pombalina
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

Vale a pena trazer Alceste de volta à vida?: Eurípides e Gonçalo M. Tavares

Author(s):	Deserto, Jorge
Published by:	Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume
Persistent URL:	URI:http://hdl.handle.net/10316.2/40911
DOI:	DOI:https://doi.org/10.14195/978-989-26-1298-0_5
Accessed :	27-Jan-2017 11:35:58

The browsing of UC Digitalis, UC Pombalina and UC Impactum and the consultation and download of titles contained in them presumes full and unreserved acceptance of the Terms and Conditions of Use, available at https://digitalis.uc.pt/en/terms_and_conditions.

As laid out in the Terms and Conditions of Use, the download of restricted-access titles requires a valid licence, and the document(s) should be accessed from the IP address of the licence-holding institution.

Downloads are for personal use only. The use of downloaded titles for any another purpose, such as commercial, requires authorization from the author or publisher of the work.

As all the works of UC Digitalis are protected by Copyright and Related Rights, and other applicable legislation, any copying, total or partial, of this document, where this is legally permitted, must contain or be accompanied by a notice to this effect.

pombalina.uc.pt
digitalis.uc.pt

Humanitas Supplementum

O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

Teatro Greco-Latino e sua recepção II

Maria de Fátima Silva, Maria do Céu Fialho & José Luís Brandão (coords.)

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

Vale a pena trazer Alceste de volta à vida? Eurípides e Gonçalo M. Tavares
(Is it worth to bring Alcestis back to life? Euripides and Gonçalo M. Tavares)

Jorge Deserto (jdeserto@gmail.com)
Universidade do Porto
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra

Resumo - *Alceste*, a mais antiga das obras conservadas de Eurípides e uma das menos queridas, é capaz de suscitar as interpretações mais díspares e de surpreender por uma ambiguidade que deixa desarmado o leitor contemporâneo. Também por isso é inesperado que Gonçalo M. Tavares tenha publicado, em 2014, *Os velhos também querem viver*, uma obra criada a partir da *Alceste* euripidiana. Situando-a surpreendentemente numa Sarajevo cercada (ou seja, nos anos de 1992 a 1996), Tavares reproduz por inteiro a intriga do texto grego, mas sujeitando-a ao filtro de um narrador que acompanha os acontecimentos com um olhar distanciado, ora movido pela desconfiança, ora pela ironia – e este mecanismo de (re)leitura consegue refrescar o olhar que lançamos sobre o texto original de Eurípides.

Palavras-chave - Alceste, Eurípides, Gonçalo M. Tavares, recepção, teatro grego.

Abstract - *Alcestis*, the oldest of the remaining works of Euripides and one of the less loved, is able to raise the most diverse interpretations and to surprise by an ambiguity that leaves the contemporary reader completely disarmed. This is also why it was unexpected that the Portuguese writer Gonçalo M. Tavares presented, in 2014, *Os velhos também querem viver (Old people also want to live)*, a work that draws its inspiration from Euripides' *Alcestis*. Placing the events in the surrounded city of Sarajevo (that means between 1992 and 1996), Tavares reproduces in full the intrigue of the Greek text, but subjecting it to the filter of a narrator who follows the events with a detached look, sometimes driven by mistrust, sometimes by irony - and this mechanism of (re) reading the words of the Greek play is able to refresh the way we look to the original text of Euripides.

Keywords - Alcestis, Euripides, Gonçalo M. Tavares, reception, Greek theatre.

1.

Alceste não é, claramente, uma das mais estimadas obras de Eurípides. A mais antiga obra conservada do tragediógrafo, apresentada em 438 a.C., no mesmo ano do *Télefo* que tanto impressionou Aristófanes, surgiu no lugar habitual do drama satírico, o que impulsionou, ao longo do tempo, amplas discussões acerca da sua natureza e do modo como deve ser inserida no género trágico. A recepção desta história de uma mulher que sacrifica voluntariamente a vida para que o marido continue a viver transformou-se, muitas vezes, num feroz julgamento do

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1298-0_5

carácter desse marido, cuja imagem pode oscilar entre o extremo egoísmo e a mais impoluta das virtudes[1], ao mesmo tempo que é ainda necessário lidar com a presença de um folião e bem bebido Héracles ou com um final feliz que, sob uma certa luz, parece revestir-se de tons inesperadamente amargos. Também por isto, por todo este conjunto de ambiguidades e de dificuldades, recriar *Alceste* neste início do século XXI não deixa de ser surpreendente. É essa a aposta de um interessante e desafiador *Os velhos também querem viver*, obra saída da pena inesgotável Gonçalo M. Tavares. Até que ponto vale a pena trazer Alceste de volta à vida? É o que vamos tentar ver.

2.

Não é fácil entender à primeira a razão que conduziu Gonçalo M. Tavares a uma recriação desta particular obra do dramaturgo grego. À falta de uma qualquer declaração de intenções mais explícita, que o autor considerou dispensável, restam dois ou três sinais que podem eventualmente ser úteis na orientação da nossa leitura.

