

VISÕES DO SUBLIME: UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM MITOLÓGICA CASSANDRA À LUZ DOS TRABALHOS DE LONGINO E BURKE

Catherine Gecils¹
João Vítor de Assis Silva²

DOI: <http://doi.org/10.34019/1983-8379.2023.v16.40839>

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar como a figura mitológica de Cassandra, profetisa de Apolo, delineada a partir dos textos *As Troianas*, tragédia de Eurípides (415 AEC), e *Alexandra*, poema de Lícofron (séc. IV-III AEC; 197-6?), é perpassada pela noção de sublime como desenvolvida por Longino em sua obra *Do Sublime* (séc I - EC) e por Edmund Burke em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* (1757).

Palavras-chave: Eurípides; Lícofron; Linguagem obscura; Literatura Comparada; Profecia.

ABSTRACT: The purpose of this study is to investigate a relationship between the character Cassandra, as constructed in Lycophron's poem *Alexandra* and Euripides' play *The Trojan Women*, and the concept of the sublime as it appears in Longinus' work *On the sublime* and as developed later by Edmund Burke in *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*.

Keywords: Comparative Literature; Euripides; Lycophron; Obscure language; Prophecy.

Introdução

Os oráculos são elementos cruciais na cultura grega da Antiguidade e na construção de diversos mitos e tragédias. É por acreditar nas palavras dos oráculos que o espectador é levado a pensar que Édipo matou Laio (Sófocles, Rei Édipo, v. 711-4) e que se concretizam episódios como os sacrifícios de Ifigênia e Polixena (Grimal, 2005, p. 246, p. 387) e, ainda, a derrota de Creso contra os persas (Kruchinski, 2015, p. 12), entre outros tantos. Entretanto, existe na mitologia grega uma profetisa incapaz de fazer crer aos ouvintes a veracidade de suas palavras: Cassandra, princesa troiana, filha de Príamo e Hécuba e sacerdotisa de Apolo, agraciada com o dom da profecia, mas não com o da persuasão. E é justamente essa combinação entre o dom profético e a incapacidade de fazer-se acreditar que confere à Cassandra uma singularidade de sujeito, discurso e linguagem que transcende o comum, gera fascínio e chega a tocar o sublime. A partir dessa premissa, buscamos analisar como a figura

¹ Bacharelada em Letras – Tradução: Francês, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil. Email: ktgecils@gmail.com. ORCID: 0009-0001-3216-6414.

² Graduando em Letras – Português/Línguas Clássicas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil. Email: joaovictordeassis158@gmail.com. ORCID: 0009-0007-2873-3512.

mitológica de Cassandra, delineada com o apoio dos textos *As Troianas*³, tragédia de Eurípidés (415 AEC), e *Alexandra*⁴, monólogo profético composto por Lícofron (séc. IV-III AEC; 197-6?), é perpassada pela noção de sublime descrita por Longino em sua obra *Do Sublime* (séc I EC), e posteriormente atualizada por Edmund Burke em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* (1757).

Ao incorporar o deus, Cassandra é capaz de antever o futuro e fatos tais como a própria violação e assassinato, a queda de Troia e a morte de Agamêmnon. Para criar esses relatos, constrói imagens chocantes, de extrema violência e terror, nas quais, solitária, crê. Da mesma forma que as visões da pitonisa, “a recepção do sublime não é, pois, da ordem do racional, não se desenvolve por raciocínios, nem se traduz em conceitos. Antes, pressupõe uma força superior que toma conta de quem ouve (ou lê), deixando-o possuído” (Várzeas, 2015, p. 17). Ademais, a noção do sublime, como percebemos nas construções de Cassandra analisadas, pode ser ancorada, para além do racional, no terror e na obscuridade, como proposto no trabalho de Edmund Burke.

Com base nessas informações, foi possível iniciar uma busca pelo entendimento da figura e da linguagem de Cassandra à luz do sublime, tendo como norteadora deste trabalho a seguinte pergunta: se pensarmos no sublime como algo grandioso, divino, como inicialmente idealizado por Longino (séc. I EC), ou como expressão do terror apontada por Burke (1757), não seria possível conceber a própria Cassandra, com sua linguagem obscura e profética e seu destino trágico de profetisa da desgraça, como uma expressão do sublime? Para desenvolver este raciocínio, procurou-se articular elementos significativos dos trabalhos de Longino e Burke, em especial os relacionados ao terror e à obscuridade deste último, com trechos das obras *As Troianas*, de Eurípidés, e *Alexandra*, de Lícofron, na tentativa de estabelecer uma possível relação entre a figura trágica de Cassandra, e o que ela representa, com a ideia de sublime.

Este artigo foi organizado em tópicos que abrangem, além da introdução e das considerações finais, a definição do sublime, as caracterizações de Cassandra e sua linguagem profética e obscura e, ainda, a análise de possíveis relações entre Cassandra e o sublime.

1. O sublime

Já na Antiguidade, o tratado hoje conhecido como *Do Sublime* (séc I - EC), de Longino, dedicou-se à discussão sobre o conceito de sublime. Essa obra antecede um longo trajeto histórico de abordagem da ideia de sublimidade, em que está inserido *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* (1757), de Edmund Burke – texto no qual este trabalho também estará apoiado para abordar o conceito quanto à personagem Cassandra, presente em *As Troianas*, de Eurípidés, e *Alexandra*, de Lícofron –, o qual precede o trabalho de autores como Immanuel Kant e Frederick Schiller, os quais, embora não façam parte do recorte escolhido para a análise das relações entre

³ A tradução adotada de *As Troianas* é de Mário da Gama Kury (*As Troianas*, 2007)

⁴ A tradução adotada de *Alexandra* é de Trajano Vieira (*Alexandra*, 2017)

Cassandra e o sublime, estão aqui representados, posto que seus trabalhos são importantes peças para o entendimento de como o tema se desenvolve posteriormente.

Em seu tratado, Longino refere-se ao sublime como uma qualidade de elevação, a capacidade de levar o leitor ao assombro e ao êxtase de que alguns textos são dotados. Este autor, voltado principalmente à discussão de ordem literária, dedica-se à crítica de trechos de obras de grandes nomes da Antiguidade, como Platão e Homero, a fim de exemplificar de que modo o sublime pode ser construído no discurso. Ao partir desse estudo, define então cinco fontes do sublime, sendo elas: “a capacidade de conceber pensamentos elevados; uma emoção (*pathos*) forte e cheia de entusiasmo; um particular modo de construção de figuras; uma forma de expressão nobre; uma composição das palavras digna e elevada” (Várzeas, 2015, p. 23).

É importante também destacar a distinção que Longino estabelece entre as fontes do sublime que dependem da natureza e as que dependem da arte, da *techne*, sendo que mesmo as primeiras também podem e devem ser cultivadas por meio do contato com as obras de grandes autores:

Já as duas primeiras se apresentam não como produto da arte mas da natureza. A capacidade de conceber pensamentos elevados é inata, mas esse dom tem de ser desenvolvido, sendo necessário, como afirma o autor, alimentar a alma com vista à grandeza e fazer com que ela esteja sempre prenhe de uma nobre exaltação. E isto só pode alcançar-se pelo contacto assíduo com os grandes autores – Homero, Tucídides, Platão, Demóstenes – imitando-os, deles recebendo inspiração, tal como a Pitonisa em Delfos, ao inspirar os vapores que vinham da terra, começava a cantar os oráculos. (Longino, *Do Sublime*, 13.2).

Embora considere a grandeza interior como inata, Longino discorre sobre a necessidade de, além do cultivo de pensamentos nobres e grandiosos, abandonar os sentimentos mesquinhos, a partir dos quais seria impossível chegar a um estado de elevação. Em seguida, ao considerar o uso das emoções como algo capaz de fazer chegar ao efeito de sublime, enfatiza a importância da seleção e condensação dos sentimentos e elementos escolhidos “sem lhes misturarem no meio nada de superficial, indigno ou acadêmico, pois estas coisas danificam o todo, produzindo como que fissuras e fendas que destroem a grandeza que se alicerça na relação entre as partes” (Longino, *Do Sublime*, 10.3).

