

## A CENA DE AGÓN NA ALCESTE DE EURÍPIDES

FERNANDO BRANDÃO DOS SANTOS

*Campus de Araraquara-SP/UNESP*<sup>1</sup>

(Brasil)

### RESUMO:

No presente estudo examina-se a cena de *agón* na *Alceste* de Eurípides. O *agón* está situado no quarto episódio, quando o corpo de Alceste recebeu todos os preparativos para o funeral e Admeto já hospedou Hércules no palácio, sem avisá-lo, porém, dos últimos acontecimentos. Este quarto episódio é o que tem mais versos (360), o que poderia resultar no alongamento da ação e consequente queda de tônus emocional. No entanto, Eurípides o compôs com elementos diversificados, podendo ser dividido em cenas, o que acaba conferindo certa agilidade à sucessão de acontecimentos que aceleram o fim da peça. Tomamos como base os comentários de A. M. Dale e os de L. P. E. Parker, porém, sempre que necessário, recorreremos à edição de James Diggle e à de D. J. Conacher. Outro texto importante para a discussão do *agón* em *Alceste* é o livro de Michael Lloyd, *The Agon in Euripides*.

### ABSTRACT

In this study, I examine the *agon* scene in Euripides' *Alcestis*. The *agon* is placed in the 4th episode, when Alcestis' corpse has received all preparations for the funeral, and Admeto has already accommodated Heracles in the palace, without telling him, however, about the last

---

<sup>1</sup> A apresentação deste trabalho recebeu financiamento da FUNDUNESP.

occurrences. This episode is the biggest of the play with 360 verses, what could cause the prolongation of the action and consequently the decline of the emotional tonus. Nevertheless, Euripides has composed this episode with very diversified elements, that it could be divided in scenes, what confers certain agility to the events succession that accelerates the end of the play. I took as basis the commentaries by A. M. Dale and by L P. E. Parker, and whenever necessary, I have also recurred to the James Diggle's and D. J Conacher's editions. Another important text for the present discussion of the *agon* in *Alcestis* is the book by Michael Lloyd, *The Agon in Euripides*.

PALAVRAS-CHAVE:

Alceste–Eurípides–*agón*.

KEYWORDS:

Alcestis–Euripides–*agon*.

## Introdução

O presente trabalho tem por objetivo comentar a cena de *agón* na primeira peça de que dispomos de Eurípides, *Alceste*, apresentada em 431, segundo a datação aceita pela maioria dos estudiosos da tragédia grega.<sup>2</sup>

Como se sabe, o *agón* nas tragédias gregas de que dispomos tinham a função de apresentar um debate acirrado entre as personagens, podendo assumir desde uma simples discussão doméstica a um debate jurídico sobre algum

---

<sup>2</sup> "We know that Euripides made his debut in 455 with a tetralogy to which the *Peliades* belonged." Lesky (1981: 208). Para a discussão dos textos anteriores veja-se o capítulo 19 "The *Alcestis*" Conacher (1967: 327-339).

aspecto “legal”. Inúmeros trabalhos têm sido publicados destacando um ou outro aspecto dos *agônes* trágicos (e cômicos também),<sup>3</sup> queremos porém chamar atenção para esse primeiro *agôn* do primeiro texto que temos de Eurípidés.

*Alceste* apresenta uma sequência de cenas que tem como um dos pontos mais altos na tensão dramática justamente quando, durante o féretro, confrontam-se Admeto e o seu pai. E claro, o assunto é ainda a virtude da mulher que corajosamente (diríamos heroicamente à moda dos guerreiros gregos) resolve morrer no lugar do seu marido, superando a todos.<sup>4</sup>

O prólogo é protagonizado por Apolo e Morte (1-76);<sup>5</sup> o párodo é aberto por um coro de velhos cidadãos de Feres, uma cidade da Tessália (77-140) 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 (141-212); o primeiro estásimo é entoado pelo coro (213-279). As portas do palácio são abertas a partir do verso 232 e a primeira manifestação em cena de Alceste, embora seja de natureza lírica difere do canto do coro; Admeto lhe responde usando um ritmo próximo da fala (244-279). O segundo episódio (280-434) inicia-se com a longa *rhésis* em que Alceste apresenta suas razões para sua decisão em morrer por Admeto (280-345). Após a morte efetiva de Alceste, temos o canto do filho de Alceste, numa monodia (393-414); o episódio é terminado com uma fala de Admeto (v. 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 (606-961), durante o funeral, temos a chegada de Feres, pai de Admeto, e a cena de *agôn* e, após o enterro, também Hércules que, a esta altura, já está

<sup>3</sup> Lloyd (1992) e Duchemin (1968).

<sup>4</sup> Santos (1989: 101-118).

