

# Evãn, evoé! a canção báquica de Cassandra em *As Troianas* de Eurípides

Luciano Heidrich Bisol (UFRGS)\*

<https://orcid.org/0000-0003-1739-2613>

## Resumo:

Cassandra, a vidente desacreditada amaldiçoada por Apolo, entoava uma canção báquica em meio à ambiência fúnebre de *As Troianas* (c. 415 a.C.) de Eurípides (c. 484 – 406 a.C.). O presente artigo apresenta análise da representação de uma canção nupcial, um himeneu, na tragédia *As Troianas* de Eurípides, entoada pela filha de Príamo, no primeiro Episódio da peça. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, cujo objetivo é analisar aspectos literários da canção solo, monodia, de Cassandra. Para isso, em um primeiro momento recupera-se a trajetória do mito desde o período homérico até o clássico, partindo-se da tradução do texto grego original que compõe a canção. Na segunda etapa do artigo, discute-se aspectos musicais da obra eurípideana e examina-se com vagar a forma e o conteúdo da canção apresentada pela personagem. Nesse caminho, iremos problematizar as relações entre o formato de texto escolhido pelo poeta e os significados produzidos a partir de sua presença em uma tragédia. Aponta-se como hipótese inicial que a opção por um gênero poético festivo em meio à ambiência de pesar predominante na peça se deve à característica insanidade, *mania*, atribuída à Cassandra. Como resultado da investigação, reconhece-se um ponto de contato entre a ideia de casamento e a ideia de morte, como elemento de autocaracterização da personagem feminina em Eurípides.

**Palavras-chave:** Eurípides; *As Troianas*; Cassandra; Himeneu.

## Abstract:

### Evãn, evoé! The bacchic Cassandra's song in Euripidean Trojan Women

Cassandra, the discredited fortuneteller cursed by Apollo, sings a Bacchic song amid the mournful atmosphere of *Trojan Women* (c. 415 BC) by Euripides (c. 484 – 406 BC). This article presents an analysis of the representation of a nuptial song, a hymenaeus, in the tragedy *Trojan Women* by Euripides,

---

\* Doutor em Letras (Teoria, Crítica e Comparatismo) pelo PPG LETRAS da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2021), Mestre em Literatura Comparada (Línguas e Literaturas Clássicas) pelo PPG LETRAS da Universidade Federal do Ceará (2016) – Brasil. Graduado em Letras Português e Grego pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2013). Membro da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4177113453559038>. E-mail: [lucianoh.bisol@gmail.com](mailto:lucianoh.bisol@gmail.com).

sung by Priam's daughter, in the first Episode of the play. This is bibliographical research, whose objective is to analyze literary aspects of the solo song, a monodia, by Cassandra. For this, at first, the trajectory of the myth from the Homeric to the Classical period is recovered, starting with the translation of the original Greek text that makes up the song. In the second part of the article, musical aspects of the Euripidean opera are discussed and the form and content of the song presented by the character are examined. In this way, we will problematize the relations between the text format chosen by the poet and the meanings produced from his presence in a tragedy. It is pointed out as an initial hypothesis that the option for a festive poetic genre amid the predominant atmosphere of regret in the play is due to the characteristic insanity, mania, attributed to Cassandra. As a result of the investigation, a point of contact is recognized between the idea of marriage and the idea of death, as an element of self-characterization of the female character in Euripides.

**Keywords:** Euripides; *Trojan women*; Cassandra; Hymenaeus.

## Introdução

Κασάνδρα

Ἄνεχε, πάρεχε, φῶς φέρε· σέβω φλέγω —  
ίδου, ἰδοῦ —

λαμπάσι †<sup>1</sup> τόδ' † ἱερόν. ὦ Ὑμέναι' ἄναξ,  
μακάριος ὁ γαμέτας·  
μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις  
κατ' Ἄργος ἅ γαμουμένα.  
Ὑμῆν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ·  
ἐπεὶ σύ, μήτηρ, † ἐπὶ δάκρυσσι καὶ †  
γόοισι τὸν θανόντα πατέρα † πατρίδα τε †  
φίλαν καταστένουσ' ἔχεις,  
ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς  
ἀναφλέγω πυρὸς φῶς  
ἐς αὐγάν, ἐς αἴγλαν,  
διδοῦς', ὦ Ὑμέναιε, σοί,  
διδοῦσ', ὦ Ἐκάτα, φάος,  
παρθένων ἐπὶ λέκτροις  
ἄι νόμος ἔχει.

πάλλε πόδ' αἰθέριον < ἄναγ' > ἄναγε χορόν—  
εὐάν, εὐοῖ—  
ὡς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ μακαριωτάταις  
τύχαις· ὁ χορὸς ὄσιος.  
ἄγε σύ, Φοῖβέ, νιν· κατὰ σὸν ἐν δάφναις  
ἀνάκτορον θυηπολῶ.

Ὑμῆν ὦ Ὑμέναι' Ὑμῆν.

