderemos estar perante algo mais profundo em termos ideológicos. Poderá esta ser uma mensagem de que isto é o que acontecerá se a Alemanha perder a guerra ou se o povo se render aos seus maiores inimigos? E os maiores inimigos dos nacional-socialistas foram, desde o início dos tempos, os marxistas, desde sempre e até aos dias de hoje identificados com a cor vermelha.

Já no *Mein Kampf*, que recordamos ter sido escrito em 1925 e 1926, encontramos várias referências a esse ódio, onde Hitler se refere aos comunistas como traidores do seu país e assassinos do seu povo (HITLER, 1943: 771), sendo uma condição indispensável livrar o povo alemão do seu veneno (HITLER, 1943: 773), e chegando mesmo a fazer uma analogia entre os comunistas e o povo judeu:

²²⁵ “Para aqui, sua gentalha, vindes em boa hora! / Quero encurralar-vos até ganirdes! / Aqui não conta a idade nem o sexo! / A aflição pincelou tudo de novo! // Aqui só conta uma cor: vermelho! / O vermelho das chamas e das guerras! / O vermelho do flagelo e da aflição! / O vermelho das fomes e das vitórias!”

“In eben dem Maße aber, in dem im Laufe des Krieges der deutsche Arbeiter und deutsche Soldat wieder in die Hand der marxistischen Führer zurückkehrte, in eben dem Maße ging er dem Vaterland verloren. Hätte man zu Kriegsbeginn und während des Krieges einmal zwölfoder fünfzehntausend dieser hebräischen Volksverderber so unter Giftgas gehalten, wie Hunderttausende unserer allerbesten deutschen Arbeiter aus allen Schichten und Berufen es im Felde erdulden mußten, dann wäre das Millionenopfer der Front nicht vergeblich gewesen.”²²⁶
(HITLER, 1943: 772)

A título de curiosidade, mas bem demonstrativo deste ódio visceral aos comunistas, atentemos nas últimas palavras pronunciadas por Julius Streicher, reconhecido por muitos como o maior anti-semita dos nazis, tendo mesmo chegado a escrever livros infantis sobre o tema, no momento em que, já no cadafalso, após ter sido condenado à morte pela força pelo Tribunal de Nuremberga, e após gritar “Heil Hitler”, diz ao seu carrasco: “Vais ver como os bolcheviques te apanham.”²²⁷.

Ora, a peça *Kassandra* estreia em Outubro de 1941, mas quatro meses antes, em Junho, e concretizando as promessas antigas de erradicação do comunismo e os desejos de expansão territorial, os alemães iniciaram a invasão militar da URSS, acto que ficou conhecido como “Operação Barbarossa”, rompendo assim o pacto de não agressão assinado pelos dois países dois anos antes. Cremos assim que, para o espectador/leitor da peça, a mensagem transmitida pelos versos antes indicados que tantas vezes nomeiam a cor vermelha, apenas poderia ser interpretada de uma forma, ou seja, como uma chamada de atenção para o facto de que, caso a Alemanha não conseguisse cumprir o seu plano, ou caso o povo se opusesse a essa invasão, o resultado para o povo alemão seria exactamente o mesmo que tinha ocorrido com o povo troiano da peça *Kassandra*: prisioneiros de inimigos ancestrais, cruéis, de chicotes na mão, que não hesitarão em matar os alemães caso eles não se rendam. E, como referido nos versos em análise, terá então chegado o tempo da cor vermelha

²²⁶ “À medida, porém, que o soldado e operário alemão, com o decorrer da guerra, iam caindo nas garras do marxismo, eram elementos perdidos para a pátria. Se, no começo e durante a guerra, tivéssemos submetido à prova de gases asfixiantes uns doze ou quinze mil desses judeus, desses corruptores de povos, prova a que, nos campos de batalha, se submeteram centenas de milhares dos nossos melhores operários alemães de todas as categorias, não se teria visto o sacrificio de milhões dos nossos compatriotas das linhas da frente.” (HITLER, 1987: 524).

²²⁷ Citado em RICCHEZZA, 2008: 25.

que, para os troianos (alemães) será “o vermelho das fomes”, mas que para os gregos (bolcheviques) será o vermelho “das vitórias”.

No acto seguinte, quando encontramos os prisioneiros troianos a conversarem entre si, lamentando a sua situação e procurando consolo nos deuses, as falas do Coro acompanham os seus lamentos:

“Wehe dem Volke, das so sich verschuldet,
Bis es die Striemen der Knechtschaft erduldet!
Fremd seiner Sitte und fremd seinem Gotte
Wird es den anderen Völkern zum Spotte!

Könnst' ich vor Tränen die Heimat doch sehen,
Einmal mit dir durch die Gassen noch gehen,
Lieber als Bettler dort wollte ich weilen,
Als mit der Fülle der Fremde mich heilen!”²²⁸ (SCHWARZ, 1941: 87)

No entanto, e recordando como os prisioneiros a determinada altura deste acto se juntam e, instigados por Cassandra, começam a pegar em pedras para se defenderem dos gregos, as últimas falas do Coro já apelam à vingança:

“Ihr aber Götter in Hainen und Bächen!
Ihr seid geschändet! Ihr werdet uns rächen!
Opfer und Beten nicht soll euch beschwichten,
Bis sie euch büßen, die heut uns vernichten!

Wehe dem Sieger! In Sünden und Frevel
Stürzt ihn der Himmel mit Feuer und Schwefel!
Schlafe nicht Volk in der Schmach, sondern wache!
Einmal gerflügelt erscheint auch die Rache!”²²⁹ (SCHWARZ, 1941: 88)

²²⁸ “Agita-se o povo, que assim se penhora, / Até suportar os vergões da escravidão! / Desconhecidos são os seus costumes e os seus deuses / Que se torna alvo de escárnio para os outros povos! // Pudesse eu ainda ver, à beira das lágrimas, a minha pátria / Atravessar contigo uma vez mais as ruelas, / Antes aí me demorar como mendigo / Do que me refazer com a abundância dos desconhecidos!”

²²⁹ “Mas vós, Deuses nos bosques e riachos! / Vós que sois profanados! Vós ides vingar-nos! / Sacrifício e oração não chegarão para vos sossegar, / Até que aqueles que hoje nos aniquilam vo-las

É assim transmitida a clara mensagem de qual deve ser a atitude do povo: nunca se render, mas antes procurar por todos os meios vingar-se do inimigo, tal como indicado em *Mein Kampf*: “Wer leben will, der kämpfe also, und wer nicht streiten will in dieser Welt des ewigen Ringens, verdient das Leben nicht.”²³⁰ (HITLER, 1943: 317).

Mas será no acto IV, na última intervenção do Coro, que melhor se revelam as conotações nacional-socialistas, na noite que Cassandra e Agamémnon passam juntos na ilha rochosa e onde as palavras dessa voz colectiva ganham uma importância crucial:

“Wer möchte einem Volk angehören
Und seine stolzen Stunden mit ihm teilen,
Um plötzlich ihm im Unglück abzusch wören,
Und einem Feinde an die Brust zu eilen?
(...)
Mutter Nacht, wir kommen anzuklagen,
Mutter Nacht, wir heben an, zu flehen!
Unsre Männer hat der Feind erschlagen,
Und er will in seinem Bett uns sehen!

Mutter Nacht, wir wollen nicht empfangen!
Was uns widert, laß uns nicht versuchen!”²³¹ (SCHWARZ, 1941: 105)

Estes versos são bem exemplificativos do modo como os espectadores/leitores devem encarar essa noite de Cassandra com Agamémnon porquanto ela extravasa em muito aquilo que, numa primeira leitura, poderia ser visto apenas como uma noite entre dois apaixonados. E a mensagem é clara: Agamémnon é o inimigo e deitar-se

paguem. // Agita-se o vencedor! No pecado e no delito! / O céu lança-lhe fogo e enxofre! / Não durmas em desgraça, povo, acorda antes! / Uma vez alado surge também a vingança!”

²³⁰ “Quem desejar viver tem de se preparar para o combate, e quem não estiver disposto a isso, neste mundo de lutas eternas, não merece a vida.” (HITLER, 1987: 229).

²³¹ “Quem quer pertencer a um povo / E com ele partilhar as suas horas gloriosas, / Para de repente renunciá-lo na desgraça / E um inimigo precipitar-se no peito? (...) Mãe noite, vimos acusar, / Mãe noite, começamos a implorar! / O inimigo matou os nossos homens, / E agora quer ver-nos na sua cama! // Mãe noite, não queremos aceitar! / Aquilo que nos repugna, não nos deixes experimentar!”

com ele significa renunciar à sua Pátria. Aliás, se Cassandra ceder, o Coro é claro no castigo que terá, iluminando assim os eventos que se passarão no seguinte e último acto:

“Deinem Gotte kannst du dich entziehen,
Deinem Feinde deinen Leib versprechen,
Deinem Volke kannst du nicht entfliehen,
Oder deine Sehnsucht wird Verbrechen!

