

HVMANITAS

“Alceste”, de Eurípides: o prólogo (1-76)

Autor(es): Santos, Fernando Brandão dos

Publicado por: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/27921>

DOI: DOI:http://dx.doi.org/10.14195/2183-1718_60_7

Accessed : 19-Apr-2024 20:22:02

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.



humanitas

Vol. LX

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. LX



ALCESTE, DE EURÍPIDES: O PRÓLOGO (1-76)*

...προλογίζει Ἄπολλων ῥητορικῶς.

FERNANDO BRANDÃO DOS SANTOS

Depto. de Lingüística da Faculdade de Ciências
e Letras – UNESP – Campus de Araraquara, SP
fbs.frc.si@uol.com.br

Resumo

A *Alceste*, como o primeiro texto de que dispomos de Eurípides, interessa quer por sua construção dramática quer pela concepção teatral que apresenta. O presente estudo foca com mais detalhe o prólogo (1-76) sob o ponto de vista do espetáculo sugerido pelo texto. Ele pode ser subdividido em duas cenas básicas: a primeira, abrindo a peça com o monólogo de Apolo (1-27), seguido da entrada de Morte em versos anapésticos (28-37); a segunda, com o diálogo estabelecido entre Apolo e Morte (38-76). Assim, neste prólogo, Apolo e Morte figuram as possibilidades de desenlace do que ainda está por ser encenado: o conflito entre a vida e a morte de Alceste e seus desdobramentos.

Palavras-chave: Alceste, prólogo, Apolo, Morte.

Abstract

The *Alcestis* is the first of the Euripides' plays to interest as for its dramatic construction as for the theatrical conception it presents. The present study focuses, with more detail, the prologue (1-76) under the point of view

* O presente trabalho foi desenvolvido a partir de nossa tese de doutoramento "Canto e Espectáculo em Eurípides: *Alceste*, *Hipólito* e *Ifigênia em Áulis*", São Paulo: FFLCH – USP, 1998.

of the spectacle suggested by the text. It can be divided into two basic scenes: the first, opening the play, with the Apollo's monologue (1-27), followed by the entrance of Death in anapaestic verses (28-37); the second, with the dialogue between Apollo and Death (38-76). So, in this prologue, Apollo and Death figure the possibilities of denouement of what is still to be staged: the conflict between the life and the death of Alcestis and its development.

Keywords: Alcestis, prologue, Apollo, Death.

1. O texto

Alceste é o primeiro texto de Eurípides a chegar até nós. Seu interesse imediato residiria mais na data de sua apresentação, estabelecida no ano de 438 a.C., do que na discussão sobre se é ou não ser uma tragédia, ou um drama satírico, ou ainda mesmo um drama pró-satírico. Podemos inferir, no entanto, que ela não é representativa dos primeiros trabalhos de Eurípides, uma vez que o dramaturgo teria estreado como compositor trágico por volta de 455 a.C.¹

Por outro lado, sendo a primeira peça disponível de Eurípides, será interessante observar sua estruturação dramática, as intervenções do coro e tudo que se relaciona ao espetáculo teatral concebido pelo poeta ainda que seja para um vislumbre de seu teatro. Aqui, focaremos com um pouco mais de detalhe o prólogo, chamando atenção para algumas questões da concepção do espetáculo sugerido pelo texto.

A peça tem suscitado muitos debates, sobretudo por ser considerada por alguns estudiosos um drama satírico, já pela última posição que ocupava na tetralogia apresentada pelo autor. Mas A. M. Dale, em sua edição comentada da peça, apresenta-a como "pró-satírica": "*Talvez nenhuma outra peça de Eurípides, exceto As Bacantes, provocou tanta controvérsia entre os estudiosos na busca de seu significado real.*" (Eurípides 1978: xviii).

