

A percepção da morte no regresso a *Alceste*

The Perception of Death on the Return to *Alceste*

Rui Carlos Medeiros Alvarenga

Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas
Investigador / Doutorando em Estudos Literários
alvarenga@ua.pt

Palavras-chave: *Alceste*, Eurípides, Gonçalo M. Tavares, Morte, Literatura, Tragédia, Clássicos.
Keywords: *Alceste*, Eurípides, Gonçalo M. Tavares, Death, Literature, Tragedy, Classics.

Escrever é sempre esconder algo de modo que
mais tarde seja descoberto.

Italo Calvino

Demasiada abundância de livros é fonte de
dispersão; assim, como não poderás ler tudo
quanto possuis, contenta-te em possuir ape-
nas o que possas ler.

Sêneca

A publicação de *Os Velhos Também Querem Viver* (2014), de Gonçalo M. Tavares, suscitou previsíveis considerações sobre a pertinência de tão inesperado feito, especialmente porque, assumindo que a escrita partiu da peça *Alceste*, de Eurípides, representada em 438 a.C.¹, nos concursos dramáticos das Grandes Dionísias, expôs de imediato a conjeturável necessidade de o leitor estabelecer a comparação com o hipotexto grego.

A intriga de Gonçalo M. Tavares constrói-se a partir de uma relação intertextual explícita com a antiga peça grega, mas cumpre-se no tempo em que a cidade de Sarajevo estava sob ocupação militar, no início da década de noventa do Século XX (1992-1996). É nesse novo contexto espaciotemporal que um *sniper*

¹ *Alceste* é a peça mais antiga que nos chegou de Eurípides, mas pertence a uma época de maturidade da carreira do tragediógrafo que se havia iniciado em 455 a.C. A discussão sobre esta peça é muito longa e tem levantado hipóteses de poder tratar-se de um drama satírico, ou mesmo pro-satírico, e não propriamente uma tragédia. Cf., e.g. a introdução à edição inglesa da peça de Luschnig & Roisman (2003, pp. 3-14) e o recente estudo de Daniel Iakov (2000).

atinge o jovem Admeto. Apolo, acolhido por Admeto sem que ele conhecesse a sua identidade, não se conforma com este desfecho e pede a libertação de Admeto da morte prematura. A Morte exige o que lhe é devido e reivindica um corpo a todo o custo, de acordo com os códigos primordiais que moderam as inter-relações entre o homem e os Deuses. E se Admeto vive, outra vida será necessário sacrificar. Mas ninguém está disposto a morrer por Admeto, nem mesmo os seus pais. É em Alceste, sua nobre esposa, que Admeto encontra a sua salvação. Alceste extingue-se para libertar o seu esposo do laço da Morte (*Thanatos*²).

O enquadramento espaciotemporal escolhido por Tavares configura um novo e vasto campo de análise interpretativa, embora tenha suscitado alguma desconfiança em relação à sua pertinência, e até notas de uma aparente inutilidade, como afirma Gonçalves Mira: “quando uma obra se limita a contar, por outras palavras, uma narrativa com dois mil anos, a sua relevância cultural ou literária parece-nos muito reduzida” (Mira, 2014). Assinalando aqui uma certa ligeireza em relação à periodização realizada por Mira, na medida em que o mito de Alceste terá entre dois mil e quinhentos a três mil anos, parece evidente a surpresa que a obra pode gerar. Jorge Deserto expõe uma apreciação bem mais paciente na procura e entendimento das diferenças e opta por uma leitura superiormente refletida, que vá para além do vislumbre de um cenário por detrás das personagens, tornando-se imperativa a convocação do novo texto para despertar uma mais cuidada dimensão interpretativa, assumindo que será “nas palavras, na urdidura do texto, que podemos encontrar um caminho de análise capaz de proporcionar uma mais valiosa recompensa” (Deserto, 2017, p. 74).

Com efeito, em termos espaciais, resisto à ideia de que há uma Sarajevo dissociada da lógica diegética. Sarajevo não é Feras, de facto, e a sua influência não será idêntica àquela que a cidade da mítica Tessália empresta ao texto eurípidiano, porque o seu estatuto não persegue aqui o mesmo designio. Numa leitura mais descomprometida com a premissa da fidelidade diegética, ou mesmo com a antecipação das diferenças entre as duas obras, o olhar sobre a cidade de Sarajevo obriga o leitor a considerar o que conhece da sua história, tragicamente absorvida pela guerra civil, onde a morte se tornou numa realidade quotidiana.

Nesse tempo, a cidade da península balcânica passou a ser essencialmente conhecida por este terrível acontecimento. Zlata Filipović, uma criança de treze anos de idade que, durante a guerra, viveu em Sarajevo com a sua família, relatou no seu diário:

There’s shooting, shells are falling. This really is WAR. Mommy and Daddy are worried, they sit up until late at night, talking. They’re wondering what to do but it’s hard to know. Whether to leave and split up or stay here together. Keka wants to take me to Ohrid. Mommy can’t make up her mind—she’s constantly in tears. She tries to hide

² Segundo Luschnig & Roisman, 2003, p. 8, a figura personificada da Morte aparecia já em Homero como a irmã gémea do Sono, mas, como carácter dramático, apenas aparece nesta peça de Eurípidas: “Some of the characteristics that the *Alcestis* may share with the satyr play are its folktale elements (for example, tricking the fates and the naïve view of death; the mechanistic nature of the deal made with death; Death as a physical being and an egalitarian” (p. 7).

it from me, but I see everything. I see that things aren't good here. There's no peace. War has suddenly entered our town, our homes, our thoughts, our lives. It's terrible. (Filipović, 1994, p. 129)

Em certa medida, sinto-me tentado a pensar que Sarajevo como que convoca o Reino de Hades, o mundo inferior para onde, no texto original, *Thanatos* pretende levar Alceste, potenciando-se aqui um elo circunstancial entre todas as personagens, espelho psicológico que se apropria de cada uma das vozes perante o tormento do fim que se aproxima. A morte não surge propriamente por mediação de um mensageiro que chega do mundo inferior para levar uma alma pré-designada; antes surge como a sublevação desse próprio cosmos para o mundo dos humanos, ou seja, Sarajevo é o inferno propriamente dito, e sair de casa pode representar a entrada nesse quadro terrífico. Quando Hércules chega ao centro de Sarajevo, encontra escrito numa parede a seguinte frase: “Bem-vindos ao inferno” (Tavares, 2014, p. 33). A morte não é aqui representada por uma personagem que invade a casa do jovem Admeto e leva Alceste para a terra dos mortos. A morte é tudo o que rodeia a casa de Admeto.

Nesse sentido, a morte é a figura imprevisível e silenciosa, quase hermética, porquanto não se sabe bem quem a trará, obscuridade espelhada na figura do *sniper*, que, com precisão, lança sobre Admeto a “encomenda maligna” (2014, p. 14). Em Sarajevo não há palácios, apenas casas com pessoas dentro, e a pressão colocada sobre a população, cercada por uma guerra caótica que pode trazer a bala aleatória, reforça a premissa semeada por Bachelard, que nos apresentou a casa como o nosso canto do mundo: “Il faut donc dire comment nous habitons notre espace vital en accord avec toutes les dialectiques de la vie, comment nous nous enracinons, jour par jour, dans un *Coin du Monde*” (Bachelard, 1961, p. 24).

Ao escolher um cenário como Sarajevo, Gonçalo M. Tavares amplia, ou melhor, circunscreve ainda mais este princípio de espaço seguro, porquanto o último reduto acabará por ser invariavelmente o pensamento individual, relevância exposta por um narrador sempre presente: “uma bala má ali está, então alojada / na casa mais casa que um homem tem / - a sua cabeça, o seu cérebro” (Tavares, 2014, p. 14). Uma cidade europeia em guerra, na transição para o século XXI, representou algo inimaginável, um cenário que congregou todo o tipo de olhares para uma certa banalização da morte. E o paratexto assume uma importância primordial para o posicionamento do leitor, porquanto o que Sarajevo representa está acautelado no prólogo e no epílogo, ambos a refletirem a mesma síntese:

De 5 de Abril de 1992 a 29 de Fevereiro de 1996
Sarajevo esteve cercada pelo exército sérvio;
Muitos fugiram; 12 000 mortos, 50 000 feridos;
A população da cidade desceu para metade.
E metade é muito; é muitíssimo. (Tavares, 2014, pp. 9, 87)