Willst du freveln, wird es furchtbar tagen,
Flammen werden dich in Wahnsinn hüllen!
Was du liebst, wirst du im Schmerz erschlagen!
Was du flohst, wird sich im Fluch erfüllen!”²³² (SCHWARZ, 1941: 105)

Mais forte que a obediência ao deus e mais forte do que o sentimento do amor é o poder do povo, constituído na comunidade do sangue e da raça e do qual não se pode fugir. O povo tem o mesmo sangue. Ele corre nas suas veias. Sem ele não há vida! Há assim uma relação de consanguinidade que vem desde o início dos tempos e em nome da qual, não podemos esquecer, o nacional-socialismo encontrou a base ideológica para procurar justificar um dos maiores crimes contra a Humanidade. Com efeito, é nesta relação de consanguinidade que se encontra o conceito de “raça superior” destinado pelos deuses e desde o início dos tempos a exercer a sua supremacia sobre todos os outros povos. E caso Cassandra ceda ao desejo e se entregue ao inimigo, o Coro antevê desde já o que lhe irá acontecer. Aqui vemos bem, através das palavras “crime” e “sacrilégio”, como o público/leitor deve entender esse acto.

Não é por isso de estranhar que o Coro clame pela morte de Agamémnon, aquele em cujas veias não corre o mesmo sangue, aquele que é, afinal, o inimigo:

“Lieber wollen wir ins Elend gehen,
Lieber sterben an den Straßenrändern,

²³² “Podes fugir ao teu deus, / Prometer o teu corpo ao teu inimigo, / Não podes fugir do teu povo, / Ou então a tua ânsia tornar-se-á crime! // Se quiseres cometer um sacrilégio, dias terríveis virão, / Chamas envolver-te-ão em loucura! / Aquilo que amas, fulminarás com dor! Aquilo de que foges, cumprir-se-á como uma maldição!”.

Als den Sinnen nicht mehr widerstehen,
Weil die fremden Länder uns verändern!
(...)
Mutter Nacht (...)
Fülle unsre Brust mit jenem Mutte,
Den, der uns verführt, im Rausch zu töten!”²³³ (SCHWARZ, 1941: 105)

Estes versos antecipam assim o que Cassandra terá de fazer no próximo acto: encher-se de coragem e de resistência e matar o homem que ela ama, em nome de algo bem superior a ela mesma. Atentemos nas palavras de Hitler, em *Mein Kampf*, que mostram como a ideologia nacional-socialista está bem patente nesta mensagem transmitida pelo coro:

“Die Blutsvermischung und das dadurch bedingte Senken des Rassenniveaus ist die alleinige Ursache des Absterbens aller Kulturen; denn die Menschen gehen nicht an verlorenen Kriegen zugrunde, sondern am Verlust jener Widerstandskraft, die nur dem reinen Blute zu eigen ist.”²³⁴ (HITLER, 1943: 324)

Veremos de seguida se Cassandra é ou não, afinal, possuidora dessa resistência inerente apenas aqueles que possuem o sangue puro.

²³³ “Preferimos ir para o exílio, / Preferimos morrer à beira das estradas, / A não conseguirmos resistir mais aos sentidos, / Porque as terras estrangeiras nos mudam! (...) Mãe noite (...) Enche os nossos peitos de uma tal coragem / Para em êxtase matarmos aquele que nos seduz!”

²³⁴ “As únicas causas da decadência das antigas civilizações são: a mistura de sangue e o rebaixamento do nível da raça, que aquele fenómeno acarreta. Está provado que não são guerras perdidas que exterminam os homens e sim a perda daquela resistência que só o sangue puro pode oferecer.” (HITLER, 1987: 234).

CAPÍTULO VII

RESOLUÇÃO DO CONFLITO: MORTES DE AGAMÉMNON E CASSANDRA

Cassandra:

**“Im Schlafe morden? - Nein! Bei hellem Lichte
Und Aug’ im Auge will ich vor ihn treten!”²³⁵**

(SCHWARZ, 1941: 122)

**“Apollon, du, von Troja – dir geschieht,
Wie du befehlt! Ich bringe, Vaterland,
Das Totenopfer dir! Dann bin ich frei!”²³⁶**

(SCHWARZ, 1941: 124)

É no último acto desta peça que ocorrem as mortes de Cassandra e Agamémnon. E, como veremos, é precisamente neste acto que Hans Schwarz procede às maiores alterações em relação às diversas narrativas que conhecemos do mito da princesa troiana, alterações essas que cremos terem sido efectuadas apenas e tão somente para transmitirem uma mensagem político-ideológica aos espectadores/leitores, em todo coerente com os valores que o nacional-socialismo professa desde o início da sua formação.

Uma das primeiras alterações é precisamente em relação à morte do comandante dos gregos, o qual, de acordo com toda a literatura da Antiguidade, e já desde a *Odisseia*, é morto por Clitemnestra em vingança pelo sacrifício de sua filha Ifigénia. Ora, nesta peça, embora o autor mantenha a relação de traição de Clitemnestra e Egisto, a mesma intenção de morte por parte destes relativamente a

²³⁵ “Assassinar durante o sono? – Não! À luz do dia / E quero passar-lhe à frente, olhos nos olhos!”

²³⁶ “Apolo Troiano – que aconteça / O que ordenas! A ti, Pátria, / Elevo o sacrificio fúnebre! Depois, serei livre!” (tradução de Isabel Capeloa Gil).

Agamémnon, o mesmo tapete de púrpura que o comandante irá pisar, o mesmo banho que a rainha manda preparar para o seu marido, o machado da morte é desta vez colocado nas mãos de Cassandra sob a forma de uma espada, sendo ela que irá matar o Senhor da casa dos Atridas.

Após a noite que passou com Agamémnon na ilha rochosa onde o amor de ambos foi consumado, Cassandra, assim que chega a Argos e fica sozinha com o Atrida, após ter sido apresentada à rainha, dirige-se em pranto à estátua do deus Apolo, acariciando os pés do deus e sujeitando-se por completo à sua autoridade:

“Apollon!! – (*Leise stammelnd.*)

Mein Herr! – Mein Retter du! – Mein Bräutigam!

Ich bin daheim! – Nimm mir die Schleier fort! –

Ich bleibe bei dir – alles will ich tun,

Was du verlangst! – Ich kann nicht weiter! – O!!!”²³⁷ (SCHWARZ, 1941: 115)

Não podemos deixar de referir que se torna tão curioso quanto significativo que Hans Schwarz coloque na boca de Cassandra uma frase como “Ich kann nicht weiter!”, frase esta que, isoladamente, nos poderia dar a sensação de que Cassandra teria lutado contra este sentimento, e, sendo assim, estaríamos perante uma tragédia de conflito. Contudo, como indica José Pedro Serra, de uma forma geral, “(...) o conflito trágico dá-se a conhecer de dupla maneira, ora apresentando-se sob a forma de dilema, ora sob a forma de embate que ameaça destruir os que nele estão envolvidos.” (SERRA, 2006: 199).

Ora, começando por esta segunda hipótese, como se pode aqui falar de “embate” se Cassandra tem um conhecimento total e absoluto sobre todas as coisas? Como profetisa, ela sabe o que vai acontecer e o que lhe está destinado. Bem cedo, no II acto, Cassandra prevê o que se irá passar com o cavalo, a destruição de Tróia, a morte do pai e ainda o seu amor por Agamémnon e a morte de ambos. Poderemos então falar de um “dilema”? Poderemos tratar como um dilema a questão de Cassandra obedecer ou não a uma ordem divina? Não o cremos, precisamente tendo

²³⁷ “Apolo!! - / Meu Senhor! – Tu, meu salvador! – Meu noivo! / Cheguei ao lar! – Retira-me o véu! – / Ficarei contigo – farei tudo, / o que exigires! – Não posso mais! – Oh!!!” (tradução de Isabel Capeloa Gil).

em conta que a profetisa tem conhecimento de tudo o que irá ocorrer. Aliás, a resposta ao seu possível “dilema” está desde logo expressa por ela própria no I acto, mais precisamente na resposta que dá a Myrtis quando esta lhe pergunta porque não foge: “Weil keiner fliehen kann.”²³⁸ (SCHWARZ, 1941: 37).

Aliás, em nenhum momento do acto IV, quando ela se encontra com Agamémnon na ilha rochosa, encontramos a princesa a questionar se deve ou não agir, antes pelo contrário. Aquilo que vemos é uma Cassandra a implorar a Agamémnon que não insista no amor de ambos, sendo essa a única forma de evitar as desgraças futuras. A profetisa demonstra desta forma saber que é espectadora do seu próprio destino e que não tem sobre ele qualquer poder. A noção de conflito é algo que a ultrapassa pois não há qualquer margem para indecisão, sendo ela apenas o instrumento físico de um propósito maior.

E é aqui que, precisamente, se encontra o trágico. Citando novamente José Pedro Serra, “(...) o trágico desperta um sentimento de dolorosa impotência perante algo contra o qual nada podemos fazer, a não ser aceitá-lo como um destino.” (SERRA, 2006: 287). Há, pois, forças divinas e superiores – Apolo – que a impelem à vingança. Tróia não pode permanecer sem ser vingada. Mas Cassandra verdadeiramente não tem a iniciativa das suas acções, ela simplesmente age em conformidade com o destino, o qual está previamente decidido e que, mais do que um dever, representa uma incontornável obrigação para além de qualquer livre-arbítrio (para usar uma expressão moderna, desconhecida dos gregos do século de Péricles), uma obrigação simultaneamente como sacerdotisa de Apolo e como troiana.

