

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Luciano Heidrich Bisol

BINARIEDADES NA ESTRUTURA DE *ALCESTE*

Porto Alegre

2012

LUCIANO HEIDRICH BISOL

BINARIEDADES NA ESTRUTURA DE *ALCESTE*

Orientador: Professor Doutor Fernando Crespim Zorrer da Silva

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito
parcial para obtenção de título de
Licenciado em Letras pelo
Instituto de Letras da
Universidade Federal do Rio
Grande do Sul

Porto Alegre

2012

Dedicatória

À memória de Cristina Rosito Marquardt,
que me introduziu nos estudos trágicos.

RESUMO

O drama *Alceste* (c.438a.C.) de Eurípides (c. 480-406 a.C.) desenvolve-se apoiado em binariedades. Ao longo da peça, personagens representam oposições como Apolo e Tânatos, Alceste e Admeto, Hércules e Admeto. A dualidade entre a vida e a morte é trazida para o centro deste drama através da temática do *sacrifício*. O ponto central da análise repousa no terceiro episódio quando se constrói o paradoxo do ser e do não ser. Há ainda um sistema de favor e retribuição que sugere um movimento dialético no enredo. O presente trabalho busca investigar a relação entre estes pares de oposição e a maneira como eles fornecem uma estrutura para a peça.

Palavras-chave: Eurípides, Alceste; ser e não ser.

ABSTRACT

The drama *Alcestis* (c.438a.C.) by Euripides (c. 480-406 BC) develops in binarities. Throughout the play, characters represent oppositions as Apollo and Thanatos, Alcestis and Admetus, Heracles and Admetus. The duality between life and death is brought to the center of this drama through the theme of *sacrifice*. The focus of the analysis lies in the third episode with the paradox of being and not being. There is also a system for retribution which suggests a dialectical movement in the plot. The present work investigates the relationship between these pairs of opposition and how they provide the structure for the play.

Key-words: Euripidis, Alcestis, be and not be.

SUMÁRIO

Introdução	6
1 Abertura: Duas potências opostas	11
1.1 Apolo e Tânatos	11
1.2 A serva e o coro	13
2 Alceste e Admeto	18
3 Hércules e Admeto	22
4 Feres e Admeto	28
5 Retribuição	31
Considerações Finais	34

INTRODUÇÃO

As tragédias gregas são reconhecidas por sintetizarem questões centrais da humanidade. Por trás do conteúdo mitológico que as ilustram, temas até hoje pertinentes como parricídio, fratricídio, incesto e sacrifício ocupam o centro desta coletânea de dramas. É este último tema que ilustra a peça *Alceste* (438 a.C.) de Eurípides (c. 480-406 a.C.), pois expõe o mito de uma mulher que oferece a própria vida em defesa do marido. A personagem central é carregada de ambiguidade, pois ocupa seu papel viva, morta, e, viva novamente.

Diversos são os caracteres com duas possibilidades de interpretação dentro da peça. Os conflitos entre Apolo e Tânatos, Admeto e Alceste, Admeto e Feres, colocam sempre duas verdades frente a frente. Em *Alceste* emerge também um tema filosófico inserido na visão de mundo partilhada entre o mundo grego: o paradoxo do ser e do não ser engendrado na organização do mundo em dualidades. Procuraremos identificar o modo como Eurípides expande este paradoxo ao longo da peça, construindo-a apoiado em um sistema binário de potências opostas.

Para compreender o lugar que *Alceste* ocupa no repertório grego, é importante atentar-se a alguns aspectos do contexto do surgimento da tragédia em Atenas no século V a.C. como uma forma particular de performance. A encenação em grandes proporções ganha destaque dentro da política populista dos tiranos: “as Grandes Dionisíacas foram *escolhidas* pelos tiranos como um elemento importante de sua política religiosa. [...] No momento das Grandes Dionisíacas, com a navegação já retomada, ‘toda a Grécia’ podia assistir à manifestação de brilho da poderosa Atenas” (TRABULSI, 2004, p. 202).

Encenações ritualísticas eram comuns na Grécia desde o Período Minóico por volta do século 15 a.C. nas Ilhas de Creta e Téira (GRIFFITH, 2007, p. 13). Tais encenações envolviam centenas de performers com figurino específico para apresentações de dança e de música a um público igualmente volumoso. Na península Ática, quase mil anos depois,

foi instituída a Grande Dionisiáca urbana, sob o governo de Clístenes, no ano de 535 a.C. Aconteciam diversos festejos religiosos e cívicos ao longo do ano, mas as Dionisiácas eram a festa maior, quando se reuniam em Atenas cerca de 50 mil pessoas de toda a Hélade. Já no final do século sexto, as cerimônias aconteciam no Teatro de Dioniso, localizado a sudoeste da Acrópole (BEACHAM, 2007, p. 205).

É neste cenário que Eurípidés afirmou-se como ‘o mais trágico dos trágicos’ (ARISTÓTELES, Poética, 1453a, 1997, p. 26). Dentre as 18 peças do autor que chegaram completas a nós, *Alceste* é a mais antiga. Quando Eurípidés a compôs, contava com cerca de 47 anos. O poeta apresentou sua primeira peça em 455 a.C., mas só alcançou a vitória nos concursos trágicos em 441 a.C. (PARKER, 2007, Introdução p. 19).

A peça de Eurípidés, *Alceste*, é elaborada como um gênero misto, isto é, entre tragédia e drama satírico. Para *Alceste*, e para outras tragédias, escoliastas medievais apresentaram pequenas introduções, chamadas as *Hipóteses* da peça. A *Hipótese A* de *Alceste* é ‘narrativa’, isto é, retoma o enredo da peça de forma sintética (PARKER, 2007, p. 47). Na *Hipótese B* da peça, atribuída à derivação de edições dos textos trágicos realizadas por Aristófanes de Bizâncio (PARKER, 2007, p. 48), consta que a peça é σατυρικώτερον, ou seja, bastante satírica, devido a seu final feliz. Nesta *Hipótese B* temos ainda a informação de que *Alceste* foi a quarta peça de Eurípidés no festival de 438 a.C junto com *As Cretenses*, *Alcmeon em Psofis* e *Telefus*. A competição foi vencida por Sófocles; Eurípidés ficou em segundo lugar. O estabelecimento de nosso drama como a quarta peça em um concurso trágico não nos dá a garantia de tratar-se de um drama satírico. Segundo Parker (2007, Introdução p. 20), não se sabe com precisão o alcance da regra de incluir um drama satírico em cada tetralogia.

O drama satírico é uma forma intermediária de teatro entre a comédia e a tragédia – compartilhando mais elementos com essa última. Introduzido nos festivais anuais de Atenas por volta de 500 a.C, os dramas satíricos continham, segundo Griffith (2008, p. 74), ambientes pastoris, aventuras e fugas miraculosas, necromancia e ressurreição da morte, banquetes, simpósios, competições atléticas e musicais além de encontros eróticos. *Alceste* de Eurípidés contém mais de um desses elementos, todavia um fator fundamental a

distingue desse tipo de drama: a ausência de um coro satírico. Essa ausência a enquadra, segundo Griffith (2008, p. 75), como “uma composição quase-satírica”.

A realidade é que a peça contém, de fato, alguns elementos satíricos, sobretudo, a embriaguez de Hércules em seu diálogo com o servo de Admeto. O personagem de Hércules é uma espécie de bufão, glutão e algo inconveniente. A cena de embriaguez de Hércules guarda alguma semelhança com o episódio do *Cíclope* alcoolizado na peça homônima de Eurípides, esta sim, um autêntico drama satírico. Tal peça, além de apresentar um coro satírico, é curta, possui 709 versos, mais breve que os 1163 versos de *Alceste*. No último episódio de *Alceste*, o personagem Hércules traz o humor quando blefa a Admeto sobre a conquista daquela mulher misteriosa que trazia como “recompensa de sua vitória” (v. 1028).