<sup>5</sup> Veja Santos (2008: 89-90) para uma discussão deste prólogo.

meio bêbado (606-961); o quarto estásimo prepara a volta de Hércules com Alceste (962-1005); o quinto episódio (1008-1158) , temos a volta de uma Alceste que, por ter visitado o mundo dos mortos, está interdita de falar, conduzida por Hércules. O coro fecha a peça com o canto do êxodo (1159-1163), “*cujas palavras Eurípides repetirá em tragédias posteriores como Andrómaca, Helena, Bacantes, e, em parte Medeia.*” Eurípides (2009: 119)

### **A cena do *agón* entre pai e filho**

A cena do *agón* entre Admeto e seu pai Feres situa-se no quarto episódio, quando Alceste já recebeu todos os preparativos para o féretro e Admeto já hospedou Hércules no palácio sem avisá-lo, contudo dos últimos acontecimentos.

O quarto episódio é o que tem o maior número de versos (360 versos), o que poderia resultar no alongamento da ação e conseqüente queda de tônus emocional. No entanto, Eurípides o compôs com elementos bem diversificados, podendo ser dividido em cenas, o que acaba conferindo uma certa agilidade à sucessão dos acontecimentos que aceleram o fim da peça.

Em primeiro lugar, temos uma cena de *agôn*, entre Feres e Admeto (606-740). À saída de Feres, Admeto procede ao enterro de Alceste, acompanhado pelo coro, que, ao deixar também o palco, canta um pequeno interlúdio (741-46). Todos estão fora de cena. O palco, como poucas vezes acontece, está vazio.<sup>6</sup> Em seguida, entra um servo, que começa a segunda cena com um monólogo (747-72), depois mantém um diálogo com Hércules, em que ocorre uma espécie de reconhecimento, pois é a partir desta longa conversa com o servo que este se dá conta da morte de Alceste. No verso 836, o servo sai de cena. Sozinho no palco, Hércules profere um segundo monólogo (837-60). Na seqüência, sai de cena,

<sup>6</sup> “The stage is now empty, as in the *Eumenides* and the *Aias*, both times with a change of scene; this occurs again in Euripide’s *Helen* and *Phaethon*, and in the spurious *Rhesos*.” Lesky (1981: 213).

dirigindo-se ao túmulo de Alceste, sem ser visto por Admeto e pelo coro, que, a princípio, estariam voltando pelo mesmo lado.<sup>7</sup> Um *kommós* entre Admeto e o coro marca o início da terceira cena (861-933). O *kommós*, como Aristóteles postula na *Poética*, é um dos elementos não comum a todas as tragédias, estando, de certa forma, ligado a cantos não previstos na estrutura regular do espetáculo, como o seriam o *párodos* e os *estásimos*.<sup>8</sup> Porém, o *kommós* traz para a cena um momento em que cantos de dor - este é o primeiro sentido de *kommós* - alternados com partes dialogadas ou recitativas. Sem dúvida, há sempre um acréscimo no tônus emocional da peça.<sup>9</sup> O episódio termina com uma fala conclusiva de Admeto (934-961), cujo tom inconsolável permite depreender que Alceste morreu em vão.

Admeto abre o quarto episódio, anunciando o féretro de Alceste. Agradecendo a presença generosa (*eumenēs*, 606) dos cidadãos de Feres, isto é, do coro, dá início ao cortejo fúnebre (*tápho*, 608) em direção ao túmulo (*purán*, 608), com o cadáver devidamente paramentado (*pánt' ékhonta*, 607). São indicações claras para que o público possa compor melhor o espetáculo diante dos seus olhos. A tradição grega para os cortejos fúnebres inclui a condução do corpo do morto (*ékphora*) num carro, ou mesmo a pé, acompanhada dos cantos apropriados.<sup>10</sup> Evidentemente, não há aqui a presença do carro fúnebre, uma

---

<sup>7</sup> A. M. Dale anota: "Heracles leaves for the tomb, apparently without meeting the returning funeral procession, though his exit and Admetus' entrance must have been by the same side." Euripidis (1978: 114).

<sup>8</sup> *Poética*, 12, 1452b 18; um pouco mais adiante, 12, 1452b 24-25 Aristote 1980.

<sup>9</sup> Cf. No *Filoctetes*, Sófocles compõe um *kommós* onde esperamos um *estásimo*: "No doubt in Sophocles' earlier period we might have had a stasimon at this point." Burton (1980: 244).

