



Lamento trágico masculino: *Os Persas* de Ésquilo

Male tragic lament: Aeschylus' Persians

Joseane Mara Prezotto

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará / Brasil

CAPES

joseane.prezotto@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7833-2425>

Resumo: Neste artigo investigo os cantos de lamento representados na tragédia *Os Persas*, de Ésquilo. Para abordar tensões de gênero presentes, principalmente no lamento final da peça, bastante intenso, reavalio a posição de Hall (1989, 1995, 1996). Hall defende uma efeminação representativa, beirando a histeria, do coro e de Xerxes. Parto da crítica de Suter (2008), cujos argumentos me parecem convincentes no sentido de revermos interpretações usuais sobre lamentos masculinos nas tragédias atenienses. Os termos de identificação dos lamentos são os dispostos na tese de Wright (1986). Considero os contextos cultural e literário de *Os Persas*, em uma perspectiva histórico-comparada, testando a possibilidade colocada por Suter de que uma leitura genérica da forma do lamento aliada a uma leitura generada de sua função colabore ao entendimento das cenas de lamentos trágicos. Ao final, proponho minha hipótese de leitura para a função do lamento final na peça.

Palavras-chave: tragédia grega; Ésquilo; *Os Persas*; lamento trágico; lamento ritual; lamento masculino.

Abstract: My focus in this article is the lament songs represented in the Aeschylus tragedy *Persians*. I reassess Hall's position (1989, 1995, 1996) to address gender issues potentially present in the final lament of the play, which is quite intense. Hall's critic suggests effeminacy, almost hysteria, in the performance of the chorus and Xerxes. I bring in the criticism of Suter (2008), whose arguments seem convincing for reviewing usual interpretations of male laments in Athenian tragedies. The terms for identifying the laments are those provided in Wright's thesis (1986). I consider the cultural and literary contexts of *Persians*, in a historical-comparative perspective, testing the possibility raised by Suter that a generic reading of the form of the lament combined with a gendered reading of its function can contribute to a better understanding of the scenes of lamentation. At the end, I propose my hypothesis for the function of the final lament in the play.

Keywords: Greek tragedy; Aeschylus; *Persians*; tragic lament; ritual lament; male lament.

*Αἰσχύλος: εἶτα διδάξας Πέρσας μετὰ τοῦτ' ἐπιθυμεῖν ἐξεδίδαξα
νικᾶν ἀεὶ τοὺς ἀντιπάλους, κοσμήσας ἔργον ἄριστον.
Διώνυσος: ἐχάρην γοῦν, ἦνίκ' ἤκουσα περὶ τ' Δαρείου τεθνεῶτος,
ὁ χορὸς δ' εὐθὺς τῷ χεῖρ' ὠδὶ συγκρούσας εἶπεν 'ἰανοῖ.'*

[Ésquilo: ... em Os Persas glorifiquei um feito grandioso
e ensinei a ambição de sempre derrotar o inimigo.

Dioniso: Nossa, verdade, eu amei Dario mortinho e falando,
e o coro dá-lhe bater-se com as mãos, assim, gemendo “iaaiiuuuii”!]

(ARISTÓFANES, Rãs, vv. 1026-1029, tradução nossa)

Datada de 472 a.C, sendo a mais antiga dentre as tragédias atenienses que nos restaram, a tragédia *Os Persas* estrutura-se não em torno de um mito, mas de eventos recentes: os combates entre gregos e persas, em territórios gregos. O mensageiro relata os reveses persas ocorridos na batalha de Salamina (versos 249-514) – na qual o próprio Ésquilo lutou e viu morrer um irmão. E, mais à frente, a aparição de Dario (*εἰδωλον Δαρείου*), rememorando um oráculo, narra como profecia acontecimentos que irão ocorrer na batalha de Plateias (V. 800-817). Costuma-se denominá-la, por isso, uma *tragédia histórica*, a única remanescente com essa característica.

Para a audiência, convém lembrar, diferente de guerras mitológicas – que podem ter sido consideradas históricas, porém longínquas – a guerra com os persas e suas consequências são memórias vivas e visíveis, monumentos importantes da cidade ainda não tinham sido reconstruídos. O espetáculo acontece oito anos após o saque e destruição de Atenas pelos persas e o subsequente confronto marítimo de Salamina, ocorridos em 480 AEC. O fim das Guerras Médicas, com a expulsão dos persas de territórios helênicos, vai se dar com as batalhas de Plateias, na Beócia, e Mícale, na Jônia, ambas no ano de 479 AEC.

A tragédia apresenta a derrota do exército inimigo do ponto de vista dos vencidos. O cenário é a cidade de Susa, no Império Persa. Em cena, todos são persas. Xerxes e a rainha Atossa, o “fantasma” do falecido rei Dario (cujo túmulo faz parte do cenário), um mensageiro, e um coro de anciãos (apresentados como súditos próximos ao rei Xerxes nos versos 5-7). A caracterização é a de um *outro*, distante não no tempo, como seria o mito, mas no espaço.

A investida persa em territórios e mares gregos é constantemente descrita como uma violação. A imagem é de uma barreira, um limite natural e divino que não deveria ter sido transposto (ver, entre outros, V. 67-72, 584-90,

717, 749-50). A materialização geográfica desse “abismo” é tanto o próprio mar Egeu quanto, mais propriamente, o Helesponto, o canal que Xerxes atravessa em seu *feito memorável*. A transgressão da fronteira constitui efetivamente sua *hybris*. A derrota do empreendimento persa confirmaria, assim, que a separação entre mundos é uma determinação divina.

A alteridade dos bárbaros se constrói nos contrastes entre terras, povos, modos de vida, e civilizações. Oposições constantemente enfatizadas ao longo da peça (por exemplo, entre muitas outras, V. 146-47, 152, 157, 181-99 [sonho de Atossa], 242, 402-7, 584-94 etc.), em um procedimento de exotização que pode nos auxiliar a ler a *partitura* esquiliana. Partitura, pois reflexo do espetáculo que um dia encontrou razão de ser no Festival de Dioniso, em seu teatro ao pé da Acrópole.