No que se refere à criação e utilização de imagens, para o autor, a sublimidade de pensamentos pode ser gerada não só pela grandeza interior, como pela imitação dos grandes autores ou ainda, pela imaginação, por meio da constituição de abstrações com a finalidade de suscitar emoção e assombro capazes de arrebatam o leitor. Ele ainda faz uma importante diferenciação entre a poesia e a retórica pura e simples, ao afirmar que “uma coisa é a imagem retórica e outra a dos poetas: a da poesia tem por finalidade o assombro e a dos discursos em prosa a evidência; ambas, porém, procuram o patético e a comoção” (Longino, *Do Sublime*, 15.2). Para exemplificar suas ideias, Longino também realiza detalhadas exposições sobre procedimentos de escrita e figuras de linguagem que podem servir à arte de produzir um texto que, em vez de apenas persuadir o receptor – objetivo da retórica – seja responsável por

deixá-lo extasiado. Ao longo do trabalho, o autor explana técnicas que podem levar ao sublime e alguns procedimentos que teriam a capacidade de diminuí-lo, listados pela pesquisadora Marta Várzeas (2015), responsável pela tradução utilizada como base para a confecção deste artigo:

(...) a importância do arranjo das palavras, dos membros da frase e dos períodos, dada a capacidade natural da harmonia para produzir sublimidade (39). Afirma-se que alguns escritores conseguem criar momentos sublimes nas suas obras pela simples combinação e harmonização dos sons das palavras (40). Indicam-se depois aspectos da composição que diminuem o sublime, como um ritmo quebrado e uma cadência muito regular (41), expressões demasiado sincopadas (42) e a baixeza dos vocábulos (43) (Várzeas, 2015, p. 25).

Continuando a análise dos elementos necessários à construção de um texto que atinja a sublimidade, Longino elenca e recomenda o melhor uso para uma série de figuras de linguagem, tais como juramentos, perguntas e interrogações, assíndetos, hipérbatos, anáforas e descrições, objetivando comover o leitor, como pode ser constatado em: “poliptotos, as acumulações, as variações e o clímax, como sabes, criam grande impacto e contribuem para o ornato e para todo o tipo de sublime e de patético” (Longino, *Do Sublime*, 23.1).

Ao tratar do sublime, Longino aborda-o como resultado do impacto entre um leitor ou ouvinte e algo grandioso e divino, uma vez que, como já citado anteriormente, o autor compara a inspiração dos grandes autores àquela infundida pelos deuses à Pitonisa. Esse elemento de relação do sublime com o divino – a inspiração – pode ser encontrado em outros pontos no decorrer do tratado *Do Sublime*, como em um dos numerosos trechos em que faz alusão a Homero: “eu penso que é por este mesmo motivo – por ter sido escrito no auge da inspiração – que todo o corpo da *Ilíada* é dramático e cheio de energia” (Longino, *Do Sublime*, 9.13). Além disso, o autor exclui de seu processo de produção sentimentos como o medo e a dor – o que é importante pontuar, já que trata-se de um ponto de diferenciação entre as concepções do conceito de Longino e de Burke, de quem trataremos agora.

Em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* (1757), Edmund Burke dá continuidade ao estudo do sublime, mas com o acréscimo das discussões de sua época, tratando do conceito como o aspecto elevado de algo, e dando ênfase à sua capacidade intrínseca de exceder seu receptor, por estar fora de quaisquer possibilidades de controle. Burke (1993), traduzido por Enid Abreu Dobránszky, afirma que “tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias (sic) de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime” (Burke, 1993, p. 48). Destaca-se, portanto, que, diferentemente de Longino, para o autor irlandês o sublime pode ser gerado pelo medo, explicado como o pressentimento de alguma dor e responsável por despertar no indivíduo o sentimento da autopreservação: o ímpeto de continuar a existir e não ser atingido pelos efeitos danosos daquilo que é um perigo. O sentimento de autopreservação é, assim, a consequência do sublime, e esse, por sua vez, é a consequência do terror, do medo. Vale ressaltar ainda que,

para Burke (1993), o terror suscitado por algum elemento artístico é seguido pelo prazer de sua contemplação, já que o sujeito recebe o que é grandioso sem estar suscetível a um perigo real; ou seja, o sublime é exercido sobre o espectador sem destruí-lo.

É possível, dessa maneira, afirmar que as formas capazes de superar e desafiar a preservação humana são aquelas também portadoras da qualidade do sublime, sendo, na visão do autor, “impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível” (Burke, 1993, p. 66). O que Edmund Burke faz por meio dessa afirmação é confirmar a qualidade de grandiosidade do sublime, conforme os escritos de Longino, mas adicionar a essa conceptualização a ideia de que, embora aquilo que é grandioso não seja necessariamente capaz de suscitar o terror – o pressentimento da dor ou da morte –, tudo que gera a sensação de terror é, necessariamente, sublime, ao colocar em risco a preservação do ser humano e acentuar sua fragilidade quanto à vida. E, complementando a discussão, a natureza, por ser independente à existência e à vontade do ser humano, caracteriza-se como exemplo ideal de força no mundo que extrapola o indivíduo. Burke é um nome associado ao estudo da produção pictórica de paisagens no âmbito do Romantismo europeu. As pinturas da época apresentam “uma natureza estetizada, permeada pela emoção artística” (Favero, 2011, p. 207), e muitas são marcadas justamente pela representação de elementos – como uma tempestade, uma formação geográfica de tamanho descomunal ou a infinitude do céu noturno – de modo a destacar o desbalanceado jogo de forças, causador do sublime, entre o ser humano e natureza do mundo que sempre o excede.

No viés do que é visual, é relevante discutir ainda um último ponto em relação ao autor irlandês: Burke (1993, p. 67-68) questiona a necessidade da descrição fiel de algo para a produção do sublime, focalizando em sua afirmação o pictural enquanto imitação, e dá destaque, no que tange à produção literária, ao trabalho com a linguagem, capaz de suscitar, enquanto sugestão de ideias, mais do que a pintura, enquanto imitação, sensações de grandiosidade e terror em seu espectador. Consideramos, porém, que essas proposições não se opõem à demorada apresentação que o autor faz em sua obra de aspectos visualmente perceptíveis que auxiliam a construção da sublimidade de um corpo, e sim dialogam novamente com a citação já transcrita de Favero (2011, p. 207), de que a natureza romântica é estetizada e permeada de emoção. Sendo assim, chegamos à ideia de que, conforme Burke (1993), as imagens que interessam ao estudo do sublime não são simples e claras imitações, e sim figuras que tenham como qualidade fundamental não a captação do real, mas a capacidade de suscitar os sentimentos da contemplação da grandiosidade e do terror em seu receptor, como ocorre com as pinturas românticas de paisagem. O sublime em Burke (1993), portanto, não é consequência de a imagem ser uma imagem, mas da capacidade de incitar sensações que algo, pictórico ou verbal, pode ter. O que se observa é que tanto Longino como Burke, enfim, refletem em seus escritos acerca de uma sublimidade que, de diferentes formas, chegou ao ponto comum não só do grandioso, como também do imagético: em relação à imagem não como imitação, mas constructo artístico que suscita, no receptor, o sublime.