Os Velhos Também Querem Viver relata um acontecimento que rememora um pedaço de história contemporânea coberta de terror, angústia, inquietação, compaixão. Admeto é apresentado como “o esposo da nossa heroína” (Tavares, 2014, p. 14), e esta antecipação da condição de Alceste como que esvazia a expe-

tativa do leitor reconhecer na personagem Admeto o herói trágico aristotélico. A prostração de Admeto vem de uma bala disferida pela silenciosa figura do *sniper*, de forma fortuita, atingido apenas mais um, a somar aos doze mil já caídos em Sarajevo. Não há referência a qualquer estatuto que faça de Admeto o alvo preferencial, que o distinga entre todos os outros habitantes da cidade cercada. O *sniper*, silencioso e eficiente, apenas necessita de tempo e oportunidade para concretizar a sua missão. Gonçalo M. Tavares não emprestou a Admeto a fama e a prosperidade de Édipo, “ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto” (Aristóteles, 2018, p. 61), elementos que estruturam o herói trágico aristotélico, que, como se sabe, não se destaca por ser bom ou mau, sendo a sua queda apenas a consequência de um erro qualquer que suscita a mudança, sendo que esta ocorre “não da infelicidade para a ventura, mas, pelo contrário, da prosperidade para a desgraça” (Aristóteles, 2018). Ora, considerando que o novo texto parte assumidamente de uma tragédia clássica, ainda que desprovido da sua dimensão lírica, a análise comparativa no domínio do trágico do quotidiano desponta sem grande resistência, recuperando a questão da presença da tragicidade na dramaturgia contemporânea, que teve um dos seus momentos mais vigorosos na controvérsia em torno da peça *Death of a Salesman* (1949), de Arthur Miller (1915-2005). Por muitos considerada uma tragédia clássica moderna e uma das peças de arte dramática mais categóricas do seu tempo, exhibe como personagem principal um homem comum, que não converge com a premissa de notoriedade delineada pela teoria aristotélica. Ainda que alguns investigadores, como Matthew C. Roudané, assumam que outras características da peça cumprem esse desígnio, porquanto “the play embodies [...] the peripeteia, hamartia, and hubris that Aristoteles found essential for great tragedies” (Roudané, 2010, p. 64), certo é que, para outros, o texto de Miller falha especialmente pela opção de o mito da peça se basear nas frustrações mundanas de um homem comum. Willy Loman afunda-se em conflitos com os filhos e no desperdício de sucessivas oportunidades para melhorar a sua condição financeira. Vendedor inábil e incapaz de sustentar a família, opta pelo suicídio para que a mulher possa receber o dinheiro do seguro.

A contra-argumentação do próprio Miller vai no sentido de que a noção de tragédia está em constante mutação e que dificilmente algum dia terá uma definição definitiva (cf. Miller, 2015a, p. 11). Para o criador de Willy Loman, o homem comum é um sujeito tão apto para a tragédia como eram os reis, até porque, se a ação trágica fosse realmente uma propriedade exclusiva das classes altas, não parece muito concebível que o público preferisse a tragédia entre todas as outras formas, muito menos que fosse capaz de compreendê-la (cf. Miller, 2015b, p. 8).

Recorde-se que outros autores concorrem para a ideia de que é altamente improvável a existência de tragicidade e da tragédia na modernidade ocidental. George Steiner (1929-2020), através do seu controverso livro de *The Death of Tragedy* (1968), tornou-se num dos mais proeminentes críticos da tragédia moderna. Do seu ponto de vista, apesar de reconhecer as ressonâncias trágicas nos autores contemporâneos, e não obstante a erosão das possibilidades fatídicas do período moderno, relembra e enfatiza que o surgimento da tragédia nas cidades-estado gregas está profundamente enraizado nas artes performativas, nos rituais religiosos, nas convicções culturais e memória histórica, assumindo que a tragédia

tornou-se inimaginável e inacessível no mundo moderno: “tragedy is dead, that ‘high tragic drama’ is no longer a naturally available genre” (Steiner, 1979, p. 8). Esta perspectiva de impossibilidade, sentenciada por Steiner, recebe a oposição de Raymond Williams (1921-1988), que a qualifica de “preconceito aristocrático”, e cuja explicação reside essencialmente no facto de os principais contributos teóricos terem sido originalmente produzidos ainda no século XIX, precedendo ao período criativo da tragédia moderna, paradigma que, a partir desse momento, terá sido sistematizado por críticos profundamente condicionados, quer pela sua formação académica, quer pela excessiva valorização do passado, posicionamento agravado por uma separação relevante entre a teoria crítica e a prática criativa (cf. Williams, 2006, p. 70). Portanto, enquanto Steiner identifica uma incompatibilidade dos movimentos sociais pós-iluminismo com a tragédia, Williams situa a tragédia moderna precisamente na inversão dos desejos e das lutas por uma transformação social inspiradas por esse período revolucionário (cf. Williams, 2006, p. 17).

Para além de Miller, outros dramaturgos estimularam ainda mais esta controvérsia, como Eugene O’Neill (1888-1953), com a peça *Long Day’s Journey into Night* (1956) ou Henrik Johan Ibsen (1828-1906), com *A Doll’s House* (1879), sem esquecer um dos mais disruptivos, o irlandês Samuel Beckett (1906-1982), especialmente com a sua primeira peça *En attendant godot*³, publicada pela primeira vez em 1952. Godot é a personagem por quem Estragon e Vladimir esperam, mas que nunca chega a aparecer. É esse o âmagô da peça: a espera incerta e permanente. A obra, que aborda temas existencialistas, desloca as frustrações quotidianas para um cenário de arquitetura cénica minimalista, com um intencional empobrecimento da linguagem e sem marcas temporais, apresentando uma estrutura marcadamente vazia, aleatória e repetitiva. O sentimento de letargia e inquietação instiga o público a questionar o sentido de tudo e até da própria vida. O texto ridiculariza a experiência da vida quotidiana, expondo o absurdo existencial, o lado das impossibilidades, num mundo caótico e aparentemente exaurido de valores. Beckett como que promove outro nível na demolição dos modelos tradicionais do teatro (Cf. Cormier & Pallister, 1971, p. 54), desconstrói a estrutura tradicional e opta por uma circularidade sem início, meio ou fim, que muitos interpretam

³ Curiosamente, a ensaísta e escritora Susan Sontag (1933-2004) encenou a peça de Beckett em Sarajevo, durante o cerco, recorrendo a um elenco local e com a colaboração do jovem diretor de teatro e cinema, Haris Pašović (1961), que, na altura em que a conheceu, estava precisamente a preparar *Alceste*, de Eurípidés (cf. Sontag, 1994, p. 88). A peça estreou no dia 17 de Agosto de 1993, e essa experiência viria a dar origem ao ensaio *Waiting for Godot in Sarajevo* (1994), onde descreve todas as fazes da produção, condicionalismos e interação com a população local e o impacto que suscitou junto da crítica e da comunidade internacional. Sobre as suas motivações Sontag escreveu: “went to Sarajevo in mid-July 1993 to stage a production of waiting Godot not so much because I’d always wanted to direct Beckett’s play (although I had), as because it gave me a practical reason to return to Sarajevo and stay for a month or more. I had spent two weeks there in April and had come to care intensely about the battered city and what it stands for; some of its citizens had become friends. But I couldn’t again be just a witness: that is, meet and visit, tremble with fear, feel brave, feel depressed, have heartbreaking conversations, grow ever more indignant, lose weight. If I went back, it would be to pitch in and do something (cf. Sontag, 1994, p. 87).

como sendo o sentimento da sua própria geração, que se viu confrontada com o impasse, o ceticismo, o fracasso, o dissipar do conceito de humanidade. A narrativa não precogita um desenlace e as personagens não têm personalidade psicológica e estão presas a uma impossibilidade de escolha, sem disputa de vontades, emoção, ambição, ou qualquer outro móbil mundano que estrutura a dramaturgia convencional. Considerando a perspectiva aristotélica, e mesmo a grega, Beckett não terá produzido uma tragédia, porquanto não se vislumbra qualquer trama, e havendo ação, esta ficará, no mínimo, incompleta⁴. Também não há elevação na linguagem, nem herói trágico, e a *katharsis* não acontece, ou seja, “the tragic element of *En attendant Godot* does not depend upon traditional devices, nor can it be called tragic by conventional definitions of the word” (Cormier & Pallister, 1971, p. 46). Não parece muito arriscado concluir que Estragon e Vladimir caberão na qualificação de anti-heróis, na medida em que são vítimas das circunstâncias e não os arquitetos do seu próprio destino.

Regressando ao texto de Gonçalo M. Tavares, que o autor assume que parte de uma tragédia clássica, e cruzando o texto com a fundamentação de Steiner e a teorização de Aristóteles, não se afigura difícil reconhecer que falta a característica mais valorizada do herói trágico: a sua elevada posição social. Admeto pode ser um militar, um civil ou talvez represente todos os homens com uma casa para defender, como Feres pode representar todos os velhos que querem continuar a viver. A obra moderna conserva as personagens euripidianas, mantendo, apesar da atualidade, a inclusão dos mitos Apolo e Hércules, bem como de alguns conceitos cuja falta de adaptação se pode contestar, como a existência de “servos” no século XX. Por outro lado, é interessante que Tavares tenha escolhido um contexto de guerra para situar a trama, precisamente uma das razões que Steiner apresenta para explicar a apatia do público contemporâneo pela tragédia, em virtude da ampla cobertura de duas grandes guerras mundiais ter transformado o sofrimento humano num evento quotidiano.

A noção de tragicidade e a definição de herói trágico estão submetidas às mudanças no contexto histórico. Na segunda metade do século XIX, as alterações sociopolíticas, o aumento da democratização e o maior protagonismo da classe

⁴ Na década de sessenta, Martin Esslin (1918-2002) qualificou esta peça como pertencente ao “Teatro do Absurdo”, com a seguinte conclusão: “In the conventional theatre the action always proceeds towards a definable end. The spectators do not know whether that end will be reached and how it will be reached. Hence, they are in suspense, eager to find out what will happen. In the Theatre of the Absurd, on the other hand, the action does not proceed in the manner of a logical syllogism. It does not go from A to B but travels from an unknown premise X towards an unknowable conclusion Y. The spectators, not knowing what their author is driving at, cannot be in suspense as to how or whether an expected objective is going to be reached. They are not, therefore, so much in suspense as to what is going to happen next (although the most unexpected and unpredictable things do happen) as they are in suspense about what the next event to take place will add to their understanding of what is happening. The action supplies an increasing number of contradictory and bewildering clues on several different levels, but the final question is never wholly answered. Thus, instead of being in suspense as to what will happen next, the spectators are, in the Theatre of the Absurd, put into suspense as to what the play may mean. This suspense continues even after the curtain has come down (Esslin, 1960, p. 14).

média trabalhadora, ampliaram a recetividade do homem comum como protagonista do género trágico. Williams contrai ainda mais o critério para que a tragédia ocorra sem que permaneça refém da estrutura aristotélica e do herói ilustre: “when we see mourning and lament, when we see men and women breaking under their actual loss, it is at least not self-evident to say that we are not in the presence of tragedy” (Williams, 2006, p. 71).