Em primeiro lugar, a ligação à peça de Eurípides faz-se através da menção "a partir de *Alceste* de Eurípides", que aparece imediatamente a seguir ao título, ainda que apenas no interior e não na capa. Dizer que se escreve "a partir de", mais ainda quando se tomou a opção de alterar o título original – questão a que voltarei adiante –, indicia que, apesar de se tomar o texto original como base, poderemos esperar significativas alterações, ou seja, podemos esperar, mesmo havendo um reconhecível ponto de partida, seguir por outros caminhos, podemos até eventualmente pressupor que o ponto de chegada seja sensivelmente e marcadamente distinto. De um certo modo, como teremos oportunidade de ver ao longo do desenvolvimento deste texto, muito do esforço de leitura desta recriação pode ser feito através da procura de um justo equilíbrio, que nem sempre se atinge de forma fácil, entre o que muda e o que permanece da versão euripidiana.

Um segundo sinal, igualmente significativo, tem a ver com a dedicatória. O texto é dedicado "à querida Hélia Correia". Uma dedicatória pode ser lida de várias maneiras – e, de algum modo, tem uma vertente irredutivelmente pessoal, que está para além de qualquer tentativa de interpretação – mas não representará

[1] Admeto tanto pode ser "vaidoso, superficial, egoísta, irascível, mentiroso, histérico e hipócrita" (Dale, na introdução à sua edição da peça, saída em 1954 – *apud* Lourenço 2004: 140) como pode ser a soma de todas as virtudes que nele laboriosamente encontra Anne Pippin Burnett (Burnett 1982 [1965]) e, entre estes extremos, não é fácil encontrar um equilíbrio consensual. A condenação pode ser ainda mais ampla e definitiva, como acontece com Charles R. Beye: "The verdict is that neither Admetus nor Alcestis are very attractive people." (Beye 1959: 127). Para uma resenha breve, mas particularmente ilustrativa e com muitos exemplos interessantes, do acolhimento crítico reservado a *Alceste*, veja-se Parker 2007: xxxvi-lvi.

um excessivo risco assumir esta dedicatória também como uma forma de aproximação à vivência da Antiguidade clássica que é conhecida por parte da autora de *A Terceira Miséria*, em especial no que respeita a recriações dramáticas como *Rancor*, *Perdição* ou *Desmesura*, ou seja, leituras que espelham fascínio e admiração, mas que igualmente se constituem como desafios dos quais não está ausente a subversão. A dedicatória não deixa, acima de tudo, de inscrever este trabalho do autor de *Uma Viagem à Índia* numa prometedora linhagem.

Um terceiro aspecto prende-se com o modo como o próprio Gonçalo M. Tavares integra este texto no conjunto da sua obra. É sabido que se trata de um escritor extremamente prolixo, que agrupa os seus trabalhos segundo séries, às quais se vão agregando as várias obras, no momento em que são publicadas. No caso presente, esta recriação de *Alceste* é incluída pelo escritor numa série denominada "Estudos Clássicos", que contém apenas um outro livrinho, feito de narrativas muito curtas, intitulado *Histórias Falsas*.

A designação "Estudos Clássicos" pode prestar-se a mais do que uma leitura, mais ainda quando as duas obras que integram esta série têm perfis francamente distintos. Sugerem-se duas linhas de interpretação, aliás complementares. Por um lado, "Estudos Clássicos" remete para uma determinada área do saber, aquela que estuda a Antiguidade grega e romana e, nessa medida, estas obras reivindicam-se dessa linhagem e dessa herança. Por outro lado, quando falamos em "estudos" podemos também estar a referir-nos a tentativas de aproximação a um tema, a esboços que ajudam a dar forma a um projecto e, deste modo, podemos ler estas obras como degraus que, por tentativa, vão construindo o acesso a um mundo cuja influência se considera relevante. Mas há, nesta designação, algo que podemos ler como experiência, assente, como veremos, no gesto de transferir um mundo para outro lugar e ver como ele se aguenta nessa nova atmosfera.

3.

O primeiro contacto que o leitor tem com esta obra, através do título, não aclara imediatamente a relação com a *Alceste* de Eurípides. No caso vertente, esta escolha pela renomeação tem um efeito algo paradoxal. O título proposto, *Os velhos também querem viver*, para além do seu óbvio efeito sobre um leitor desprevenido – não é, claramente, um título neutro ou anódino –, direcciona o leitor familiarizado com a obra de Eurípides para o episódio do *agon* entre Admeto e Feres, claramente um dos mais poderosos da peça, objecto de reacções várias ao longo dos tempos, algumas de poderosa indignação. Se é extremamente marcante esta discussão entre um pai e um filho, o segundo acusando o pai de não ter sido capaz de se sacrificar por ele, o primeiro sublinhando a cobardia de Admeto, que persiste em viver, sem afrontar a morte, à custa do sacrifício alheio, se esse poder não se perde na recriação de Gonçalo M. Tavares, é igualmente verdade que, nesta nova versão, este episódio não ganha qualquer

peso adicional, nem pode dizer-se, no momento da leitura, que se destaque do conjunto. Por essa razão, o efeito da renomeação da obra, se se cumpre na criação de uma cortina que nos desvia, num primeiro olhar, da fonte de inspiração euripidiana, se molda a nossa atenção, criando uma expectativa sobre o conteúdo, direccionando-nos para um episódio particular, não leva essa expectativa até ao fim, já que o desenvolvimento do texto, escondido atrás de uma grande fidelidade ao modelo do trágico ateniense, não cria, para o episódio de Feres, qualquer espécie de destaque.