Influenciado pelo trabalho de Burke, Immanuel Kant, por sua vez, revisita o conceito de sublime em seu trabalho *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790), apontando a presença do

sublime na natureza por meio da existência de objetos e forças incomensuráveis. Para o autor, o sublime pode ser entendido como algo que se apresenta de forma absolutamente grande: “é sublime aquilo em relação ao qual todo o resto é comparativamente pequeno” (Kant, 2016, p. 146, Ak 250 *apud* Morita e Vaccari, 2020, p. 283). Quando em face de algo de grande magnitude, o indivíduo sentiria uma espécie de mistura de prazer e dor, pois não seria possível igualar a compreensão que se tem da grandiosidade de um objeto com uma percepção sensorial do mesmo, uma vez que os objetos sublimes extrapolam as possibilidades sensoriais humanas. Dividindo a sua concepção de sublime em matemático e dinâmico, o autor faz uso do célebre exemplo no qual explica que é possível se ter uma ideia do que é uma montanha sem que se alcance a percepção sensorial da mesma, como um todo. Kant faz referência “primordialmente a fenômenos da natureza nos dois exemplos do sublime, e também que o sublime se localiza no ânimo de quem contempla o objeto (contemplado, aliás, em segurança pelo sujeito) e não no próprio objeto” (Morita e Vaccari, 2020, p.285). Dessa forma, para o filósofo alemão existe limitação no sublime, uma vez que este reside na razão que domina a natureza. Esse descompasso entre objetividade e subjetividade traria ao indivíduo as sensações de dor e prazer: dor por não conseguir compreender o objeto em sua magnitude, e prazer ao tentar fazê-lo.

Embora Kant (1993) tenha utilizado algumas das ideias de Burke (1757) como ponto de partida para formular a sua teoria, o fator principal que distancia os trabalhos dos dois pensadores é que aquele desconsidera o terror como elemento próprio da experiência estética e, conseqüentemente, do sublime, uma vez que o sujeito tomado de terror não seria capaz de apreciar o sublime, da mesma forma que um indivíduo submetido aos mais diversos estímulos não teria a capacidade de avaliar o belo. Immanuel Kant, a partir do conceito do sublime, problematiza a existência daquilo que não é possível representar, ideia basilar na arte e pensamento modernos.

Se por um lado Kant, ao afirmar que “não se tem de apresentar o sublime em produtos de arte, nem em coisas da natureza” (Kant, 2008, p. 99 *apud* Trindade de Araújo, 2015, p. 41), taxativamente nega o papel da arte na concepção e expressão do sublime, por outro é justamente o fazer artístico uma das bases do pensamento do poeta, dramaturgo e pensador alemão Friedrich Schiller, que assim o define: “Sublime denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações” (Schiller, 2011, p. 21).

Assim como Burke e Kant, o poeta alemão também se debruça sobre a importância do par prazer e dor na concepção do sublime, mas vai além e acrescenta a arte, e em particular a tragédia, como elemento mediador de sentimentos como sofrimento, terror e dor, sem que essa experiência prive o indivíduo de sua autonomia e liberdade enquanto ser moral.

É na experiência artística, consolidada pela arte trágica, que Schiller encontra o objeto prático para aplicação do conceito de sublime. Agora o sentimento aparece liberado do âmbito da natureza e se coloca diante do homem conjugando uma relação possível pelo e no universo da arte (Trindade de Araújo, 2015, p. 44).

Apesar de congruências, aproximações, distanciamentos e oposições entre si, os quatro autores abordados tratam do sublime evidenciando seu aspecto grandioso e, mais do que isso, intrinsecamente maior do que a criatura humana. Tomando como base o olhar analítico dos trabalhos de Longino e Burke, nosso objetivo é encontrar pontos de encontro entre Cassandra e o sublime tanto no modo como a personagem foi construída por Lícofron e Eurípedes como na forma pela qual a profetisa expressa, linguisticamente, seus vaticínios.

2. Cassandra: a profetisa da desgraça

Sacerdotisa de Apolo, filha do rei troiano Príamo e de Hécuba, Cassandra é uma figura mitológica complexa e contraditória pelo fato de possuir o dom da profecia, mas, ao mesmo tempo, a incapacidade de persuadir os ouvintes sobre a veracidade do que profetiza.

De acordo com o historiador e latinista francês Pierre Grimal (2005, p. 76-77), existem duas versões que explicariam o dom da profecia de Cassandra: a primeira conta que Hécuba e Príamo, com o nascimento dos gêmeos Cassandra e Heleno, teriam dado uma festa em um templo de Apolo, um pouco distante de Troia. Ao partir, já à tarde, o casal teria esquecido as crianças no local, tendo retornado somente na manhã seguinte, quando foi surpreendido pela presença de duas serpentes que, ao passarem a língua nos órgãos dos sentidos das crianças, acabaram “purificando-os” e, assim, conferiram aos gêmeos a capacidade de profetizar. A segunda versão, utilizada como referência para este trabalho por encontrarmos menções a ela no texto *Alexandra*, de Lícofron, conta que Cassandra teria obtido o dom da profecia do próprio deus Apolo, que, enamorado da princesa troiana, teria lhe ensinado a adivinhar o futuro e a interpretar os sinais e a vontade dos deuses. Entretanto, após desenvolver a capacidade de profetizar, a pitonisa teria recusado as investidas do deus que, enfurecido, não retirou de Cassandra o dom da profecia, mas sim o da persuasão, fato relatado em *Agamêmnon*⁵, de Ésquilo: “Foi o profeta Apolo que me deu esse poder” (v. 1202)⁶, mas “Ninguém mais acreditou em mim, depois que cometi esta falta” (v. 1212).⁷ Incapaz de convencer os seus ouvintes, Cassandra brada aos ventos a maldição que acompanha Páris, a queda de Troia, a própria violação por Ajax e o assassinato por Clitemnestra sem que lhe deem ouvidos, como ela mesma afirma quando prevê a morte do grego Agamêmnon: “meu consorte, déspota que não me escuta”⁸ (Lícofron, *Alexandra*, v. 1118).

Sabe-se da princesa troiana, filha de Príamo, que era bela, “semelhante à dourada Afrodite”⁹ (Homero, *Ilíada*, XXIV. v. 699)¹⁰, teria sido prometida como esposa a Otrioneu, morto posteriormente por Idomeneu durante a Guerra de Troia (Homero, *Ilíada*, XIII. v. 361-372), e que, no decorrer do conflito, ao procurar abrigo no templo de Atena, foi vítima de

⁵ A tradução adotada de *Agamêmnon* é de Manuel de Oliveira Pulquério (*Oresteia*, 1992)

⁶ μάντις Ἄπολλωνος δ' ἐπέστησεν τέλει. (ÉSKUÍLO, *Agamêmnon*, v. 1202)

⁷ ἔπειθ' οὐδέν, ὡς τὰ δ' ἤμπλακον. (ÉSKUÍLO, *Agamêmnon*, v. 1212)

⁸ βοῶσα δ' οὐ κλύοντα δεσπότην πόσιν (LÍCOFRON, *Alexandra*, v. 1118)

⁹ ἀλλ' ἄρα Κασσάνδρη ἰκέλη χρυσῆ Ἀφροδίτῃ (HOMERO, *Ilíada*, XXIV. v. 699)

¹⁰ A tradução adotada de *Ilíada* é de Frederico Lourenço (*Ilíada*, 2021)

Ájax, que a estuprou enquanto ela se abraçava à estátua da deusa. Esse fato traz inúmeras desventuras para os gregos, uma vez que a deusa, filha de Zeus, enfurecida, decide pedir ajuda a Poseidon, que envia terríveis tempestades e maldições para punir os aqueus pelo sacrilégio, fazendo com que tenham um longo e tortuoso regresso (EURÍPIDES, *As Troianas*, v. 70-130). Vencidos os troianos, Cassandra é entregue como butim de guerra ao comandante grego Agamêmnon, que, de acordo com Grimal, “se deixou tomar de amor violento por ela” (Grimal, 2005, p. 77), e com quem teria tido os gêmeos Telédamo e Pélops.

Ainda segundo Grimal, “mencionam-se profecias de Cassandra em cada um dos momentos importantes da história de Troia” (Grimal, 2005, p. 77). A profetisa de Apolo prevê que Páris será o responsável pela ruína de Troia; anuncia a morte do irmão Heitor; o engano representado pelo cavalo dado como presente pelos gregos; as inúmeras dificuldades por que passaria Odisseu na volta para casa – inclusive sua descida aos infernos –; culminando por relatar em detalhes o próprio assassinato, cometido por Clitemnestra.

