

# ALCESTE DE EURÍPIDES

## pelo prisma da *Poética* de Aristóteles

Luciene Lages Silva  
UFMG

### RESUMO

Muitas controvérsias existem acerca do gênero trágico de *Alceste*. E o grande desafio nesta peça é redescobri-la nas premissas aristotélicas que definem uma tragédia. Eurípides despertará a compaixão (*éleos*) e o temor (*phóbos*), levando o público à catarse (*khatársis*), mesmo que para isso seja preciso introduzir inovações em cena e modificações no mito.

### PALAVRAS-CHAVE

*éleos, phóbos, khatársis*

Agir como se a morte não existisse, ou agir pensando na morte a cada instante é, talvez, a mesma coisa.

Nikos Kazantzakis

No capítulo seis da *Poética*,<sup>1</sup> Aristóteles define a tragédia “como a imitação de uma ação completa, de caráter elevado que suscita o temor e a compaixão, e que tem por efeito a purificação destas emoções”. Essa definição apresenta três palavras chaves: *phóbos*, *éleos*, *kathársis*. Vale a pena refletirmos um pouco sobre o temor, a compaixão e a catarse provocados por *Alceste*.

O tema central de *Alceste* está presente em várias culturas e em todas as épocas: o sacrifício por amor através da morte. Segundo Lesky,<sup>2</sup> o mito original tinha como momento sacrificial as bodas de Admeto e Alceste. Eurípides, então, introduz uma modificação relevante, quando transfere este momento para alguns anos mais tarde.

Isso nos permite pensar que o sacrifício pelo homem amado seria até natural, quando se tratasse de uma noiva apaixonada que dá uma prova incondicional do seu amor. Contudo, ao permitir que a personagem vivesse alguns anos mais e se tornasse mãe, Eurípides nos faz crer que Alceste, ao sacrificar-se por Admeto, fê-lo principalmente em prol das crianças, que poderiam ter o futuro totalmente comprometido pelo fato de o pai, um rei, não estar mais entre elas, e, ainda, possuírem como mãe uma estrangeira.

No diálogo de *Alceste* e Admeto, a jovem esposa declara:

ἀλλ’ ἄνδρα τε σχεῖν Θεσσαλῶν δν ἥθελον, καὶ δῶμα ναίειν ὅλβιον τυραννίδι. Οὐκ ἥθέλησα ζῆν ἀποσπασθεῖσά σου σύν παισὶν ὅρφανοῖσιν, οὐδ’ ἐφεισάμην ἥβης, ἔχουσα’ ἐν οῖς ἐτερπόμην ἔγω.

<sup>1</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, c.6, 1449B, 24-6.

<sup>2</sup> LESKY. *A tragédia grega*, p.165-6.

Entre os Tessálios poderia escolher esposo que me agradasse e habitar, na realeza, uma próspera casa. Não quis, porém, viver separada de ti com filhos órfãos, nem te regateei o sacrifício da minha juventude e dos seus dons, que causavam a minha alegria.<sup>3</sup>

Entretanto, o fato de o poeta acrescentar um elemento novo não diminui em nada a verossimilhança do mito. Neste caso, até contribui para facilitar a construção da compaixão. Aristóteles alerta-nos:

*Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἔστιν, ἀλλ᾽ οἷα ἀν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον.*

E é evidente também, a partir das coisas ditas, que o dizer as coisas que aconteceram, isto não é trabalho do poeta, mas quais (coisas) poderiam acontecer, e as coisas possíveis segundo o verossímil ou o necessário.<sup>4</sup>

A mudança de Eurípides contribui, de certo modo, para ressaltar um efeito trágico ainda maior do que no mito original, pois ampliou o sacrifício de Alceste como se esta trocasse a vida pela morte, não somente em benefício do marido, mas também das crianças. A própria utilização de crianças em cena evidencia uma inovação de Eurípides, pois as personagens mirins participam integralmente do drama, o que não ocorre nas peças de Ésquilo nem de Sófocles. O primeiro nunca se utilizava desse recurso e o segundo, apesar de usar crianças em cena, sempre as deixava em silêncio sem participarem dos diálogos.

Esse é um dado importante, pois o uso das crianças nos mostra um dos recursos pelos quais o tragediógrafo trabalha em cena: a compaixão (*éleos*). Em *Alceste*, as crianças se encontram diante do cadáver da mãe, e o filho mais velho lamenta sobre o corpo sem vida a própria orfandade.