4.

O grande *tour de force* desta recriação do teatro grego por parte do autor de *Aprender a rezar na era da técnica* prende-se com a deslocação do cenário da intriga para Sarajevo, a mártir Sarajevo ocupada entre 1992 e 1996. Logo no Prólogo, brevíssimo, damos conta desta nova realidade (Tavares 2014: 9):

> De 5 de Abril de 1992 a 29 de Fevereiro de 1996
> Sarajevo esteve cercada pelo exército sérvio;
> muitos fugiram; 12000 mortos, 50000 feridos;
> a população da cidade desceu para metade.
> E metade é muito; é muitíssimo.
>
> Um sniper atingiu Admeto; Admeto está a morrer.
> Sabe que poderá ser salvo apenas
> se alguém morrer em sua vez; todos recusam
> excepto a mulher, Alceste.
> Alceste morrerá para que Admeto possa ficar vivo.
> É esta a história.

É a própria divisão deste Prólogo em duas partes que sinaliza, de forma eloquente, as limitações desta escolha. Dito de outro modo, o mundo do cerco a Sarajevo e o mundo de Admeto e Alceste parecem ser simplesmente adicionados, num movimento de pura justaposição, que os faz partilhar uma precária realidade, que nunca chega a adquirir completa consistência enquanto mundo ficcional produtivo.

Como este prólogo breve também já mostra, a deslocação de cenário conduz a pequenas alterações na intriga original, como este facto, apresentado logo de início, de Admeto ser vítima do tiro fortuito de um *sniper*[2], "à porta de casa" (p. 14). Mas

[2] Na apresentação pública de uma primeira versão deste trabalho, Delfim Leão, em comentário que muito agradeço, sublinhou o lado fortuito, arbitrário, da intervenção deste *sniper* que se assume como mão do destino. Em tudo o resto note-se, há semelhança entre Eurípides e Gonçalo M. Tavares: Admeto pode escapar à morte porque acolheu de forma

todas as pequenas alterações à intriga que conhecemos de Eurípides não iludem o essencial: Tavares desloca para Sarajevo, por inteiro, o fio do enredo euripidiano, com as mesmas personagens, de acordo com a mesma ordem. Isto implica, como se compreende, deslocar Apolo, a Morte, Hércules para a Sarajevo do final do século XX, o que acaba por gerar um efeito de incomunicabilidade entre os dois lados da intriga, que funcionam, como já se disse, em permanente estado de justaposição, sem muitas vezes iludirem o esforço de um convívio forçado. Não é por repetir muitas vezes que estamos em Sarajevo que se cria um efeito capaz de se tornar verdadeiramente credível para o espectador ou leitor.

Chegamos a este ponto sem disfarçar alguma incomodidade. Esta deslocação, por junto, de toda a trama euripidiana para um cenário que apenas se apresenta como uma espécie de fundo, relativamente distante, diante do qual desfilam as desventuras de Admeto e Alceste, não se torna particularmente fácil de explicar. Que sentido faz Alceste em Sarajevo? E Hércules? Quando se desloca a Grécia clássica em peso para Sarajevo corre-se o risco de não estar plenamente nem na Grécia nem em Sarajevo.

Nesta intriga em que um homem consegue furtar-se à morte que lhe estava destinada, uma justificação possível para a escolha de Sarajevo é a de que a história de Admeto ganha forçosamente outro tom quando deslocada para um lugar onde a morte atingiu o grau máximo de banalização. Em Sarajevo, como em todos aqueles lugares nos quais a lógica demencial da guerra se sobrepõe a tudo o resto, a vida humana tem o mais parco dos valores. A ânsia de viver de Admeto, ou de Feres, o sacrifício de Alceste – tudo isso parece diluir-se nos milhares de mortes que se sucedem numa espiral de irracionalidade. Mas este efeito, a existir, está para lá do texto.

Se deslocar a intriga para Sarajevo deveria levar a que o lugar tivesse influência sobre os acontecimentos – como pode um lugar carregado de tal peso histórico ser tão anódino? – não pode deixar de merecer atenção a forma quase exacta como Gonçalo M. Tavares reproduz o fio essencial da intriga euripidiana. Em breve recensão crítica, no suplemento cultural do jornal *Público*, Gonçalo Mira lamenta este aspecto, ao sublinhar que, na sua opinião, "nada além deste deslocamento geográfico da acção [para Sarajevo] é digno de nota". E acrescenta:

---

benevolente e hospitaleira o deus Apolo. Em Eurípides Apolo engana as *Moirai*, que concedem a Admeto o direito de escapar ao seu destino – mas há um intervalo de tempo entre esse momento e aquele (o do início da peça) em que o estabelecido se vai cumprir. Em Tavares, é preciso adaptar o relativamente inesperado – o tiro do *sniper*, apesar de tudo demasiado frequente naquele lugar – à negociação que é necessário levar a cabo para encontrar quem substitua Admeto. Não parece feliz a solução que nos leva a imaginar um Admeto, baleado na cabeça, a fazer, junto de amigos, do pai, da mãe, "o mais violento dos peditórios" (p. 15), ao qual apenas Alceste responde sim. Claro que a negociação pode ter sido feita antes, tal pode admitir-se, mas é uma porta que entreabrimos à força, *apesar* da lógica do texto.

