

DO BELO E DO MORRER
Alceste 244-415 e Ifigênia em Áulis (vv. 1466-1499; 1540-1610) - revisitação

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa*

Resumo

Desde a Grécia clássica, nossa condição de seres humanos mortais tem sido uma questão incômoda. Tentamos evitá-la e, até mesmo, mascará-la a cada momento em que deparamos com ela. A partir desta questão, neste artigo, tentamos analisar alguns aspectos da poesia do último grande trágico grego, Eurípides, a fim de captar e compreender a multiplicidade de estratégias das quais nos utilizamos para escapar, quando o fatídico momento chegar. Observamos as possibilidades e recursos oferecidos pela linguagem confrontados com realidades possivelmente inexprimíveis. Em nossa abordagem, selecionamos excertos de duas tragédias euripidianas que se relacionam com o poder do *logos* e a luta com a transitoriedade do ser. Nosso objetivo maior é discutir a expressão do inexprimível e a fuga do inevitável.

Palavras-chave

Belo; Eurípides; Morte; Tragédia.

Abstract

Ever since classical Greece, our status as mortal human beings has been an annoying question. We try to avoid and disguise that theme every time we find it. Departing from this question, in our work, we try to analyze some aspects in the poetry of the great tragic Greek, Euripidis, in order to capture and comprehend the multiplicity of strategies we utilize towards escape when the fatidic moment is presented to us. We observed the possibilities and resources offered by language confronted with realities that are possibly inexpressible. In our approach, we used the punctuation in excerpts from Euripidian tragedies that deal with the power of *logos* and the fight with the transitoriness of the human beings. Our utmost goal is to discuss the expressing of the inexpressible and the avoiding of the inevitable.

Keywords

Beauty; Death; Euripidis; Tragedy.

* Departamento de Letras Clássicas, Faculdade de Letras - UFMG - 31270-901 - Belo Horizonte - MG. E-mail: virginiarb@yahoo.com.br

O mito de Alceste

Que repercussão teria, nos dias de hoje, a história de uma mulher bonita, jovem, bem nascida e bem casada, mãe de duas crianças, que, a pedido de seu marido, morresse por ele? Que pensar dessa história no mundo moderno, após o movimento feminista? Muito provavelmente, todos se manifestariam contra um caso, assim, abjeto. Talvez, tal história pudesse, também, suscitar, em alguns, um ligeiro riso sarcástico revelador de um frio desdém por uma mulher tão submissa, tão a serviço do masculino. Com benevolência, poderíamos pensar num amor desmedido, mas isso soa tão fora de moda...

Se pensarmos em paradigmas, a protagonista deste mito se enquadra bem num modelo grego-antigo de mulher ideal. Neta de Poseidon, Alceste foi a única que não participou do assassinato do pai - para seu rejuvenescimento - planejado por Medéia e, por isso, é caracterizada, desde sempre, como a mais sensata dentre todas as quatro¹ filhas de Pélias. Foi concedida em casamento a Admeto, um dos argonautas companheiro de Jasão na expedição em busca do "velo de ouro", após uma disputa da qual o jovem sai vencedor com a ajuda de Apolo.

Na peça euripidiana, que leva o nome da rainha, encontramos a narrativa mais completa de sua história. Trata-se de uma das mais antigas peças de Eurípides. Foi encenada no ano de 438 a. C. e, após alcançar o honroso segundo lugar nos concursos dramáticos, veio, através dos tempos, suscitando polêmica, indignação e, até mesmo, desprezo. Vamos à peça.

O drama tem início com o deus Apolo, que relata o momento funesto em que Admeto foi sorteado para deixar a vida e partir para o reino invisível de Hades. Enquanto Apolo fala de sua predileção pelo argonauta e de como embebedou as Moiras para conseguir atenuar o destino de seu protegido, trocando a morte dele pela de um outro qualquer, surge uma figura odiosa, com grandes asas, espada e veste preta. É *Thánatos*, a morte que, grotescamente², reivindica seus cadáveres e, ao sair de cena, deixa-se ficar como uma terrível ameaça.

Depois do breve prólogo, ficamos sabendo, pelo coro de anciãos, que a única pessoa que se ofereceu para morrer por Admeto foi a sua nobre esposa, Alceste. Admeto, caracterizado como um general acolhedor e hospitaleiro (aliás, é esse, durante a peça, o motivo de ser ele um protegido dos deuses), assume, então, a importância da cena. A ironia da história é magistral: a um mortal, é dado escapar da morte; contudo, escapando, ele perde o que lhe é mais precioso e, de certa forma, acaba morrendo em vida.

Platão (*Banquete*, 179 b) tem uma leitura da história de Alceste como modelo da capacidade de amar do ser humano. Pelas palavras de Fedro, o filósofo ilustra o poder do amor da seguinte maneira:

Quanto a deixar para trás o seu amado e não o socorrer em caso de perigo... não há homem nenhum tão fraco a quem o próprio Amor não inspire atos de bravura e não torne igual aos bravos por natureza. Em suma, o que diz Homero a respeito de alguns heróis, que o "deus lhes insufla coragem", esse dom concede-o espontaneamente o Amor aos amantes. Mais ainda, apenas os que amam - e refiro-me não apenas aos homens mas às mulheres também - se dispõem a morrer por outrem. Justamente Alceste, a filha de Pélias, oferece um testemunho claro desta afirmação a todos os Helenos. Ela foi, de fato, a única pessoa que se

¹ As demais eram Hipóteo, Pelópie e Psídice.

