



Hesíodo em Eurípides: “Alceste”¹

Hesiod in Euripides: *Alceste*

Jaa Torrano²

e-mail: jtorrano@usp.br

orcid: <http://orcid.org/0000-0002-5445-3780>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21260>

RESUMO: A tragédia *Alceste* de Eurípides e o mito hesiódico de Prometeu têm dois elementos em comum: a personagem de Hércules e o tema da mortalidade como condição humana. Explorar esses dois elementos e sua relação nesta tragédia pode nos mostrar por que esta personagem de Hércules está presente nesta tragédia, como ela está profundamente integrada ao significado desta tragédia e enfim pode nos mostrar o sentido realmente trágico deste drama.

PALAVRAS-CHAVE: Eurípides; Alceste; Hércules; Hesíodo; mito de Prometeu

ABSTRACT: The tragedy *Alceste* by Euripides and the Hesiodic myth of Prometheus have two common issues: Heracles as one of the characters and the theme of mortality as human condition. Exploring these two issues and their relationship in this tragedy can show us why Heracles is present in this tragedy, how his presence coheres deeply to the meaning of this tragedy and eventually exploring them can show us the very tragic meaning of this drama.

KEYWORDS: Euripides; Alceste; Heracles; Hesiod; myth of Prometheus

¹ A tradução da tragédia *Alceste*, que acompanha este estudo, encontra-se na seção “Traduções” e pode ser acessada diretamente pelo seguinte DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21261>

² Professor Titular de Língua e Literatura Grega da Universidade de São Paulo, Brasil.



*Alceste*³, representada em 438 a. C., é a mais antiga das tragédias de Eurípides que nos chegaram completas, e reflete na condição de mortal, na distinção entre a vida dos homens mortais e a dos Deuses imortais, e nas necessárias implicações dessa distinção.

A tragédia *Alceste* de Eurípides e os mitos hesiódicos de Prometeu têm em comum a mesma perplexidade perante os limites distintivos e definitivos dos Deuses imortais e dos homens mortais. Recorrendo à imagem hesiódica, pode-se dizer que o tema desta tragédia é a participação dos homens mortais na partilha da opulência entre os Deuses Imortais. Como na *Teogonia* hesiódica, nesta tragédia, a partilha é presidida por Zeus, e assim essa distinção entre mortais e imortais é um aspecto inevitável e incontornável da ordenação hierárquica presidida e imposta por Zeus ao panteão e à totalidade dos seres.

O prólogo, composto de duas partes: o monólogo de Apolo e o diálogo entre Apolo e Morte, configura uma unidade enantiológica de ambos os Deuses, o luminoso *Phoibos*, vernaculizado “Febo” (*Phoibe*, *Alc.* 30) e o sombrio *Thánatos*, traduzido “Morte”, (*Thánaton*, *Alc.* 24), e assim define a ambígua condição dos mortais no jogo inerente a essa unidade enantiológica dos Deuses Apolo, dito *Phoibos*, “Luminoso”, e *Thánatos*, “Morte”, filha da Noite tenebrosa.

Na primeira cena, Apolo interpela a casa de Admeto com o afeto de nela ter convivido como servo, guardador dos rebanhos de seu hospedeiro, e declara que Zeus está na origem desse exílio no qual se deu o seu convívio com Admeto, o dono da casa: por Zeus ter matado Asclépio, o filho de Apolo, Apolo em fúria matou os Ciclopes fabricantes da arma com que Zeus matou Asclépio, e por isso Zeus, em represália, obrigou Apolo a servir como guardador de rebanhos na casa de Admeto (*Alc.* 1-9). O coro diz na segunda antístrofe do párodo a razão de Zeus matar Asclépio: este “ressuscitava” os mortos, antes de Zeus destruí-lo com o raio (*Alc.* 123-129). A razão de Zeus matar Asclépio é, pois, a necessidade de distinguir entre os Deuses imortais e os homens mortais; Asclépio, filho de Apolo, apagava essa distinção.