Os Velhos Também Querem Viver lida precisamente com uma atmosfera produzida pela guerra, que se tornou numa realidade do quotidiano. Todavia, a ação não se concretiza com os sons e o clamor característicos do campo de batalha, mas através das emoções, do pensamento e do estado anímico das personagens, da sua consciência individual e medo coletivo. O texto apresenta um espaço real e fala com um público atual, apresentando um fluxo e um refluxo que convidam à meditação, não apenas sobre a morte, mas também sobre o vínculo geracional, o casamento, o amor, a amizade, a hospitalidade, o envelhecimento e a valorização da vida. Esta reflexão precipita-se depois para a constituição de um objeto que guarda as características de um pequeno sistema de tensões, estimulado principalmente pelo diálogo amargo entre Admeto e Feres, e reforçado por um coro constituído por homens e mulheres, bons e maus, que vagueiam pelas ruas entre a observação do espetáculo que a morte providencia e a exteriorização genuína da compaixão pelo ser moribundo e pelo sobrevivente. Ainda que não auxiliem, estes homens e mulheres “lamentam, comentam, fazem juízos, críticas ou elogios” (Tavares, 2014, p. 25), a que o leitor facilmente associa à população de Sarajevo, mas também à opinião pública, à comunidade internacional, aos órgãos de comunicação social que cobriam o conflito diariamente e a todos os decisores que assistiram impotentes (ou indiferentes) ao cerco de Sarajevo. Portanto, o drama é um espelho do mundo atual, no qual existe lugar para a tragicidade do homem comum e para o sofrimento correspondente. Se considerarmos que o conceito de tragédia evoluiu, como defende Williams, essa evolução verifica-se também na postura do coro, sobre a qual o narrador dá especial nota:

(Ah, meu amigo, deixe-me introduzir
o sarcasmo.
Aos coros de observadores das tragédias modernas
fica bem ser maneta e pernetá,
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, exatamente, entre um lado e outro;
contanto 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. (Tavares, 2014, p. 26)

O narrador lança aqui uma vigorosa ironia que afeta imediatamente esta figura política, que pode ser modulada em numerosas representações, porque na tragédia moderna a inserção de elementos quotidianos e cómicos não constituirá um problema.

2. *Os Velhos Também Querem Viver* foi pensado para ser encenado. Gonçalo M. Tavares não inverteu o final feliz de *Alceste*, de Eurípides, e também não abdicou de usar as mesmas personagens e a fronteira muito labiríntica e incerta entre a vida e a morte. A tragédia manteve-se uma ação verbal e, independentemente de o leitor conhecer ou não a peça de Eurípides, ou outra qualquer versão, o mito é atualizado, preservando a capacidade de provocar ressonância com o pensamento do leitor/espetador, abrindo um diálogo com a sua consciência, arriscando descobrir, ou melhor, redescobrir, como diz o autor, que há mais atualidade nos clássicos do que nos jornais diários dos nossos dias.

A morte reside efetivamente no espírito das personagens e no fio condutor de toda a intriga, e a dicotomia vida/morte emerge para o âmago da narrativa, emoldurada por um escopo temático clássico: o sacrifício por amor. Curiosamente, o texto de Tavares prefere não conservar o nome grego para representar a morte, distanciando-se assim das preocupações com o sentido que alguns tradutores identificaram, como é o caso de J. B. Mello e Sousa, para quem o emprego dos vocábulos “morte” e “inferno” tendem a ser inadequados, em numerosos passos da tragédia, “em consequência do sentido que comportam na língua portuguesa, como nos idiomas afins” (*apud* Eurípides, 1986, p. 38). No texto euripídiano, *Thanatos* surge como uma figura afirmativamente masculina, que representa o lado obscuro e impendioso da finitude humana, uma personagem muito participativa e que interage ao mesmo nível que as principais figuras da narrativa. É o emissário do *Mundo dos Mortos*, altamente diligente na sua missão, determinado a levar Alceste, e cujos argumentos são profundamente associados à justiça e ao destino. Attendamos à seguinte passagem⁵ da peça euripídiana:

MORTE:
Â â!
Por que estás ante a casa? Que te traz,
Febo? Injusto com as honras dos ínferos
és, aliás, porque as exclus e extingues.
Não te bastou impedir a morte
de Admeto, com dolosa arte
iludindo Partes? Agora, aliás,
aqui arqueiro armado estás atento?

⁵ Optou-se por seguir a tradução portuguesa de Torrano (2018), por se apresentar em verso. De referir que uma outra excelente tradução portuguesa da peça é a de Simões (2009) publicada no volume *Eurípides. Tragédia I*, sob a chancela da Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Para a interpretação desta peça euripídiana, veja-se a Introdução de Rodrigues, 2009, pp. 113-138.

Ela prometeu, se livrasse o esposo,
morrer antes – ela, a filha de Pélias.

APOLO:

Não temas! Tenho justiça e boas razões.

MORTE:

Qual a função do arco, se tens justiça?

APOLO:

É habitual carregá-lo sempre comigo.

MORTE:

E sem justiça dar auxílio a esta casa?

APOLO:

Pesam-me conjunturas do caro varão.

MORTE:

Ainda me tirarás este segundo morto? (Eurípides, 2018, vv. 28ss.)⁶

E o diálogo continua tenso, num confronto conceptualmente díspar, entre dois paradigmas: o da visão mais ortodoxa, quase solene, que consiste em cumprir o que está protocolado pelas normas do destino; e uma visão mais moderada, conciliadora e que rejeita o carácter absoluto da justiça. *Thanatos* pretende levar a cabo a sua missão sem contemplações, mas Apolo resiste, enfatizando outros valores, como o da juventude de Alceste, inquirindo: “Até que Alceste chegasse à velhice” (2018, v. 53)? A Morte contrapõe: “Se morrem jovens, tenho maior prémio” (2018, v. 55).

No texto contemporâneo, o autor assume sem inibição o vocábulo “morte”, e convoca o género feminino para a designar: “E eis então a senhora má-morte”⁷ (Tavares, 2014, p. 16). O género é a principal diferença da morte personificada, mas é também marcadamente distinta a forte dissidência no que toca aos fundamentos que a Morte esgrime, quase sempre através da voz do narrador. A Morte acompanhou os tempos modernos e está mais impaciente para com as divindades, afastando-se da subjetividade associada à intervenção sobre o destino ou ao grande questionamento em torno da justiça, que em Sarajevo são ainda mais indeterminados. A morte banalizou-se e não há critério subjacente a quem se dirige, ou seja, não é tanto quem vai morrer, mas a necessidade de morrer alguém para que a guerra se cumpra: “A Morte tem de levar alguém, já se sabe, / Trata-se de uma questão de peso último. / Sem corpo às costas, diz a Morte, sinto-me vazia – / como um estômago que ainda não comeu” (Tavares, 2014, v. 19).

⁶ Note-se o comentário de C.A.E. Lushnig: “Death is being humanized. That Death is concerned for his safety becomes apparent from line 39. The topsy-turvy strategy thus continues. After all, Death is the ultimate force of which all mortals are afraid, but he is himself afraid of another god equipped with a bow” (Eurípides, 2003, p. 60).

⁷ E se recordarmos os dilemas vocabulares lembrados por J. B. Mello e Sousa, constatamos uma outra curiosa oposição, porquanto, no mesmo preâmbulo, o tradutor manifesta semelhante preocupação com a palavra “senhora”, que opta por substituir por rainha para nomear Alceste, prevenindo dúvidas enquanto sinónimo de esposa e a dupla significação se precedida do possessivo “Nossa” (Eurípides, 2006, p. 6).

O autor prescinde dos grandes monólogos e diálogos que encontramos no texto original, concedendo imensa autonomia⁸ ao narrador para expressar todo o tipo de considerações, especialmente no momento do impasse que se estabelece com o anúncio do sacrifício de Alceste e do pedido de Apolo para que ambos possam continuar vivos. O narrador já tinha alertado o leitor para o perfil moderno da morte e sobre a sua predileção pelo processo de transformação de um corpo morto. Encontramos o seu reforço mais adiante, com uma justificação alicerçada na aritmética:

Tenho de levar um corpo
[- diz a Morte -
e um corpo, diga-se, por estes dias, em Sarajevo,
não é muito, pelo contrário: é pouco, quase nada.
- Não estou a ser gananciosa – acrescenta a Morte.
Um a substituir por outro um, aceita-se, sim,
Mas uma vez de cem em cem anos, como excepção –
e a pedido de um deus, claro; mas
[um por zero, nunca.
Alceste sacrificou-se por vontade própria;
[Não é usual,
Não é humano, é bem mais do que dois metros
[acima do humano,
Mas contas feitas: uma substitui o outro,
[Uma substitui um;
E eu por mim, fecho os olhos, finjo que não percebi a troca.
Eis o que disse a Morte. Ponto final. (Tavares, 2014, v. 20)

É particularmente curiosa a menção elogiosa ao autossacrifício de Alceste, que mais tarde será reforçada pelo pai de Admeto, que usa justamente o vocábulo “corajosa”, e que projeta um outro importante eixo temático na narrativa de Tavares, especialmente por altura do confronto geracional entre Admeto e Feres. A morte da jovem Alceste beneficia o enaltecimento de uma particularidade que convencionalmente é conferida ao homem⁹, decretada por Feres nos termos seguintes: “Perdeste uma bela esposa; corajosa. / Sacrificou-se para que

⁸ Embora, paradoxalmente, a capacidade do narrador seja questionada por um coro ativo, quase prepotente: “(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?” (Tavares, 2014, v. 49).