Por isso, quando Cassandra refere “Ich kann nicht weiter!”, esta expressão não é a resposta a um dilema que ela tenha enfrentado e sobre o qual tenha agora tomado uma decisão, mas simplesmente o desabafo de quem sofre, é verdade, mas aceita o seu destino e o cumpre. E assim a profetisa fará o que Pátria lhe exige, com coragem, com determinação, com convicção, olhos nos olhos:

“Im Schläfe morden? - Nein! Bei hellem Lichte
Und Aug’ im Auge will ich vor ihn treten!”²³⁹ (SCHWARZ, 1941: 122)

²³⁸ “Porque ninguém pode fugir.”

²³⁹ “Assassinar durante o sono? – Não! À luz do dia / E quero passar-lhe à frente, olhos nos olhos!”

Saliente-se o simbolismo presente neste querer fitar Agamémnon nos olhos. Por um lado, mostra, mais uma vez, como a herança troiana da Antiguidade pesa sobre os ombros da profetisa pois nos seus olhos continua a não haver lugar para véus ilusórios, antes permanecendo possuidora de uma lucidez que a afasta de todos os mortais e a aproxima dos deuses. Por outro lado, mostra que não há qualquer hesitação na profetisa no acto que vai cometer.

A morte de Agamémnon é inclusive colocada ao mesmo nível que um sacrifício ao deus Apolo, como é bem claro na resposta que Cassandra dá a Clitemnestra quando esta lhe pergunta como devem fazer para matar o seu marido:

“Ich tu's allein. Ich bin gewöhnt an Blut.
Ich habe manches Opfertier geschlachtet,
Und dieser fällt dem Gotte, der dort steht!”²⁴⁰ (SCHWARZ, 1941: 122)

Matar Agamémnon é assim uma oferenda ao deus, uma forma de acalmar a sua ira, uma forma de vingar todas as desgraças que os gregos causaram em Tróia, incluindo a destruição do próprio templo de Apolo.

Não podemos deixar de notar como Hans Schwarz recupera assim a vertente do mito de Cassandra que a associa às Erínias, com quem a própria Cassandra já se tinha identificado em *As Troianas*²⁴¹, tragédia na qual a sua união forçada com Agamémnon teve como consequência não só o assassinio do comandante mas também, a longo prazo, a morte de Clitemnestra pela mão de Orestes. Ora, como a própria rainha refere a Egisto no acto IV, enquanto ela tem o sangue de sua filha por vingar e Egisto o sangue dos filhos de Atreu, Cassandra tem um povo inteiro, motivo aliás pelo qual Clitemnestra julga que a profetisa será sua aliada na morte do marido ou, pelo menos, que ficará contente, pois tal morte irá certamente de encontro aos seus desejos.

Ora, ao tornar Cassandra na assassina do Atrida, vingando assim Tróia, Hans Schwarz transforma-a na Erínia da raça, exactamente como obriga a sua ideologia nacional-socialista. Atentemos nas palavras de Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda Nazi: “The enemy can bomb our houses to rubble. The hearts of the

²⁴⁰ “Eu faço isso sozinha. Estou acostumada a sangue. / Matei alguns animais sacrificiais, / E este cabe ao deus que ali está!”

²⁴¹ Cf. 356-361, 405-406 e 461-462.

people will burn with a hatred that cannot be extinguished. The hour of revenge will come.” (BYTWERK, 1999: 186).

Creemos também que, associado a este apelo à vingança, o facto de o instrumento da morte estar agora nas mãos de Cassandra, em vez de estar nas mãos de Clitemnestra, traz consigo também uma outra mensagem em tudo coerente com a ideologia nazi. O facto de ser uma mulher apaixonada a vingar o sangue dos troianos, cometendo assim um dos mais elevados sacrifícios que se pode pedir a uma mulher apaixonada - que mate o objecto do seu amor – não poderia passar indiferente aos espectadores da peça. No entanto, essa que poderia ser uma fraqueza de Cassandra, é claramente posta de parte na resposta que a profetisa dá a Clitemnestra, quando a rainha lhe pergunta se ama Agamémnon: “Die Frage ist so nichtig, wie du selbst.”²⁴² (SCHWARZ, 1941: 119). Cassandra sabe que amar ou não Agamémnon não tem qualquer relevância para o que ela terá de fazer, pois o objecto do seu amor continua a ser o inimigo da sua Pátria destruída. Este factor apenas salienta o sofrimento atroz da princesa, que atrai a empatia do leitor/espectador. Caso Cassandra não amasse o Atrida, não seria um sacrifício ter de o matar e cremos que é nesta lógica que deve ser encarada desde o início da peça a relação amorosa entre a troiana e o líder dos gregos. Para os espectadores e leitores da peça, as prioridades estão assim claramente definidas. A primeira dessas prioridades é matar o inimigo, vingando Tróia. E esse acto é superior a qualquer outro sentimento, mesmo o do amor. Por isso, deverá ser levado a cabo de cabeça erguida e com orgulho, de olhos bem abertos, com a convicção de que se está a fazer o que é correcto, apesar do sofrimento que isso possa envolver a nível individual.

Chegamos assim ao momento de uma das maiores alterações que Hans Schwarz opera nesta peça em relação à narrativa que conhecemos do mito de Cassandra. Na verdade, enquanto o mito nos conta que a profetisa é morta por Clitemnestra, nesta peça será Cassandra a matar-se. Entendemos que esta alteração deve ser encarada em três níveis diferentes, embora concordantes entre si.

Desde logo, como poderia Cassandra, depois de se vir a construir uma peça com base no seu carácter de heroína, corajosa, repleta de atributos que o nacional-socialismo considera importantes e até desejáveis como exemplo para todos, ser depois morta por uma rainha que mostra ser claramente inferior à princesa,

²⁴² “A pergunta é tão vã quanto tu mesma.”

começando desde logo pela sua inegável cobardia? Notemos que Clitemnestra é apresentada nesta peça com traços extremamente negativos, motivo que cremos, aliás, estar na base do facto de o autor não dar muita relevância à circunstância de a rainha ter o sangue da sua filha Ifigénia por vingar. Prova do claro contraste entre ambas as personagens é o momento em que a rainha, quando percebe que também a profetisa tem intenções de matar o seu marido, lhe pergunta como farão, partindo do princípio de que esse acto será feito em conjunto, e Cassandra lhe responde que não precisa da sua ajuda, pois matará Agamémnon sozinha. Outro claro exemplo da grande distância existente entre os caracteres de Cassandra e de Clitemnestra está espelhado na cena em que a rainha pergunta à profetisa se o irá matar durante o sono, pergunta esta que mostra a sua cobardia, por oposição à superioridade da resposta de Cassandra que afirma que o irá matar à luz do dia e olhos nos olhos. Também não nos podemos esquecer de que Clitemnestra é uma inimiga, tal como Agamémnon. A morte de Cassandra às suas mãos, depois de um acto tão heróico como o de ter assassinado o homem que ama em nome da sua pátria, não seria decerto algo por que os leitores/espectadores ansiassem. Então, a recompensa de acto tão elevado seria acabar por ser morta às mãos do inimigo, às mãos de quem em cujas veias não corre o mesmo sangue?

Num segundo nível de leitura, não podemos esquecer que, enquanto esteve na ilha rochosa, Cassandra se entregou a Agamémnon, ou seja, ao inimigo, ao destruidor da sua pátria, permitindo assim a mistura de sangue. Ora, assim sendo, a profetisa teria sempre de ser castigada por este seu crime. E se, na Antiguidade, Cassandra encontrou na morte o castigo do seu acto de ὕβρις por ter recusado e enganado o deus Apolo, aqui, Cassandra será castigada com a morte por apenas assim poder expiar o sacrilégio que cometeu. Altura para recordar novamente que a ideologia nazi tem como um dos seus mais importantes princípios o poder do sangue. Aliás, nas próprias palavras de Hitler: “Die Sünde wider Blut und Rasse ist die Erbsünde dieser Welt und das Ende einer sich ihr ergebenden Menschheit.”²⁴³ (HITLER, 1943: 272). Como poderia então Cassandra não ser castigada por violar uma regra fundamental para a ideologia que se tem vindo a professar ao longo de toda a peça?

²⁴³ “O pecado contra o sangue e a raça é o pecado original deste mundo e o fim da humanidade que o comete.” (HITLER, 1987: 199).

Por fim, e num terceiro nível de leitura, a verdade é que a Hans Schwarz resta apenas efectuar esta última alteração ao mito tradicional para que o seu quadro ideológico fique então completo: Cassandra, em vez de ser morta por Clitemnestra, irá oferecer à Pátria o mais alto sacrifício que alguém pode dar – o da sua própria vida. Aliás, no momento que antecede a sua entrada na divisão onde se encontra Agamémnon no banho, Cassandra volta-se para a imagem de Apolo e dirige-lhe as suas últimas palavras que são bem representativas do que acabámos de referir:

“Apollon, du, von Troja – dir geschieht,
Wie du befehlt! Ich bringe, Vaterland,
Das Totenopfer dir! Dann bin ich frei!”²⁴⁴ (SCHWARZ, 1941: 124)

Cassandra oferece-se a si própria como vítima sacrificial também²⁴⁵. E, para além de se entregar como oferenda ao deus, Cassandra refere também que apenas poderá ser livre após este acto. Inevitável se torna, portanto, reflectirmos sobre o porquê de Cassandra se matar, assim como sobre a referência que faz à questão da liberdade. Cremos, na verdade, que poderão ser efectuadas diversas leituras destas suas últimas palavras.

