

EXPRESSÕES DA MORTE NA MITOLOGIA GREGA

Victor Jabouille

No princípio era o mito. E o mito era, num único corpo, numa única forma, a filosofia e a ciência, a poesia e a técnica, o pensamento teológico e a especulação materialista, as artes plásticas e a expressão de actividade, veículo dos deuses e da religião, modo de comunicação do homem com o sobrenatural; inquietação, dúvida, pergunta e, simultaneamente, resposta. O mito era representação global, sintética e total do Homem. Era, como disse Pessoa, *o nada que é tudo*¹. E do mito nasceu a filosofia, a poesia, a narrativa, a ciência, a técnica, a tecnologia, o materialismo, o simbolismo e a explicação científica, a justificação lógica, a afirmação e, até, o perder da imaginação. Forma de comunicação intrínseca, profunda e indispensável ao *homo sapiens*, o mito também integrou esse momento essencial do processo da existência que é a morte.

A mitologia grega, concretizando, aliás, um processo aplicável a princípios, a forças primordiais e a elementos, personificou a morte: Θάνατος (*Thanatos/Tánato*) é um génio masculino e alado, irmão do Sono e filho da Noite:

*Primeiro que tudo houve o Caos, e depois
a Terra de peito ingente, suporte inabalável de tudo quanto existe,
e Eros, o mais belo entre os deuses imortais,
que amolece os membros e, no peito de todos os homens e deuses,
domina o espírito e a vontade esclarecida.*

¹ *Mensagem*, Lisboa, Ática, 1978¹², p.25.

*Do Caos nasceram Érebo e a negra Noite
e da Noite, por sua vez, o Éter e o Dia.²*

Nix, personificação e deusa da Noite, é filha do Caos, irmã de Érebo e mãe de dois elementos, o Éter e o Dia, e de uma série de abstrações: a Sorte, as Ceres, os Sonhos e o Sono, o Sarcasmo, as Moiras, *Némesis*, o Engenho, a Ternura, a Velhice, a Discórdia, as Hespérides e a Morte. Estas entidades, Noite e “Filhos da Noite”, parecem pertencer a uma tradição teológica enraizada numa especulação de tipo arcaico, difusa e discreta. Tal não significa que essas entidades tivessem elas próprias morrido; permaneceram em cultos nocturnos, capazes de nos provocarem emoções, e manifestando-se como elementos de uma primeira doutrina do mal³. Os autores literários e os artistas plásticos – as nossas fontes principais para o conhecimento da mitologia grega – assim os entendiam e assim os representavam.

Morte (Θάνατος/*Thanatos*) e Sono (Ύπνος/*Hypnos*) surgem normalmente associados na linguagem metafórica e poética e nos materiais iconográficos⁴. Nas representações das cenas de enterros, os dois génios alados masculinos transportam o corpo do morto e envergam também elmo e armadura. Apenas as asas poderosas os distinguem dos guerreiros. Podemos considerar que estas representações iconográficas foram sugeridas por passos literários célebres e fundamentais, como os que descrevem os actos fúnebres respeitantes a Sarpédon na *Ilíada*⁵. O corpo de Sarpédon é entregue à Morte e ao Sono – irmãos que nos *Poemas Homéricos* são apresentados como gémeos –, os dois carregadores rápidos, para que o transportem até à sua terra natal, a Lícia, onde receberá a devida sepultura. O papel de Tánato não é, pois, o de matar, mas o de recolher o morto, de tomar posse do cadáver que perdeu a vida. Permita-se uma nota filológica para realçar, na esteira do pensamento de Clémence Ramnoux⁶, que o texto refere concretamente que a Morte e o Sono eram *carregadores* (πομποί) e não condutores de almas dos mortos, isto é, *psicopompos* (ψυχοπομποί). Transportavam o cadáver, visto que a alma já tinha abandonado o corpo. Não é uma intervenção aterradora nem monstruosa, embora seja activa, dura e implacável:

² Hesíodo, *Teogonia*, vv. 116-124, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1995⁶, p. 82.