⁹ Em a *Poética*: “No que diz respeito aos caracteres, há quatro aspectos que se devem ter em vista, e o primeiro e mais importante é que os caracteres sejam bons. Haverá carácter se, como se disse, as palavras ou as acções da personagem mostrarem que está animada de um certo propósito, e o carácter será bom se esse propósito for bom. Carácter bom pode existir em todos os tipos de personagem: uma mulher pode ser boa e bem assim um escravo, embora aquela seja talvez um ser inferior e este inteiramente vil. O segundo aspecto a tomar em conta é que os caracteres sejam apropriados: um carácter pode ter valentia mas não é próprio de uma mulher ser valente e esperta” (Aristóteles, 2018, p. 67).

tu vivesses; / vives porque ela se sacrificou. / Graças a ela ainda tenho um filho; / são estas as esposas perfeitas (Tavares, 2014).

Igualmente irrefutável é a inovação na qualificação da morte, através de uma adjetivação ajustada à forma de conseguir o seu propósito. A “má-morte” refere-se à morte violenta, induzida por uma bala na cabeça de Admeto, um perecimento profundamente agressivo, que é a antítese da morte tranquila, moralmente mais condizente com a conceção da dignidade humana. O narrador onisciente materializa a violência submetida sobre o jovem Admeto que “no centro de Sarajevo, / Não tem outra opção senão deixar-se morrer; / Deixar-se ver e ouvir pela última vez (Tavares, 2014, p. 14). No início da narrativa, o texto de Eurípides não é tão concreto no que concerne à consumação da morte, porquanto apenas avança com a ameaça que paira sobre Admeto:

Sendo eu pio, tinha no filho de Feres
um homem pio, que resgatei da morte,
ao iludir Partes; permitiram-me Deusas
que Admeto evitasse de imediato Hades,
se com os ínferos trocasse outro morto.
(Eurípides, 2018, vv. 10–14)

Tavares é mais objetivo e abre a narrativa já com o corpo jacente de Admeto, dispensando a analepse para contextualizar e ordenar cronologicamente o *pathos*: “o homem atingido por um *sniper* com uma bala na cabeça” (Tavares, 2014, p. 16). A má-morte está associada ao estatuto que o cenário conquista a partir do prólogo. Segundo o narrador, sucumbir perante as armas tornou-se na forma mais natural de se morrer na cidade infernal. Explica:

Muitas mortes já viu a cidade, o cerco vai longo,
Snipers, bombas, atiradores de grupo, e a própria
[natureza ainda,
não a esqueçamos,
que mesmo em pleno cerco militar prossegue;
tempo natural que mata, pobre de recursos,
porém acompanhando como pode a aceleração e
[o ritmo invulgar do metal
em funcionamento ininterrupto, caindo,
[com força e de cima,
e matando.
E tudo, pois, em conjunto, faz moça –
[snipers, bombas, morte natural e antiquada,
Tudo somado é muito esforço,
muitíssima energia maligna concentrada
[numa única cidade. (Tavares, 2014, p. 48)

A intervenção do coro realça a total inércia de quem testemunha, expondo a incapacidade dos observadores perspetivarem qualquer cenário otimista. São um mero “coro de imitadores-homens reduzidos simplesmente à fala e à visão – / (agir não é com eles, nunca foi) [...]” (2014, p. 81). Parece que este desprendimento

está bastante associado a uma familiaridade excessiva com a morte e com a ideia de que as vidas poderão não ter todas o mesmo valor.

Já refeito de uma certa insegurança, associada à procura inicial das equivalências com o original eurípidiano, o título da obra continua sempre presente, a importunar o leitor. Porém, ao encontrar a personagem Feres, a aclaração surge, porquanto, sem arriscar demasiado a categorização, tendo a considerá-la como aquela que mais expande o grande tema do texto: a morte, a preparação para a morte, e se quisermos, numa outra perspectiva, a negação da morte.

Na *Alceste*, de Eurípides, como recorda Nuno Simões Rodrigues, o que parece prevalecer é o que estava socialmente convencionado na sociedade da Grécia Antiga, isto é, uma ordenação hierárquica “de importância social que definia prioridades” (Rodrigues, 2009, p. 125). E de acordo com essa arrumação, as mulheres e os velhos estavam na base da pirâmide, que tinha no seu topo os jovens saudáveis. Assim, pode-se concluir que Admeto frui de uma tácita legitimação social, por acreditar no espontâneo autossacrifício dos seus pais, e surge igualmente desculpado quando nada faz para impedir que Alceste tome a decisão de ser ela a substituí-lo na descida à terra inferior. Ainda que se possa acolher esta interpretação, sobretudo em relação à perspectiva de Admeto e do Coro, note-se que Alceste assume que a sua decisão é uma homenagem que ela dirige ao marido, confessando que “morro por ti quando podia não morrer” (Eurípides, 2018, v. 284), admitindo ainda que teria outra opção, nomeadamente “ter um marido tessálio se quisesse /e habitar opulento palácio da realeza (Eurípides, 2018, v. 286, 287). Por conseguinte, não parece que Alceste assuma na plenitude a regra social que a coloca na base da pirâmide, atitude moderna que arrisco enquadrar na inclinação de Eurípides para criticar a sua própria sociedade (cf. Rodrigues, 2009, p. 126).

A atuação de Admeto, ou melhor, a sua inércia e permissividade em relação ao destino de Alceste, origina uma crítica muito cáustica por parte de Feres, que se recusou a morrer pelo filho. Admeto ataca a sua decisão e assinala a sua cobardia. Mais do que isso, com o auxílio do narrador, destapa a ideia de que os velhos pré-anunciam a morte e que “vai contra tudo o que é lógica [...] / um velho não dar um passo em frente” (Tavares, 2014, p. 54). Assume assim que os velhos já permaneceram muito tempo vivos e que deveriam dar tempo aos mais novos. A autoestima de Feres dá corpo ao grito de revolta que, conjugada com a argumentação que se segue, vigorosa e conhecedora, permite ao leitor consolidar o sentido do título. Feres é o velho que quer viver, mas o seu raciocínio concede uma tal amplitude de análise, que acaba por legitimá-lo como o representante de todos os velhos que também desejam viver. Perante o ataque visceral de Admeto, Feres contrapõe: “Se os novos gostam de viver, os velhos também. /E por que razão a vida de um velho valeria / [menos /do que a vida de alguém que agora ainda começa” (Tavares, 2014, p. 56)? Feres adverte que um velho não pode ser considerado metade de um homem, e que, um velho como ele, tem o valor de pelo menos dois homens, “pela experiência, pela sabedoria” (Tavares, 2014, p. 56). Aqui surge uma das questões mais interessantes do texto, a tendência de, intuitivamente, achar-se que um ser humano pode não ser equivalente a outro ser humano, aquele “um igual a um” que o autor convoca para a reflexão (cf. CulturaFnac, 2014).

No texto euripídiano, este conflito geracional, que se explica sobretudo em torno da importância da consanguinidade e das tradições familiares, não universaliza a posição de Feres, centrando-se sobretudo na perspectiva individual sobre a sua própria vida. Em *Alceste*, Feres impõe a sua convicção de que não tem obrigação de morrer por Admeto, e que o título e a fortuna que lhe deixou correspondem exatamente a tudo aquilo que dele o filho irá receber. A recíproca incriminação entre Admeto e Feres subsiste em ambas as narrativas, provocando uma competição moral entre pai e filho, que faz com que o diálogo seja um dos passos mais estimulantes e designativos em ambos os textos. Nuno Simões Rodrigues ratifica que, no texto de Eurípides, “a figura de Feres sai denegrida, por rejeitar a sua própria condição de velho, enquanto a de Admeto se torna vítima de uma moral, visto que não é livre de recusar o sacrifício da esposa” (Rodrigues, 2009, p. 126). Creio que será ainda mais adequado assumir que Feres não rejeita propriamente a condição de ser velho, mas a posição social que essa condição o coloca, contraditando a ordenação hierárquica atrás referida, e desobedecendo, por isso, à premissa de permanecer resignado na base da pirâmide. Este velho também quer viver, assumindo que “devemos viver uma só vida, não duas” (Eurípides, 2018, v. 712), lembrando a Admeto que morrer pelos filhos não está inscrito em nenhuma tradição ancestral (Eurípides, 2018, v. 685). Por conseguinte, é um posicionamento mais individualizado, não sendo tão evidente o propósito de determinar uma reflexão conjunta em torno da justiça associada à velhice. Já o Feres do novo texto não confirma o lamento sobre a sua condição, preferindo valorizar a sua experiência e sabedoria, o que, segundo ele, poderá fazer com que valha por dois ainda que não exija “contas certas” (Tavares, 2014, p. 56).