Poderá Cassandra ter-se suicidado porque “a atracção pelo herói faz com que não suporte a vida sem ele, suicidando-se” (GIL, 2007 II: 309), como refere Isabel Capelo Gil? Esta leitura, provavelmente, assentará no sofrimento da princesa espreado em vários momentos da peça e na resposta que Cassandra dá a Clitemnestra quando esta lhe oferece recompensas reais após a liberdade que a morte de Agamémnon lhe trará:

“Vermeinst du, wenn ich solche Tat getan,
Daß ich noch eine Lust am Leben hätte?”²⁴⁶ (SCHWARZ, 1941: 123)

Mas tendo em conta a leitura político-ideológica que temos vindo a fazer ao longo da análise desta peça, de que forma é que esta ideia poderá ser coerente com os

²⁴⁴ “Apolo Troiano – que aconteça / O que ordenas! A ti, Pátria, / Elevo o sacrifício fúnebre! Depois, serei livre!” (tradução de Isabel Capelo Gil).

²⁴⁵ Recordemos que, já em Agamémnon, a morte de Cassandra nos é apresentada com contornos que fazem lembrar um sacrifício, e Hans Schwarz, astutamente, recupera aqui essa imagem.

²⁴⁶ “Crês que, acaso cometesse semelhante acto, / Ainda teria alguma vontade de viver?”

valores do nacional-socialismo? Então a princesa não conseguiria viver num mundo onde estivesse ausente o inimigo que destruiu Tróia, por muito que o amasse? Esse seria, aliás, o desejo profundo dos nacional-socialistas, ou seja, erradicarem ou escravizarem todos os inimigos da sua pátria tornando-se assim senhores do mundo.

A leitura de Isabel Capelo Gil não se encontra distante da leitura de Thomas Epple, autor que, por seu turno, sustenta que somente após cumprir a ordem de sangue de Apolo, Cassandra poderá agir novamente como um indivíduo, podendo então unir-se a Agamémnon, pois apenas na morte é que o amor de ambos poderá existir, agora sem culpa (EPPLÉ, 1993: 206). Ora, tendo em conta a ideologia nacional-socialista não nos parece que Hans Schwarz quisesse transmitir ao seu leitor/espectador a ideia de que uma mulher, afinal, pode entregar-se ao inimigo da sua pátria desde que seja na morte como se tal morte lavasse a culpa desse seu acto. Parece-nos antes que a ideologia em questão é bem mais extremista e que a noção do que é certo ou errado extravasa o limite normalmente imposto pela morte.

Na verdade, uma das razões que nos separa das leituras dos autores antes indicados é apenas e tão somente o facto de que ambas assentam num princípio, o de que existe autonomia de decisão por parte da profetisa, o que de todo não cremos que exista.

Esta questão da liberdade, já muito debatida entre classicistas no que concerne às tragédias clássicas, e muito salientada pelo romantismo alemão, não deixa de continuar a suscitar, ainda hoje, particular controvérsia entre os especialistas da área. Não se pretendendo aqui aprofundar esta questão, não só porque não é o cerne do nosso tema, como também porque envolve questões filosóficas que não podem ou não devem ser tratadas de forma superficial²⁴⁷, importa no entanto esclarecer até que ponto é que Cassandra tem ou não liberdade de escolha nesta peça.

Com efeito, ao longo de toda a peça, Hans Schwarz manteve a figura da profetisa como uma figura sem vontade, imagem esta, aliás, que, como vimos no capítulo introdutório à peça, vem desde o início da história da recepção da figura de Cassandra na literatura alemã, nomeadamente a partir da balada de Friedrich Schiller, “Kassandra”, e que se irá perpetuar na maior parte das figurações da princesa troiana desta altura. Da mesma forma que em nenhuma altura vemos a profetisa a debater-se

²⁴⁷ Sobre esta questão, sugere-se a leitura de SERRA, 2006: 288-306 e de VERNANT, 1972: 41-74.

sobre se deve ou não obedecer a Apolo, também não a encontramos em nenhuma cena indecisa sobre que rumo tomar ou que acção fazer.

A profetisa sabe, e desde o início da peça, que Apolo age através dela, não havendo margem para qualquer individualidade ou escolha própria, profetizando mesmo que o amor de Agamémnon levará ambos à morte. A prova em como Cassandra não possui qualquer autonomia evidencia-se no momento em que se encontra na ilha rochosa e decide entregar-se a Agamémnon, despojando-se da faixa que a identifica como pertença ao deus; de imediato a sombra de Apolo lhe vem lembrar os deveres que tem para com ele. Se não fosse essa incontornável submissão ao seu *Führer*, teria a profetisa morto Agamémnon? Teria qualquer mulher assassinado o objecto do seu amor? A liberdade da Cassandra de Hans Schwarz encontra-se limitada à ideologia que professa. Para a princesa, o conceito de liberdade não assenta no factor da escolha, que é algo individual.

Creemos por isso que, quando a profetisa se mata, não é porque não consiga viver sem Agamémnon ou porque acredite que agora se pode unir a ele sem culpa, mas antes porque ela sabe que a sua liberdade depende desse acto. E liberdade, na ideologia nazi, apenas é possível ter após o cumprimento da obediência, dos deveres, das obrigações que a ideologia requer, e, neste caso, após o heróico auto-sacrifício.

Exemplo significativo da noção de liberdade nesta ideologia, são as palavras de Adolf Hitler, registadas em mais uma conferência tida com os seus generais em Fevereiro de 1943 no *Oberkommando der Wehrmacht* (Alto Comando das Forças Armadas), ao referir-se à atitude de Friedrich Paulus²⁴⁸ de se ter rendido às mãos dos bolcheviques, inclusive contra as ordens expressas que tinha recebido do seu *Führer*²⁴⁹:

“They have surrendered there – formally and absolutely. Otherwise they would have closed ranks, formed a hedgehog, and shot themselves with their last bullet (...) The man should have shot himself just as the old commanders who threw themselves on their swords when they saw that

²⁴⁸ O nome de Friedrich Paulus ficará para sempre associado à batalha de Stalinegrado que constituiu um ponto de viragem da segunda guerra mundial.

²⁴⁹ Refira-se, a título de curiosidade, que, a 30 de Janeiro de 1943, Friedrich Paulus informou Hitler de que o seu exército estaria a menos de 24 horas de sucumbir ao inimigo. No dia seguinte, numa comunicação via rádio, o *Führer* promove-o a Marechal. Esta promoção tinha como objetivo garantir que Paulus se suicidaria pois, até à data, não havia registos na história militar alemã de nenhum nazi na posição de Marechal que tivesse sido feito prisioneiro.

the cause was lost (...) But how can anyone be afraid of this moment of death, with which he can free himself from this misery, if his duty doesn't chain him to this Vale of Tears. Na! (...) So many people have to die, and then a man like that besmirches the heroism of so many others at the last minute. He could have freed himself from all sorrow and ascended into eternity and national immortality, but he prefers to go to Moscow!" (SHIRER, 2011: 838)

Nestas palavras estão bem patentes os valores da ideologia nacional-socialista e o modo como os nazis entendem a morte e o suicídio, e que explica, em nossa opinião, o porquê de o autor colocar na boca de Cassandra, antes de se matar, a expressão de que apenas após esse sacrifício poderá ser livre.

À luz daquela ideologia, vemos assim mais claramente que a razão pela qual a profetisa se mata não tem afinal qualquer relação com o amor que sente por Agamémnon, mas antes resulta de que apenas após a entrega da sua própria vida em prol da Pátria é que a princesa será livre, honrando assim os troianos que perderam a vida às mãos dos gregos, alcançando a imortalidade e representando assim um claro exemplo para as gerações futuras.

Como bem analisa Isabel Capeloa Gil, palavras que subscrevemos na íntegra, esta Cassandra está

“(...) presa de uma imagem de si, a da visionária troiana nacionalista, determinada por um discurso ideológico que apostrofa a negação da individualidade, a sua submissão ao princípio da vontade única do líder carismático e à necessidade trágica da comunidade.” (GIL, 2007 I: 439).

Por outro lado ainda, não podemos também ignorar que certamente não terá sido de todo indiferente para Hans Schwarz a proibição, ordenada em 1936 por Joseph Goebbels, de representação de peças que retratassem os horrores da I Guerra Mundial e a sua exigência de que, em sua substituição, deveriam ser representados dramas que glorificassem o auto-sacrifício em nome da Pátria:

“The duty of the individual during war extends to sacrificing his life for the life of his nation (...) Only such willingness to sacrifice transforms a collection of individuals into a people, and in a higher sense, a Nation.” (BYTWERK, 1999: 345).

Atentemos ainda nas últimas e significativas palavras que Joseph Goebbels deixou escritas no documento que intitulou de “Apêndice ao testamento político do *Führer*”:

“I believe I am thereby doing the best service to the future of the German people. In the hard times to come, examples will be more important than men.” (SHIRER, 2011: 1012).

Não podemos assim terminar este capítulo sem deixar de salientar o facto de que o acto em que Cassandra se suicida, o último da peça, é o único que não termina com uma fala do Coro. De facto, o Coro perde aqui a sua utilidade já que o último acto da profetisa não carece de qualquer explicação. Depois de Cassandra ter feito pela Pátria o mais alto sacrifício que alguém lhe pode dar – o da sua própria vida – torna-se por completo evidente o sublime e claro exemplo que os espectadores/leitores devem seguir.