χόρευε, μήτηρ, χόρευμ' ἄναγε, πόδα σὸν  
ἔλισσε τᾶιδ' ἐκεῖσε, μετ' ἐμέθεν ποδῶν  
φέρουσα φιλτάταν βᾶσιν.  
βοάσον ὑμέναιον ὦ,  
μακαρίαις ἀοιδαῖς  
ἰαχαῖς τε νύμφαν.  
ἴτ', ὦ καλλίπεπλοι Φρυγῶν  
κόραι, μέλπετ' ἐμῶν γάμων  
τὸν πεπρωμένον εὐνᾶι  
πόσιν ἐμέθεν.  
(Eur., *Tro.*, 308 - 341)

Cassandra:

*Levanta! Segura! Dai-me a luz, eu venero: E  
acendo –  
veja, veja –  
essa luz sagrada. Oh senhor Himeneu!  
Bem-venturado seja o noivo,  
bem-venturada seja eu, que no leito soberano  
desposada serei em Argos.  
Hímen, o senhor Himeneu!  
Por que tu, mãe, com lágrimas  
e murmúrios a morte de meu pai e de tua pá-  
tria  
amada lamenta?  
Eu mesma de meu casamento*

1 O símbolo † refere-se às passagens cuja autenticidade são questionadas por Kovacs (2018).

*acendo a tocha de fogo  
com brilho, com luz  
Ofertada a vós Himeneu,  
ofertada a Hécate, a luz,  
virgem sobre o leito,  
como pede a canção.*

*Bate o pé! Conduz a dança etérea, –  
evã, evóé –  
como nos momentos mais felizes com meu pai.  
Oh, dança sagrada!  
Conduza agora tu, Apolo, entre louros para ti  
no palácio eu amolo.  
Hímen, oh Himeneu, Hímen!  
Dança, mãe, levanta! Gire para lá e para cá,  
Segura o mais amado passo.  
Grita pelo Himeneu, ó,  
com canções abençoadas  
e chora pela noiva.  
De pé, ó frígias de bonitos trajes,  
Dancem, cantem pro meu casamento,  
para o leito ofertado  
o noivo se dirige<sup>2</sup>.  
(Eur., Tro., 308 - 341).*

O poema acima é a representação de um epitalamo, uma canção nupcial ritualística tradicional, adaptada para o palco trágico em *As Troianas* (c. 415 a.C.) de Eurípides (c. 484 - 406 a.C.). A ambiência da peça é predominantemente soturna e pesarosa, e a canção que tradicionalmente apresenta um caráter festivo é contrastante com as experiências vividas pelas demais personagens em cena. Tamanha discrepância aponta para o deslocamento de Cassandra, quem entoava a canção, em relação a realidade percebida pelas outras personagens, ao mesmo tempo que salienta uma ironia trágica através da distorção de uma canção tradicional. A jovem denomina a si e a Agamêmnon como noiva e noivo, quando, na verdade, o que se lhe vislumbra é a relação de *pallakeía*, i.e., escravidão sexual, concubinato.

O presente artigo busca revistar o mito

2 Tradução nossa a partir do texto grego editado por Kovacs (2018, p. 80 - 82).

de Cassandra, conduzido por seu báquico epitalâmio. Nesse caminho, iremos problematizar as relações entre o formato de texto escolhido pelo poeta e os significados produzidos a partir de sua presença em uma tragédia. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, cujo objetivo é analisar aspectos literários da canção solo, monodia, de Cassandra. Para isso, em um primeiro momento recupera-se a trajetória do mito desde o período homérico até o clássico. Apontamos como hipótese inicial que a opção por um gênero poético festivo em meio à ambiência de pesar predominante na peça se deve a característica insanidade, *mania*, atribuída à Cassandra. Como resultado parcial de nossa investigação, reconhecemos um ponto de contato entre a ideia de casamento e a ideia de morte, como elemento de autocaracterização da personagem feminina em Eurípides.

## O mito e suas fontes

Cassandra é, em primeira análise, uma personagem de Homero. É ela quem primeiro avista o cadáver de Heitor sendo carregado por Príamo, entre os versos 698 e 706 do canto XXIV da *Ilíada*<sup>3</sup>, logo após o embate fatal com Aquiles. Nessa ocasião, a beleza da jovem é comparada com a de Afrodite pelo narrador homérico. É ela quem anuncia aos berros (*gégona*) ao povo troiano a morte do herói. Prontamente, então, toda a população se dirige ao alto das muralhas para testemunhar o espetáculo horrendo. Tal atitude da população é destacável visto que a incredibilidade que lhe é característica ainda não fora delimitada pelo aedo. Tal elemento tampouco é referido no Canto XI da *Odisséia*<sup>4</sup>, quando o itaquense narra aos feáceos sua descida ao mundo dos mortos.

3 Edição de Campos (2010, p. 481).

4 Edição de Christian Werner (2014).

No Hades, entre tantos outros *éidola*, Odisseu encontra Agamêmnon que lhe descreve sua morte pelas mãos de Egisto e Clitemnestra. Na ocasião, entre muitos companheiros assassinados, Agamêmnon, recorda que a seu lado estava Cassandra, igualmente vítima de Clitemnestra.