Logo no início da peça, poderíamos pensar que a situação trágica de Admeto suscitaria a compaixão, pois, segundo Aristóteles, a compaixão é despertada a respeito do que é desafortunado imerecidamente (*ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον δυστυχοῦντα*).<sup>5</sup> E Admeto é um homem afortunado, tem uma bela e leal esposa, riqueza e filhos.

No prólogo de *Alceste*, encontramos Apolo e Thânatos.<sup>6</sup> Na primeira fala de Apolo, o espectador fica sabendo o porquê de sua presença ali e que, na verdade, este deus conseguiu enganar as Moiras fazendo com que permitissem outro morto em lugar de Admeto. Ao iniciar a peça com a fala de Apolo, Eurípides dispõe de um recurso que dá credibilidade à sua forma de narrar o mito e dá também credibilidade à nobreza de Admeto, não só porque Apolo é um deus oracular que fala no recinto sagrado (*témenos*), mas também porque o próprio deus ressalta o caráter justo de Admeto:

*ὅσιον γὰρ ἀνδρὸς ὅσιος ὁν ἐτύγχανον παιδὸς Φέρητος, δν θανεῖν ἐρρυσάμην, Μοίρας δολώσας.*

Pois sendo justo encontrei um homem justo no filho de Feres, o qual livrei da morte, enganando as Moiras.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> EURÍPEDES. *Alceste*, v.285-9.

<sup>4</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, c.9, 1451A, 36-8. Tradução minha.

<sup>5</sup> IBIDEM. c.13, 1453A, 5.

<sup>6</sup> EURÍPEDES. *Alceste*, v.1-30.

<sup>7</sup> IBIDEM. v.10-2.

Aristóteles apresenta duas espécies de composição da tragédia: a composição simples, em que a *metabolé*, reversão da fortuna, acontece sem reconhecimento e peripécia, e a composição complexa, em que a *metabolé* se dá através do reconhecimento ou da peripécia, ou de ambos, que ocorrem devido à necessidade ou à verossimilhança.

Em *Alceste*, a reversão da fortuna tem lugar a partir da figura de Héracles, que se dirigia para a Trácia a fim de realizar o seu oitavo trabalho:<sup>8</sup> capturar os cavalos antropófagos de Diomedes.

O diálogo de Héracles e Admeto é confuso, ou melhor, é um exercício de retórica. A inquietação causada pelo filho de Feres ao aparecer em cena com a cabeça raspada faz com que Héracles lhe faça muitas perguntas e Admeto lhe dá respostas fugidas e vagas, mesmo quando é interrogado diretamente se a morta é Alceste. Persuadindo o hóspede a ficar, ordena aos criados que levem Héracles para o interior do palácio e que o recebam com todas as honras da hospitalidade grega.<sup>9</sup>

Eurípides aproveita este momento, através da fala do coro, para louvar o caráter extraordinariamente hospitaleiro de Admeto:

ω̄ πολύξεινος καὶ ἐλεύθερος ἀνδρος ἀεί ποτ' οῖκος, σέ τοι καὶ ὁ Πύθιος εὐλύρας Ἀπόλλων ἡξίωσε ναίεν.

Ó casa sempre hospitaleira de um homem liberal, também Apolo Pítio, de lira melodiosa, se dignou habitar-te e se resignou a ser pastor em tua casa.<sup>10</sup>

Seria esse caráter “demasiadamente” hospitaleiro que possibilitaria enquadrar Admeto nos tipos propostos no capítulo treze da *Poética*? Seria natural um homem receber um hóspede para banquetear em sua casa enquanto enterra a própria esposa?

Não, não é uma atitude comum. Admeto se destaca pela hospitalidade, e talvez por isso poderia até ser definido como um *epieikés* (*ἐπιεικῆς*). No entanto, o *epieikés* nos é fornecido como exemplo de um homem justo que se encontra na boa fortuna e passa para a má fortuna, mas deste modo não desperta nem temor, nem compaixão, e sim a repugnância. Contudo, neste momento, a *metabolé*, reversão da fortuna, ainda não ocorreu; neste ponto da peça Admeto já se encontra em infortúnio.

Aristóteles descreve um tipo intermediário que se encontraria entre o *epieikés* e o homem perverso (*μοχθηρός*), um tipo que goza de grande fortuna e reputação, assim como Admeto, mas que sofre a *metabolé* devido a um grande erro (*hamartía*). Aqui seria possível enquadrar o filho de Feres se pensarmos que a simples aceitação do sacrifício da esposa constituiria sua *hamartía* e consequentemente que a sua *hamartía* decorre do seu intento de querer evitar a condição de mortal. Como já foi dito, na composição complexa, encontramos a peripécia ou o reconhecimento, ou ambas. Vale a pena rever a definição de peripécia:

Ἐστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται καὶ τοῦτο δέ, ὡσπερ λέγομεν, κατὰ τὸ εἰκός ἡ ἀναγκαῖον·

É peripécia a mudança para o contrário das coisas agidas, como foi dito; e isto, como falamos, conforme o verossímil e o necessário.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> GRAVES. *Los mitos griegos*, p.152-5.