A peça de Eurípides é composta a partir do mito do casal tessálio Admeto e Alceste. Admeto é confrontado com a morte, mas por ser protegido de Apolo, conseguira uma espécie de prorrogação da vida. Apolo embriagara as Moiras e essas deusas aceitaram que Admeto escapasse da morte se enviasse outro cadáver ao Hades, conforme diz o próprio Apolo no prólogo da peça de Eurípides. Em uma variação do mito apresentada pelo poeta do período helenístico, Calímaco (310-240 a.C), em sua *Ode a Apolo II*, há a sugestão de que Apolo e Admeto seriam amantes: “incendiou-se de amor pelo jovem Admeto” (ἔρωτι κεκαυμένος Ἀδμήτοιο)(v. 49)¹. Na versão de Eurípides, anos após Apolo ter ludibriado as Moiras, Tânatos retorna. Figura masculina da morte, Tânatos representa o lado obscuro e cruel de nossa efemeridade. Admeto procurara em seu palácio alguém que o pudesse substituir na morte. No entanto, ninguém, nem mesmo seu pai e sua mãe, se voluntariam. Apenas Alceste, sua esposa, oferece-se em seu lugar como medida de preservação de seu casamento (BURNETT, 1965, p. 244). Quando chega o seu último dia, Alceste retira-se para banhar-se em um rio fora do palácio; ao retornar para casa, prepara-se com nobre vestimenta e despede-se dos servos e dos filhos. Admeto está ao seu pé quando finalmente, no segundo episódio, perde a consciência.

¹ Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu>

Tem seguimento o drama com a recepção de Admeto a Hércules, filho de Zeus; daí decorre-se o diálogo sobre a existência a partir da binaridade *vida e morte*, onde se opõem *ser e não ser*. A resolução desse paradoxo é deixada em aberto no discurso, porém as ações de Admeto indicam que aquele que morre não mais é, e, portanto, deve ser ignorado. Os dois personagens que compõem a *esticomitia* ocupam, contudo, lugares diferentes em relação ao objeto de análise. Admeto sabe que sua mulher esvai-se e Hércules, por outro lado, ignora-o. Após a morte de Alceste, Admeto lamenta profundamente a perda da excelente esposa no quarto estásimo e quinto episódio. Todavia, no êxodo, Hércules surpreendentemente traz Alceste de volta à vida e presenteia Admeto com o resgate de sua amada.

Segundo Romilly (1998, p. 23) a tragédia grega é a união em uma só obra de dois elementos distintos, o coro e os personagens. Para a autora “a tragédia grega se desenvolve sempre em dois planos, e sua estrutura é comandada pelo princípio desta alternância” (ROMILLY, 1998, p. 25). É justamente esta estrutura binária que procuraremos identificar no drama selecionado de Eurípides, não apenas a alternância entre coro e personagens, mas a expansão desta dualidade ao longo da peça, uma vez que há diversos pares de oposição no drama. No capítulo 1 de nosso trabalho, *Abertura: duas potências opostas*, verificaremos como na primeira parte da peça, compreendendo prólogo, párodo, primeiro episódio e primeiro estásimo, os personagens estabelecem, em seus discursos e em sua ação visível, ambiguidades e conflitos binários. Na seção 1.1 *Apolo e Tântalos*, debruçar-nos-emos sobre o embate entre as duas referidas divindades. Na seção 1.2 *A serva e o coro* analisaremos o párodo cantado pelo coro dividido em dois grupos; a entrada da serva e seu anúncio do que ocorre dentro do palácio (primeiro episódio); e, por último, o canto fúnebre que compõe o primeiro estásimo.

No segundo capítulo *Alceste e Admeto*, iremos nos atentar ao momento de despedida do casal tessálio. O trecho central de análise é o segundo episódio da peça em que encontramos a oposição entre homem e mulher, vida e morte e, mais uma vez, o debate a respeito do binômio ser e não ser (v. 381). Aqui repousa um de nossos pontos centrais onde se procura solucionar a ambiguidade em que está inserida Alceste. Como *ambiguidade* compreendemos aquilo que tem dois sentidos, aquilo que apresenta dúvida sobre sua condição. Segundo Massaud Moisés, em seu *Dicionário de Termos Literários*

(2004, p. 19-20), o termo está relacionado à multiplicidade de sentidos do texto literário e está presente quando dois ou mais significados são fundidos em um só. O final do segundo capítulo será dedicado aos movimentos do coro no segundo estásimo.

No terceiro capítulo, *Héacles e Admeto*, tais personagens encontram-se para um debate filosófico sobre aquele que é e aquele que não é. Exploraremos o paradoxo formulado no diálogo por esses indivíduos e uma possibilidade de resolução desse paradoxo de acordo com a ação visível da peça. Ao final do capítulo, teremos a indicação de uma possível virada do enredo com a prece a Apolo realizada pelo coro no terceiro estásimo.

No quarto capítulo *Feres e Admeto*, encontramos a oposição emblemática na discussão (*agon*) entre Admeto e seu pai, Feres. Admeto acusa-o de ter uma “velhice desavergonhada” (τὸ γῆρας ὡς ἀναιδείας πλέων) (v. 727) e de não cumprir a ordem natural das coisas e morrer antes do filho. Feres, por sua vez, defende que ninguém quer deixar a vida e a morte de Alceste é culpa do filho. Esta troca de acusações acontece no quarto episódio e poderemos depreender daí a oposição entre *o novo e o velho*.

No capítulo cinco, *Retribuição*, será observada a oposição entre elementos tristes e felizes, seguindo Lloyd (1985, p. 246), presentes no êxodo. E, por fim, a retribuição de Héacles à hospitalidade de Admeto com o retorno de sua amada.

Realizaremos, pois, a análise pontual das quatorze partes da peça, construindo o mapeamento das dualidades em *Alceste*. Buscaremos identificar como o tema central, o diálogo sobre o ser e o não ser, travado entre Héacles e Admeto se estende sobre os outros pares de oposição da peça.

1. Abertura: duas potências opostas

1.1 Apolo e Tânatos

Dos versos 1 a 76 temos o prólogo da peça e a disputa entre duas entidades sobrenaturais, um deus e um *daimón*²: Apolo e Tânatos. Apolo está deixando o palácio de Admeto no momento em que Tânatos chega para levar consigo Alceste. O filho de Zeus pertence ao Olimpo, ou seja, vem do éter, enquanto Tânatos é uma figura ctônica, vinda de baixo da terra. Segundo McDonald and Walton (2007, p. 5) o teatro de Dioniso, no século quinto, contava, entre outros recursos, com a *mêchane* (espécie de elevador), a *theologeion* (plataforma dos deuses) e o *geranos* (mecanismo para subida). Podemos visualizar, por inferência, as entradas e saídas dos personagens dirigidos por Eurípides. Apolo adentraria a *skene* (palco) pela porta do palácio de Admeto e partiria ao final do prólogo em uma *mêchane* que o conduziria ao alto da cena. Por outro lado, Tânatos surgiria erguido pelo *geranos* e terminaria o prólogo entrando no palácio. Esta projeção imagética permite identificar uma correspondência entre os diálogos e a ação visível da peça. Trata-se de um recurso utilizado por Eurípides para ampliação dos sentidos através do qual o público perceberia visualmente o que está sendo tratado textualmente.

O mito reconstituído por Apolo entre os versos 3 e 9 aborda o tema da transgressão, da vingança e da punição. Zeus fulminara com seu raio Asclépio, filho de Apolo, por ele ter superado a morte com sua prática medicinal. Apolo vingou-se de seu pai matando os Ciclopes, também filhos de Zeus, e recebera por fim a punição de servir durante determinada temporada a um mortal. Chegou à Tessalia e instalou-se no palácio de Admeto. Como foi ressaltado inicialmente, o mito acolhe versões em que Apolo apaixona-se por Admeto. A ideia de *transgressão, vingança e punição* é um movimento dialético em que

² Segundo Burnett (1965, p. 242) Tânatos não é uma divindade, mas um *daimón*. Ou seja, uma entidade intermediária entre os deuses e as forças terrenas. Ver mais comentários sobre *daimon* no capítulo cinco p. 31.

podemos isolar em cada conflito duas linhas de interesse opostas. Trata-se de uma teia de narrativas costuradas pelas ideias de violação de uma ordem estabelecida, retaliação intempestiva por parte de um indivíduo e a penalidade consequente a este ato. Deste modo, encontramos na reconstituição do mito quatro pares de oposição: primeiro, Asclépio supera a morte; segundo, Zeus fulmina Asclépio; terceiro, Apolo mata os Ciclopes; e, quarto, Zeus pune Apolo.