Contemporaneamente a Homero, o *Fragmento 1 de Saque à Troia* (EVELYN-WHITE, 1982, p. 520), *Iliou persis*, atribuído a Arctino de Mileto<sup>5</sup>, narra o momento em que Ájax retira com violência Cassandra em pranto do templo de Atena. Assim, o aedo insere a personagem na teia narrativa construída pelo rapto de mulheres, que nos remete ao mito de Perséfone<sup>6</sup>. Aproximadamente dois séculos mais tarde, encontramos na *XI Pítica* de Píndaro (FINGLASS, 2007) a alusão a loucura de Cassandra, tema que será mobilizado tanto por Ésquilo quanto por Eurípides. Todavia, segundo Mazzoldi (2001), que apresenta um levantamento completo de todas as participações da personagem desde Homero até o período Helenista, argumenta que os dois temas prevalente associados à personagem são sua condição de virgem e de profetiza.

No poema dedicado ao jovem atleta tebano Trasídeos, Píndaro se refere à relação entre Orestes e Agamêmnon como exemplar, pelo orgulho que um filho vitorioso desperta em seu pai. Com incrível capacidade de síntese, em pouco mais de sessenta versos, Píndaro resume toda a série de eventos desenvolvida na *Oresteia* de Ésquilo. E assim, no verso 33 (FINGLASS, 2007), refere-se à

5 Evelyn-White relaciona os oito poemas épicos da escola jônica a seis diferentes aedos. Anderson (1997), por outro lado, prefere não os vincular, uma vez que tal associação é bastante duvidosa.

6 O mais antigo testemunho da narrativa mítica sobre Persefone/Coré e sua mãe, Deméter advém-nos do *Hino homérico a Deméter*: nos campos Elísios, Coré foi raptada violentamente por Hades.

*mántin kóran*, a mais antiga associação entre a jovem e o dom da profecia. Ainda em Píndaro encontramos um segunda referência à Cassandra em seu *Peán VIII a*<sup>7</sup> (RUTHERFORD, 2001). Apesar de o poema encontrar-se em forma fragmentada, reconhecemos nele uma voz que pressagia a ruína que se aproxima Tróia com a chega de Páris. Além disso o fragmento contém a primeira descrição do sonho de Hécuba, quando ainda grávida do filho, vislumbrou-se dando à luz a um tição em brasa. Novamente uma voz atribuída à Cassandra interpreta o sonho da rainha. Conforme aponta Rutherford (2001), a incredulidade já é aqui associada às visões de Cassandra, uma vez que Páris será acolhido em seu retorno ao palácio de Príamo.

O ceticismo com que são recebidos os prenúncios de Cassandra também se faz presente na obra de Ésquilo. A escolha por Cassandra para mobilizar uma rede de temas complexos inaugurada por Píndaro servirá de fonte para o desenvolvimento da personagem em *Agamêmnon*<sup>8</sup> (c. 458 a.C.). No entanto, é o tragediógrafo quem irá condensar na jovem a violência sexual, sugerida na *Iliou Persis* (EVELYN-WHITE, 1982), a premonição e a incredulidade. Assim como em *As Troianas* de Eurípides, na *Oresteia* Cassandra introduz a si mesma através do canto. No entanto, enquanto na peça mais antiga ela o faz através de um canto antifo-

7 O peã é uma forma poética cantada, normalmente entusiástica e celebrativa, originalmente associada a Apolo. Etimologicamente, *peán* quer dizer 'curador', podendo ser associado a qualquer divindade (RUTHERFORD, 2001). O fator que leva a classificação deste fragmento específico com um peã é o tema da profecia, tradicionalmente associado ao gênero (RUTHERFORD, 2001).

8 Primeira peça da única trilogia completa que sobreviveu até nosso tempo, *Oresteia*, que inclui ainda *Coéforas* e *Eumênides*.

nal, espécie de dueto, na peça eurípideana ela se caracterizará por meio do canto solo, uma monodia.

A morte de Cassandra é prenunciada por ela mesma no quarto Episódio de Agamêmnon, entre os versos 1072 e 1330 (Ae., A.), quando é recebida por Clitemnestra e pelo Coro. Na ocasião ela ainda anunciará a sucessão de fatos futuros envolvendo a vingança de Orestes, abordados na sequência da trilogia, antes de ser “possuída” por Apolo (Ae., A., 1256). Assim, é através de Ésquilo que se perpetua a sua relação com o deus. Em Ésquilo, Cassandra narra como logrou se esquivar das investidas do deus e como ele, não podendo lhe retirar o dom da profecia, agraciou-lhe com a incredulidade.