² O termo "grotescamente", aqui, refere-se à oscilação de sentimentos (o risível e o trágico) que a personagem instaura, na cena, com sua entrada.

dispôs a morrer na vez do marido, muito embora o pai e a mãe dele fossem vivos: o amor que ela dedicava ao marido superou em tanto a amizade dos próprios pais, que estes mais pareciam uns estranhos em relação ao filho, aparentados, quando muito, de nome... E ao proceder como procedeu, o seu gesto afigurou-se de uma tal beleza, aos olhos dos homens como até aos dos deuses, que um privilégio limitado a bem poucos, entre tantos que avultaram pelo número e pela beleza de seus feitos, lho concederam os deuses a ela - que a sua alma regressasse do Hades. E concederam-no, levados pela admiração que o seu gesto lhes suscitou. Tal é, pois, o apreço que os próprios deuses manifestam pela dedicação e pela virtude que o amor inspira.

Já a Orfeu, o filho de Eagro, mandaram-no embora do Hades sem conseguir o seu objetivo, e em vez de lhe entregarem, em carne e osso, a mulher que ele tinha vindo buscar, lhe mostram apenas um fantasma dela. É que lhes pareceu covarde a sua atitude (coisa natural, de resto, num tocador de cítara...), visto que não teve a coragem de sacrificar a vida por amor, como fez Alceste, e preferiu servir-se de artimanhas para entrar vivo no Hades.'

O mito é, em Platão, séc. IV a.C., colocado como uma questão amorosa. Também o é em Luciano, no séc. II d.C., *Diálogo dos Mortos* - mas, em Eurípides, ele tem uma direção de leitura mais intensa. Sem dúvida, Eurípides nos apresenta a mesma Alceste do mito tradicional; entretanto, nela, não nos parece que o poeta proponha uma história de amor tal como a entendeu Platão. Embora o casamento de Admeto e Alceste continue sendo um exemplo de ternura conjugal e felicidade alcançada, no nosso ponto de vista, o texto euripídico é mais incisivo no tratamento do fato incontestável, inexplicável, absurdo e insuportável, de que tudo se desfaz frente à possibilidade da morte. O confronto com essa realidade genuinamente humana supera, em Eurípides, a questão amorosa. Assim, pensamos que não há como falar da Alceste euripídica sem tocar no doloroso tema da finitude do ser.

A morte não é tema ou assunto de nossas conversas ordinárias, evitamo-la quase sempre. Fazemos, do tema, um manancial de eufemismos retóricos: "ele se foi", "adormeceu", "descansou", "abotoou o paletó" etc. Talvez, possamos admitir a morte quando ela nos vem, estética ou intelectualmente, controlada. É assim hoje, e foi assim na antigüidade. Estamos dispostos a lidar com a morte, se, e somente se, pudermos controlá-la.

A peça *Alceste*, nesse aspecto, é exemplar. O poeta toma um famoso mito de amor da antigüidade e faz, dele, uma história que discute a questão existencial de forma profunda e, ao mesmo tempo, leve.

Retomemos: Admeto procura alguém que morra por ele. A atitude do rei não lhes parece hilário-trágica? Imaginem-se saindo entre seus melhores amigos, olhando-os bem e perguntando: "Amigo, eu deveria morrer às cinco horas da tarde de hoje, você pode ir no meu lugar?"

Essa mesma atitude - de solicitar a morte de outrem - ocorre em um trecho de Cícero (*Tusculanae* V, 22). O episódio trata de dois amigos pitagóricos. Um deles se oferece em sacrifício pelo outro; no entanto, *in extremis*, aquele que recebeu a *devotio* do amigo rejeita a perda do outro. Isso não acontece em *Alceste*. Eurípides, construindo seu texto a partir de um desejo de imortalidade, há de forjar embustes e artifícios para conviver com finitude de forma suportável. Para ele, a poesia parece ser uma dessas formas, e, com a poesia, virão a beleza, a mentira e a fantasia.

O desejo nos permite quase tudo, até aceitar soluções racionalmente absurdas. É, pois, no engendrar desejos que o poeta que nos leva a acolher as palavras do coro que proporá: "que engenhos (μηχαναί) criar para afastar os males de Admeto?"

De fato a morte parece ser um problema que deve ser evitado ou pelo menos controlado

E muito se falou da morte na literatura grega. Encontramos, em inúmeros textos, de Homero até o período helenístico, inevitavelmente, a sua *presença*. Todavia, podemos observar que, pelo menos, na literatura dramática trágica e, sobretudo em Eurípides, fica, sempre, manifesta uma necessidade de controlá-la intelectualmente.