CONCLUSÃO

Sempre que um autor moderno utiliza nos seus textos uma das figuras míticas irá, obviamente, recuperar dos traços que a caracterizam aqueles que mais lhe interessam para a veiculação da mensagem que pretende transmitir. Traços da figura mítica serão assim por ele ignorados e outros serão criados ou reinventados. Ora, na introdução à nossa dissertação, referimos que o modo como cada autor utiliza os mitos está intrinsecamente relacionado com a ideologia resultante das circunstâncias históricas em que um determinado texto é escrito ou representado. Propusemo-nos, então, demonstrar como na tragédia de Hans Schwarz os traços que o autor manteve, assim como os que ignorou, como ainda os que criou em relação ao mito de Cassandra, se justificam ou se explicam não só pela época em que a peça foi representada, mas também pela ideologia vigente na Alemanha nessa mesma altura.

Creemos que estamos assim em posição de podermos concluir agora que, centrando a narrativa na divisão de Cassandra entre a sua fidelidade a Tróia, representada por Apolo, e a sua atracção por Agamémnon, e criando como soluções o assassinato do Senhor da casa dos Atridas às suas mãos e o seu suicídio, Hans Schwarz modifica alguns traços da narrativa mitológica precisamente nos pontos que são essenciais para a divulgação do ideário do nacional-socialismo, o qual assentava essencialmente na exaltação suprema da Nação, na afirmação dos deveres de lealdade e obediência ao seu líder, na superioridade da raça e na absoluta supremacia do Estado sobre o indivíduo.

Ora, começando pela exaltação suprema da Nação, assistimos, e desde o início, a um claro paralelismo entre a queda de Tróia e a derrota da Alemanha na primeira Grande Guerra. Como referimos, o nazismo expande-se na Alemanha na sequência do Tratado de Versalhes, considerado por grande parte do povo um tratado de traição, mediante o qual os líderes alemães entregaram o seu País, na esperança de que com ele pudessem voltar ao tempo de paz, provando-se afinal exactamente o contrário e acabando esse mesmo tratado por se revelar um motivo de humilhação

para todo um povo. Ora, também Tróia foi destruída devido à errada decisão de um governante, Príamo, o qual, ansioso pela paz, consegue convencer o seu povo de que o cavalo deixado na praia pelos gregos é afinal uma oferenda de paz, a paz por que todos anseiam passados tantos anos de guerra. É este desejo intenso de que a guerra termine que faz com que Príamo se precipite e não tome uma série de precauções, arrastando assim Tróia para a desgraça. Por isso, a figura de Príamo não poderia ser a mesma que nos é transmitida nos poemas homéricos ou na tragédia *Agamémnon*, sendo agora um governante fraco, com traços claramente negativos. Esta imagem do rei de Tróia serve também para contrastar com a figura de Cassandra, que nos aparece aqui totalmente identificada e preocupada com o povo troiano. A princesa prevê a destruição da cidade e não só avisa os seus conterrâneos como inclusive apresenta várias sugestões de como se poderá evitar a desgraça, sugestões essas totalmente descuradas por quem as devia ter adoptado em primeiro lugar, ou seja, Príamo, rei de Tróia.

O dom profético de Cassandra é assim extremamente útil nesta tragédia. Claro que o dom, por si só, se torna bastante útil para a transmissão de várias mensagens, mesmo que opostas entre si, como vimos pelos exemplos do texto de Hans Schwarz quando comparado com o de outros autores como Friedrich Walters ou Heinz Politzer. Não podemos, aliás, descurar a importância que o visionarismo tem para a Alemanha da época em que a peça foi escrita e representada. Quando o país avança para a Segunda Guerra Mundial fá-lo assente na promessa ao povo de um Reich milenar que se procura reconstruir. Para isso, assistimos nesta tragédia a algumas alterações em relação aos textos antigos no que concerne ao dom profético de Cassandra. Por um lado, ao contrário da tragédia *Agamémnon*, por exemplo, a tónica encontra-se no conhecimento que Cassandra possui do futuro, não sendo dada importância ao seu conhecimento do passado. Existem inclusive momentos na peça, como vimos, em que a princesa não possui sequer conhecimento sobre o que se passou e sobre aquilo que ela não presenciou. Por outro lado, Cassandra possui aqui o reconhecimento das suas palavras por aqueles que a rodeiam, crédito este que não se encontra presente nos textos antigos analisados. Desta forma, as palavras de Cassandra ganham uma importância crucial. Ela está perfeitamente identificada com o povo, prevê o que vai acontecer e tenta salvá-lo assim como à sua cidade. As suas tentativas apenas não obtêm resultado porque o governante ignora as suas palavras. Assim, a verdadeira patriota é Cassandra, e não o rei. Este patriotismo, visível nos

textos antigos através do sofrimento da princesa ao antever a destruição dos seus e da sua cidade, é nesta peça claramente aproveitado e mesmo transformado em nacionalismo que se tornará ao longo da peça cada vez mais exacerbado, culminado com a morte do inimigo por vingança do que ele fez a Tróia e ao seu povo.

Outra característica da ideologia nacional-socialista é a lealdade e obediência ao líder da Nação. Recordámos por isso o juramento que Hitler impôs aos oficiais e membros das forças armadas no qual, significativamente, lhe prometiam “obediência incondicional”. Ora cremos que este princípio de obediência é visível na ligação entre Cassandra e Apolo, o qual é aqui claramente identificado com o *Führer*. A relação entre ambos é a relação que o povo deve estabelecer com o seu líder, sendo aqui recuperada essa vertente do mito que liga a princesa troiana ao deus. A princesa deve-lhe lealdade e total obediência e as suas ordens são para ser cumpridas, mesmo que isso resulte em sacrifícios individuais, de que é exemplo o momento em que Cassandra mata Agamémnon, referindo ser uma ordem do deus, mas também uma oferenda. Acima do amor que ela sente por Agamémnon, acima da sua felicidade, está a sua relação com Apolo e a ela nenhuma outra relação se pode sobrepor. Por isso, também nesta peça encontramos a princesa a ser castigada, mas desta vez não é por ter enganado o deus, como em *Agamémnon*, mas por não se ter entregue a ele sem reservas. E o castigo que Cassandra sofre não é já a falta de reconhecimento das suas palavras, mas a sua entrega a um inimigo. A profetisa precisa de aprender (e de mostrar à audiência) que a sua relação com Apolo, sendo ele um deus, é sagrada e por isso inquebrável. Por tal razão também, ao contrário dos textos clássicos, Apolo encontra-se sempre presente em palco, seja sob a forma de estátua, seja sob a forma de sombra.

A superioridade da raça é outra característica da ideologia nazi. Em nome dela se cometeram as atrocidades sobejamente conhecidas não só para com judeus e ciganos, mas também para com austríacos, polacos... tudo em nome da superioridade dos alemães puros. Ora, na peça que analisámos, também esta superioridade é evidente na relação entre Cassandra e Agamémnon. Ele é o inimigo, alguém em quem, como o próprio Coro recorda, não corre o mesmo sangue do povo troiano. Essa ligação é inclusive mais forte do que a obediência ao deus e mais forte do que o sentimento do amor. Trata-se do poder do povo, constituído na comunidade do sangue e da raça, e do qual não se pode fugir. Recordemos, aliás, o modo como o coro se refere à entrega de Cassandra a Agamémnon: como um crime e como um

sacrilégio. Um crime aos olhos do Homem, um sacrilégio aos olhos dos deuses. E será também em nome dessa comunidade que precisa de ser vingada que Cassandra terá de matar Agamémnon, o inimigo.

Por fim, da ideologia nazi faz igualmente parte a absoluta supremacia do Estado sobre o indivíduo. E que melhor forma de mostrar essa superioridade do que a entrega da sua própria vida? O autor altera aqui essa versão do mito em que Cassandra é morta por Clitemnestra, sendo desta vez a própria profetisa que oferece a sua própria vida. Desta forma, não só Cassandra expia o sacrilégio que cometeu – a noite que passa com Agamémnon -, como também irá dar à pátria o mais elevado de todos os sacrifícios. E não nos podemos esquecer de que, ao longo da guerra, foram vários os nazis que optaram pelo suicídio em vez de ficarem entregues às mãos dos inimigos. É que essa é a forma de ascender, de acordo com as palavras de Adolf Hitler, à eternidade e à imortalidade nacional. Ou, de acordo com Joseph Goebbels, de se estabelecer um exemplo para as gerações vindouras.

As intervenções do coro vêm corroborar todas as características antes indicadas da ideologia nacional-socialista. Nas suas várias intervenções é recordada a profecia de regresso a tempos de paz, é apresentado o orgulho e altivez que fez com que o povo caísse, é transmitida a ideia de que a paz só pode resultar da derrota, clara, do inimigo, e ainda encontramos referências à cor vermelha, a cor com que se identificam os primeiros grandes inimigos do nazismo – os comunistas -, os apelos à vingança e as alusões à raça e ao sangue.