A. M. Dale ressalta ainda a ausência de indicações, nas hipóteses, e em qualquer outro comentário antigo, de que Eurípides teria produzido sua *Alceste* para ocupar o lugar de um drama satírico, ao final de uma tetra-

¹ Para as datações da peça, seguimos A. Lesky 1981: 208-09. Para a discussão dos textos anteriores veja-se de D. J. Conacher 1970: 327-339. As citações e as traduções de *Alceste* são do texto estabelecido por A. M. Dale em Eurípides (1978), *Eurípides' Alcestis*.

logia. Segundo Dale ainda, o tom satírico da peça vem da cena após o funeral de Alceste, com um Hércules comilão e fanfarrão, quase bêbado, uma caracterização do Hércules típico da comédia. (Eurípides 1978: xx) O fato de *Alceste* ser reconhecidamente um drama pró-satírico, não constitui uma modificação muito profunda em sua essência dramática, segundo Dale (Eurípides 1978: xxi). Albin Lesky, em seu *Greek Tragic Poetry*, argumenta que, apesar de ocupar o quarto lugar numa tetralogia, isto é, o lugar de um drama satírico, *Alceste* não seria necessariamente um drama satírico, já que os títulos conhecidos dos dramas satíricos são poucos (menos de vinte e dois) e que as realizações de Eurípides nesse gênero, em relação às de Ésquilo e às de Sófocles, eram inferiores. Para o autor, os estudiosos têm errado ao forçar uma interpretação cômica da *Alceste* simplesmente pelo fato de ocupar o lugar de um drama satírico. Segundo Lesky, o realce dado às presenças de Morte e de Hércules quase bêbado foi exagerado: “*Alceste* é uma tragédia genuína, pelo menos no sentido antigo da palavra” (1981: 209).

O que nos interessa, então, é a idéia de termos diante de nós o primeiro texto de Eurípides, a despeito de sua datação e de sua posição numa tetralogia, com todas as peculiaridades de seu exuberante teatro.

2. Estrutura dramática de *Alceste*

O prólogo é protagonizado por Apolo e Morte (1-76); o párodo é aberto por um coro de velhos cidadãos de Feres, uma cidade da Tessália (77-135) e, ao que tudo indica, está dividido em dois semicoros; no primeiro episódio, temos uma serva de Alceste que dialoga com o coro, trazendo as últimas notícias dos acontecimentos de dentro do palácio (136-212); o primeiro estásimo é entoado pelo coro (213-243); no segundo episódio Alceste entra em cena entoando um canto e Admeto lhe responde falando (244-272); temos ainda algumas intervenções do coro e um canto do filho de Alceste, numa monodia (393-414) após a morte de Alceste em cena, terminando o episódio com uma fala de Admeto (434); o segundo estásimo, então é entoado (435-475) pelo coro; no terceiro episódio, temos a entrada em cena de Hércules, que se dirige ao coro e depois ao próprio Admeto (476-567); o terceiro estásimo introduz o funeral de Alceste (568-605); no quarto episódio, durante o funeral, temos a chegada

de Feres, pai de Admeto, e um *agón* trágico e, após o fêretro, também Hércules que, a esta altura, já está meio bêbado (606-961); o quarto estásimo prepara a volta de Hércules com Alceste (962-1005); no êxodo, temos a volta de uma Alceste silenciosa, trazida por Hércules do Hades (1008-1163).

O estudioso G. M. Grube insiste, em *The Drama of Euripides*, que a tragédia tem como personagem principal Admeto. O argumento que ele apresenta é interessante e vale a pena ser revisto na íntegra: “É necessário, entretanto, um alerta geral. Nossa moderna perspectiva romântica é capaz de criar dificuldades ao concentrar atenção na mulher, depois deixar a peça bem fora de foco. Apesar da beleza da cena de morte de Alceste, não é ela, mas Admeto, que é a personagem principal; a tragédia repousa amplamente no conflito das emoções em seu coração, um conflito apresentado com toda a visão psicológica de Eurípides. Se os críticos sentiram algo não satisfatório na personagem de Alceste, é porque eles muitas vezes a lêem erroneamente e forçam sobre ela um papel de estrela a partir suas próprias imaginações.” (1973: 131)

Ao contrário do que nos propõe G. M. Grube, uma leitura mais atenta nos levaria a interrogar por que Alceste dá nome à peça. Grube argumenta ainda que o coro da peça, composto por homens, torna improvável Alceste como personagem principal. O que dizer de *Hipólito*, já que seu coro principal é composto de mulheres de Trezena? E de *Orestes*, cujo coro é composto de mulheres argivas e mesmo de *Medéia*, cujo coro é composto de mulheres de Corinto que, apesar de solidárias com a heroína, são gregas e não estrangeiras? Em Eurípides, a força do espetáculo vem sobretudo dos contrastes por ele estabelecidos em cena.