Ésquilo, em *Agamêmnon*, não só dá destaque ao dom profético de Cassandra, relacionando-o à cronologia da Guerra de Troia e seus eventos anteriores e posteriores, como constrói uma sequência cênica para tratar do já dito assassinato da princesa troiana por Clitemnestra, ao chegar como cativa de Agamêmnon a Argos. A filha de Príamo, embora escravizada, na casa do Atrida mantém seus traços mais marcantes: a capacidade de adivinhação decorrente da forte ligação com Apolo, deus dos oráculos; e o estado de êxtase e assombro que acompanha a moça, fruto de sua condição, por ter consciência das violências e dos horrores do destino alheio – no caso da tragédia esquiliana, o de Agamêmnon – e também do próprio. Destacamos que, como colocado por Nogueira (2021, p. 64), Cassandra chega à casa do rei como conhecedora tanto das tensões ocultas no passado da família como do crime que acontecerá no decorrer da peça, consequência de tais rancores, sendo ela a única personagem, embora impotente, para a qual todas as armadilhas do enredo já estão reveladas:

presente, passado e futuro se descortinam, lançando luz no que até então permanecia obscuro e desfazendo as ambiguidades de todos os sinais numinosos, tanto os que já se manifestaram quanto os que ainda estão por vir. Para percebê-lo é necessário olhá-lo através dos olhos de Cassandra. (Correia, 2015, p. 121-2 *apud* Nogueira, 2021, p. 65).

De modo similar a *Agamêmnon*, na *Eneida*¹¹, posterior epopeia latina de Virgílio, as menções à Cassandra, embora raras, permitem ressaltar dois aspectos da princesa, sendo o primeiro a importância dos fatos revelados a e por Cassandra, notada nos versos “Abriu a boca nessa hora Cassandra e falou sobre os fatos / ainda por vir; mas Apolo impediu que lhe dêssemos crédito.” (Virgílio, *En. II*, v. 246-247)¹², nos quais Eneias relembra a armadilha do cavalo de madeira perpetrada pelos gregos, da qual resulta a pilhagem de toda a cidade de Troia, e em que também fica clara a não credibilidade conferida às profecias certas da

¹¹ A tradução adotada de *Eneida* é de Carlos Alberto Nunes (*Eneida*, 2014)

¹² Tunc etiam fati aperit Cassandra futuris / ora, dei iussu non umquam credita Teucris. (Virgílio, *En. II*, v. 246-247).

jovem por castigo de Apolo, evidenciando sua impotência no âmbito social, mesmo sendo ela sacerdotisa. Essa última observação leva-nos ao segundo aspecto a ser citado, que é a vulnerabilidade que acompanha o dom profético de Cassandra, como exemplificam os versos “Eis que de súbito vemos a virgem Cassandra, de Príamo / filha diletta, arrastada do templo, cabelos esparsos; / os belos olhos para o alto estendia, à procura de amparo; / olhos, apenas, que as mãos delicadas os laços prendiam.” (Virgílio, *En.* II, v. 403-406)¹³. Nessa passagem virgiliana, que narra brevemente a tentativa de estupro de Cassandra por Ájax, no saque de Troia pelos gregos, contrastam-se a violência dos invasores e a fragilidade da profetisa.

Quanto às obras *Alexandra* e *As Troianas*, é interessante notar a diferença da construção de Cassandra. No monólogo criado por Lícofron, a profetisa se vale de grande parte do arcabouço mitológico grego num longo relato de mortes, conquistas, traições e castigos. Compara reis, assassinos e heróis e relaciona-os a animais como o lobo, o leão e a serpente, tecendo de forma potente imagens terríveis e precisas de um futuro que sabe ser incontornável, uma vez que é determinado pela vontade dos deuses. Por outro lado, na obra de Eurípidés, a sacerdotisa é apresentada já no prólogo como presa de guerra, destinada a Agamêmnon, uma alusão à representação da própria terra troiana, violada e subjugada pelo inimigo. Em seu comovente monólogo logo no início da tragédia, no qual se encontra possuída por Apolo, Cassandra profetiza de modo pungente a própria morte e a de seu algoz, e todos os fatos que ali terão início, até que se complete a destruição da casa dos Atridas. Em ambos os textos, entretanto, a capacidade de profetizar de Cassandra dissociada da credibilidade evidencia a cruel distância entre o humano e o divino: ao ser incapaz de persuadir seus ouvintes da veracidade do que fala, a “mais bela das filhas de Príamo” (Homero, *Iliada*, XIII. v. 365)¹⁴ falha num dos fundamentos básicos de sua condição de profetisa, a persuasão. A filha de Príamo e Hécuba apenas toca o mundo dos deuses, mas a ele não pertence. O divino somente lhe dá voz, mas sem conseguir se fazer ouvir.

Outro aspecto importante a ser considerado na construção da personagem é a obscuridade, em especial no que se refere à sua forma de comunicação e relacionamento com o outro. De acordo com as palavras de Barroso (2004, p.100), “A figura de Cassandra leva-nos para aspectos mais obscuros da personalidade humana. Apolo, o deus luminoso, é também Loxias, o epíteto que refere a característica obscura do deus, ligada às profecias”. Da mesma forma, a linguagem da profetisa, principalmente na obra de Lícofron, é insondável, misteriosa: a escolhida de Apolo fala por enigmas e necessita criar palavras que expressem o que vê e sente, uma vez que a linguagem comum não é capaz de dar vazão à torrente de imagens e sentimentos que o deus lhe apresenta. Por esse motivo, julgamos ser pertinente reservar um espaço neste artigo unicamente dedicado à linguagem da profetisa.

¹³ Ecce trahebatur passis Priameia uirgo / crinibus a templo Cassandra adytisque Mineraue / ad caelum tendens ardentia lumina frustra, / lumina, nam teneras arcebant vincula palmas. (Virgílio, *En.* II, v. 403-406)

¹⁴ ἤτεε δὲ Πριάμοιο θυγατρῶν εἶδος ἀρίστην (HOMERO, *Iliada*, XIII, v. 365)

2.1. A linguagem de Cassandra

A obra *Alexandra*, de Lícofron, apresenta o monólogo de Cassandra, princesa de Troia e pitonisa do deus Febo Apolo, o qual é uma narração profética que reúne uma multiplicidade de eventos tratados em textos clássicos, como as epopeias *Iliada* e *Odisseia*, de Homero. Na obra, o discurso oracular da princesa, que trata de grandes acontecimentos como a Guerra de Troia e o famoso regresso de Odisseu a Ítaca, é transmitido, de forma declaradamente fidedigna, por um mensageiro que o ouviu a Príamo, pai da sacerdotisa e rei de Troia, como mostram os versos a seguir, presentes no fim do poema de Lícofron, quando o servo termina de reproduzir o discurso de Cassandra:

Foi o que dela ouvi. O pé retrocedeu / aos recessos do cárcere. No coração, / chorou o canto derradeiro da Sereia, / como ministra dionisíaca de Claro, / como uma intérprete da filha Testinegra / de Neso ou monstro fício balbuciando, sem / articular, palavras retorcidas. Vim reportar-lhe, senhor, a elocução oblíqua / da moça apolipossuída, pois mandaste-me / vigiar sua cela pétrea e repetir exato / o que ela proferisse, como um núncio crível. (Lícofron, *Alexandra*, v. 1461-1471)¹⁵.

A causa para esta seção ser iniciada com uma breve sinopse do texto de Lícofron é o fato de *Alexandra* ser uma obra que o tempo todo explora a complexidade da fala da princesa troiana. Na apresentação de sua tradução do poema, o professor e tradutor de literatura grega Trajano Vieira (2017) inicia suas considerações com a afirmação de que, talvez, a melhor definição para *Alexandra* seja “poema obscuro”; o que se deve à criação poética de Lícofron, que, na produção da obra, fez do discurso de Cassandra um elaborado jogo com a linguagem.