³ Cf. Clémence Ramnoux, *La Nuit et les Enfants de la Nuit*, Paris, Hachette, 1986.

⁴ Cf. o artigo “Thanatos” na *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, München-Stuttgart, Alfred Duckmüller 1893-1983, 2.ª ed., p. 1245.

⁵ XVI, vv. 450-683.

⁶ *Op.cit.*

Lá têm a sua morada os filhos da Noite,
o Sono e a Morte, deuses terríveis; jamais para eles
tem um olhar o Sol de raios ardentes,
nem quando sobe nem quando desce no Céu.
Um percorre a terra e o vasto dorso do mar,
tranquilo e doce para os homens;
o outro tem um coração de ferro e uma alma de bronze,
implacável no seu peito, prende para sempre o homem que apanhou;
é detestado até pelos deuses imortais⁷.

Jean-Pierre Vernant acentua o carácter específico de Tánato por oposição ao Sono: *Thánatos ne semble donc pas incarner cette puissance horrible de destruction qui s'abat sur les humains pour les perdre, mais plutôt cet état autre que la vie, cette condition nouvelle dont les rites funéraires ouvrent aux hommes l'accès et auxquels nul d'entre eux ne saurait échapper parce que, nés de race mortelle, il leur faut tous quitter un jour la lumière du soleil pour être rendus au monde de l'obscurité et de la Nuit*⁸. De facto, nos textos mais antigos, o Sono é mais simpático e doce do que a Morte. Os dois génios aproximam-se⁹, tanto em simbolismo como no aspecto e na acção, e a morte acaba por poder ser encarada como um sono merecido, retemperador, mas definitivo. Muito mais tarde, chegará “cientificamente” a uma conclusão semelhante L.C.F. Garmann, que, na sua obra *De miraculis mortuorum*, publicada em Leipzig em 1706, chama mais uma vez a atenção para o facto de, tanto no sono como na morte, haver uma concentração da alma fora do corpo.

Apesar da sua importância como elemento determinante e finalizador da vida humana, a Morte (*Tánato*) não tem um mito propriamente dito, embora se conheçam episódios míticos, possivelmente narrados popularmente, como os de Alceste, dramatizado por Eurípides¹⁰, e o de Sísifo, que, de acordo com a descrição da *Odisséia*¹¹, teria enganado e aprisionado Tánato, o que impediu, durante algum tempo, que os mortais morressem.

Uma pessoa é um corpo (*σῶμα*) e uma alma (*ψυχή*). *Σῶμα* é, na epopeia, a forma que o inimigo destrói e os amigos eternizam no ritual fúnebre.

⁷ Hesíodo, *Teogonia*, vv. 757-766.

⁸ *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, p.132.

⁹ Cf. Clémence Ramnoux, *op.cit.*

¹⁰ Cf. Ernesto Valgiglio, “Il tema della morte in Euripide”, Torino, *Rivista di Studi Classici*, 1966.

¹¹ XI, vv. 593-600.

O corpo desfaz-se, mas a alma, libertada, alcança as margens do reino de Hades. A ψυχή, a “respiração da vida”, é o elemento que, ao escapar-se pela boca do herói moribundo, transforma o seu corpo num cadáver sem movimento. O corpo é, então, pertença de Tânato; a alma é o princípio vital que, no momento da morte, abandona o corpo e afirma a sua imortalidade. Hermes, o filho de Zeus e Maia, era o deus psicopompo, o condutor das almas até ao reino de Hades. Hermes e Hades são, em consequência, duas das divindades olímpicas essenciais no processo *post-mortem* do trânsito da alma separada do corpo.

Ctónico e psicopompo, Hermes é o guia no momento de passagem que é a morte e é o condutor das almas para a outra margem do “Rio do Esquecimento”, o *Estige*, recebendo como pagamento um óbolo, que o morto transportava sob a língua. Ao conduzir as almas para o Reino dos Mortos, assegura a transposição de um espaço para outro: a morte é um limiar primordial. Mas Hermes encerra, enquanto figura mitológica, numerosas contradições, pois acrescenta às qualidades já enumeradas a de mensageiro dos deuses (transmissor também de boas novas), a do conhecimento esotérico e, na sua acentuada iconografia fálica, a da representação arcaica da fertilidade.