3. O Prólogo (1-76)

O prólogo, como de hábito nas peças de Eurípides, exceção feita a *Ifigênia em Aulis*, começa por um monólogo de Apolo, seguido de um diálogo entre Apolo e Morte. Como se sabe, Eurípides não foi o único tragediógrafo a tratar do mito de Alceste no teatro. Além de um material tradicional a respeito de Alceste e Admeto e de sua ligação com Apolo, Frínico já havia apresentado uma *Alceste*, da qual só temos poucas anotações, uma das quais noticia que ele teria introduzido a Morte como

personagem em cena. Daí se conclui que essa apresentação da Morte não seria, portanto, uma criação original de Eurípides.²

Variaram muito de época para época as opiniões dos estudiosos sobre a função do prólogo, sobretudo em Eurípides. A. M. Croiset, por exemplo, entre o final do século XIX e o começo do século XX, em seu *Manuel d' Histoire de la Littérature grecque*, mesmo notando que este tipo de prólogo, encontrado já na primeira peça de que dispomos, é típico de Eurípides, comenta que a estrutura das peças apresenta algumas particularidades que devem ser notadas: “*Uma das principais é o emprego dos prólogos narrativos, atribuídos a um personagem isolado antes do começo da ação. É a forma de exposição mais rudimentar que se possa imaginar; não sendo encontrada nem em Sófocles, salvo nas Traquíncias, nem mesmo em Ésquilo.*” (s/data: 317)

Para Croiset, esta apresentação de prólogos narrativos deve-se ao fato de o poeta, nas partes em que a ação se desenvolve, trabalhar mais livremente com as lendas e complicar com êxito as situações dramáticas. As explicações neles apresentadas seriam também necessárias para esclarecimento dos episódios não bem amarrados e para dar ao conjunto uma aparência de unidade (s/ data: 318). Podemos inferir, a partir do que se lê em A. M. Croiset que Eurípides não domina muito bem a arte da poesia dramática (s/ data: 308).

A. M. Croiset tenta preservar Eurípides, ao ressaltar suas qualidades em relação à forma de apresentar em cena as fraquezas humanas e ao estabelecer uma comparação com Ésquilo e Sófocles. Com isso, parece-me estar, na verdade, seguindo de perto a cartilha de Aristóteles na *Póetica* que, embora acuse Eurípides de administrar mal as *outras coisas*, no que se refere à passagem do infortúnio para a felicidade, reconhece nele o mais trágico dos poetas (Aristote 1980: 1452^a 23-30).

Gilbert Murray em seu *Euripides and His Age*, já seguindo outra linha de abordagem do texto euripídiano, postula que no começo de cada peça de Eurípides sempre encontramos um prólogo que pode destruir a expectativa da ação a ser encenada: “*É uma longa fala com nenhuma ação propriamente dita; e não só nos conta a presente situação das personagens – o que é mais que monótono –, mas também o que vai acontecer com elas – o que nos parece*

²Veja-se Eurípides 1978: vii-xiv para a discussão sobre os antecedentes mitológicos e literários, e D. J. Conacher 1993: 327-333; veja-se também Eurípides 1970: 29-55.

prejudicar o resto da peça. E o crítico escoliasta moderno diz em seu íntimo: Eurípides não tinha nenhuma percepção de palco” (1955: 135).

Gilbert Murray faz, é óbvio, uma provocação, usando o ponto de vista mais comum sobre a arte dramática de Eurípides, tal como o de A. M. Croiset. Esclarece, em seguida, a necessidade de apresentar no prólogo o que hoje pode ser feito num programa impresso, a ser distribuído antes da representação. Assim, o prólogo apresentaria, ganhando tempo para uma ação tão concentrada como o é a da tragédia grega, as linhas do plano geral da peça, introduzindo as personagens, a situação dramática, mas sem detalhar ou mesmo antecipar *como* a intriga deveria se encaminhar ao longo dos episódios, já que, muitas vezes, o mito posto em cena também era de conhecimento do público (Murray 1955: 135-36).

