

Sandra Pereira Vinagre

Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Clássicos

Ecoss de Cassandra num Auto de Gil Vicente

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

Conta a história que os pais de Cassandra, na altura do seu nascimento e do seu irmão gémeo Heleno, teriam dado uma festa no tempo de Apolo, tendo-se esquecido das crianças que assim lá pernoitaram. Quando as foram procurar no dia seguinte, encontraram-nas a dormir, enquanto duas serpentes passavam a língua pelos seus órgãos dos sentidos. Posteriormente, ambas as crianças revelaram possuir o dom da profecia, embora em moldes distintos. Outra versão conta-nos que Cassandra teria recebido o dom da profecia directamente do deus Apolo, o qual, enamorado da princesa, lhe teria prometido aquele dom em troca de ela ceder aos seus desejos. Havendo aceite esse acordo, Cassandra recebeu o referido dom mas, tendo depois recusado entregar-se ao deus, este ter-lhe-ia cuspido para a boca, retirando-lhe não o dom da profecia (pois os dons divinos, uma vez dados, não poderiam ser retirados) mas sim o dom da persuasão, fazendo deste modo com que nunca ninguém acreditasse nas suas previsões¹.

Ora, uma das particularidades dos mitos é o facto de estarem sempre em construção, particularidade esta que se revela especialmente importante em momentos de crise, em situações de mudança ou mesmo de ruptura com a tradicional ordem das coisas, procurando-se desta forma um novo sentido para elas. A utilização que cada autor vai fazendo

¹ Cf. Pierre Grimal, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (Lisboa: Difel, 1999).

de personagens míticas nas suas obras ou o modo como escolhe ou trata determinados pontos ou episódios das suas vidas está intimamente relacionado com a ideologia resultante das circunstâncias históricas em que cada um deles vive. Exemplo disso é Gil Vicente, dramaturgo que dispensa apresentações, o qual, num momento transitório entre o fim da época medieval e o início do Renascimento, escolhe escrever uma peça que intitula precisamente *Sebila Cassandra*², fazendo da figura mítica personagem principal do seu auto. Nas palavras do próprio autor,

Trata-se nela da presunção da Sebila Cassandra, que, como per espírito profético soubesse o mistério da encarnação, presumiu que ela era a virgem de quem o senhor havia de nascer. E com esta opinião nunca quis casar.³

Cassandra recusa por isso o casamento com Salamão, apesar dos conselhos e insistências por parte das suas tias (Erutea, Peresica e Ciméria) e apesar dos presentes dos tios do seu pretendente (Isaiás, Moisés e Abraão). Todos tentam desenganá-la recitando as suas profecias acerca da Virgem escolhida e a peça terminará com todos, incluindo Cassandra, a adorarem Maria e a sua criança, o menino Jesus.

Neste artigo não pretendemos propriamente analisar este auto, trabalho esse já efectuado por diversos investigadores, mas antes procurar ecos da Cassandra da Antiguidade Clássica nesta Cassandra vicentina e compreender de que forma é que esses ecos, ou a ausência deles, se justificam ou se explicam pela época histórica em que viveu o dramaturgo. Mas, antes de procedermos a esse confronto entre as duas Cassandras, é importante esclarecer que, embora ainda hoje exista muita discussão entre os investigadores vicentinos sobre as fontes que Gil Vicente terá usado, é ponto mais ou menos assente que o autor não teria tido acesso directo aos clássicos. É certo que o dramaturgo demonstra na sua extensa obra alguma familiaridade com os mitos daquela época até porque encontramos um importante número de referências mas devido

² Cf. Gil Vicente, *Sebila Cassandra*, José Camões (ed.), *As obras de Gil Vicente* (Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002). É desta edição o texto vicentino citado ao longo deste artigo.

³ Cf. Gil Vicente, *op. cit.*, p. 51.

à escassez e a problemas vários da informação que se possui sobre a sua vida⁴, as opiniões dos investigadores vicentinos divergem em relação à sua formação. Assim, se uns crêem que Gil Vicente teria tido acesso directo aos clássicos mediante uma formação universitária, a maior parte sustenta que não, principalmente devido a algumas incoerências nas referências aos mitos. A maior parte dos investigadores crê então que Gil Vicente teria ido beber inspiração para a construção da sua Cassandra a outras fontes mas também aqui as opiniões divergem⁵.

⁴ Sobre as dificuldades do desenho de uma biografia de Gil Vicente, veja-se Paul Teyssier, *Gil Vicente – O Autor e a Obra* (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua e Portuguesa, 1982), nomeadamente pp. 6-12.