Hades, a outra grande divindade do mundo da morte, é filho de Crono, como Zeus e Posídon, e reinava sobre o mundo subterrâneo e sobre os mortos:

*Nós somos três irmãos, filhos de Crono e gerados por Reia:
Zeus e eu [Posídon]; o terceiro é Hades, que governa os mortos.
Tudo se dividiu em três partes, cada um teve a sua honra.
Assim, coube-me habitar para sempre o mar cinzento,
depois que tirei a sorte; as trevas bolorentas saíram a Hades,
e a Zeus o vasto céu no éter e nas nuvens.
A terra é comum a todos, bem como o enorme Olimpo¹².*

Hades, catatónico, acentua a finitude dos mortais e, distante dos outros deuses, inflexível, representa o destino inelutável. Apenas um episódio perturba a sua apatia: o rapto de Perséfone, a bela filha de Deméter. Com Perséfone, Hades cumpre na totalidade a função ctónica das divindades que permanecem sob a terra: não só acolhe na sua morada as almas dos mortos como abençoa a cultura dos campos e torna abundantes as colheitas dos vivos.

A imagética do Reino de Hades é completada por um cão irresistível¹³, Cérbero:

¹² *Il.*, 15, vv. 186-193, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, *op.cit.*, p.30

¹³ Cf. Hesíodo, *Teogonia*, v. 310.

*...um cão terrível guarda a entrada,
astucioso e implacável; aos que entram,
recebe-os abanando ao mesmo tempo a cauda e as orelhas;
mas depois, impede-lhes o regresso e,
sempre à espreita, devora todos os que surpreende a tentar sair¹⁴.*

Só a astúcia dos heróis pode, como no caso de Sísifo, enganar Cérbero: sepultado intencionalmente sem honras fúnebres, suplicou a Zeus que lhe permitisse castigar a impiedade da esposa, regressando assim por mais algum tempo ao reino dos vivos.

O espaço mitológico da morte é, pois, o Reino de Hades. Há, contudo, uma dupla especificação, consequência das especulações filosóficas e herméticas: o Tártaro¹⁵ e os Campos Elísios. Espaço não definível nem mensurável, o Tártaro é o local da confusão das direcções e da impossibilidade da orientação, infinitude espacial¹⁶. O Tártaro é a região mais profunda do mundo, inferior aos próprios Infernos. Nele são encerrados os inimigos primordiais das grandes divindades; os Ciclopes e os Titãs são disso testemunho. A imagética do Tártaro acaba por se fixar como o local subterrâneo no qual são atormentadas as almas dos grandes criminosos. É mais uma das materializações negativas e nocturnas da Morte na mitologia e, nesta perspectiva, opõe-se aos Campos Elísios, morada recompensadora das almas dos Bem-Aventurados.

A distinção fundamental entre os deuses e os mortais, heróis ou não, reside precisamente na morte. Os deuses não morrem; os humanos, mesmo sendo heróis, não escapam à morte. A suprema realização humana é a imortalidade. Hércules, o herói rude, primário, quase irracional, mas, ao mesmo tempo, sem medo e capaz de ultrapassar as maiores provas, consegue vencer a morte. A sua ascensão ao Olimpo é a afirmação da imortalidade conquistada. Quando Filoctetes, o filho de Peante, põe fim, no monte Ida, ao sofrimento de Hércules e lança fogo à pira incineratória, culmina a actuação sobre-humana e cumpre o ritual final de purificação pelo fogo. O herói dos heróis concretiza a vitória sobre a morte, entra no reino dos Imortais e, à direita do pai, Zeus, com eles convive para sempre. Os outros heróis conseguirão a imortalidade terrena nos versos dos poetas e na memória dos homens, mas só as suas almas, imortais, continuarão a manifestar-se; não os corpos, que serão apenas recordados por um *μνημα*, um monumento funerário.