Já para G. A. M. Grube o que os gregos chamavam de “prólogos” e “êxodos” não teria correspondência nos dramas modernos. Os prólogos de Eurípides aumentariam ainda a compreensão dos termos justamente porque em todas as suas peças temos um prólogo em que começa regularmente com um monólogo que traz informações sobre eventos anteriores ao da ação e as circunstâncias presentes “*de que o espectador necessita para apreciar, no conjunto, a situação representada diante dele*” (1973: 63)

Essa idéia de Grube nos parece a mais correta, se levarmos em conta a composição do espetáculo. Como sabemos, o teatro grego não tinha cortina, era representado a céu aberto. Como iniciar uma peça? Como situar todas as personagens dramáticas? Como situar o público que tem a sua frente uma *skéné* pintada? Como situar os espaços físico e emocional diante dos quais a peça inteira vai se desenrolar?

Parece-me ser essa a função primeira dos prólogos de Eurípides, que, de maneira geral, vão seguir regularmente esse propósito. Eurípides jamais vai privar o público das informações básicas, do chão, por assim dizer, sobre o qual caminhará toda a ação dramática.

Na *Alceste*, o prólogo pode ser dividido em duas cenas básicas: primeira) o monólogo de Apolo (1-27) e a entrada de Morte (em versos anapésticos, 28-37); segunda) o diálogo da Morte com Apolo (38-76). Em comparação com o prólogo de *Hipólito*, por exemplo, o de *Alceste* é bastante simples, porém de igual modo eficiente em nos situar no cerne da ação a se desenrolar durante os episódios.

Como já se disse, Eurípides não está tentando fazer segredo sobre o que deve acontecer em cena. Sabemos, por exemplo, desde o começo de

Medéia, já pela fala da ama, que algo pode acontecer aos filhos da personagem-título, que, desde o início da peça, está tomada pelo ódio (E. *Med.* 36-39; 89-95; 100-110; 112-118). Sabemos que Hipólito e Fedra, no *Hipólito*, vão morrer por decisão de Afrodite (E. *Hipp.* 1-56). Talvez se possa pensar numa atitude didática por parte do compositor, já que tinha liberdade para trabalhar os mitos a seu bel prazer, necessitando, assim, já no prólogo, deixar bem claro o que se vai desenvolver em cena. Albin Lesky afirma que o prólogo de *Alceste* já prediz o que vai acontecer esse respeito, mas depois experimentamos duas vezes a despedida de Alceste: uma no relato emocionado da escrava, depois “*racionalmente iluminado, na longa cena com Admeto. O coro faz sua parte para manter o significado central de sua morte sacrificial.*” (1981: 215)

G. A. M. Grube nos alerta ainda sobre os monólogos característicos dos prólogos de Eurípides, postulando que eles são verdadeiros e dramaticamente propõem um condicionamento emocional para o público (1973: 68). Com isso, G. M. A. Grube avança um pouco mais na compreensão dos prólogos de Eurípides, pois a levarmos em conta essa sua afirmação, forçoso é detectar, além de um programa prévio do que vai acontecer, também uma ambientação emocional. É no prólogo que o poeta começa a preparar emocionalmente o seu público para a intriga a se desenvolver em cena.

Na *Alceste*, “*Απολο προλογίζει*”, uma anotação técnica ao lado do texto, cujo sentido, conforme nos alerta A. M. Dale, é “*fala as palavras da abertura*” (Eurípides 1978: xl). E este prólogo pode ser considerado típico das peças de Eurípides. As informações básicas aparecem já nas primeiras linhas, nas quais podemos identificar o espaço cênico e quem fala:

Apolo: *Ó palácio de Admeto, no qual eu me resignei
aceitar a mesa servil, mesmo sendo um deus. (1-2)*