⁵ Alguns investigadores defendem que Gil Vicente ter-se-ia baseado na *Crónica Troiana* onde Cassandra é caracterizada como aquela que “sabía tódaslas cousas ascondudas, et sabía tão de negromãcia que adeujñaua todo o que auía de vijr.” (Ramón Lorenzo, *Crónica Troiana*, Coruña: Real Academia Galega, 1985, p. 250), prevendo todas as conseqüências funestas que o rapto de Helena trará. Aqui a sua voz é ouvida, é-lhe pedido conselho, mas Cassandra não consegue alterar os acontecimentos pois o seu pensamento foi “desuariado dos outros” (*Idem*, p. 278). A este propósito consulte-se: Carolina Michaelis de Vasconcelos, *Notas Vicentinas – Preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente* (Lisboa: Revista “Ocidente”, 1949); I. S. Révah, “L’Auto de la Sibylle Cassandre de Gil Vicente” (*Hispanic Review*, XXVII, 1959, pp. 167-193); Maria Idalina Resina Rodrigues, “Deambulações e inquietações em torno do Auto da Sibila Cassandra” (*Via Spiritus*, 6, 1999, pp. 193-225).

Outros investigadores apontam como fonte *Guerrino Meschino*, o romance de Andrea da Barberino, essencialmente por aí se referir uma Sibila parcialmente similar à Cassandra vicentina e porque se trata de uma obra que teve um êxito imediato não só em Itália, mas também em França e em Espanha, onde se sabe que foi feita uma tradução por Alonso Hernández Alemán em 1512, precisamente um ano antes da data do auto da *Sebila Cassandra*, embora esta data não seja pacífica entre os vários investigadores. A este propósito consulte-se: Georgiana Goddard King, *The Play of the Sibyl Casandra* (Bryn Mawr: Bryn Mawr college: Longmans, Green, 1921); Thomas R. Hart, “Gil Vicente’s Auto de la Sibila Casandra” (*Hispanic Review*, XXVI, 1958, pp. 35-51); Maria Rosa Lida de Malkiel, *Estudios de Literatura española y comparada* (Buenos Aires: Losada, 1984, pp. 195-214). Mais recentemente, a descoberta feita na Biblioteca Pública de Évora do Manuscrito CXXV, inserido na *General Estória*, um dos projectos historiográficos efectuado por Afonso X no fim da sua vida, vem trazer à luz uma outra possibilidade. Gil Vicente poderia ter conhecimento deste manuscrito no qual se expressa claramente a mesma profecia referida no auto da *Sebila Cassandra*. A este propósito consulte-

Aliás, após uma análise geral de toda a obra de Gil Vicente, tendemos até a considerar que a Cassandra deste auto não terá sido baseada numa única fonte, mas antes em várias. No entanto, fazendo nossas as palavras de Thomas Hart, “If, however, one is primarily interested in Vicente’s plays as plays (...) then, surely, one will be less interested in how Vicente acquired his theological learning than in the use which he makes of this learning in his plays”⁶. Ora, é justamente esta a visão que nos conduzirá ao longo deste artigo.

Pelo título, a primeira coisa que Gil Vicente faz é caracterizar Cassandra como sendo uma Sibila, o que a princesa Troiana não era. Na Antiguidade, aliás, Sibila era o nome de uma sacerdotisa de Apolo. De acordo com algumas das lendas, Sibila era filha de Zeus e de Lâmia (filha do deus Posídon). Tendo os seus oráculos sido bastante populares, várias cidades reclamaram a sua origem e, assim, o nome de Sibila acabou por se generalizar, passando a referir-se a todas aquelas que, em transe, emitiam profecias. Para facilitar a identificação das muitas Sibilas, foram elaboradas listas com nomes e respectivas especializações temáticas. A mais antiga que conhecemos é a de Marco Terêncio Varrão (século II – I a. C.) que se refere a dez Sibilas, nenhuma delas com o nome de Cassandra, mas onde também encontramos as que Gil Vicente coloca na peça em questão como sendo suas tias: Erutea em quinto lugar, Ciméria em quarto e Peresica em primeiro. De acordo com Maria Isabel Boavida Carvalho, é na passagem de uma Sibila a muitas e depois de muitas a algumas que se deram trocas e contaminações entre elas. E não só os temas circulavam entre as diferentes Sibilas como se confundiam as suas identidades⁷. E não podemos esquecer que,

Embora a sua voz cristalizada tivesse sido marcada com o selo da apocrifia, os versos sibilinos foram consagrados pelos padres da Igreja como testemunhos

-se Mariana Soares da Cunha Leite, “Gil Vicente, leitor de Afonso X – Sobre o Auto da *Sibila Cassandra* e a General Estória” (*Guarecer*: on-line, 2008). Sobre o texto *General Historia*, consulte-se Francisco Rico, *Alfonso el Sábio y la “General Estória”* (Barcelona: Ariel, 1984).

⁶ Cf. Thomas Hart, *op. cit.*, p. 37.