A reverente piedade de Apolo, correspondente à correlata reverente piedade de Admeto, quando um era hóspede do outro, duplica-se em dolo, quando Apolo engana Partes (*Moiras*, *Alc.* 12), em favor de seu hospitaleiro amigo Admeto. Apolo persuade as Deusas Partes a aceitarem outro morto em vez de Admeto, se alguém se dispusesse a morrer por ele (*Alc.* 12-14).

Na tragédia *Eumênides* de Ésquilo, o coro homônimo das filhas da Noite acusa Apolo de persuadir as Deusas Partes (*Moiras*, *A. Eum.* 724) a tornarem os mortais imortais. Pode-se dizer que, nesse drama de Ésquilo, essa acusação contra Apolo cessa de ter importância, no

³ Uma primeira versão deste estudo, com o título “Rito e comemoração na tragédia *Alceste* de Eurípides”, foi publicada no livro *Gênero, Religião e Poder na Antiguidade: Contribuições interdisciplinares*, organizado por Leni Ribeiro Leite, Gilvan Ventura da Silva e Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, Vitória-ES, GM Editora, 2012.

final do julgamento, com a vitória da causa de Apolo; mas, nesta tragédia de Eurípides, ao contrário, o dolo de Apolo contra as Deusas Partes em benefício de Admeto se revela tão contraproducente quanto, nos mitos hesiódicos de Prometeu, a tentativa por Prometeu de trapacear o sentido de Zeus em benefício dos homens mortais (*Hes. Th.* 507-616, *Op.* 42-105). Pode-se dizer que ambas as tentativas de dolo – a de Apolo contra Partes e a de Prometeu contra o sentido de Zeus – são contraproducentes não só por não abolir a distinção entre os Deuses imortais e os homens mortais, mas ainda pela contrapartida dos sofrimentos dos mortais.

O dolo de Apolo reside em tentar ganhar dos sombrios Deuses íferos uma participação maior nos luminosos Deuses súperos para um dos mortais, Admeto, seu amigo hospitaleiro. Apolo persuade Partes a preservarem Admeto, permitindo uma permuta, se alguém se dispusesse a morrer por Admeto. Nem o pai, nem a mãe de Admeto se dispõem a morrer por ele, mas, sim, Alceste, sua esposa. Alceste assim se torna digna de honras heróicas e de veneração devidas aos Deuses íferos. No entanto, essa mesma permuta, proposta e defendida por Apolo, a favor de Admeto, implica, para Admeto, a morte em vida e o desejo de morrer. No dia de Alceste morrer, Apolo sobranceiro diante da casa de Admeto não abandona a defesa da casa que lhe é cara, sem defrontar Morte.

Na segunda cena, Morte – surpresa (*á ál, Alc.* 28) ao encontrar Apolo armado de arco diante da casa de Admeto – acusa-o de ser “injusto com as honras dos íferos” (*Alc.* 30), por ter iludido as Deusas Partes com dolosa arte, “e sem justiça dar auxílio a esta casa” (*Alc.* 41). A Deusa Morte entende a tentativa de preservar a vida dos mortais como injustiça e transgressão contra as honras dos Deuses íferos, e defende resolutamente suas próprias prerrogativas.

Impossibilitado de persuadir Morte a retroceder sem levar a mulher que lhe fora prometida, Apolo ousa afrontar Morte com a predição de que um hóspede de Admeto a obrigará a fazer igualmente o que agora lhe é pedido, sem que então por isso Morte obtenha a gratidão de Apolo, uma vez que ela o fará à força e não por benevolência.

Ante a ameaçadora previsão de Apolo, Morte permanece inabalável, em sua resolução de levar consigo aos íferos a vítima porque a consagrou no rito da tonsura, quando se corta o pelo do crânio da vítima sacrificial, antes da imolação (*Alc.* 72-76).