Em relação às estratégias e invenções vocabulares presentes no poema, o qual é repleto de neologismos, Vieira (2017) aponta exemplos como a incorporação de palavras estrangeiras, vindas de línguas como o egípcio e o iraniano; a alteração de elementos morfológicos; e a ampliação de verbos denominativos. Mas, sobretudo, o professor chama atenção para o grande número de palavras compostas usadas por Lícofron, como: ναυφάγοι (“comedor-de-navios”, v. 1095), παιδοβρώτους (“devorador-de-crianças”, v. 1.199), ειδωλοπλάστῳ (“plasmado-como-simulacro”, v. 173), πελαργοχρῶτες (“tez-de-cegonha”, v. 24) e δρακοντοφρούροις (“guardado-por-dragão”, v. 1.311). Aqui fica claro também que, em sua tradução, Vieira valoriza a manutenção, no texto, de seu aspecto cifrado e erudito – o que é demonstrado pela observação de adjetivos empregados por ele como “flâmeoborbulhante”

¹⁵ Τόσσ' ἠγόρευε, καὶ παλίσσυτος ποσὶν / ἔβαινεν εἰρκτῆς ἐντός. ἐν δὲ καρδίᾳ / σειρήνος ἐστέναξε λοίσθιον μέλος, / Κλάρου Μιμαλλῶν, ἢ Μελαγκραΐρας κόπις / Νησοῦς θυγατρός, ἢ τι Φίκιον τέρας, / ἔλικτὰ κωτίλλουσα δυσφράστως ἔπη. / ἐγὼ δὲ λοξὸν ἦλθον ἀγγέλλων, ἄναξ, / σοὶ τόνδε μῦθον παρθένου φοιβαστρίας, / ἐπεὶ μ' ἔταξας φύλακα λαΐνου στέγης / καὶ πάντα φράζειν κἀναπεμπάζειν λόγον / ἐτητύμως ἄγορρον ὄτρυνας τρόχιν. (LÍCOFRON, *Alexandra*, v. 1461-1471)

(v. 689), “marmormetamorfoseada” (v. 826), “auriancestre” (v. 838) e “olhimármore” (v. 843).¹⁶

Para além do vocabular, Vieira (2017) ainda aborda o uso de outros recursos textuais para a composição do discurso de Cassandra como enigmático ao longo de *Alexandra*: o uso extensivo de perífrases; a grande presença de orações relativas e participiais (que introduzem longas digressões); a referência a um vasto número de personagens, situados nos acontecimentos narrados, sem a utilização de seus próprios nomes; e a mesclagem de episódios pertencentes a tempos diferentes no discurso da profetisa – alguns sendo lembranças do passado e outros, vislumbres do futuro.

Destaca-se, portanto, que Lícofron explora o dom profético de Cassandra na produção de um discurso que, sendo a fala de uma pitonisa inspirada por Apolo, distancia-se do uso ordinário da linguagem, próprio das pessoas comuns, para estar em um outro nível linguístico, o qual excede o usual e, por isso, beira o incompreensível, tanto no que diz respeito a seu conteúdo, que é formado por eventos futuros catastróficos nos quais ninguém acredita, quanto em sua própria constituição de linguagem.

Outro ponto que não deve ser ignorado nesta discussão é a presença de Cassandra também na tragédia *As Troianas*, de Eurípides; a qual foi lida, no âmbito de produção deste trabalho, por meio da tradução de Mário da Gama Kury, outro importante tradutor do grego. Embora o complexo trabalho de Lícofron seja responsável por dar ênfase ao aspecto distinto das palavras de Cassandra, mesmo em *As Troianas*, em que há uma fluidez do texto consideravelmente maior do que em *Alexandra*, é possível atentar-se à forma como a presença e as falas da princesa troiana estão, de certo modo, à parte das dos demais, pois são as palavras de uma sacerdotisa que, nos dois textos gregos em análise, mantém seu traço delirante, de quem conhece um futuro funesto e é marcada por essa condição.

Uma exemplificação do que foi dito é a fala de Cassandra presente no excerto abaixo, a qual soa como estranha na realidade textual em que está situada por mostrar o aparente júbilo da princesa diante da união com o rei Agamêmnon, em meio à tristeza e ao desespero das mulheres troianas, capturadas pelos aqueus.

Eleva, agita, chega perto a chama! / Olhai! Eu porto o archote e santifico / com a flama pura o templo consagrado! / Senhor das núpcias! Abençoa o noivo! / Bendita seja eu também, a noiva, / votada ao leito do senhor de Argos! / Núpcias! Senhor das núpcias! Minha mãe: / já que, desfeita em incontido pranto, / choras sentidamente meu pai morto / e minha pátria em ruínas, eu, a filha, / farei brilhar em minhas próprias bodas / a luz que deve iluminar o enlace (...) (Eurípedes, *As Troianas*, v. 371-382, na tradução de Kury)¹⁷.

¹⁶ Termos de *Alexandra*, de Lícofron, traduzidos por Trajano Vieira:
marmometamorfoseada (v. 826: καὶ πέμπελον γραῦν μαρμαρουμένην δέμας,
flâmeoborbulhante (v. 689: θλάσασα καὶ τυφῶνος ἀγρίου δέμας)
auriancestre (v. 838: τὸν χρυσόπατρον μόρφον ἀρπάσας γνάθοις,
olhimármore (v. 843: τῆς δειρόπαιδος μαρμαρώπιδος γαλῆς)

¹⁷ Ἄνεχε: πάρεχε./ φῶςφέρ', ὦ: σέβω: φλέγω — ἰδοῦ, ἰδοῦ — / λαμπάσιτόδ' ἱερόν. / ὦ Ὑμέναι' ἄναξ: / μακάριοζόγαμέτας: / μακαρίαδ' ἐγὼ βασιλικοῖς ἐκτροῖς / κατ' Ἀργος ἀγαμουμένα. / Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ. /

Adiante, Cassandra continua a falar de sua união com Agamêmnon, e profetiza a ruína do rei e dos aqueus: “Se Apolo é deus e tem poderes, Agamêmnon, / o rei, terá em mim esposa mais funesta / que Helena; fá-lo-ei morrer e arruinarei / a sua casa e raça como ele a minha” (Eurípides, *As Troianas*, v. 425-428, na tradução de Kury)¹⁸. Como resposta à profetisa, o mensageiro grego alerta: “Não fosse Apolo o causador de teu delírio / custar-te-ia muito caro macular / com mau agouro o embarque de tão bravos chefes” (v. 505-507, na tradução de Kury).¹⁹

Por meio dos versos transcritos, nota-se que, embora não seja difícil decifrar o que Cassandra diz em *As Troianas* como em *Alexandra*, sua linguagem não condiz com o que seria o mais provável para a situação. A alegria demonstrada pela profetisa vai de encontro ao luto das troianas; e a previsão da desgraça dos aqueus é contrária à sua glória, após a vitória sobre os troianos. A fala do mensageiro grego deixa claro que, seja na obra de Lícfron ou na de Eurípides, a linguagem de Cassandra é tida como um delírio, uma voz inspirada pelo que é divino e que, a todo momento, diz aquilo que não se espera, em que não se acredita, e que não se compreende bem.

3. Relações entre Cassandra e o sublime

É possível relacionar Cassandra ao sublime de duas formas: a primeira é por meio da análise de como a personagem é apresentada nos textos selecionados, em especial sua relação com o sobrenatural e eterno e a linguagem obscura e enigmática que utiliza, enfatizando o uso de imagens, metáforas, perífrases e neologismos, entre outros, o que a aproxima da perspectiva de Longino, a partir da qual “a criação de momentos sublimes nos discursos implica necessariamente uma *techné*” (Várzeas, 2015, p. 18), além da já mencionada capacidade de conceber pensamentos elevados e criar emoções fortes e inspiradas. A segunda é por meio da compreensão de Cassandra como sujeito, como a figura mitológica que, tomada pelo deus e, portanto, fora de si, está próxima do divino sendo a um só tempo criadora, mensageira e vítima de momentos de puro medo e terror, através dos quais toca o sublime como entendido no trabalho de Burke. Entretanto, é praticamente impossível dissociar “forma e conteúdo” no que se refere à escolhida de Apolo. O sublime em Cassandra é manifestado por meio da emoção, da grandeza, da proximidade com o divino, do terror e da obscuridade presentes tanto em sua personalidade, nos fatos que vivencia e revela, como na forma pela qual se expressa, configurando “eco da sua grandeza interior” (Longino, *Do Sublime*, 9.2).