⁷ A iconografia contribuirá em muito para definir os atributos de cada uma das Sibilas.

independentes acerca do plano de Deus para a humanidade. Passou, assim, a ser aceite como autoridade profética na Cristandade.⁸

É no entanto inegável que será como Sibila que Cassandra fará a sua entrada na Época Medieval, entre 1139 e 1148, mediante o *Livre de Sybille* de Philippe de Thaon que a refere em sexto lugar mas sem tecer quaisquer comentários sobre a princesa troiana.

Para além de a transformar numa Sibila, Gil Vicente despoja-a do seu estatuto real. Em vez de princesa, ela entra em cena “em figura de pastora”⁹, base para Margarida Vieira Mendes afirmar que “Gil Vicente inventa uma Cassandra única, à margem de qualquer tradição fixa, fundindo a bela princesa de Tróia com caracteres sibilinos e com uma variante da moça de vila do seu teatro”¹⁰. O dramaturgo mantém no entanto a sua juventude e beleza. Na *Iliada*¹¹, a primeira obra literária de que temos conhecimento onde Cassandra é mencionada, ela é apresentada como “a mais bela”¹² das filhas de Príamo. No entanto, enquanto no poema homérico a sua beleza é comparada “à dourada Afrodite”¹³, na peça vicentina a formosura de Cassandra é grande mas sempre inferior à de Maria, mãe de Jesus: “Las riberas y verduras / y frescuras / pregonan su hermosura / (...) / más que todas criaturas”¹⁴. Gil Vicente é aqui um homem do seu tempo e herdeiro da tradição medieval e, por isso, Maria, mãe de Deus, ocupa um lugar de destaque na sua obra e muito principalmente neste auto, como veremos.

⁸ Cf. Maria Isabel Boavida Carvalho, “Gil Vicente e as Sibilas”, Maria Jesús Fernández García e Andrés José Pociña López (ed.), *Gil Vicente: clásico luso-español* (Mérida: Junta de Extremadura, 2004, pp. 19-34). Sobre o modo como a Sibila, uma profetisa pagã, foi apropriada pelos judeus e mais tarde pelos cristãos como veículo das suas revelações, assim como as semelhanças entre a Sibila e Cassandra, veja-se J. L. Lightfoot, *The Sibylline Oracles* (Oxford: Oxford University, 2007).

⁹ Cf. Gil Vicente, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰ Cf. Margarida Vieira Mendes, *Cassandra* (Lisboa: Quimera, 1992), p. 7.

¹¹ Cf. Homero, *Iliada*, tradução de Frederico Lourenço (Lisboa: Cotovia, 2010). Os passos citados ao longo deste artigo são desta edição.

¹² Cf. XIII, 365.

¹³ Cf. XXIV, 699.

¹⁴ Cf. Gil Vicente, *op. cit.*, p. 66.

Gil Vicente mantém também o dom da profecia. O dramaturgo apresenta Cassandra desde logo como aquela que tem “espírito profético”¹⁵. É de notar que, embora seja hoje difícil imaginarmos Cassandra desprovida da sua capacidade profética, a verdade é que nas epopeias homéricas não encontramos qualquer menção directa ao seu dom. Será Píndaro o primeiro autor conhecido a aludir explicitamente ao seu dom profético, tratando-a como uma vidente cujo “coração, divinamente inspirado”¹⁶, a levou a profetizar a queda da cidade como consequência do comportamento de Páris. Depois de uma relativa indiferença quanto à figura de Cassandra na época arcaica, eis que a tragédia ática, principalmente as tragédias *Agamémnon*, da autoria de Ésquilo, e *As Troianas*, da autoria de Eurípides¹⁷, vêm contribuir para a sua autonomização, pois Cassandra passará então a merecer algum destaque, sendo nestas peças reafirmado o seu dom profético. Mais tarde, no poema de Lícofron¹⁸, poeta do século III a. C. que teve a honra de ser incluído na plêiade dos sete melhores poetas alexandrinos do seu tempo, a arte da adivinhação possuída por Cassandra ganha ainda mais relevância porquanto o poeta dedica um poema, *Alexandra ou Cassandra*¹⁹, às profecias da princesa troiana, num longo monólogo em que um mensageiro vai transmitindo ao rei Príamo as profecias da filha.

¹⁵ *Idem*, p. 51.

¹⁶ Cf. Píndaro, *Píticas*, XI, 32.

¹⁷ Peças representadas, respectivamente, em 458 a.C. e 415 a.C. Os passos de ambas as tragédias citados e traduzidos ao longo deste artigo são retirados das seguintes edições: Ésquilo, *Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Euménides*, tradução de Manuel de Oliveira Pulquério (Lisboa: Edições 70, 1992); Eurípides, *As Troianas*, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (Lisboa: Edições 70, 1996).

¹⁸ Cf. Lycophron, *Alexandra*, Translation: A. W. Mair & G. R. Mair (London: William Heinemann, 1921).