Em *Os Velhos Também Querem Viver*, o desígnio da arrumação hierárquica não surge da mesma forma, e as tradições não fazem parte da argumentação. Acresce que a nomeação surge no plural, quer no texto, quer no título, promovendo uma reflexão que perpassa a menção de um velho específico, mas em que este se torna no exemplo paradigmático de todos os velhos. Por conseguinte, Feres, nessa perspectiva, despido da convenção tradicional clássica, surge como representante de uma categoria de indivíduos que, num tempo moderno, detém uma outra expectativa em relação ao seu papel na sociedade. Feres é mais um entre todos os humanos que querem viver, que diz sim à vida, num contexto anarquizado, em que as normas surgem desordenadas e o tempo rompe hipervalorizado, porque a eficácia da morte moderna, “cada vez mais preparada, pela ciência detalhista” (Tavares, 2014, p. 17), sendo mais pragmática, não tem tanta predisposição e tolerância para a interferência dos deuses.

Ainda que o orador anuncie *Alceste* como “nossa heroína” (Tavares, 2014, p. 14), é em Feres que se centra a trama, sendo a sua chegada e o seu semblante descritos com demora e detalhe, avivando os atributos que evidenciam a sua caducidade e imperturbabilidade. Neste importante passo, a força da ação não reside tanto na argumentação retórica, como na peça de Eurípides, através da qual se conhece o estado anímico de Feres, mas assenta sobretudo na participação do narrador, que antecipa muita informação sobre o pai de Admeto, incorporando previamente o adjetivo “velho” na nomeação: “o velho pai de passo vagaroso, tronco curvado” (Tavares, 2014, p. 52), apresentação diferente daquela que vigora

no texto euripídiano, onde este avanço é dado pelo coro, que, de forma indireta e mais subtil, observa o pai de Admeto a entrar na cena “com passo de idoso” (Eurípides, 2018, v. 612).

Outro elemento de inovação na obra de Gonçalo M. Tavares é a iminente agressão física do filho para o pai, um gesto extemporâneo que constitui também um sinal dos tempos modernos, e que dilata a lista de indicadores que podem fazer deste texto uma tragédia do quotidiano, ou um drama doméstico, atribuição que Werner Jaeger dirigiu às peças mais antigas de Eurípides (Jaeger, 1967, p. 345). Apesar de o gesto não se consumir, a intencionalidade agrava o já fragilizado carácter de Admeto:

Admeto fica parado, primeiro,
depois quase levanta o braço, mas contém-se.
É um amigo de Admeto que impede que o
[braço suba
acima da mais antiga das convenções e do
[bom senso.
Um pai permanecer pai e o filho, filho
até que um dos dois morra e passe pelo menos
[um século
por cima de tudo o que é cortesia e normalidade;
mas enquanto tal não sucede, enquanto esse tal
[século não passa,
não há troca possível de posição desse bem essencial
que é o sangue.
Quem primeiro pousou os pés no solo é mais velho,
e tal tem consequências:
o braço do filho não pode subir mais alto
[que o braço do pai,
assim ditam as leis não escritas, mas que ninguém
[esquece.
(Tavares, 2014, p. 52, 53)

Esta impetuosidade, que quase ditou uma agressão física a uma pessoa idosa, antecipa a dura argumentação entre pai e filho, uma troca de fundamentos sobre como cada um encara a morte e a sua própria vida. Tal como na peça de Eurípides, como assinala Nuno Simões Rodrigues, este passo protagonizado por Feres e Admeto é muito importante, pois possibilita “a composição de um importante *agôn*” (Rodrigues, 2009, p. 128), que faz sobressair o individualismo de cada um e o apego que ambos têm à vida. No texto analisado, o diálogo, revestido com idêntica ferocidade, é mais curto e a argumentação mais concisa, prevalecendo a utilização do discurso direto, embora o narrador surja constantemente a substituir o coro, com o propósito de apresentar a sua própria reflexão sobre alguns aspetos que pertencem à disputa. A dissonância geracional é evidente, sublinhada pela figura intransigente de Feres, que, no entanto, argumenta de forma diferente do seu congénere euripídiano. O raciocínio do velho pai de Admeto é mais filosófico no texto de Tavares, afastando-se das razões materiais, familiares e tradicionais que invadem o discurso do Feres antigo. O personagem moderno foca-se na questão conceptual, na equidade, e no dilema moral que está subjacente à obrigatoriedade

de se escolher entre dois seres humanos em função dos anos de vida que cada um cumpriu. Os argumentos de Feres, que lembram a premissa do direito natural e inviolável trazido por John Locke, estimulam o debate em torno da ideia de que a vida de um velho poderá valer menos do que a vida de um jovem. Para Feres, a vida não é “um cálculo simples, numérico e quantitativo” (Tavares, 2014, p. 56), porque “se os novos gostam de viver, os velhos também” (Tavares, 2014, p. 56). Eis aqui o fio condutor para a justificação do título, que já havia sido consumado pela antecipação da imperativa declaração: “Sou velho, diz Feres, e por isso quero viver” (Tavares, 2014, p. 56).

A presença de Feres nas cerimónias fúnebres de Alceste convoca, para além da contenda sobre o sacrifício, um confronto geracional em torno do valor da vida e sobre as convenções instaladas em relação ao envelhecimento e a morte. Admeto acusa Feres: “Já tão velho [...] e não cedeste a tua vida em vez da minha. / Apolo exigia um corpo, um apenas, em troca deste que ainda agora transporto. / Podia ser velho ou novo, amarelo, negro / [ou vermelho. / Aproximei-me de ti e fiz o pedido, não aceitaste / [por egoísmo” (Tavares, 2014, p. 53). O título auxilia o leitor a compreender o posicionamento de Feres, porquanto antecipa a resposta à pergunta formulada por Apolo: “Queres Viver?”, Feres “respondeu sim / Apenas isso, um óbvio sim” (Tavares, 2014, p. 63)¹⁰. Feres recusa então o sacrifício porque nem sequer o consciencializa. Diria que este diálogo, que demonstra o valor da vida, mesmo quando experimentada num espaço preenchido de desespero e morte, é o centro de toda a narrativa, e a constante ideia de que vamos morrer, e se consciencializamos ou não que o fim é inevitável, invade todo o espaço físico, social e mesmo psicológico¹¹. O Pai de Admeto declara que quer viver, e que a sua experiência de vida pode muito bem ser mais valiosa do que a mera “excitação de um jovem” (Tavares, 2014, p. 56), ou seja, o momento da morte não é, em si mesmo, importante, mas sim o que fazemos antes. Feres reivindica o mérito: “Dei-te vida e com isso paguei a dívida que tinha / (com o meu pai. / Trata-se de um negócio de várias gerações / e cada um paga a dívida da geração anterior. / (Sempre foi assim (Tavares, 2014, p. 57).

Na já citada conferência de apresentação deste livro, Gonçalo M. Tavares faz referência à sensação de novidade sempre que lê os clássicos, destacando As

¹⁰ Durante a apresentação deste livro, entre muitos tópicos interessantes, Tavares aludiu a este, dizendo que, instintivamente, a sociedade atribui sempre mais valor à vida de uma pessoa nova em relação a uma pessoa mais velha, e questiona mesmo porque é que uma vida de cinco anos terá mais valor que uma vida de oitenta e, não tendo soluções, julga no entanto que se abre um espaço perigoso quando convencionalmente uma vida não é igual a outra, quando um não é igual a um, fazendo mesmo um paralelismo duro com a lógica nazi que, historicamente, começou por não reconhecer as pessoas com deficiência, como pessoas inteiras (Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=9axM3s7jAGs>).

¹¹ Noutra interessante entrevista ao programa “Autores”, no âmbito de uma parceria entre a SPA (Sociedade Portuguesa de Autores) e a TVI, Gonçalo M. Tavares revela que pensa permanentemente na morte, e que em relação à morte temos todos a mesma idade, porquanto uma pessoa doente e com noventa anos, pode morrer depois de uma pessoa muito mais nova, e não compreender isto será um dos grandes equívocos da existência humana (Cf. <https://tviplayer.iol.pt/programa/autores/>).

Cartas a Lucílio, de Séneca, como uma das obras que marcaram mais a sua vida intelectual, e cuja atualidade, segundo o autor, é imensamente maior do que um jornal diário. Como sabemos, “*Epistulae morales ad Lucilium*” ou “*Epístolas*”, de Séneca, endereçadas a Lucílio, o então governador romano da Sicília, aborda a busca da felicidade, a preparação para a morte, os pequenos e grandes desapontamentos, a amizade e a cumplicidade, bem como uma das grandes questões humanas: conjugar qualidade de vida e o tempo escasso. Testemos o impacto do início da primeira carta:

Procede deste modo, caro Lucílio: reclama o direito de dispores de ti, concentra e aproveita todo o tempo que até agora te era roubado, te era subtraído, que te fugia das mãos. Convence-te de que as coisas são tal como as descrevo: uma parte do tempo é-nos tomada, outra parte vai-se sem darmos por isso, outra deixamo-la escapar. Mas o pior de tudo é o tempo desperdiçado por negligência. Se bem reparares, durante grande parte da vida agimos mal, durante a maior parte não agimos nada, durante toda a vida agimos inutilmente. Podes indicar-me alguém que dê o justo valor ao tempo, aproveite bem o seu dia e pense que diariamente morre um pouco? É um erro imaginar que a morte está à nossa frente: grande parte dela já pertence ao passado, toda a nossa vida pretérita é já do domínio da morte!