Há diferentes versões sobre a origem de capacidade prenunciadora. Em Apolodoro temos a versão de que a jovem e seu irmão gêmeo, Heleno, foram lambidos por serpentes, piton, no tempo de Apolo e assim ganharam tal forma de inteligência. Segundo Ésquilo, o dom foi-lhe oferecido como barganha para obtenção do corpo da jovem; havendo em seguida a recusa, Apolo castigou-a com a descrença. De qualquer forma, Apolo é o responsável pela concessão de sua principal característica, a primeira sibila, isto é, a porta-voz dos oráculos do filho de Zeus

A origem etimológica de seu nome é incerta por se tratar, sobretudo, de um nome próprio. Segundo Frisk (1960, p. 798), a hipótese mais provável é que o vocábulo seja, de fato, uma criação literária compartilhada entre as diferentes comunidades de aedos do período arcaico. Todavia o filólogo destaca que a raiz *kas-*, mesma de *Kastor*, possui origem indo-européia, como no sânscrito *śāsāduh*, com significado próximo à iminente, notável. O que parece condizente com os elementos de caracterização acionados pela personagem tanto em Ésquilo quanto

em Eurípides. Embora no primeiro já seja identificável o aspecto frenético associado à loucura em seu pensamento e sua fala, é em Eurípides que a personagem ganha contornos mais selvagens e incontroláveis, perceptíveis através de sua canção.

Nesse sentido, Dodds (2002) apresenta um quadro panorâmico do desenvolvimento da ideia de loucura entre os períodos arcaico e clássico. Em Homero a loucura fundamentada como figura literária e consiste em um processo de intervenção psíquica sobre o sujeito; personificação da figura mitológica de *Áte*<sup>9</sup> atua como um *daímon* que intervém sobre o timo de diferentes personagens. Já no período clássico, no Fedro de Platão, por exemplo, a figura da mania recebe subclassificações ancorada na distinção entre processos orgânicos e possessões. De acordo com Dodds (2002, p. 77) a Cassandra de Ésquilo é uma manifestação da loucura profética - união que possui, segundo o ator, raízes indo-europeias. De tal sorte que podemos reconhecer que a sua figura apreende elementos míticos que se desenvolverá nas figuras religiosas e sociais da Sibila e da Pitonisa de Delfos. Se por um lado o oráculo é a manifestação da voz de Apolo, por outro lado o transe da sacerdotisa possui aspectos do dionisismo.

## Cassandra em As Troianas

Cassandra já estivera em cena em *Alexandro* (KARAMANAU, 2017), peça de abertura da trilogia apresentada por Eurípides para concorrer no festival de teatro de 415 a.C. Segundo a reconstrução proposta por Karamanau (2017), Cassandra apareceria em dois momentos da peça em que sua caracte-

9 Segundo Liddel and Scott (1992, p. 270): *bewilderment, infatuation, caused by blindness or delusion sent by gods*: perplexidade, paixão, causada pela cegueira ou ilusão enviada pelos deuses.

rística de profetisa seria enfatizada. De acordo com a autora, na primeira das ocasiões, anunciaria a chegada de Páris e, na segunda, anunciaria seu papel enquanto responsável pelo desastre. Kovacs (2018), por outro lado, defende que já no primeiro Episódio, quando teria anunciado para Hécuba profeticamente através de uma monodia que seu irmão, Páris Alexandre, seria o responsável pela destruição de todo o seu povo. Provavelmente detalhou sua história com Apolo. E mais tarde, antes do reconhecimento de Paris como filho legítimo de Príamo.

Karamanau (2017) defende a existência de uma cena de loucura em que Cassandra teria anunciado sua profecia, como um espelho da cena de *As Troianas*. No *Fragmento 20 de Alexandro* (KARAMANAU, 2017), Cassandra é associada a um “espírito báquico”, como ocorrerá na última peça. A esse respeito, Papadopoulous (2000) defende que os aspetos dionisiacos de Cassandra consistem em uma invenção euripideana. Assim, o aspecto de êxtase com que a personagem é caracterizada no *Fragmento 20 de Alexandro* (KARAMANAU, 2017, p. 108) ecoa entre os versos 408 e 410 de *As Troianas*, através da fala de Tatíbio.

] εἰρήκου' ἔπος [  
β]ακχεύει φρένα[ς

(KURUMANAU, 2017, p. 108)

Ela ouviu a palavra  
baqueou<sup>10</sup> seu espírito.

εἰ μή σ' Ἀπόλλων ἐξεβάκχευεν φρένας,  
οὐ τᾶν ἀμισθὶ τοὺς ἔμοῦς στρατηλάτας  
τοιαῖσδε φήμαις ἐξέπεμπες ἄν χθονός.  
(Eur, *Tro.*, 408 - 410).

10 O sentido do verbo, aqui e na passagem seguinte, é “tornou báquico”. Embora não seja esse o sentido do vernáculo “baqueou”, optamos pela utilização do termo por ser vocábulo corrente em Língua Portuguesa.

Se Apolo não tivesse baqueado teu espírito,  
não expulsarias de graça meus generais  
dessa terra com maus presságios.  
(Eur, *Tro.*, 408 - 410).