ἐπεισό, μᾶτερ, ἐπιδάκρυσικαί / γόοισιτὸνθανάτῃπατέραπατρίδατε / φίλανκαταστένουσ' ἔχεις, ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἔμοις / ἀναφλέγω πυρὸς φῶς (Eurípides, *As Troianas*, v. 308-320, segundo numeração da edição de Gilbert Murray, 1913, a única disponível para consulta no site do *Perseus Project*.)

¹⁸ (...) εἰγὰρἔστιλοξίας, / Ἐλένηςγαμείμεδυσχερέστερονγάμον / ὅτῶνἈχαιῶνκλεινὸςἈγαμέμνωνἄναξ. / κτενῶγὰραυτὸν, κἀντιπορθήσωδόμους / ποινὰςἀδελφῶνκαίπατρὸςλαβοῦσ' ἔμοῦ .. (Eurípides, *As Troianas*, v. 356-360).

¹⁹ εἰμήσ' Ἀπόλλωνἔξεβάκχευενφρένας, / οὔτᾶνἀμισθιτοὺςἐμοὺςστρατηλάτας / τοιαῖσδεφήμαιςἐξέπεμπεζᾶνχθονός. (Eurípides, *As Troianas*, v. 408-410).

Tanto Eurípides como Lícofron evidenciam em diversos momentos a capacidade de Cassandra para revelar, por meio de imagens, o futuro mostrado pelo deus Apolo. Essa particularidade da personagem pode ser relacionada ao sublime quando confrontada com o trabalho de Longino, que destaca a importância do discurso imagético para a criação do estado de êxtase: “para dar gravidade, grandeza e veemência ao discurso, meu jovem amigo, muito apropriadas são também as imagens (...) quando as coisas que dizes sob o efeito do entusiasmo e das paixões parece que as estás a ver e as põem sob os olhos dos ouvintes.” (Longino, *Do Sublime*, 15.1). Além disso, a exacerbação dos sentidos, a mistura de emoções, as visões do futuro e a constante iminência da morte aproximam Cassandra do sublime como entendido pelo autor, uma vez que este estabelece que a maestria na escolha e no manejo dos sentimentos mais extremos e intensos também seria uma forma de levar o leitor a alcançar o sublime. Ao discorrer sobre este tópico, o autor escreve um texto que em muito lembra a caracterização da profetisa de Apolo:

Não é espantoso como convoca ao mesmo tempo a alma e o corpo, os ouvidos e a língua, os olhos e a pele, como se todas estas partes lhe fossem estranhas e estivessem perdidas? E como, em movimentos contrários, sente frio e calor ao mesmo tempo, sai da razão e mostra sensatez – pois ora tem medo ora está perto de morrer – de tal forma que nela se manifesta não apenas uma emoção mas o encontro de várias emoções? (Longino, *Do Sublime*, 10.3).

Em *As Troianas*, por exemplo, tomada pelo deus, a princesa cativa não apenas relata o que está para acontecer, mas traduz em imagens chocantes todo o seu sofrimento futuro: “E eu? Meu corpo morto, / nu, abandonado nas ravinas onde corre a água / das torrentes, junto ao túmulo de meu senhor e noivo, / vai servir de pasto às feras, que devorarão famintas / a fiel profetisa de Apolo e sua servidora.” (v. 560-564, na tradução de Kury).²⁰ Talvez Cassandra, conforme seu mito, não se faça acreditar, mas isso não é necessário, tanto na perspectiva de Longino como na de Burke (1993), para que o discurso da profetisa suscite em quem a ouve a sensação de iminência da dor e, dessa forma, a presença do sublime, já que as imagens que cria neste trecho e por toda a sua fala seguinte são fortes o bastante para fazer Hécuba desmaiar, conforme alerta o segundo corifeu: “Guardiãs da idosa Hécuba, não estais vendo / tombar por terra, sem um grito, a soberana?” (v. 577-578, na tradução de Kury).²¹

Lícofron também trata do fim bárbaro da princesa troiana em uma passagem de *Alexandra*: em seu discurso, reportado pelo mensageiro, a jovem Cassandra descreve os detalhes da cena violenta de seu assassinato e do de Agamêmnon por Clitemnestra, a esposa do rei de Argos, após ele retornar da famosa Guerra de Troia trazendo como um de seus despojos a filha de Príamo. Nota-se que, nos versos transcritos a seguir, as palavras de Cassandra compõem uma imagem hostil e terrível, por meio do arranjo entre diferentes

²⁰ κάμετοινεκρὸνφάραγγεσγυμνάδ' ἐκβεβλημένην / ὕδατιχειμάρρῳρέουσαι, νυμφίουπέλαςτάφου, / θηρσιδώσουσινδάσασθαι, τὴνἈπόλλωνοζλάτριν.(Eurípides, *As Troianas*, v.448-450)

²¹ Ἐκάβησγεραῖαζφύλακες, οὐδεδόρκατε / δέσποινανὼζἄναυδοζἐκτάδηπύτνει; (Eurípides, *As Troianas*, v. 462-463)

elementos: o crânio fendido de Agâmemnon; o caráter de “leoa” de Clitemnestra; e sobretudo o próprio corpo da sacerdotisa de Apolo, que é ferido por um instrumento tão brutal como o machado (o “talhabosque”) e jaz à beira da banheira, humilhado diante da esposa do rei, a qual pisa sobre seu pescoço, como diz o texto, em um gesto de cruel saciedade.

Ele, ao banhar-se, no desêxodo de um nó / estrangulante, atrás de uma saída, pleni-atarantado em circunliames, com as mãos / cegas tateará as franjas das costuras. / Cabriolando sob o tépido zimbório / do banho, de seu cérebro salpicará / a tina e a trípode, fendido a fio de acha / o crânio. O simulacro voará a Tênaro, / descortinando a leoa, lúgubre guardiã. / E jazarei no chão, à beira da banheira, / dilacerada por calíbdico artefato: / tal qual o tronco troncho do pinheiro ou robe, / um talhabosque montanhês, golpeará / meu pescoço e meu dorso, retalhando o corpo / inteiro, frígido de sangue. A serpe ávida / repisará minha goela, saciando / o coração de bile abjeta, como se / não fosse de um butim de guerra, mas de oculta / esposa que o ciúme sórdido vingasse. / Ao meu consorte, déspota que não me escuta, / rogarei em seu rastro, alada de um ressopro. (Lícofron, *Alexandra*, v. 1099-1119)²².

Os elementos dessa passagem, juntos, constituem um todo unido por um aspecto apontado por Burke (1993) como importante agente do terror e, assim, do sublime: o poder. O autor afirma que “a dor é sempre infligida por um poder de certo modo superior, porque nunca nos submetemos voluntariamente a ela” (BURKE, 1993, p. 73), e o que pode ser notado não só na cena do assassinato de Cassandra por Clitemnestra, na obra de Lícofron, mas em toda a trajetória da princesa troiana é sua impotência diante do poder e da gravidade de toda catástrofe que atinge sua história. Vale ainda notar um outro ponto importante que está presente neste trecho e em outros momentos da personagem, tanto em *As Troianas* como em *Alexandra*, que é a percepção de como o sublime se faz visível na qualidade e na emoção presente nas descrições. Cassandra, ao expor tão claramente, em imagens, o horror que a aguarda, faz o expectador participar de suas visões, remetendo ao que afirma Longino acerca de Eurípides: “aqui o próprio poeta viu as Erínias. E aquilo que ele imaginou quase obrigou também os ouvintes a vê-lo” (Longino, *Do Sublime*, 15.2).