O párodo reitera, em perspectiva de mortais, a interpelação do Deus Apolo à casa de Admeto e à presença de Morte, e assim contrasta a altivez e sobrançeria do Deus adivinho onisciente com a aflita expectativa, entre mortais, da morte da rainha, de quem se diz ter sido a melhor esposa, para o seu marido (*Alc.* 77-85).

Inteira e voltado para o objeto de sua indagação, o coro não se apresenta a si mesmo e só é identificado como cidadãos de Feras na fala da serva no final do primeiro episódio (*Alc.* 212).

No párodo, o primeiro dos dois pares de estrofe e antístrofe (*Alc.* 77-112) elenca os principais itens de rituais funerários e do comportamento esperado perante a morte, enquanto o coro observa o palácio e os possíveis indícios do que está acontecendo. O segundo par de estrofe e antístrofe (*Alc.* 113-130) constata a inevitabilidade da morte, de que não se conhece nenhum sacrifício que nos possa preservar, e uma vez morto Asclépio, o filho

de Apolo, que restituía a vida aos mortos, fulminado pelo raio de Zeus, todos os sacrifícios já feitos se mostraram ineficazes, donde se conclui que para os males da morte não há remédio.

No primeiro episódio, o coro interroga a serva do palácio se a rainha está viva ou morta, ouve uma resposta ambígua (*Alc.*141), cuja duplicidade de sentido prefigura a resposta de Admeto à pergunta de Hércules a respeito de Alceste (*Alc.* 518-522). Essa ambiguidade entre vivo e morto, entre ser e não ser, primeiro pronunciada (*Alc.*141), e depois amplificada (*Alc.* 518-522), configura uma avaliação do que possa ser, para os mortais, a condição de mortais.

Cobrada explicação, a serva diz que a rainha está prostrada e agoniza (*Alc.*143). Ante a violência e inexorabilidade do dia fatídico, o coro reitera o louvor da esposa moribunda e comisera o marido que será viúvo, a serva ecoa louvor (*hoías hoíos Alc.* 144, *eukleés / aríste / aríste Alc.* 150-152), e relata os preparativos, por parte dos servos e da rainha, para as cerimônias funerárias (*Alc.*149, 158-162). A rainha é a melhor esposa, para o seu marido, porque – segundo a serva – nada se mostraria como maior honra ao marido do que consentir em morrer por ele (*Alc.*154-155). A serva reproduz prece da moribunda rainha à Deusa Héstia, e descreve o ritual de despedidas executado pela rainha (*Alc.*158-195). Tendo tudo observado, a serva, concluindo, avalia com o grau de gravidade do inesquecível a dor de Admeto, por ter fugido à sua própria vez de morrer (*Alc.*197-198). Por fim, a serva diz que comunicará à rainha a presença do coro, identificado enfim como “antigo amigo” do rei (*Alc.* 212).

Um traço heróico distingue essa rainha do comum dos mortais: o conhecimento prévio do dia em que ela mesma deve morrer, um aspecto notável de sua participação no Deus Apolo, o Adivinho. A dolorosa ironia reside em que esse conhecimento prévio torna mais pungente o sentimento da perda e mais opressiva a iminência da morte.

O primeiro estásimo tem um só par de estrofe e antístrofe. No párodo, coristas individuais ou semicoros alternavam suas falas, no esforço ansioso de observar o que acontecia no palácio real e investigar a situação da rainha; no primeiro estásimo, coristas individuais ou semicoros, cômicos dessa situação, agora alternam as falas, em busca de recurso ante o impasse da morte anunciada.

A estrofe invoca Zeus, e indaga se haveria algum recurso diante da morte, além do luto e de cerimônias fúnebres; apela ao poder maior dos Deuses; invoca Apolo como rei Peã, o Médico, e suplica-lhe um meio de livrar-se de Morte e de Hades (*Alc.* 213-225).