> O enredo é o mesmo da peça original do autor grego contado pelas palavras de Tavares – e isto, diga-se, não torna o enredo melhor. (…) Quando uma obra se limita a contar, por outras palavras, uma narrativa com dois mil anos, a sua relevância literária ou cultural parece-nos muito reduzida. (Mira 2014)

Caberá perguntar se não andaremos todos, melhor ou pior, a contar por outras palavras narrativas com mais de dois mil anos – mas esse não é, na verdade, o ponto. O que Gonçalo Mira parece querer dizer é que, se vamos defrontar-nos com uma paráfrase de Eurípides, talvez seja mais sensato e produtivo ler o original. Compreende-se a ideia, mas há no julgamento tanto de severidade como de ligeireza. A chave está, sem dúvida, naquele "por outras palavras". Quando, numa recriação, parece haver riscos de tudo ser demasiadamente igual, importa procurar com maior cuidado as diferenças. Se a primeira e mais visível delas, a mudança de cenário, se apresenta, já o vimos, como um fundo apenas justaposto, numa situação em que lugar da acção e enredo se mantêm, por regra, divorciados e apenas tenuemente se encontram aqui e além, é exactamente nas palavras, na urdidura do texto, que podemos encontrar um caminho de análise capaz de proporcionar uma mais valiosa recompensa.

5.

Sem dúvida que uma das diferenças fundamentais em relação ao modelo original é a forma. O texto perde a sua configuração dramática e adquire uma feição narrativa, aqui e além com presença de diálogo, mas na qual claramente predomina a voz de um narrador (quase) omnisciente. Além disso, o texto apresenta-se com mancha de verso, uma sucessão de versos brancos, desiguais em extensão – uma escolha que condiciona e organiza o ritmo de leitura, mas que em nada compromete a natureza narrativa do texto. Há, para além de um Prólogo e de um Epílogo (brevíssimos ambos), cinco partes, numeradas com algarismos romanos, que se assumem, no fundo, como cinco episódios, e que vão respeitando, no essencial, a organização da intriga euripidiana.

Esta mudança – de drama para narrativa – cria uma diferença fundamental. Enquanto leitores deixamos de estar focados na voz das personagens e tudo aquilo que acontece é mediado pela voz de um narrador, que se apresenta, aliás, bastante interventivo. Cria-se, por isso, um efeito de distanciamento, proporcionado por esta voz narrativa que funciona como filtro para a acção, na medida em que vai acompanhando e condicionando o nosso olhar de leitores, como se este percurso singular que a recolhe inteira e a transporta – sem cuidar da sua fragilidade – para o final do século XX precisasse de acompanhante e guia, para não se perder nos inesperados caminhos onde agora viaja.

A voz do narrador muda a face do texto. Muda-a, por exemplo, por efeito da passagem do tempo. A mesma história, no final do século XX, não pode

permanecer completamente igual. Por isso, se quase nada se altera, mudam as palavras. Se continuamos a ter Apolo, a Morte, Hércules, não admira que o narrador se entregue a considerandos, às vezes explicativos, outras vezes desconfiados.

Veja-se, por exemplo, a Morte. Não é já o destino, essa vaga crença, mas o mecanismo do corpo, a forma como a matéria deixa de estar viva, na definição da ciência – é isso que a morte moderna entende como desafio e afronta (Tavares 2014: 17):

> A Morte protesta com Apolo.
> Nestes modernos séculos a Morte perdeu a paciência
> para deuses que se intrometem em assuntos
> da fisiologia e do metal.
> Não se trata já de intervir no destino,
> esse sentido abstracto para onde antigamente caminhavam as coisas
> (como se fosse um plano inclinadíssimo).
> Trata-se, sim, de algo mais concreto e ofensivo:
> uma tentativa de intromissão no normal funcionamento
> dos órgãos humanos.
> (…)
> A Morte não gosta, claro.
> Que intervenham no vago destino mas não em vísceras vivas,
> eis o que pensa a morte moderna.

Se a Morte se desinteressa do destino, essa fabricação entregue a mãos implacáveis, sentadas ao tear, é francamente mais sensível quando se trata de desrespeitar os comuns ensinamentos da ciência sobre o que define estar vivo ou estar morto.

A passagem do tempo – e os seus efeitos – está igualmente presente, por exemplo, no momento em que o narrador não resiste a comentar um desejo que Alceste, em Eurípides, manifesta na sua prece a Héstia, que nos é relatada pela voz da Serva. Aí a rainha pede "que os filhos não morram prematuramente, como morre agora a sua mãe, mas que felizes acabem a vida, na terra dos seus pais"[3]. Fazendo uso do parêntesis – o que sucede por diversas vezes – a voz do narrador irrompe ainda mais incisiva no discurso, discutindo o anacronismo da formulação inicial (Tavares 2014: 28):

> Que desejo antigo este, mas, diga-se, tão desactualizado:
> «que os filhos morram na mesma terra dos pais».
> Porque os filhos agora, nestes tempos modernos,

[3] E. *Alc.* 167-169, trad. de Nuno Simões Rodrigues (Rodrigues 2009: 151).

saem de casa e do país bem cedo,
e em pouco tempo metem os dois pés em terra
que não conheceu esses mesmos pés quando pequenos.
Que as últimas palavras dos filhos sejam ditas
na língua que os pais falavam; só isso já seria bom;
que não se peça e não se espere de mais.
Mas sim: por vezes o pai vem de um lado do mundo
e a mãe do lado oposto – de onde são os filhos
se assim for? E que língua não devem eles esquecer?