¹⁹ Embora exista alguma incerteza em relação à data do poema, julga-se que o mesmo terá sido escrito cerca do ano 295 a. C. Não se pode deixar de referir que este poema, para além do seu valor como fonte de informação mitológica, constitui também um importante documento histórico. Por um lado, o poeta inclui no relato das profecias a história do seu tempo, o que nos permite hoje reflectir sobre o impacto da conquista dos reinos helénicos nos seus contemporâneos (antecipando o tema da glória de Roma que virá a ser cantado por Virgílio séculos mais tarde). Por outro lado, o léxico usado é de extrema importância, pois das 3000 palavras

Ora, no auto de Gil Vicente, Cassandra é também possuidora do dom profético embora encontremos algumas diferenças. Desde logo no tipo de profecias. Em *As Troianas*, por exemplo, Cassandra prevê não só as mortes de Hécuba e do chefe da casa dos Atridas, como também o regresso de Ulisses passados dez anos. Em *Agamémnon*, prevê a morte do comandante, quem o irá matar e como será vingado no futuro. Cassandra era, portanto, a voz da maldição, a transmissora das desgraças futuras, mas em *Sebila Cassandra* o tipo de profecias que emite é precisamente o oposto: a princesa troiana é agora a anunciadora do nascimento do Salvador, um dos momentos mais marcantes para o Cristianismo.

Uma outra diferença no seu dom profético é que a Cassandra Clássica sente o esforço da adivinhação com sofrimento, ao contrário de outros profetas: “De novo o trabalho terrível da verdadeira arte profética me faz girar intimamente e me perturba...”, diz a profetisa em *Agamémnon*²⁰. Mas em *Sebila Cassandra* ela mostra-se tranquila e serena, abraçando com alegria aquele que julga ser o seu destino.

No entanto, os dons não se esgotam em si próprios. É necessário que eles sejam reconhecidos como tal pelo “outro”. Na Antiguidade Clássica a princesa troiana assiste a todas as desgraças, antevê-as por completo, conseguindo relacionar passado, presente e futuro e, contudo, nada pode fazer pois não tem qualquer hipótese de modelar ou alterar os acontecimentos devido à maldição que Apolo fez recair sobre ela. Desprovida do poder da persuasão, ninguém acredita nas suas palavras. Tal como José Pedro Serra defende, “(...) submetendo-a a um “excesso” de saber incomunicável, Apolo transformou a graça do dom profético em maldição”²¹. Tomemos como exemplo o momento em que, em *Agamémnon*, o Corifeu não entende as suas palavras apesar de Cassandra referir que sabe “falar bastante bem a língua helénica”²².

do poema cerca de 518 são *hapax legomena* e 117 encontram-se neste poema pela primeira vez.

²⁰ Cf. 1215-1216.

²¹ Cf. José Pedro Serra, “Cassandra ou a voz da maldição” (*Labirintos do Mito*, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004, pp. 129-136), p. 132.

²² Cf. 1254.

De facto, apesar de, na realidade, Cassandra ser uma estrangeira, o problema com que depara não é uma questão de tradução. Cassandra está, isso sim, isolada pela voz da sua profecia pois mesmo para aqueles que partilham a sua língua o seu discurso é incompreensível. Cassandra está assim sozinha na sua relação com o outro.

Ora, em *Sebila Cassandra*, assistimos precisamente ao inverso. As palavras da profetisa são reconhecidas como verdadeiras por aqueles que a rodeiam. Quando a Sibila profetiza que “(...) sé que Dios ha de encarnar / sin dudar / y una virgen ha de parir.”²³, Erutea responde que “Eso bien me lo sé yo”²⁴, não mostrando qualquer dúvida acerca das suas palavras. É de notar que alguns autores defendem que Cassandra é uma Sibila incompleta, tanto na Antiguidade como agora, pois se antes lhe faltava o reconhecimento, agora falta a realização da totalidade da sua profecia. Mas se atentarmos nas próprias palavras do autor, ele afirma que Cassandra (sendo nossos os sublinhados), “como per espírito profético soubesse o mistério da virgem, presumiu que ela era a virgem de quem o senhor havia de nacer”²⁵. Ora, a tónica encontra-se precisamente na palavra “presumiu”. A profecia de Cassandra está correcta e realizar-se-á. O que não se irá realizar é a sua interpretação pessoal daquela. Quando Cassandra profetiza que “Dios ha de encarnar (...) y una virgen ha de parir”²⁶, a Sibila usa a expressão “sé” enquanto quando refere que a Virgem será ela, usa a expressão “Yo tengo en mi fantasía”²⁷. O que se encontra aqui em questão é a presunção de Cassandra, sendo o seu orgulho que a impede de ver a Verdade.