<sup>10</sup> "After the prothesis, the corpse was removed for burial at the *ékphorá* ("carrying out") before the dawn of the third day after the death. If money and terrain allowed, a mule- or horse-cart transported the corpse to its resting place, usually one of the cemetery areas that lined the main roads outside the city gates. Dressed in black, men led the funeral cortège and women followed behind the bier, probably reciting the ritual lament, or *thrēnos*. Several vases show musicians playing the *aulós*, the same reed instrument used in tragic performances), which might indicate the presence of professional dirge-singers in the procession." Rush Rehm, "Fifth century marriage and funerals", Rehm (1994: 26).

vez que Admeto proclama: “*os servos já carregam o cadáver no alto/devidamente paramentado para o enterro e o túmulo*” (607-608).<sup>11</sup> Outro problema apresentado no texto reside no termo *purán*, que traduzimos por “túmulo”. Literalmente seria a pira fúnebre em que se cremava o cadáver do morto, no mesmo local em que, depois de consumado, erigia-se o túmulo propriamente dito, para se enterrarem os restos mortais, os ossos e as cinzas.<sup>12</sup> Se tomamos como base as evidências materiais dessas práticas, estudadas por Walter Burkert, por exemplo,<sup>13</sup> podemos supor que Eurípides, nesse passo, faz uso de uma linguagem tradicional vinda das práticas de cremação, mas indicando uma prática mais convencional, ou seja, a simples inumação do corpo, e isso seria entendido pelo público, que, na verdade, estaria acostumado com esses ritos. O termo ainda poderia indicar os sacrifícios ao morto e às divindades infernais, que se faziam numa pira junto ao túmulo.

Admeto, ao solicitar que o coro se despeça de Alceste em seu último trajeto, usa uma expressão que indica as regras estabelecidas (*hōs nomízetai*, 609).<sup>14</sup> Nessa saudação à morta, com certeza, estão os cantos fúnebres previstos em tais ocasiões. Na peça, porém, não temos nenhum desses cantos, a não ser o pequeno recitativo do coro, marcando a saída de Admeto, do coro e dos servos que carregam o corpo de Alceste (741-746). E ainda mais, se o corpo de Alceste

---

<sup>11</sup> L. P. E. Parker sugere “funeral e pira” e comentários. Parker (2007: 177).

<sup>12</sup> Eurípidis (1978, p. 103).

<sup>13</sup> Walter Burkert, estudando as práticas relativas à morte, esclarece-nos um pouco mais sobre o procedimento da cremação e da inumação entre os gregos, sobretudo em Atenas: “A incineração de cadáveres é a transformação mais espetacular em relação à época micênica. Na Idade do Bronze, ela é praticamente desconhecida na Grécia, mas é praticada pelos reis hititas, e também em Tróia VI/VII. Na Ática, ela aparece no século XII, no cemitério de Peráti. A epopeia homérica limita-se a tomar conhecimento dela. Na realidade ela nunca conseguiu impor-se em parte alguma. O cemitério principal de Atenas, defronte do portão do Dípilon, o ‘Cerâmicos’, é o que foi estudado de modo mais intensivo. Aí predomina a incineração no período proto-geométrico, a qual tem preponderância apenas no século IX, enquanto desde o século VIII as inumações aumentam de novo para passarem a constituir 30% dos funerais.” Burkert (1993: 372-373).

<sup>14</sup> Cf. verso 111 *nemómistai*.

tivesse sido cremado, como Hércules haveria de resgatá-lo depois? À questão não respondemos evidentemente com facilidade, porém, ao constatar a prática mais comum, sobretudo dos atenienses do século V a. C., podemos entender o arranjo sugerido pelo autor. De qualquer forma, a solenidade de um enterro constitui já de per si em espetáculo, com diversos signos próprios, já aventados desde o prólogo. Neste momento temos a efetiva representação de um enterro.

Mas, assim que Admeto fala, o corifeu, como é praxe, anuncia a entrada de mais uma personagem em cena, Feres, o pai de Admeto :

**Corifeu:** Vejo que teu pai se aproxima com o velho pisar,  
e que os acompanhantes trazem para tua esposa  
nas mãos um ornamento, honras aos mortos.(611-13)

Feres entra em cena com acompanhantes (*opadoús*, 612)<sup>15</sup>, mas não com a mãe de Admeto (não há indicação no texto que confirme sua presença). Trazem um adorno (*kósmon phérontas*, 613), que, entre outros arranjos, pode referir-se a uma coroa fúnebre própria para a ocasião, pois o termo *kósmos* designa os adornos, sobretudo os usados pelas mulheres. Aqui, como que impregnado pelo momento de luto e pesar, ele vem seguido de um aposto mais esclarecedor: *nerterōn agálmata* (613, *honras fúnebres*), que, além de coroa, poderia incluir também os diversos tipos de vasos de diferentes tamanhos, encontrados em abundância com outros objetos pessoais junto aos túmulos em Atenas do século V a. C.<sup>16</sup> Com todos esses elementos cênicos - o féretro de Alceste, a chegada de

<sup>15</sup> Cf. *Hipólito* 108: (*khōreít', opadoi*), Eurípides 1964: 180.