Em um outro estudo nosso, analisamos as várias estratégias utilizadas pelo poeta, em *Alceste*, para esse exercício do controle intelectual da morte. Demonstramos como ele a nega pela relativização dos conceitos *vida* e *morte*, que, atrelados, em um contexto variável, instauram o uso da ambigüidade, criam a ótica do preferível e sugerem a ausência de um corpo de verdades absolutas.³ No referido estudo, demonstramos, também, como Eurípides, pela ridicularização, comprova a irrisão da morte; como consegue minimizá-la apresentando a possibilidade de uma 'revivificação' e de um 'revivificador'; como instaura o uso da barganha com o destino e estabelece uma espécie de negociação, na qual se dá por um lado e se ganha por outro, e, ainda, como, adotando uma postura épica, esse poeta trágico recupera, com modificações, o conceito da *bela morte*, e, a partir dele, argumenta que o modo de morrer pode angariar glória e que essa glória conquistada garantirá a imortalidade do morto⁴.

Estes recursos de linguagem e de pensamento não só tornam concreta a possibilidade de pensar alternativas racionais para o enfrentamento do inexorável, como, também, criam uma justificativa para suportar as experiências emocionais sofridas. Por esses mecanismos, na *Alceste*, Eurípides constrói uma personagem de comportamento rude e caricato para *Thánatos*, que vem com suas grandes asas, sua capa negra e sua espada, como um mercenário, em busca de cadáveres. *Thánatos* se torna risível porque surge como um erro da vida, uma intervenção vinda de fora, de forma maligna e sem sentido, que será pego em emboscada por Hércules – na revanche do poeta. Pelos mesmos mecanismos, com o fim de ridicularizar ainda mais aquele *daímon* grotesco que lamenta a perda de cada cadáver, Eurípides apresenta o salvador Hércules como um glutão embriagado, que se apóia em uma filosofia barata e vence a morte pela violência. Como se não bastasse tudo isso, cria, também, um Admeto covarde e iminente perjuro, e presentifica uma *Alceste mater dolorosa*, intransigente e rediviva. Seu discurso é convincente, tem argumentos razoáveis e criativos. Seu texto se estabelece nas fronteiras da inteligência e da vontade. Entretanto, quanto mais racional é o seu discurso, mais angustiado, sofrido e absurdo ele se torna. A cada passo do drama, a morte se torna mais absurda: o comportamento impecável de *Alceste*, a sua juventude, a orfandade de seus filhos, o prazer amoroso ainda almejado, a fidelidade conjugal indiscutível, o amor filial, a respeitabilidade social, tudo leva a platéia a uma rejeição absoluta da morte da bela rainha e a uma aceitação da possibilidade fantasiosa de um retorno à vida. Todos são levados a experimentar que o real é absurdo e que, por isso, é preciso ridicularizá-lo, ultrajá-lo, ignorá-lo e, até mesmo, se possível, negá-lo.

Mas o nosso estudo, durante este ensaio, tem um outro recorte. Apresentamos uma estratégia de enfrentamento da morte muito adequada para o mito de *Alceste*, a saber, a obliteração da morte em favor da beleza. Estudamos duas cenas de tragédias de Eurípides. A primeira, de *Alceste*, a segunda, já de forma muito rápida, de *Ifigênia em Áulide*. Buscamos mostrar inúmeros elementos que levam o público ao esquecimento da morte para uma pacificação da alma na contemplação do belo.

³ Este recurso será, muitos séculos mais tarde, usado, por Émile Zola, em *A morte de Olivier Bécaille*. Olivier é enterrado vivo, consegue escapar do túmulo, fica um bom tempo em recuperação e, ao voltar para casa, vendo a esposa com perspectiva de vida melhor sem ele, resolve assumir sua morte e tornar-se outra pessoa. Na mesma direção, encontraremos o conde Kent do *Rei Lear*, de Shakespeare, o conde de Monte Cristo, do romance de Dumas, etc.

⁴ Cf. *Alceste*, vv. 442 - 454

Nossa proposta é, simplesmente, observar a construção dessas duas mortes e os seus efeitos nas tragédias referidas. Eventualmente, citamos, além de autores antigos, outros modernos, que ratificam, em alguns pontos, o mesmo tratamento do "problema". Terminamos com Tolstói e uma proposta de abertura para o acolhimento do tema/problema, pelo menos, na literatura.

A escolha do meio para evitar o problema

Gostaríamos, antes mesmo de começar a refletir sobre as cenas, de realçar o gênero que veiculará o pensamento do poeta. Em primeiro lugar, trata-se de um gênero essencialmente visual, o que quer dizer que a presença física do ator atuará, de um modo direto, sobre a sensibilidade da platéia; em outros termos, o ato de ver e ouvir exercerá, no público, uma ação poderosa no nível da percepção, pois o que está presente na consciência adquire uma importância que a prática e a teoria, nem sempre, levam em conta. Trata-se de aplicar a razão à imaginação para melhor mover a nossa vontade. O poeta faz com que as coisas distantes, passadas ou futuras, apareçam no tempo presente, diante dos olhos, suscitando, assim, a emoção e o impacto da "intimidade". Prevalece a razão do poeta, mas os afetos da audiência são manipulados. O público haverá de considerar, somente, o presente. A razão, que considera o futuro e a seqüência dos tempos, ficará, praticamente, suspensa. Este é, portanto, um meio eficaz de persuasão no teatro e que não deve ser esquecido. Curioso, entretanto, é a presentificação - em cena grega - da morte. Tais cenas não são muito freqüentes nas tragédias que nos restaram, pois, normalmente, elas se constroem através de narrativas e não são encenadas. Horácio, (*Ars Poetica* vv. 176 - 189), chega, mesmo, a proibi-las. Em *Alceste*, a cena não só ocorre diante de nossa vista, como é trabalhada para ser contemplada em sua extrema beleza.

