

ALCESTE: O HEROÍSMO NO SACRIFÍCIO OU O SACRIFÍCIO DO HEROÍSMO? (UMA LEITURA DA ALCESTE DE EURÍPIDES)

Fernando Brandão dos SANTOS*

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo tentar levantar alguns problemas do texto Alceste de Eurípides, levado à cena por volta de 438 a.C. em Atenas. No estudo aqui estabelecido, tenta-se primeiramente verificar como se configura o herói no mundo grego (tendo como base os textos de Homero e os textos de Calino e Tirteu, poetas líricos); depois, verifica em que medida é possível considerar uma heroína a figura de Alceste na Alceste de Eurípides, ou seja, verifica como se confere este estatuto à mulher. Também se discute como a noção de sacrifício entra na noção de heroísmo, sobretudo na figuração heroica da mulher.

UNITERMOS: Alceste; tragédia grega; heroísmo feminino; sacrifício; campo de batalha; a casa; o quarto nupcial; o leito; o mundo dos mortos.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma possível leitura do texto de Eurípides, *Alceste* – um dos espetáculos teatrais apresentados em Atenas no século V a.C.

Na presente leitura, busca-se atentar para dois aspectos importantes. Um deles trata do heroísmo e do que ele representa na economia do texto; o outro, do que aqui será chamado de sacrifício. Ambos estão presentes em quase toda a literatura grega antiga, ora predominando um, ora prevalecendo outro. Nesse texto de Eurípides, é quase impossível distinguir o que é o que, já que o próprio mito de Alceste comporta dois temas: sacrifício e heroísmo. Tanto se pode ler *Alceste* tendo em mente que se está diante de uma história mergulhada no heroísmo – e, nesse caso, deve-se estabelecer em que ele consiste – como também sob o prisma do sacrifício – do mesmo modo, torna-se necessário explicar como se caracteriza o sacrifício de uma esposa por seu marido.

Alceste tem sido considerado um drama satírico, por muitos estudiosos, quer por sua estrutura interna ligeiramente afastada da tragédia, quer por sua temática dominante: a história de uma mulher que por livre decisão resolve sacrificar sua vida em favor do próprio marido. Não é comum nas tragédias gregas tal história de amor e devotamento. No entanto, mesmo que se considere *Alceste* como um drama satírico, é impossível retirar do texto certas dificuldades que a leitura pode ir apresentando. Embora neste trabalho toquemos em algumas delas, sabe-se que ainda se está longe de resolvê-las, o que também não nos impede de apresentá-las e mesmo discuti-las.

* Departamento de Linguística – Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação – UNESP – 14800 – Araraquara – SP.

Uma das primeiras dificuldades que logo se tornou uma das principais perguntas do trabalho foi a de como inserir a mulher num quadro de heroísmo no mundo grego. Haveria um código heróico em que a mulher, à semelhança do homem guerreiro, e posteriormente do cidadão, pudesse perpetuar sua imagem por meio de um ato glorioso? De acordo com o texto de Eurípides, a morte de Alceste parece apontar para isso. Como será visto, em diversas passagens do texto, sua morte é comparável à bela morte do guerreiro que, em um campo de batalha, entrega seu vigor e beleza física para que no momento de sua morte, esse momento ímpar, seu nome e seu feito fiquem glorificados para todo o sempre e sejam transmitidos de geração em geração através, sobretudo, do canto. Mas a bela morte, como também veremos, tem sua contrapartida no rito do sacrifício, em que a vítima é oferecida (morta e queimada segundo prescrições minuciosas e precisas) para a mediação com as divindades. Nesse caso, a morte de Alceste, bem como todo o conjunto significativo do seu gesto, pode configurar-se como sacrifício, se ficar entendido que ela morre no lugar do marido para que se cumpra um desígnio divino; mas já há um deslocamento da noção de sacrifício, que coloca o gesto de Alceste como algo que se aproxima mais da noção cristã que daquela verificada na própria cultura grega antiga.

Assim, o trabalho tenta discutir algumas dessas questões, que provavelmente levarão a outras tantas, muitas das quais certamente nos passaram despercebidas. É certo, porém, que este breve contato com um texto de Eurípides tenha sido suficientemente estimulante para despertar nossa admiração por sua técnica genial de apresentar certas questões de maneira dialética, a partir das quais se podem observar os dois lados de um único problema, e para que nos apaixonássemos por sua fixação (se é que o termo não se revela muito psicanalítico) em retratar, de maneira tão fina e tão crua, o mundo da mulher grega, o mundo de Alceste, essa figura feminina que encontra projeção até os nossos dias: um personagem que se sacrifica como mulher por seu marido, como a mãe por seus filhos; ao mesmo tempo, é a rainha exemplar, a rainha dos *domōn* de Feres, rainha do lar.

"Ai
como é difícil tornar-se herói
só quem tentou sabe como dói
vencer Satã só com orações..."

Agnus Dei (Aldir Blanc e João Bosco)

Aspectos do heroísmo*

Um dos grandes elementos que compõem o rico mosaico da cultura grega é, sem sombra de dúvida, o heroísmo. Todas as etapas da grande literatura grega estão marcadas de alguma forma pela sua presença, quer com a apresentação de um código heróico, quer com o próprio questionamento de sua dimensão. De Homero à literatura tardia do helenismo, a figura do herói perpassa o tempo e ganha cores e expressões que lhe vão imprimindo os séculos e a socie-

* Não será examinado aqui o estatuto do herói enquanto um problema que se deva estudar à luz da história das religiões, segundo os cânones, por exemplo, de Mircea Eliade. Entretanto, deixa-se registrada a interessante notícia sobre a palavra ἥρωσ que nos dá Lewis Farnell em seu livro *Greek hero cults and ideas of immortality*: "Or again the original meaning of the word ἥρωσ might be used as proof of the wide extension of actual hero-cult in pre-homeric times if we took the explanation offered by a Swedish scholar, Wide: he has argued that the aboriginal use of the term ἥρωσ is 'chthonian', that it denoted a power of the lower world; hence the name of the goddess Ἥρα a 'chthonian' goddess; hence the invocation of Dionysos, a god of the nether world, in the Hymn of the Elean women as ἥρωσ Διόνυσσε; hence the common use of the word in later Greek for a deceased person who is honoured with worship". Oxford, 1921 (7, p. 15 e 16).

dade em suas constantes transformações. Como ponto de partida, então, não ousaremos afirmar que houve na Grécia um único modelo de herói, a partir do qual outros teriam sido plasmados. Ao contrário, ao acompanhar o surgimento dos diversos gêneros literários, observa-se como a figura do herói se vai construindo segundo os valores de cada época, ganhando novas cores, perdendo as antigas ou mesmo retomando-as de maneira diversificada.

No entanto, é inegável que a primeira figura de herói de que se tem notícia na literatura grega é a de Aquiles, na *Ilíada* de Homero; muitos outros foram constituídos a partir dessa figura exemplar, mesmo que seja para estabelecer um antagonismo, isto é, ainda que o herói seja um modelo exatamente contrário ao de Aquiles, como, por exemplo, o Ulisses de *Hípias menor*, de Platão.

Na *Ilíada*, pode-se constatar que o espaço do herói está claramente demarcado física e moralmente: o espaço garantido para o herói (isto é, aquele em que se pode dar o heroísmo) é o campo de batalha*. Entretanto, essa delimitação física e moral compreende certas regiões que, atualmente, estão cercadas por outras fronteiras, estudadas sobretudo pelas ciências sociais e pela psicologia. Sendo assim, muitas vezes o discernimento de tais regiões fica difícil. É preciso ter claro que se está tratando com valores de sociedades antigas e que raramente elas apresentam valores correspondentes aos nossos. Os valores do guerreiro em sua preocupação e mesmo ocupação com a morte gloriosa, muito maior do que com a morte em si mesma ou a destinação da alma (já que esta vai para o Hades), põem o estudioso exatamente de frente para esse mundo espiritual tão diferente daquele de que somos os herdeiros. Assim, Aquiles, o herói dos heróis, o maior dentre todos, o melhor dentre os combatentes que se dirigiram a Ílion, pode caracterizar-se como um homem especial, seja por sua origem divina (ele é filho da deusa Tétis e de um mortal, Peleu), seja por sua estrutura moral. Mas o que se nota é que o herói representado por Aquiles é um super-homem justamente porque tudo em relação a ele caminha para uma super-humanidade. Em outras palavras, em Aquiles, o humano existe em excesso, levado às últimas conseqüências. E é pelo excesso que a afronta a sua *timé* guerreira vai ser caracterizada. Aquiles não suporta a idéia de ser relegado a um segundo posto por Agamênon (este último na linguagem formular de Homero é sempre a autoridade máxima do exército grego, o *ánax andrôn***). Dessa forma, suas relações com o mundo guerreiro pautam-se sempre pelo descomedimento, na mesma medida em que com isso o seu valor guerreiro seja exaltado. É quase impossível, para nós, entender por que, uma vez ofendido, Aquiles abandona o campo de batalha. Pode-se dizer que volta ao cenário guerreiro por um motivo muitíssimo especial, que se configura na morte de seu companheiro Pátroclo. Pode-se