Papadopoulous (2000) ressalta que tanto as mulheres de Tróia, quanto os homens gregos ignoram os infortúnios que acometeram a esses últimos em seus retornos a suas casas. Somente Cassandra conhece os desígnios dos deuses. Por isso, é a única que possui razões para comemorar. A autora destaca que Cassandra tem consciência de que a alegria pela vitória é um estágio temporário entre os gregos. Sua fala confirma a certeza da punição divina prenunciada no Prólogo de *As Troianas*, acontecimentos que, no entanto, são deixados de fora da peça.

No diálogo travado entre Poseidon e Atena na abertura da peça, o deus dos mares e dos cavalos caracteriza a profetiza sob dois aspectos. Ela é virgem, *parthénos*, no verso 41, e corredora selvagem, *dromás*, idem. Conforme apontamos anteriormente, o Prólogo da peça não constitui um prenúncio do que será encenado a seguir. Antes disso, retoma eventos passados e alerta para acontecimentos futuros posteriores ao encerramento do drama, quando enfim os gregos pagarão por seus delitos. O que mobiliza os deuses para essa punição é o evento narrado alguns séculos antes na *Ilius Persis* (EVELYN-WHITE, 1982), ou seja, o rapto de Ájax a Cassandra dentro do templo de Atena. Dessa maneira, a personagem da virgem é um dos elementos coesivos do drama. A violência de que foi vítima é anterior ao início do enredo, está presente no Prólogo, e será participante dos eventos que ocorrerão após o fechamento da peça.

No contexto interno de *As Troianas* de Eurípidēs, o discurso de Cassandra marca um contraponto. Isso porque, em meio à ambiência carregada de pesar decorrente

da queda da cidade, a jovem entoava um canto festivo em celebração ao casamento. Enquanto as outras personagens mimetizam diferentes formas de lamento funerário, em seu primeiro momento Cassandra canta a celebração de suas núpcias – na verdade servidão sexual – com Agamêmnon com o entusiasmo<sup>11</sup>, que Papadopoulou (2000, p. 13) denominou como “irônico otimismo”. Pois somente nos versos 460 e 461 (Eur., *Tro.*), após cantar um epitáfio (WERNER, 2002), Cassandra revelará que a felicidade se deve à certeza de que sua presença em terras estrangeiras contribuirá para o extermínio dos atidas.

Ademais, considerando as peças Eurípidas representadas nas últimas três décadas do século V a.C., a presença da canção também é contrastante com o restante da obra, uma vez que as canções de lamento são visivelmente predominantes. De qualquer modo, a alegria de Cassandra é viabilizada pelo elemento da loucura como constitutivo de sua personagem. Nesse sentido, concordamos com Battezzato (2005), ao afirmar que em sua monodia, os padrões musicais são distorcidos, e a música de casamento ocupa o lugar de uma canção de lamento. Essa contradição também é apontada por Biehl (1989, p. 177) que ressalta o “absurdo” dos pensamentos da jovem em comparação com a realidade em que se encontra, ambiguidade que, segundo o autor, é refletida na estrutura da canção.

Por se tratar de um canto solo, a canção é enquadrada dentro do gênero de monodia, que admite um amplo leque de subgêneros, entre eles a adaptação de um himeneu. Em seus versos, o poeta alterna padrões rítmicos docmíacos e jâmbicos, conforme apontam Biehl (1989) e Kovacs (2018). Também

denominado de epitalamo, o himeneu é um formato de canção celebrativo enunciado tradicionalmente, principalmente por mulheres, familiares da noiva, em ocasiões religiosas. Todavia, durante o século V a.C., as fronteiras entre gêneros poéticos se tornam matizadas, e um himeneu também poderia ser denominado de epitalâmio, canção a respeito de uma união. Conforme aprendemos com Herington (1985, p. 14), a sociedade grega desenvolveu ao longo da Antiguidade uma “cultura do canto”. Isto é, a execução de canções, acompanhadas ou não por instrumento musical, era prática corrente em suas diversas práticas sociais, entre elas o casamento.

Porém, de acordo com a argumentação apresentada por Rush Rehm (1994), encontramos na literatura grega volumosas referências a aproximação entre o casamento e a morte, uma vez que, ao se casar, uma etapa da vida da noiva fica para trás ao abandonar o lar e a religião paterna, como afirmou Coulanges (1992), e serem incorporadas pela família e religião do marido. De maneira que, mesmo sendo predominantemente entoada em tom festivo, todo epitalamo guarda notícias dessa ruptura entre a vida da virgem indomada e sua introdução ao uma nova vida junto a seu novo senhor.

Em seu canto, Cassandra invoca Himeneu, poder divino necessário para celebração do casamento. A palavra é himeneu é um adjetivo, originado de *hymen*, sua personificação (FRISK, 1960). Por outro lado, Papadopoulou (2000) defende que originalmente Himeneu designava a canção de casamento em si e só mais tarde foi personificado, segundo uma lenda órfica<sup>12</sup>, como uma entidade propiciatória, representado

11 A personagem se descreve como tendo o “deus dentro de si”, *éntheos* (Eur., *Tro.*, 365).

12 Segundo a narrativa órfica, esse jovem teria sido assassinado no dia de seu casamento, desde então passou a ser invocado para trazer proteção (PAPADOPOULOU, 2000).

como um jovem carregando uma tocha, instrumento ritualístico associado à purificação. Além disso, embora tenha sua origem associada a práticas religiosas, o himeneu também foi um gênero bastante explorado por poetas líricos como Safo, Estesícoro e Alcmenon (TSITONI, 1990). Tanto na lírica quanto na religiosidade, o himeneu é tradicionalmente um canto dirigido aos noivos, diferente do que encontramos em *As Troianas*, onde é a própria noiva quem entoia sua canção nupcial, distorcendo, em mais um aspecto, a formato usual do gênero poético.