O meio mais eficaz e mais poético

Ora, como afirmamos na seção anterior, além da eficácia da presentificação que o teatro, naturalmente, possui, podemos apontar uma associação poderosíssima utilizada por Eurípides: a presentificação aliada à beleza e, no caso da morte de *Alceste*, a presentificação aliada à beleza e, ainda, à tristeza. Em *A filosofia da composição* (1986), o poeta Edgar Allan Poe faz uma reflexão que nos chama atenção. Poe raciocina da seguinte maneira:

De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico? A morte - foi a resposta evidente. E quando - insisti - esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético? Pelo que já explanei, um tanto prolongadamente, a resposta também aí era evidente: Quando ele se alia, mais de perto, à Beleza; a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo... (POE, 1986, p. 51)

E continua Poe:

Quando, de fato, os homens falam de Beleza, querem exprimir, precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um efeito; (...) A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos. (POE, 1986, p. 52)

Retomamos do poeta as frases: "[...] a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo... A beleza de qualquer espécie,

em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos”.

Admitamos que Poe esteja certo e que Eurípides tenha escolhido, como o escritor norte-americano refletiu, o tema mais poético do mundo, a morte de uma bela mulher. Admitamos, inclusive, que o dramaturgo grego tenha presentificado a cena de morte de uma bela mulher no tom poético mais legítimo, a melancolia. Que efeitos poderá trazer essa escolha para a peça em questão?

Vejamos a morte de Alceste.

A bela e nobre filha de Pélias, agonizante, acompanhada de duas crianças, seus dois filhos, entra em cena nos braços de Admeto. É momento de grande impacto emocional. O coro comanda a ação da platéia e diz⁵:

– ἴδου ἴδου·
ἦδ' ἐκ δόμων δὴ καὶ πόσις πορεύεται.
– βόασον ὦ στέναξον ὦ Φεραία (...)

vede! Vede!
Ela mesma vem da casa e com o marido sai!
Oh! Grita! Geme! Oh! Feraia

vv. 233-4.

Logo após outros breves comentários do coro, temos a primeira parte da cena de morte. Alceste dá início à sua intervenção. Ela não falará; cantará, em metro lírico, o seu último adeus. A agitação de Alceste está, competentemente, expressa nos versos de sua monódia. Os versos do recitativo de Admeto, em trímetro jâmbico e, depois, em anapestos, têm efeito embaraçoso. A diferença dos metros reflete a diferença de sentimento dos dois. Um diálogo bizarro entre dois mundos é construído. Alceste, no limiar de Hades, tem visões inacessíveis para Admeto; este, por sua vez, profere palavras de dor que não alcançam os ouvidos de sua mulher. Estão, ambos, em solidão total, pois nada é mais pessoal do que a morte, nada mais reservado, nada mais preservado da invasão do outro, nada mais íntimo. O ser humano que morre, a Alceste que morre, rompe toda relação com o outro. Impossível morrer a dois.

A idéia da solidão do morrer está presente, também, na literatura latina, por exemplo, em Tácito (*Anais*, v. 4, livro XVI), ao descrever a morte de Sêneca, quando Paulina, esposa do filósofo, decide morrer da mesma forma. Sêneca coloca-se em um aposento à parte, a fim de evitar que sua mulher visse o seu sofrimento. Nero, temendo a repercussão de uma dupla crueldade, ao saber a intenção de Paulina, mandou que a impedissem. Tácito afirma que não se sabe se o fizeram com o consentimento dela; o fato é que, segundo ele narra por comentários de outros, a esposa de Sêneca deixou-se vencer pelos encantos da vida. Vale lembrarmos-nos, ainda, de uma passagem de *Os sete enforcados*, de Leonid Andreiev, a qual demonstra profunda compreensão acerca dessa angústia “Mas, na sua impossibilidade de comungar por um momento que fosse no mesmo amor, por opô-lo ao terror da morte iminente, ambos choravam lágrimas frias de solidão, que não podiam trazer alívio algum.” (ANDREIEV, 1952).

Assim, voltemos ao canto solitário de Alceste e ao recitativo de Admeto que são metáfora sonora do estado de abandono de cada parte. Em suas visões de agonia Alceste dirá:

Οὐράνιαί τε δῖναι νεφέλας δρομαίου.

Celestes redemoinhos de nuvens corredoras
(v. 245)

⁵ Não podemos de deixar de citar José Miguel Wisnik para alertar o leitor do poder persuasivo da fala do coro nesta cena: “Um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. Sobre uma frequência invisível, trava-se um acorde, que projeta não só o fundamento de um cosmos sonoro, mas também do universo social.” (WISNIK, 1989, p. 30).