A antístrofe interpela Admeto – ausente – e não só lamenta a sua dolorosa perda da esposa, mas ainda avalia se os mais terríveis modos de morrer são tão dolorosos, ou menos dolorosos, que essa perda da esposa; e ainda lastima a devastadora doença que leva a melhor esposa ao ctônio Hades sob a terra (*Alc.* 226-237).

O coro constata que as núpcias não alegam mais do que afligem, porque as de Admeto e Alceste trouxeram a morte precoce de Alceste; e prediz que o peso dessa perda de sua esposa imporá a Admeto um luto perene que tornará a sua vida impossível (*Alc.* 238-243).

Inaugurado por essa previsão sombria do coro, o segundo episódio (*Alc.* 238-434) mostra o potencial destrutivo das despedidas dos esposos e do filho Eumelo. Primeiro, Alceste

se despede do Sol, da terra, vê birreme barco de Caronte e ouve-lhe a voz, Admeto lamenta cada despedida e interpela a dor “de mau Nume” (*ὁ δῦσδαιμον, Alc. 258*); Alceste invoca o transporte sob o olhar de alado Hades, Admeto lastima a dor comum aos filhos (*Alc. 259-265*); Alceste, perto de Hades e da Noite sombria, despede-se dos filhos; Admeto lastima, diz-se nulo com a morte de Alceste e venerar o amor dela, isto é, o vínculo com ela (*σὲν γὰρ philian sebómestha, Alc. 279*); Alceste proclama o seu valor, contra a desvalia dos pais de Admeto, e declara a sua última vontade: que os filhos não tenham madrasta (*Alc. 305*); Admeto faz votos de ressentimento e ódio contra os pais, e votos de luto e de ilimitada devoção pela esposa moribunda (*Alc. 336-368*); Alceste pede aos filhos testemunho desses votos de Admeto (*Alc. 371-373*), lega os filhos e os cuidados maternos a Admeto, e declara que não vive mais (*Alc. 374-392*); o filho Eumelo e Admeto lamentam (*Alc. 393-415*); e o coro consola argumentando com a necessidade e universalidade da morte (*Alc. 416-419*); Admeto decreta luto comum a todos os tessálios (*Alc. 420-434*).

O segundo estásimo reitera a ordem das imagens da morte, ressaltando o caráter negativo e destrutivo das despedidas do casal real de Feras. A primeira estrofe situa a rainha perante o cenário sombrio dos inferos: o palácio de Hades, a morada sem sol, o Deus da cabeleira negra, velho condutor de mortos, lago Aqueronte, lenho birreme (*Alc. 435-444*). A primeira antístrofe prevê que a rainha, depois de morta, será celebrada com cantos em Esparta e Atenas (*Alc. 445-453*). A segunda estrofe manifesta o desejo (impossível) de trazê-la de volta do palácio de Hades, das águas de Cocito; exalta o valor de Alceste, por ter morrido pelo esposo, e considera horrenda a hipótese de Admeto ter outra esposa (*Alc. 454-466*). A segunda antístrofe reitera a acusação – já feita pela falecida – de desvalia, contra os pais de Admeto, em contraste com o valor de Alceste.

Por morrer em vez de seu marido, a rainha exige do marido tal reconhecimento que tornaria impossível toda a vida restante do marido, convertida em vazia expectativa da morte, somente aliviada pela interlocução em sonhos com a rainha morta. O coro, porque reconhece o valor conferido à rainha pela renúncia da própria vida em favor do marido, reconhece ainda a validade das últimas exigências da rainha, e assim a indissolubilidade da dívida de luto absoluto contraída pelo rei Admeto. Em suma, o dom de Apolo a seu favorito Admeto, visto como um dolo contra Partes, por permitir a troca da vida do favorito pela de um substituto perante Hades, não preserva a plenitude da vida do favorecido nessa troca, mas antes a esvazia tão completamente de sentido, de modo que, assim preservada, essa vida não merece ser vivida, mas vale muito menos do que a morte mesma.