Ora, independentemente das intenções do autor, a verdade é que, do ponto de vista objectivo, a tragédia *Kassandra* transmite, e de forma eficaz, o ideário do nacional-socialismo. Pela mão de Hans Schwarz, como indica Isabel Capelo Gil,

“(...) Cassandra torna-se na metonímia alegórica de Tróia, corporizando e defendendo valores como a disciplina, a fê, a obediência, a submissão da individualidade às exigências comunitárias e reafirmando a ligação de sangue à pátria através do sacrifício individual.” (GIL, 2007: 473).

Fica assim bem claro o objectivo (e com particular eficácia, na nossa opinião) de transmitir os valores desse ideário que ainda hoje tem seguidores, numa altura em que o próprio povo alemão começava já a questionar a guerra, encontrando nesta

peça as respostas a alguns dos medos que começavam a despontar em relação à continuação e a desfecho da guerra. Atentemos nas palavras de Ziolkowski: “If myth is still alive and if it expresses the collective will of the people, than the individual in uncertain times can rely on myth as the model for living and dispense with individual freedom.” (ZIOLKOWSKI, 2007: 163).

Não podemos, no entanto, terminar a nossa dissertação sem referir que a tragédia *Kassandra*, de Hans Schwarz, representa, inegavelmente, um período negro na vida do mito da princesa troiana. Refira-se que, de acordo com o filólogo Hellmut Flashar (FLASHAR, 1991: 164), a *Oresteia* foi de todas a tragédia mais manipulada para fins políticos nesta altura, não só pela importância e significado do mito troiano como também pela sua dimensão sacrificial, tão cara ao nacional-socialismo. Cassandra, de representante da tragédia do conhecimento, passa assim a ícone de propaganda de um ideário que levou a vários dos maiores e mais bárbaros crimes cometidos contra a Humanidade. No entanto, como indica Lévi-Strauss, “Il n’existe pas de version «vraie» dont toutes les autres seraient des copies ou des échos déformés. Toutes les versions appartiennent au mythe.” (LÉVI-STRAUSS, 1958: 242). Voltamos assim à ideia com que iniciámos esta dissertação, ou seja, a de que os mitos são entidades dinâmicas e a sua utilização, nomeadamente a utilização do mito de Cassandra, são o reflexo de cada época.

Esperemos então, especialmente numa Europa em crise e com várias Cassandras que continuam a não ser ouvidas, para ver quais as respostas que este novo século dará enfim à pergunta desesperada de Cassandra em *Agamémnon*:

τί δῆτ’ ἐμαυτῆς καταγέλωτ’ ἔχω τάδε,
καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρηι στρέφῃ.²⁵⁰

²⁵⁰ “Porque ostento eu então este escárnio de mim própria, o bastão e as fitas proféticas à volta do pescoço?”. Cf. 1264-1265.

BIBLIOGRAFIA

Fontes Primárias:

- ALLEN, Thomas W. (1957), *Homeri Opera. Odysseae Libros*, Tomus III. Tomus IV, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.
- BARLOW, Shirley A. (1993), *Euripides, Trojan Women*, Warminster, Aris & Phillips.
- BOWRA, C. M. (1958), *Pindari carmina cum fragmentis*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit C. M. Bowra, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.
- CAEIRO, António de Castro (2006), *Píndaro. Odes Píticas para os vencedores*, Lisboa, Prime Books.
- COSTA, Alexandre (2005), *Heraclito. Fragmentos contextualizados*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CROPP, M. J. (1988), *Euripides. Electra*. Warminster, Aris & Phillips.
- DIGGLE, J. (1992), *Euripidis. Fabulae*, tomus II, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.
- EVELYN-WHITE, Hugh G. (1964), *Hesiod. The homeric hymns and Homerica*, London, William Heinemann.
- FERREIRA, José Ribeiro (1971), *Eurípides. Andrómaca*. Coimbra, Centros de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- FINGLASS, P. J. (2007), *Pindar. Pythian eleven*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FRAENKEL, Eduard (1972), *Aeschylus. Agamémnon*, Oxford, Clarendon Press.
- FUSILLO, Massimo, André HURST e Guido PADUANO (2002), *Alessandra. Licofrone*, Milamo, Guerini.

- HAMILTON, H. C., e W. FALCONER (1903), *The Geography of Strabo*, London, George Bell & Sons.
- JONES, Henricus Stuart (1958), *Thucydidis. Historiae*, apparatus criticum correxit et auxit Johannes Enoch Powell, Tomus prior, tomus posterior, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.
- JONES, W. H. S. (1959), *Pausanias Description of Greece – Books VIII.22 - X*, Vol. IV, Cambridge, Harvard University Press.
- KRANZ, Walther (1956), *Die fragmente der vorsokratiker*, Griechisch und deutsch von Hermann Diels, erster band, zweiter band, Berlin, Weidmannsche.
- LOURENÇO, Frederico (2010), *Homero. Iliada*, Lisboa, Cotovia.
- _____ (2010), *Homero. Odisseia*, Lisboa, Cotovia.
- _____ (2006), *Poesia grega de Álcman a Teócrito*, Lisboa, Cotovia.
- MAIR, A. W. e G. R. MAIR (1921), *Callimachus, Hymns and Epigrams. Lycophron. Aratus*, London, William Heinemann.
- MASCIALINO, Lorenzo (1956), *Licofron. Alejandra*, Barcelona, Alma Mater.
- _____ (1964), *Lycophronis. Alexandra*, Lipsiae, Teubner.
- MONRO, David B. e Thomas W. ALLEN (1957), *Homeri Opera, Tomus I, Tomus II, Iliadis*, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.
- MOREIRA, José Pedro (2012), *Ésquilo. Agamémnon*, Lisboa, Artefacto.
- PAIS DE ALMEIDA, Carlos Alberto (1974), *Eurípides. Ifigénia em Áulide*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira (1992), *Ésquilo. Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Euménides*, Lisboa, Edições 70.
- _____ (1992), *Ésquilo. Persas*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica.
- RAMALHO, Américo da Costa (2008), *Aristófanes. As Rãs*, Lisboa, Edições 70.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (1996), *Eurípides. As Troianas*, Lisboa, Edições 70.
- ROSADO FERNANDES, Raul e M. Gabriela P. GRANWEHR (2010), *Tucídides. História da Guerra do Peloponeso*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- SCHWARZ, Hans (1941), *Kassandra: Eine Tragödie*, Berlin, Hans von Hugo Verlag.
- SOTTOMAYOR, Ana Paula Quintela (2008), *Ésquilo. Prometeu Agrilhado*, Lisboa, Edições 70.

- SVARLIEN, Diane Arnson (1990), *Odes. Pindar*, Perseus Digital Library.
- TOVAR, António e Ricardo P. BINDA (1960), *Eurípides. Las Bacantes. Hécuba*, Barcelona, Alma Mater.
- VALENTE, Ana Maria (2011), *Aristóteles. Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- WEST, Martin L. (1991), *Aeschylus Agamemnon*, Stutgardiae, Teubneri.
- _____ (1991), *Aeschylus Choephoroe*, Stutgardiae, Teubneri.
- _____ (1991), *Aeschylus Persae*, Stutgardiae, Teubneri.
- WILSON, N. G. (2007), *Aristophanis. Fabulae*, recognovit brevis adnotatione critica instruxit N.G. Wilson, Tomus I, Tomus II, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.

Bibliografia Auxiliar:

- ALY, Götz (2009), *O Estado Popular de Hitler: como o nazismo conquistou a Alemanha*, Alfragide, Texto.
- AUSTIN, J. N. H. (1999), “The function of digressions in the *Iliad*”, in DE JONG, Irene J. F. (ed.), *Homer. Critical assessments*, London and New York, Routledge, pp. 403-418.
- BAIRD, Jay W. (1990), *To die for Germany – heroes in the nazi pantheon*. USA, Indiana University Press.
- BARROSO, Maria do Sameiro (2004 a), “Cassandra – Voz Femina Tragica. I – Cassandra, de Friedrich Schiller”, *Boletim de Estudos Clássicos*, 41, pp. 83-102.
- _____, (2004 b) “Cassandra – Vox Femina Tragica III”, *Boletim de Estudos Clássicos*, 42, pp.199-214.
- BELLI, Angela (1969), *Ancient Greek Myths and Modern Drama: A study in continuity*, New York, New York University Press.
- BOLLMUS, R. (1993), “Alfred Rosenberg. National Socialism’s «Chief Ideologue?»”, in SMELSER, R. e R. ZITELMANN (eds.), *The Nazi Elite*, New York, New York University Press, pp. 183-193.
- BRANCO, Alberto Manuel Vara (2009), “O Nacionalismo nos séculos XVIII, XIX e XX: o princípio construtivo da modernidade numa perspectiva histórico -