Após a apresentação do universo mítico que enquadra e explicita a morte na mitologia, é o momento de apresentar alguns dos aspectos que a

¹⁴ Hesfodo, *Teogonia*, vv. 767-773.

¹⁵ Em *Sófocles, Oed. Col.*, vv. 1573 e ss., Tánato é filho de Geia e de Tártaro.

¹⁶ Cf., *Hesíodo, Teogonia*, vv. 726-741.

morte pode assumir. Muitos são os instrumentos de transmissão da morte: Erínias, Sirenes, Esfinge, Ártemis, Hera, Atena, Górgona, Pandora, etc. A morte concretizada tem, na mitologia grega, várias faces, várias expressões. Pode, naturalmente, ser materializada como um momento natural, isto é, “como a consequência normal e patológica do ciclo vital da diferenciação celular e da reprodução sexual, ele próprio produto de uma evolução que tende para a constituição de individualidades vivas superiores”¹⁷. A morte pode, contudo, ser uma morte não natural, provocada ou antecipada, ou, como a dos heróis, uma morte violenta, mas gloriosa.

Aquiles e Heitor, os dois grandes heróis da Guerra de Tróia, exemplificam, na perspectiva do vencedor e do vencido, a morte heróica. Apesar de ser filho de uma divindade, Tétis, e de ter sido mergulhado num banho protector, Aquiles será vencido, atingido no calcanhar pela flecha de Páris. É a morte obrigatória. Ao escolher o combate e a glória – materialização da sua ἀρετή heróica –, Aquiles sabia que encontraria a morte cedo, mas uma morte gloriosa, em afirmação total de coragem, juventude e beleza. A opção é difícil e Aquiles chega a refugiar-se no gineceu, entre as mulheres, para escapar à morte anunciada. Mas o seu Destino e a sua ἀρετή sobrepõem-se à hesitação humana e a escolha é, naturalmente, uma vida breve mas gloriosa. É o destino dos heróis. A morte gloriosa, ou a *bela morte*, é a que atinge o herói quando este está na plenitude da sua natureza viril, quando está na flor da idade; é aquela que confere ao guerreiro defunto – tal como se de uma iniciação se tratasse – aquele conjunto de valores pelos quais, ao longo da sua vida, os ἀριστοί, isto é, os melhores, competiram entre si. Com a morte, o herói ganha o privilégio de ser um ἀοιδίμος: tema de poesia, homem por excelência, ele é digno de ser cantado pelos poetas.

É curioso verificar a permanência desta concepção heróica de vida e a sua transferência para a realidade de cidades como Esparta. Já no século VII a.C., um poeta como Tirteu ainda afirmava:

*É belo para um homem valente morrer, caindo
nas primeiras filas, a combater pela pátria*¹⁸.

O herói da mitologia não morre, contudo, apenas por uma pátria, por um bem ou por uma família; morre por si e pela glória, pela necessidade de ser recordado.

¹⁷ Edgar Morin, *L'Homme et la Mort*, tradução portuguesa *O Homem e a Morte*, Lisboa, Europa-América, s.d., p. 297.

¹⁸ *Frg. 9 Diehl*, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, *op.cit.*, p. 93.

Mesmo a morte dos heróis pode desviar-se da perspectiva da bela morte. Saliente-se a forma épica de encarar a morte heróica: o corpo do herói deve ser respeitado, lavado e preparado de acordo com rituais e, por fim, devidamente honrado antes de ser sepultado ou cremado. Para o herói, a morte é uma possibilidade de regresso aureolado à Terra Mãe, de reintegração, primordial e não inerte, pois possui um μένος (alma como princípio de vida e de vontade) e permite que, confundido com o espírito da Terra, ele se continue a manifestar, aconselhando e incentivando os vivos. A morte é assim também uma possibilidade de identificação com a divindade.