O que nos parece por demais interessante é que, tendo em conta a época de Gil Vicente e a doutrina religiosa vigente e largamente dominante na época, nunca a fantasia de Cassandra de que seria a Virgem escolhida poderia ser verdade. Desde logo porque Cassandra e as Sibilas, mais que através dos seus nomes, são aqui símbolos de uma cultura que é posta em causa. As Sibilas são as transmissoras das mensagens dos oráculos, são as sacerdotisas de templos de deuses

²³ Cf. Gil Vicente, *op. cit.*, p. 63.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Idem*, p. 51.

²⁶ *Idem*, p. 63.

²⁷ *Idem*, p. 65.

pagãos. Quando as Sibilas, tias de Cassandra, se unem aos tios de Salamão, profetas anunciadores de um novo tempo, para convencerem Cassandra a casar com um rei judeu, é evidente que elas, tal como eles, não só aceitam como desejam submeter os seus mundos, clássico e judaico, às crenças cristãs. Isto não constitui, no entanto, uma novidade deste auto, já que é característico da obra vicentina o encontro entre as três tradições, a pagã, a judaica e a cristã. Como faz notar Stephen Reckert, “A acumulação propositada de anacronismos” serve “para sublinhar a natureza extra-temporal do acontecimento”, e acaba por inaugurar “no teatro peninsular uma técnica que será característica do futuro auto sacramental”²⁸. Mas é efectivamente nesta peça que o autor vai muito mais longe pois, para além de pôr na boca de uma pagã a anúncio do nascimento de Jesus, sendo mesmo este um dos aspectos mais singulares deste auto, também faz de Cassandra contemporânea de Salomão, o “Salamão” que nesta peça tentará contrair matrimónio com a Sibila.

Muito, aliás, já se escreveu sobre as intenções de Gil Vicente acerca deste casamento entre Salomão e Cassandra. Mas cremos que, tal como indica Thomas Hart,

on the surface at least, Vicente’s «Auto de la Sibila Casandra» is indeed a hodgepodge of disparate themes. What else is one to think of a play which juxtaposes a Portuguese shepherdess, the Old Testament prophets Moses, Abraham and Isaiah, and the Erythraean, Persian and Cumanean Sibyls, to say nothing of Solomon, the Virgin Mary and the Christ-Child? I should like to suggest, however, that the play is not really so incoherent as it seems and that its dramatic unity lies not so much in the interrelationships of the things that are said but on the things that are symbolically, or, if one prefers, allegorically, implied by them.²⁹

Este autor recorre assim a uma interpretação alegórica na qual as relações entre Cassandra e Salamão representam as relações da alma

²⁸ Cf. Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983), p. 22.

²⁹ Cf. Thomas Hart, *op. cit.*, p. 35.

humana com Deus, ou seja, recusando o casamento com Salamão, aqui representativo de Cristo, Cassandra recusa o casamento espiritual. Esta tese é, contudo, muito criticada por alguns autores. Maria Rosa Lida de Malkiel, por exemplo, sustenta mesmo que

La alegoria como método de interpretación es producto natural del irracionalismo y anti historicismo caros a nuestro siglo, escapa a toda verificación objetiva y no tiene más ley ni guía que el ingenio del interprete para «descubrir» en el texto todo lo que en efecto quiere encontrar.³⁰,

leitura esta da qual, porém, tendemos a discordar. É que, efectivamente, se a leitura de Thomas Hart parece ser um pouco exagerada, elaborada por forma a encaixar-se nos seus objetivos, cremos no entanto que não se pode pôr de lado a alegoria como método de interpretação de obras de tema religioso elaboradas na época em que o Auto de *Sebila Cassandra* foi escrito. Não podemos esquecer que, para o leitor/espectador medieval, a interpretação alegórica é muito mais importante do que uma leitura *stricto sensu* do texto, o que, aliás, se relaciona intimamente com a interpretação que se fazia do universo e de como se entendia que Deus se revelava em todas as coisas criadas. Fazendo nossas as palavras de Stanislav Zimic, “(...) a interpretação alegórica é frequentemente imprescindível, a única pertinente e válida, pela evidente razão de que o próprio autor se inspirou no sentido alegórico, então aceite, do assunto que utilizou para a sua obra”³¹. De facto, a verdade é que cada manifestação do comportamento da Sibila Cassandra se encaixa perfeitamente nas observações da doutrina cristã acerca dos sintomas, das causas e da gravidade do vício da soberba. Não podemos descurar também o facto de ser “a soberba um dos vícios do alto clero mais deplorado e fustigado por Gil Vicente”³² nos seus autos. Aliás, a crítica social encontra-se bem patente no discurso final de Erutea no

³⁰ Cf. Maria Rosa Lida de Malkiel, *op.cit.*, p. 159. A mesma crítica é efectuada por I. S. Révah, *op. cit.*, p. 174.

³¹ Cf. Stanislav Zimic, “O sentido alegórico do Auto de la Sibila Casandra de Gil Vicente” (*Temas Vicentinos – Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente: 1988*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 199-218), p. 200.