'Estes tempos modernos' são tempos de globalização e de emigração em que a casa de cada um – por boas e más razões – tende a ser o mundo inteiro. Que o narrador se interrompa e interrompa o seu relato para nos lembrar isto é mais um sinal da sua vigilância e do modo como o texto de Eurípides nos é servido através de um cuidadoso filtro que, parecendo não o macular, o coloca cuidadosamente sob custódia[4].

Como já vimos, Tavares organiza o seu enredo em cinco partes, que podem corresponder (ainda que não em absoluto) aos episódios da matriz grega. Tal significa, ao mesmo tempo, que os estásimos estão ausentes. Isto decorre, como é aliás habitual em várias outras recriações modernas, da dificuldade em lidar com o Coro, seja na reprodução da sua actuação original – como fazê-lo sem informação que nos restitua a música, que nos devolva os padrões da coreografia? –, seja no próprio entendimento desta voz indecisa entre ser múltipla e singular. As soluções têm sido várias e normalmente passam por uma reinvenção do papel do Coro, seja ele elidido, redistribuído ou recriado, com maior ou menor engenho. Mas não é o momento nem sobra espaço para as discutir. No caso de *Os velhos também querem viver*, a escolha de uma configuração narrativa facilita este movimento de adaptação. Mas a solução encontrada – talvez o mais interessante momento de aproximação entre o novo cenário e intriga original – é uma invenção extremamente feliz. Eis o primeiro contacto que temos com o Coro (Tavares 2014: 25):

Mas vejamos por momentos o coro.
O coro é composto por homens e mulheres de Sarajevo
que vagueiam pela cidade cercada; são bons e maus

[4] Um outro delicioso contraste entre antigo e moderno, com ressonância literária, é o momento em que o narrador afirma que, nestes tempos de agora, são as máquinas e os múltiplos aparelhos domésticos que se quedam indiferentes diante de quem sofre, enquanto no passado eram os elementos naturais, as montanhas, as flores, que se mantinham indiferentes diante do sofrimento dos heróis. Mas o cão, continua o narrador, esse manifesta o sofrimento diante da dor do dono, "lamenta-se como pode: / não fala mas sabe sofrer. O essencial, portanto, / eis o que ele aprendeu, o cão". (Cf. Tavares 2014: 21-22)

como todos os coros (…)
Mas não ajudam, esses homens e mulheres,
não agem – lamentam, comentam, fazem juízos,
críticas ou elogios. São observadores;
escolhidos por instituição absolutamente internacional e pacífica;
homens e mulheres sem braços, apenas com olhos e ouvidos;
o coro perfeito, portanto.

É uma escolha feroz. O coro da tragédia é aqui transformado num grupo de observadores internacionais[5], daqueles que, mesmo no mais sangrento dos conflitos, se devem esforçar por manter a mais absoluta das neutralidades e por intervir o menos possível, tornando-se, as mais das vezes, confrangedoramente inúteis. Aproveita-se aqui a noção de um coro apenas com papel de espectador, uma testemunha que faz ouvir a sua voz apenas como um rumor e que não intervém verdadeiramente na acção. De algum modo, a visão do coro que paulatinamente conduziu ao seu desaparecimento. Mas o narrador escolhe espetar a farpa ainda mais fundo e insiste, num segmento entre parêntesis, numa caracterização que leva mais longe esta imagem da inútil inacção do coro (Tavares 2014: 25-26):

Ah, meu amigo, deixe-me introduzir
o sarcasmo.
Aos coros de observadores das tragédias modernas
fica bem ser maneta e perneta,
coxo para não correr rápido, nem para um lado nem para o outro
- como se deve à boa neutralidade –
e maneta, sim, para evitar literalmente, digamos,
  sujar as mãos.
Ao coro deve também exigir-se, no limite, a castração;
sem mãos, pernas ou desejo ali estão eles, os observadores,
no sítio certo:
no meio, exactamente, entre um lado e outro;
contando com a própria boca para contar os mortos
e com os próprios ouvidos para ouvir os outros.
Um coro de contabilistas, no fundo, eis o que são:
um, dois, três, quatro. Quatro, três, dois, um.
  E assim vamos, e tudo está certo.

Está completa a transfiguração. Este coro burocrata e inútil das "tragédias

[5] Em rigor, de acordo com o texto, serão habitantes de Sarajevo mandatados por alguma instituição internacional, o que, infelizmente, quebra um bocadinho o efeito crítico desta opção – embora, por outro lado, estreite um pouco mais a ponte com o original grego.

modernas" esgota-se no seu próprio esvaziamento, ao mesmo tempo que se apresenta como uma crítica certeira a certas instituições internacionais que, muitas vezes, parecem alimentar e alimentar-se das catástrofes e das guerras. Quanto mais não seja por este momento – e quase só por ele, é certo – a escolha de Sarajevo ganha mais visível justificação.