No terceiro episódio, na primeira cena (*Alc. 476-508*), Hércules, a serviço de Euristeu de Tirinto, passa por Feras, em busca da quadriga de Diomedes da Trácia. O coro diz que o dono da quadriga é filho de Ares, e os cavalos “com voracidade devoram varões” (*Alc. 494*) e Hércules recorda o caráter irrecusável de sua tarefa e os seus combates anteriores contra filhos de Ares, cujos nomes evocam animais do domínio de Apolo: “Lupino” (*Lykáoni, Alc. 503*) e “Cisne” (*Kýknoi, Alc. 504*). “Cisne” é o delinquente que assaltava os peregrinos visitantes de Apolo a caminho de Delfos, morto por Hércules, em missão de Apolo, no poema hesiódico *O Escudo de Hércules*. Esta primeira aparição de Hércules põe em relevo tanto o seu vínculo com seu meio-irmão Apolo quanto um dos traços de seu caráter paradigmático, que confere

viabilidade à vida mortal: atitude inarredável de aceitação e de enfrentamento a tarefas aparentemente impossíveis.

Na cena seguinte (*Alc.* 509–550), Admeto saúda Hércules, “filho de Zeus, prole de Perseu” (*Diòs paí, Alc.* 509); Hércules nota a “tonsura de luto” (*kourái... penthímoi, Alc.* 512) e quer saber a identidade do morto, mas Admeto escamoteia a resposta, para fazer Hércules aceitar sua hospitalidade, pois não se hospedaria em um lar enlutado. Hércules faz votos pela saúde dos filhos, mas quando diz que “o pai está no tempo, se está partindo” (*patér ge mèn horaíos, eíper oíkhetai, Alc.* 516), parece regar inadvertidamente as sementes da cizânia entre filho e pai, plantadas pelas últimas palavras da falecida. Quando indaga a respeito da rainha, Admeto escamoteia a verdade, ocultando de propósito a morte da mulher, com a resposta ambígua: “Morreu se morrerá e ao ser não é mais” (*tethnekh’ ho méllon k’anthád’òn ouk ést’ éti, Alc.* 527). A ambiguidade da resposta se vale da situação ambígua da rainha, entre viva e morta, como uma imagem da condição de mortal. Hércules refuta de pronto essa ambiguidade, assinalando clara diferença entre vida e morte como entre ser e não-ser (*Alc.* 528). Nessa pronta recusa à confusão de vida e morte, a meu ver, transparece outro traço do caráter paradigmático de Hércules, herói civilizador e defensor da vida.

Na terceira cena (*Alc.* 551–567), já acolhido Hércules e encaminhado aos aposentos próprios, Admeto justifica a ocultação do luto e recepção do hóspede com o argumento de que fama de mau hospedeiro não diminuiria, mas antes agravaria o seu infortúnio.

No terceiro estásimo, a primeira estrofe interpela o palácio do rei Admeto em Feras e evoca os seus tempos de convivência com Apolo pítio “de bela lira” (*eulýras, Alc.* 568), que aceitou pastorear, tocar flauta nas colinas e multiplicar o rebanho (*Alc.* 568–577). Após essa evocação que comemora e reatualiza a contemporaneidade da interlocução de Deus e mortal, a primeira antístrofe interpela Febo e evoca a alegria e a dança dos animais selvagens, linceas, leões e corças, ao som da cítara do Deus (*Alc.* 579–587). Em consonância, a segunda estrofe descreve a riqueza do palácio e a extensão de seu domínio, limítrofe com a sombria estrebaria do Sol, sob o céu dos molossos, e com o litoral inóspito do monte Pélion no mar Egeu (*Alc.* 588–596).