* Leia-se em *Ancient Greek Literature*, de C. M. Bowra: "but the epic poets kept the memory of efforts and achievements, even failures, belonging to an age when men were still the son of gods. To this tradition we owe the *Iliad*. It tells of the siege of Troy, and though its action falls into the last year of the ten years' siege and the actual capture lies outside its scope, it gives the main characters and issues of the Trojan War. Its action takes place mainly on the battlefield or in the camp; its chief characters are soldiers, and many of its excitements are military". (3, p. 2)

** Jean-Pierre Vernant afirma: "para Aquiles, qualquer ofensa, venha ela de onde vier, é igualmente insuportável e inextinguível, por alta que seja a posição que eleva o seu autor acima de si mesmo na hierarquia social; toda desculpa, todo reconhecimento público de culpa, por satisfatória que possa parecer a seu amor próprio pela extensão e pelo caráter público da reparação, permanece vã e ineficaz. Semelhante a um crime lesa-majestade, a afronta feita a Aquiles só pode ser paga, a seus olhos, por um rebaixamento total e definitivo do culpado. Este extremismo da honra torna Aquiles um ser marginal, encerrado na solidão ativa de sua cólera". *In Discurso nº 9*, "A bela morte e o cadáver ultrajado" (18, p. 33).

argumentar que o poeta quer retardar a narrativa adiando cada vez mais a volta de Aquiles para o combate, já que o herói está fadado a morrer prematuramente nele. Entretanto, como frisou J. P. Vernant, a morte do guerreiro na circunstância do combate é o oposto da não-vida, que seria o esquecimento; a glória imperecível (*kleós aphthiton*) é aquela condição de escapar à velhice, ao silêncio, à ausência da fama e toda aquela ação vigorosa, mesmo levando o herói a experimentar o sofrimento máximo ou entregar a flor de sua juventude à morte, ficando para os que são e para os que serão (18, p. 40-41).

Posteriormente, na literatura grega, o tema do heroísmo vai ganhando outras faces. Em Calino, poeta do fim do século VII a.C., ouvimos a voz que convoca os jovens ao combate:

"Até quando ficais aí inertes? quando tereis um coração intrépido,
ó jovens? não vos envergonhais perante os vizinhos de serdes tão excessivamente fracos? Em paz credes viver, quando a guerra domina toda a terra
.....
e quem está morrendo lance o último dardo, pois
é uma honra e uma glória para um homem lutar
pela pátria, pelos filhos e pela mulher legítima
contra os inimigos; a morte um dia virá, quando
as Moiras a tecerem; vamos! que cada um vá em
frente a lança erguendo e sob o escudo o intrépido
peito protegendo, desde o início da luta corpo
a corpo. Pois escapar à morte marcada pelo destino
não é possível ao homem, nem que ele provenha
de antepassados imortais. Muitas vezes o homem
que escapa ao combate e ao ruído dos dardos,
regressa, mas em casa a Moira da morte o atinge.
E, entretanto, esse não é amado pelo povo nem pranteado,
enquanto pelo outro, se algo lhe acontece,
o pequeno e o grande choram; porque o povo todo sente
a falta de um homem forte, pois, como em uma torre
nele põe os olhos; porque o que é próprio de
muitos ele realiza sozinho". (2, p. 68)

Sem dúvida, o mundo heróico de Homero ainda exala seu perfume sangrento, mas há modificações que se verificam também em outros poetas mais ou menos contemporâneos de Calino. A própria forma da composição (elegia) denuncia uma quebra na tradição do verso homérico (hexâmetro datílico)*. Note-se que também a proposição de combate apresentada no poema de Calino já contém diferenças em relação ao modo homérico. Veja-se ainda o poeta Tirteu, que teria, mesmo sendo ateniense, composto canções guerreiras para os espartanos, no século VII a.C.:

"pois é belo que um homem valente morra caído
na frente de batalha lutando por sua pátria.
Mas abandonar sua terra e seus campos férteis

* Veja-se *Early Greek Elegists*, de C. M. Bowra, para uma apreciação mais profunda da nova forma poética, pós-homérica (3).

e mendigar é de todas as coisas a mais vergonhosa, errando com a querida mãe e o velho pai, com os filhos pequenos e a mulher legítima; pois odioso ele será entre aqueles a quem chegar; se cede à indulgência e à horrível pobreza; desonra sua família, envergonha seu nobre rosto; todo desprezo e vício o acompanham. Se então pelo homem errante nenhuma solicitude há, nem respeito nem atenção nem piedade, com coragem por nossa pátria lutemos e pelos filhos morramos em poupar nossas vidas. Vamos! ó jovens, lutai, permanecendo uns ao lado dos outros; não tomeis a iniciativa da fuga vergonhosa nem do medo, mas tornai grande e intrépido no peito o coração e não ameis a vida quando lutais contra o inimigo. Aos mais idosos, cujos joelhos já não são ágeis, não abandoneis fugindo. Pois é vergonhoso isto: caído na frente de batalha fazer diante de jovens um homem mais idoso, de cabeça já branca e barba grisalha, exalando a alma intrépida no pó, com as ensangüentadas vergonhas nas próprias mãos – abominável para os olhos e impiedade para ver – e o corpo despido; para os jovens tudo fica bem, enquanto possuem a flor esplêndida da amável juventude: um jovem é, para os homens, admirável de ver e, para as mulheres, amável estando vivo, e, caído na frente de batalha, é belo. Vamos! que cada um permaneça firme com as pernas afastadas e ambos os pés fincados na terra, o lábio mordendo com os dentes” (2, p. 69-70).

Em ambos os poetas, o ideal heróico prende-se à bela morte, a exemplo da bela morte homérica. Entretanto, configura-se um novo tipo de heroísmo, pois nos dois poemas não é o valor de um único guerreiro que se tem em conta, mas sim a presença de cada indivíduo no combate de um conjunto. É o cidadão da *pólis* que, defendendo a sua cidade, pode conquistar a bela morte por ocasião de um combate em que estão em jogo todas as estruturas da própria *pólis*. Trata-se, na verdade, da defesa *incontinenti* das novas formas sociais que se configuraram no mundo antigo e, por conseguinte, das transformações sofridas, inclusive de formas de combate. Daí aparecer em acréscimo à imagem homérica do velho desfigurado caído a figura da mulher, dos filhos e dos pais*. O surgimento dessa poesia que exalta o indivíduo e seus valores frente à comunidade, isto é, da poesia que realça o valor individual frente ao conjunto complexo da *pólis*, em oposição ao conjunto das famílias tradicionais (cujas origens remontam às divindades), acompanha outras transformações ocorridas no mundo grego antigo. Como esclarece Bruno Snell, “na época do tempo da lírica, a *pólis* grega, a cidade-estado, torna-se estabelecida; no lugar da velha sociedade feudal aí emerge uma nova comunidade que repousa sobre a lei e a ordem. Não nos deve surpreender que o conhecimento da individualidade e o estabe-

* Cf. *Ilíada*, XXII, 71 a 76, para um confronto.

lecimento comunitário da *pólis* sejam eventos contemporâneos, pois ser um cidadão não é o mesmo que pertencer a uma massa de criados. A lei é o novo elo que estreita os homens” (17, p. 69). Todo o ideal guerreiro é herdado de Homero, mas adaptado às novas condições sociais emergentes com a experiência da *pólis*. Poder-se-ia afirmar, mesmo que com certo exagero, que a poesia de Calino e Tirteu constituem-se numa propaganda do Estado, utilizando para isso o material de que dispunha a antiga poesia homérica. Werner Jaeger, na sua *Paidéia*, estuda os resultados dessa transmissão dos valores homéricos às sociedades gregas pós-homéricas e sua continuidade histórica (10). E, sem sombra de dúvida, na tragédia se verificará o confronto mais profundo desses valores; no palco virá à tona todo o conflito entre o ideário homérico, aristocrático, e o da *pólis*.