O teatro grego, como outras formas artísticas, vive de convenções, muitas delas ligadas às condições e ao lugar de representação. Uma delas, evidentemente associada à dificuldade de identificar uma personagem que se apresenta com máscara, num espaço amplo, é o hábito de o coro anunciar a entrada em cena de uma nova personagem – e de o fazer, muitas vezes, com antecedência, no momento em que a figura ainda percorre o caminho de acesso à cena. Esta convenção, que, como todas, se baseia na adesão do espectador, pode agora ser alvo da descrença irónica do narrador, no momento em que se anuncia a chegada de Feres (Tavares 2014: 49):

> E eis que então subitamente o coro avista: ali vem, ali vem!
> Mas quem ali vem, afinal, que daqui não se vê?
> E uma pergunta: onde está o raio do narrador?
> Por que o colocam sempre tão longe dos factos,
> tão distante de quem ataca e defende:
> sempre tão de costas para quem aparece,
> tão de lado para quem fica.
> Ou o narrador é desatento e está a pensar noutro assunto
> (e se é assim por que se meteu nisto?),
> ou o que acontece sobre o solo é discreto demais,
> e avança como o vazio avança, sem uma pegada
> nem um murmúrio.
> Mas, em contraste, diga-se, como vêem bem ao longe
> estes observadores.

Este momento de ironia acaba, também, por ser sinal de um sintoma mais fundo. Este narrador mantém sempre uma certa distância em relação aos acontecimentos, seja pela sua posição vigilante, seja porque, em alguns casos, eles lhe provocam uma genuína desconfiança. Trazer para o presente a intriga de *Alceste*, toda ela, implica aceitar elementos fantásticos, como as proezas de Hércules, e, principalmente, aceitar que o herói é capaz de derrotar a morte e trazer Alceste de volta. A desconfiança do narrador, neste caso, é palpável e leva a que ele deixe o enredo seguir o seu caminho, demitindo-se de o acompanhar (Tavares 2014: 75):

> Mas o que Hércules diz e repete
> é que irá à superfície do baú dos mortos
> trazer vivo quem acabou de lá ser sepultado.

Oferecer de volta Alceste a Admeto,
incomparável hospedeiro e amigo, é este o projecto.
O sacrifício de Alceste e a sua própria falta de maneiras
- tudo em redor dele o exige.
A senhora da má e também da boa morte que não pense
que as façanhas de Hércules estão já terminadas.

O narrador moderno, esse, não acredita;
Hércules sai e vai confiante;
  o narrador fica.

Quebra-se aqui, de certa forma, o encanto. O episódio final, como veremos, se é controverso aqui, também já o era na versão euripidiana. Antes disso, enquanto Hércules vai na sua demanda, resta-nos assistir ao sofrimento de Admeto. No texto de Eurípides é um momento longo (861-961), no qual Admeto dá largas ao seu sofrimento, acompanhado pelo lamento lírico do Coro, ao mesmo tempo que parece perceber que a sua escolha não terá sido a mais correcta. É justamente célebre o momento em que, de forma reveladora, afirma *arti manthano* ('agora percebo', 940), entendendo, por fim, que ficar vivo a qualquer preço pode ser afinal uma outra forma, não menos pesada, de morrer. Na versão de Gonçalo M. Tavares, o trecho é, por um lado, mais curto enquanto, por outro, se liga mais directamente ao momento final, que corresponde à presença de Hércules acompanhado de uma mulher velada. Mas até lá, embora breve, o texto traduz de forma eloquente o sofrimento deste homem, com a enunciação de um conjunto de movimentos sucessivos e contraditórios, que denunciam de forma clara toda a desorientação de Admeto. O facto de se exprimirem pela voz de um narrador reconfigura o *pathos*, coloca-nos à distância de um observador que acompanha um animal acossado. Repare-se (Tavares 2014: 79):

Chora e grita, com os punhos bate na parede,
insulta a cidade e aqueles que a cercam;
insulta quem resiste e quem ataca;
abomina um lado e o seu oposto.
Põe-se à porta de casa e diz: disparem!
Foge para dentro de casa e murmura: não.
Pensa na sua cobardia e na coragem de Alceste,
acaricia os dois filhos e com eles chora.
Chama os servos e diz querer compensá-los,
chama-os de novo e diz que os quer castigar.
Admeto está exaltado, desorientado,
grita e depois subitamente cala-se;
cala-se e depois, subitamente, pede ajuda.

É um homem amputado, "de uma amputação que não é visível" (p. 80), e o texto não nos deixa dúvidas sobre como está perdido. Mas no meio dos lamentos irrompe a cena final, com a súbita chegada de Hércules – e Admeto volta a ser convocado para um ainda mais complexo carrossel de emoções.

6.