<sup>9</sup> EURÍPEDES. *Alceste*, v.561-7.

<sup>10</sup> IBIDEM. v.569-71.

<sup>11</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, c.11, 1452A, 22-4.

Se a peripécia é uma reviravolta no esperado, a ação de Héracles é peripécia, pois ele é o hóspede que chega em hora inoportuna e é definido pelo criado como um hóspede odioso,<sup>12</sup> devido ao seu comportamento. O filho de Zeus se embriagava, coroado de mirto, e cantarolava pelo palácio. Se é verdade, como afirma Lesky,<sup>13</sup> que este Héracles alegre e beberrão é característica da comédia dórica, então teríamos nesta cena o ponto alto do burlesco em *Alceste*. Mas aqui presenciamos a *hýbris* (desmedida) de Héracles que o persegue em muitos momentos de sua vida.<sup>14</sup> Após ser alertado pelo criado sobre a situação de Admeto, Héracles se sente envergonhado e quer recompensar Admeto pela sua generosidade e também se redimir diante do seu comportamento inadmissível. E assim o herói se dirige ao túmulo de Alceste a fim de aguardar Tánatos para uma luta por Alceste.

Grimal<sup>15</sup> afirma que a intervenção de Héracles tem desenvolvimento tardio, pois, no mito primitivo, a própria Perséfone, sensibilizada com a atitude de Alceste, permite a esta voltar à vida. No capítulo nove, Aristóteles afirma não ser necessário seguir à risca os mitos tradicionais, “pois nada impede algumas coisas que aconteceram serem tais quais seria possível e verossímil acontecerem, segundo o que aquele é criador (o poeta) delas”.<sup>16</sup>

Logo, a intervenção de Héracles era possível de acontecer, é verossímil em relação ao mito. Além da verossimilhança, Aristóteles nos alerta que a peripécia deve ocorrer também por força da necessidade. A escolha por Eurípides de outra versão a respeito da volta de Alceste à vida faz com que a ação de Héracles em *Alceste* seja necessária à ordenação dos fatos e, principalmente, ao desfecho da peça.

O reconhecimento é outra característica essencial à composição complexa. Aristóteles aponta como a forma mais bela de reconhecimento aquela que se dá simultaneamente à peripécia,<sup>17</sup> porque suscita o temor e a compaixão. O reconhecimento é definido como

ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή ἡ εἰς φιλίαν ἢ ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν  
ἢ δυστυχίαν ἢ φρισμένων.

a mudança da ignorância para o conhecimento ou para a amizade ou para o ódio dos que estão definidos em relação à boa ou à má fortuna.<sup>18</sup>

No final da peça, Héracles pede a Admeto que acolha uma estrangeira. O filho de Feres fica transtornado por sua promessa de fidelidade a Alceste e o reconhecimento só ocorre depois que Héracles obriga Admeto a segurar a mão da jovem e olhar para ela. Há reconhecimento nesta cena se observarmos que a situação real de Admeto, neste

<sup>12</sup> EURÍPEDES. *Alceste*, v.749-50, 771-2.

<sup>13</sup> LESKY. *A tragédia grega*, p.165.

<sup>14</sup> A desmedida de Héracles é comum e está presente em várias situações, como quando tinha dezoito anos e seu professor de música, Lino, resolveu castigá-lo por sua indisciplina, mas Héracles não quis deixar-se castigar e, encolerizado, acertou o professor com a lira e o matou. Diante do tribunal, é absolvido ao citar uma famosa sentença de Radamanto segundo a qual se tinha o direito de matar o adversário em caso de legítima defesa. Cf. GRIMAL. *Dicionário de mitologia grega e romana*, p. 206.

<sup>15</sup> GRIMAL. *Dicionário de mitologia grega e romana*, p.216-7.

<sup>16</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, c.9, 1451B, 31-3.

<sup>17</sup> IBIDEM. c.11, 1452A, 32-3.