Nesta última perspectiva, recorde-se o caso de Heitor, o heróico guerreiro troiano que, derrotado por Aquiles, é arrastado pelo carro do adversário em redor das muralhas de Tróia. O cadáver de Heitor é ultrajado¹⁹. Ao morrer jovem e em combate, Heitor vence a velhice, a deterioração inexorável, mas a humilhação do ultraje do seu cadáver (que atinge todo o povo troiano) só é ultrapassada e vencida quando o velho rei Príamo recupera o corpo sem vida do filho e o reconcilia com a morte. É só então que o que resta do corpo do campeão troiano é objecto de limpeza e de rituais fúnebres. É já impossível, porém, recuperar a aparência de juventude e de beleza viril. Aquiles, consumindo o cadáver do seu adversário, apagou os traços da morte gloriosa. A sua vitória – e a sua glória – é ainda maior e, sem qualquer dúvida, total, embora contrarie o respeito do herói para com o seu adversário. A ira justificará a actuação e a degradação que representa?

Prosseguindo no recurso à exemplificação baseada no núcleo temático fundamental do *ciclo troiano*, recorde-se que a Guerra de Tróia, âmago da mitologia heróica e da épica gregas antigas, tem a sua origem próxima numa história de amor que resulta numa sucessão de mortes. O amor mata e, mesmo sem o terem presente, os heróis morrem no campo de batalha também em consequência directa ou indirecta dele. Pátroclo, por exemplo, é o amigo e companheiro de Aquiles. Quando este, ofendido por Agamémnon lhe ter tirado a concubina, Briseide, se recusa a combater, Pátroclo – o *alter-ego* – enverga a armadura de Aquiles e é em seguida morto em combate por Heitor. Se a artimanha da troca das armaduras enganou os Troianos, ela não engana, porém, a Morte. Aquiles morrerá, por seu lado, mais tarde, quando chegar o seu momento de defrontar a flecha assassina de Páris.

Ifigénia, filha do atreído Agamémnon, rei da cidade de Micenas e comandante do exército aqueu, é sacrificada para que a armada grega consiga vento de feição e possa partir de Ténédo e alcançar Tróia. Virgem, vestida como uma noiva pronta para um casamento fictício com Aquiles, Ifigénia é uma actriz inocente utilizada pelo Destino. Ela nada tem a ver com o rapto de

¹⁹ Cf. J.-P. Vernant, *op.cit.*, pp. 41-79.

Helena, com a Guerra de Tróia; mas é filha de Agamémnon e, logo, é culpada de um crime primordial. Inocente em si e culpada pelos seus, Ifigénia é sacrificada numa morte que só não é absurda porque os ventos sopram e os Gregos alcançam Tróia. É a morte abençoada.

A sequência de mortes ligadas à casa de Atreu prolonga-se após a derrota de Tróia. Agamémnon regressa a Micenas acompanhado por Cassandra e é morto pela esposa, Clitemnestra, instigada pelo amante, Egisto. A sua morte – morte seduzida – será vingada pelo filho, Orestes, apoiado pela irmã, Electra. Crimes terríveis, todos têm eles a marca da inevitabilidade – a culpa é primordial e hereditária – e da justiça de sangue. O sangue, isto é, a morte, é o modo de repor a justiça e de penitenciar os criminosos, permitindo-lhes, através do sangue, a purificação. Apesar de perseguido por seres diabólicos, Orestes será purificado – segundo a iconografia, pelo sangue de um animal sacrificado – em Delfos e reintegrado no convívio dos humanos.