O Episódio em que está inserida a canção de Cassandra inicia com a chegada do mensageiro Taltíbio, responsável pela divisão do espólio, ou seja, conduzir cada uma das mulheres troianas, agora escravas, aos novos senhores a que foram designadas. Assim, uma a uma vão tendo seus destinos designados, quando o mensageiro enxerga um princípio de incêndio onde estão reclusas as troianas. Então a profetiza adentra o palco empunhando duas tochas e inicia sua monodia com o acompanhamento de passos de dança, conforme aponta Biehl (1989).

A presença das tochas é polissêmica. Elemento fundamental em diversas ocasiões religiosas, as tochas aqui são carregadas pela própria noiva que assume o papel de condutora dos festejos, uma vez que sua mãe e as demais prisioneiras não compreendem o que há para comemorar. A efusiva alegria de Cassandra, além de parecer incoerente, é ofensiva para as demais. Como apontamos anteriormente, a presença das tochas é associada à purificação. A manipulação do fogo é exigida em práticas como os funerais, rituais dionisíacos e, como informa Karmanau (2017), nos cultos a Hécate<sup>13</sup>. Além

disso, as tochas também simbolizam a destruição da cidade incendiada, como no Fragmento 20 de *Alexandros* quando Hécuba sonha que dará à luz a um tição que destruirá a cidade.

Cassandra inicia sua monodia, nos versos 308 e 309, com dois verbos no modo Imperativo, porém com transitividades distintas, conforme destaca Kovacs (2018): *Ánekhe, párekhe*: o primeiro, levanta, o segundo, segura, ou melhor, abre caminho. Biehl (1989) destaca a formalidade do chamado, incitando as mulheres a sustentarem a tocha. Ademais, os recursos sonoros são amplamente explorados: *phos phér, ó sebo; phlégo/ idou idou*. A transcrição permite reconhecer a aliteração em “f” transportando foneticamente a presença do fogo para as demais palavras. Além disso, a justaposição e a repetição de palavras constroem uma sonoridade incommon, característica das canções da nova música (CSAPO, 1999, 2004; BATEZZATTO, 2005). Ainda nesse contexto, a repetição de palavras é empregada para salientar determinada expressão. A marcação rítmica desses primeiros versos é descrita a partir de Lourenço (2010, p. 235):

U U U U U U - U U U - U -  
*Á-ne-khe, pá-re-khé, phós phér, ó se-bo; phlé-go*  
 U - U -  
*i-dou i-dou*

O primeiro verso consiste em duas sequências do verso docmíaco e o segundo verso é jâmbico. Mesmo o leitor que desconhece a língua grega é capaz de perceber visualmente que a canção apresentada na abertura desta seção apresenta uma pluralidade métrica. A liberdade rítmica que será parodiada em *As aves* de Aristófanes, como vimos anteriormente, é uma

13 Coulanges (1992) ressalta a imprescindibilidade do fogo nas práticas da antiga religião familiar. Conforme ensina o autor, todas as residências

gregas possuíam uma chama permanentemente acesa em honra aos *lares*, espíritos ancestrais que protegiam sua vida cotidiana.

das marcas da nova música que ganhou popularidade nas últimas três décadas do século V a.C. e que em 415 já ocupava lugar de destaque tanto nas apresentações trágicas quanto nas de ditirambos.

Biehl (1989) defende que *tod' hierón* seja traduzido como “neste lugar sagrado”, sugerindo que a personagem acredita estar dentro de um templo. No entanto essa tradução é contestada por Kovacs (2018), que chama a atenção de que os casamentos gregos não aconteciam dentro dos templos. Ademais, aponta Kovacs (2018), os versos 329 e 330 não indicam que Cassandra estaria dentro de um espaço. Dessa maneira, Kovacs sugere que o *tód'* concorda com *fós*, e teríamos assim, “com tochas eu faço brilhar a luz sagrada”.

Após invocar Himen, a personificação do casamento, Cassandra celebra os noivos, com a expressão *makáριο: makáριος ho gamétas, makaría d'egó*: bem-venturado noivo, bem-venturada eu. O makarismo é uma expressão de boa sorte formular, empregada não só em canções nupciais, como em diversos outros gêneros poéticos<sup>14</sup>. O makarismo também é encontrado no hino homérico a Deméter. Nesse contexto, Claude Calame (2009) defende que a fórmula é originalmente associada aos mistérios de Eleusis e, assim, à bem-aventurança no *post mortem* aos iniciados.