Procede, portanto, caro Lucílio, conforme dizes: preenche todas as tuas horas! Se tomares nas mãos o dia de hoje conseguirás depender menos do dia de amanhã. De adiamento em adiamento, a vida vai-se passando.

Nada nos pertence, Lucílio, só o tempo é mesmo nosso. (Séneca, 2004, p. 28)

Para além do conflito geracional, sublinhado pelo confronto entre Admeto e Feres, relacionado com o paradoxal aumento da esperança de vida dos velhos perante a indiferença dos mais novos, e a possibilidade de os velhos recusarem morrer por antecipação, num impulso quase iniciático de apelo à valorização individual, o leitor, ao contactar com o texto de Gonçalo M. Tavares, tenderá a compreender o contágio em relação aos clássicos, porquanto facilmente se reconhece a vontade de tratar, com um tom crítico e instigador, algumas questões que, sendo antigas, ainda perpassam a sociedade contemporânea, como a vulgarização da morte associada ao contexto de guerra, por um lado, e o medo da morte, por outro. Não se trata de uma familiaridade desejada com a finitude humana, porquanto a morte é um tema que gera muitos constrangimentos e medos. Em Sarajevo, durante o cerco, a morte torna-se rotineira e “os corpos caem e o solo vai ficando ocupado / [e triste. Em todas as guerras tal facto é comum” (Tavares, 2014, p. 48). Na verdade, como vivemos mais tempo, pensamos menos na morte. Ela é um tabu, especialmente nas sociedades em que não surge como uma fatalidade quotidiana, onde se vive muito e em relativa segurança. Todos morreremos um dia, mas todos temos, à partida, medo do fim. Estamos perante, como escreve Luc Ferry, “a contradição insuportável que opõe o amor e a morte, esta paragem estúpida da vida, à qual o herói não consegue atribuir qualquer espécie de sentido aceitável” (Ferry, 2011, p. 341). Admeto não deseja morrer, e a prova mais evidente é a ausência de hesitação perante o avanço de Alceste. E ninguém tenta demovê-la da decisão, nem sequer os velhos pais de Admeto, igualmente “apaixonados” pela vida, sentimento que se liga ao facto de, intuitivamente, todos se considerarem merecedores de imortalidade.

Admeto e Feres acusam-se mutuamente de covardia e egoísmo, mas o sentimento de ambos, perante a morte, não é diferente do estímulo de Gilgamesh¹², o grande homem que não queria morrer. Segundo Luc Ferry o significado da *Epopéia de Gilgamesh* reside na reviravolta de Enkidu que, depois de ouvir Shamhat, no momento que antecede a sua morte “compreende que o sentido da vida não está na vida depois da morte, mas na humanização de si próprio” (Ferry, 2011, pp. 353–354). Em vez de concluir a maldição sobre Shàmhat, Enkidu decide abençoá-la, por ter sido esta quem lhe concedeu a grande transformação e o acesso às coisas boas que experienciou:

O Enkidu, why curse Shamhat the harlot,
 who fed you bread that was fit for a god,
 and poured you ale that was fit for a king,
 who clothed you in a splendid garment,
 and gave you as companion the handsome Gilgamesh?

And now Gilgamesh, your friend, and your brother,
 [will] lay you out on a magnificent bed.
 [On] a bed of honor he will lay you out,
 [he will] place you on his left, on a seat of repose.
 [the rulers] of the underworld will all kiss your feet.

The people of Uruk [he will have] mourn and lament you,
 the [thriving] people he will fill full of woe for you.
 After you are gone his hair will be matted in mourning,
 [clad] in the skin of a lion, he will wander the [wild.]

¹² Ser excepcional, de força e beleza extraordinárias, não consegue controlar o seu poder. Perante esta desproporção entre os mortais, os deuses decidem enviar-lhe um *alter ego*, Enkidu, igualmente imponente e belo, mas desprovido de educação e linguagem. Antes de ser revelado, passa pela “educação” da cortesã Shàmhat, que o transforma num homem civilizado. Gilgamesh e Enkidu, percebendo a inevitável rivalidade, defrontam-se. Mas incapazes de se sobreporem um ao outro, no final do combate prevalece o respeito mútuo, e a amizade surge incondicional. Tornam-se inseparáveis e procuram a glória através de grandes e arriscados feitos. Na demanda do prestígio, derrotam Humbala, que guarda a floresta de cedros. A deusa Ishtar, divindade do amor, deslumbra-se com este feito e apaixonou-se por Gilgamesh, mas este, conhecedor da rotatividade com que Ishtar usa os seus amantes, rejeita-a, provocando a retaliação da deusa, que pede a seu pai Anu que envie um touro mágico para devastar a cidade de Uruk. Gilgamesh e Enkidu conseguem derrotar o touro. Certa noite, Enkidu sonha que os deuses se reuniram e decidiram vingar a morte de Humbala e do touro, pois ao desafiá-los, haviam desafiado os deuses. A decisão é fazer com que Enkidu morra. Enkidu sabe que vai morrer e decide amaldiçoar Shàmhat, que no fundo o domesticou. Enkidu morre. O desgosto atinge Gilgamesh, que começa a questionar-se sobre qual o sentido da vida. Cada vez mais angustiado, pensa agora no seu próprio destino, pois a morte sem amor já ele tinha vivido inúmeras vezes, mas a morte transfigurada pelo amor, surge com um sentido totalmente diferente. Emerge o desejo da eternidade. Gilgamesh parte à procura de Utanapisti, o homem a qual os deuses haviam confiado o dom da imortalidade. Depois de grandes aventuras, finalmente encontra-o, mas este revela que não haverá outra exceção igual à dele e que todos os mortais devem morrer. Para o compensar, concede-lhe a erva da juventude, que lhe permitirá conservar, por mais algum tempo, a sua beleza e o seu vigor. No regresso, uma serpente rouba-lhe a erva. A partir desse momento, o rei de Uruk sabe que tem de aceitar a sua condição de mortal.

Enkidu [heard] the words of Shamash the hero,
 ... his heart so angry grew calm,
 ... [his heart] so furious grew calm:
 Come, [Shamhat, I will fix your destiny! (George, 2000, vv. 134–151)

Quando Alceste se despede, pensa exclusivamente na felicidade dos filhos, e formula a sua exigência: “Aos meus filhos não dês uma segunda mãe” (Tavares, 2014, p. 29). Na peça de Eurípidés, o apelo, mais extenso e detalhado, também ocorre, e a preocupação com os filhos predomina na argumentação (cf. Eurípidés, 2018, vv. 280-325). Mas, da parte de Alceste, não há nenhum tipo de pranto, nenhum ataque à indiferença egocêntrica de Admeto, nenhum tipo de censura ao desejo deste sobreviver, porque Alceste, tal como Enkidu, não consegue condenar quem lhe proporcionou o que de mais precioso ela teve. Se Alceste não fosse mãe, aventuro a perspectiva de que a decisão seria outra.

A crítica ao comportamento dos pais de Admeto também advém do egoísmo que protagonizam, especialmente evidente na indiferença que manifestam perante a possibilidade dos seus netos ficarem órfãos de mãe. Por conseguinte, todo o sentido da vida de Alceste está naquilo que ela concretizou em vida e não na perspectiva do que poderia viver. Quando, em ambos os textos, a censura cai sobre os pais de Admeto, é porque estes se afastam da noção de que os pais nunca pensam no seu fim, mas inquietam-se perante a possibilidade de alguma coisa acontecer à sua progenitura. Nesta perspectiva, e recorrendo novamente a Luc Ferry, ainda que com a ressalva de que Enkidu não é propriamente um outro, mas o *alter ego* de Gilgamesh, o medo da morte não é necessariamente um sentimento egocêntrico, porquanto se coloca quase sempre na relação com outrem, como na epopeia, em que “Gilgamesh apenas descobre a existência da angústia por ocasião do desaparecimento do ser que ele mais ama no mundo” (Ferry, 2011, p. 355). Partindo da premissa anunciada por Ferry, a conduta de Admeto e dos seus pais, constitui um privilégio. Admeto não antecipa a angústia perante a perspectiva de perder Alceste, e os seus pais também não manifestam nenhum desespero perante a perspectiva de perderem o único filho.

A concisão do texto de Gonçalo M. Tavares não empresta o mesmo tipo de complexidade no tratamento do tema da angústia perante a perda. Após a morte de Alceste, não há espaço para grandes solilóquios de frustração e tristeza, ainda que a informação sobre o estado anímico de Admeto seja evidente, revelando uma maior compreensão em relação ao que a morte de Alceste representa: a cama ausente, os filhos sem mãe, a maior das amputações (cf. Tavares, 2014, p. 80). Admeto “Chora e grita, com os punhos bate na parede” (Tavares, 2014, v. 79). Desorientado, deteta o vazio e volta a chorar, “grita por Alceste, amaldiçoa-se” (Tavares, 2014, v. 80), entregando-se à autocomiseração.