Apolo encontra-se no palácio de Admeto por conta de uma retribuição à hospitalidade. Temos, assim, a delimitação de um conjunto de retribuições organizadas sempre em pares que iniciou, segundo Apolo, com a benfeitoria de Asclépio aos homens. No verso 52 Apolo tenta ainda uma vez dar continuidade a esse sistema de favores e retribuições perguntando a Tânatos: “Há, então, alguma possibilidade de Alceste chegar à velhice?” (ἔστ’ οὖν ὅπως Ἄλκηστις ἐς γῆρας μόλοϊ;). Mas a Morte recusa; está preocupada com a justiça. O sistema de favor e retribuição recuperado pelos dois personagens no prólogo de *Alceste* terá continuação ao longo da peça. O sacrifício de Alceste por seu marido é um gesto de proteção e a promessa deste de não a substituir é a retribuição. A recepção de Hércules é um ato de hospitalidade e o resgate de Alceste também é uma retribuição.

Tânatos chega ao palácio determinado a levar Alceste consigo. Para ele, arrebatá-lo é uma questão de justiça. No verso 30, o terceiro de sua fala, diz que Apolo estaria tentando usurpar injustamente (*adikeis*) aquilo que cabe aos deuses subterrâneos. Aqui e em mais dois momentos do Prólogo, Tânatos utiliza variações lexicais a partir da raiz da palavra *δίκη* (justiça). No verso 39 utiliza *δίκην* (direito) e no verso 41, *ἐκδίκως* (injustamente). Por último, no verso 57, cita a lei (*τὸν νόμον*) de Apolo. Segundo Parker (2007, p. 59), essas expressões fazem parte do repertório formal dos discursos jurídicos, o que revela um diálogo da peça com o ambiente de seu tempo. A justiça é aqui discutida entre Tânatos e Apolo sob dois prismas diferentes. Para Tânatos, a justiça é cumprir a ordem estabelecida de os infernais colocarem fim à vida dos humanos. Para Apolo, a justiça deve levar em conta outros fatores como a juventude de Alceste, a

³ Todas as traduções são nossas exceto quando expresse claramente. As traduções foram realizadas de acordo com o texto grego estabelecido em PARKER, 2007.

hospitalidade de Admeto e amor dela pelo filho de Feres. São, portanto, dois paradigmas distintos em que se opõem uma visão tradicional e, poderíamos dizer, ancestral de cumprir o estabelecido e a visão nova e conciliatória de relativização da justiça. Identificamos correspondência entre esta invocação à Justiça com os argumentos do coro das Eríneas em *Eumênides* (458 a.C.) de Ésquilo. Nesta peça o coro clama por justiça no verso 785 (ὦ δίκαια) em reclamação a absolvição de Orestes realizada pelo Areópago instituído por Atena. Em diálogo com a deusa, o coro das Eríneas despreza os novos deuses e reclama a recuperação das leis antigas (ÉSQUILO, estudo de Jaa Torrano, 2004, p. 56).

Assim, os personagens Apolo e Tânatos constroem na abertura da peça um quadro em que dois paradigmas ou dois conjuntos de ideias se opõem. Na dimensão visual da peça, temos a figura do sol que pertence às alturas e às instâncias superiores em contraponto com a figura sombria da morte que pertence às profundezas.

1.2 A serva e o coro

Entre os versos 77 e 140, o coro dividido em dois grupos compõe o párodo da peça. Embora escoliastas medievais tenham afirmado tratar-se de um grupo de velhos, o coro e os personagens da peça não afirmam serem velhos em nenhum momento. Pelo contrário, pelos versos 472 e 473 podemos deduzir que se trata na verdade de um grupo de jovens conselheiros (PARKER, 2007, p. 68): “Que caiba a mim como par uma esposa tão amada” (τοιαύτας εἶη μοι κῆρσαισυνδυάδος φιλίας ἀλόχου) (v. 472-73). Temos, portanto, um grupo de homens em idade adulta, porém ainda com a possibilidade de casamento. Devemos imaginá-los, ainda segundo Parker (2007, p. 68), com idade próxima a Admeto.

A divisão do coro em dois ou mais grupos menores é comum no teatro grego antigo. Encontramos esta divisão através da alternância de um sistema *anapesto* em pares de estrofes em 77-85, 86-82, 93-7, 98-104, 105-11, 112-20, 121-30. A mesma divisão acontece no coro de *Os Persas*, *As Suplicantes* e *Agamêmnon*, de Ésquilo, por exemplo (PARKER, 2007, p. 68). Todavia, em *Alceste*, tal divisão acontece dentro de uma mesma estrofe em um sistema de pergunta e resposta, o que faz dela um caso particular. Na caracterização desses dois grupos, se pode delimitar alguns sutis traços distintivos. O

primeiro grupo conserva uma carga de pessimismo em relação à situação dentro do palácio: “é chegado o dia fatal” (καὶ μὲν τόδε κύριον ἤμαρ), afirma no verso 105. Enquanto o segundo grupo invoca Apolo no verso 92 para que coloque fim àquela desventura e é também este grupo que iniciará a construção da ambivalência sobre de Alceste.

O conjunto de homens que compõe o coro aguarda ansiosamente em frente ao palácio alguma notícia sobre a esposa do rei. O primeiro semicoro interroga o segundo pelo motivo do silêncio dentro da morada. Na resposta do segundo semicoro encontramos o primeiro momento em que a ambiguidade sobre a condição de Alceste é abordada. “Não há nenhum dentre os amigos que possa me dizer se devo chorar a rainha como morta ou se ainda vê a luz do sol a filha de Pélias, Alceste” (ἀλλ’ οὐδὲ φίλων πέλας ἔστ’ οὐδεὶς, ὅστις ἂν εἴποι πότερον φθιμένην χρὴ βασίλειαν πενθεῖν ἢ ζῶσ’) (v. 79-83). Em ὅστις ἂν εἴποι πότερον [...] temos duas orações coordenadas pela conjunção alternativa ἢ que coloca em pé de igualdade as situações de “chorar a rainha como morta” e “ainda vê a luz do dia”. Esta construção permite estabelecer um suspense narrativo em relação à Alceste. O público e o leitor sabem, pela chegada de Tântatos no prólogo, que o tempo de Alceste em vida será curto, mas ainda não possui conhecimento preciso a respeito da real situação em que ela se encontra. Com esta duplicidade, o autor mantém seu receptor atento e inicia composição de um personagem complexo que transitará entre dois polos opostos: vida e morte.

Após o coro estabelecer esta discussão sobre o que está acontecendo dentro do palácio, uma serva de Alceste sai do palácio para trazer notícias e compor, entre os versos 141 e 210, o primeiro episódio em diálogo com o coro. Neste episódio de abertura, a serva anuncia a iminência da morte de sua senhora:

Θεράπεινα
καὶ ζῶσαν εἰπεῖν καὶ θανοῦσαν ἔστι σοι. v.141

Χορός
καὶ πῶς ἂν αὐτὸς κατθάνοι τε καὶ βλέποι;

Θεράπεινα
ἤδη προνωπῆς ἔστι καὶ ψυχorraγεῖ.

Χορός
ἐλπὶς μὲν οὐκέτ’ ἔστι σῶζεσθαι βίον;

Θεράπεινα
πεπρωμένη γὰρ ἡμέρα βιάζεται. v. 145

Serva
Pode-se dizer que ela está viva e está morta.

Coro
Como é possível uma pessoa estar ao mesmo tempo viva e morta?

Serva
Está agora de cabeça baixa e sua alma se debate.

Coro
Então não há esperança que ela se salve e viva?

Serva
É chegado pois o dia fatal. v. 145

Neste trecho da peça, há dois elementos que nos chamam a atenção. Primeiro o paradoxo construído por Eurípides com o paralelismo de duas ideias opostas – vida e morte. Este tipo de paradoxo é mais destacável quando ocorre com a repetição de uma mesma palavra (como no verso 521, ἔστιν τε κοῦκέτ’ ἔστιν, que comentaremos no capítulo 3). Entendemos que nesta fala a serva aborda a proximidade da morte de Alceste e a impossibilidade de ela se salvar. Temos, aqui, um paralelismo coordenado pelas conjunções τε... καὶ (tanto... quanto) que expressa a ambiguidade de Alceste. O sentido construído é que ela está viva, mas encontra-se na iminência da morte. No entanto, tal construção permite estabelecer um caráter duplo da personagem fazendo com que ela ocupe dois lugares ao mesmo tempo. O coro surpreende-se com tal ambiguidade como Hércules se surpreenderá no terceiro episódio (v. 520) e questiona “como é possível uma pessoa estar ao mesmo tempo viva e morta?” (καὶ πῶς ἂν αὐτὸς καθάνοι τε καὶ βλέποι) (v. 142).