<sup>16</sup> Com esse mesmo sentido e também relacionado aos paramentos, aos enfeites de uma noiva, o termo *kósmos* já apareceu na fala da serva (149), e em (162). Na verdade, *kósmos* na peça pode ter um sentido mais amplo, recobrando todo o aparato fúnebre; veja-se em Rush Rehm: "Whether inhumed or cremated, the dead were buried along with gifts and offerings, many of which have come to light in excavation: various shapes of pottery (mostly decorated), stones, vases, and items connected with the deceased (perhaps favored possessions), including mirrors, strigils, toys, and other personal belongings. Among pottery deposited in or at the grave, white-ground lekythoi with appropriate funeral iconography prove to be the most popular from the 460s to around 410 B. C. The presence of vases associated with weddings among the grave gifts - mainly *loutrophoroi*, but also *lebetes gamikoi* - indicate that the grave was probably that of young man or woman who died before marriage, a subject treated in more detail in the next chapter." Rehm (1994: 27) cf. v. 618.

Feres com ornamentos fúnebres - estamos sendo preparados, na verdade, para um confronto, o *agón* entre pai e filho, aqui emoldurado pelo clima patético da morte.

Michael Lloyd, estudando o *agón* em Eurípides, postula de maneira genérica: “O *agón* em Eurípides tem sua própria formalidade como uma estrutura simplesmente dramática, mas também evoca uma variedade de situações da vida ateniense do século quinto em que *logoi* conflitantes competiam um com o outro. O tribunal proporciona o paralelo mais relevante com o *agón* euripídiano. As querelas não são conduzidas normalmente por intermédio de um conjunto de falas, mas essa é exatamente a forma que elas tomavam nas cortes atenienses.”<sup>17</sup> Aqui, porém, o confronto entre pai e filho decorre de uma situação doméstica inusitada. Feres, em sua primeira manifestação, não parece estar disposto a um debate. Vem para apresentar suas condolências ao filho pela perda da mulher:

**Feres:** Chego, condoendo-me com teus males, filho,  
pois perdeste uma nobre mulher, ninguém negará,  
e sensata. (...) (614-15)

Apresentando suas honras fúnebres à morta, faz ressoar um conselho do corifeu no terceiro episódio:<sup>18</sup>

**Feres:** (...) Mas essas coisas,  
é preciso suportá-las, ainda que sejam desgraças. (616-17)

Assim, ao apresentar seus ornamentos à morta (*dékhou dé kósmon tónde*, 618), Feres associa suas homenagens, materializadas na expressão *este ornamento*, ao

---

<sup>17</sup> Lloyd (1992: 13).

<sup>18</sup> “Admeto, é necessário suportares estas desgraças./ Não és, na verdade, o primeiro nem o último dos mortais/ a ser privado de uma nobre mulher. Sabes/ que todos nós devemos morrer.” (416-19). Veja-se ainda a ideia de Alceste como uma esposa ideal no fim estásimo, em que Feres e sua esposa são classificados pelo coro como *skhetliō* (470, *perniciosos*), justamente por serem mais idosos e terem se recusado morrer no lugar do filho. Alceste, ao contrário, “na flor da juventude (471-72). O coro conclui o estásimo proclamando: “Tomara eu pudesse obter igual/ afeição de uma esposa companheira. Pois issol/ na vida é um quinhão raro./ Pois comigo conviveria/ sem sofrimento por toda a vida.” (474-75). Parece-me que os “lugares comuns” em relação a Alceste vão se repetindo ao longo da peça.



fato de Alceste ter dado filhos legítimos para sua descendência e ao fato de ter deixado vivo Admeto, permitindo-lhe uma velhice amparada pelo filho. Para Feres, o ato de Alceste, como todo ato de *aristeia*, *apresentou* (*éthēken*, incluindo-se aí o campo semântico do verbo *títhēmi*, que também comporta a ideia de “instaurar, inaugurar, instituir”) “*uma vida mais gloriosa para todas as mulheres*” (624-25). Assim, dirige-se diretamente a Alceste numa prece de agradecimento:

**Feres:** Ó tu que o salvaste, que nos levantaste  
quando caímos, adeus, e que no palácio de Hades  
coisas boas te aconteçam. Afirmo que tais casamentos  
são proveitosos para os mortais, ou casar não vale a pena. (625-28)