Apolo, ao iniciar a peça, coloca-nos frente ao cenário em que a ação vai se desenvolver durante todo o espetáculo. Mesmo não havendo detalhes, seguramente a cena se passa diante do palácio de Admeto. Essa afirmação basta para que saibamos onde se encontra Apolo. Em seguida vem sua identificação, através de uma referência indireta a Asclépio, seu filho, e a Zeus, seu pai, acompanhada da razão para estar ali presente naquele espaço físico (3-9). Se a primeira função deste prólogo é situar o público em relação à ação propriamente dita, cumpre notar uma outra

igualmente importante, a de ainda nos situar quanto ao tempo da ação, ou seja, o dia da morte de Alceste, o que justifica a partida imediata de Apolo (19-22). Mas, inserida a ação no tempo e no espaço, somos lançados também para dentro do motivo que o traz nesse dia à casa de Admeto, fazendo-nos prever ainda os possíveis desdobramentos dessa situação. Assim, passado e futuro confluem para o presente da ação dramática.

Do ponto de vista do espetáculo, ao relatar acontecimentos de um passado remoto, Apolo está criando uma intersecção com o presente. São fatos que se deram antes do que vai ser encenado a partir do “até hoje” do verso 9. Assim, além de desenhar o espaço físico, sua fala traça também aquilo que podemos chamar de espaço emocional, ou seja, a situação dramática que começa a se desenhar diante dos olhos e ouvidos do espectador. É interessante notar como Eurípides associa, já no prólogo, o mito de Asclépio, que tem como pano de fundo a idéia de renascimento após a morte, ao mito de Alceste, que será trazida de volta à vida. Temos, então, através da fala de Apolo, a reconstituição de uma cena mitológica. Não há aqui esclarecimentos mais detalhados sobre a razão por que Zeus resolve matar o filho de Apolo (122-131), mas os relatos míticos, de que talvez o público tivesse conhecimento, apresentam-no como aquele que, através dos conhecimentos médicos adquiridos de Quíron, seu educador, pode devolver a vida aos mortos. Na literatura anterior, encontramos Asclépio citado em algumas passagens da *Ilíada*; num hino homérico, *A Asclépio*, e mesmo numa longa passagem da *Terceira Pítica* de Píndaro.³ Aqui, porém, abre-se uma questão: o público teria em mente essas passagens do mito de Asclépio? O certo é que alguma familiaridade com a tradição desse herói considerado o fundador da medicina pelos gregos, sem dúvida o público já teria. A esse respeito, é contundente a opinião do estudioso inglês Oliver Taplin em seu *Greek Tragedy in Action*, que, mesmo considerando que o público tivesse algum conhecimento prévio do mito, não sabia que versão, que variação e inovação o autor usaria em sua montagem. A tarefa, então, do dramaturgo seria a de “cativar” a mente do público para preenchê-la com o conhecimento, o pensamento e os sentimentos que ele desejava evocar. (1978: 164).

Mesmo considerando essa ressalva de O. Taplin interessante e importante para a apreciação de um espetáculo tão aberto a possíveis leituras

³ Hom. *Il.* 2. 732; 4. 194 e 11. 518; Hom. *Hym. ad Ascl.*; Pind. *P.* 3 1-123.

quanto o é a tragédia grega, é possível que Eurípides e também o público tivessem em mente os relatos míticos, que servem como uma espécie de suporte ideológico, como um pano de fundo mesmo, e que deixam sempre presente a idéia de uma possível salvação para a situação presente de Alceste. Não entendo que, tanto pela projeção a um passado remoto como a um futuro mais ou menos imediato, o poeta tivesse intenção de, nos seus prólogos, antecipar a ação. Com as referências ao passado, sabemos apenas as circunstâncias em que a ação vai se dar. Que Alceste vai morrer, o prólogo não nos deixa em dúvida (22-27); que pode ser salva, eis um fato que também o poeta deixa bem claro (65-69). A referência a uma tradição mítica, com certeza, adicionaria elementos de expectativa em relação ao espetáculo que, no prólogo, tão-somente ainda vai se esboçando. Não nos esqueçamos de que a figura de Apolo, por si mesma, e o debate por ele estabelecido com a Morte abrem já essa possibilidade. Vale ainda lembrar também o grande culto que Asclépio recebia em Elêusis, sendo uma das divindades mais populares da Atenas do século V a. C.⁴