As mortes sucessivas que se verificam nos episódios relacionados com a casa de Atreu, assumem o carácter de actos inevitáveis e, por outro lado, o de instrumentos de um direito que pune não só os crimes concretos e pessoais como os ancestrais e hereditários. O destino é, assim, Δίκη, a justiça divina, uma faceta dos conflitos essenciais entre o determinismo e a liberdade, entre lei dos homens e lei dos deuses. Mortes hediondas marcam os descendentes de Atreu, que, na origem, num acto de ódio e vingança para com o irmão, Tiestes, matou, cozinhou e deu a comer ao pai os inocentes sobrinhos. A antropofagia não tem aqui valor simbólico, mas é um castigo que provoca um cruel e sádico prazer. A antropofagia surge também no mito de Anfiarau, mas como reminiscência de um acto primitivo de guerreiro, que, ao comer o adversário, integra em si a coragem do inimigo vencido. Reflexo de uma prática muito antiga, comprova como a mitologia é uma das formas de manutenção da tradição e de costumes arcaicos. Apesar dos esforços moralizantes posteriores, os mitos *deixam escapar*, por vezes, práticas autênticas que foram social e moralmente condenadas e recalçadas. O canibalismo é um dos casos. Entenda-se que a antropofagia, tal como surge na mitologia grega, não é, normalmente, um acto gratuito nem corresponde a resposta a uma necessidade orgânica. Não se come um ser humano sem uma razão profunda: na origem está um castigo, uma vingança, um acto ritual e mágico de apropriação das virtudes de um adversário ou uma forma de agradar aos deuses e de os servir. Esquemas rituais conhecidos noutras culturas parecem ser imposíveis na perfeita e racional sociedade grega, mas, de facto, existiram e consumaram-se.

O suicídio é encarado de uma forma particular na Antiguidade, principalmente pelos filósofos estóicos, e na mitologia surge representado sobretudo como meio de alívio dos sofrimentos psicológicos e emocionais do quoti-

diano, como modo de apagar um acto indigno (suicídio de Ajax) ou, ainda, como um modo de assumir dignamente as paixões e provocar um sentimento de culpa nos sobreviventes. A morte alcançada através do suicídio introduz um novo tipo de que Fedra, a esposa de Teseu, rei de Atenas, e madrasta de Hipólito, é um caso exemplar:

Quando me feriu o amor, meditei na melhor maneira de o suportar. Comecei, assim, por meu mal calar e esconder, pois digna de confiança não é a língua.(...)

Em segundo lugar, tomei a resolução de bem suportar a minha loucura, vencendo-a pela sensatez.

Em terceiro lugar, e já que, assim, Cípris eu não conseguia dominar, morrer pareceu-me ser, sem contestação, a melhor das resoluções²⁰.

A morte de Fedra não é tão racionalmente indiferente quanto as suas palavras parecem transparecer, pois ao suicidar-se deixa que uma terrível acusação pese sobre Hipólito. Este acabará por morrer e só a intervenção divina de Ártemis, *deusa ex machina*, resgatará a honra atingida do filho de Teseu²¹. O suicídio de Fedra é expressão de amor não realizado e de vingança por despeito.

Na mitologia também se morre de amor, como Fedra, ou como Orfeu, o poeta que, depois de perder a sua amada Eurídice, regressada ao Reino dos Mortos, se arrasta, chorando e lamentando-se. Segundo a tradição, as mulheres da Trácia matam e despedaçam este poeta-cantor que com a sua voz fazia parar os homens e os animais e movimentar as pedras, mas que, ao perder definitivamente a sua amada, procurou refúgio num interminável pranto. Orfeu, contudo, ficará, no orfismo, também como o ser que morre e renasce, símbolo do ciclo eterno da existência renovável e do conhecimento das coisas ocultas. Fundamento de uma teologia, a doutrina órfica define toda uma teoria sobre as origens do universo que assenta na concepção da alma e do destino do homem. As almas, imortais, viviam no céu, mas, em consequência de uma maculação indeterminada, foram condenadas a viver num corpo de um homem ou de um animal. Cada alma deve efectuar uma série de migrações de um corpo para outro até atingir um estágio de perfeição. Só então poderá voltar ao céu e ao convívio com os deuses. O sucesso da metempsicose depende de uma aprendizagem e de rituais de iniciação. A morte não é, assim, o fim absoluto e a vida deve ser encarada como uma sucessão natural

²⁰ Eurípides, *Hipólito*, vv. 391-403, tradução de Bernardina de Sousa Oliveira, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1979, p. 44.

²¹ Cf. Eurípides, *op.cit.*, vv. 1416 e ss.

de estádios: vida-morte-vida. A existência é um ciclo em que a morte é apenas a passagem que antecede o nascimento e uma nova vida até a alma conseguir atingir o seu estado de pureza inicial. É aqui que pode surgir a Fénix como elemento simbólico.