Na tragédia, o herói já não é aquele que morre num combate singular e sangrento, mas o que ‘sangra’ numa luta que se poderia chamar “interior”. Contudo, no herói trágico, duas forças antagônicas movem-se: de um lado, os valores árcaicis, herdados da tradição via poesia homérica; de outro, os valores surgidos a partir da sociedade que se constituiu sobre as leis comuns a todos os homens da *pólis*. É o mundo aristocrático com todo o seu peso formador e o mundo político com toda a sua disposição para colocar em debate, na ágora, seus valores comuns. Dessa forma, na tragédia, tudo aponta para o conflito (*agōn*) vivido pelo próprio mundo grego; desde a estrutura das peças de teatro até a escolha dos temas abordados pelos autores trágicos, todas as incidências denunciam um estado mental reinante que se pode chamar de consciência trágica*.

O herói trágico, apesar de ter sua imagem inspirada no mundo homérico, na verdade traz para a cena as mesmas angústias e preocupações por que passava o público ateniense do século V a.C.**

O mito de Alceste

O mito de Alceste está associado a diversos outros mitos. Alceste é a bela filha de Pélias, aquele que foi esfaqueado por Evadne e Anfínome, irmãs dela, persuadidas por Medéia, por ocasião da expedição dos Argonautas (8, vol. II, cap. 155, p. 315-320; vol. I, cap. 69, p. 275-278).

Seu casamento com Admeto teria acontecido a partir de uma disputa entre príncipes e reis que, segundo o desejo de Pélias, teriam de dar uma volta num estádio com um carro atrelado a um javali e a um leão (8, vol. I, cap. 69, p. 275-6).

Como Admeto tivesse tido Apolo como servente por um ano, devido a um castigo a que o deus fora submetido por Zeus, foi ajudado pelo deus amigo e venceu a prova, conquistando a noiva. O mito da submissão de Apolo prende-se a outra narrativa mítica da qual apenas apresentamos um breve resumo.

Apolo mantinha uma paixão por Corônis, uma mortal, de quem inclusive viria a ter um filho. Mas Corônis, por sua vez, apaixonou-se por um mortal, Ísquis. Apolo, ao tomar conhecimento da traição da amada, dispara suas flechas contra os dois, atingindo Corônis mortalmente. Quando percebe o mal que causara, tenta, inutilmente, salvar-lhe a vida. Hermes consegue salvar o filho, que nasceu quando o corpo da mãe já queimava na pira funerária. A criança é Asclépio, que, educado por Quíron, aprende a ciência da cura. Torna-se tão hábil que chega

* Cf. “O momento histórico na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas”, in *Mito e tragédia na Grécia antiga*, de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (20).

** Cf. B. M. Knox, *Oedipus at Thebes, Sophocles tragic hero and his time*, em que o autor, analisando a peça *Édipo Rei*, traz essas questões à tona (12).

mesmo a ressuscitar mortos famosos, como Licurgo, Capaneu, Tíndaro e Hipólito. Hades, senhor dos infernos, sentindo-se lesado e ultrajado, queixa-se a Zeus contra a arte de Asclépio. Zeus, com seu raio, fulmina-o e a seus pacientes, mas ele mesmo depois devolveria a vida a Asclépio. Apolo, como vingança, quis usurpar o trono de Zeus e chegou a matar os Ciclopes. A pena de Apolo seria, então, ficar retido para sempre no Tártaro, junto aos inimigos de Zeus, se sua mãe, Leto, não tivesse intervindo junto a Zeus, que atenuou a pena, reduzida a um ano de trabalhos a serviço de Admeto, filho de Ceres (8, vol. I, cap. 21, p. 94).

Admeto casa-se com Alceste. No dia do casamento, por ter deixado de sacrificar a Ártemis, ao entrar no quarto nupcial, em vez de encontrar sua bela esposa, encontra um emaranhado de serpentes sibilantes. Admeto, apavorado, pede socorro ao seu deus amigo, Apolo, que, por sua vez, intercedendo junto à irmã, Ártemis, consegue que no dia de sua morte outra pessoa morra em seu lugar. Ninguém aceita trocar de lugar com Admeto, nem pai nem mãe nem amigos. Somente Alceste, sua bela esposa. Chega o dia fatídico, morre Alceste. Mas, naquele mesmo dia, Admeto recebe um hóspede muito importante, Hércules. Este, no final, acaba por resgatar a vida de Alceste e trazê-la de volta ao convívio dos seus como uma forma de agradecimento pela excelente hospitalidade, ainda que Admeto estivesse em grande tribulação por causa da morte da esposa (8, vol. I, cap. 69, p. 275-8).

Como se pode perceber, a tarefa de reunir esses mitos todos em torno de uma só figura é comparável à montagem de um imenso quebra-cabeça. O mosaico de mitos que compõe o mito de Alceste aponta para algumas direções; chamamos a atenção para duas: a presença de Apolo e de seu filho Asclépio, que poderia ser relacionada a um certo aspecto salvacionista do mito de Alceste; a presença de Hércules, um herói essencialmente civilizador, que pode ser ligado com o que se chama de herói preso a idéias salvacionistas desenvolvidas por outras civilizações do mundo antigo.

No texto de Eurípides, *Alceste*, nota-se que o mito foi ligeiramente alterado, pois não há referência ao esquecimento de Admeto quanto ao sacrifício de Ártemis por ocasião de seu casamento. Não sabemos quando se dá o contrato em que Alceste teria aceitado morrer. A única coisa que se depreende é que Alceste, assim como todos, sabia antecipadamente que iria morrer por sua livre escolha.

A Alceste de Eurípides

Segundo os estudiosos da dramaturgia grega, *Alceste* foi um dos primeiros trabalhos de Eurípides e teria sido apresentado como drama satírico em Atenas no ano de 438 a.C. Albin Lesky afirma: "a mais antiga peça existente, *Alceste*, para a qual ficou estabelecida a data de 438, está separada por um bom par de anos de sua primeira apresentação com *As Peleidas*, em 455" (14, p. 165). Louis Méredier, editor e tradutor do texto na França, afirma que "*Alceste* foi representada sob o arcontado de Glaucinos, então 438, provavelmente nas grandes Dionisíacas" (1, p. 49). Ainda afirma que "é seguro que *Alceste* ocupava o lugar de um drama satírico" (1, p. 49). Ajunte-se H. D. F. Kitto aos autores que colocam *Alceste* como drama satírico, tragi-comédia, ao lado de *Ifigênia em Táuris*, *Íon*, *Helena* (11).

Entretanto, a questão que mais nos chama a atenção nesse texto de Eurípides é a ligação do casamento de Alceste com sua própria morte, geralmente entendida não como um ato de heroísmo, mas de sacrifício. Alguns estudiosos entendem que o texto *Alceste* está ligado a motivos folclóricos universais, pois apresenta "o tema do sacrifício até a morte, por amor" (14, p. 165). Jacqueline de Romilly entende que a peça é uma tragédia e trata do sacrifício de uma jovem mulher que aceita morrer por seu marido (16, p. 134). Dessa forma, entender o ato de Alceste como heróico traz algumas dificuldades. É preciso antes tentar entender em que medida

pode-se inserir a mulher na categoria dos heróis, uma classificação atrelada sobretudo ao mundo masculino e, exclusivamente, à atividade guerreira. Por outro lado, não existe dificuldade em considerar seu ato como de sacrifício. Uma leitura mais atenta revela que ambos os conceitos, além de presentes no texto, combinam-se e nos apresentam uma figura estranha que, na verdade, só aparece morrendo. Quando volta do mundo dos mortos, nada fala; contudo, em seu silêncio, revela alguma coisa sobre o mundo da mulher na Grécia antiga. Como colocou G. M. A. Grube em seu livro *The drama of Euripides*, "trata-se de uma peça desconcertante para o estudante moderno, não só pela história inaceitável, como também pelo tipo de 'milagre' que pareceria 'ridículo'" (9, p. 129). Mais adiante o autor afirma que essa peça de Eurípides apresenta-se "numa mistura desconcertante do cômico e do trágico" (9, p. 131).