A reação de Admeto a essa fala de Feres desencadeia a cena de *agón*. Para Michael Lloyd os *agônes* de *Alceste* e de *Ifigênia em Áulis* não apresentam debates como os que se poderiam encontrar nos tribunais atenienses, presentes em outras peças de Eurípides. Apresentam um debate de questões “domésticas”, “brigas de família” (Lloyd: 1992: 15). Mas certas questões, como herança, filiação e mesmo extensão do poder, aparecem neste debate entre pai e filho. Michael Lloyd esclarece que o *agón* de *Alceste* mostra poucos sinais de influência retórica, neste particular contrastando-se com outros três *agônes*, em que o problema surge a partir da habilidade das personagens em apresentar falas retóricas. Aqui, o debate é introduzido sem a formalidade dos *agônes* tardios, resultado de uma explosão irritada contra as expressões de simpatia de Feres (629-72), cujas palavras são bastante convencionais no elogio a Alceste (615), assemelhando-se às do coro (442, 472). Em seu adeus (626 e seq.) reverbera o expresso pelos velhos de Feres (436, 743 e seq.), sendo, para M. Lloyd, impróprio em sua boca. A fala de Admeto revela já os princípios estruturais a serem posteriormente seguidos, na maior parte das falas por Eurípides em seus *agônes*, abrangendo uma série de argumentos autocontidos ou pontos que se combinam para formar um conjunto. Lloyd (1992: 37-38).

Admeto começa sua fala com o pai, primeiro rejeitando sua presença, depois, suas homenagens a Alceste. Sua justificativa remete-se a uma ação passada, num tempo fora da ação dramática, mas cujo resultado está ali diante do público:<sup>19</sup>

**Admeto:** Não vieste a este féretro chamado por mim,  
nem conto tua presença entre os amigos.  
Teu ornamento ela jamais usará!  
Pois será enterrada sem necessitar de nenhuma de tuas coisas.  
Devias condoer-te antes quando eu ia morrer.  
E tu, já velho, ficando afastado, permitindo  
a um outro jovem morrer, lamentarás este cadáver? (629-635)

Torna a aparecer o tema aberto no prólogo por Apolo,<sup>20</sup> de que os velhos devem morrer no lugar dos mais jovens. Parece-me que esse é o ponto central de toda a argumentação de Admeto (e do coro, 466-70). Em seguida, Admeto apela para a filiação: o pai ou a mãe deveria aceitar morrer pelo filho. Admeto associa a negação deles a um comportamento escravo (638-39). Nesse passo aparece o termo já usado por Admeto para definir a relação de parentesco de Alceste: *gunaîik' othnneían* (646), isto é, uma mulher ao mesmo tempo estranha e estrangeira (cf. 532-33). Portanto, poderíamos ver aqui uma questão de direito sim, ao contrário do que postula Michael LLOYD, quando sugere haver neste confronto entre pai e filho apenas um debate familiar sem implicações jurídicas.<sup>21</sup> A mulher, em relação ao esposo, não é parente consanguíneo do marido. E aqui o termo não reproduz a mesma ambiguidade de seu uso anterior no diálogo com Hércules.

---

<sup>19</sup> "This proem may not be overtly rhetorical, but it does have rhetorical parallels in the type of aggressive proem in which the first speaker tries to undermine his opponent's right to speak. (o autor pede que se veja na p. 26 sua discussão sobre os diferentes proêmios, geralmente defensivos e agressivos e às vezes, combinando as duas posições, cf. p. 26 Faz uma comparação com *Medéia* 467 e *Alceste* 629. "The rhetorical device is more obvious in Medea's speech, but it seems also to be present in an embryonic and natural form in Admetus'." Lloyd (1992: 38).

<sup>20</sup> Cf. 55-57.

<sup>21</sup> Lloyd (1992: nota 2, xx).

Admeto passa a enumerar a possibilidade, caso Feres tivesse escolhido morrer em seu lugar: *teria disputado uma bela disputa* (648), o que corresponderia à conquista da *bela morte* homérica. A justificativa de Admeto para tal argumento é o pequeno tempo de vida de que Feres ainda dispõe; o objetivo final seria Admeto e Alceste disporem de um tempo maior juntos (648-52). Admeto prossegue em sua argumentação assinalando que Feres já teria desfrutado de tudo o que um homem feliz (653) poderia obter:

**Admeto:** E o quanto um homem feliz deve experimentar,  
experimentaste. Chegaste à juventude com realeza,  
tiveste-me como um filho sucessor de teu palácio,  
de forma que, não morrendo sem filhos, não ias  
deixar tua casa órfã para ser destruída por outros. (653-57)