Na resposta da serva temos o segundo ponto que merece nossa atenção. Nesta fala há a ocorrência de duas palavras raras no Grego Clássico (PARKER, 2007, p. 83). No verso 143 a serva utiliza προνωπής e ψυχορραγεῖ. A primeira palavra indica a inclinação da cabeça com o sentido de submissão. A fonte mais antiga desta palavra é registrada no *Agamêmnon* de Ésquilo, quando esse personagem fala do oferecimento de sua filha Ifigênia para o sacrifício (v. 234). A segunda palavra, ψυχορραγεῖ, trata-se de um vocábulo

euripideano usado posteriormente por outros autores como Apolônio de Rodes (2.833) (PARKER, 2007, p. 56). Esse vocábulo sugere convulsões e dificuldade de respirar e está presente também no verso 20 do prólogo da peça. O emprego dessas duas palavras permite a Eurípides a suspensão da ação visível da peça colocando a esposa de Admeto em um estágio fronteiro entre o mundo dos vivos e dos mortos. Já o termo ψυχορραγεῖ indica que ela, Alceste, está desenganada, mas ainda luta para sobreviver.

A serva que anuncia ao coro os últimos atos de Alceste é certamente alguém próximo a ela, que tem acesso às dependências do quarto de sua senhora, local que a ninguém mais isso é permitido. A serva descreve a preparação de Alceste, o último banho desta, a vestimenta suntuosa e a prece final da esposa de Admeto a Héstia, deusa do lar. Nesta oração diante do altar, Alceste insere-se no sistema estabelecido de favor e retribuição. Uma vez que está entregando sua vida pela preservação do *oikos*, pede a deusa proteção para seus dois filhos. Como a morte da mãe compromete o futuro das crianças, é a Héstia, filha de Cronos e Reia, a quem deve orar.

Dando prosseguimento à peça, entre os versos 213 e 243 o coro canta no primeiro estásimo a ode que diz não haver escapatória para a morte (BURNETT, 1965, p. 244). Esta ode é novamente composta por dois semicoros que lamentam a desgraça do palácio e indicam os primeiros preparativos dos ritos fúnebres: “Virá alguém ou devo cortar meus cabelos e vestir o peplo negro?” (εἰσί τις ἢ τέμω τρίχα, καὶ μέλανα στολμὸν πέπλων ἀμφιβαλώμεθ’ ἤδη) (v. 215-16). A atmosfera predominante deste canto é fúnebre e angustiante, porém há também alguns indicativos de esperança como a vinda de alguém citada verso acima bem como a prece por uma intervenção de Apolo no verso 221: “Soberano Peã, procura um remédio para o mal de Admeto” (ᾠναξ Παιάν, ἔξευρε μηχανάν τιν’ Ἀδμήτῳ κακῶν) (v. 221).

Encerra-se aqui o que consideramos a abertura da peça, anterior à entrada dos personagens centrais Alceste, Admeto, Hércules e Feres. Até este momento, Apolo e Tântatos, o coro dividido e o discurso da serva guardaram elementos dúbios que podem ser isolados em polos opostos. Esta duplicidade permite rastrear uma estrutura organizacional do enredo subjacente aos fatos dados. Isto é, identificamos a presença de um modelo

binário de composição dos temas anterior a trama da peça. Para melhor identificação deste sistema, daremos continuidade à análise da peça.

2 ALCESTE E ADMETO

No segundo episódio (v. 244-434) alcançamos o ponto de maior comoção dentro da peça. O foco recai sobre a despedida do casal, pois é chegado o dia da morte de Alceste. Nos braços do marido, ela despede-se do *oikos* e dos elementos que a circundam. Ao final do episódio, os filhos do casal lamentam a morte da mãe. Neste episódio teremos a clara oposição entre o par homem e mulher e, avançando em nossa análise, a oposição entre vida e morte. A distinção entre o personagem masculino e o feminino guarda em si duas visões de mundo e responsabilidades, e, ainda, duas condições diante da grave adversidade que lhes aflige.

Segundo Burnett (1965, p. 244) a questão central deste episódio e da peça como um todo é “o que leva uma pessoa a tomar uma decisão que beneficie a outrem ao passo que destrói a si próprio”?⁴ O que sabemos é que o sacrifício de Alceste, como outros sacrifícios das tragédias (Ifigênia, por exemplo) lhe garantiria a *kleos* (BURNETT, 1965, p. 244), mas identificamos mais do que isso no gesto da personagem. Nos versos 382-4, Alceste diz que morre para que Admeto continue a ver a luz do dia. Em seguida, recomenda-lhe que zele pelos filhos e arranje com cuidado seus casamentos. Na atitude de Alceste de oferecer-se livremente para a morte no lugar do marido observamos a importância que ela concede ao casamento. Para Alceste, “marido, filhos, casa e casamento são um só conceito ideal que sua morte irá salvar⁵” (BURNETT, 1965, p. 245). Sabemos que, se Admeto morresse, Alceste seria oferecida a um novo esposo, seu lar se desintegraria e o futuro de seus filhos ficaria comprometido⁶ (BURNETT, 1965, p. 245). Sendo Alceste quem morre, o palácio continua de pé e seus filhos continuarão protegidos.

⁴ “What can move a human being to a freely chosen act that is in the interest of another but against his own?” (BURNNET, 1965, p. 244).

⁵ “Husband, children, house, and marriage make up a single ideal concept wich her death will save” (BURNNET, 1965, p. 245).

⁶ “Her children can be despots in their father’s house, though she is dead, as they could not be in a stepfather’s house” (BURNNET, 1965, p. 245).

Esta tomada de decisão da personagem revela um aspecto da tradição do *himeneu* grego que garante ao marido a manutenção do casamento mesmo com a esposa ausente (BURNETT, 1965, p. 244). Eurípides explora, aqui, a distinção das responsabilidades concedidas ao homem e à mulher. Ao homem cabe a permanência e a conservação da linhagem, enquanto à mulher cabe fidelidade e o próprio sacrifício para proteção ao marido (BURNETT, 1965, p. 245).

Na primeira parte da cena da morte, alguns contrastes são explícitos pelo comportamento dos personagens, como bem destaca Drew (1931, p. 296): Alceste caminha delirante para a morte, percebendo a visão de Tântatos que se aproxima para conduzi-la sozinha para o mundo dos mortos. Enquanto isso, Admeto mantém uma postura prestativa, mas bastante preocupado com si mesmo⁷. Alguns de seus pronunciamentos indicam isso: “Ai de mim. Escutar estas palavras é mais doloroso que qualquer outra morte” (οἴμοι τόδ’ ἔπος λυπρὸν ἀκούειν καὶ παντὸς ἐμοὶ θανάτου μεῖζον) (273-4); “Levante, desventurada, não me deixes, pede aos poderosos deuses piedade” (ἔπαιρε σαυτήν, ὦ τάλαινα, μὴ προδοῖς λίσσου δὲ τοὺς κρατοῦντας οἰκτῖραι θεοῦς) (250-1); “Ai de mim, de uma triste partida me falas” (οἴμοι πικρὰν γε τήνδε μοι ναυκληρίαν ἔλεξας) (258-9). O comportamento de Admeto distingue-se claramente do de Alceste. Primeiramente porque não é ele que está prestes a morrer, e, em segundo, porque ele é em grande parte o responsável pela morte da esposa. Após Alceste lembrar a Admeto a generosidade de seu ato, apresenta-lhe a retribuição necessária: não contrair novas núpcias. O esposo, por sua vez, aceita a condição e realiza três votos (DREW, 1931, p. 298)⁸: a de viver no celibato após a morte de Alceste (v. 328-42); a de não mais festejar com amigos (v. 343-47); e a de forjar uma escultura de madeira com a imagem da amada (v. 348-54).