Em contraste, a segunda antístrofe retorna à presente situação do palácio, quando o rei oculta o luto, em respeito ao dever de hospitalidade com Hércules, e louva a atitude do rei, considerando-a nobre sabedoria e veneração aos Deuses (*Alc.* 597–605).

No quarto episódio, quatro cenas contrastam com a situação de Admeto e do coro no contexto dos ritos funerários o comportamento de Hércules antes e depois de o servo informá-lo dos males presentes na casa de Admeto.

Na primeira cena (*Alc.* 606–613): Admeto anuncia e descreve o rito da *ekphorá*, a remoção do féretro da rainha e a procissão e saudações à morta; e o coro anuncia a entrada de Feres, pai de Admeto, com um adorno funerário e aparentemente com intenção de participar dos ritos funerários.

Na segunda cena (*Alc.* 692–733): Feres louva a excelência que Alceste revela ao morrer por seu filho Admeto (*Alc.* 692–628); segue-se o debate (*agón*) entre Admeto, que repele o pai das honras à morta, e Feres, que repele as injúrias do filho, invertendo o sentido de suas acusações; a esticomitia contrapõe as razões e as injúrias (*Alc.* 710–729); Feres parte

prevendo represália à morte de Alceste por parte do irmão dela Acasto (*Alc.* 730-733); Admeto sai para os funerais (*Alc.* 734-740), o coro saúda Alceste e menciona Hermes ctônio, Hades e a noiva de Hades (*Alc.* 741-746). Saem todos, o coro e o rei, para participar da procissão e cumprir os ritos funerários.

Na terceira cena (*Alc.* 747-860), o servo, como se falando à parte consigo mesmo, reprova o comportamento de Hércules hóspede a fazer feliz banquete em casa que guarda luto, descrevendo um Hércules personagem de comédia. Por sua vez, Hércules, por não ter ouvido essas veladas reprimendas, reprova o aspecto taciturno e sombrio do servo, e aconselha-o que se goze cada dia como antídoto à inevitabilidade da morte, pois mais do que isso depende da sorte (*Alc.* 789), e que se honre a Deusa Cípris (*Alc.* 791); convida-o a beber e sentencia que “mortais devem pensar como mortais”, (*óntas thnetoús thnetà kài phroneîn khreón*, *Alc.*799). Esses conselhos de Hércules ao servo resumem a sabedoria tradicional, que se dispõe ao alcance dos mortais e que lhes confere viabilidade à vida. Em retribuição, o servo revela a morte da rainha e o caráter escrupuloso da hospitalidade de Admeto; Hércules se informa onde é o túmulo de Alceste e se propõe a salvá-la de “Morte, rainha negrialada dos mortos” por meio de violência, e antecipa, caso perca a presa nessa luta, o plano alternativo de ir “à casa sem sol”, persuadir “a donzela e o senhor dos inferos” (*Alc.*852), e trazê-la de volta ao rei em retribuição pela escrupulosa hospitalidade. O plano alternativo revela relações amistosas do filho de Zeus com os Deuses inferos; e ambos os planos revelam o caráter divino do herói semideus.

Na quarta cena (*Alc.* 861-961), feitos os funerais, ao retornar à sua casa, Admeto tem horror ao palácio de sua viuvez, inveja os finados e deseja “morar naquele palácio” (*Alc.* 867), tal refém Morte levou ao palácio de Hades (*Alc.* 861-872). A propósito, Christiane Sourvinou-Inwood (2003, p. 319) observa que “a expressão ritual do desejo de juntar-se ao falecido era parte do rito funerário grego”.