ὄρω δίκωπον ὄρω σκάος ἐν
λίμναι· νεκύων δὲ προθμύς
ἔχων χεῖρ' ἐπι κοντῶι Χάρων
μ' ἤδη καλεῖ· τί μέλλεις;
ἐπειγού· σὺ κατείργεις. Τάδε τοί με
σπερχόμενος ταχύνει.

(...)

ἄγει μ' ἄγει τις, ἄγει μέ τις (οὐχ
ὄραις; νεκύων ἐς αὐλάν,
ὑπ' ὄφρυσι κυαναυγέσι
βλέπων πτερωτὸς Ἄιδας.
τί ρέξεις; ἄφες. οἶαν ὁδὸν ἄ δει-
λαιοτάτα προβαίνω.

(...)

μέθετε μέθετέ μ' ἤδη·
κλίνατ', οὐ σθένω ποσίν.
πλησίον Ἄιδας, σκοτία
δ' ἐπ' ὄσσοισι νυξ' ἐφέρπει.
τέκνα τέκν', οὐκέτι δὴ
οὐκέτι μάτηρ σφῶν ἔστιν.
χαίροντες, ὦ τέκνα, τόδε φάος ὀρώϊτον.

*Vejo dois remos, vejo um barco no
lago; dos mortos, o barqueiro
que tem a mão sobre a vara, Caronte
já me chama: Porque aguardas?
Apressa! Estás me atrasando! Assim
Impertinente ele me apressa...*

(...)

*leva-me, leva-me alguém, leva-me alguém;
não vês? para o reduto dos mortos,
sob as sobranceiras escuras e brilhantes,
o que me olha, alado Hades.
Que fazes? Solta! Que caminho eu
a desgraçada sigo.*

(...)

*deixai-me, deixai-me já!
Deitai-me, não tenho força nos pés.
Perto está Hades, uma noite escura
sobre os meus olhos estende.
Filhos, filhos, já não sou mais
Não mais há mãe para vós
Sede felizes, ó filhos, vede a luz!*

vv. 252-57; 259-63; 266-72

O delírio da rainha descreve as imagens terríveis já conhecidas por todos: a barca, com seus grandes remos, o barqueiro dos mortos com sua áspera brutalidade e seu chamado insistente. Sua percepção, por meio das palavras, ganha concretude e plasticidade. Admeto, como já afirmamos, parece não participar do drama da mulher. Suas falas são egoístas e tolas nesta circunstância⁶.

Depois de um patético estásimo lírico, em brusca mudança de tom, a heroína fará seu testamento com clarividência e domínio dos pensamentos. Persuasivamente, ela mostrará o valor de seu sacrifício, suas alternativas para ficar viva, seus receios e, finalmente, imporá suas condições para morrer e proferirá seu derradeiro desejo. Sua fala é ordenada, coesa e limpa. Em resposta, Admeto procederá da mesma forma, prometendo tudo por todos os juramentos necessários.

É chegada a hora da morte. Alceste já não tem alucinações, tudo parece tranqüilo demais. É preciso aumentar o *pathos* e, por isso, em crescente melancolia, a mãe chama a participação das crianças.

Αλ. ὦ παῖδες, αὐτοὶ δὴ τάδ' εἰσηκούσατε
πατρός λέγοντος μὴ γαμῆν ἄλλην ποτὲ
γυναικ' ἐφ' ὑμῖν μηδ' ἀτιμάσειν ἐμέ.
Αδ. καὶ νῦν γέ φημι καὶ τελευτήσω τάδε.
Αλ. ἐπὶ τοῖσδε παῖδας χειρὸς ἐξ ἐμῆς δέχου.
Αδ. δέχομαι, φίλον γε δῶρον ἐκ φίλης χειρός.
Αλ. σὺ νῦν γενοῦ τοῖσδ' ἀντ' ἐμοῦ μήτηρ τέκνοισ.
Αδ. πολλή μ' ἀνάγκη, σοῦ γ' ἀπεστερημένοις.
Αλ. ὦ τέκν', ὅτε ζῆν χρῆν μ', ἀπέρχομαι κάτω.
Αδ. οἶμοι, τί δράσω δῆτα σοῦ μονοῦμενος;
Αλ. χρόνος μαλάξει σ'· οὐδὲν ἐσθ' ὁ καταθανών.
Αδ. ἄγου με σὺν σοί, πρὸς θεῶν, ἄγου κάτω.
Αλ. ἀρκοῦμεν ἡμεῖς οἱ προθνήσκοντες σέθεν.
Αδ. ὦ δαίμον, οἴασις συζύγου μ' ἀποστερεῖς.

Al. Ó filhos, vocês escutaram estas coisas do pai que diz não casar com outra mulher jamais e jamais impô-la a vocês, nem desonrar-me. Ad. e digo agora outra vez e isto cumprirei. Al. por isso, recebe as crianças de minha mão. Ad. recebo um dom querido de uma mão querida. Al. tu, agora, sê para elas, em meu lugar, amãe. Ad. privado de ti, minha desgraça é grande. Al. ó filhos, quando preciso viver, vou abaixo. Ad. ai de mim, que farei, solitário, sem ti! Al. o tempo te cura, nada é o que morre. Ad. leva-me contigo, pelos deuses, leva-me para baixo! Al. nós, os que vamos morrer por ti, bastamos. Ad. ó divindade, de que companhia me privas! Al. meus olhos tornam-se pesados, tenebrosos. Ad. mulher, se me deixas estou perdido. Al. não existo mais, chama-me de nada.