Mesmo assim, com toda essa dificuldade em situar o texto num ou noutro gênero teatral da Grécia antiga, ainda que também distante de nós por mais de dois mil anos, a *Alceste* de Eurípides parece estar gritando acerca de certas questões que vão ficando cada vez mais claras à medida que se vai relendo a peça. Obviamente, se o autor escreveu um drama trágico, o texto mostra-se um pouco débil, já que o jogo trágico propriamente inexistente; se tendeu para o cômico, o que facilmente se pode verificar em certas passagens, sobretudo quando se tem em cena o herói Hércules, não deixa de apresentar também problemas quase sem saída, como se costumam encontrar na tragédia. O que nos parece evidente é que a figura de Alceste, de maneira bem tímida, denuncia o papel e a função da mulher na estrutura familiar da casa. Sabemos hoje que Eurípides, considerado por estudiosos um misógino durante muito tempo, mais que qualquer outro escritor de teatro grego conhecido da antiguidade, soube trazer para a frente da cena o mundo das mulheres, seus dissabores, suas angústias, seu confinamento em uma sociedade sabidamente dominada por valores masculinos. Por seu intermédio, o mundo feminino antigo veio à tona e as mulheres, que ele apresentou em todos os seus textos, puderam dizer de uma maneira polêmica o pouco que se sabe a respeito de sua condição no mundo antigo*.

Em nossa leitura percebemos que o centro da peça é Alceste, caracterizada não como uma vítima sacrificial, mas como uma heroína, e veremos por quê. A discussão sobre o sacrifício em si conduz a outras instâncias que no momento não nos ajudariam muito a compreender o que se tem chamado aqui de "ato sacrificial" ou mesmo de "sacrifício". Quando usamos esses termos, estamos tendo em mente a noção moderna e comum sobre sacrifício.

O texto de Eurípides ignora a lenda de que Alceste tomou conhecimento de sua morte prematura na data de seu casamento e descreve apenas o dia em que se dá sua morte. A abertura da peça, com o diálogo entre Apolo, protetor de Admeto, e a Morte personificada, além de preludiar a entrada de Alceste (o que vai realmente acontecer somente no verso 244) reforça certos conceitos sobre a morte e o destino, refletindo sobre a parte que cabe a cada um dos mortais. Enquanto a figura de Alceste é louvada e mesmo celebrada como a de uma heroína, a de Admeto só aparece para que se reforce a esposa em seu gesto extremo. Admeto configura-se quase como o anti-herói. Em nenhum momento do texto aparece a palavra grega ou outras que indiquem ser sacrificial seu gesto. Assim, pode-se ver que o prólogo, discussão entre Apolo e a Morte, põe em evidência que seu ato é quase, se não efetivamente, uma perturbação na ordem cósmica. A morte faz parte do humano; só pela proteção de um deus, Apolo, Admeto consegue de maneira inusitada uma barganha, ganhando mais tempo de vida. Pai e mãe teriam recusado morrer em seu lugar, assim como os amigos. Somente a esposa, a mãe de seus filhos, a mulher da casa, é quem aceita a morte, vista aí como sacrifício, num gesto absurdo de desprendimento. Mas se esse gesto de Alceste é entendido como "sacrifício", é preciso ter claro que

* Leia-se a opinião sobre o assunto em Albin Lesky, *A tragédia grega* (14, p. 169).

pode-se inserir a mulher na categoria dos heróis, uma classificação atrelada sobretudo ao mundo masculino e, exclusivamente, à atividade guerreira. Por outro lado, não existe dificuldade em considerar seu ato como de sacrifício. Uma leitura mais atenta revela que ambos os conceitos, além de presentes no texto, combinam-se e nos apresentam uma figura estranha que, na verdade, só aparece morrendo. Quando volta do mundo dos mortos, nada fala; contudo, em seu silêncio, revela alguma coisa sobre o mundo da mulher na Grécia antiga. Como colocou G. M. A. Grube em seu livro *The drama of Euripides*, "trata-se de uma peça desconcertante para o estudante moderno, não só pela história inaceitável, como também pelo tipo de 'milagre' que pareceria 'ridículo'" (9, p. 129). Mais adiante o autor afirma que essa peça de Eurípides apresenta-se "numa mistura desconcertante do cômico e do trágico" (9, p. 131).

Mesmo assim, com toda essa dificuldade em situar o texto num ou noutro gênero teatral da Grécia antiga, ainda que também distante de nós por mais de dois mil anos, a *Alceste* de Eurípides parece estar gritando acerca de certas questões que vão ficando cada vez mais claras à medida que se vai relendo a peça. Obviamente, se o autor escreveu um drama trágico, o texto mostra-se um pouco débil, já que o jogo trágico propriamente inexistente; se tendeu para o cômico, o que facilmente se pode verificar em certas passagens, sobretudo quando se tem em cena o herói Hércules, não deixa de apresentar também problemas quase sem saída, como se costumam encontrar na tragédia. O que nos parece evidente é que a figura de Alceste, de maneira bem tímida, denuncia o papel e a função da mulher na estrutura familiar da casa. Sabemos hoje que Eurípides, considerado por estudiosos um misógino durante muito tempo, mais que qualquer outro escritor de teatro grego conhecido da antiguidade, soube trazer para a frente da cena o mundo das mulheres, seus dissabores, suas angústias, seu confinamento em uma sociedade sabidamente dominada por valores masculinos. Por seu intermédio, o mundo feminino antigo veio à tona e as mulheres, que ele apresentou em todos os seus textos, puderam dizer de uma maneira polêmica o pouco que se sabe a respeito de sua condição no mundo antigo*.

Em nossa leitura percebemos que o centro da peça é Alceste, caracterizada não como uma vítima sacrificial, mas como uma heroína, e veremos por quê. A discussão sobre o sacrifício em si conduz a outras instâncias que no momento não nos ajudariam muito a compreender o que se tem chamado aqui de "ato sacrificial" ou mesmo de "sacrifício". Quando usamos esses termos, estamos tendo em mente a noção moderna e comum sobre sacrifício.

O texto de Eurípides ignora a lenda de que Alceste tomou conhecimento de sua morte prematura na data de seu casamento e descreve apenas o dia em que se dá sua morte. A abertura da peça, com o diálogo entre Apolo, protetor de Admeto, e a Morte personificada, além de preludiver a entrada de Alceste (o que vai realmente acontecer somente no verso 244) reforça certos conceitos sobre a morte e o destino, refletindo sobre a parte que cabe a cada um dos mortais. Enquanto a figura de Alceste é louvada e mesmo celebrada como a de uma heroína, a de Admeto só aparece para que se reforce a esposa em seu gesto extremo. Admeto configura-se quase como o anti-herói. Em nenhum momento do texto aparece a palavra grega ou outras que indiquem ser sacrificial seu gesto. Assim, pode-se ver que o prólogo, discussão entre Apolo e a Morte, põe em evidência que seu ato é quase, se não efetivamente, uma perturbação na ordem cósmica. A morte faz parte do humano; só pela proteção de um deus, Apolo, Admeto consegue de maneira inusitada uma barganha, ganhando mais tempo de vida. Pai e mãe teriam recusado morrer em seu lugar, assim como os amigos. Somente a esposa, a mãe de seus filhos, a mulher da casa, é quem aceita a morte, vista aí como sacrifício, num gesto absurdo de desprendimento. Mas se esse gesto de Alceste é entendido como "sacrifício", é preciso ter claro que

* Leia-se a opinião sobre o assunto em Albin Lesky, *A tragédia grega* (14, p. 169).

não se trata da noção comum aos gregos em que a vítima sacrificial não passa de um dos elementos desse ato e não seu centro. O sacrifício, em seu sentido original, tem como função assegurar o estatuto do homem no mundo, ou seja, através de um gesto repetitivo (que não pode ser alterado em nenhuma de suas partes constitutivas) renova um antigo contrato com as divindades*.

G. M. A. Grube entende que a morte de Alceste prende-se a uma tentativa de salvaguardar a segurança de seus filhos e preservar, sobretudo, o reino para seu filho (9, p. 130). Mas o texto pouco nos informa sobre esse provável projeto de Alceste. Já no prólogo, a notícia de que mais uma vez a Morte será enganada fica no ar. Desde o início, a idéia de que Alceste vai ser salva fica evidente. Apolo em sua última fala afirma que ela será arrancada da morte pela força das mãos (Βία...έξαίρησεταιιν v. 69). E, então, como entender sua entrega abnegada se, no final, ela será anulada pela intervenção de Hércules?

Ainda há nesse prólogo *nuanças* sutis que Eurípides endereça a um tipo de ateniense que, provavelmente, estaria assistindo ao espetáculo. Não é gratuita a referência aos rituais fúnebres suntuosos das famílias mais abastadas. Apolo, justificando a tentativa de salvar Alceste, pergunta por que a Morte não levaria uma mulher mais idosa, pois esta teria um funeral mais rico, mais pomposo:

"Κᾶν γραῦς ὄληται, πλουσίως ταφήσεται" (v. 56).