³² *Idem*, p. 212.

qual se refere que, com a perda das virtudes, o acumular das injustiças, o esfriamento da fé “y reinar la presunción (...) perderá el mundo la vida”³³. Cremos que é precisamente por isto que a principal característica com que Gil Vicente desenha Cassandra é a sua presunção, sendo este auto construído à volta desta sua particularidade.

Ora, para além da presunção inerente a quem acredita ser a mãe do Messias, Cassandra mostra ser obstinada em diversos momentos, como quando responde a Salamão “lo que te dixes hasta aquí / será así / aunque sepa de morir”³⁴, ou ainda quando o confronta perguntando “Si yo no quiero casar / a mí quién me forzará?”³⁵, mostrando ainda uma atitude altiva e desdenhosa ao longo da peça e um profundo desprezo pela Humanidade espelhado em frases como “Cuál será pastor nacido / tan polido / ahotas que me meresca? / Alguno hay que me parezca / en cuerpo vista y sentido?”³⁶ e roçando de muito perto aquilo que na Grécia Antiga denominaríamos *ὑβρις*. Recorde-se que, por ter recusado e enganado o deus Apolo, Cassandra incorreu efectivamente num acto de *hybris*³⁷, não podendo por isso ser vista apenas como uma vítima frágil e inocente às mãos dos deuses.

Cassandra será, aliás, duramente castigada por esta sua falta, desde logo pela exclusão social a que é remetida. Quando em *As Troianas* ela dança no momento da sua entrada em cena, não só o coro pede a Hécuba que segure a “jovem em delírio, não vá ela, nos seus passos ligeiros, chegar até ao exército aqueu”³⁸, como também a própria mãe se refere a Cassandra como uma ménade. Eurípides vem assim acentuar a figura de Cassandra como um elemento estranho, uma “vergonha” que convém ocultar aos estrangeiros que a não conhecem. De facto, na Antiguidade, “(...) Casandra se convierte en profetisa malograda y en extranjera en su propia patria, desde el momento en que su condición de

³³ Cf. Gil Vicente, *op. cit.*, p. 69.

³⁴ *Idem*, p. 53.

³⁵ *Idem*, p. 56.

³⁶ *Idem*, p. 51.

³⁷ Denotando-se aqui o traço de individualismo ou teimosia que estará presente em muitas das configurações modernas do mito de Cassandra.

³⁸ Cf. 341-342.

incomprendida la condena irremediabilmente a la exclusión social”³⁹. Lícofron irá ainda mais longe ao tratar Cassandra como uma nuvem negra que é necessário afastar. Como analisou J. Davreux, “Avec Lycophron, la légende de Cassandre s’enrichit d’un élément nouveau: sur l’ordre de son père le jeune inspirée, ténue pour folle, est enfermée dans une caverne où la lumière du jour ne pénètre pas”⁴⁰. Ao não permitir que Cassandra estabeleça qualquer contacto com o mundo exterior, o que efectivamente mostra bem a enorme solidão da princesa troiana, Príamo evita assim a vergonha que sente, causada pelas suas atitudes e pelos seus delírios. No entanto, como antes vimos, mesmo quando convive com os outros, Cassandra logo é chamada estrangeira ou louca por aqueles que a rodeiam. O seu conhecimento é, assim, perfeitamente estéril pela impossibilidade de dar à luz o que quer que seja.

Também no auto de Gil Vicente, Cassandra será vista como louca por aqueles que a rodeiam, exactamente como aconteceu com a princesa troiana. A razão é outra mas o resultado será afinal o mesmo. Da mesma forma que em *As Troianas* a própria mãe se refere a Cassandra como “a delirante” e “essa louca”⁴¹, também neste auto a loucura de que a princesa é acusada está bem visível no discurso daqueles que a rodeiam. Cassandra é chamada louca assim que explica a razão pela qual não pretende contrair matrimónio pois uma atitude tão pretensiosa como a de supor que será ela a Virgem escolhida só poderá vir de alguém que não tem toda a razão: Abraão indica que “Ya Casandra desvaría”, Isaías que “está muy cerca de loca”⁴², mandando calar a “loca perdida”⁴³, e o próprio pretendente Salamão a trata por “loca”⁴⁴ também.

Desta forma, encontramos novamente Cassandra à margem da sociedade, logo desde o momento em que decide que não quer “(...) ser

³⁹ Cf. Ana Iriarte, *Las redes del enigma – Voces femeninas en el pensamiento griego* (Madrid: Taurus, 1990), p. 105.

⁴⁰ Cf. J. Davreux, *La légende de la prophétesse Cassandre d’après les textes et les monuments* (Paris: Les Belles Lettres, 1942), p. 50.

⁴¹ Cf. 169 e 172.

⁴² Gil Vicente, *op. cit.*, p. 65.

⁴³ *Idem*, p. 66.