⁶ Ele diz por exemplo: "não sejas cruel em me abandonar... Levanta-te! Coragem!". Ora, não ficou combinado entre os dois o sacrifício de Alceste? Admeto age como se nada estivesse preestabelecido...

Αλ. καὶ μὴν σκοτεινὸν ὄμμα μου βαρύνεται.
 Αδ. ἀπωλόμην ἄρ', εἰ με δὴ λείψεις, γυναῖ.
 Αλ. ὡς οὐκέτ' οὔσαν οὐδὲν ἂν λέγοις ἐμέ.
 Αδ. ὄρθου πρόσωπον, μὴ λίπῃς παῖδας σέθεν.
 Αλ. οὐ δῆθ' ἐκούσα γ' ἄλλὰ χαίρετ', ὦ τέκνα.
 Αδ. βλέψον πρὸς αὐτούς, βλέψον. Αλ. οὐδὲν εἰμ' ἔτι.
 Αδ. τί δράεις; προλείπεις; Αλ. χαίρ'. Αδ. ἀπωλόμην
 τάλας.
 Χο. Βέβηκεν, οὐκέτ' ἔστιν Ἀδμήτου γυνή.

Ad. endireita o rosto, não deixe seus filhos!
 Al. não é por minha vontade, mas adeus! Ó
 filhos...
 Ad. olha para eles, olha.
 Al. nada mais sou.
 Ad. que fazes? Tu te vais?
 Al. Adeus!
 Ad. infeliz, estou perdido!
 C. ela se foi. Não há mais mulher de Admeto.

vv. 371-393

Placidamente, cercada das crianças, heroicamente, foi-se Alceste. Sua morte é ἄωρος fora do tempo, fora da estação (*Alceste* v. 55, 167, 393). Tudo, no quadro, é jovem, calmo e triste. Num crescendo, estando a rainha morta, o poeta cria uma brevíssima parte cantada pela criança que perde a sua mãe. Sua monódia é um toque de inocência e de fragilidade. Na fraqueza absoluta, no aniquilamento total, no rompimento de toda relação, sem dúvida, o poeta há de comover a platéia. Vejamos um trecho da monódia:

Πα. ἰὼ μοι τύχας. μαῖα δὴ κάτω
 βέβακεν, οὐκέτ' ἔστιν, ὦ
 πάτερ, ὑφ' ἄλιωι,
 προλιπούσα δ' ἐμὸν βίον ὠρφάνισεν τλάμων.
 † ἴδε γὰρ ἴδε βλέφαρον καὶ †
 παρατόνους χέρας.
 ὑπάκουσον, ἄκουσον, ὦ μήτερ, ἀντιάζω.
 ἐγὼ σ' ἐγὼ, μήτερ,
 † καλοῦμαι ὅ σὸς ποτὶ σοῖσι πίτ-
 νων † στόμασιν νεοσσός.

Ai de mim! Sorte! Mamãe lá em baixo.
 Se foi, não é mais, pai!...
 Sob o sol,
 Abandonando a minha vida, orfanizou-me, infeliz.
 Vede, as pálpebras e
 As mãos inertes.
 Ouve lá de baixo, ouve ó mãe, suplico
 Eu a ti, eu mãe
 Chamo-te, o teu filhinho, aqui diante de teus
 Lábios caído...

vv. 393-403

O que temos, aqui, é uma invocação lamentosa, durante a contemplação da morta, em detalhes sugestivos: as pálpebras, as mãos e os lábios. Uma jovem e bela mulher se foi, tão linda, tão triste que, suspensa em melancolia, a platéia se esquece da morte grosseira que havia surgido no prólogo. O coro, satisfeito com tanta tristeza e melancolia, em palavras pragmáticas, resolve o assunto: "Admeto, é preciso suportar esta desgraça; de jeito algum és o primeiro nem serás o derradeiro a perder uma nobre mulher, ou ainda, como para todos nós, morrer é um dever". Por seu lado, Admeto responde ao coro com as seguintes palavras: "eu sei", e, logo, dá início aos preparativos para o cortejo fúnebre.

A bela morte, uma vitória sobre o fim

Comentaremos, agora, rapidamente, a cena em que Ifigênia, frente a Clitemnestra, incorpora a sua morte como a salvação da Hélade⁷. Nos caminhos propostos por Vernant (2001), consideramos que a morte de Ifigênia tem dois rostos: o rosto glorioso de um jovem guerreiro que se vai e o rosto invisível, o rosto que há de ser de hades⁸.

No trecho referido, já de princípio, temos uma estratégia oposta à utilizada em *Alceste*: nada de lágrimas. A jovem filha de Agamemnon, ao aceitar morrer para que

⁷ Este trecho, pela mais recente edição de Oxford (Diggle, 1994), é considerado *fortasse non Euripidei*. O trecho do mensageiro, vv. 1531 ss., é qualificado como *uix Euripidei*. A suspeita quanto a autoria não compromete o trabalho, visto que não pretendemos, aqui, abordar este tema.