Neste momento da peça, o importante é reter a idéia de salvação que Asclépio representa. Diretamente ligado a Apolo, ele é portador da possibilidade de salvação para Alceste, gerando, dentro da economia do espetáculo, certa expectativa sobre quem poderia salvá-la. Mas caberá a Hércules resgatá-la do reino dos mortos, como recompensa pelo favor da hospitalidade de Admeto, e não a Asclépio, que aqui só é evocado talvez como um modelo a ser seguido.⁵

Para que se torne bem clara a ambientação da ação, a construção espacial é tão importante, que reiteradamente se repetem os termos relativos ao espaço físico no prólogo: (*domat'* 1; *tond' oikon*; *kat' oikous*, 19; *em domois*, 22; *melathron tonde...philtaten stegen*, 23, *melathrois*, 29; *toisde oikois*, 41; *pros domous*, 65; *en Admetou domois*, 68).⁶ Além da função clara de situar o público em relação ao espaço dramático, como é costume na tragédia

⁴ Veja-se, para uma apreciação mais detalhada do culto a Asclépio, Burkert 1993: "Asclépio", 415-18. Por volta de 420, Sófocles cria um *thiasos* ao herói, talvez devido à praga que assola Atenas; veja Webster 1936: 14.

⁵ A referência a Asclépio (4-5) e depois indiretamente a Hércules antecipa a salvação de Alceste, no final da peça. Veja-se para a antecipação, nos versos 65-71, da salvação de Alceste, Eurípides 1978: 57.

⁶ Veja-se sobre o palácio nas tragédias Roux 1961: 25-60.

ática, tem outras implicações a menção reiterada ao palácio, à casa de Admeto. Tal como postula G. M. A. Grube, a morte de Admeto poderia significar a ruína de seu palácio e, por conseguinte, de sua descendência (1973: 129-30). Ao situar-nos diante do palácio de Admeto, isto é, diante do espaço em que toda a ação vai se desenvolver, também nos situa diante de seu poder real. Esse é um ponto em que pouco se tem tocado, quando se considera o conjunto desta peça; mas a manutenção da casa, com todas as suas implicações, aparece nas falas de Alceste, nas do filho e mesmo no *agón* com o pai de Admeto, Feres (614-740).

O tema da morte está intimamente ligado, pelo viés de Alceste, a seu casamento e, por conseguinte, a sua descendência. Sua morte nos trará a oportunidade de apreciar um pouco mais de perto o “interior” da casa.

O prólogo nos situa ainda com relação ao tema central da peça, que é a substituição de Admeto por sua esposa no dia marcado para sua morte. Assim, sabemos, é esse o tempo da ação, o dia da morte do substituto de Admeto é hoje (9). Este instante (*teid’...en hemerai*, 20) será um pouco prolongado, aberto ao público pela agonia de Alceste que a serve se adianta em nos relatar já no primeiro episódio (136 e seq.). Depois essa agonia se prolonga com Alceste em cena, em seus últimos momentos (244 e seq.).

No prólogo, a ênfase recai sobre o dia marcado (*nyn*, 9; *teide hemerai*, 10) e Apolo dá todas as informações necessárias para que se esclareçam os acontecimentos que o geraram (10-21). Assim, no breve relato de Apolo, temos toda a situação anterior ao dia de hoje: a busca que realiza após a barganha com a morte e a recusa de todos em aceitar morrer, no dia marcado, no lugar de Admeto. Também, através desta fala de Apolo, temos a construção das primeiras imagens de uma longa agonia, que vai tomar conta da primeira parte e ligá-la a todas as cenas do restante da peça.

Essa passagem do prólogo também é importante para o desenho que se começa a fazer da personagem de Admeto. Para Apolo, Admeto é *um homem virtuoso* (*hosios*, 10), isto é, sua conduta em relação ao deus está dentro dos parâmetros das leis divinas e humanas. Mas nossa atenção e nossa simpatia não vão ser direcionadas para Admeto, como quer Grube, mas sim para aquela que deve morrer hoje.