Nos anteriores versos 79-83 e 141, tivemos a discussão sobre a ambiguidade de Alceste. Em um mesmo momento, ela ocupou no discurso dois lugares distintos, isto é, a

⁷ “While Alcestis rambles deliriously through a vision of hell, Admetus is fussily and prosaically sympathetic, mainly with himself” (DREW, 1931, p. 296).

⁸ “He will live in lifelong mourning for Alcestis [...]; He will do no more entertaining of friends and boon companions in his place [...]; he will cause a statue of Alcestis [...]” (DREW, 1931, p. 298).

vida e a morte. Agora, no segundo episódio, é a própria personagem que aponta uma resolução para essa duplicidade:

Ἄδμητος
οἴμοι, τί δράσω δῆτα σοῦ μονούμενος; v. 380

Ἄλκηστις
χρόνος μαλάξει σ': οὐδέν ἐσθ' ὁ κατθανών.

Ἄδμητος
ἄγου με σὺν σοί, πρὸς θεῶν, ἄγου κάτω.

Admeto

Ai de mim, o que poderei fazer se você me deixar? V. 380

Alceste

O tempo abrandará tua dor: quem morre nada mais é.

Admeto

Leva-me contigo, pelos deuses, leva-me para baixo da terra.

Em sua fala no verso 381, a personagem central aponta uma solução para a situação ambígua em que foi colocada. “Quem morre nada mais é” (οὐδέν ἐσθ' ὁ κατθανών), diz Alceste. Aqui adentramos do caráter subjetivo da personagem. “É claro que Alceste quer ser lembrada, mas como qualquer pessoa que tenha experimentado a perda, ela sabe que a dor da memória, se não a própria memória, desaparece” (Parker, 2007, p. 128)⁹. Este é o estímulo para sua tentativa de consolo ao esposo. Anteriormente no plano do discurso, ela estava, ao mesmo tempo, morta e viva (141). Agora, Alceste sentencia que com sua morte ela não será mais nada. Se considerarmos a vida como o *ser* e a morte como o *não ser*, então, aqui, aquele que morre torna-se o não ser, como aquele que não é. Temos, portanto, uma correspondência da dualidade *vida e morte*, tema deste episódio, com o paradoxo filosófico do ser e do não ser. Ao final da cena da morte, o coro confirmará a condição: “Ela se foi, a mulher de Admeto

⁹ “Off course Alcestis hopes to be remembered, but, like anyone whom has experienced loss, she knows that, in time, the pain of memory, if not memory itself, fades” (Parker, 2007, p. 128).

não é mais” (βέβηκεν, οὐκέτ’ ἔστιν Ἀδμήτου γυνή) (v. 392). Uma vez morta, Alceste não existe mais. Este paradoxo será retomado no capítulo 3 onde dialogam Hércules e Admeto.

Após a sentença do coro, o filho do casal toma a palavra para expressar seu lamento. As edições medievais do texto nomeiam esta criança como Eumelo (PARKER, 2007, p. 133) o nome do filho de Admeto e Alceste é citado por Homero no catálogo das naus da *Ilíada* (Il. 2. 211-15). Mas as edições recentes do texto grego estabelecem o nome do personagem apenas como παις (filho). Em seu discurso trava um diálogo com o personagem mudo da irmã menor, revelando a presença de dois personagens de crianças no palco, isto é, ele e sua irmã: “e tu minha irmã, me acompanhe” (ἄ σὺ σύγκασί μοι συνέτλας κούρα) (v. 410). Temos no discurso sincero e talvez algo apelativo, o que revela um traço de drama satírico, novamente estabelecimento da dualidade. Temos a família organizada em dois filhos, um menino e uma menina.

Segue-se a esse lamento do filho acompanhado de Admeto, o segundo estásimo do coro entre os versos 435 e 476. Este canto aborda a chegada de Alceste ao Hades, seu encontro com Caronte e a transposição do rio Aqueronte. Também afirma que a fama de Alceste será cantada em festivais de duas cidades que se destacam: Esparta e Atenas (v. 448 e 452). Agora o paradigma binário apresenta-se na nomeação das duas principais cidades gregas do período de Eurípides. Além disso, temos na nomeação de Atenas no verso 452 uma interessante presença do discurso metateatral. Eurípides afirma que Alceste será cantada nesta cidade no momento em que esta referência está de fato acontecendo. Trata-se de recurso literário que visa ampliação de sentido por conta do público e do leitor.

3 HÉRACLES E ADMETO

Neste terceiro episódio (v. 478-567) chega ao palácio de Admeto o grande herói Hércules, filho de Zeus e Alcmena. Admeto zelava sobremaneira pela hospitalidade e oculta do hóspede recém chegado a morte de sua esposa naquele dia. Logo ao encontrar Admeto, Hércules identifica o luto do hospedeiro devido a seus cabelos cortados e tenta descobrir o que está acontecendo. Neste momento os dois personagens travam um diálogo em que podemos identificar uma formulação típica de Eurípides que representa aqui um nóculo filosófico.

Hércules é também personagem de Eurípides em *Hércules Furioso* (c. 420-415 a.C.), quando o herói retorna pela última vez ao palácio de Mégara. E temos ainda a presença de Hércules no êxodo de *Filoctetes* (c. 409 a.C.) de Sófocles (*Fil.* v.1409), entidade que não pertence mais ao mundo dos vivos. Ainda na obra de Sófocles, temos a presença de Hércules em *As Traquíneas* (c. 420 a.C.). Anterior a Eurípides, Frínico também fez de Hércules um personagem trágico (BURNETT, 1965, p. 246). A recorrência de Hércules tanto na literatura grega quanto em culturas posteriores sofre alterações segundo a ideologia e interesse de quem o incorpora¹⁰ (PAPADOPOULOU, 2005, p. 4). Digno de menção é o caráter ambivalente do personagem. Hércules é, ao mesmo tempo, homem e deus, mortal e imortal. O debate inicia nesse episódio quando o filho de Zeus questiona Admeto: “Não foi tua mulher Alceste quem morreu?” (οὐ μὴν γυνή γ’ ὄλωλεν Ἄλκηστις σέθεν;) (v.518).

Após identificar o luto de Admeto no verso 512, Hércules pergunta pelos familiares de Admeto na seguinte ordem: pai, filhos, esposa. Segundo Parker (2007, p. 162), não há possível inferência sobre a ordem dos familiares citados. Mas como conveniência para construção de um clímax, a esposa, que de fato está morta, deve ser a última. Ao

¹⁰ “What is important is that so many periods found in Heracles elements wich they could appropriate and redefine according to their own ideologies and concerns” (PAPADOPOULOU, 2005, p. 4).

perguntar pela esposa no verso 518, Hércules coloca a personagem no centro do diálogo, resgatando com isso todo o enredo das cenas anteriores. Alceste é colocada em uma situação paradoxal devido a sua condição de recém-cadáver e por ao mesmo tempo haver certa esperança de salvação, como demonstrou o verso 221 e seguintes recitados pelo coro no primeiro estásimo.

A duplicidade de Alceste continua a ser referida quando Admeto responde: “Tenho um mito duplo a dizer sobre ela” (διπλοῦς ἐπ’ αὐτῇ μῦθος ἔστι μοι λέγειν) (v.519). As palavras de Admeto geram ambiguidade acerca de Alceste. Em “um mito duplo”, o personagem revela que a história acerca de sua esposa tem duas faces. Ele inicia a duplicidade de seu discurso porque seu estímulo é receber o filho de Zeus, mas ao mesmo não quer lhe revelar a situação problema da morte recente da esposa. Revela haver duas possibilidades de sentido no que irá dizer a seguir. Na tradução italiana de Nicoletta Russello (Eurípides, Ed. Oscar Mondadori, 2006) o autor realiza a seguinte versão para o italiano “*su di lei potrei darti due risposte diverse*”, isto é, “*sobre ela poderei dar-te duas respostas diversas*”. Esta tradução também confirma o jogo de sentidos apresentados por Admeto.