⁴⁴ *Ibidem*.

desposada / ni casada / ni monja ni ermitaña”⁴⁵. Cassandra transgride aqui a ordem das coisas pois recusa seguir as regras que o código feminino lhe impõe – o casamento e a consequente maternidade. Acerca da questão da recusa da Sibila em se casar, vários são os autores que vêm neste auto uma crítica, ou pelo menos uma reflexão, acerca do viver conjugal da época⁴⁶. Um desses autores, Melveena McKendrick, chega mesmo a ir mais além e a afirmar que este auto é “(...) one of the most interesting of the early Spanish plays and the first in which the theme of active feminism appears”⁴⁷. Afastamo-nos, no entanto, de perspectivas como esta. Por um lado, porque nos parece perigoso este olhar e respectiva leitura com lente contemporânea para peças escritas em tempos tão distantes, leitura essa que dificilmente corresponderá à intenção do autor ou sequer reconhecida como tal pelos espectadores da peça. Por outro lado, porque nos parece ser uma leitura que não leva em consideração o contexto da peça. É certo que a Sibila Cassandra coloca uma série de reservas ao casamento desde que “(...) pierde casando / su libertad cautivando”⁴⁸ a que “(...) es curto / su triste contentamiento”⁴⁹, chegando mesmo a apontar as “(...) dolores / de partos...”⁵⁰ e as mudanças observadas nos homens casados. E a estas reservas, Cassandra não apresenta qualquer alternativa: “No quiero ser desposada / ni casada / ni monja ni ermitaña”⁵¹. Mas, mesmo tendo em conta que as críticas ao casamento surgem no final da Idade Média e que Gil Vicente utiliza esse tema em muitas das suas peças, a verdade é que aquelas leituras estão, como veremos, em total desacordo com o final da peça, onde o dramaturgo mostra claramente condenar a atitude da Sibila. Há um

⁴⁵ *Idem*, p. 54.

⁴⁶ Destacamos, entre outros: Melveena McKendrick, *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age – a study of the “mujer varonil”* (Cambridge: Cambridge University Press, 1974); Robert Potter “La Sibila Casandra: Gil Vicente’s postmodern feminist Christmas Play” (*European Medieval Drama*, 9.9, 2005, pp. 109-126); Maria Idalina Resina Rodrigues, *De Gil Vicente a um “Auto de Gil Vicente”* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006).

⁴⁷ Cf. Melveena McKendrick, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁸ Cf. Gil Vicente, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁹ *Idem*, p. 54.

⁵⁰ *Idem*, p. 56.

⁵¹ *Idem*, p. 54.

registro alegórico que sustenta toda a peça e que não pode nem deve ser, pois, ignorado, até porque o final irá revelar-se como um elemento harmonizador das transgressões de Cassandra.

Na Antiguidade Clássica, o fim da princesa troiana será a morte às mãos de Clitemnestra. No entanto, o seu encontro com a morte reveste-se de uma notável solenidade. É uma Cassandra majestosa no modo como reage perante a adversidade, uma personagem superior, algures na fronteira entre o humano e o divino. Tome-se como exemplo o momento em que Cassandra, em *Agamémnon*, recusa fugir do lugar onde sabe que a espera a morte, sendo digno de nota o seu carácter heróico: “O meu dia chegou, pouco lucrarei com fugir-lhe”⁵². Cassandra tem plena consciência de que o seu destino está marcado e, inclusive, o Corifeu atribui-lhe duas características que pertencem essencialmente a homens e mais especificamente a reis: a de ter “uma alma corajosa”⁵³ e a de “morrer com glória”⁵⁴, por oposição a Agamémnon que terá “uma morte indigna de um rei”⁵⁵. Na verdade, apesar de ter pleno conhecimento de que o seu fim chegara, Cassandra demonstra ser possuidora de um forte carácter neste seu acto de valentia, ou seja, o de não fugir e aceitar o seu destino, sabendo que naquele local apenas a morte a espera.

Ora, em *Sebila Cassandra*, nunca a profetisa poderia estar revestida desta solenidade pois, afinal, neste auto glorifica-se Maria, a mãe de Deus. Desde o momento em que Cassandra anuncia a razão pela qual não quer casar assistimos a um quadro de contraposição entre as características da Virgem e as de Cassandra:

Tú eres della al revés
si bien ves
porque tú eres humosa
soberbia y presumptuosa
que es la cosa
que más desviada es.
La madre de Dios sin par

⁵² Cf. 1301.

⁵³ Cf. 1302.

⁵⁴ Cf. 1304.

⁵⁵ Cf. *Coéforas*, 479.

es de notar
que humildosa ha de nascer
y humildosa conceber
y humildosa ha de criar.⁵⁶

São depois apontados a Maria uma série de atributos que servem para a exaltar, como é o caso de “limpa y pura”⁵⁷, “lumiosa”, “generosa”, “humildad”⁵⁸. Como refere José Augusto Cardoso Bernardes, surge aqui “(...) a alegoria da presunção humana, em tudo contrária ao exemplo de humildade da virgem...”⁵⁹. E é por esta exaltação da Virgem que Cassandra nunca poderá ter o mesmo final que a princesa troiana.