A escolha de um coro *masculino* junto a um protagonista homem não seria aleatória. Teria a função de ajudar a compor a paisagem visual e sonora artisticamente talhada por Ésquilo para representar o *outro*, o inimigo, a Ásia. Os cantos fúnebres da peça são realizados apenas por Xerxes e o coro de anciãos. A cidade, “esvaziada” de jovens guerreiros (versos 549, 718, 761 etc.), poderia, eventualmente (discuto adiante), ser lamentada por um coro de mulheres, as esposas e mães dos mortos. E a Rainha Atossa poderia ser sua líder. Mas essas não foram as escolhas de Ésquilo.¹

Personagens e coros masculinos cantam lamentos com uma frequência considerável nas tragédias atenienses. Também na poesia épica

¹ Entre alguns dos povos da Ásia Menor, a lamentação ritual de membros da família parece ter sido considerada uma atividade própria das parentes mulheres. Especialmente no caso de funerais de membros da realeza ou de personagens importantes. Em civilizações antigas, nas regiões da Mesopotâmia e Anatólia, os lamentos, se não exclusividade das mulheres, teriam ao menos aspectos ligados ao feminino. O motivo da fertilidade do solo e ciclo da vida, por exemplo. A figura de uma mulher a lamentar é central em representações de lamentos presentes na produção poética supérstite desses povos. Pode ser a mãe, esposa ou irmã do morto; mas também pode aparecer como um coro de lamentadeiras e, em desastres nacionais, como a deusa da cidade, ou uma cidade/nação personificada como mulher (Cf. SAMET, 2017, p. 689; BACHVAROVA, 2008, p. 19). O que não quer dizer que homens e deuses não apareçam, eventualmente, com essa posição central. No momento não saberia delimitar os papéis típicos de homens e mulheres em um funeral persa do período, tampouco sou capaz de especular qual conhecimento Ésquilo teria da questão. Portanto, é difícil avaliar consistentemente o peso de uma possível inversão intencional de gênero em relação aos costumes persas.

encontramos facilmente lamentos masculinos.² Já a lamentação tradicional dos mortos com cantos em cerimônias fúnebres na Grécia antiga, pelo contrário, era, aparentemente, exclusividade das mulheres. Um dever religioso e coletivo, e um direito social: fazia parte da estrutura daquela coletividade que as mulheres realizassem esses cantos nos funerais de membros de suas comunidades.

Nas últimas décadas, desde no mínimo o trabalho de Alexiou (2002), tornou-se imprescindível, na abordagem dos lamentos presentes na poesia grega, considerar o domínio evidente desse gênero, em sua *produção oral tradicional*, pelas mulheres. Muitas pesquisas têm operado o importante resgate de uma voz feminina *poética e política*, antes negligenciada. As diversas investigações acerca das questões daí decorrentes têm contribuído para a compreensão do complexo fenômeno da lamentação na antiguidade.

Advém dessa linha de análise a leitura dos *lamentos trágicos* como imbuídos de uma potência, transformativa ou depreciativa, dificilmente neutra, ligada ao feminino. Personagens masculinas que entoam tais lamentos na tragédia podem vir a ser, conseqüentemente, investigadas também pelas ambigüidades e paradoxos decorrentes desses atravessamentos.

Historicamente, cantos de lamento parecem ter integrado várias etapas das cerimônias fúnebres desde tempos imemoriais. Nos períodos arcaico e clássico da Grécia eram tipicamente entoados por mulheres: no velório (*prothesis*), durante a procissão que conduzia o corpo ao cemitério (*ekphora*), novamente ao pé da tumba, durante e após o enterro (ou durante a cremação e disposição das cinzas), e, ainda, em datas comemorativas, fixas, posteriores.³

Mesmo improvisados em cada ocasião, podemos afirmar que os cantos faziam parte de uma *tradição poética* transmitida de geração em geração. Realizando-se em conformidade com uma *expectativa performática genérica* comunitária. Suas intérpretes tradicionais (supostamente a parente mais próxima do morto, comovida pela perda; e o coro, composto de outras

² Pelas características do gênero é difícil afirmar com segurança se se referem a cantos, discursos ou algo intermediário, mas a expressão verbal e gestual masculina do luto é frequente na narrativa épica

³ A disposição espacial dos participantes e a estética visual do momento da lamentação, e detalhes gestuais, podem ser estudados a partir da iconografia relativa aos lamentos na cerâmica grega (Cf. SOUZA; DIAS, 2018).

parentes ou conhecidas, mais contidas) realizavam-nos de modo adequado à ocasião. E seriam respeitadas no cumprimento dessa função, essencial para aquela coletividade.

Como expressão artística e performativa, como artefato cultural, social e religioso, esses cantos integraram as *artes verbais orais* dessas comunidades. Provavelmente, muitas expressões/versos/letras/melodias, mais ou menos estáveis, cuja origem já naquele momento se perdia no tempo, transitavam junto à vida das pessoas, como *herança cultural*, encontrando-as, então, em suas mortes.

Podemos mesmo imaginar performances emblemáticas vivas na memória coletiva, a formar um repertório admirado, e supor que suas “compositoras” tenham sido, em algum momento, conhecidas por seus nomes, mesmo que fictícios ou míticos, como foram alguns poetas.

Alguns acreditam que cantos de lamento também eram realizados somente por mulheres durante as cerimônias de enterro simbólicas, sem corpo presente. Inclusive naquelas em que, no período clássico, um oficial declamava em nome do Estado uma oração fúnebre solene, o *epitaphios logos*, em honra aos cidadãos mortos em guerra. Nesse caso, supõe-se que os cantos femininos tinham lugar antes da cerimônia oficial, e não está claro se faziam ou não parte do ofício estatal.

Em relação a festas religiosas, é possível afirmar que havia canções e performances de lamento em cultos de heróis e deuses. Em festividades comemorativas de uma morte divina ou heroica, frequentemente o ritual só se cumpria com a performance, normalmente coletiva, de um lamento.⁴ Tradição essa que aparece nos primeiros registros literários remanescentes da Mesopotâmia, e é encontrada no Egito Antigo e em outras civilizações asiáticas e africanas.

Parece razoável supor que lamentos festivos e aqueles na ocasião da morte compartilhassem elementos formais e temáticos, e que o conhecimento desses elementos fosse transmitido também nos próprios eventos. Nos dois casos, a denominação de “lamentos rituais” é apropriada. Pois se cumpre, efetivamente, em ambos os eventos, um ritual. Ao longo deste artigo, no entanto, prefiro “lamento ritual” para me referir a lamentos por ocasião da morte e funeral real (não mítico).

⁴ Sobre o lamento festivo por Adônis, por exemplo, ver Prezotto, 2022.

Os lamentos rituais eram uma atividade social, litúrgica, poética e religiosa, cotidiana na sociedade grega. Desempenhando funções estéticas, terapêuticas, psicológicas e espirituais fundamentais para a saúde das/os participantes, enquanto indivíduos e em relação a seus grupos, da família à cidade, implicando sua própria identidade étnica. Pela especificidade dos rituais fúnebres, esses cantos não foram registrados como ocorreram em sua produção ou realização espontânea. Expressões/versos/letras não sobreviveram como registro de um canto performado ou a performar em um ritual funeral real.⁵ Tais cantos, no entanto, infiltraram-se com muita força nas produções artísticas gregas. A épica, o drama e a lírica, com suas particularidades genéricas, contêm narrativas, descrições ou representações de lamentos. Assim, o corpus textual de poesia grega remanescente preservou reflexos da possível estrutura verbal e discursiva daqueles lamentos cotidianos.