E aqui aparecem as implicações jurídicas, já que o assunto tratado tem como epicentro a transmissão de poder e herança, quando cada uma das partes tenta justificar a salvação de sua própria vida. Parece-me haver, então, uma inversão dos valores tradicionais.<sup>22</sup> Admeto recusa sua filiação, mas não abre mão do poder de que agora é senhor, nem mesmo Feres contesta isso em sua contra argumentação. Sua justificativa repousa sempre no fato de Feres e sua mulher terem se recusado a morrer em seu lugar. A punição a eles impingida por Admeto é a deserção de sua filiação, sem, contudo, abandonar o que já recebeu do pai. Dentro da cultura grega, uma das obrigações do filho é amparar seus pais na velhice e, sobretudo, cuidar de seus funerais.<sup>23</sup> Temos, então, uma inversão de papéis. Feres é quem poderia deserdar seu filho e não o contrário

---

<sup>22</sup> Hesíodo, na *Teogonia*, por exemplo, aponta como valor negativo o fato de o homem ter que se unir a uma mulher em casamento, porém pior ainda é a situação dos que fogem às obrigações matrimoniais, dos que não querem se casar (604 e seq.), porque seus bens serão divididos entre parentes distantes (605). Mas para Hesíodo, nem uma Alceste salvaria a instituição do casamento. *Teogonia*, 603-12, Hesíodo (1991: 139).

<sup>23</sup> "One purpose of marriage was to guarantee the religious observances expected of the oikos, particularly the funeral rites for its deceased members. To Sokrates' query about what constitutes "the beautiful", Hippias answers that it includes a man's arriving at old age "and, having buried his parents beautifully, to be buried beautifully and fittingly by his own offspring" (*Hp. Ma.* 291d-e).", Rehm (1994: 21).

(662-68). O ponto fulcral da recusa da filiação por parte Admeto resulta na ausência de quem deva “vestir” (*peristeloûsi*, 664) e “expor” (*prothēsontai*, 664) o cadáver do pai, procedimento este previsto para o filho. Atribui sua filiação a outro, seu salvador (666-67), sem, entretanto, nomear Alceste.

A conclusão do proêmio de Admeto é uma consideração de caráter geral, estendendo-se não só a seus pais, mas a todos os idosos (669-72). Nesse momento, o corifeu tenta evitar que a discussão se prolongue, ordenando-lhes que parem, chamando a atenção para a infelicidade maior, que se supõe ser a perda de Alceste, cujo cadáver, de alguma forma ali presente, participa do duro embate entre pai e filho (673-74).<sup>24</sup>

A réplica de Feres é construída em resposta às acusações de Admeto: com um proêmio (675-80), Feres reclama estar sendo tratado como um escravo, mas não menciona o fato de o filho ter sido violento contra o pai. Porém, sua fala também é agressiva:

“O proêmio defensivo de Feres tem também um componente agressivo, como costumam ter os proêmios defensivos, e ele tenta minar a fala de Admeto ao definir suas palavras como neaniva” (679). Tal tentativa de desbaratar a fala de um adversário como uma explosão imatura e mal avisada é comum na retórica e tem paralelos em outra parte em Eurípides (*An.* 184, 192; *Ba.* 274).” Lloyd (1992: 39)

Feres abre sua defesa, de maneira aparentemente dócil, com o vocativo *ō paî* (675), o mesmo usado pelo corifeu (674), e apresenta primeiramente seu *status* social de homem livre de nascimento:

**Feres:** Ó filho, a quem insultas por teus males, a um escravo lídio  
ou a um frígio comprado com teu dinheiro?  
Não sabes que nasci tessálio de um pai  
tessálio legitimamente livre? (675-78)

---

<sup>24</sup> Cf. para a mediação do coro nos *agônes*, Duchemin (1968: 152).

Em seguida, acusa Admeto de insolente (*ágan hubrízeis*, 679)<sup>25</sup>, o que lhe permite passar também ao ataque:

**Feres:** És insolente por demais e, lançando palavras juvenis contra nós, vais assim embora! (679-80)

Feres evoca a tradição: gerou seu filho como *despótēs* da casa, um termo que denota uma condição social privilegiada.<sup>26</sup> Em seguida, Feres faz uma contraposição, que corresponde exatamente à fala de Admeto. Seus argumentos repousam sobre a lei recebida dos ancestrais, isto é, sobre a tradição em seu sentido de transmissão (681-84). As ponderações apresentadas por Feres, para refutar a ideia de que, por serem velhos, os pais deveriam ter morrido no lugar do filho, são razoáveis e, provavelmente, aceitas por toda a plateia, o que levou A. M. Dale a sugerir o seguinte paralelo para o trecho acima citado (683-84) “*nem a lei do país nem Os Direitos do Homem contêm tal cláusula*”. Euripidis (1978: 106). Feres menciona as heranças deixadas para o filho. Parece que somente as terras ficam para serem entregues depois de sua morte (687-88). Feres conduz sua argumentação para o debate jurídico de transmissão e posse de terra:

**Feres:** Porque, quer sejas infeliz, quer feliz, nasceste para ti mesmo. O que precisas obter de mim, tens. Governas a muitos, e ricas terras deixarei a ti, porque as recebi de meu pai. Em que te fui injusto de fato? De que te despojei? (685-89)

Da parte de Feres, mesmo recusando-se a morrer pelo filho, não houve um ato que se inserisse no campo da injustiça (689). Feres proclama seu apego à

---

<sup>25</sup> Em momento algum o fato de Admeto permitir que Alceste morra em seu lugar é tido como uma *hamartia*. A objeção de Feres, num primeiro momento, refere-se apenas ao fato de Admeto querer que os pais morressem por ele. O verbo *hubrizein* aqui se refere apenas ao modo como Admeto tratou o pai. Não julga as ações de Admeto como um todo.

<sup>26</sup> W. S. Barret, tece o seguinte comentário sobre o termo *despótēs*, que aparece no prólogo do *Hipólito*, quando o servo lhe dirige a palavra: “ ‘Lord -(I address you thus because) it is the gods whom one should call master - would you accept advice I gave if it were good? *ánax* is a differential address (whether by a slave or freeman) to a prince; *déspota* (with its fem. *déspoina*) the humble address of a slave to his master. Both are used in addressing gods; with *déspota* the worshipper proclaims his humility as that of slave towards master.” Euripides (1964: 176).

vida (690-93), evidenciando o apego maior de Admeto, que, “ao “massacrar” (694) Alceste, *ultrapassou* o destino marcado (695). A nobreza do ato de Alceste reveste-se da coragem que faltou a Admeto (697-98). O ataque de Feres ressalta o fato de o filho estar subvertendo a ordem natural das coisas, ao encontrar, habilmente, um meio permanente de não mais morrer, caso viesse a encontrar sempre quem se dispusesse a morrer em seu lugar (699-701). Sua argumentação passa, então, de um debate jurídico para uma questão ética: que moral tem Admeto para censurar os que não aceitam a morte antecipada (701-2). A conclusão de Feres é a de não se pode censurar o amor que cada qual devota à sua vida:

**Feres:** *Cala-te! Pensa, se tu amas tua própria vida, cada um ama a sua. E se falares mal de nós, ouvirás muitas calúnias e não mentirosas.* (703-05)

Mais uma vez, para conter os ataques, o corifeu pede a Feres que não ultraje seu filho. Vale lembrar que o coro também já censurou Feres e sua esposa, por terem se recusado a morrer pelo filho (706-07, cf. 466-68). Segue-se ainda, dentro do *agón* entre pai e filho, uma pequena esticomitia, em que se torna mais exasperada a irritação de ambas as partes.<sup>27</sup> Do ponto de vista da argumentação, não aparecem elementos novos. Porém, o confronto entre personagens produz uma intensificação da ação dramática; deve ser resultado, em termos de espetáculo, da alteração no tom das personagens envolvidas no confronto. Aqui essa exasperação resulta na expulsão de Feres do cortejo fúnebre. Encerra-se assim o *agón*. (708-733).

Como aponta Michael Lloyd, este *agón* mereceu inúmeras análises, que, ora tendem para uma reprovação de Feres e, por conseguinte, para uma espécie de aprovação de Admeto, ora tendem para uma aprovação das objeções de Feres e, por conseguinte, para uma condenação de Admeto Lloyd (1992: 39). Mas, como

<sup>27</sup> “The agon ends with angry stichomythia of the usual kind, followed by the exits of both participants and the end of the act.” Lloyd (1992: 39).

ainda observa Michael LLOYD, independentemente do “partido” que se tome em relação a cada uma das personagens, o *agón* de *Alceste* apresenta um debate sobre a recusa de Feres em se sacrificar por seu filho. Incidentalmente toca na aceitação, por parte de Admeto, do sacrifício de Alceste. Lloyd (1992: 41).

Em suas últimas palavras, Feres parece ter mudado de opinião sobre Alceste, julgando-a não mais sensata (*áphrona*, 728), mesmo não sendo “sem vergonha” (*anaidēs*, 728), com isso querendo atingir, na verdade, Admeto. Sua ameaça final (730-33), evocando a possibilidade do irmão de Alceste, Acasto,<sup>28</sup> vir vingar a morte da irmã, acentua o debate jurídico, ainda que numa instância de “vara familiar.” M. LLOYD conclui:

“a questão da culpa de Feres não é em si muito importante, mas a discussão dela no *agón* de *Alcestis* encaixa-se numa sequência de cenas que mostram a tensão primorosa entre a correção e impropriedade de tudo o que Admeto faz.” Lloyd (1992: 41)

Portanto, o que interessa desta cena de *agón* são os jogos de oposição trazidos para o espetáculo: morte e vida, aceitação e recusa de ambas as partes.