De facto, nunca Cassandra poderia ser na época de Gil Vicente castigada com a morte como aconteceu na Antiguidade Clássica. Não nos podemos esquecer que já não estamos no âmbito de uma tragédia. Como analisa Northrop Frye, há uma tendência nas comédias para “include as many people as possible in its final society: the blocking characters are more often reconciled or converted than simply repudiated”⁶⁰. Aqui, a “blocking character” é Cassandra. Há também aqui um processo de aprendizagem pelo qual ela terá de passar, e que é a aprendizagem da lei cristã. Numa primeira leitura, Cassandra aprende que não é a Virgem que terá o filho de Deus e será este seu conhecimento que irá destruir o seu orgulho. No final, é claramente destacada Maria como paradigma da humildade e da aceitação dos desígnios de Deus. Cassandra é, pois, redimida, precisamente porque acaba por se aperceber do seu erro e pede perdão. É o arrependimento da doutrina religiosa que permite a sua reintegração na sociedade. Quando Cassandra se junta à canção final, está, no fundo, a aceitar o papel que ela, enquanto mulher, deve desempenhar no mundo. Aliás, a cena final parece mesmo ter sido delineada a pensar exclusivamente em Cassandra e na sua conversão, na

⁵⁶ Cf. Gil Vicente, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Idem*, p. 67.

⁵⁹ Cf. José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*, vol. II (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006), p. 172.

⁶⁰ Cf. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: four essays* (Princeton: Princeton University, 1957), p. 165.

sua entrada (ou regresso) à sociedade dos crentes. Tal como Leo Spitzer afirma, “Any conversion that took place at any time is exemplary for all times, for every sinner has in himself the potentiality of the “felix culpa” which can be expiated after the coming of the Redeemer”⁶¹.

E é aqui que reside, em nosso entender, a grande lição moral deste auto, ou seja, no fim da transgressão de Cassandra. Aliás, essa será a única razão pela qual, no final, se fica sem saber se Cassandra casará ou não com Salamão, porque não é isso que é relevante. Como indica Thomas Hart, “The important thing is that Cassandra now accepts her own subordinate place in the hierarchical order”⁶². O que se revela como importante e mesmo primordial, é o fim da sua transgressão, é o fim da sua ὑβρις, é a sua conversão ao cristianismo. Fazendo nossas as palavras de José Augusto Cardoso Bernardes,

Se, num primeiro momento, a natureza dos sentidos prevalece como desvio temporário e circunstancial em relação a uma norma axiológica, num segundo momento, a moral da razão configura-se como alternativa rectificadora desse desvio, redefinindo o espaço de valores, pelo menos num horizonte de idealidade.⁶³

Procurámos deste modo demonstrar que, independentemente das fontes que Gil Vicente tenha usado para a construção da sua Cassandra, quando comparamos a princesa troiana com a Cassandra vicentina, não podemos ignorar os ecos daquela nesta, a sua beleza e juventude, a virgindade, a sua exclusão social, a louca por que os outros a tomam, o mesmo carácter “hybrístico”. E, por outro lado, as diferenças, como a perda da sua voz maldita, o esforço e sofrimento da adivinhação, a transformação de profetisa em Sibila e de princesa em pastora, assim como o destino final de Cassandra, mostram-se afinal perfeitamente enquadradas nos objectivos vicentinos e na temática dominante da sua época e da sua obra. De facto, e concordando por inteiro com as

⁶¹ Cf. Leo Spitzer, “The Artistic Unity of Gil Vicente’s *Auto da Sibila Casandra*” (*Hispanic Review*, XXVII, 1959, pp. 56-77), p. 58.

⁶² Cf. Thomas Hart, *Gil Vicente: Casandra and Dom Duardos* (London: Grant & Cutler in association with Tamesis Books, 1981), p. 61.

⁶³ Cf. José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*, vol. I (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006), p. 379.

palavras de Stanislav Zimic, cremos que esta peça está “estruturada numa forma perfeitamente coerente e muito engenhosa, através da qual se faz uma observação ousada e importante sobre a sua realidade contemporânea”⁶⁴.

A herança troiana pesa, de facto, sobre os ombros de Cassandra e o seu mito é um dos mais significativos símbolos do conhecimento. Mas, fruto da concepção religiosa dominante na época de Gil Vicente, a Cassandra da Antiguidade Clássica é agora uma Cassandra que se redime, que não precisa de sofrer para aprender, nem precisa de ser castigada com a morte pois é salva precisamente através do reconhecimento do seu erro (a culpa), do consequente arrependimento e do perdão que pede e que lhe é concedido.

⁶⁴ Cf. Stanislav Zimic, *op. cit.*, p. 199.