O final de *Alceste*, o drama de Eurípides, tem levantado inúmeras perplexidades. Não é esta a ocasião para as discutir, mas apenas para sublinhar que, na versão original grega, este episódio final tem uma tessitura muito mais complexa do que aquela escolhida por Gonçalo M. Tavares. Eurípides trabalha mais longamente o desafio doloso lançado por Héracles, que consiste num teste, com uma boa dose de perversidade, à fidelidade de Admeto e ao seu respeito pelos compromissos assumidos diante de uma Alceste moribunda. Certamente em alguma coisa Eurípides terá falhado, já que tanto o teste de Héracles como a reacção de Admeto são sujeitos às interpretações mais variadas e discordantes. Apenas para tornar claro o contraste com a versão de Gonçalo M. Tavares e sem aprofundar uma linha de leitura que necessitaria de mais abundante e sólida fundamentação, parece-me possível interpretar este momento final como uma demonstração de que Admeto supera a prova a que é submetido e ganha o direito a um recomeço, depois de ter compreendido o seu erro, depois de ter demonstrado a sua fidelidade aos votos proferidos[6]. De facto, Eurípides estende longamente a sua resistência, numa ampla esticomitia que conduz, antes do momento mais equívoco no qual Admeto segura a mão da mulher velada (1119), a uma espécie de satisfação dos requisitos colocados por Héracles, como se Admeto tivesse passado no exame a que foi sujeito e pudesse evoluir para a fase seguinte. De sublinhar um aspecto fundamental: a audiência sabia que era Alceste quem ali estava e, por isso, seria favorável à aceitação do pedido de Héracles e não teria tendência para ler a aquiescência de Admeto como uma qualquer forma de traição[7]. Mas é provável igualmente que Eurípides tenha querido construir uma cena potencialmente equívoca, aberta a uma leitura menos favorável do comportamento de Admeto[8]. Igualmente digna de atenção é a forma como

[6] Burnett 1982 [1965]: 268, na sua defesa das 'virtudes de Admeto', sustenta que este, ao optar correctamente por acolher a jovem trazida por Héracles, mas não como substituta de Alceste, acaba por garantir definitivamente o direito de Alceste regressar à vida. Golden (1971: 124) apresenta a peça como uma progressão de Admeto do egoísmo em direcção ao altruísmo. Gregory (1979: 269-70) afirma que a fundamental recompensa de Admeto é ganhar o direito de regressar a um estado de inocência, ou seja, de voltar a desconhecer o seu destino e o que nele está talhado.

[7] Cf. Buxton 2003 [1985]: 183-4. A questão referente àquilo que o público *sabe* e *espera* tem, neste ponto, segundo julgo, fundamental importância.

[8] Bradley 1980: 123-4, afirma que Eurípides submete Alceste a um longo combate consigo próprio, que o vai obrigar forçosamente a ceder. Lloyd 1985: 128-9, admite que, do seu ponto

Alceste se transforma progressivamente num objecto, numa recompensa, algo potencialmente transacionável – o que talvez não deva surpreender-nos assim tanto, no que respeita ao mundo grego, e que o seu silêncio, no final da peça, trata de potenciar largamente.[9]

Que essa linha de leitura é possível, demonstra-o também a forma como o escritor português lida com o final deste enredo. Há, por um lado, um movimento de condensação, que faz desaparecer as censuras de Hércules e que, após uma recusa de Admeto, ajustada, ao que parece, mas surpreendentemente breve, se centra num mais longo esforço de Hércules ("é um herói que sabe também, quem diria, argumentar", p. 82) para persuadir Admeto a acolher a mulher. Não se trata de um teste, mas de uma insistência ("diz Hércules, sussurra Hércules, conspira Hércules", p. 83) destinada a todo o custo a quebrar aquele homem. E Admeto, este Admeto, mostra-se demasiado humano. E cai (Tavares 2014: 84-85):

> Admeto ouve e Admeto hesita, Admeto pensa, Admeto reflecte.
> Admeto, por fim, dá uma volta sobre si próprio,
> aproxima-se da mesa,
> toca e volta a tocar num retrato de Alceste, vira-o de costas,
> põe-no para baixo.
> Dá três passos, aproxima a mão de outra mesa.
> Toca e volta a tocar noutro retrato de Alceste,
> vira-o de costas, põe-no para baixo.
> E um outro, e um outro ainda.
> Está em silêncio, Hércules espera;
> Admeto olha lá para o fundo, para os dois filhos que nada percebem,
> e de novo com o olhar fixo em Hércules finalmente fala, e diz:
> -A mulher que entre, pode dormir nesta casa;
> será minha hóspede.

É um pequeno excerto magistral. O tempo quase pára. Vemos a vontade de Admeto a ceder, a esboroar-se, enquanto se repete o gesto lento de, retrato

---

de vista, Admeto se comporta correctamente ao longo de toda a peça, mas sublinha: "what happens is rather ambiguous". Padilla 2000: 205-206, se admite que o dolo de Héracles conduz a um acto de traição por parte de Admeto, acaba por deixar o veredicto em suspenso: "what lesson Admetus has in fact learned by the end of the play (…) is best left to each audience and reader to determine."