Percebemos, então, que a binariedade observada nos capítulos anteriores toma uma forma metaliterária, isto é, um discurso filosófico. Ao utilizar a palavra *mito* (enquanto *narrativa*), o autor insere uma narrativa dentro de outra. O tema desta conversa revela-se como uma discussão sobre *aquele que é* e *aquele que não é*. Em que *aquele que é* encontra correspondência naquele que está *vivo* e *aquele que não é*, naquele que está *morto*. Hércules rebate Admeto com o apelo para o esclarecimento da questão, demonstrando um pensamento mais objetivo no qual esse tipo de ambiguidade não constrói sentido: “Quer dizer que ela está morta ou vive ainda?” (πότερα θανούσης εἶπας ἢ ζώσης ἔτι;) (v.520).

Em θανούσης...ζώσης, o genitivo simples é encontrado com o verbo εἶπας significando *falar* como quando depois de πυνθάνεσθαι (perguntar depois) ou ἀκούειν (ouvir dizer) (PARKER, 2007, p. 162). Hércules continua a dicotomia colocando em oposição o par *vida e morte* com os vocábulos no particípio *viva e morta*, alternados pela conjunção ἢ (*ou*). Todavia Hércules utiliza o advérbio ἔτι (*ainda*) em ‘vive ainda’, o que demonstra o conhecimento por parte do herói do destino que alcançaria Alceste em breve. Esta consciência é ainda explicitada no verso 524 abaixo.

Segundo Drew (1989, p. 304), neste momento, Admeto formula a sentença central de nossa investigação: “Ela é e já não é, isto me angustia” (ἔστιν τε κοῦκέτ’ ἔστιν, ἀλγύνει δέ με) v.521. Este verso conserva correspondência com o verso 141 acima (“Pode-se dizer que ela está viva e está morta”, diz a serva). Aristófanes identifica este tipo de paradoxo em Eurípides nos *Acarnianos* (c.525 a.C.) versos 395 e seguintes quando Dicaíópolis e Kefisófon conversam sobre Eurípides estar dentro ou fora de um barril (“οὐκ ἔνδον ἔνδον ἐστίν”, “não estando dentro está dentro¹¹”) (PARKER, 2007, p. 162). Após esta observação, o autor americano afirma:

Eurípides não se deixou rir de tais conceitos. Peças posteriores a *Ach.* o apresentam: *Tl.*, 525; *Hel.*138; *Or.* 819, 904. Há, no entanto, exemplos deste tipo de paradoxo anteriores a Eurípides na tragédia Ática. Anacreonte *PMG 428* e *Theognidea 953-4*. Mais que demonstrar manifestações da perspicácia verbal sofista, o paradoxo Euripideano pode muito bem refletir modelos comuns de pensamento e discurso¹² (PARKER, 2007, p. 162).¹³

Este tipo de forma discursiva de paradoxo formulado por Eurípides reflete partes comuns com outros tipos de pensamento, entre eles a sofística. Esta é a comprovação de relações intertextuais entre Eurípides e outros autores, além da reflexão acerca do conhecimento euripideano. Temos, portanto, um movimento que parte do teatro e se expande para outras formas de discurso. Hércules, que não compreende claramente o que Admeto diz, afirma:

Ἡρακλῆς
οὐδέν τι μᾶλλον οἶδ’ : ἄσημα γὰρ λέγεις.

Ἄδμητος
οὐκ οἶσθα μοίρας ἧς τυχεῖν αὐτὴν χρεών;

¹¹ Tradução nossa.

¹² Euripides did not allow himself to be laughed out of such conceits. Plays later than *Ach.*, offer: *Tl.*, 525; *Hel.*138; *Or.* 819, 904. There are, however, examples of this type of paradox which pre-date Euripides at Attic tragedy: Anacreon *PMG 428* and *Theognidea 953-4*. Rather than being manifestations of sophistic verbal cleverness, the Euripidean paradoxes may well reflect common patterns of thought and speech (PARKER, 2007, p. 162).

¹³ Tradução nossa.

Ἡρακλῆς
οἶδ', ἀντὶ σοῦ γε καθανεῖν ὑφειμένην.

Ἄδμητος
πῶς οὖν ἔτ' ἔστιν, εἶπερ ἤνεσεν τάδε; v. 525

Héraclès
Não entendo precisamente, falas sem sentido.

Admète
Acaso ignoras a sorte que lhe é tocada?

Héraclès
Sei, ofereceu-se para morrer em teu lugar.

Admète
E como poderia *ser*, depois desta promessa? v. 525

O trecho acima revela que Héraclès mostra-se incerto quanto à fala repleta de dualidade de Admète. No verso 526 e 527 os personagens explicitam que Héraclès já tinha conhecimento que Alceste oferecera-se voluntariamente para morrer no lugar de Admète, mas não sabe ainda que este fato já ocorreu. Em 525 Admète utiliza a forma ἔστιν (*ser*) com o sentido de *estar viva*, o que colabora para o jogo de palavras e ideias construído pelo personagem. Nos versos a seguir, Héraclès mostra que não imagina que tenha realmente chegado o último dia da esposa de seu amigo:

Ἡρακλῆς
ἄ, μὴ πρόκλαι' ἄκοιτιν, ἐς τὸτ' ἀμβαλοῦ. V. 526

Ἄδμητος
τέθνηχ' ὁ μέλλον καὶ θανὸν οὐκ ἔστ' ἔτι. V. 527

Héraclès
Ah, não lamentos prematuramente tua esposa, deixa isto para depois.
V. 526

Admète
Aquele que está para morrer está morto e estando morto não é mais.
V. 527

Héraclès apresenta uma breve censura a Admeto com o uso do Imperativo πρόκλαι. A forma verbal προκλαίω é uma palavra rara do grego antigo encontrada em Heródoto (5. 8) e nas *Fenícias* (c. 410 a.C.) de Eurípides (v. 1520) e a palavra tem o sentido de ‘lamentar antecipadamente’ (ao funeral) e ainda ‘lamentar em público’ (Parker, 2007, p. 163). Admeto formula, então, um enunciado complexo utilizando o artigo masculino, pois se trata de uma generalização. O sentido da fala de Admeto é que apesar de Alceste estar viva, ela não existe mais, porque aquele que está para morrer já pode ser considerado morto. O ponto de Admeto é que a pessoa a que se refere está morta sem ter passado pelo processo de morte (PARKER, 2007, p. 164), ou seja, trata-se de uma situação paradoxal. Este trecho encerra-se com o ultimato de Héraclès:

Ἡρακλῆς
χωρὶς τό τ’ εἶναι καὶ τὸ μὴ νομίζεται. v. 528

Ἄδμητος
σὸ τῆδε κρίνεις, Ἡράκλεις, κείνη δ’ ἐγώ. v. 529

Héraclès
Considera-seser e não [ser] coisas diferentes. v. 528

Admeto
Tu pensas de um modo, Héraclès, eu de outro. v. 529

Parker (2007, p. 164) afirma que nesse trecho “Héraclès demonstra um verdadeiro gosto grego por estabelecer distinções¹⁴”, de onde depreendemos que o estabelecimento de oposições é recorrente no pensamento grego. Encontramos, na elaboração do grande paradoxo da peça, Héraclès e Admeto formulando, pois, um conceito filosófico. A busca pela união dos pares opostos é nada tranquila e causa angústia no personagem de Admeto como mencionou no verso 521, ou seja, lidamos com uma formulação conflituosa.

¹⁴ “Heracles show a true Greek taste for making distinctions” (PARKER, 2007, p. 164).

A formulação de binariedades é recorrente na cultura helênica. Eurípidés utiliza esta formulação filosófica como efeito ilustrativo na peça. A personagem Alceste *é e não é*, primeiro porque já tem seu “contrato” firmado com Tânatos mas ainda não morreu. Aqui ela *é e não é* porque acaba de morrer mas sua morte não foi assumida pelo esposo. Ao final deste terceiro Episódio, Admeto afirma enfaticamente: “Os mortos estão mortos, entra no palácio” (τεθνῶσιν οἱ θανόντες ἀλλ’ ἴθ’ ἐς δόμους) (v. 541). A resolução de Admeto e com ela a ação visível da peça estabelece Alceste ao lado do *não ser*, pois quem morre não é mais.