Ao que ela responde prontamente:

"Πρὸς τῶν ἐχόντων, φοῖβε, τον νόμον τίθης" (v. 57).

"A favor dos que possuem, Febo, propões a lei?"

Após a saída da Morte e de Apolo, um coro de senhores de Feres entra em cena, cantando a Alceste. É interessante notar que geralmente as peças das grandes heroínas de Eurípides têm coro feminino. Em *Alceste*, o coro é masculino. G. M. A. Grube é partidário de que a figura central da peça seja Admeto, daí o coro ser masculino (9, p. 101). Esse primeiro canto coral apresenta, contudo, a dúvida que vai perpassar toda a peça: Alceste morreu ou não? Essa ambigüidade será trabalhada por Admeto ao tentar esconder de Hércules a suposta morte da esposa. Mas nessa primeira manifestação do coro, o que se pode ressaltar é que Alceste, mesmo antes de morrer, é considerada a melhor das mulheres. Embora sua excelência venha à luz por causa da morte, não depende visceralmente dela.

"Ἄλκηστις, ἔμοι πᾶσι τ' ἀρίστη
δόξασα γυνή
πόσιν εἰς αὐτῆς γεγενῆσθαι" (v. 83-85)

Em que consiste sua excelência, então, sua *aristéia*? Ora, como vimos anteriormente, a excelência para o herói guerreiro, desde Homero, consistia em enfrentar a morte, seja por um ideal

* Tentaremos esclarecer aqui brevemente a constituição do ritual do sacrifício entre os gregos antigos. Heslodo é o autor que mais nos esclarece a respeito. Em sua *Teogonia* descreve como se deu o primeiro ritual de sacrifício: após uma ruptura entre deuses e homens, fica estabelecido que as partes perecíveis (carnes, entranhas, etc.) serão queimadas e distribuídas entre os homens; já os ossos e gordura serão queimados junto a resinas odoríficas para os deuses. Cf. *Teogonia*, v. 535, 6; 570-612 e *Trabalhos e os dias*, v. 42 e seqüência. Na noção grega de sacrifício está implícita a idéia de mortalidade. Surpreendentemente associada ao estatuto da mortalidade aparece a primeira mulher, Pandora. Cf. *La cuisine du sacrifice en pays grec* de Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant (5).

aristocrático, seja por um da *pólis*. Como Alceste é mulher, evidentemente, o código para estabelecer sua *aristéia* será pautado por outras regras. E, nesse sentido, o texto de Eurípides parece-nos revelador, porque vai explicitando em que consiste a excelência de Alceste. Desse modo, não podemos concordar com G. M. A. Grube que, em sua análise, propõe que a personagem principal do drama seja Admeto, argumentando que a aparição de Alceste revela-se extremamente pequena e, sobretudo, que o coro da peça é composto por homens (9, p. 101, 131).

O ato de sacrifício de Alceste, em toda a peça, vai ser caracterizado por um revestimento heróico, ou seja, como ato insuperável, que só encontra paralelo no gesto dos grandes heróis que abandonam suas vidas por uma causa nobre. Se, no mundo dos homens, a morte heróica, a bela morte, põe num primeiro plano toda a configuração do mundo masculino (aristocrático ou político), a de Alceste poria em evidência o interior do palácio, a vida da mãe com seus filhos, a da rainha com seus criados e a da mulher com seu esposo. Ainda que a aparição de Alceste seja pequena, em termos de aparição cênica, é suficiente para que sua figura seja trazida para o centro na configuração da casa. Antes e depois da morte, sua presença será marcada pela exaltação de seus valores, ou seja, pela falta que fará a todos, do rei aos escravos, passando pelos filhos. Alceste, ou melhor, sua morte é a mola propulsora de todo o drama, porque ela desloca todos os acontecimentos e até mesmo, como o próprio G. M. A. Grube ressalta, acentua a oposição entre Admeto e seu pai Feres (9, p. 130).

Nossa leitura está mais em consonância com a de Jan Kott em sua análise intitulada *The veiled Alcestis*. Para o referido autor, “a ação essencial da peça passa-se no quarto. Na casa de Alceste e de Admeto, no drama de Alceste e de Admeto, o leito é a peça principal da mobília” (13, p. 81). É assim que, no lugar do mensageiro, usual em tantas outras tragédias, uma ama traz as notícias do interior do palácio. O melodrama entre o coro e ama traz à cena como teria sido o último dia de Alceste no interior do palácio, um espaço reservado exclusivamente à mulher e às criadas.

Continuemos a observar um pouco mais algumas afirmações que aparecem nesse melodrama que também prelude a entrada em cena de Alceste. O coro, após saber que Alceste ainda vive, mas que já caminha para a morte, afirma:

“Ἴστω νυν εὐκλεῆς γε κατθανουμένη
γυνή τ' ἀρίστη τῶν ὑφ' ἡλίῳ, μακρῶ” (v. 150-1).

“Saiba, a mulher que vai morrer é gloriosa
e dentre as sob o sol a melhor, muitíssimo”.

Ao que responde, numa longa narrativa, a serva:

“Πῶς δ' οὐκ ἀρίστη; τίς δ' ἐναντιώσεται;
τί χρή γενέσθαι τὴν ὑπερβεβλημένην
γυναῖκα; πῶς δ' ἂν μᾶλλον ἐνδείξατό τις
πόσιν προτιμῶσ' ἢ θέλουσ' ὑπερθανεῖν;
Καί ταῦτα μὲν δὴ πᾶσ' ἐπίσταται πόλις”. (v. 152-6).

Da fala da serva pode-se depreender o código máximo do heroísmo feminino. A glória máxima de Alceste consiste em abandonar a própria vida por seu marido. Nisso nenhuma mulher poderá ser comparada a ela. Sua virtude (*areté*) é conhecida por todos. Muito mais interessantes são os detalhes de sua preparação para o dia da morte. Prepara-se como se fosse para o seu casamento, assim como o herói guerreiro enfeita-se para a guerra. O paralelo entre morte e casamento, por sua vez, é atestado na iconografia de muitos vasos gregos, sobretudo

aqueles ligados ao movimento órfico. A morte representa a passagem para um outro mundo, que em muitas coisas é semelhante ao mundo mortal. Da mesma forma, o casamento é um rito de passagem em que se configura a mudança de estatuto social: uma nova lareira queimará para a doméstica Héstia. Alceste prepara-se para morte como quem se prepara para a cerimônia do casamento: lava seu corpo em água de rio, veste-se ricamente e faz uma prece a uma divindade feminina, não se sabe qual – talvez Ártemis, Perséfone ou mesmo Héstia, como chama atenção Louis Méridier (1, p. 63).

É interessante notar também que suas preces primeiro tratam de pedir ao filho uma esposa amorosa e à filha um nobre marido:

“... καί τῷ μὲν φίλην
σύζευξον ἄλοχον, τῇ δὲ γενναῖον πόσιν” (v. 165, 6).

“... e a ele se una uma esposa
amorosa, e a ela um nobre marido”.

Com *Alceste* estamos no domínio do *oikos*; tudo diz respeito à vida conjugal. Alceste percorre todos os altares da casa com a mesma dignidade e cumpre todos os ritos de sua despedida sem chorar e sem alterar a expressão do rosto.

“ἄκλαντος ἀστένακτος, οὐδέ τούπιόν
κακόν μεθίστη χρωτός εὐειδέῃ φάσιν”. (v. 173, 4)

“sem choro, sem gemido, nem o mal
que se aproximava mudou a natureza graciosa do rosto”.

Entretanto, é no quarto (*thálamos*), sobre o leito nupcial (*léchos*) (v. 175), que Alceste vai extravasar suas emoções e pôr à mostra seus sentimentos: morre para não trair seu marido. O leito poderá ter outra mulher mais afortunada, porém não mais *sophron*:

“ὦ λέκτρον, ἔνθα παρθένει’ ἔλυσ’ ἐγὼ
κορεύματ’ ἐκ τοῦδ’ ἀνδρός οὗ θνήσκω πέρρι,
χαῖρ’ οὐ γάρ ἐχθαίρω σ’ ἀπώλεσας δ’ ἐμέ
μόνην προδοῦναι γάρ σ’ ὀκνοῦσα καί πόσιν
θνήσκω. Σε δ’ ἄλλη τις γυνή κεκτήσεται,
σώφρων μὲν οὐκ ἄν μᾶλλον, εὐτυχῆς δ’ ἴσως” (v. 177-81).