Finalmente, na segunda estrofe de seu epítalamo às avessas, a partir do verso 325, Cassandra marca o ritmo da dança e assinala sua associação com Dioniso. Coerente

14 Provavelmente, para o leitor moderno, o mais reconhecível uso dessa fórmula poética reside no “sermão da montanha”, em Mateus, 5:3, no Novo Testamento. Ao encerramento de *As Troianas*, no verso 1170, a fórmula será retomada por Hécuba no momento de lamentação sobre Astíanax, ao questionar o que é, afinal, considerado viver em bem-aventurança.

com o Fragmento 20 de *Alexandro* (KARAMANAU, 2017, p. 108) assinalado acima, aqui a própria personagem confirma essa aproximação. O vínculo entre Cassandra e Dioniso já havia sido apontado por sua mãe, a rainha na peça eurípedeana encenada dez anos antes de *As Troianas*. Em *Hécuba*, verso 676, a personagem título caracterizara a filha com tendo uma “cabeça báquica” (Eur., *Hec.*). Naquela ocasião, a rainha questionava sua Serva a respeito da identidade do cadáver que acabava de ser exposto em cena. Mas diferentemente de sua suspeita, não era o corpo de Cassandra, mas de seu filho Polidoro que jazia à sua frente.

Eric Csapo (1999) nos ensina que a nova música popularizada nas últimas décadas do século V é um reencontro entre a tragédia e o ditirambo. Sendo que essa última consiste em um gênero de performance principalmente musical e elementarmente ligado a Dioniso. Seguindo a linha de pensamento de Csapo (1999, 2004), nessa reaproximação entre os dois gêneros a tragédia levou o seu mimetismo ao ditirambo e o ditirambo levou a música e a dança dionisíacas de volta para a tragédia. Desse modo, a nova música que em 415 a.C. já era uma forma consagrada de expressão artística, conscientemente faz referência à matriz ritual e dionisíaca. O que faz de Cassandra, a profetiza em êxtase, a intérprete perfeita para o novo gênero. Tanto que sua participação permite algo ainda mais ousado como a mescla entre elementos de uma canção nupcial e um lamento funerário, transgressão que só é possível em um contexto puramente dionisíaco. E por isso é imprescindível que a personagem invoque o deus através dos gritos de êxtase: “evãn, evoé”!

Conforme salienta Battezzato (2005), Cassandra demonstra não estabelecer a distinção entre as antigas canções alegres da

Frígia e a lamentação das canções gregas do presente. Além disso Cassandra aponta uma continuidade entre as antigas danças e a atual. Cassandra age como uma substituta de Hécuba, incitando o coro a participar e a Hécuba a cumprir o ritual. Mas o coro responde em versos trímeros pedindo a Hécuba que pare a jovem, enquanto Hécuba solicita às demais mulheres cativas que retirem as tochas de sua mão. Após o epítalamo, no verso 352 da peça, a rainha Hécuba clama:

ἐσφέρετε πεύκας, δάκρυσ' ἀνταλλάξατε  
τοῖς τῆσδε μέλεσι, Τρωάδες, γαμηλίους  
(Eur, *Tro.*, 352 -353).

Levem as tochas para dentro, troianas,  
e respondam com lágrimas às canções nup-  
ciais  
(Eur, *Tro.*, 352 - 353).

Além de consistir em um dêitico para as ações dos atores, provavelmente dois coadjuvantes extras, segundo Kovacs (2018), Hécuba sugere que as mulheres respondam ao canto de Cassandra com lágrimas. No entanto a profetiza diz que isso é um erro.

## Considerações finais

É notável o caráter contraditório da canção. Nela, as sensações de dor condensam-se na invocação do Himeneu, poder divino necessário para celebração do casamento. Em uma distorção da canção tradicional, quem canta é a própria noiva, e não sua mãe. A loucura de Cassandra se opõe à normalidade que é o luto. Por outro lado, em muitos sentidos a canção de Cassandra é considerada um eco da cena de abertura da peça entre Poseidon e Atena, uma vez que assim, como a profetiza, os deuses conhecem o fim que aguarda os gregos.

A apresentação da personagem em cena se dá através de um canto solo, trata-se, por-

tanto de uma monodia. Por sua temática, é um himeneu, uma canção nupcial. Ela está localizada no primeiro Episódio (v. 230 - 510) da peça, entre os versos 308 e 341, e realiza a função de introduzir em cena a filha de Príamo, primeira dentre as mulheres da aristocracia troiana a reencontrar Hécuba, na manhã seguinte após queda de Tróia. No entanto, na monodia de Cassandra reconhecemos alguns elementos do epítalamo ou canção nupcial. Essa dissonância discursiva manifestada através da performance da profetiza acentua o seu caráter disfuncional de sua personalidade, alocando-a à esfera da irracionalidade e, segundo a tradição, à loucura.