Neste artigo, dou preferência aos termos “lamentos representados” ou “lamentos trágicos” para me referir a lamentos performados como parte da estrutura e enredo de uma encenação trágica. Lembro que a relação da tragédia com os lamentos pode não ter sido apenas de mimese teatral, mas, como defendem alguns estudiosos, as representações trágicas poderiam ser resultado do desenvolvimento histórico de lamentos corais nos cultos de divindades ou heróis – em honra ao deus Dioniso, no caso.

Voltando à peça esquiliana, o que é peculiar em *Os Persas* não é a representação de uma performance masculina de lamentos fúnebres, pois isso é *literariamente* usual, nem a escolha de um coro de anciãos⁶. Mas que um coro de velhos realize o lamento mais *extravagante* de todas as tragédias atenienses. Considerando que possamos julgar essas performances a partir dos textos remanescentes.

Os gritos, a choradeira e as vocalizações não verbais são características de *Os Persas* e teriam sido parte importante da expressão vocal do canto, porque estão marcados por interjeições e repetições no *texto* da peça. Esses elementos textuais não estão destacados na estrutura métrica da obra, mas fazem parte dessa. A cadência rítmica indica que o canto deve ter sido bastante emotivo e cada vez mais frenético, em direção ao fim da peça. E, por aquilo que é descrito, haveria, supõe-se, representação (“estilizada”) de gestos exagerados e violentos, tradicionalmente relacionados à expressão do luto.

⁵ O que parece ter sido o caso com outros cantos rituais, como himeneus.

⁶ Ésquilo: *Agamêmnon*; Sófocles: *Édipo Rei*; Eurípides: *Orestes*, *Suplicantes*, *Alceste* e *Heráclidas*.

Abarcando esses elementos, vejamos a análise desenvolvida por Edith Hall (1989, 1995, 1996). O objetivo central da estudiosa é colocar em perspectiva a oposição entre gregos e bárbaros. Para ela (1989, p. 1), tal polarização “foi inventada em circunstâncias históricas específicas durante os primeiros anos do século V AEC, em parte como resultado dos esforços militares conjuntos dos gregos contra os persas”. Do mesmo impulso militar decorreria, nos anos seguintes, a consolidação da democracia ateniense e sua hegemonia marítima. Para os gregos, ao defender seus territórios e conseqüentemente seu modo de vida, a oposição é uma prática de autodefinição. Os persas passam a ser os *antigregos*, “emotivos, estúpidos, cruéis, subservientes ou covardes” (HALL, 1989, p. 17), modelos de “feminilidade, barbárie, luxúria e *hybris*” (HALL, 1989, p. 206). Resumindo, “o exato oposto do homem ateniense idealizado, que se distingue por virtudes como o respeito pela igualdade perante a lei, liberdade, autodomínio e coragem” (HALL, 1995, p. 117). O simbolismo da autoimagem dos gregos vai além, defende Hall, e, nessa relação, eles se imaginam machos e ativos, enquanto os persas seriam efeminados e passivos.

A produção de *Os Persas* se dá nesse contexto específico. Segundo a autora (1989, p. 10), inclusive, não há evidência substancial de que o termo “bárbaros” fosse usado para *o conjunto de povos históricos não-gregos* antes da peça. A produção esquiliana estaria, ao mesmo tempo, refletindo, replicando e constituindo o pensamento de época, ou seja, a visão grega, em especial atenocêntrica, da (in)civilização persa como o inverso da sua. Nas palavras de Hall (1996, p. 5, grifo nosso), a peça é “um documento da *imaginação* coletiva grega.”

O processo de realização artística envolve a manipulação de elementos que, nesse caso caracterizando o inimigo, sejam reconhecíveis pela audiência. Principalmente, de modo estereotipado. Para Hall, um conjunto importante desses elementos se manifesta na atuação do coro. O coro seria expressão espetacular da visão grega da Ásia como *mulher*, oposta à imagem masculina da Grécia. Contraposição recorrente, analisa a autora, em uma série de imagens ao longo da peça (HALL, 1996, p. 13). Hall chega a afirmar que, para os gregos, “a imagem dominante da Ásia é a de *uma mulher a lamentar*” (HALL, 1995, p. 122, grifo nosso).

Segundo essa interpretação, Ésquilo tensiona a categoria do gênero no coro não só para caracterizar, mas para inferiorizar os persas. Para Hall,

a audiência presencia um coro de dignatários persas lamentando *como se fossem mulheres*, e vê nisso a plena manifestação do espírito persa: emasculado, emotivo, desregrado, *over*. A performance extravagante do lamento representaria o descontrole emocional, a fraqueza e a *ausência de masculinidade* dos homens persas.

A análise da autora não se restringe a uma aproximação superficial da performance do coro com o lamento ritual feminino, como se poderia pensar a partir da minha breve exposição. Mas envolve uma análise da linguagem, de temas, imagens, metáforas, da potência política da peça, seu impacto aural e visual, contexto histórico da performance e do conflito etc. Todos esses elementos combinados é que configuram a atmosfera *antigrega e efeminada* da peça.

No entanto, que os atenienses do período clássico relacionassem os lamentos a comportamentos femininos, que seriam deploráveis em um homem, é um eixo importante da argumentação da autora. Os cantos de lamento, compostos por Ésquilo e performados por seu coro de anciãos bárbaros, teriam reverberado em consonância a essa faceta da ideologia grega. Por isso são interessantes aqui os argumentos de Ann Suter.

Suter (2008) oferece uma revisão da questão do lamento e conclui não ser possível afirmar que haja, nas *tragédias atenienses remanescentes* (especificamente), uma preponderância notável de lamentos performados por personagens mulheres. Segundo sua análise, haveria número semelhante aos atribuídos a personagens masculinas. De quarenta e duas passagens classificadas como lamentos (trato adiante de como são identificadas) a autora (2008, p. 158, 171-172) aponta que: nos solos, em dezoito é um homem que lamenta; em vinte e seis, uma mulher. Em relação a quem responde, usualmente o coro, em quatorze é masculino; em onze, feminino. Cinco peças contêm apenas lamentos masculinos; seis, apenas lamentos femininos. Com isso, os lamentos trágicos masculinos não poderiam ser tratados como extraordinários, nem como uma figuração de atributos femininos (*sobretudo depreciativos*), dada a complexidade interpretativa das múltiplas situações em que ocorrem.

Interessa-me ressaltar que não podemos pressupor, nesse sentido, uma reação unidirecional da audiência grega frente à representação trágica de um canto de lamento fúnebre performado por homens – homens representando homens. Isso não exclui os argumentos levantados por Hall, e

inúmeros outros críticos, com os quais concordo, delineando a mentalidade sexista típica ateniense, ou mesmo mediterrânea, da época. Também não pretendo me opor à óbvia existência da binariedade de gênero como uma categoria estruturante que organiza toda a vivência da sociedade grega antiga e, conseqüentemente, sua produção artística. Ainda, assevero que a função simbólica do feminino como um *outro radical* para os gregos relaciona-se recorrentemente à caracterização da Ásia, da Pérsia e dos persas e reverbera a visão androcêntrica dos gregos. Dito isso, gostaria de sugerir outras possibilidades de análise dos lamentos de *Os Persas*.