“Ó leito, onde virginal perdi eu
a mocidade com este homem por quem morro.
Adeus! Contudo não te odeio; fizeste-me perecer
sozinha, pois também temendo trair o marido,
morro. Outra mulher vai possuir-te,
talvez mais afortunada mas não mais sensata”.

Depois de repetir a cena do choro no leito, a figura de Alceste torna-se ainda mais patética com a descrição da ama a respeito da aproximação dos filhos. O choro toma conta de toda a cena. E pela fala da ama fica-se sabendo que Admeto sofre uma dor tal como se ele próprio estivesse para morrer:

“Καί κατθανών τ’ ἄν ὄλετ’, ἐκφυγών τ’ ἔχει
τοσοῦτον ἄλγος οὐποθ’ οὗ λελήσεται”. (v. 197, 8).

“E morrendo, pereceria; escapando tem
tamanha dor da qual jamais ouvira falar”.

Cabe ainda à ama narrar que Admeto não quer que Alceste o abandone, algo mais patético, absolutamente incoerente com a própria proposta da morte de Alceste para salvá-lo:

“Κλαίει γ’ ἄκοιτιν ἐν χεροῖν φίλην ἔχων,
καί μὴ προδοῦναι λίσσεται, τάμηχανα
ζητῶν...” (v. 201-203).

“Chora com a esposa querida nas mãos,
e roga que não o abandone, coisas impossíveis
procurando...”.

Como notou G. M. A. Grube, a presença da palavra *prodounai* ocorre algumas vezes no texto; a primeira na fala de Alceste, reproduzida pela ama (v. 180), e na de Admeto, também relembra pela ama (v. 202) (9, p. 133-4).

Depois, observa-se em duas falas de Admeto a Alceste, já com ambos em cena:

“Ἐπαίρει σαυτήν, ὦ τάλαινα, μὴ προδώς” (v. 250)

“Levanta-te, ó infeliz, não te entregues”.

“μὴ πρὸς σε θεῶν τλήῃς με προδοῦναι” (v. 275)

“Pelos deuses, resigna-te a não me abandonar”.

O sentido do verbo oscila entre abandonar, trair e entregar-se. Para Jan Kott, cuja leitura radicaliza antagonicamente contra a figura de Admeto, a traição é um dos elementos que mostram a fraqueza do esposo. Para o autor, Admeto “cai em deslizos da língua e está pensando em traição” (13, p. 84). A questão da traição no texto de Alceste, no nosso entender, merece um estudo minucioso, que infelizmente foi impossível fazer no presente trabalho.

Num outro canto coral, pedindo a libertação das dores e dos sofrimentos, o coro deixa registrada sua opinião a respeito do casamento: ele provoca mais dor que alegria. O caso de Alceste é o sinal mais visível de sua reflexão (v. 237-43). Ainda se ressalta mais uma vez que Alceste é a melhor esposa (*aristēs alōchou*) e que, para o coro, Admeto levará uma vida invivível (*abiōton/lōn ēpeita chrōnon bioteúei*) (v. 242, 3).

Somente após essa fala entram em cena Alceste e Admeto. Ambos dialogam alguma coisa que não se pode entender a princípio, pois cada um fala de coisas que não caminham juntas. Ela parece estar em estado de delírio, inclusive já vislumbrando o mundo dos mortos; ele, com o discurso, tenta evitar que ela morra e pede, como já se viu antes, coisas impossíveis. A cena de sua despedida é uma das mais longas da peça toda e comporta um grande discurso de Alceste, respondido por outro igualmente longo de Admeto. Porém, da fala de Alceste o que se pode ressaltar:

“Ἐγὼ σε πρεσβεύουσα κἀντι τῆς ἐμῆς
ψυχῆς καταστήσασα φῶς τόδ’ εἴσοραν
θνήσκω, παρόν μοι μὴ θανεῖν ὑπὲρ σέθεν...” (v. 282-4).

Sua morte está comprometida com a vida de Admeto e esta com sua morte; um elo indissolúvel. Prossegue sua declaração dizendo que poderia ter optado por ficar viúva e com isso casar novamente com um cidadão rico entre os tessálios (v. 285-6), mas que prefere privar-se dos dons da juventude (v. 288-9). Acusa os pais de Admeto de traição:

“ Καίτοι σ’ ὁ φύσας χή τεκοῦσα προύδοσαν...” (v. 290).

“ Na verdade, traíram-te o genitor e a genitora”.

Sua preocupação maior reside em deixar os dois filhos órfãos. Sua fala, então, encaminha-se no sentido de pedir a Admeto que não se case uma segunda vez, não por uma questão de ciúmes ou de fidelidade conjugal, pois anteriormente admitira que no mesmo leito onde deixara a virgindade, outra ali haveria de ter os prazeres (v. 177-182) conjugais, mas porque está preocupada com o tratamento que seus filhos poderiam receber de uma madrasta. A figura da mãe aparece na fala de Alceste. Sua preocupação maior centra-se na filha. “O filho ‘macho’ tem no pai uma alta torre” (v. 311), mas a filha, sem a mãe, como preservará sua virgindade? Que mulher encontrará na companhia do pai? Quem a honrará e não destruirá na juventude o seu casamento? Não terá mãe para entregá-la em seu casamento e para ajudá-la na hora de nascerem os filhos? (v. 312-9). Todas essas dúvidas de Alceste põem à mostra o frágil mundo feminino, suas regras básicas e suas imposições sociais.

No discurso-resposta, Admeto jura nunca mais ter uma outra esposa. Seu luto será eterno. Ele revela promessas e louvores: não se ouvirão mais a lira e a flauta nem haverá mais suntuosos banquetes ou jogos; seu lugar no leito será preenchido por uma estátua.

E, no final de sua fala, algo um tanto absurdo:

“ Ἄλλ’ οὖν ἐκεῖσε πρόσδόκα μ’, ὅταν θάνω,
καί δῶμ ἐτοίμαζ’, ὡς συνοικήσουσά μοι” (v. 363,4).

“ Mas, então, lá me espera, quando eu morrer
e a casa prepara, como morasses comigo”.

E depois:

“ Ἐν ταῖσιν αὐταῖς γάρ μ’ επισκήψω κέρδοις
σοι τοῦσδε θεῖναι πλευρά τ’ εκτεῖναι πέλας
πλευροῖσι τοῖς σοῖς’...” (v. 365-7).

Pode-se entender que o autor quisesse imprimir à personagem de Admeto uma situação de desespero pela morte da mulher. Se não houvesse um contrato anterior, esse momento realmente seria de tensão trágica, mas como, antecipadamente, já se sabe que Alceste vai morrer, essa cena torna-se apenas patética, chegando próxima à comédia. A fala de Admeto revela-se sempre um tanto retórica, pois logo após a cena da morte de Alceste, quando Hércules chega, ele não parece o homem que acabou de perder a esposa. Numa linguagem dúbia e vacilante, deixa entender outra coisa. “Em seus lamentos Admeto roga a Alceste que o espere, mas não lhe ocorre que ele próprio poderia esperar por ela em seu túmulo” (13, p. 84). Alceste morre e sua morte é mais profunda que a morte bufa do prólogo (13, p. 84). O choro-canto de seu filho (e não de sua filha) é comovente e, ao mesmo tempo que demonstra o domínio masculino sobre o feminino, revela o que está subjacente à morte de Alceste:

“... οἰχομένας δέ σοῦ,
μᾶτερ, ὄλωλεν οἶκος” (v. 414, 5).

“... partindo tu,
mãe, está ruída a casa”.

A casa tem na figura da mãe seu eixo interior. Assim se entende por que Eumelo, dirigindo-se ao pai, diz que o casamento de ambos foi em vão (v. 412, 3).

Admeto, em outro discurso, após a morte efetiva de Alceste, proclama a celebração dos funerais em honra à morta e proíbe por doze luas a execução de instrumentos musicais e, senhor da situação, já não é o mesmo que queria morrer junto a ela. Admite que a excelência de Alceste dá-se exatamente porque ela entregou a vida em seu lugar. Em sua fala pode-se depreender que há muito esperava aquele dia, sem deixar claro que o soubesse desde o do casamento, como assegura a tradição do mito.