⁸ A etimologia de *hades* pode ser sugestiva para o contexto: α - privativo + ἰδεῖν - ver. Hades é aquele que não se vê. Como *hades* a morte de Ifigênia não será vista, e, sim, narrada, dessa forma, mantém-se o brilho do ser vivente em cena.

soprem os ventos que levarão as naus gregas até Tróia, dirá: “Não quero que derrames lágrimas... e vós jovens, entoai o pean!” (v. 1467-8). O pean de que fala Ifigênia é um canto coral, dirigido a Apolo ou Ártemis, em agradecimento pela libertação de um grande mal⁹. Deste modo, para esta cena de morte, o poeta, nas palavras de Ifigênia, desejará um canto de triunfo, um hino encomiástico e vitorioso.

Ora, tanto a morte de Ifigênia como a de Alceste, que significam salvação, serão programadas tendo por base a beleza. No entanto, a beleza da morte da filha do Atrida não será construída pela melancolia, como a de Alceste. Em Ifigênia em Áulis, oblitera-se a morte pela triste beleza. A estratégia passa a ser outra, diferente da que propõe o poeta norte-americano, Poe¹⁰. A morte de Ifigênia não será vista, mas, apenas, ouvida. O que fica, diante dos nossos olhos, é o esplendor da juventude. E, embora a morte de Ifigênia seja, também, ἄωρος, fora do tempo, fora da estação, não há lamento sobre isso, pois é, exatamente, esta qualidade que faz heróico o feito que a jovem realiza, possibilitar a partida dos gregos para Tróia. À jovem que se entrega, garante, para sua figura, o brilho inalterável do morrer em juventude. Resposta malcriada do poeta frente ao efeito da morte sobre o corpo. A construção da beleza gloriosa não provoca o esquecimento do fato morte, nem o subjuga. Mas o brilho épico da decisão de Ifigênia ofusca a nossa visão. Vejamos a despedida da filha de Agamemnon:

ἄγετέ με τὰν Ἴλιου
καὶ Φρυγῶν ἐλέπτολιν.
στέφεα περίβολα δίδοτε, φέρε-
τε – πλόκαμος ὄδε καταστέφειν –
Χερνίβων τε παγὰς.
ἐλίσσετ’ ἀμφὶ ναὸν,
ἀμφὶ βωμὸν Ἄρτεμιν,
τὰν ἄνασσαν Ἄρτεμιν,
τὰν μάκαιραν ὡς ἔμοισιν, εἰ χρεῶν,
αἵμασι θύμασιν τε
θέσφατ’ ἐξαλείψω.

ἐθρέψαθ’ Ἑλλάδι με φάος
θανοῦσα δ’ οὐκ ἀναίνομαι.

Conduzi-me, de Ílion
e dos Frígios, sou a destruição.
Dai-me grinaldas para me cingir, trazei-mas,
– aqui está a minha trança, para depor no altar –
e águas vivas lustrais.
Em círculos dançai, à volta do templo,
À volta do altar, em honra de Ártemis,
Da soberana Ártemis,
A bem aventurada, pois que – assim é preciso –
Com o sacrifício do meu sangue
Os oráculos apagar.

vv. 1475-1486

Criaste-me para ser a luz da Hélade
Morrer não me faz penar

vv. 1503

Terminamos, por aqui, esse recorte de pesquisa. Que fazer quando se sente esmagado sob tanto desespero? Quando tudo é cruciante, triste e não se vislumbra qualquer caminho? Que fim dar a esse sofrimento tamanho: a morte, ferida hiante para a qual não há alívio de espécie alguma? Como extrair, de tanta aflição, algo de válido? Agüentar como um animal? Transformar-se em cadela, como faz a Hécuba euripídiana? Aceitar, como Ésquilo, o μάθος? Ou evitar o sofrimento pela beleza, pela grandeza, pela fuga, pela ironia?

Mas sabemos: a morte é inevitável. Thomas Merton aponta para uma possível saída:

Quanto mais se evita sofrer, mais se sofre, porque coisas diminutas e insignificantes começam a atormentar a gente na proporção do nosso medo de ser ferido. Todo aquele que mais evita o sofrimento é, no fim, aquele que mais acaba sofrendo; e o sofrimento lhe advém de coisas

⁹ Cf. Liddell-Scott, *παιάν*.

¹⁰ Mário Quintana (2000) fala a esse respeito: “Não sei o que o belo tem a ver com o triste ou o alegre – conceitos aliás relativos... a beleza – que está acima dessas e outras coisas, embora possa incluí-las –, a beleza não comporta adjetivos”.

tão mínimas e tão triviais que se trata dum sofrimento que paradoxalmente não tem objetividade, e passa a ser a existência, passa a ser o próprio ser que de súbito se tornam objeto e fonte de dor de maneira que a vivência e a noção dessa vivência constituem tortura ainda maior (MERTON, 1958, p. 95).

O comentário de Merton abrange o antigo, visto no drama *Alceste*, em que Eurípides coloca o sofrimento existencial de Admeto por ter solicitado da sua amada a morte e depois disso, vê-se obrigado a tolerar a vida sem a presença dela.