A entrada da Morte em cena é marcada primeiro por dois gritos (28), um de surpresa e outro de furor pelo encontro com Apolo, seguidos de versos anapésticos (29-37), não necessariamente cantados. Tais versos, como sublinha F. Duysinx, marcam as entradas e as saídas das personagens no teatro grego (1962: 193). Em relação aos objetos de cena, neste prólogo, temos os mencionados pela Morte: o arco e as flechas de Apolo (*khera toxere*,

35; *ti deta toxon ergon*, 39) e a espada da Morte (*xiphei*, 74); e *arma* (*tod' enkhos*, 76), não havendo, no entanto, detalhes sobre as vestimentas.⁷ Convém ressaltar, todavia, que, numa representação “realista”, o ator incumbido de representar Apolo estaria munido do arco e das flechas, objetos característicos e mesmo identificadores do deus. Um outro objeto para identificá-lo, e que aparece mencionado no terceiro estásimo, é a cítara (*san kitharan*, 583). A Morte, por sua vez, traria sua espada. Neste particular, qualquer comentário tem de estar baseado nas convenções teatrais da tragédia ática, ainda que se considerem outras possibilidades de representação.⁸

As referências ao arco e à espada confirmam, no texto, o espetáculo a ser visto, o que, mais ou menos, corresponderia à rubrica num texto teatral contemporâneo. Mais ou menos, porque as implicações dramáticas desses objetos de cena ultrapassam a mera indicação secundária num texto. Eles ajudam também na composição da personagem: o arco e as flechas de Apolo prefiguram a proteção do deus à casa de Admeto, enquanto a espada da Morte prefigura o ato violento de, sem nenhuma piedade, ceifar a vida, no caso, a vida de Alceste.⁹

O prólogo termina com Apolo abrindo a possibilidade de Alceste ser salva da morte, uma expectativa que vai ocupar um bom tempo do espetáculo, até que sua morte se consuma como um fato irreversível, antecipando a vinda de Hércules:

Apolo: *Com certeza, tu serás detido, mesmo sendo cruel em excesso.
Virá um tal homem à casa de Feres,
quando Euristeu enviá-lo com uma parelha
de cavalos das regiões tempestuosas da Trácia,
que, sendo recebido nesta casa de Admeto,
arrancará de ti esta mulher à força.* (64-69)

⁷ A Morte entra em cena (28-37) vestindo negro, embora a única referência a suas vestes só apareça nos versos 843-44 (ἐλθὼν δ' ἄνακτα τὸν μελάμπρονον κερῶν Θάνατον φυλάξω), pode ainda estar adornada com asas, se aceitamos a associação não comum de Morte com Hades (veja-se *pterotos*, 261). Veja-se também o comentário de A. M. Dale em Eurípides 1978: 54. No verso 843, Hércules refere-se à Morte no Hades, não necessariamente à que apareceu em cena no prólogo; no verso 261 é Alceste que a descreve em seu “delírio”.

⁸ L. H. Greenwood (1953), *Aspects of Euripidean Tragedy*. Sobre tudo o capítulo V “Realism and Greek Tragedy”, 121-141.

⁹ Veja-se O. Taplin 1978: 77.

A Morte não se dá por vencida; o prólogo fecha-se com seu pronunciamento categórico:

Morte: *Ainda que falasses muito, nada mais levarias;
a mulher descerá ao palácio de Hades.
Aproximo-me dela, para começar o sacrifício com a espada,
pois é consagrado aos deuses sob a terra aquele
de cuja cabeça esta arma purifique os cabelos. (72-76)*

O gesto de cortar os cabelos, sugerido pela Morte com dois termos vindos do universo do sacrifício religioso (*katarxomai*, 74; *hagnisei*, 76), é o primeiro signo efetivamente fúnebre, a ligar a morte a um ato sacrificial. A. M. Dale anota: “74 em diante parece mesmo sugerir que sua função principal é atuar como um sacerdote, oficiando a cerimônia de morte *ἱερεὺς θανόντων*, consagrando a vítima pelo corte simbólico da mecha de cabelo e arrastando-a para o mundo inferior.” (Eurípides 1978: 54)