Paradoxalmente, o coro entoia um canto que anuncia o feito de Alceste:

“ Πολλά σε μουσοπόλοι
 μέλψουσι καθ’ ἐπτάνον τ’ ὄρειαν
 χέλυν ἐν τ’ ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις,
 Σπάρτα κύκλος ἀνικα Καρνείου περινίσεται ὥρας
 μηνός, ἀειρομένας
 παννύχου σελάνας,
 λιπαραῖσι τ’ ἐν ὀλβίαις Ἀθάναϊς.
 Τοίαν ἔλιπες θανοῦσα μολ-
 πᾶν μελέων ἀοιδοῖς” (v. 445-55).

“Muito os que cultuam as Musas
 hão de te celebrar na lira montesa de
 sete cordas e proclamando com hinos sem canto,
 quando o ciclo do mês Carneio completar
 em Esparta as horas, elevando-se
 por toda a noite a lua,
 e na opulenta e rica Atenas,
 ao morreres, deixaste tais dan-
 ças aos aedos de canções”.

Não entraremos aqui no mérito da questão sobre o tipo de verso a ser usado para cantar Alceste (se é musicado, apenas falado, ou mesmo se comporta a dança ou não) na fala do coro, ou mesmo se seria com instrumento musical ou não. O que interessa é que, como no caso dos heróis, seu feito glorioso pode passar para a posteridade sob a forma de canto. Justamente isso confere a Alceste o “estatuto” de heroína, e seu feito passa a ser um exemplo para as mulheres, ou seja, a mulher pode entrar para o rol dos heróis desde que morra por seu marido*.

A cena seguinte é a entrada de Hércules, que vindo de um dos seus trabalhos, busca pouxada na casa de Admeto. Dialogam primeiramente Hércules e o corifeu e, depois, Hércules e

* Observe-se aqui a preocupação de Louis Méridier: “’Αλύροις ὕμνοις paraît viser des récitations épiques, des poèmes débités, et non chantés avec le soutien d’un instrument. Toutefois l’épithète ἀλύροις n’exclut pas nécessairement tout accompagnement musical. Les Carnées, en l’honneur d’Apollon, se célébraient tous les ans à Sparte et dans les pays doriens pendant les mois Carneios (août-septembre), et duraient neuf jours. L’histoire d’Alceste y figurait sans doute parmi les légendes rappelées à la gloire du dieu. A quoi fait allusion la mention d’Athènes? Un scolion fameux y chantait la légende d’Admète, mais il est probable qu’il s’agit ici de solennités au cours desquelles était glorifié le dévouement d’Alceste. Euripide a peut-être en vue, comme l’a supposé H. Weil, les drames qui, de son temps, lui étaient consacrés à Athènes, non seulement son *Alceste*, mais celle de Phrynichos (et l’*Admète* de Sophocle?) ’Αλύροις ὕμνοις se rapporterait alors aux vers tragiques” (1, p. 74,75).

Admeto. A ambigüidade da conversa entre estes dois sobre a recém-morta leva-nos a pensar que aqui começa exatamente a parte satírica do drama. A partir desse momento, a figura de Alceste é marcada por sua ausência, por seu silêncio sepulcral: em torno de Alceste cria-se uma tensão ambígua. Surge, então, para denominar a morte, o termo *othneios*, que, como frisou G. M. A. Grube, tem dois caminhos: a estrangeira ou a parente não-ligada por laços de sangue (9, p. 138). Na fala de cada um deles, o termo toma sentidos divergentes. Um conta sobre uma estrangeira morta, o outro lembra uma parente não de sangue. De qualquer maneira, a mulher legítima, ainda que tenha laços de parentesco com o marido, não tem laços de consangüinidade, e, portanto, não é "parente" do marido*.

Outro tema que aparece nessa cena é o da hospitalidade de Admeto, que, mesmo em situação extrema, recebe Hércules em seu palácio. O coro, depois que Hércules entra no recinto, chama a atenção de Admeto: por que não teria revelado a morte da esposa ao amigo da casa? Admeto teme que Hércules buscasse hospitalidade em outro lugar e argumenta que não aceitaria ouvir dizer que em sua casa o estrangeiro foi recusado como hóspede, empregando o termo *xénos* (v. 567), que se refere ao estrangeiro investido de sua "estrangeiridade", isto é, daquilo a que é necessário prestar todos os ritos de hospitalidade.

Após a saída de Admeto, o coro irrompe num canto coral laudatório da casa (*oikos*) de Admeto, ressaltando a ligação que mantém com Apolo e terminando por lançar um voto de esperança, que se liga à própria fala de Apolo no prólogo. Neste exato momento, entra em cena o féretro de Alceste em direção à pira funerária**. A presença em cena é a de um cadáver para-mentado para o seu último caminho (*hystáten hodón*, v. 610). Uma outra presença, esta bem viva, inusitada: o pai de Admeto, Feres, trazendo ornamentos fúnebres para a heroína. O velho Feres reafirma o ato glorioso de Alceste:

“πάσαις δ’ ἔθηκεν ἑυκλεέστερον βίον
γυναϊξίν, ἔργον τλαῖσα γενναῖον τόδε” (v. 623, 4).

“... a todas as mulheres estabeleceu uma vida
gloriosíssima, tendo suportado essa nobre tarefa”.

O casamento de Alceste e Admeto é supervalorizado por Feres:

“... Φημί τοιούτους γάμους
λίειν βροτοῖσιν, ἢ γαμεῖν ὄνκ ἄξιον” (v. 627, 8).

“... Afirmo que tais casamentos
para os mortais resolve, ou casar não vale a pena”.

Casar só tem valor nas circunstâncias do casamento de Admeto, ou seja, quando a mulher está disposta a morrer por seu esposo.

A cena que segue essa fala de Feres é o que Jacqueline Duchemin, em seu livro *L'AGÓN dans la tragédie grecque*, chama *agōn* da peça, entre os versos 614 a 738 (6, p. 73). O debate é acirrado e parece que o velho Feres em sua argumentação sai-se melhor que Admeto, pois seu discurso, embora consoante com a fala da Morte no prólogo, deixa mais claro que a aceitação de Admeto em permanecer vivo é uma decisão que contraria as leis divinas e não

* Sobre a instituição do casamento, leia-se *Le mariage*, de J. P. Vernant (19).

** No texto aparece a palavra *téphos*, que pode significar ritos fúnebres que compreendem desde as libações até os cantos lamuriosos e também a própria sepultura. O corpo, depois de receber os ritos, era incinerado; as cinzas, colocadas numa urna, que depois era enterrada num túmulo.

se garante por nenhuma lei de toda a Hélade. Se para Admeto é agradável contemplar a luz, também para outros, incluindo-se o próprio Feres, agrada estar vivo. Nos diálogos curtos e rápidos, *nuances* da irracionalidade de Admeto ficam evidenciadas (v. 715, 6 – por exemplo). Admeto, que enganou Hércules para parecer o melhor dentre os anfitriões, é o pior filho e o pior esposo. Aceita o estrangeiro com honras devidas (*xénos*), mas desrespeita sua mulher estrangeira (*oithneios*), recusando os laços de parentesco não-consangüíneos.

O coro prossegue a marcha fúnebre elogiando a figura de Alceste. A cena seguinte é a revelação a Hércules, por um servo, sobre quem realmente morrerá. Novamente a tensão dramática é quebrada pela figura bufa de Hércules, que aqui já está um tanto bêbado (*merry* para G. M. A. Grube, 9, p. 141). O escravo descreve com minúcias o comportamento burlesco de Hércules. Este, ao saber que a morta é Alceste, vai buscá-la no Hades e sai de cena. Voltam Admeto e o coro. Numa fala, Admeto professa que preferia não ter casado e assim não estaria sofrendo, mas se esquece de que, se não tivesse casado, não teria quem morresse em seu lugar e de que, portanto, àquela altura, estaria no Hades. Lamenta o leito nupcial vazio e, conseqüentemente, a falta de cantos e alegria. Com a ausência de Alceste está instaurada a desordem no palácio. Observa Jan Kott que, “quando Admeto retorna à casa, vindo do funeral, não está muito chocado com o leito nupcial vazio, mas com o chão todo coberto de poeira” (v. 946, 7). Os chãos das tragédias gregas estão manchados, com freqüência, de sangue, mas nunca antes estiveram “não-lavados e sujos” (13, p. 80). O coro replica com um estranho hino: ressalta a necessidade de uma mulher no palácio; já admite que uma outra ocupe o lugar vazio de Alceste. Na seqüência da peça, entra Hércules conduzindo uma mulher pela mão e a entrega a Admeto, que a recusa. Admeto revela o motivo:

“... τόν ἥβωνθ', Ἡράκλεις, οὐ ράδιον
εἴργειν' ἐγὼ δέ σοῦ προμηθείαν ἔχω” (v. 1053, 4)

“... o vigor da juventude, Hércules, não é fácil
evitar; eu por ti tenho precaução”.