Ainda que muitos de nós tenhamos crescido com o axioma “o homem não chora”, a espontaneidade do choro de Admeto, à luz da contemporaneidade, não surpreende o leitor, a não ser que cogitemos a possibilidade de não ser genuíno. Admeto, aos olhos de todos, revelou egoísmo e cobardia, e se a isto acrescentarmos a indiferença, revelaria certamente pior carácter. Para honrar Alceste, compreende-se que as lágrimas suplantem qualquer retórica. Como refere Luc Ferry, o choro pela morte de alguém está intrinsecamente ligado à condição humana, e

a psicanálise, no fundo, nada tem a dizer sobre isso”(Ferry, 2011, p. 339). O filósofo francês defende que, quando perdemos alguém que amamos muito, não temos necessariamente de lutar para o esquecimento, e que é totalmente legítimo recarmos a morte dessas pessoas, como é igualmente natural sofrermos por isso, de tal modo que aquilo que poderia ser patológico era não experienciar essas emoções (cf. Ferry, 2011, p. 340). No tempo de Eurípides não era imaginável que os heróis mais fortes chorassem, e se acontecesse, seria apenas como sinal de pungente desgraça ou em virtude de um lapso temporário da sua virilidade. Se um homem chorasse por si próprio arriscava a feminização (cf. Segal, 1992, p. 140). Sendo as lágrimas uma categoria de género, Eurípides considerou a morte de Alceste um acontecimento tão intenso que justificou o choro público de Admeto. No texto de Tavares, a curta reação de Admeto impele-nos para considerar que o homem chora porque perdeu alguém que amava muito, ainda que também poderá ser o resultado do remorso, porque pensa “na sua cobardia e na coragem de Alceste” (Tavares, 2014, p. 79).

3. Outros temas, de tez eminentemente contemporânea, são complementarmente assumidos nesta narrativa, com evidência para o vigoroso tributo ao sacrifício feminino e à hospitalidade. Alceste sacrificou-se por amor (Tavares, 2014, p. 18). Está escrito no novo texto. O narrador enaltece “esse invulgar e amoroso” (Tavares, 2014, p. 63) gesto. Feres ironiza sobre a possibilidade de Admeto chegar a imortal, se continuar a explorar todas as mulheres que o amem e se sacrifiquem por ele, acusando-o de viver à custa de duas mulheres, primeiro a mãe, que lhe deu “a vida primeira” (Tavares, 2014, p. 57), e depois a mulher, que morreu no seu lugar, uma evidente centralidade da relação sacrificial entre amor e morte.

O narrador alerta para a inexistência de lógica na eleição da mulher de Admeto para o sacrifício e promove uma reflexão sobre a importância de cada papel: “Em tempo de guerra quem faz mais falta: / o homem que fora de casa combate /ou a mulher que dentro de casa protege os filhos / que mais tarde sairão de casa para combater? / Não há resposta e nunca houve resposta, /dentro ou fora de Sarajevo” (Tavares, 2014, p. 18). Portanto, não se antepõe nenhum tipo de convenção social para a tomada de decisão, ou seja, Alceste não é empurrada para a morte. Paradoxalmente, ainda que possamos identificar uma sugestão de paridade entre géneros, certo é que, na década de noventa do século XX, a mulher ainda preservava o seu espaço dentro de casa, cuidando dos filhos, e o homem incorpora a missão de combater, cumprindo o heroísmo destinado ao homem. Aliás, a figura de Alceste, de Eurípides, surge como uma das exceções à acusação de misoginia dirigida ao Poeta grego, que, em regra, abdicava de incluir nas suas tragédias “mulheres sérias” (cf. Lourenço, 2004b, p. 61; Santos, 1988, p. 108). Com esta personagem, Eurípides denuncia o confinamento da mulher na estrutura familiar, numa sociedade dominada por valores patriarcais. Tavares não mexe muito nesta perspetiva, talvez porque em algumas sociedades este preconceito ainda subsista. Quando Alceste se despede, pensa nos filhos, e os desejos que formula só a eles são direcionados, mas com uma sublimíssima diferença: ao filho pede “casamento, esposa e glória” (Tavares, 2014, p. 27), enquanto para a filha reclama “marido, casamento e honra” (Tavares, 2014, p. 27), a mesma honra que ela soube dirigir ao marido, ou

melhor, à família, à preservação do lar. No fundo, este texto também estimula a continuidade da velha discussão sobre a igualdade entre géneros, debate que ainda continua, apesar de já termos cumprido praticamente um quarto do século XXI.

Enquanto Admeto, com todo o seu egoísmo, surge quase como um anti-herói, cuja utilidade é a de fortalecer o extraordinário desprendimento da sua esposa, a figura de Alceste é bastante celebrada, tal e qual como no texto de Eurípides, ainda que subsistam dúvidas sobre se a verdadeira razão para o sacrifício seja o amor. O narrador utiliza o vocábulo, mas não clarifica o destinatário desse sentimento, ainda que o instante de resolução seja muito árido na argumentação, bastando um “Sim, aceito. Sim, vou” (Tavares, 2014, p. 27), repentismo que nos pode colocar na presença de um gesto irracional que intuímos associar ao amor. No seu artigo “Amizade na Alceste de Eurípides” (2004), Frederico Lourenço questiona se o gesto de Alceste, no texto original, terá a mesma conotação sentimental para os dois, concluindo não haver no momento da despedida “qualquer traço de emoção ou afetividade em relação a Admeto” (Lourenço, 2004a, p. 144). Lembra ainda que, na justificação de Alceste, não há o emprego dos vocábulos “amizade” ou “amor”, elegendo o verbo “honrar” para explicar a sua atitude. Lourenço conclui que Alceste não morre por Admeto, mas sim pelo marido (Lourenço, 2004a, p. 144), admitindo que “numa peça que, mais do que qualquer outra, recorre constantemente ao campo semântico da amizade, há ostensivamente uma figura que se exclui dessa emoção: a protagonista” (Lourenço, 2004a, p. 145).

No texto de Tavares o comportamento é bastante semelhante. Alceste reza e pede aos deuses pelos filhos. A Admeto apenas direciona uma exigência: que não coloque na sua casa outra mãe, pois será assim que ele honrará o seu sacrifício. O discurso é curto e sem indícios de afeto para com o marido. A preocupação é totalmente direcionada para os filhos, pedindo que fossem “felizes e fortes, na velha terra / dos pais” (Tavares, 2014, p. 28). Alceste prescinde da sua vida para garantir que, em tempo de guerra, e perante a morte discricionária, aquele que os poderia defender permaneceria vivo. O seu sacrifício é comparável à morte do guerreiro no campo de batalha, e o seu feito será lembrado e celebrado para sempre, dando razão ao coro que anuncia finalmente que “a mais nobre das mães morreu (Tavares, 2014, p. 30).

Se, por um lado, este novo texto poderia ter o título de “Feres”, porquanto é a figura que desponta a maior das reflexões, por outro lado, é a personagem Alceste que cumpre os requisitos próprios do heroísmo. E Alceste regressa em silêncio, facto que não deixa de constranger o leitor moderno, como muito provavelmente terá perturbado o público ateniense. Este final, aparentemente feliz, deixa o futuro de Alceste em aberto, não com o dom da imortalidade, mas com a vida prorrogada, como se tivesse recebido a erva da juventude de *Utanapisti*. Mas, jamais saberemos o que pensa Alceste no momento do seu regresso. Tavares, sempre muito mais conciso, abdica da explicação dos três dias para a consumação da *anastasis*, e sem o questionamento sobre o silêncio da esposa ressuscitada, termina o drama, para alguns a tragédia, de forma ainda mais abrupta, com Admeto, trémulo, a declarar “é Alceste; / está viva” (Tavares, 2014, p. 85). Este fim é totalmente enigmático e faz correspondência com o final de *Alceste* que, como Nuno Simões Rodrigues sugere, Eurípides deixou “margem para o desconhecimento do mundo da morte,

ao trazer à cena uma figura muda e imóvel. De facto, a quietude final de Alceste parece ser sintoma do efetivo desconhecimento do além” (Eurípides, 2009, p. 131). Gonçalo M. Tavares também não concede ao leitor a mínima pista sobre o pensamento da heroína. O mistério encerra o drama, deixando o leitor totalmente ao abandono, ainda que a semente instigadora da reflexão esteja já devidamente hospedada. No fundo, se Alceste falasse, a primeira coisa que pretenderíamos que revelasse seria o seu pensamento sobre o que encontrou para além da morte, desafio que, compreensivelmente, terá exigido ao autor a segurança do silêncio.

A hospitalidade associada ao drama, tema igualmente central no texto eurípidiano, extrai da personagem Admeto o seu lado afetuoso, talvez mesmo a única que convoca a sua humanidade. O narrador apresenta-o como “inigualável hospedeiro para os amigos / e companheiros” (Tavares, 2014, p. 69), mas para os seus servos, prefere utilizar o advérbio “assim-assim” (Tavares, 2014, p. 69). Os tempos de guerra aumentam os fluxos de migração, e nesta perspetiva, segundo o autor, ficou a intensão de renovar a reflexão sobre a noção de hospitalidade, individual e coletiva, e o quão ela é valiosa para a compreensão da humanidade. Gonçalo M. Tavares pretende evidenciar, como o mesmo afirmou (cf. CulturaFnac, 2014), o valor da hospitalidade, lembrando que nos tempos modernos há quem arrisque a vida e transponha as mais traumáticas circunstâncias em busca de acolhimento. O autor alerta que há muito tempo que a hospitalidade deixou de ter um valor divino, sendo que nos encontramos na iminência de que deixe também de ter um valor humano. Nesta obra, a hospitalidade continua a ser o elo de ligação entre Admeto e os deuses Apolo e Hércules, com a mesma construção que encontramos no texto eurípidiano (cf. Lourenço, 2004a, p. 145). Sendo o garante do estabelecimento das relações de amizade, sem as quais a resistência à morte não se poderia concretizar. Neste campo, Tavares não abdica da estrutura narrativa que o texto de partida lhe oferece. Como assinala Frederico Lourenço, em relação a *Alceste*, de Eurípides, toda a ação pode ser “sintetizada em termos de laços da amizade” (Lourenço, 2004a, p. 139).