Usaremos para padronizar a discussão a terminologia de Wright (1986)⁷. Em primeiro lugar, distinguimos “lamento ritual” e “lamento trágico” ou *representado*, como já mencionei. O primeiro refere-se a cantos, expressões e gestuais de lamento efetivamente performados em rituais de lamentação dos mortos na Grécia antiga. O segundo refere-se a expressões de lamento *representadas* em performances trágicas (inclusive em passagens narrativas, que podem ser analisadas como uma variação do gênero).

Os lamentos trágicos podem ser considerados *cenais típicas convencionais*, ou seja, são passagens que se repetem e apresentam, idealmente, *padrões estáveis*. Como a *rhexis* e o *parodos*, possuem arranjo métrico característico, e estrutura e conteúdo estão articulados de modo a desempenhar uma *função específica* no drama, qual seja, lamentar o morto. “Os lamentos são um excelente exemplo de um princípio básico da composição trágica: a função de uma passagem particular dentro do drama regula sua forma e conteúdo.” (WRIGHT, 1986, p. 1-2).

A autora estabelece (1986. p. 5-6), a partir de quatro critérios: ocasião na peça, estrutura estrófica, métrica e conteúdo, duas categorias principais para os lamentos trágicos: *completos* e *reduzidos*, e uma categoria acessória: *inseridos* (destes ela não se ocupa em sua tese).⁸ Seu padrão de lamento

⁷ Como já havia observado Alexiou (2002, p. 102), Wright (1986. p. 6-12) aponta que a terminologia grega para o lamento pode ser confusa, principalmente no período clássico. Em *Os Persas*, a mesma passagem é definida como *hymnos* (V. 625), *threnos* (V. 686) e *goos* (V. 687, 697). Assim, *threnos* e *goos*, termos cujo uso parece ter sido distinto na épica homérica, são intercambiáveis na tragédia. Pretendo tratar dessa questão da nomenclatura em outro artigo.

⁸ Conforme Cairns (1972, p. 158), o fenômeno da “inclusão” é geralmente tratado como “mistura de gêneros”, para ele esse termo não é adequado pois: quando elementos de dois gêneros encontram-se no mesmo poema, os *topoi* típicos de cada um não se encontram

completo é, justamente, o *kommós* final de *Os Persas* (versos 932-1077).⁹ O que justifica a apresentação talvez um pouco longa de seus principais argumentos.

É preciso, de início, apontar características genéricas que Wright identifica primeiro nos *lamentos homéricos*, pois é a partir dessas que ela parte para a análise da forma trágica. Na poesia homérica, há *duas* ocasiões distintas em que se descrevem e se intercalam lamentos: 1) quando uma personagem se inteira da morte de alguém querido – com descrição de reações físicas mais violentas; 2) na *prothesis*, que é a ocasião formal em que se coloca o corpo, já devidamente preparado, em um leito de morte, antes de ser levado à cremação.¹⁰

Os elementos comuns às duas ocasiões são: a) antifonia (há uma voz principal – coral ou solo, e um coro que responde); b) forma tripartite, com uma seção intermediária narrativa (no lamento trágico a forma será bipartite); c) quem lamenta se dirige ao morto, nomeando-o, ou fazendo uso de alguma fórmula vocativa; d) o foco do lamento está no sofrimento e destino de quem lamenta, não de quem morreu; e) descreve-se a relação que une o morto a quem lamenta; f) há formalmente o contraste de passado

misturados, mas são mantidos à parte, e os elementos do gênero *principal* se sobressaem. “Na inclusão, o exemplo genérico incluído [...] retém plenamente sua identidade genérica e função” (1972, p. 159), embora, como explica Wright (1986, p. 5, n. 10), esteja claramente subordinado à função e forma da ode que o inclui. Suponho que sejam exemplos de inclusão os dois primeiros estâsimos do coro em *Os Persas*. No primeiro (V. 532-597), um lamento inserido numa ode coral. As características do lamento são claras, mas é uma ode, ou seja, não é um *kommós*, não é antifonal. Essa ode parece apresentar características de lamento coletivo pela queda da cidade. No segundo estâsimo (V. 623-680), uma ode coral que inclui uma “invocação aos mortos”. Este último gênero, o *γοῆς*, contém tradicionalmente elementos de lamento. Alguns críticos analisam essas duas odes como lamentos.

⁹ A autora compara essa passagem com a passagem final de *Sete Contra Tebas* (V. 961-1004), também de Ésquilo, que seriam os modelos mais antigos de lamentos completos. Nesta última, cantam o lamento trágico apenas personagens femininas: Antígona, Ismênia e o coro de mulheres.

¹⁰ Lamentos/descrições de lamentos em Homero: 1) *Iliada* na descoberta da morte (reações mais violentas): Aquiles na morte de Pátroclo, Il. 18. 22-27, 35; escravas na morte de Pátroclo Il. 18. 28-31; Hécuba na morte de Heitor Il. 22. 405-407, 430-436; Príamo Il. 22. 408-428; Andrômaca Il. 22. 460-515; Laertes na (falsa) morte de Odisseu Od. 24. 316-317; 2) *prothesis* (mais formais): de Pátroclo Il. 18. 314-318; 18. 324-342; 19. 282-302; de Heitor Il. 24. 719-776 (*threnos*); de Aquiles Od. 24. 35-94 (*threnos*).

e presente (...*vῶν δέ*), isto é, vida e morte. Na ocasião da descoberta da morte é comum haver censura ao morto (por ter morrido, como um elogio às avessas), enquanto na *prothesis* é mais comum o elogio estruturado do que a pessoa fez ou foi em vida (WRIGHT, 1986, p. 20-36).¹¹

Outros *topoi* identificados por ela são: g) mencionar circunstâncias especiais da ocasião da morte e/ou do lamento; h) descrever o choro como parte integrante do lamento (especialmente como resposta coral)¹²; i) expressões de excesso como garantia, como dizer que o luto irá continuar *para sempre*; ou afirmar que *todos* choram e lamentam o morto; ou mesmo dizer que por *toda a terra, em toda parte, todos os seres* compartilham aquele lamento.

Wright (1986, p. 36-37) conclui que há um *material típico* para a expressão poética do luto. E o arranjo desse material pelo poeta molda-se à ocasião, às personagens envolvidas e às suas relações com o morto. Talvez fosse melhor dizer que esse arranjo é o que *constitui* a ocasião e as relações das personagens. Há, portanto, expectativas não só culturais, ligadas à descrição/representação verossímil do evento, mas *genéricas*, isto é, relacionadas propriamente à *forma poética* por meio da qual se representa o evento.