Se se morre, também se pode matar por amor. Medeia, a filha do rei da Cólquida, apaixonou-se por Jasão e possibilitou que este concretizasse a contento a expedição dos Argonautas, isto é, a obtenção do *velo de ouro*. Medeia parte com Jasão e, para facilitar a fuga, não hesita em sacrificar o próprio irmão, despedaçando-o e lançando ao mar os pedaços do seu corpo. É a **morte útil**, terrível mas justificada por uma necessidade que se fundamenta no amor. Quando Jasão, ao fim de dez anos de vida em comum com Medeia, se prepara para casar com Creúsa, filha de Creonte, rei de Corinto, Medeia sente-se traída. A morte é, então, o prazer da vingança, mas também o cortar cerce com o passado. O suplício e a morte de Creúsa e, sobretudo, o sangue dos filhos castigam Jasão e, ao mesmo tempo, libertam Medeia:

MEDEIA

Podia alongar-me a refutar os teus argumentos, se o pai Zeus não soubesse o que de mim sofreste, o que de mim ganhaste. Tu não havias de gozar uma doce vida, depois de teres desprezado o meu leito, escarnecendo de mim. Nem a soberana, nem o que te propôs o casamento, Creonte, de expulsar-me incólume desta terra. Depois disto, chama-se leoa, se quiseres, [chama-me Cila, a que habita o rochedo tirrénico,] que o teu coração eu atingi como cumpria.

JASÃO

Mas também sofres esta tortura e participas da desgraça.

MEDEIA

Fica sabendo bem. A dor se esvai, desde que não podes rir-te de mim.

JASÃO

Ó filhos, que mãe perversa vos coube em sorte!

MEDEIA

Ó filhos, como a loucura paterna vos perdeu²²

²² Eurípides, *Medeia*, vv.1351-1364, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991.

A situação extrema da morte por amor é a da morte adiada. *Eos*, a Aurora de *dedos róseos*, apaixonou-se por um mortal, Titono. Pediu a Zeus que concedesse a imortalidade ao seu amado. Esqueceu-se, porém, de lhe pedir também a juventude eterna. Após anos de felicidade e de amor fruído, Aurora assiste ao processo doloroso de envelhecimento e degeneração de Titono. Sopro vital encerrado num corpo decadente e em completo estado de degradação, Titono, condenado a viver e sofrer eternamente, já não alimenta o amor de *Eos*. A morte, adiada durante tantos anos, é a salvação finalmente concedida por Zeus. Segundo outra versão, Titono não morre mas é metamorfoseado em gafanhoto, ser igualmente morto e sem préstimo para a amante.

O mito de Édipo documenta um tipo de morte ritual e pragmática de natureza mágico-política. Édipo mata o pai e casa com a mãe. Crime terrível que muitos homens, heróis até, arrastarão consigo, antes e depois de Freud. Mas Édipo não mata apenas o pai; mata também a Esfinge, um ser monstruoso, importado do Egipto, que actua como um dos elementos causadores da morte. A Esfinge, na tradição erudita credora sobretudo de Sófocles, é o desafio intelectual, a prova à inteligência. A Esfinge grega mais antiga é, contudo, mais complexa²³. É uma incuba, um ser feminino que possui os homens e que os mata, posteriormente ou durante o acto sexual.

Édipo mata o pai não por qualquer traumatismo psicológico ou por qualquer complexo não ultrapassado, mas porque essa morte é um acto ritual e, por isso, é uma *morte necessária*. Laio é o *velho rei*, o *velho chefe*, que foi desafiado e vencido pelo *novo rei*, num processo natural de sucessão que encontramos em várias sociedades humanas, não humanas e, até, divinas. Este esquema de transmissão de poder encontra-se na própria mitologia primordial grega. Crono castra Úrano e é por sua vez derrotado por Zeus, o deus principal da geração dos Olímpicos.