Após Admeto receber o hóspede em sua casa, há o terceiro estásimo (v. 568-605) em que o coro realiza uma prece a Apolo. Nesta prece, há a referência da contribuição do deus à abundância do rebanho de seu hospedeiro e as boas condições que foram fornecidas. Nos últimos dois versos deste canto, o coro afirma que “o mortal piedoso há de ter, sempre, o justo prêmio de sua virtude” (πρὸς δ’ ἐμῶ ψυχῶ θράσος ἦσται θεοσεβῆ φῶτα κεδνὰ πράξειν) (v. 604-5). Este enunciado demonstra uma antecipação do coro a resolução do conflito da peça. Ao afirmarem sua fé em Apolo, os homens do coro revelam a esperança e a possibilidade de uma reviravolta.

4 Feres e Admeto

Entre os versos 606 e 860, o quarto episódio apresenta uma parte essencial da peça: o embate (*ágon*) entre Admeto e seu pai, Feres. A cena acontece quando Admeto realiza os ritos fúnebres e seu pai acompanhado pela rainha vem prestar a Alceste sua reverência. Em oposição ao momento de recepção a Hércules, esta passagem pode ser definida como uma cena de expulsão (BURNETT, 1965, p. 246). Segundo Parker (2007, p. 178) esta cena é o coração da peça. É quando finalmente um ponto de vista, que culpa Admeto pela morte da esposa, é levantado. Eurípides questiona seu receptor se Admeto ou Feres é culpado pela morte de Alceste. “[Eurípides] confronta sua audiência com um paradoxo inserido na convenção moral Grega” (PARKER, 2007, p. 178)^{15 16}. Segundo o autor, perder um filho é um desastre para um homem e sua família, mas um filho tem dívida com o pai por este ter lhe dado à vida¹⁷.

Os paradigmas do velho e do novo estão agora em jogo. Feres inicia sua fala elogiando a nobreza de Alceste, como outros personagens masculinos da peça. De certo modo, agradece a Alceste por ter evitado que ele fosse um pai sem filho. Em sua resposta, Admeto repudia as palavras do pai e o expulsa do espaço funerário. O personagem marca a oposição quando coordena a juventude de Alceste com a velhice de Feres nos versos 634-5¹⁸, momento em que o ofende ao chamá-lo de velho (*γέρων*).

Feres utiliza o argumento de que ninguém quer deixar a vida: “se tens amor à vida, todos o tem igualmente¹⁹” (*εἰ σὺ τὴν σαυτοῦ φιλεῖς ψυχὴν, φιλεῖν ἅπαντας*) (v. 703-4). Argumenta que o filho é o culpado pela morte de Alceste e sugere que ele voltará a se casar para que outras mulheres deem a vida por ele no futuro

¹⁵ [Euripides] confronts his audience with a paradoxical embedded in conventional Greek morality (PARQUER, 2007. P. 178).

¹⁶ Tradução nossa.

¹⁷ “To lack a son is a disaster for a man and for his family. [...] Ordinary morality is exclusively concerned with the duty owed by sons to fathers” (PARQUER, 2007, P.178).

¹⁸ *σὺ δ' ἐκποδὼν στάς καὶ παρὲς ἄλλω θανεῖν νέω γέρον ὄν, τόνδ' ἀποιμώξῃ νεκρόν* (v.634-5).

¹⁹ Tradução de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Bruno Buccini, 1968.

(701-3 e 720-1). Se, em um primeiro momento, Feres louva o gesto de Alceste, após a troca de acusações com o filho, denomina a morte da heroína de insensata (ἄφρονα, v. 728).

Admeto, por sua vez, reivindica a obrigação do pai em proteger o filho. Desta forma, rejeita a paternidade de Feres por não ter se oferecido para morrer em seu lugar e atribui ao pai a responsabilidade pela morte de sua esposa. Admeto ainda o acusa de covardia (ἀψυχία) no verso 642, em um dos momentos mais tensos do debate. Admeto representa a ordem do *novo* que deseja triunfar sobrepujando o que é velho. Para ele, o pai é responsável pela frustração de seu ideal de vida junto com Alceste. Feres escolheu, diferente de Alceste, continuar a vida em detrimento da do filho.

Depreendemos de nossa leitura a ocorrência de um conflito de gerações neste trecho da peça. Se, em momentos anteriores, alternávamos o par *vida e morte*, agora apresenta-se a oposição entre velho e novo. Com a presença de um personagem velho no palco em confronto com um jovem, é possível identificar a relação da estrutura que organiza este diálogo com a estrutura subjacente a outros momentos da peça. Depreendemos, segundo Burnett (1965, p. 249), que Admeto recebe um amigo de sua casa com benefício (Hércules) e um inimigo com hostilidade (Feres). Segundo a autora, Feres possui correspondência com a morte e, em nossa opinião, com aquele que não é.

O episódio tem continuação com a cena dividida entre Hércules e o servo. Aqui se encontra o trecho notavelmente satírico da peça. Estes traços satíricos revelam-se através do humor despertado pela embriaguez do filho de Zeus. O herói censura o servo por servir a um hóspede com um semblante tão carregado (v. 775-78). Esse último personagem da casa é um complexo personagem construído por Eurípidés que se divide entre tratar bem ao hóspede, ocultando a morte de Alceste, e revelar-lhe a verdade. Assim como a aia, demonstra grande gratidão por sua senhora. Após ser pressionado por Hércules, acaba revelando-lhe o ocorrido e direciona o herói para o túmulo de Alceste, onde realizará o resgate.

Seguindo este episódio, temos o quarto estásimo (v. 861-934) que coloca novamente frente a frente Admeto e o coro. Admeto está confuso e claramente dividido: “Deverei partir? Deverei ficar? O que direi e o que não direi” (ποῖ βῶ ποῖ στῶ τί λέγῶ τί δὲ μῆ) (v. 863). Este estásimo é de lamento do personagem. Ele sofre enormemente pela perda

e inveja os homens que não possuem mulher ou filhos (ζηλῶ δ' ἀγάμους ἀτέκνους τε βροτῶν) (v. 882).

5 RETRIBUIÇÃO

Em nosso último capítulo abordaremos o quinto episódio (v. 935-962), seguido pelo quinto estásimo (v. 962-1007) e finalmente o êxodo (v. 1008-1163). O quinto episódio é um monólogo em que Admeto destaca sua solidão após a morte da esposa. Segundo Parker (2007, p. 238), aqui Admeto reconhece ter tomado a decisão errada. Na condenação de si mesmo, retoma alguns dos argumentos de Feres e declara que Alceste está melhor morta do que ele vivo, pois está privada de sofrimento (935-36). O fato de a morte parecer mais positiva que a vida é um tipo de paradoxo levantado por Eurípidés (PARKER, 2007, p. 239). Este paradoxo é também sugerido na peça *As Troianas* pela personagem Andrômaca (v.630 e seguintes) que afirma que as mulheres troianas sofrem menos mortas, que as mulheres gregas, vivas (PARKER, 2007, p. 239).

No quinto Estásimo o coro canta o poder da Necessidade (Ἀνάγκας, v. 965) demonstrando o senso humano de esperança (PARKER, 2007, p. 346). Eurípidés aproxima a imagem de Necessidade a Zeus, o mais poderoso dos deuses, nos versos 976-7: “Tudo que Zeus decide é contigo que ele executa²⁰” (καὶ γὰρ Ζεὺς ὃ τι νεύσῃ σὺν σοὶ τοῦτο τελευτᾷ). Com isso, o autor demonstra a força da deusa. Nos versos 991-2 o coro afirma: “Era cara a nós quando estava conosco e será cara agora que está morta” (φίλα μὲν ὄτ’ ἦν μεθ’ ἡμῶν, φίλα δὲ θανοῦσ’ ἔτ’ ἔσται) (v. 991-2). O autor utiliza o paralelismo com as partículas μὲν... δὲ, próprias a este tipo de oposição. Ainda neste trecho, o coro anuncia que Alceste se tornará uma heroína (δαίμων, v. 1003) por sua postura em vida e por seu ato em favorecimento do marido. Aqui o vocábulo *daimón* é utilizado como sinônimo de *herói* por tratar-se de uma pessoa morta (PARKER, 2007, p. 250), podendo ainda receber outros significados como *espírito* (BURKERT, 1985, p. 179). Segundo Burkert (1985, p. 181), *daimon* não é um tipo de ser quase-divino, mas um não-personificado modo peculiar de atividade.