Prossegue o pranto ritual cantado alternadamente por Admeto e o coro (*kommós*, *Alc.* 861-934): na primeira estrofe, o coro consola Admeto, que lastima a dor da perda (*Alc.* 873-878); na primeira antístrofe, o coro consola Admeto, que lastima não estar no Hades, além do lago ctônio (*Alc.* 879-902); na segunda estrofe, o coro consola Admeto (*Alc.* 903-912), que contrasta os presentes funerais com a sua festa de núpcias (*Alc.* 913-925); na segunda antístrofe, o coro conclui o consolo, ressaltando o valor da vida convivida que permanece no vivo e a universalidade da perda pela morte (*Alc.* 926-933). No fecho do quarto episódio, o rei Admeto considera que o Nume da falecida teve melhor sorte que o dele mesmo, porque a falecida está preservada da dor e está livre das fadigas, e constata que ter morrido teria sido melhor que sobreviver à esposa (*Alc.* 935-961).

O quarto estásimo tem dois pares de estrofe e antístrofe. A primeira estrofe descreve como é superior aos mortais a força coerciva da Morte (*Anánkes*, *Alc.* 965), para a qual não se descobriu, nos escritos trácios, antídoto oriundo de Orfeu, nem se descobriram remédios de Apolo, colhidos pelos médicos, ditos filhos de Asclépio.

A primeira antístrofe descreve a inexorabilidade dessa Deusa, que não ouve preces nem aceita sacrifícios, e associa a inexorabilidade dessa Deusa a Zeus. Entendida *Anánke* como a superioridade coerciva de *Thánatos* (“Morte”), essa associação da Deusa *Anánke* a

Zeus Perfectivo (*teleutāi*, *Alc.* 979) tem paralelo hesiódico não somente na dupla inserção das “Partes” (*Moírai*) no catálogo dos filhos da Noite (implicando negatividade, cf. *Hes. Th.* 217-219) e no catálogo dos filhos de Zeus e Têmis (implicando positividade, cf. *Hes. Th.* 904-906), mas também na reiterada conclusão de ambas as narrativas hesiódicas do mito de Prometeu, a saber: “Não se pode furtar nem transgredir o sentido de Zeus” (*Hes. Th.* 613), e “Assim não há como evitar o sentido de Zeus” (*Hes. Op.* 105). Segundo essas narrativas, Prometeu, querendo beneficiar os homens em detrimento dos Deuses, reservou-lhes o que lhe parecia a melhor parte na partilha do grande boi: as carnes comestíveis, correlatas e adequadas à vida mortal, deixando a Zeus a escolha dos ossos imputrescíveis, correlatos e adequados à vida imortal. O favorecimento de Prometeu aos homens, bem como o de Apolo a Admeto, implica burlar (ou ignorar) a distinção de Zeus entre mortais e Imortais, e traz aos assim favorecidos mais males do que bens.

Na segunda estrofe, o coro consola Admeto perante a superioridade coerciva da Deusa (subentendido *Anánke*, “Coerção”), alegando a irreversibilidade e universalidade do fenômeno da morte. Perante a coerciva e inelutável presença dessa Deusa, o louvor da falecida como a mais nobre de todas as esposas é o último recurso de sua participação nos Deuses súperos, perpetuada no epítáfio e no epicédio pelo culto funerário.

Na segunda antístrofe, o coro recomenda honrar Alceste “como aos Deuses” e prevê que preces serão dirigidas a ela como a “venturoso Nume”. Às cerimônias fúnebres e aos ritos funerários vistos como o último recurso diante da morte, acrescenta-se o perene culto funerário, por inclusão da rainha morta no culto dos Numes e dos Deuses íferos, como a última e extrema consolação à dor da perda pela morte.

O êxodo tem um sentido misteriosamente ambíguo: que valem as palavras de Hércules a Admeto a respeito da mulher que se revela uma imagem sem voz da rainha morta? A ambiguidade reside em que a esposa é restituída ao esposo numa efígie símil à falecida, mas sem voz, reduzida ao silêncio; a ambiguidade inerente à imagem desta muda efígie oscila não somente entre a verdade e a mentira, mas também entre a vida e a morte.