A grande maioria dos elementos identificados na épica se mostram característicos também do lamento trágico, o que parece apontar para *uma mesma tradição poética*. Como na épica, a lavra do poeta conforma conteúdo e circunstância narrativa. Neste caso, circunstância espetacular, considerando as questões convencionais da forma trágica: ao menos métrica e estrutura estrófica próprias, e caráter mimético.

Como modelo de lamento completo, resumimos a análise de Wright do *kommós* final de *Os Persas* (V. 931-1077). É uma *seção lírica antifonal* que *encerra* a peça e divide-se em duas partes (*bipartite*), dividindo-se no verso 1002: com mudança no metro, começo de uma nova estrofe e antifonia mais rápida (as frases são mais curtas e as partes alternam mais rapidamente),

¹¹ Os temas são similares aos propostos por Alexiou (2002, p. 161-184), que considera uma *mesma tradição contínua* os lamentos da antiguidade à modernidade: hesitação inicial e perguntas; passado e presente; quem lamenta e quem morre; desejo e maldição; elogio e censura. Ao contrário de Alexiou, Wright não considera os lamentos líricos, denominados *threnoi* pelos Alexandrinos, na mesma tradição que conecta a épica homérica à tragédia ateniense (Cf. WRIGHT, 1986, p. 19-20).

¹² Il. 19. 301; 22. 516; 24. 722; 24. 746: *ἐπί δέ στέναχοντο γυναῖκες*, “e as mulheres choravam em resposta” (tradução nossa).

o ritmo acelera. A primeira parte é em anapestos líricos, a segunda parte, em iambos-dócmios.¹³ A aceleração da métrica e da antifonia é tal que no epodo o texto contém apenas expressões pouco coerentes, repetições e gritos. Considerando que a inabilidade de verbalização das personagens representa seu estado de aflição, o lamento é um *crescendo* de intensidade emocional e o ápice é, justamente, o fim da peça. “A audiência é levada a partilhar um estado de angústia extrema que dá lugar, por fim, ao alívio catártico” (1986. p. 62).

Em relação aos *topoi* característicos da épica, aponto os ausentes ou modificados. Por serem muitos os mortos (verso 516: “παντὶ Περσικῶ γένει”. “todo o povo persa”) e seus corpos não estarem em cena (versos 962 até 924: “ὄλοοὺς ἀπέλειπον ... ἐπ’ ἀκταῖς Σαλαμινιάσι”. “deixei-os mortos ... às encostas de Salamina”), a obrigação ritual de se dirigir ao morto seria cumprida por meio das perguntas do coro sobre o destino dos melhores guerreiros, que são então *nomeados* (versos 957 até 960: “Φαρανάκης, Σούσας, Πελάγων, Δοτάμας, Ἀγδαβάτας, Ψάμμις”. “Farandaques, Susas, Pelágon, Dótamas, Agdábata, Psámis”). O que também permite elogiá-los por meio de adjetivos (versos 957 até 1003: “ἀγαθός, ἄναξ, εὐπάτωρ, πιστόν, ἀγαυοῖς, ἀκόρεστον”. “bravo, real, bem nascido, fiel, magníficos, imparável”) (cf. WRIGHT, 1986, p. 53).

Essa passagem está em evidente contraste com o catálogo de comandantes no párodo (V. 21-64). Além do cuidado (ou ironia) de Ésquilo com nomes que soassem asiáticos, esses momentos conectam-se pelo impacto dramático. No párodo, ignorantes da derrota do exército, brevemente confiantes e orgulhosos, o coro enaltece o poderio e a grandeza do Império Persa. O catálogo, com diversos líderes de povos vassalos, funciona como um mapa verbal da extensão do Império. Para a audiência grega, aquele breve arroubo inicial é mais um elemento que figura, desde

¹³ Iambos, geralmente resolvidos, e dócmios (x __ x _) alternados. O dócmio é dos poucos metros cujo uso pode ser atribuído a um tipo determinado de atmosfera, denotando, invariavelmente, um aumento da tensão emocional (Cf. LOURENÇO, 2011, p. 30). West (1992, p. 154 e 387) fala de seu tom sempre urgente e emotivo e relaciona-o a ritmos da música popular dos Balcãs. Garvie (2009, p. 341) afirma que o dócmio é o metro *par excellence* do lamento. O metro dócmio parece ser uma inovação dos poetas trágicos (talvez de Ésquilo) e encontra-se praticamente restrito ao drama.

a entrada do coro, a extensão do desastre, pois sabem que ouvem uma lista de nomes de homens mortos (Cf. RAMSEY, 2016, p. 124; 117).

Segundo a autora, não haveria censura aos mortos, comum na épica, porque os que lamentam são *homens*, além de não serem diretamente aparentados ou relacionados com os mortos (Wright, 1986, p. 55). Sublinho a relação com o gênero das personagens do coro, pois parece um dos poucos momentos em que ela faz essa distinção. Por serem homens, os anciãos do coro não teriam sua identidade social e seu sustento comprometidos pela morte dos jovens guerreiros, como seria o caso de esposas e mães, ou mesmo filhos muito jovens. Na verdade, esse argumento estende às persas a situação da mulher na sociedade grega, mas essa projeção é recorrente ao longo da peça. Os anciãos não censuram os mortos, um elemento bastante comovente dos lamentos homéricos, mas reagem com horror e desespero e com uma dura crítica dirigida a Xerxes pela perda de tantos homens – especialmente na introdução ao *kommós* (V. 918-930).

As vívidas descrições do luto e dos gestos presentes na peça parecem ser, para Wright, permanência do motivo épico da garantia do luto *apropriado*, que é veemente, prolongado e domina a todos (item i acima) (1986, p. 56). Destaco que os mesmos elementos podem caracterizar o lamento como *excessivo*, de um ponto de vista, mas, de outro, remeteriam à garantia verbal de que o ritual se realiza de forma *apropriada*. Um público mais ou menos idealizado de atenienses homens do séc. V A.E.C, como defende Hall, talvez considerasse esse lamento, com essas características, não só excessivo e extravagante, mas até mesmo extraordinário e vexatório, em vista de tabus contemporâneos concernentes ao lamento ritual. Já a perspectiva do excesso como garantia de adequação tem a vantagem de estabelecer a conexão do motivo poético com a tradição homérica.¹⁴

O traço estilístico mais evidente dos lamentos de Ésquilo seriam as repetições: versos e palavras repetidas, mas também anáforas, anadiploses, poliptotos, figuras etimológicas, expressões redundantes em *cola* metricamente semelhantes, *cola* que se assemelham a refrões, e rimas métricas (V. 936: *κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰάν*) (WRIGHT, 1986,

¹⁴ Como Alexiou, Wright (1986, p. 55, n. 16) constata que descrever o lamento para o morto é um *topos* persistente nos lamentos populares modernos: o espírito parece poder ouvir, mas não ver.

p. 59). Wright apresenta a contagem comparativa do uso desses artifícios linguísticos na obra esquiliana (1986, p. 66-67).