²⁰ Tradução de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Bruno Buccini, 1968.

Ao final do quinto estásimo, o coro avista a chegada de Hércules. Ele se aproxima acompanhado de uma mulher misteriosa com o rosto encoberto. No encontro com Admeto realiza-se o êxodo da peça. Hércules entra em cena para retribuir a seu anfitrião. O primeiro ato é reclamar que a franqueza é necessária para a amizade (φίλον πρὸς ἄνδρα χρὴ λέγειν ἐλευθέρως, Ἄδμητε) (v. 1008-10). Em segundo lugar, revela o motivo de seu retorno: presentear a Admeto. Hércules aproveita a situação para enganar seu hospedeiro (LLOYD, 1985, p. 129). Este momento é dotado de bom humor. Segundo Lloyd (1985, p. 129), a alternância de momentos *alegres* e *tristes* pode ser interpretado como necessário para o desenvolvimento da ação a partir da situação inicial²¹. Identificamos, pois, a presença de um movimento dialético para resolução do drama. Esta alternância encaixa-se na estrutura binária notada nos capítulos anteriores.

O retorno da personagem Alceste é um elemento surpreendente da peça. Ao longo de todo o drama, havia se discutido sua morte. Ela agora é reconduzida à vida com Admeto por Hércules. Ela permanece calada em toda esta cena. Segundo Drew (1931, p. 310), isto pode ser devido ao fato que, na época da peça, apenas dois atores ainda se revezavam em diversos papéis. Também há a hipótese de que Eurípides estaria criticando a convenção de apenas dois atores falarem. Na verdade, Eurípides é limitado ao diálogo entre apenas dois personagens em cena (DREW, 1931, p. 310).

A resistência de Admeto em receber a nova mulher é rompida apenas quando seu amigo lhe pede isto como um favor (v. 1101). Admeto aceita a nova mulher e acontece, então, o momento de *reconhecimento* (ἀναγνώρισις) quando o casal encontra-se novamente. Segundo Aristóteles (Poética, 1452a, 30. 1997, p. 26), o *reconhecimento* é um dos elementos essenciais da tragédia, quando “se passa do ignorado ao conhecer”²². Na cena final da peça, Alceste, que está morta, torna à vida. A personagem que se encontrava no campo do não ser, isto é, da negação da vida, passa novamente para o lado do ser, o lado dos vivos. Temos, assim, um movimento dialético da personagem. Na vida, ela é aquela que

²¹ “The tension between happy and unhappy elements of the play can thus be resolved if it is interpreted in terms of development of the action from the initial situation” (LLOYD, 1985, p.129).

²² ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή (Poética, 1452a, 30).

é. Na morte, aquela que não é. Neste intervalo entre vida, morte e vida, ela assume o espaço paradoxal daquela que é e não é (ἔστιν τε καὶ κέτ' ἔστιν v. 521), indicando, portanto, haver um intervalo entre o momento de vida e de morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizar uma leitura detalhada da *Alceste* de Eurípides, o primeiro ponto que observamos é que se trata de uma peça de contrastes. Diversos elementos se contrapõem ao longo desse drama. A luz e a escuridão, a vida e a morte, o pai e o filho, o ser e o não ser, marcam uma temática amparada em binariedades. Seguindo em nossa análise, identificamos que o debate entre vida e morte é central nessa tragédia. A personagem Alceste é um dos poucos exemplos de mitos gregos que transitam entre o mundo dos mortos e o dos vivos.

Notamos, por conseguinte, que a mente grega quando reflete sobre a relação entre vida e morte, acolhe um singular paradoxo. Na obra de Eurípides existe um intervalo dentro deste paradoxo que consiste no processo entre as condições de vivo e morto. A utilização do verbo ψυχοπαγέω (“sua alma se debate”) no verso 143 é um indicador deste processo. Eurípides demonstra existir um espaço intermediário em que é possível de se estar morto e vivo ao mesmo tempo.

Na abertura da peça, os personagens de Apolo e Tânatos representam a dualidade vida e morte pelo contraste de suas figuras. A primeira é luminosa, gentil e superior. A segunda é escura, sinistra e inferior. No primeiro episódio a serva destaca que Alceste está morta e viva; com isso, estabelece relação com o par oposto anterior e com os seguintes. Depreendemos daí que a peça possui uma espécie de estrutura subjacente apoiada em oposições. Até mesmo a utilização de dois atores com fala por cena, comprova tal binariedade.

Admeto e Alceste em sua cena dotada de lirismo estabelecem diferenças de gênero, responsabilidades e atitudes contidas no par *masculino* e *feminino*. A esposa entrega sua vida em nome do casamento que representa a unidade entre leito, filhos, marido e casa, representantes de seu universo. Eurípides revela uma visão de mundo em que a oposição entre *masculino* e *feminino* é estabelecida. Também a diferença entre *pai* e *filho* representa uma dualidade. No quarto episódio o embate entre Feres e Admeto é o conflito entre o que é *novo* e o que é *velho*, em relação a tradições, ritos e condutas.

A alternância entre momentos alegres e tristes é um movimento cênico necessário para desenvolvimento da trama. De forma correspondente, o sistema de favor e retribuição identificado na peça é um movimento dialético intrínseco ao enredo. Este movimento está contido no acolhimento de Admeto a Apolo e na proteção do deus; no sacrifício de Alceste e na promessa de Admeto não receber outra mulher; no acolhimento a Hércules e em sua retribuição. Na verdade, retribuir a um favor que lhe foi prestado revela-se como um dever.

O tipo de paradoxo formulado pelo autor encontra correspondência em algumas peças e poemas anteriores a *Alceste* bem como nos discursos sofistas posteriores. Podemos identificar que estes paradoxos estão inseridos em um mesmo universo discursivo e que a tragédia no século V torna-se porta-voz de discursos e de ferramenta para discussão epistemológica.

Deste modo, entendemos que a questão do ser e não ser representa um nó filosófico na peça, utilizado por seu autor com um efeito ilustrativo. Ainda a ação visível da tragédia aponta para uma solução do paradoxo. No início do drama, Alceste representa o ser, o que é. Em um segundo momento, Alceste tem sua existência suspensa, configurando em si o paradoxo. Quando Admeto recebe Hércules no palácio, Alceste passa a não ser, para no final transformar-se novamente em ser. A personagem de Eurípides representa o trânsito de um ente entre dois mundos. Alceste engendra em si a ambiguidade da vida e da condição humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Poética. *A poética clássica* - Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BURNETT, Anne Pippin. The Virtues of Admetus. *Classical Philology*, v. 60, n. 4. out. 1965.

BURKERT, Walter. *Greek Religion*. Trad. John Raffan. Massachusetts: Harvard University Press, 1985.

DREW, D. L. Euripides' Alcestis. *The American Journal of Philology*, v. 52, n. 4. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1931, p. 295-319.

CALLIMACHUS. Hymn to Apollo. In: CRANE, Gregory R. Perseus Digital Library. Medford: Tufts University. Disponível em <http://www.perseus.tufts/>, atualizada 11 de julho de 2012. Acesso em 02/12/2012.

ÉSQUILO. *Eumênides*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

EURIPIDES. Alceste. Trad. Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Bruno Buccini, 1968.

_____. *Alcesti e Eraclidi*. Trad. Nicoletta Russello. Milano: Oscar Mondadori, 2008.

GRIFFITH, Mark. 'Telling the Tale': a performing tradition from Homer to pantomime. In: MCDONALD, Marianne and WALTON, Michael (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. New York: Cambridge University Press, 2007.

_____. Greek Middlebrow Drama (Something to do with Aphrodite?). In: REVERMANN, Martin and WILSON, Peter (Ed.). *Performance, Iconography, Reception – Studies in Honour of Oliver Taplin*. New York: Oxford University Press, 2008

LLOYD, Michael. Euripidis' 'Alcestis'. *Greece and Rome, Second Series, Volume 32*, 1985, 119-131. Southampton: Classical Association, Oct, 1985.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAPADOPOULOU, Thalia. *Heracles and Euripidean Tragedy*. New York: Cambridge University Press, 2005.

PARKER, L.P.E. *Euripides Alcestis*. New York: Oxford University Press, 2007.

TRABULSI, José Antônio. *Dionisismo, poder e sociedade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.