O contexto da fala de Hércules a Admeto – a saber, as relações de hospitalidade, presididas por Zeus Hóspede – e o caráter de quem fala – a saber, Hércules, filho de Zeus, e libertador de Prometeu nos poemas hesiódicos e no drama esquiliano – recomendam que se tomem as palavras de Hércules como bem-intencionadas com Admeto, como condizentes com o falante e, portanto, apresentadas, na perspectiva do drama, como verdadeiras. Ora, a verdade vista por essa perspectiva, no entanto, tem a qualidade temporal do convívio dos heróis e dos Deuses, e assim se distingue do horizonte temporal do convívio dos homens consigo mesmos na pólis.

A perspectiva do drama leva a crer que, no terceiro dia depois de ser resgatada dos íferos, purificada desse contato, a rainha retorna à sua rotina cotidiana em casa com o marido e os filhos.

Como Apolo predisse no final do prólogo, ocorre, entre o quarto estásimo e o êxodo desta quarta tragédia da tetralogia, um jogo que redesenha os limites definitivos e distintivos dos Deuses imortais e dos homens mortais, e confere a esses limites um inesperado aspecto lúdico, com a presença e intervenção de Hércules.

Ao sublinharem o inesperado dessa reversão da morte, as palavras finais do coro (*Alc.* 1059-1163) a explicam pelo comportamento dos Numes, imprevisível na perspectiva dos mortais, e assim resumem o sentido pio e reverente da tragédia a que servem de fecho.

A figura de Hércules neste drama é antes a da *Teogonia* de Hesíodo que a da comédia: ainda que tenha um aspecto de glutão, ébrio e *ámouso* (“sem Musa”, *Alc.* 760), incompatível com o luto da casa que o hospeda, o seu significado e função finais é o do herói civilizador, que amplia os limites e a dignidade da condição humana, que pôde libertar o Deus filantropo Prometeu sem incorrer no rancor de Zeus (*Hes. Th.* 526-534) e que, como prêmio de suas pungentes proações, desposa Hebe (“Juventude”), filha de Zeus e Hera, e “entre imortais habita sem sofrimento nem velhice para sempre” (*Hes. Th.* 950-955). O seu presente de hospitalidade a seu hospedeiro Admeto, ainda que mais modesto e de alcance limitado, é mais efetivo e mais funcional que o do Deus Apolo ao mesmo hospedeiro.

O significado e função da figura de Hércules nesta tragédia de Eurípides são os mesmos que nos mitologemas hesiódicos de Prometeu: uma vez definida a iníqua separação e distinção entre homens mortais e Deuses imortais no jogo de astúcia entre Prometeu de curvo pensar e Zeus de imperecíveis desígnios, o filho de Zeus Hércules, com a anuência do pai, intervém como o libertador do filantropo Prometeu e isso significa também: benfeitor dos homens mortais, não somente por suas vitórias no combate a monstros homicidas, mas também por mostrar como a condição mortal poderia ser viável, pela aceitação do trabalho imposto e pelo inarredável enfrentamento da adversidade.

Referências bibliográficas:

- EURIPIDES. *Alcestis*. Edited with an Introduction, Translation and Commentary by D. J. CONACHER. Oxford: Aris & Phillips, 1993.
- _____. *Alcestis*. Edited with Introduction and Commentary by A. M. DALE. London, Bristol Classical Press, 2003.
- _____. *Alcestis*. Edited with Introduction and Commentary by L. P. E. PARKER. Oxford, Oxford University, 2007.
- _____. *Alcestis*. With Notes and Commentary by C. A. E. LUSCHNIG and H. M. ROISMAN. Oklahoma, University of Oklahoma, 2003.
- EURIPIDIS *FABULAE*. Edidit J. Diggle. 3 vols. Oxford Classical Text. 1984, 1981, 1994.
- HESÍODO. *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 2006.
- HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*. Tradução Introdução e Comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo, Iluminuras, 2002.
- SOURVINOU-INWOOD, Christiane. *Tragedy and Athenian Religion*. Oxford: Lexington Books, 2003.