Admeto expulsa o pai de maneira contundente, renegando de vez sua filiação (734-38). Em seguida ordena que o féretro continue:

**Admeto:** *E nós, pois devemos carregar o presente infortúnio,  
caminhemos, para que coloquemos no túmulo o cadáver.* (708-40)

### **A guisa de conclusão**

Com *Alceste*, estamos diante do palácio real de Admeto, porém, ao longo das cenas, passamos dos portais para chegar até a parte mais íntima da casa: o quarto e o leito nupcial, evocados no relato da ama, são o centro das preocupações de Alceste. Com isso, o poeta explora o mundo das mulheres, contraposto ao mundo masculino, revelando-nos suas preocupações, com

---

<sup>28</sup> Acasto é um dos filhos de Pélias e Anaxíbia e após a morte do pai provocada por Medéia, torna-se rei de Iolcos.

detalhes não encenados ainda. Com *Alceste*, entramos no mundo da mulher casada, suas obrigações e sua relação com o marido.

A cena do *agón* entre pai e filho, colocada no centro da peça, faz brotar outras questões em relação à pertinência ou não daquele que quer a todo custo preservar a sua própria vida usando para isso o sacrifício da vida de outrem. Com *Alceste* podemos vislumbrar o estranhamento que o mundo grego sentia em relação aos sacrifícios humanos.

A cena do *agón* de *Alceste* é magnífica porque expõe de maneira clara não só o desejo de preservação da vida em detrimento da morte alheia mas também todos os problemas que advém da escolha de uma mulher, que por esse gesto é comparada aos mais excelentes guerreiros.

Eurípides aponta com agudeza também todos os problemas criados por essa decisão antinatural, por assim dizer, de *Alceste*. Mas ao expor neste *agón* o apego de Admeto à vida muito semelhante ao do seu pai, Feres, cria um contraste evidente com o auto sacrifício de *Alceste*, nesse momento ali em cena apenas um cadáver que ambos, de algum modo, pela discussão altercada, desrespeitam.

Pode-se afirmar que surgem ademais questões jurídicas em relação à propriedade e em relação ao direito, com argumentos fortes da parte de Feres. Vêm à tona as obrigações dos pais em relação a seus filhos, a dos filhos em relação aos seus pais: questões também morais que ficam expostas diante do público ateniense. Com *Alceste*, então, entramos nas questões da “vara familiar”.

As razões que levam *Alceste* a aceitar essa morte pelo marido apresenta outros elementos que devem ser discutidos em outro estudo.



## BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTE (1980) *La Poétique. Texte*, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris.
- BURKERT, W. (1993) *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. de M. J. Simões Loureiro. Lisboa.
- BURTON, R. B. W. (1980) *The Chorus in Sophocles Tragedies*. Oxford.
- CONACHER, D. J (1967) *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*. Toronto.
- DUCHEMIN, J. (1968) *L'ΑΓΩΝ dans la tragédie grecque*. Paris.
- DUYSINX, F. (1962) "Les passages lyriques dans L "Alceste d' Euripide", AC 31: 189-233.
- EURIPIDES (1964) *Hippolytus*. Edited with Introduction and Commentaries by W. S. Barrett. Oxford.
- EURIPIDIS (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.
- EURIPIDIS (1984) *Fabulae (vol. 1) Ciclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba*. Ed. James Diggle. Oxford.
- EURIPIDES (2007) *Alcestis*. Edited with Introduction & Commentary by L. P. E. Parker, Oxford.
- (2009) *Tragédias I (Ciclope, Alceste, Medeia, Heraclidas)*. Introdução geral de Maria de Fátima Sousa e Silva. Introdução, tradução do grego e notas de Carmen Leal Soares, Nuno Simões Rodrigues, Maria Helena da Rocha Pereira e Claudia Raquel Cravo Silva. Lisboa/Coimbra.
- HESÍODO (1991) *Teogonia. A origem dos deuses*. Estudo e tradução de JAA Torrano. São Paulo.

- LESKY, A. (1981) *Greek Tragic Poetry*. Trad. de Matthew Dillon. New Haven/London.
- LLOYD, M. (1992), *The Agon in Euripides*. Oxford
- SANTOS, F. B. (1989) "*Alceste: o heroísmo no sacrifício ou o sacrifício no heroísmo (uma leitura da Alceste de Eurípides)*" *ALFA* 32: 101-118.
- (2008) "*Alceste, de Eurípides: O Prólogo (1-76)*", *HUMANITAS* 60: 87-100.
- REHM, R. (1994) *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton/New Jersey.