A complexidade do caso de Édipo reside na duplicação das provas. Édipo não só vence o velho rei, como combate e derrota o monstro, a Esfinge. Arquétipo do combate medieval do príncipe contra o dragão, esta vitória é um acto ritual de legitimação do poder do novo chefe, legitimação também ela complexa: Édipo vence o velho rei, vence o monstro e tem direito ao trono e, ao mesmo tempo, à mão da princesa, neste caso da rainha viúva. Em última análise é esta, Jocasta, quem transmite legalmente o poder. Mais uma vez estamos perante a reminiscência de algo muito antigo, de um período de matriarcado evidente e activo.

A morte, através dos exemplos que apresentámos – e que não esgotam o tema –, pode ser encarada segundo dois modos diversos: a morte é um bem e a morte é um mal. *A morte é um mal* porque priva o homem do contacto com

²³ Cf. Marie Delcourt, *Oedipe ou la Légende du Conquérant*, Paris, Les Belles Lettres, 1981^R.

o exterior, com os outros, porque o afasta do prazer, porque arrasta o sofrimento e porque o impede de fruir toda a beleza e todo o gozo. Nesta perspectiva, a velhice é um anúncio da morte. Envelhecer é para o grego a corrupção do corpo e o início da destruição, como cantam os poetas líricos:

*Quais folhas criadas pela estação florida da primavera,
quando de súbito crescem sob os raios de sol,
assim somos nós: por um tempo de nada, nos deleita
a flor da juventude, sem colhermos o mal ou o bem que vêm
dos deuses. Ao lado estão as Keres tenebrosas,
uma, detentora da velhice medonha,
a outra, da morte. Pouco dura o fruto da juventude
– o tempo de o sol derramar a sua luz sobre a terra.
E depois, logo que chega o fim da estação,
melhor é morrer logo do que viver,
pois são muitos os males que surgem no nosso coração: ora é a casa
que cai em ruína, e os efeitos dolorosos da pobreza;
outro não tem filhos, e, sentindo a sua falta,
desce ao Hades, debaixo da terra;
outro tem doença que lhe destrói a vida. Não há homem
a quem Zeus não dê muitos infortúnios²⁴.*

Mas a morte também pode ser encarada como um bem. A morte é um bem porque liberta o homem dos males da vida, porque concede a glória e a imortalidade, porque, ao possibilitar a libertação da alma, permite uma vida melhor e, segundo certas crenças místicas e místicas, abre ao homem a via da purificação. A morte é um momento de realização e de verdadeira concretização da essência do ser humano enquanto ser. Recordemos as palavras finais do coro na tragédia *Rei Édipo* de Sófocles:

...ninguém deve afirmar que um mortal foi feliz antes de ele ter, sem sofrimento, alcançado o fim da sua existência²⁵.

Terminemos com uma última referência mitológica, embora de origem diversa. Fidi Mukullu é o Ser Supremo criador dos Bena Lulua, população do Congo. Ao atingirem a velhice, os homens e as mulheres morrem. Um homem, esconde-se no interior de uma árvore e canta, acompanhando-se com o som de um tambor: “Fidi Mukullu, tu que fizeste todas as coisas para o

²⁴ *Mimnermo, frg. 2 Diehl*, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade*, p.101.

²⁵ *Vv. 1528-1530.*

bem, por que é que fazes com que os homens morram?” Finalmente descoberto pela formiga vermelha e levado à presença da divindade, o homem pergunta se, já que é mortal, não pode cantar a morte. Fidi Mukullu responde-lhe: “...Podes cantar assim, porque eu, de facto, faço morrer os homens. Eu faço os homens. Os homens inventam feitiçarias, doenças, a faca, o dardo, a guerra. Sem feitiçarias, doenças, facas, dardos, guerra, morte, sem tudo isto, a vida é apenas comer, beber, dormir, digerir. A vida não é bela sem a morte²⁶.” Também na Grécia antiga.

²⁶ Cf. Raffaele Pettazzoni, *Miti e Leggende. L'Uomo e il suo Destino*, Torino, UTET Libreria, 1990^R, p. 72.