A lógica do êxito mundano se apóia numa falácia; no estranho equívoco de que a nossa perfeição depende dos pensamentos, opiniões e aplausos dos outros homens! Uma vida brilhante precisa sempre ser refletida na imaginação de mais alguém, como se aí fosse o único lugar em que uma pessoa pudesse finalmente se tornar real! (MERTON, 1958, p. 365).

Porque essa recusa tão veemente da morte e um desejo de vencê-la, se o mundo em que vivemos é tão cheio de males e vicissitudes? Pode haver hipótese de felicidade sem algum princípio que satisfaça nosso desejo de transcender tudo aquilo que já conhecemos? Talvez esteja em nossa essência o não morrer.

Ora, quando recusamos a morte é que ficamos à mercê do conflito, da aflição, da desordem da infelicidade e da ruína. Essa é uma grande perversidade, ou seja, utilizar da filosofia e da retórica para revirar toda a nossa natureza, voltando-a contra nós mesmos. Morrer é inevitável, não há nada de belo nem glorioso; não há maquiagem possível para esse fato. Tolstoi indica um caminho. Literário, é bem verdade, mas uma possível solução. Depois de mostrar todo o longo processo da morte de Ivan Ilitch, aquele que sabia que "estava indo embora", o que "longe de acostumar-se com a idéia", desesperava-se por não conseguir entendê-la; Tolstoi, ao fim do drama do funcionário de carreira da Corte Suprema, conclui que, se não entendemos e não aceitamos a morte, é possível, no escuro da passagem, perceber o melhor a fazer para bem morrer. Ivan Ilitch pergunta-se "o que era afinal, a coisa certa e ficou quieto escutando. Então sentiu que alguém beijava sua mão. Abriu os olhos e viu seu filho. Sentiu pena dele. Sua mulher [...] as lágrimas escorrendo no nariz e nas bochechas e uma expressão de desespero no rosto. Sentiu pena dela também. 'Sim sou um sofrimento para eles' pensou." (TOLSTOI, 1997). Vejam, temos um caminho possível: no instante em que Ivan Ilitch sai do seu sofrimento e olha ao redor, ele compreende que a idéia de solidão no morrer deve ser revogada. O ser humano que morre não rompe toda a relação com o outro. Ivan Ilitch compreendeu que no transe da agonia, ainda aí, poderia fazer alguma coisa pelos seus e resgatar a alegria no ato de morrer. Só então ele conseguiu procurar seu antigo medo da morte e não encontrá-lo. Não havia mais medo da morte.

Agradecimentos

Agradeço, para este artigo, a valiosa colaboração dos amigos Heliana Melo, Cecília Boechat e Pol Tordeur.

BARBOSA, T. V. R. Regarding Beauty and Death - Alcest 244-415 and Iphigeneia in Aulis (vv. 1466-1499; 1540-1610) - a revisitación, **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 107-117, 2009.

Referências

- ANDREIEV, L. *Os sete enforcados*. São Paulo/ Rio de Janeiro/ Porto Alegre: W. M. Jackson Editores, 1952.
- ARNOTT, P. *Greek Scenic Conventions*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- ASSUNÇÃO, T. R. Nota crítica à "bela morte" vernantiana. **Classica**, São Paulo, n. 7/8, p. 53 - 62, 1994/1995.
- CICERO. *Tusculanes*. Trad. Charles Apphn. Paris: Garnier, s/d.
- EURÍPIDES. Alceste. In: _____. *Alceste, Andrômaca, Íon e Bacantes*. Trad. M. O. Pulquério, M. A. N. Malça et alii. Lisboa: Verbo, 1973.
- _____. *Euripidis Fabulae*. Ed. Diggle. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.
- LUCIANO. *Diálogo dos mortos*. Trad. M.C. C. Dezotti. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MERTON, T. *A montanha dos sete patamares*. Trad. J. G. Vieira. São Paulo: Mérito, 1958.
- PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Trad. M. E. Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PLATÃO. *Platone, tutte le opere*. Trad. E. V. Maltese. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1997.
- _____. *Banquete*. Trad. M. T. Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 1991.
- POE, E. A. *A filosofia da composição*. Trad. O. Mendes & M. Amado. São Paulo: Ed. Expressão Ltda, 1986, p. 47 - 54.
- QUINTANA, M. *Da preguiça como método de trabalho*. São Paulo: Globo, 2000.
- SICKING, C. M. J. Alceste: tragédie d'amour ou tragédie du devoir? **Dioniso**, Rio de Janeiro, XLI, n. 1, 2, 3 e 4. 1967: 155 - 174.
- TACITUS. *The Annals*. Trad. J. Jackson. Harvard: Harvard University Press, 1956.
- TOLSTOI, L. *A morte de Ivan Ilitch*. Trad. V. Karam. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997.
- VERNANT, J-P. *Entre mito e política*. Trad. C. Murachco. São Paulo: Edusp, 2001.
- WEBSTER, T. B. L. *The Tragedies of Euripides*. Londres: Methuen, 1967.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras/ Círculo do Livro, 1989.
- ZOLA, E. *A morte de Olivier Bécaille e outras novelas*. Trad. M. Appenzeller. Porto Alegre: L & PM, 1997.