[9] Cf., sobre esta questão da progressiva transformação de Alceste em objecto, Dellner 2000. Burnett 1982: 439, n. 24 defende que o silêncio de Alceste era necessário, entre várias outras razões, para demonstrar, verbalmente e visualmente, a dificuldade do miraculoso processo que a trouxe de novo à vida – e que obriga a que não seja apresentada agora com a mesma intocada vitalidade que tinha antes da morte. Mas, como sustenta Beye 1959: 127, este silêncio não deixa de dissociar Alceste de todo este final celebratório, ou seja, não deixa, em larga medida, de anular todo o efeito de júbilo e festa.

a retrato, ocultar a face de Alceste. E, neste gesto, Alceste, pela segunda vez, morre. Trazê-la à vida é agora milagre do qual fica arredado qualquer festejo – por isso se omitem as manifestações de alegria e as celebrações que Admeto anuncia no final da peça de Eurípides e Alceste regressa à vida num final seco, em forma de nó na garganta (Tavares 2014: 85):

> Hércules sai sem uma palavra e num minuto regressa
> com a mulher que continua de rosto tapado e baixo.
> Os dois avançam até Admeto.
> Admeto espera, mas Hércules não se faz demorar:
> com a mão direita tira o véu da frente do rosto daquela mulher.
> Admeto estremece: é Alceste;
> está viva.

É este o final, um final aberto e, ao mesmo tempo, mais fechado do que uma sombra negra. Resta a Tavares colocar uma segunda moldura, a que chama Epílogo, que reproduz, como um eco apenas ligeiramente diferente, o texto do Prólogo (Tavares 2014: 87):

> De 5 de Abril de 1992 a 29 de Fevereiro de 1996
> Sarajevo esteve cercada pelo exército sérvio;
> muitos fugiram; 12000 mortos, 50000 feridos;
> a população da cidade desceu para metade.
> E metade é muito; é muitíssimo.
>
> Esta é a história de Admeto e Alceste.
> Um sniper atingiu Admeto; Admeto estava marcado para morrer.
> Só poderia ser salvo pelo Deus Apolo, seu amigo,
> se alguém se oferecesse para morrer em sua vez;
> todos recusaram – pais, amigos –
> excepto a mulher, Alceste.
> Alceste morreu para que Admeto pudesse ficar vivo.
> É esta a história.
> É esta a história de Alceste.
> É esta a história de Admeto.

É tudo quase igual. Mas, como se vê, a "história de Admeto e Alceste" cinde-se nas duas linhas finais, cada um no seu lugar, cada um no seu caminho. Este não é, definitivamente, tempo de milagres.

7.

A recriação que Gonçalo M. Tavares faz do enredo de *Alceste* levanta, como se vê, várias perplexidades. Se, por um lado, respeita fielmente o desenvolvimento

do enredo euripidiano – um respeito que chega a iludir quem se entrega apenas a uma leitura superficial – por outro desloca-o para um cenário contemporâneo de guerra, embora encontre visível dificuldade em emparelhar dois mundos que nunca chegam efectivamente a estar juntos. Mas isso permite-lhe construir o texto num quase constante contraponto entre os tempos antigos da tragédia original e aquilo a que recorrentemente chama 'estes tempos modernos'. Esse ajustamento, muitas vezes irónico, ao mundo contemporâneo é potenciado pela opção de construir um texto narrativo, assente na voz de um narrador que funciona como filtro, atento, vigilante, opinativo, em relação à intriga que está a contar. Contar a história de Admeto e Alceste "por outras palavras" é contar outra história, sem deixar de contar a mesma. Para quem toma contacto com o texto, gera-se um efeito de releitura, poderoso porque nos coloca forçosamente num estado de permanente vigilância, porque nos aguça a atenção – e porque nos obriga a voltar com outros olhos à *Alceste* original. Não é esta uma pequena virtude.

Bibliografia

Beye, C. R. (1959), "Alcestis and Her Critics", *GRBS* 2: 111-127.

Bradley, E. M. (1980), "Admetus and the Triumph of Failure in Euripides' *Alcestis*", *Ramus* 9: 112-127.

Burnett, A. P. (1982) [1965], "The virtues of Admetus", in Segal, E. (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford, Oxford University Press: 254-271.

Buxton, R. G. A. (2003), "Euripides' *Alkestis*: Five Aspects of an Interpretation", in Mossman, J. (ed.), *Euripides. Oxford Readings in Classical Studies*. Oxford, Oxford University Press: 170-186.

Dellner, J. J. (2000), "Alcestis' Double Life", *CJ* 96. 1: 1-25.

Golden, L. (1971), "Euripides' *Alcestis*: Structure and Theme", *CJ* 66: 116-125.

Gregory, J. (1979), "Euripides' Alcestis", *Hermes* 107. 3: 259-270.

Lloyd, M. (1985), "Euripides' *Alcestis*", *G&R* 32. 2: 119-131.

Lourenço, F. (2004), "Amizade na *Alceste* de Eurípides", in *Grécia revisitada*. Lisboa, Cotovia: 139-145.

Mira, G. (2014). "De mau a excelente", Ípsilon, 19. 12. 2014. In www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/de-mau-a-excelente-1679595 (último acesso em 02.06.2016).

Padilla, M. (2000). "Gifts of Humiliation: *Charis* and Tragic Experience in *Alcestis*", *AJPh* 121: 179-211.

Parker, L. P. E. (2007). *Euripides Alcestis*. Oxford: Clarendon Press.

Rodrigues, N. S. (2009), "Alceste" (introdução, tradução do Grego e notas). In Silva, M. F. et al., *Eurípides. Tragédias. I*. Lisboa, FLUC / Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 109-199.

Tavares, G. M. (2014), *Os velhos também querem viver*. Lisboa: Caminho.