Rush Rehm, que em seu *Marriage to Death*, relaciona diretamente o imaginário do casamento ao da morte ao estabelecer um paralelo entre o corte de cabelo das carpideiras. E o corte de uma mecha do animal a ser morto no ritual do sacrifício como signo de aceitação da morte, postulando que: “ao partilhar seu cabelo ou ao oferecer uma mecha num túmulo, as carpideiras podem indicar seu consentimento em confiar o morto ao outro mundo.” (1994: 26)

Lembremo-nos também do corte de uma mecha de cabelos e seu oferecimento em memória de Hipólito, feito pelas jovens no dia do seu casamento. A instituição é estabelecida por Ártemis em honra ao seu dileto cultuador (E. *Hipp.* 1423-30) e liga a virgindade do jovem, que ocasiona sua morte, por isso mesmo, à despedida das jovens nubentes de sua própria virgindade. Assim, o gesto simbólico do corte do cabelo parece estar inserido num quadro ritual de despedida um pouco mais amplo, que aproxima de maneira paradoxal o ritual do casamento com o do ritual fúnebre. No casamento, ao abandonar o mundo de seus pais, sua família, suas companheiras, para ir a um mundo estranho e a uma nova casa, à de seu marido, que também é um estranho, a oferta de uma mecha de cabelo parece sinalizar o abandono de seu mundo virginal, uma espécie de morte iniciática que o casamento oferece.¹⁰

¹⁰ Pantel 1991: 388.

Ao longo da cena em que Alceste morre, vê-se como Alceste explicita de maneira cristalina a estreita relação entre as duas instituições: casamento e a morte.

A morte, aqui representada como personagem, insere-se no domínio do sagrado e seria, portanto, irreversível. É apresentada como um sacerdote prestes a realizar um sacrifício semelhante ao realizado com animais. É só nesse contexto que entendemos o ato sacrificial de Alceste, pois não é comum no mundo grego o oferecimento de seres humanos aos deuses, e muito menos a outro ser humano. No entanto, o tom irônico de Apolo, ao dirigir-se à Morte, atenua um pouco a gravidade de sua presença em cena.

Assim, Apolo e Morte, cada um figurando também uma possibilidade de desenlace do que ainda está por se encenar, põem-nos diante da casa de Admeto, no último dia de vida de Alceste. Com essa abertura, marcada pela presença de duas divindades que se opõem, o poeta situa-nos também diante do conflito que haveremos de presenciar durante o restante do espetáculo: a encenação da morte de Alceste e a sua volta à vida, com todas as ambigüidades que essas duas situações podem gerar. Toda a concentração dramática do prólogo, portanto, centra-se neste dia, o último em que ainda Alceste pode fazer uso da palavra.

Referências bibliográficas

- ARISTOTE (1980), *La Poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris.
- W. BURKERT (1993), *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. de M. J. Simões Loureiro. Lisboa.
- D. J. CONACHER (1970), *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*. Toronto.
- A. M. CROISSET (s/ data), *Histoire de la Littérature grecque*. Paris.
- F. DUYSINX (1962), “Les passages lyriques dans l’*Alceste*” d’ Euripide”, *AC* 31: 189-233.
- EURIPIDES (1978), *Alcestis*. Edited with introduction and commentary by A. M. Dale. Oxford.
- EURIPIDES (1993), *Alcestis*, Edited with translation and commentary by D. J. Conacher. 2nd. ed. Warminster, Wiltshire.
- S. GOLDHILL (1988), *Reading Greek Tragedy*. Cambridge.
- L. H. GREENWOOD (1953), *Aspects of Euripidean Tragedy*. Cambridge.

- G. M. A. GRUBE (1973), *The Drama of Euripides*. London.
- A. LESKY (1981), *Greek Tragic Poetry*. Trad. de Matthew Dillon. New Haven/London.
- G. MURRAY (1955), *Euripides and His Age*. 2nd. Ed. London/NewYork/Toronto.
- P. S. PANTEL, org. (1991), *Histoire des femmes en Occident. L'Antiquité*. Paris.
- R. REHM (1994), *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton/New Jersey.
- J. ROUX (1961), "A propos du décor dans les tragédies d' Euripide". *REG* 74: 25-60.
- O. TAPLIN (1978), *Greek Tragedy in Action*. London.
- T. B. L. WEBSTER (1936), *An Introduction to Sophocles*. Oxford.