Estes gestos de altruísmo e generosidade de Admeto, que lhe conferem a posição moral para receber a ajuda de que necessita para se manter vivo, integram o que Ian Morris designa de eixos verticais e horizontais de oferta (Padilla, 2000, p. 183), que permitem que a estrutura da peça apresente uma série de importantes ofertas (*Charis*), que consolidam as relações entre os protagonistas, e que ocorrem numa esfera de trocas, não pelo seu valor, mas pela sua ordem (Padilla, 2000, p. 183). Ora, segundo a análise hierárquica de Ian Morris, esta possibilidade ocorre porque Eurípides, quando introduz o tema da morte, distorce a tipologia de *charis*, porquanto estabelece uma nova “esfera de troca”, na qual as personagens de Apolo e Hércules ocupam uma posição superior à de Admeto, uma vez que detêm a capacidade de serem doadores de vida (*bios*), enquanto Admeto apenas recebe a vida. Todavia, quando Alceste concorda em morrer na vez do marido, concede-lhe uma oferta de um nível superior, porque será algo tão valioso que ele nunca será capaz de retribuir na mesma dimensão, detalhe que Alceste não se coíbe de enfatizar (Eurípides, 2018, v. 300). Por conseguinte, esta dádiva não deixa de constituir um certo nível de humilhação:

Since Alcestis is providing him with a *charis* that he can never properly compensate (no matter how hyperbolic his rhetoric becomes) and since his social status in relation to hers in the context of the play's peculiar organization of social relations has accordingly been adjusted downward his grieving for her must be done in a state of open humiliation for the disparity of their gifts to one another. His *charis* (*rhetorical gratitude*) can never match her *charis* (*heroic soteria*). (Padilla, 2000, p. 192)

Mas a importância da hospitalidade está profundamente associada ao *phatos* e revela-se especialmente na mudança de atitude de Admeto perante a visita de Hércules. Esta relevância está expressa em ambos os textos. Na primeira vez que Hércules entra em cena, Admeto esconde as suas emoções (cf. Eurípidas, 2018, v. 540s; cf. Tavares, 2014, p. 38), com o objetivo de salvaguardar a estadia do Herói, ou seja, a hospitalidade sobrepôs-se ao sofrimento. No final, após as cerimónias fúnebres de Alceste, Admeto, perante Hércules, servos e coro, já não esconde a sua tristeza e revela com sinceridade (ou não) as suas lágrimas (cf. Eurípidas, 2018, vv. 1064–69; Tavares, 2014, p. 79).

Evito deliberadamente afirmar que Gonçalo M. Tavares trouxe *Alceste* para a contemporaneidade apenas para expor o clássico, renovar-lhe o brilho, e hesito mesmo considerar que pretendeu, como referiu Jorge Deserto, contar a história de Admeto e Alceste “por outras palavras” (Deserto, 2017, p. 83). Deserto assumiu a convicção de que quem contacta com o texto novo, deixa-se contagiar por um impulso de releitura da obra antiga, estímulo que considera ser “poderoso, porque nos coloca forçosamente num estado de permanente vigilância” (Deserto, 2017, p. 83), e que aguça a atenção do leitor e, acrescenta, “porque nos obriga a voltar com outros olhos à Alceste original. Não é esta uma pequena virtude” (Deserto, 2017, p. 83).

Sem refutar totalmente este entendimento, porquanto é uma perspetiva sempre possível de ser cogitada (até porque quem escreve acabou por sentir essa necessidade), cumpre-me a sugestão de um outro caminho, aquele que corporiza uma intensão mais profunda de tratar temas complexos dos nossos tempos, recorrendo à atualidade dos clássicos. A questão que subsistirá é a seguinte: assumido o intertexto, e sem os constrangimentos prévios da procura das equivalências, pode esta obra sobreviver sozinha?

Referências bibliográficas

Edição

Tavares, G. M. (2014). *Os Velhos Também Querem Viver*. Alfragide: Caminho.

Edições e Traduções dos autores antigos

- Aristóteles. (2018). *Poética* (Trad. Ana Maria Valente). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Eurípidas (1986). *Electra; Alceste; Hipólito (Tragédias Gregas)*. (Trad. de J. B. Mello e Sousa) Rio de Janeiro: Ediouro.
- Eurípidas (2003). *Alcestis* (With notes and commentaries by C. A. E. Lushnig and H. M. Roisman). Oklahoma: Oklahoma University Press.
- Eurípidas (2006). *Alceste* (Trad. e notas de J. B. de Mello e Souza). Rio de Janeiro: e-booksbrasil.
- Eurípidas (2009). *Alceste*. (Trad. de Nuno Simões Rodrigues). In *Tragédias I* (pp. 109-200). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Eurípidas (2018). *Alceste*. (Trad. de Jaa Torrano). *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, 6, 196–232.

- George, A. (2000). *The Epic of Gilgamesh*. London: Penguin Books Ltd.
- Séneca, L. A. (2004). *Cartas a Lucílio* (Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado Campos, 5.^a edição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Estudos

- Bachelard, G. (1961). *La poétique de L'espace*. Paris: Bibliothèque de Philosophie Contemporaine.
- Cormier, R., & Pallister, J. L. (1971). En attendant Godot: Tragedy or Comedy? *L'Esprit Créateur*, 11(3), 44–54.
- Deserto, J. (2017). Vale a pena trazer Alceste de volta à vida?: Eurípedes e Gonçalo M. Tavares. In M. F. Silva, M. C. Fialho & J. L. Brandão (Coords.), *O Livro Do Tempo: Escritas e Reescritas: Teatro Greco-Latino e Sua Recepção, II* (pp. 69-84). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Esslin, M. (1960). The Theatre of the Absurd. *The Tulane Drama Review*, 4(4), 3–15.
- Ferry, L. (2011). *A Revolução do Amor – Para uma Espiritualidade Laica*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Filipović, Z. (1994). *Zlata's Diary – A Child's Life in Sarajevo*. London: Penguin Books Ltd.
- Jaeger, W. (1967). *Paideia: the Ideals of Greek Culture*. New York: Oxford University Press.
- Lourenço, F. (2004a). Amizade na Alceste de Eurípedes. In F. Lourenço, *Grécia Revisitada* (pp. 139–145). Lisboa: Cotovia.
- Lourenço, F. (2004b). Eurípedes: Trágico no Superlativo. In F. Lourenço, *Grécia Revisitada* (pp. 58–63). Lisboa: Cotovia.
- Miller, A. (2015a). The Nature of Tragedy. In *The Collected Essays of Arthur Miller* (pp. 11-13). New York: Bloomsbury Methuen Drama.
- Miller, A. (2015b). Tragedy of the common man. In *The Collected Essays of Arthur Miller* (pp. 8-10). New York: Bloomsbury Methuen Drama.
- Padilla, M. W. (2000). Gifts of Humiliation: Charis and Tragic Experience in Alcestis. *American Journal of Philology*, 121(2), 179–211.
- Roudané, M. C. (2010). Death of a Salesman and the poetics of Arthur Miller. In Ch. Bigsby (Ed.), *The Cambridge Companion to Arthur Miller* (pp. 63–88). Cambridge University Press.
- Santos, F. B. (1988). Alceste: O Heroísmo no Sacrifício ou o Sacrifício do Heroísmo? (Uma leitura da Alceste de Eurípedes). *Alfa*, 32, 101–118.
- Segal, C. (1992). Eurípedes' "Alcestis": Female Death and Male Tears. *Classical Antiquity*, 11(1), 142–158.
- Simões, N. (2009). Alceste (Introdução). In *Eurípedes – Tragédias I* (pp. 111–138). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Sontag, S. (1994). Waiting for Godot in Sarajevo. *Performing Arts Journal*, 16(2), 87–106.
- Steiner, G. (1979). *The Death of Tragedy*. New York: Open Road.
- Williams, R. (2006). *Modern Tragedy*. Toronto: Broadview encore editions.

Artigos em jornais e Audiovisuais

- CulturaFnac. (2014). *Os Velhos Também Querem Viver | FNAC Chiado*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=9axM3s7jAGs>
- Mira, G. (2014). *De Mau a Excelente*. Retrieved from <https://www.publico.pt/2014/12/19/culturaipsilon/critica/de-mau-a-excelente-1679595>

Resumo

Este trabalho propõe uma análise sobre a obra *Os Velhos Também Querem Viver* (2014), de Gonçalo M. Tavares, a partir de *Alceste*, de Eurípedes, afluindo o tema da morte nas suas várias configurações. Sem a pretensão de uma comparação circunscrita ao princípio da equivalência diegética, esta abordagem pretende descobrir também os aspetos de não correspondência, ou melhor, de independência da obra nova em relação à obra *Alceste*, de Eurípedes.

Abstract

This paper proposes an analysis of the book *Os Velhos Também Querem Viver* (2014), Gonçalo M. Tavares, written from *Alceste* of Euripides, turning up the theme of death in its various configurations. Without the pretension of a circumscribed comparison to the principle of diegetic equivalence, this approach also seeks to discover the aspects of non-correspondence, or rather, the independence of this contemporary work from Euripides' *Alceste*.