Choros, gritos e murmúrios expressos em interjeições ou em palavras repetidas não aparecem em formas literárias narrativas e cabe a suposição de que foram incorporados à tragédia por mimese dos lamentos rituais (WRIGHT, 1986, p. 56). A potência teatral destes recursos é inegável. “Os gritos [...] possuem um propósito dramático específico que as palavras não podem imitar.” (WRIGHT, 1986, p. 58). Tais expressões, salienta precisamente a autora, adequam-se regularmente à métrica e “são claramente parte integrante tanto da expressão do luto como da *ação da dança*, já que ocorrem pausas nos gritos nos mesmos lugares em cada antístrofe.” (WRIGHT, 1986, p. 58-59, grifo nosso).

Gritos fúnebres e choros (talvez estilizados por meio da coreografia) incorporados à cena teriam sido um modo impressionante de mobilizar o inconsciente da audiência. A segunda parte do lamento final de *Os Persas* parece levar esses recursos ao extremo, e o efeito aural e visual atingido deve ter sido realmente deslumbrante. Como testemunha Dioniso, na passagem da comédia aristofânica citada como epílogo deste artigo. Ainda, na mesma proporção que se exagera o efeito dramático da performance do luto, o contraste entre grandiosidade e queda se faz mais convincente, aumentando o prazer da vitória grega, suponho. Nas palavras de Trajano Vieira (2013, p. 23), *Os Persas* é uma tragédia da “vulnerabilidade do esplendor”.

Tendo apresentado grande parte dos elementos principais descritos e exemplificados por Wright, cabe sua conclusão mais importante: “Todos esses elementos, alguns comuns, alguns únicos, se unem apenas para o propósito de lamentar o morto” (WRIGHT, 1986, p. 68). Ou seja,

os elementos aqui isolados podem ser encontrados em outros estásimos da tragédia. [...] Combinados eles são encontrados *apenas* em lamentos. E é raro encontrar todos juntos. O que mostra que Ésquilo fez escolhas conscientes acerca da métrica, da estrutura e do conteúdo para fazer dos lamentos um gênero próprio. (WRIGHT, p. 63, grifo nosso).

Esses elementos, quaisquer que fossem suas relações miméticas com um lamento real, são assimilados pela audiência a emoções características

do ritual.¹⁵ Temos aí um dos muitos dispositivos espetaculares operados pelos tragediógrafos.¹⁶

Finalizando a explicação terminológica da autora: em um lamento trágico *reduzido*, tomado o conjunto acima como padrão genérico, usam-se diferentes combinações dos elementos para *sugerir* ou *começar* um lamento, que, por algum motivo, não se completa (WRIGHT, 1986, p. 69). Nos versos 256 até 289 de *Os Persas*, quando o mensageiro anuncia a derrota do exército e as mortes, o coro de anciãos começa a lamentar em iambos-docmíacos, mas o interlocutor segue respondendo em trímetros iâmbicos. Esse movimento dilui a emoção de um lamento, que naquele momento da peça seria inconveniente, e indica que a ação seguirá. Além do metro típico, a passagem contém gritos, queixumes, repetições (V. 256-257, 268, 274, 279, 283) e autolamentação (V. 262-264). Também são mencionadas circunstâncias especiais, a situação desoladora das mortes e dos corpos no mar e rememora-se a sorte de quem os perdeu: “Gravai na memória a multidão de mulheres persas sem filhos, sem seus homens, perdidos em vão.” (V. 287-289).

Os lamentos trágicos são uma passagem típica do drama, uma cena convencional, de padrão mais ou menos estável. Sua realização conecta-se às expectativas da audiência, e evolui de um tragediógrafo a outro. As características peculiares dos lamentos em *Os Persas* podem ser analisadas com referência à mentalidade ateniense da época, como disse acima, cujo menosprezo ao feminino teria sido transferido à representação dos inimigos (*gender issues*). Nesse caso, os argumentos já estariam bastante bem estabelecidos pela crítica: os gregos do séc. V A.E.C realmente não se envolveriam, ao menos idealmente, em tais exibições extremas de emoção (fora do contexto convencional da representação dramática), e há evidências de que se tornaram cada vez mais intolerantes com as mulheres

¹⁵ Como tem sido defendido por várias críticas como: Fischmam (2008), McClure (2009), Holst-Warhaft (1995), Håland (2014) etc., desde o trabalho pioneiro de Alexiou (2002), acredito que os lamentos trágicos reverberam o gênero de poesia oral: os tragediógrafos “emprestaram” de suas compositoras, mulheres efetivamente engajadas em rituais de lamentação, e do contexto tradicional de performance oral, elementos do gênero, integrando-os à sua poesia dramática no contexto do espetáculo.

¹⁶ Em *Antígona*, de Sófocles, o único lamento performado na peça, segundo os critérios estabelecidos por Wright, é o de Creonte (V. 1261-1346), um lamento completo.

que o faziam. Ou seja, é propriamente uma questão sensitiva à ideologia ateniense do período.

Aparentemente, homens e mulheres poderiam e deveriam expressar o luto, e as sociedades gregas, como inúmeras outras, sempre teriam definido em termos de gênero (ou talvez primeiramente de parentesco) as funções de umas e de outros no ritual fúnebre. Na época de Ésquilo, poderia estar se consolidando uma tendência visível nas leis de Sólon, por exemplo, que impôs restrições às mulheres nos funerais. Supostamente o objetivo era o de conter excessos da aristocracia, que poderia contratar performances excêntricas, emulando o imaginário épico. Gestos tradicionais como jogar terra na cabeça, bater no peito, arrancar os cabelos, rasgar as roupas, os gritos, choros, queixas e cantos “estridentes” foram relacionados a descontrole e selvageria. Em algumas circunstâncias seriam razoavelmente aceitos entre as mulheres, mas teriam se tornado vexatórios e mesmo imorais para o homem.¹⁷

Ainda assim, Suter (2008, p. 157) insiste que *internamente* às peças não há um padrão sugestivo de que as personagens masculinas tenham sua identidade criticada ou comprometida ao representarem gestos e cantos de lamentos que seriam vedados aos homens na vida real. Ao contrário, o lamento trágico masculino parece parte das convenções do gênero. Uma morte, seja relatada, informada, rememorada, iminente ou encenada¹⁸, conduz a/demanda um lamento trágico, e esse pode ser realizado tanto por personagens femininas *quanto* masculinas.