Destacamos ainda o trecho abaixo, retirado também de *Alexandra*, no qual é possível reconhecer, na fala obscura e enigmática da sacerdotisa, além da recusa às investidas de Apolo, cenas que remetem mais uma vez à impotência da filha de Príamo diante dos fatos, e também ao medo e à violência sexual sofrida no templo de Atena, enriquecidas por uma série de recursos linguísticos e imagéticos que vão desde o ritmo até a criação de novos vocábulos, passando por metáforas e hipérboles. No rico jogo estabelecido entre imagem e linguagem

²² ὁ μὲν γὰρ ἀμφὶ χύτλα τὰς δυσεξόδους / ζητῶν κελεύθους ἀχενιστῆρος βρόχου / ἐν ἀμφιβλήστρω συνταργανωμένος / τυφλαῖς ματεύσει χερσὶ κροσσωτοῦς ῥαφάς. / θερμὴν δ’ ὑπαὶ λουτρῶνος ἀρνεύων στέγην / τιβῆνα καὶ κύπελλον ἐγκάρῳ ῥανεῖ, / τυπεῖς σκεπάρῳ κόγγον εὐθήκτω μέσον. / οἰκτρὰ δὲ πέμφιξ Ταίναρον περῦξεται, / λυπρὰν λεαίνης εἰσιδοῦσ’ οἰκουρίαν. / ἐγὼ δὲ δροίτης ἄγχι κείσομαι πέδω, / Χαλβυδικῶ κνώδοντι συνθετραυσμένη, / ἐπεὶ με, πεύκης πρέμνον ἢ στῦπος δρυὸς / ὅπως τις ὕλοκουρὸς ἐργάτης ὀρεῦς, / ῥήξει πλατὺν τένοντα καὶ μετάφρενον, / καὶ πᾶν λακίζουσ’ ἐν φοναῖς ψυχρὸν δέμας / δράκαινα διψὰς κάπιβᾶσ’ ἐπ’ ἀγχένος / πλησίει γέμοντα θυμὸν ἀγρίας χολῆς, / ὡς κλεψίνυμφον κοῦ δορίκτητον γέρας / δύσζηλος ἀστέμβακτα τιμωρουμένη. / βοῶσα δ’ οὐ κλύοντα δεσπότην πόσιν / θεύσω κατ’ ἔχνος ἠνεμωμένη πτεροῖς. (Lícofron, *Alexandra*, v. 1099-1119)

para narrar o transe profético de Cassandra e, portanto, seu arrebatamento e proximidade com o divino, Lícofron aproxima-se da perspectiva de sublime estabelecida por Longino, sem deixar de lado outro elemento fundamental na concepção de sublime de Burke (1993, p. 66-67), que é a obscuridade, fortemente presente na fala de Cassandra, por meio da qual cenas são criadas no discurso da princesa não pela clareza ou exatidão de sua descrição, e sim pela sugestão de imagens incertas, estranhas, intensas e, então, terríveis.

E eu, desventurada, refratária às bodas, / entre os estuques de uma fêmeocela pétreia, / sem cumeeira, numa estância a céu aberto / da célula sombria emergi meu corpo, / eu que apartei do leito o deus que me queria, / Regulador-das-Horas, Seminal de Ptooo / para manter-me intacta até a velhice extrema, / êmula da Guardiã-das-Portas, Láfrica Palas / misógama. Frenética paloma, o bico adunco do falcão me arrastará ao leito/ do abutre violentamente, a mim, que outrora / solicitei frequentemente ajuda à virgem / sempiterna, à Gaivota, Vígil-das-Novilhas. / Desviará as pupilas para a cumeeira / lenhilavrada, enfurecida com as hostes / ao descender do céu urânio e trono olímpico, / o bem magniprecioso ao meu ancestre Ilos (Lícofron, *Alexandra*, v. 348-364)²³.

Nas passagens de *Alexandra* ou de *As Troianas* supracitadas nesta seção, fica em evidência a fragilidade do corpo de Cassandra perante o mundo. A condição humana da sacerdotisa de Apolo é excedida em diferentes níveis: pelo dom profético do qual Cassandra não pode fugir, vindo de um deus; pela natureza inevitável do destino, que afetará os povos, as cidades e as famílias, sem que Cassandra possa, por uma vez sequer, evitá-lo; e pela magnitude das cenas que o futuro reserva, muitas delas dotadas de imagens que mostram a natureza, tão importante elemento suscitador do terror para Burke (1993), agindo sobre o ser humano e revelando a finitude da vida – como nos versos 560-564 de *As Troianas*, em que Cassandra expõe o fim de sua própria carne, de seu corpo assassinado pela fome das feras; ou quando relata que Odisseu só retornará à Ítaca depois de ser subjugado pela potência do mar e dos monstros, como dito em:

Além dos já passados, dez terríveis anos / se escoarão até que ele regresse, só, / à sua pátria. Antes, porém, enfrentará / o estreito perigoso onde Caríbdis mora, / terrível, no rochedo em que se oculta aos nautas, / e o Ciclope antropófago, a Circe lígure / que metamorfoseia os homens em suínos, / muitos naufrágios no infundável mar amargo / e mal resistirá à tentação do lótus. / Verá também as vacas em que manda o Sol / e cuja carne um dia vai ter voz humana / para falar sinistramente a Odisseu. / Serei concisa: inda a caminho descera / vivo aos infernos; finalmente escapará / aoproceloso mar

²³ ἐγὼ δὲ τλήμων ἢ γάμους ἀρνούμενη, / ἐν παρθενῶνος λαΐνου τυκίσμασιν / ἄνις τεράμων εἰς ἀνὴροφον στέγην / εἰρκτῆς ἀλιβδύσσασα λυγαίας δέμας, / ἢ τὸν Θοραῖον Πτώον Ὠρίτην θεὸν / λίπτοντ' ἀλέκτρων ἐκβαλοῦσα δεμνίων, / ὡς δὴ κορείαν ἄφθιτον πεπαμένη / πρὸς γῆρας ἄκρον, Παλλάδος ζηλώμασι / τῆς μισονύμφου Λαφρίας Πυλάτιδος, / τῆμος βιαίως φάσσα πρὸς τόργου λέχος / γαμναῖσιν ἄρπαις οἰνάς ἐλκυσθήσομαι, / ἢ πολλὰ δὴ Βούδειαν Αἰθιαν Κόρην / ἀρωγὸν αὐδάξασα τάρροθον γάμων. / ἢ δ' εἰς τέραμνα δουρατογλύφου στέγης / γλήνας ἄνω στρέψασα χώσεται στρατῶ, / ἐξ οὐρανοῦ πεσοῦσα καὶ θρόνων Διός, / ἄνακτι πάππῳ χρῆμα τιμαφέστατον. (Lícofron, *Alexandra*, v. 348-364)

apenas para ver / em seu regresso ao lar, após sofrer demais, / um número infindável de calamidades. (Eurípides, *As Troianas*, v. 538-554, na tradução de Kury)²⁴.

Vale destacar como, nessa passagem, a profetisa não só realiza menções específicas a algumas das desgraças que acometerão o rei de Ítaca em sua viagem de regresso à terra natal, mas o faz, como fica evidente na tradução de Mário da Gama Kury, por meio do emprego, a todo momento, de adjetivos, verbos e advérbios para a construção de uma sequência imagética fantástica que suscite ideias de dureza e perigo. Dentre os usos referidos estão: o adjetivo “terríveis”, para caracterizar os anos que, por sua vez, “se escoarão” – o verbo sugere a rapidez com que Odisseu perderá o tempo de sua vida efêmera longe de casa, e, além disso, “só”, sem que reste nenhum companheiro do início de seu retorno, de seu tempo de glória militar –; expressões que destacam a aspereza da geografia encontrada pelo herói, como “o estreito perigoso onde Caríbdis mora” e, principalmente, “infindável mar amargo”; ou, para falar dos seres encontrados durante as navegações, termos que evocam estranhamento, como “Cíclope antropófago”, e orações com semântica da ordem do extraordinário, sendo um exemplo “Circe lígure que metamorfoseia homens”.