O temor de Admeto prende-se sobretudo à censura que o coro pode fazer-lhe se aceitar a estrangeira no lugar de Alceste. O coro, por sua vez, alterando sua posição do início do drama, em que reprovava veementemente seu segundo casamento, agora quase o incentiva a aceitar a mulher trazida por Hércules. Admeto vai cedendo aos poucos, até que aceita tocar na mão da mulher. Hércules ergue-lhe o véu, e a estrangeira mostra-se com as mesmas feições de Alceste – é a Alceste trazida do mundo dos mortos por Hércules*.

CONCLUSÃO

No mundo da mulher o ato heróico pode se confundir muito mais facilmente com o sacrifício. Talvez daí tenha surgido para nós a idéia de que esse tipo de gesto se prenda mais a um ato de sacrifício que realmente a um ato heróico. Como se tentou demonstrar aqui, o sacrifício no mundo grego antigo implicava, antes de mais nada, a mediação entre diferentes planos (dos homens e dos deuses, por exemplo).

Se a figura de Alceste se insere no que se pode chamar de sacrifício por amor, no texto de Eurípides, sua história está amarrada de tal forma que o que fica evidente é o código heróico aplicável à mulher, pondo também à mostra em que consistia o mundo feminino. Através de

* Jan Kott afirma: “the lifting of the veil in Alcestis is the moment of truth. But this final gesture is ambiguous. The stranger has unveiled herself but Alcestis has remained veiled” (13, p. 108).

seu sacrifício, o mundo do *oikos* vem à cena e fica exposto à análise e ao julgamento. Como se procurou nesta leitura, todos (Admeto, Eumelo, coro, Feres e Hércules) aplicaram para Alceste o vocabulário comum ao herói guerreiro. Sua morte foi gloriosa, bela. Seu gesto insuperável será celebrado em cantos para a posteridade. Se a mulher está ausente do mundo guerreiro, espaço reservado exclusivamente aos homens, o mundo da casa não se sustenta sem ela*.

Outra reflexão que se pode inferir a partir da leitura de *Alceste* é que o universo do sacrifício grego, longe de apresentar a mesma noção cristã, que implica o sofrimento de um e mesmo sua morte para a salvação de um conjunto, representa um sinal que visa renovar o estatuto mortal do homem em contraposição ao de imortalidade dos deuses. Por outro lado, percebe-se que se misturou posteriormente a outras noções, como à do *pharmakós*, chegando àquela que hoje temos de sacrifício, empregada às vezes para se referir a figuras como Alceste.

Numa primeira leitura, a vida de Alceste é a de Admeto, ou, melhor dizendo, sua morte assegura a vida do esposo. Mas, como Alceste volta do mundo dos mortos, seu gesto (morrer pelo marido) pode ficar invalidado, e aí se criaria um interessante debate jurídico. Mas, em sua volta, Alceste caracteriza-se pelo silêncio, que incomoda o leitor moderno, como provavelmente teria incomodado o público ateniense.

Revendendo todo o drama (o dia de sua morte, as cenas patéticas da despedida, as declarações piegas do coro e de Admeto, a entrada bufa de Hércules, o duro discurso de Feres, etc.), o que fica evidente é que com a ausência da mulher a casa sucumbe. Supondo que Alceste se recusasse a morrer pelo marido, o silêncio dela seria de outra natureza, aquele que todo herói teme: não ser reconhecido pela sociedade, pelo conjunto dos cidadãos. Portanto, o silêncio, ainda que seu gesto pudesse ser invalidado por ter voltado à vida, fala mais alto que qualquer grande discurso. O público e nós não mais ouvimos a voz de Alceste. No terrível espetáculo de sua volta do mundo dos mortos, pode-se vislumbrar apenas seu rosto petrificado. Não é à toa que Admeto, ao contemplar o rosto de Alceste, quando Hércules lhe ergue o véu, grita:

“ὦ θεοί, τί λέξω; θαῦμ’ ἀνέλπιστον τόδε’
 γυναῖκα λεύσσω τήνδ’ ἐμήν ἐτητύμως;
 ἢ κέρτομός μ’ ἐκ θεοῦ τις ἐκπλήσσει χαρά” (v. 1123, 25).

“Ó deuses, que direi? Este é um prodígio inesperado:
 contemplo esta minha mulher verdadeiramente?
 ou alguma brincadeira divina me abate?”

Admeto espera que seja uma brincadeira (*Chará*), e não realidade. Pode-se até pensar que Admeto não queria sua volta. Alceste vai voltar para o interior do palácio, e novamente as portas do mundo do *oikos* ficarão fechadas nos palcos atenienses. Mas seu silêncio vai ser suficientemente forte para que continue nos convidando à reflexão.

* Cf. o livro de W. T. MacCary, *Childlike Achilles, ontogeny and philogeny in the Iliad*, em que se estuda a presença feminina no mundo da guerra (15).

SANTOS, F. B. dos – *Alcestis*: heroism in sacrifice or sacrifice of heroism? *Alfa*, São Paulo, 32: 101-118, 1988.

ABSTRACT: *The present article has a subject a tentative of bringing up some problems on the Euripides' text Alcestis, played at Athens about 438 B.C. In the study here presented first we try to verify how is configured the hero on the ancient Greek world, based upon texts of Homer, Calinus and Tirtaeus; then we verify how it is possible to consider Alcestis as a heroine in Euripides' Alcestis, or in other words, we verify how a woman can reach this status. We also discuss how the idea of sacrifice is able to influence the idea of heroism, especially in the heroic figuration of woman.*

KEY-WORDS: *Alcestis; Greek tragedy; female heroism; sacrifice; battle-field; home; nuptial bedroom; bed; dead's world.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. EURIPIDE – *Le Ciclop – Alceste – Médée – Les Héraclides*. Texte établi e traduit par Louis Méredier. Paris, Belles Lettres, 1965.
2. TIRTEU et alii – *Antologia de poetas gregos*. Tradução e organização de Daisi Malhadas et alii. Araraquara, UNESP, 1976.
3. BOWRA, C. M. – *Ancient Greek literature*. Oxford, Clarendon Press, 1967.
4. BOWRA, C. M. – *Early Greek elegists*. Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1960.
5. DETIENNE, M. & VERNANT, J. P. – *La cuisine du sacrifice en pays gres*. Paris, Gallimard, 1979.
6. DUCHEMIN, J. – *L'ΑΓΩΝ dans la tragédie grecque*. Paris, Belles Lettres, 1968.
7. FARNELL, L. R. – *Greek hero cult and ideas of immortality*. Oxford, Clarendon Press, 1921.
8. GRAVES, R. – *Los mitos griegos*. Trad. Luis Echávarri. Madrid, Alianza, 1985. 2v.
9. GRUBE, G. M. A. – *The drama of Euripides*. 3. ed. London/New York, Methuen, 1973.
10. JAEGER, W. – *Paideia, os ideais da cultura grega*. Adap. brasileira de Mônica Stahel M. da Silva. São Paulo, UNB/Martins Fontes, 1986.
11. KITTO, H. D. F. – *Greek tragedy, a literary study*. 3. ed. London, Methuen, 1966.
12. KNOX, B. M. – *Oedipus at Thebes, Sophocles tragic hero and his time*. Boston, Norton Library, 1971.
13. KOTT, J. – *The eating of the gods, an interpretation of Greek tragedy*. 3. ed. London, Eyre/Methuen, 1974.
14. LESKY, A. – *A tragédia grega*. Trad. Alberto Guzik. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.
15. MacCARY, W. T. – *Childlike Achilles, ontogeny and philogeny in the 'Iliad'*. New York, Columbia Univ. Press, 1982.
16. ROMILLY, J. de – *La tragédie grecque*. 3. ed. Paris, Quadrige/PUF, 1982.
17. SNELL, B. – *The discovery of the mind in Greek Philosophy and literature*. New York, Dover, 1982.
18. VERNANT, J. P. – A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discurso* (9): 31-62, 1979.
19. VERNANT, J. P. – Le marriage. In: ———— *Myte et société en Grèce ancienne*. Paris, Maspero, 1974.
20. VERNANT, J. P. & VIDAL-NAQUET, P. – *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna L. de A. Prado, Filomena Y. H. Garcia e Maria da C. M. Cavalcante. São Paulo, Duas Cidades, 1977.