Assim, outro caminho é conectar os lamentos de *Os Persas* a uma tradição genérica (*genre issues*) que transcende o contexto de sua performance. Aqui há outras possibilidades e outros problemas. Para Suter (2008, p. 166), falando dos lamentos definidos pelos critérios de Wright, o material comparativo demonstra que, embora compartilhem os elementos tradicionais (ocasião, estrutura estrófica, métrica, *topoi* ou traços linguísticos), lamentos trágicos femininos e masculinos não são, de fato, intercambiáveis, pois operam diferentemente dentro das peças. O caminho alternativo aventado por ela é considerar que talvez as *funções* dramáticas dos lamentos sejam gendradas.

¹⁷ Ver sobre isso Prezotto (2022, p. 98-105).

¹⁸ O suicídio de Ajax, na peça homônima de Sófocles.

Portanto, à parte a imagem de uma gritaria afeminada que serviria para expor os persas ao ridículo, qual a função dramática de um lamento trágico performado por personagens masculinas? Com tal impacto emocional, como é o *kommós* final de *Os Persas*? A minha sugestão é que está desenhado para exagerar o feito bélico dos gregos a partir da exacerbação das perdas infligidas ao inimigo.

Se pensarmos no evento modelar no imaginário grego para a ocasião da vitória, ou seja, a guerra de Troia, e suas representações épicas e trágicas, alguns elementos podem ser colocados em perspectiva. Primeiro, a situação de Atossa é muito distinta daquela de Hécuba, ela não perdeu o marido nessa guerra. Nem os filhos, nem o lar, nem sua cidade, nem seus deuses e nem a liberdade. Sua participação na peça parece conter um certo distanciamento, justificável por esses fatos. Por outro lado, é justamente isso que o coro lamenta em seu canto junto a Xerxes: o *fim* da Pérsia, da família real, de todos os jovens, do poderio do império.

Segundo, se o coro fosse composto pelas mulheres persas, por personagens aparentadas aos mortos, é possível que a lamentação, seguindo os elementos tradicionais, girasse em torno de seus destinos e envolvesse censura aos mortos. Também a raiva contra Xerxes ou contra os atenienses seria incontornável. Dada a circunstância das mortes, e a proximidade dos eventos *históricos*, Ésquilo parece evitar ecoar um grito por vingança (comparar com o lamento ao final de *As Suplicantes*, de Eurípides (V. 1114-1164). Contra essa possibilidade, Ésquilo mobiliza inclusive um dispositivo trágico bastante interessante, o “fantasma” de Dario pleno de *sophrosyne* (por exemplo: V. 749, V. 821-822).

Ainda assim, comparadas ao coro de mulheres troianas e Hécuba, em *As Troianas*, de Eurípides, que além de viúvas, testemunham a devastação de sua terra, são escravizadas e obrigadas a partir para servir aos gregos, as persas teriam um potencial espetacular distinto. Acredito que um coro de homens está em melhor posição para enfatizar e exagerar a consequência *bélica* da perda dos guerreiros persas.¹⁹ Ademais, a escolha de um coro

¹⁹ Papadogiannaki (2005) propõe uma relação subjacente entre *Os Persas* e o gênero do *epitaphios logos*, a oração fúnebre ateniense, carregada de retórica bélica, cujo exemplo mais conhecido é a que Tucídides atribuiu a Péricles (Thuc. 2. 34-46). Seu termo de comparação é, no entanto, o Epitáfio composto por Lísias (XX). Para a autora, os lamentos ocupam cerca de um terço da peça. Ela afirma serem lamentos 298 versos de um total de 1078. Além dos dois lamentos identificados aqui, haveria um terceiro: o coro invocando

de anciãos experientes confere uma autoridade específica à censura feita ao jovem rei por sua ousadia homicida. Não menos importante, parece *apropriado* para os homens lamentarem a destruição de sua cidade (cf. BACHVAROVA, 2008, p. 43, n. 47).

Esse esforço é coroado com a escolha da voz principal, Xerxes. Responsável pela morte precoce dos guerreiros de seu exército, culpado do sofrimento que consome *toda a Pérsia*, castigado por sua *hybris*, a ele cabe o lamento de *sua* horrível sina (“*στυγεράς μοίρας*”, V. 909). Os gregos se regozijam na representação do sofrimento causado ao rei inimigo. Ao mesmo tempo, Xerxes é o transgressor, o único que pode se mostrar consumido pelo destino trágico e encontrar redenção pelo lamento. O coro percorre horrorizado a extensão do desastre provocado pela ambição de seu rei, mas, por fim, transfere o peso e a culpa aos *daimones*. Xerxes, vítima do destino, recupera sua autoridade como líder do coro e passa a comandar o espetáculo da lamentação trágica.

A palavra *daimon* ocorre vinte vezes ao longo da peça.²⁰ Em vários momentos, supõe-se um *daimon* como culpado pela derrota das forças persas. No verso 345 (*δαίμων τις κατέφθειρε στρατόν*): “um *daimon* destruiu nosso exército”. No verso 353, (*ἀλάστωρ ἢ κακὸς δαίμων*): “um *daimon* mal ou vingador” surge de algum lugar e dá início ao infortúnio. Atossa, no verso 472, exclama (*ὦ στυγὲ δαῖμον*): “hediondo *daimon*!”, o coro no verso 515 (*ὦ δυσπόνητε δαῖμον*): “*daimon* de misérias!”. Na esticomitia entre Atossa e a sombra de Dario, o casal se questiona se um *daimon* não seria responsável pela *hybris* do jovem rei: (*Βα. ... δαιμόνων ζυνήσατο. Δα. Φεῖ, μέγας τις ἦλθε δαίμων, ὥστε μὴ φρονεῖν καλῶς*) “R. ... terá sido impelido por *daimones*. D. Infeliz! Um *daimon* do tamanho da sua loucura.” (V. 724-725). Por fim, a palavra tem um papel crucial na autolamentação de Xerxes nos versos 912, 941-943, 954, respondendo às severas interpelações do coro, que se refere a ele, por ex., como *Ἄιδου σάκτορι Περσῶν*, “o provedor de persas no Hades” (VIEIRA, 2013, p. 62, V. 924).

A última ocorrência marca um momento de grande impacto, o coro parece aceitar os *daimones* como culpados (cf. RAMSEY, 2016, p. 327 n.

Dario. Pércles foi o *choregos* que “produziu” *Os Persas*, recebendo, junto às outras duas peças perdidas (*Phineus* e *Glaukus*), o primeiro prêmio.

²⁰ A partir do verso 620, Dario é tratado como um *daimon* benéfico, entre os *χθόνιοι δαίμονες ἀγνοί* (V. 628): “impolutos *daimones* ctônios” (tradução nossa), a ser invocado.