A partir da abordagem feita de trechos de *Alexandra* e *As Troianas*, a qual buscou enfatizar não só o conteúdo das falas de Cassandra, mas em especial o modo como ele foi constituído como sublime pelo uso feito da linguagem no discurso e na construção da personagem, é interessante pensar, fazendo relação com as pinturas de paisagens grandiosas às quais Burke e seu estudo aqui tratado estão associados, que a princesa, a um só tempo, é espectadora de paisagens catastróficas ainda vindouras e, além disso, uma das figuras que irá, inevitavelmente, compor várias dessas cenas terríveis e estrondosas quando elas se tornarem reais – Cassandra toma ciência de que aquilo que é gigante está diante dela, e nada pode fazer para, fazendo referência ao termo de Burke, autopreservar-se. Há, pois, o sublime para o receptor das obras, que preserva a própria vida enquanto a profetisa definha e padece.

Considerações finais

Cassandra, sacerdotisa de Apolo, é uma figura mitológica complexa e contraditória: agraciada pelo deus com o dom da profecia, entretanto, não é capaz de se fazer acreditar pelos que a cercam. Essa condição única, aliada aos transe inspirados pelo deus e ao intenso sofrimento que vivencia, faz com que a profetisa troiana extrapole o humano e ordinário, chegando a tocar o sublime, apresentado por Longino como passível de ser alcançado a partir de uma combinação de pensamentos elevados, emoções fortes e inspiradas com a técnica

²⁴ (...) δέκα γὰρ ἐκπλήσασα ἔτη / πρὸς τοῖσιν ἐνθάδ', ἴξεται μόνος πάτραν / οὐδὴ στενὸν διαυλον ὄκισται πέτρας / δεινὴ Χάρυβδις, ὠμοβρώστ' ὀρειβάτης / Κύκλωψ, Λιγυστίθ' ἠσὼν μορφώτρια / Κίρκη, θαλάσσης θ' ἄλμυρᾶς ναύαγια, / λωτοῦ τ' ἔρωτες, Ἥλιου θ' ἀγναιβόες, / αἰσάρκα φωνήεσσ' ἀνήσουσιν ποτε, / πικρὰν Ὀδυσσεῖ γῆρυν. ὥς δὲ συντέμω, / ζῶν εἶς ἔξ' Αἰδοῦ κακὰ φυγῶν λίμνη ὕδωρ / κάκ' ἐν δόμοισι μυρὶ εὐρήσει μολών. (Eurípides, *As Troianas*, v.433-443).

precisa e sistematizada. Já Burke liga a ideia de sublimidade ao terror e à obscuridade, temas que também estão intimamente ligados à trajetória e linguagem da personagem.

A partir deste entendimento, buscou-se demonstrar que é possível relacionar o conceito de sublime apresentado nos trabalhos de Longino e Burke à figura mitológica de Cassandra por meio da forma com que são construídas, na tragédia *As Troianas*, de Eurípides, e no poema profético *Alexandra*, de Lícofron, tanto a personalidade como a linguagem da profetisa, ambas enigmáticas, contraditórias, obscuras, inspiradoras de medo e terror e, por isso mesmo, fascinantes. A ironia encontrada é que Cassandra, apesar de não acreditada por seus interlocutores, é capaz de exercer intenso fascínio sobre os leitores/espectadores, em grande parte pela forma com que a personagem é construída pelos autores. A princesa troiana, tema de inúmeros poemas, trabalhos e estudos relacionados aos mais diversos assuntos²⁵, atravessa o tempo e ganha o mundo trazendo em si a força do mito. A profetisa da desgraça, em seu infortúnio, consegue a façanha de deixar marcas e sensações duradouras em seus leitores: encanta, cativa, confunde, amedronta, enfim, alcança o sublime.

Este trabalho não pretende, de forma alguma, esgotar o assunto, apenas apontar como é possível conceber algumas relações entre Cassandra e o sublime para que se possa estabelecer um debate inicial sobre o tema a partir da premissa de a pitonisa ser, ela mesma, enquanto personagem criada por autores e enquanto mito, uma manifestação do sublime. No decorrer da pesquisa foi ainda possível visualizar o imenso campo que se abre para futuros estudos na área, incluindo aí a busca e exploração de novas fontes para estabelecer um embasamento robusto para as diferentes faces que podem assumir a personagem trágica e a figura mitológica de Cassandra e, ainda, aprofundar-se nos trabalhos dos autores Immanuel Kant e Friedrich Schiller para ampliar o estudo das relações entre Cassandra e o sublime.

Referências

BARROSO, M. S. Cassandra: Vox feminina trágica. *Boletim de Estudos Clássicos*, n. 41, Coimbra, 2004, p. 83-104. Disponível em:
https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/BEC41/12_-_CASSANDRA__VOX_FEMINA_TRAGICA.pdf. Acesso em: 10 jan. 2023.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Unicamp, 1993.

ÉSQUILO. *Oresteia*. Tradução, introdução e notas de Manuel de Oliveira Pulquério. Rio de Janeiro: 70, 1992.

ÉSQUILO. *Oréstia*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 6. ed.

²⁵ *Il.*, VI, 252; XIII, 363 es.; XXIV, 699 e escól. *ad loc.* e VII, 44; *Od.* XI, 421; *Ep.Gr.Fragm.* (Kinkel), p.49; PAUSAN., V, 19, 5; X, 26, 3 e s.; VIRG., *Aen.*, II, 245; 343; III, 183; PIND, *Pyth.*, XI, 29 e s.; EUST., *ad Hom.*, 663, 40; APOLOD., *Bibl.*, III, 12, 5; *Ep.*, V, 17; 22; 23; VI, 23; AESCH., A., *passim*; SERV. *ad VIRG.*, *Aen.*, II, 247; Hyg., *Fab.*, 90; 193; 108; 117; 128; TZETZ., *ad Lyc.*, *sumário*; *Hom.*, 410; EURIP., *Troian.*, *passim*; *Andr.*, 297 cf. J. DAVREUX., *La légend de la prophétesse Cassandre*, Liège, 1942; Th. KAKRIDIS., << Cassandra >>, *Anz. Akad. Wiss. Wien*, 1928; P.G. Manson, in *J.H.S.*, LXXIX (1959), pp.80-93. (Grimal, 2005, p.76-77)

Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

EURÍPIDES. *As Troianas*. Tradução do grego, apresentação e notas de Mário da Gama Kury. 7.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

EURIPIDES. *Euripidis Fabulae*, v. 2. Gilbert Murray. Oxford: Clarendon, 1913. Disponível em: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0123>. Acesso em: 12 fev. 2023.

FAVERO, Franciele. *O romantismo e a estetização da natureza*. Santa Catarina: DAPESQUISA, v. 9, p. 206-217, 2011.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HOMERO, *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense. 1993.

KRUCHINSKI, G. *A função dos oráculos no livro I das Histórias de Heródoto*. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) - Universidade de Coimbra. Coimbra, Portugal. 2015.

LÍCOFRON. *Alexandra*. Edição bilíngue. Tradução, apresentação e notas de Trajano Vieira. São Paulo: 34, 2017.

LONGINO, Dionísio. *Do Sublime*. Tradução do grego, introdução e comentários de Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra/São Paulo: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra/Annablume, 2015. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38162/1/Do%20Sublime.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2023.

MORITA, Henrique Franco; VACCARI, Ulisses Razzante. O trágico e o sublime segundo Friedrich Schiller. *Poliética*, São Paulo, v. 8, n. 2, pp. 278-300, 2020.

NOGUEIRA, C. C. *A figura de Cassandra na tragédia grega clássica*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, 2021.

SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Tradução do grego e apresentação de Mário da Gama Kury. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

TRINDADE DE ARAÚJO, A. K. Os caminhos do sublime: Longino, Burke, Kant e Schiller. *Saberes: Revista interdisciplinar de Filosofia e Educação*, v. 1, n. esp, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/saberes/article/view/6422>. Acesso em: 1 abr. 2023.

VÁRZEAS, M. I. O. Introdução e comentários para LONGINO, Dionísio. *Do Sublime*. Coimbra/São Paulo: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra/Annablume, 2015.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes; org. João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: 34, 2014.

Data de submissão: 13/04/2023

Data de aceite: 20/07/2023