- filosófica e ideológica. Um caso paradigmático: A Alemanha”, *Millenium*, 36, pp. 159-201.
- BRAULT, Pascale-Anne (2009), “Playing the Cassandra: Prophecies of the feminine in the *Polis* and beyond” in McCOSKEY, Denise Eileen e Emily ZAKIN (eds.), *Bound by the City – Greek Tragedy, sexual difference, and the formation of the Polis*, New York, New York University Press, pp. 197-220.
- _____ (1990), *Prophetess doomed: Cassandra*, New York, Ph.D., New York University.
- BREMMER, Jon N. (1993), “Prophets, seers, and Politics in Greece, Israel, and Early Modern Europe”, *Numen*, vol. 40, nr. 2, pp. 150-183.
- BOUCHÉ-LECLERCQ, A. (1880), *Histoire de la divination dans l’Antiquité*, Tome II, Paris, E. Leroux.
- BURKERT, Walter (2001), *Mito e Mitologia*, Lisboa, Edições 70.
- BUTLER, E. M. (2011), *The Tyranny of Greece Over Germany*, New York, Cambridge University Press.
- BYTWERK, Randall (1999), “Nazi Propaganda by Joseph Goebbels 1933-1945”. Disponível em: <http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/goebmain.htm>. Acesso em: Dezembro de 2011.
- CATROGA, Fernando (2007), “Pátria e Nação”, *VII Jornada Setecentista*, Brasil, Centro de documentação e pesquisa de História dos Domínios Portugueses, pp. 13-34. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/cedope/jornadas/vii-jornada-setecentista-2007/>. Acesso em: Maio de 2013.
- CHONG-GOSSARD, J. H. Kim On (2008), *Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence*, Leiden/Boston, Brill.
- CLAVO SEBASTIÁN, María Teresa (1986), “Ninfas de Apolo, ninfas de Dioniso”, *Faventia*, 8/2, pp. 5-20.
- COLLARD, C. (1981), *Euripides*, Oxford, Clarendon.
- CONACHER, D. J. (1989), *Aeschylus’ «Oresteia»: a literary commentary*, Toronto, University of Toronto Press.
- CROALLY, N. T. (1994), *Euripidean Polemic - The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CUSSET, Christophe (2006), “Dit et non-dit dans l’*Alexandra* de Lycophron”, in HARDER, M. A., R. F. REGTUIT e G. C. WAKKER (eds.), *Beyond the*

- canon: proceedings of the Gronigen workshops on Hellenistic Poetry*, Leuven, Peeters, pp. 43-60.
- DAVREUX, J. (1942), *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments*, Paris, Les Belles Lettres.
- DELRUELLE, Edouard (1990), "Modernité et démythisation du politique", in JOUAN, François et André MOTTE (org.), *Mythe et Politique: Actes du Colloque de Liège 14-16 septembre 1989*, Paris, Les Belles Lettres, pp. 107-116.
- DIETRICH, Bernard C. (1990), "Oracles and divine inspiration", *Kernos*, nr. 3, pp. 157-174.
- DODDS, E. R. (1951), *The Greeks and the irrational*, California, University of California Press.
- ELIADE, Mircea (1992), *Tratado da História das Religiões*, Porto, Asa.
- EPPLE, Thomas (1993), *Der Aufstieg der Untergangsseherin Cassandra*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- FLACELIÈRE, Robert (1961), *Devins et oracles grecs*, Paris, Presses Universitaires de France.
- FLASHAR, Hellmut (1991), *Inszenierung der Antike*, München, C. H. Beck.
- FOLEY, Helene P. (2003), *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton, Princeton University Press.
- _____ (1985), *Ritual irony poetry and sacrifice in Euripides*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- FÜSSEL, Stephan (2009), "Die Gründung des Friedenspreises in der Nachkriegszeit", in FÜSSEL Stephan, Wolfgang FRÜHWALD, Niels BEINTKER e Martin SCHULT (eds.), *Widerreden. 60 Jahre Friedenspreis des Deutschen Buchhandels*, Frankfurt am Main, MVB, pp. 89-102.
- GADBERRY, Glen (2000), "The history plays of the third Reich", in LONDON, John (ed.), *Theatre under the Nazis*, Manchester and New York, Manchester University Press, pp. 96-135.
- GALLEGO, Ferran (2006), *Todos los hombres del Führer – La élite del nacionalsocialismo (1919-1945)*, Madrid, Debate.
- GIL, Isabel Capeloa (2000), "Antigone and Cassandra: Gender and Nationalism in German Literature", *Orbis Litterarum*, 55, pp. 118-134.

- _____ (2003), “Atribulações do oráculo moderno, Cassandra na literatura Alemã do séc. XX”, *Máthesis*, 12, pp. 261-291.
- _____ (2007), *Mitografias - Figurações de Antígona, Cassandra e Medeia no drama de expressão alemã do séc. XX*, vol. I. e II, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- GOLDHILL, Simon (1996), “Collectivity and Otherness – The Authority of the Tragic Chorus: Response to Gould”, in SILK, M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic – Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon, pp. 243-256.
- _____ (1992), *Aeschulys. The Oresteia*. Cambridge, Cambridge University Press.
- _____ (2013), “The Greek chorus: Our German eyes”, in BILLINGS, Joshua, Felix BUDELMANN e Fiona MACINTOSH (ed.), *Choruses: Ancient & Modern*, Oxford, Oxford University Press, pp. 35-52.
- GONÇALVES, Maria Isabel Rebelo (1993), “As profecias de Cassandra. Código e mensagem”, *Revista da Faculdade de Letras*, 15, 5ª série, pp. 23-35.
- GOSSMAN, Lionel (1994), “Philhellenism and Antisemitism: Matthew Arnold and His German Models”, *Comparative Literature*, vol. 46, nº 1, pp. 1-39.
- GOUDOT, Marie (1999), “Le motif dans le tapis pourpre”, in GOUDOT, Marie (ed.), *Cassandre*, Paris, Autrement, pp. 15-41.
- GOULD, John (1996), “Tragedy and collective experience”, in SILK, M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic – Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon, pp. 217-243.
- GRENFELL, Bernard P. e Arthur S. HUNT (1908), *The Oxyrhynchus Papyri - Part V*, London, Egypt Exploration Fund.
- GROSCLAUDE, Pierre (1938), *Alfred Rosenberg et le mythe du XXème siècle*, Paris, Fernand Sorlot.
- GRUMKE, Thomas (2006), *s.u.* “Moeller Van den Bruck, Arthur”, in BLAMIRE, Cyprian P., *World Fascism: a historical encyclopedia*, vol. I, California, ABC-Clio.
- HALL, Edith (2010), *Greek Tragedy: Suffering under the sun*, Oxford, Oxford University Press.
- HEIDECKER, Joe J., LEEB, Johannes (1958), *O julgamento de Nuremberga*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- HITLER, Adolf (1943), *Mein Kampf*, München, Verlag.

- _____ (1939), *Mein Kampf*, England, Abbots Langley.
- _____ (1987), *A minha luta*, Lisboa, Pensamento.
- HÜPPAUF, Bernd (1990), “The birth of fascist man from the spirit of the front: From Langemarck to Verdun”, in MILFULL, John (ed.), *The attractions of Fascism: social psychology and aesthetics of the triumph of the right*, New York, Berg, pp. 45-76.
- IOANNIDOU, Eleftheria (2013), “Chorus and the *Vaterland*: Greek Tragedy and the ideology of Choral Performance in Inter-War Germany”, in BILLINGS, Joshua, Felix BUDELMANN e Fiona MACINTOSH (eds.), *Choruses: Ancient & Modern*, Oxford, Oxford University Press, pp. 327-346.
- IRIARTE, Ana (1996), “Casandra Trágica”, *Enrahonar*, 26, pp. 65-80.
- _____ (1990), *Las redes del enigma – Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, Taurus.
- _____ (1999), “Le chant interdit de la clairvoyance”, in GOUDOT, Marie (ed.), *Cassandre*, Paris, Autrement, pp. 42-64.
- JABOUILLE, Victor (1993), “Mito e Literatura: Algumas considerações acerca da permanência da mitologia clássica na literatura ocidental”, in JABOUILLE, Victor, José Pedro SERRA, Frederico LOURENÇO, Paulo ALBERTO e Fernando LEMOS (coord.), *Mito e Literatura*, Mem Martins, Inquérito, pp. 9-44.
- _____ (2002), “Novas e velhas mitologias Europeias”, in COSTA, Fernanda Gil e Helena Gonçalves da SILVA (coord.), *A ideia romântica da Europa – antigos caminhos, novos rumos*, Lisboa, Colibri, pp. 179-187.
- JAEGER, Werner (1969), *Paidéia: a Formação do homem grego*, Lisboa, Aster.
- JANKO, Richard (1992), *The Iliad: a commentary*, G. S. Kirk (ed.), vol. IV, books 13-16, Cambridge, Cambridge University Press.
- KITTO, H. D. F. (1990), *A Tragédia Grega: estudo literário*, Coimbra, Arménio Amado.
- _____ (1964), *Form and meaning in Drama: a study of six Greek plays and of Hamlet*, London, Methuen.
- KNOX, Bernard M. W. (1972), “Aeschylus and the third Actor”, *The American Journal of Philology*, vol. 93, nr. 1, studies in honor of Henry T. Rowell, pp. 104-124.