Cassandra (Eur, *Tro.*, 427-43) coloca a si mesma entre Circe (Hom. *Od.* K, 488, M, 37-140) e Tirésias (Hom. *Od.*, L, 100-137) da Odisseia, antecipa o discurso desses dois. Cassandra, segundo a leitura de Battezzato é uma versão feminina de Tirésias. Depois invoca Hécate, tia de Perséfone, quem informou Demeter sobre o local de desaparecimento de sua filha.

*Por que tu, mãe,  
lamenta com lágrimas e murmúrios  
a morte de meu pai e de tua amada pátria?*  
(Eur, *Tro.*, 315 - 317).

A jovem Cassandra, filha de Príamo, é uma personagem feminina do ciclo de Tróia que mobiliza temas extremamente vívidos em nossa contemporaneidade. Um amplo leque de autores<sup>15</sup>, desde a Antiguidade até os tempos hodiernos, mobilizou através dela uma série de temas ligados ao universo feminino, em que se destaca, de maneira geral, a opressão acometida pelos homens à “raça das mulheres”<sup>16</sup>, em termos hesiódicos.

15 Bradley (1988); Wolf (2007).

16 Em *Os trabalhos e os dias* o aedo Hesíodo institui o paradigma dominante que concebe as mulheres como o Outro no imaginário grego. A esse respeito ver: Zeitlin (1992) e Loraux (1990) e Autor (2023).

cos. Mais do que isso, o mito de Cassandra carrega consigo o dom da profecia, elemento fundamental para religiosidade humana. Finalmente, a jovem é aquela que recusa entregar seu corpo a um deus, Apolo, que lhe pune com a dádiva da incredibilidade.

## Referências

- ANDERSON, M. J. **The fall of Troy in early greek poetry and art**. Oxford: Claredon Press, 1997.
- BIEHL, W. **Euripides Troades**. Heidelberg: Carl Winter: Universitätsverlag, 1989.
- BRADLEY, M. Z. **O incêndio de Tróia**. Tradução de Alfredo Barcellos PPinheiro. São Paulo: Imago, 1988.
- BATTEZZATO, L. The new music of The Trojan Women. Lexis: Poetica, retorica e comunicazzione nella tradizione classica, v. 23. Amsterdam, p. 73 - 2005.
- CALAME, C. **Greek Myth and Greek Religion**. In: WOODART, R. **The Cambridge Companion to Greek Mythology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- CAMPOS, Haroldo de. **Ilíada de Homero: vol. I e II**. São Paulo: Benvirá, 2010.
- COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**. Tradução de Fernando de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CSAPO, E. **Later Euripidean drama**. Illinois Classical Studies, v. 24, p. 399-426. Illinois, 1999.
- \_\_\_\_\_. **The politics of the new music**. In: MURRAY, Penelope; WILSON, Peter. **Music and the muses: the culture of 'mousike' in classical Athenian city**. New York: Oxford University Press, 2004.
- DODDS, E. R. **Os gregos e o irracional**. Tradução Paulo Domenesh Eneto. São Paulo: Escuta, 2002.
- EURÍPIDES. **Troades**. Edited with introduction and commentary by David Kovacs. New York: Oxford University Press, 2018.
- EVELYN-WHITE, H. Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle and Homerica. Loeb Classical Library. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- FINGLASS, P. **Pindar: Pythian eleven**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- FRISK, H. **Griechisches etymologisches wörterbuch**. Heidelberg: Carl Winter, Universitätsverlag, 1960.
- HERINGTON, John. **Poetry into drama: early tragedy and the greek poetic tradition**. Berkeley: University of California Press, 1985.
- HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Sugesta, 2012.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KARAMANOU, I. **Euripides, Alexandros**. Berlin: De Gruyter, 2017.
- LIDDEL, H.G.; SCOTT, R., JONES, S. **Greek-English Lexicon with a revised supplement**. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- LOURENÇO, F. **The lyric metres on Euripidean drama**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coibra, 2010.
- MAZZOLDI, Sabina. **Cassandra, la vergine e l'indovina: Identità di un personaggio da Omero all' Elenismo**. Pisa: Instituto Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001.
- PAPADOPOULOU, T. **Cassandra's radiant vigor and the ironic optimism of Euripides Troades**. Leiden: Brill. Mnemosyne, vol. LIII, fasc. 3. 2000.
- REHM, Rush. **Marriage to death: the conflation of wedding and funeral rituals in greek tragedy**. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- RUTHERFORD, Ian. **Pindar's Paeans: Reading of the fragments with a survey of the genre**. Oxford: Oxford Univeristy Press, 2001.
- TSITONIS, E. C. **Hymenaios und Epithalamion**. Stuttgart: Teubner, 1990.
- WERNER, Christian. **As performances de Cassandra em Troianas de Eurípides**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2010.

Evãn, evoé! a canção báquica de Cassandra em As Troianas de Eurípides

nas. Universidade de São Paulo. Letras Clássicas, n 6, p. 117 – 133. 2002.

WOLF, C. **Cassandra**. Tradução de Marijane Vieira Lisboa. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

*Recebido em: 21/07/2023*

*Aprovado em: 02/10/2023*



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.