<sup>18</sup> IBIDEM. c.11, 1452A, 30-2. Tradução minha.

momento, é desconhecida por ele e que o filho de Feres pensa que sua situação está definida em relação à má fortuna. Encontramos apenas o reconhecimento de uma personagem, mas Aristóteles afirma que o reconhecimento em certos casos pode ser apenas de uma para a outra pessoa, nestas ocorrências em que fique claro quem seja a outra.<sup>19</sup> Além do mais, Héracles afirma que só é permitido a Alceste ouvir a voz de Admeto e ver a luz depois de três dias, até que fosse purificada da sua consagração aos deuses subterrâneos.<sup>20</sup>

Finalmente, falta-nos refletir sobre de que modo o mito despertaria o *phóbos*. Sem dúvida, *Alceste* não é a peça que se enquadra melhor na definição aristotélica de tragédia, mas encontramos várias características que nos possibilitam pensar em *Alceste* como essencialmente trágica, a começar pela escolha do mito, já que, segundo Aristóteles, “as mais belas tragédias versam sobre poucas famílias... ou sobre os que fizeram ou padeceram coisas terríveis”.<sup>21</sup>

Mesmo diante da reversão da má para a boa fortuna, a situação trágica de Admeto se arrasta por toda a peça e o espectador-leitor acompanha o sofrimento dele quando tem Alceste sucumbindo em seus braços, quando ocorre o *agón* entre Admeto e Feres, seu pai, e, principalmente, quando aquele volta do *enterramento* e, percebendo que escapou ao destino, só consegue vislumbrar o infortúnio.<sup>22</sup> Neste momento, Admeto alcança a compreensão de sua real situação e é possível afirmar que a catarse, a purificação de tais emoções (terror e compaixão), se concretiza.

Aristóteles afirma que o temor ocorre em relação àquele que nos é semelhante e Admeto através do seu constante sofrimento possibilita uma identificação do leitor-spectador com a personagem. A situação trágica de Admeto obriga-nos a pensar no medo da morte, na imprevisibilidade da vida e na possibilidade da falta dos entes amados. O leitor-spectador pode sentir-se próximo a Admeto porque podemos presenciar sua nobreza e também sua atitude leviana diante de seu pai. Podemos pensar num homem que, como nós, não está preparado para a morte e espera que qualquer um se ofereça para morrer em seu lugar.

*Alceste* ocupava o quarto lugar de uma tetralogia, o que a enquadraria como um drama satírico nas representações, mas encontramos poucos traços burlescos nesta peça, e não é só *Alceste* que termina em boa fortuna, mas também *Ifigênia em Taúride*. Lesky afirma que Eurípides tinha por costume substituir a quarta peça da tetralogia por outro drama não-satírico de epílogo feliz.<sup>23</sup> Essa questão tem sido tematizada por muitos estudiosos ao longo dos tempos e, na verdade, tornou-se uma pesada tarefa explicar como *Alceste* seria um drama satírico, já que possui tantos elementos próprios da tragédia.



<sup>19</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, c.11, 1452B, 4-5.

<sup>20</sup> EURÍPEDES. *Alceste*, v.1144-6.

<sup>21</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, c.13, 1453A, 18-21. Tradução minha.

<sup>22</sup> EURÍPEDES. *Alceste*, v.935-61.

<sup>23</sup> LESKY. *A tragédia grega*, p.170.

### RÉSUMÉ

Il y a des plusieurs controverses autour du genre tragique d'Alceste. Et le grand défi dans cette pièce est la redécouvrir dans les prémisses aristotéliques qui définent une tragédie. Euripide éveillera la compassion — *éléos* — et la peur — *phóbos* — en menant le public à la *kathársis*, même si pour cela soit nécessaire introduire des innovations dans la scène et des modifications dans le mythe.

### MOTS-CLÉS

*éléos, phóbos, kathársis*

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio, tradução, introdução e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARISTÓTELES. *Poétique*. Introdução e tradução de J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1932.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Edição trilíngüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- DYSON, M. Alcestis'children and the character of Admetus. *The Journal of Hellenic Studies*, London, n.123, 1988, p.13-23.
- EURÍPIDES. *Alcestis*. Introdução e comentário de A.M. Dale. London: Oxford, 1954.
- EURÍPIDES. *Alceste*. Introdução, tradução do grego e notas de Manuel de O. Pulquerio e Maria Alice N. Malça. Coimbra, 1990.
- GRAVES, Robert. *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 3.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- OTTO, Walter F. *Los dioses de Grecia*. Buenos Aires: Editoria Universitária de Buenos Aires, 1973.
- OTTO, Walter F. *Teofanía*. Buenos Aires: Editoria Universitária de Buenos Aires, 1978.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1970.