- _____ (1986), *Word and Action. Essays on the Ancient theater*, Baltimore, John Hopkins.
- LEAF, Walter (1912), *Troy: a study in Homeric Geography*, London, Macmillan.
- LEAHY, D. M. (1969), “The rôle of Cassandra in the *Oresteia* of Aeschylus”, *Bulletin of the John Rylands Library*, 52, pp. 144-177.
- LESKY, Albin (2010), *A Tragédia Grega*, S. Paulo, Perspectiva.
- _____ (1995), *História da Literatura Grega*, Lisboa, Gulbenkian.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1958), *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon.
- LIGHTFOOT, J. L. (2007), *The Sibylline Oracles*, Oxford, Oxford University.
- MAGNIEN, M. (1924), “La discrétion homérique”, *Revue des Études Grecques*, 37, pp. 141-163.
- MASON, P. G. (1959), “Kassandra”, *The Journal of Hellenic Studies*, 79, pp. 80-93.
- MAZZOLDI, Sabina (2001), *Cassandra, La vergine e l'indovina*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- _____ (2002), “Cassandra’s prophecy between ecstasy and rational mediation”, *Kernos*, 15, pp. 145-154.
- MELEIRO, Maria Lucília F. (1994), *A Mitologia dos Povos Germânicos*, Lisboa, Presença.
- MITCHELL-BOYASK, Robin (2006), “The marriage of Cassandra and the *Oresteia*: Text, image, performance”, *Transactions of the American Philological Association (1974)*, vol. 136, nr. 2, pp. 269-297.
- MOMIGLIANO, Arnoldo (1945), “The Locrian Maidens and the date of Lycophron’s *Alexandra*”, *The Classical Quarterly*, vol. 39, nr. 1/2, pp. 49-53.
- MOREAU, Alain (1989), “Les ambivalences de Cassandre”, in LAURENS, A.-F. (ed.), *Entre Hommes et Dieux. Le convive, le héros, le prophète*, Paris, Les Belles Lettres, pp. 145-167.
- MOSSE, George L. (2003), *Nazi Culture – Intellectual, Cultural and Social life in the third Reich*, Madison, University of Wisconsin Press.
- MURNAGHAN, Sheila (2011), “*Choroi achoroi*: The Athenian politics of tragic choral identity”, in CARTER, D. M. (ed.), *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*, Oxford, Oxford University Press, pp. 245-267.
- NIVEN, William (2000), “The birth of Nazi Drama? Thing plays”, in LONDON, John (ed.), *Theatre under the Nazis*, Manchester and New York, Manchester University Press, pp. 54-95.

- NOSTITZ, Oswalt von (1980), *Ein Preuße im Umbruch der Zeit: Hans Schwarz (1890-1967)*, Hamburg, Hans Christians Verlag.
- PACO SERRANO, Diana de (2006), “La *Crestomatía* de Proclo y la tradición poética y retórica”, in CALDERÓN, E., A. MORALES e M. VALVERDE (eds.), *Koinòs Lógos. Homenaje al professor José García López*, Murcia, Universidad, pp. 737-745.
- PALMIER, Jean-Michel (2006), *Weimar in exile – the antifascista emigration in Europe and America*, London and New York, Verso.
- PANSE, Barbara (1996), “Censorship in Nazi Germany: the influence of the Reich’s Ministry of Propaganda on German Theatre and Drama, 1933-45”, in BERGHAUS, Günter (ed.), *Fascism and Theatre: comparative studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Oxford, Berghahn, pp. 140-156.
- PARKE, H. W. (1967), *Greek Oracles*, London, Hutchinson University Library.
- PINHEIRO, Marília Pulquério Futre (2007), *Mitos e lendas da Grécia Antiga*, vol. I, Lisboa, Livros e Livros.
- REDFIELD, James M. (2003), *The Locrian Maidens: Love and death in Greek Italy*, Princeton, Princeton University Press.
- RICCHEZZA, Giulio (2008), *Hitler: O sonho do Führer, o pesadelo do mundo*, Parede, Ministério dos Livros.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (1993), *Estudos de História da Cultura Clássica – Cultura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- ROMILLY, Jacqueline de (1958), *La crainte et l’angoisse dans le théâtre d’Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres.
- _____ (1986), *La modernité d’Euripide*, Paris, PUF.
- _____ (1970), *La tragédie grecque*, Paris, PUF.
- _____ (1967), “L’évocation du passé dans l’*Agamémnon* d’Eschyle”, *Revue des Études Grecques*, Volume du centenaire de l’Association (1867-1967), tome LXXX, pp. 93-99.
- _____ (1961), *L’évolution du pathétique d’Eschyle a Euripide*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SCHEIN, Seth (1982), “The Cassandra Scene in Aeschylus’ *Agamemnon*”, *Greece & Rome*, second series, vol. 29, nr. 1, pp. 11-16.

- SCHOEPS, Karl-Heinz (2004), *Literature and Film in the Third Reich*, USA, Camden House.
- SEAFORD, Richard (1987), “The Tragic wedding”, *Journal of Hellenic Studies*, vol. 107, pp. 106-130.
- _____ (1994), *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the developing city-state*, Oxford, Clarendon Press.
- SENS, Alexander (2010), “Hellenistic tragedy and Lycophron’s *Alexandra*”, in CLAUSS, James e Martins CUYPERS (eds.), *A Companion to Hellenistic Literature*, Chichester and Malden, Wiley-Blackwell, pp. 297-314.
- SERRA, José Pedro (2004), “Cassandra ou a voz da maldição”, in FERREIRA, José Ribeiro (org.), *Labrintos do Mito*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 129-136.
- _____ (1989), *Dioniso - Aspectos do Dionisismo na Literatura Grega*, Tese de mestrado em Literaturas Clássicas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- _____ (2009), “Dramaturgias do silêncio na tragédia grega”, *Sinais de Cena*, 12, pp. 79-81.
- _____ (2006), *Pensar o Trágico*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- SEVERYNS, Albert (1967), *Le cycle epique dans l’ecole de Aristarque*, Paris, Les Belles Lettres.
- SHIRER, William (2011), *The rise and fall of the Third Reich*, New York, Rosetta Books.
- SIDER, David (1978), “Stagecraft in the Oresteia”, *The American Journal of Philology*, vol. 99, nr. 1, pp. 12-27.
- SILK, M. S. e J. P. STERN (1999), *Nietzsche on tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SILVA, Cristiana Isabel Lucas (2008), *Visões do feminino nos epinícios de Píndaro*, dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- SISSA, Giulia (1987), *Le corps virginal: La virginité feminine en Grèce ancienne*, Paris, Vrin.
- SNELL, Bruno (1992), *A descoberta do espírito*, Lisboa, Edições 70.

- STERN, Fritz (1961), *The politics of cultural despair: a study in the rise of the Germanic ideology*, Berkeley, University of California Press.
- STOEHR, Ingo R. (2001), *German Literature of the twentieth century – from Aestheticism to Postmodernism*, USA, Camden House.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio (1994), “Sibylles, mantique inspirée et collections oraculaires”, *Kernos*, nr. 7, pp. 179-205.
- TAMINIAUX, J. (1967), *La nostalgie de la Grèce à l’aube de l’idéalisme allemand*, Haia, Martinus Nijhoff.
- TAPLIN, Oliver (1972), “Aeschylean silences and silences in Aeschylus”, *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 76, pp. 57-97.
- _____ (1977), *The stagecraft of Aeschylus – the dramatic use of exits and entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon.
- TARRÍO, Ana Maria (2002), “O conceito de «clássico» - a propósito da *Fortleben* da Germânia”, *Classica*, 24, pp. 161-172.
- VÁRZEAS, Marta (1994), “Silêncios em *As Traquíncias* de Sófocles”, *Hvmanitas*, vol. XLVI, pp. 43-62.
- VEGA VEGA, Maria del Mar (2000), “Cassandra y su vocabulario mágico en Homero y Esquilo”, *Actas del Congreso Español de Estudios Clásicos (21-25 de septiembre de 1999)*, España, pp. 657-664.
- VERNANT, Jean-Pierre (1974), *Mythe et société en Grèce Ancienne*, Paris, Maspero.
- VERNANT, Jean-Pierre e Pierre Vidal-Naquet (1972), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro.
- VIDAL-NAQUET, Pierre (1981), *Le chasseur noir*, Paris, Maspero.
- _____ (2002), *Le monde d’Homère*, Paris, Perrin.
- WEIBSER, Erich (1937), “Hans Schwarz”, *Die Neue Literatur* 38, pp. 113-122.
- WEIL, Henri (1897), *Études sur le drame antique*, Paris, Librairie Hachette.
- WELCH, David (2002), *The Third Reich: Politics and Propaganda*, London and New York, Routledge.
- WERNER, Christian (2002), “As performances de Cassandra em *Troianas* de Eurípides”, *Letras Clássicas*, 6, pp. 117-133.
- WEST, Stephanie (1984), “Lycophron italicised”, *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 104, pp. 127-151.

- _____ (2003), “Lycophron’s *Alexandra*: Something old and something new” in FÉREZ, Juan Antonio (ed.), *Mitos en la Literatura Griega Helenística e Imperial*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 79-95.
- _____ (1983), “Notes on the text of Lycophron”, *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 33, nr. 1, pp. 114-135.
- WHALLON, William (1980), *Problem and spectacle – studies in the Oresteia*, Heidelberg, Carl Winter.
- WHITE, Heather (1997), “An interpretation problem in Lycophron’s *Alexandra*”, *Habis*, 28, pp. 49-51.
- WILMER, Stephen (2008), “Nationalism and its effects on the German Theatre, 1790-2000”, in WILLIAMS, Simon e Maik HAMBURGER (eds.), *A History of German Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 222-247.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1948), “Clytemnestra and the vote of Athena”, *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 68, pp. 130-147.
- WOHL, Victoria (1998), *Intimate commerce. Exchange, gender, and subjectivity in Greek Tragedy*, Austin, University of Texas Press.
- ZIOLKOWSKI, Theodore (2007), *Modes of faith – secular surrogates for lost religion belief*, Chicago, University of Chicago Press.