409): “*ἰὸ ἰώ, δαίμονες ἔθεντ’ ἄελπτον κακόν· διαπρέπον οἶον δέδορκεν Ἄτα*”, — “*Aaai Aaai! Daimones* dispuseram desgraça impensada, fulminante como os olhos de Áte, a ruína!” (V. 1005-1007). Lembrando que a segunda parte do lamento trágico começou no verso 1002, há portanto forte paralelismo entre os sentidos simbólico e espetacular desse movimento do coro ao encontro de Xerxes.

O *kommós* começa centrado na autolamentação de Xerxes, condenado pelo coro. Movimento este que ocupa do verso 954 (“*Χο. οἰοιοῖ, βόα καὶ πάντ’ ἐκπεύθου. Ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος*”: “Co. *Aaai Aaa Aai!* Grita conosco, conta-nos tudo! Onde estão os outros homens, a multidão de amigos?”) ao verso 1001. No qual o coro finda a homenagem aos mortos. A segunda parte do canto é impulsionada pela aceitação por parte do coro do destino trágico do rei – cuja *hybris* foi “instigada” por um *daimon* e punida conforme a justiça de Zeus. No mesmo movimento, Xerxes é aceito mestre do lamento, e o coro o segue, performando com grande vigor ao comando daquele (verso 1046: “*ἔρῃσσο’ ἔρῃσσε καὶ στέναζ’ ἐμὴν χάριν*”. “Golpeia! Rema! Lamenta por mim!”)²¹. Xerxes é um déspota bárbaro e Xerxes é uma personagem trágica. O terror e a piedade que inspira esta última não impedem o prazer pela queda daquele, pelo contrário.

Eu acredito que a atmosfera seja exagerada não porque os gregos veem Xerxes e o coro de bárbaros como mulheres histéricas, mas que o coro e Xerxes performam do modo mais *verossímil* lamentos adequados à situação, *tal como os gregos a querem enxergar*: a derrota *definitiva* do império inimigo.²² Se há emasculação da Pérsia, ela se dá pela perda de “todos” os jovens, não necessariamente pelos gritos de Xerxes e do coro.

Dessa forma, suponho, a peça permite as duas leituras que tem recebido, sem que isso implique contradição: como propaganda *patriótica* da façanha ateniense, e como expressão comovente da fragilidade do destino humano.

²¹ “E no clímax da grande canção de lamento final, Xerxes ordena que o coro ‘reme’ com seus braços (1046*) um movimento de dança trenódica que mimetiza, bizarramente, os movimentos dos desgraçados marinheiros nos navios aniquilados em Salamina.” (HALL, 1996, p. 21, tradução nossa). Este verbo, *ἔρέσσω*, aparece também em *Sete contra Tebas*, no êxodo, no verso 855: “*γόνων...ἔρέσσειτ’ ἀμφὶ κρατὶ πόμπιμον χερσῶν πίτυλον*”: “sobre a cabeça remai com as mãos na cadência das lamúrias” ou “golpeia a cabeça com as mãos na batida medida da lamentação.” (tradução nossa).

²² “O fato de Ésquilo representar a vitória grega como total talvez seja mais um testemunho da atmosfera tensa em que essa peça foi performada.” (HARRISON, 2019, p. 75).

Por fim, que os homens gregos não devessem se entregar aos lamentos na vida real e que eles insistissem em considerar os persas desprezíveis não me parece ser a equação que melhor reflete a experiência trágica pretendida por Êsquilo e realizada na performance artística dos lamentos.

Referências

AESCHYLUS; GARVIE, Alexander F. *Aeschylus Persae*: with introduction and commentary by A.F. Garvie. Oxford: Oxford University Press, 2009.

ALEXIOU, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. 2. ed. Lanham: Rowman & Littlefield, 2002.

BACHVAROVA, Mary. Summerian Gala Priests and Eastern Mediterranean Returning Gods: Tragic Lamentation in Cross-Cultural Perspective. In: SUTER, Ann. (ed.). *Lament: Studies in the Mediterranean and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 18-52.

CAIRNS, Francis. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1972.

FISHMAN, Andrea. Thrênoi to Moirólógia: Female Voices of Solitude, Resistance, and Solidarity. *Oral Tradition*, Cambridge, v. 23, n. 2, p. 267-295, 2008.

HÅLAND, Evy Johanne *Rituals of Death and Dying in Modern and Ancient Greece: Writing History from a Female Perspective*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

HALL, Edith. Asia unmanned: Images of victory in classical Athens. In: RICH, John; SHIPLEY, Graham. (ed.). *War and Society in Greek World*. Londres: Routledge, 1995, p. 108-133.

HALL, Edith. *Aeschylus: Persians*. Warminster: Aris & Phillips, 1996.

HALL, Edith. *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition Through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

HARRISON, Thomas. *The Emptiness of Asia: Aeschylus' Persians and the history of the fifth century*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2019.

HOLST-WARHAFT, Gail. *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*. Londres: Routledge, 1995.

LOURENÇO, Frederico. *The Lyric Metres of Euripidean Drama*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

MCCLURE, Laura. *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press, 2009.

PAPADOGIANNAKI, Eleni. *Ο θρήνος στους Πέρσες του Αισχύλου: οι απαρχές του επιτάφιου λόγου*. 2005, p. 77-89.

PREZOTTO, Joseane Mara. Censura e subversão: lamentar Adônís em Lisístrata. In: POMPEU, Ana Maria César; PREZOTTO, Joseane Mara; ALMEIDA, Solange Maria Soares de; ARAÚJO, Orlando Luiz de. (org.). *As mulheres de Aristófanes: revolução e recepção*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022, p. 81-110.

RAMSEY, Reuben. *Aeschylus as Oral Performance: Rhythm, Structure and Meaning in the Persians*. 2016. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Newcastle, Austrália, 2016.

SAMET, Nili. Lament, Lamentation, Ancient Near East and Hebrew Bible. In: FUREY, Constance M; LEMON, Marcus; MATZ, Brian; RÖMER, Thomas; SCHRÖTER, Jens; WALFISH, Barry Dov; ZIOLKOWSKI, Eric. (ed.). *Encyclopedia of the Bible and Its Reception*. Berlim: De Gruyter, 2017, p. 686-92. (Jesus – Kairos, v. 14)

SOUZA, Camila Diogo de; DIAS, Carolina Kesser Barcellos. The iconography of death: continuity and change in prothesis ritual through iconographical techniques, motifs, and gestures depicted in Greek pottery. *Classica – Revista Brasileira De Estudos Clássicos*, v. 31, n. 1, p. 61-87, 2018.

SUTER, Ann. Male Lament in Greek Tragedy. In: SUTER, Ann. (ed.). *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

VIEIRA, Trajano (Trad.). *Os Persas: de Ésquilo*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WEST, Martin. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

WRIGHT, Elinor Scollay. *The Forms of Lament in Greek Tragedy*. 1986. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos) – Universidade de Pensilvânia, Filadélfia, 1986.