



miguilim

revista eletrônica do netli

volume 10, número 4, nov.-dez. 2021

OS PERSAS E HAMLET: OS MORTOS COMO MOTE PARA OS VIVOS



THE PERSIANS AND HAMLET: THE DEAD AS A MOTTO FOR THE LIVING

Chrislen Ribeiro da CUNHA
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR

RECEBIDO EM 31/05/2021 • APROVADO EM 23/01/2022

DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v10i4.3497>

Resumo

A morte é um tema regularmente abordado em enredos de textos dramáticos, representando a cultura vigente do período de suas composições. O presente artigo apresenta reflexões sobre a abordagem do tema nos textos *Os Persas* (Ésquilo) e *Hamlet* (Shakespeare), visto que em ambos as relações entre vivos e mortos se estreitam com a presença de personagens que retornam como fantasmas e que intervêm nos percursos das tramas. Tendo a Era Elisabetana se inspirado no período Clássico da Grécia, as duas peças apresentam semelhanças e antagonismos sobre a morte e sobre aspectos que a circundam, como a religião, as classes sociais e o luto. A análise das peças é articulada com referências de Coulanges (1998) e Ariès (2017), dedicado à morte em diferentes civilizações, bem como autores como Aristóteles (2017) e Rosenfeld (1996), sobre os textos dramáticos.

Abstract

Death is a theme constantly approached in dramatic texts, representing the current cultural period behind its composition. This article presents reflections about the

approach of theme in *The Persians* (Aeschylus) and *Hamlet* (Shakespeare) as both plays have connections between living and dead getting closer with the presence of characters who returns shaped like ghosts and influences the paths of narrative. The Elizabethan Era was inspired by the Classic Greek Period, then both plays mentioned presents similarities and antagonisms about death and aspects surrounding it like religion, social class, and mourning. The analyse of the plays is articulated with references like Coulanges (1998) and Ariès (2017), dedicated to death in different civilizations, as well as authors like Aristotle (2017) and Rosenfeld (1996), concerning drama.

Entradas para indexação

Palavras-chave: Shakespeare. Ésquilo. Morte. Fantasmas. Luto.

Keywords: Shakespeare. Aeschylus. Death. Ghosts. Mourning.

Texto integral

INTRODUÇÃO

O teatro é uma arte que não se constrói isolada de referências diversificadas, por isso, com o passar do tempo e com o advento de novos conceitos ele se auto referencia. Esse movimento dialético permite que modos de produção sejam reavaliados, criando novos diálogos no presente. O material produzido durante o período Clássico da Antiguidade Grega (séc. VI – IV a. C.) influenciou diretamente a produção artística das principais potências europeias nos primeiros séculos da Idade Moderna (séc. XV - XVIII).

Se atualmente o teatro não é uma das principais fontes de interações artísticas na sociedade, continua seu repertório a reverberar no conhecimento popular, mesmo que indiretamente. É comum que fatalidades sejam nomeadas como “uma tragédia grega”, associação feita com base nos densos enredos desse tipo de peça; também é habitual a associação ao dramaturgo William Shakespeare (Stratford-upon-Avon, Inglaterra, 1564-1616) quando alguém menciona o teatro, muitas vezes seguido da frase: “ser ou não ser, eis a questão”. Isso acontece, pois, além do primor, qualidade técnica e complexidade presentes nessas obras, elas apresentam indagações que caracterizam a qualidade de ser humano, e, por conseguinte, permanecem conectadas com a atualidade.

Essas obras elaboram ponderações sobre a vida, e, conseqüentemente, sua transitoriedade. A partir disso, proponho uma reflexão sobre aspectos da morte nas obras *Os Persas*, do dramaturgo grego Ésquilo (Atenas, 527 – Sicília, 455 a. C.) e em *Hamlet*, de William Shakespeare, textos marcantes no que se refere às representações da morte no teatro, visto que, trazem ideias factuais dos períodos de suas produções, bem como demonstram as habilidades criativas de seus autores através dos personagens finados. Os fantasmas¹, aqui, estão no limiar entre vida e morte, bem como no limiar entre aspectos da ficção e da realidade.

¹ Em *Os Persas* é utilizado o termo sombra, do vocábulo grego *phasma*, enquanto no texto de Shakespeare é empregue o termo fantasma, no original, *ghost*, contudo, as duas figuras são aparições de um falecido.

O olhar sobre o tema comum nos textos e o resgate da cultura do período Clássico da Grécia a partir do Renascimento conectam diferentes perspectivas artísticas e históricas. Para examinar esses entendimentos, apresento uma revisão dos contextos artísticos dos períodos e sobre o estilo de cada autor, assim como relaciono as informações contidas nos textos com pesquisas históricas, como por exemplo, as realizadas por Philippe Ariès (1914-1984), historiador francês e pesquisador do tema conforme sua obra *História da morte no ocidente, da Idade Média aos nossos tempos*, publicada em 1977.

1. ÉSQUILO

Ésquilo foi um dramaturgo de destaque, precedendo Sófocles (c.496-406 a. C.) e Eurípides (c.480-405 a. C.), importantes tragediógrafos gregos. O autor teria produzido aproximadamente noventa obras, das quais seis chegaram a atualidade. Os títulos das peças são: *Os Persas* (472 a. C.); *Sete contra Tebas* (468 a. C.); *As Suplicantes* (463 a. C.); e a trilogia *Oresteia* (438 a. C.), incluindo *Agamêmnon*, *Coéferas* e *Eumênides*. O texto dramático intitulado *Prometeu acorrentado* é atribuído de forma majoritária a Ésquilo, contudo, permanecem as dúvidas sobre a autoria. Era comum que os escritores compusessem uma trilogia de tragédias e um drama satírico que tivessem alguma relação. Do autor Ésquilo, restaram apenas tragédias, enquanto de seus dramas satíricos temos acesso apenas aos títulos ou trechos. O filósofo Aristóteles (c. 384-322 a. C.) escreveu sobre a tragédia e sobre os três poetas trágicos no texto intitulado *Poética*, ressaltando a excelência da tragédia *Édipo Rei* (427 a. C.), escrita por Sófocles. De acordo com o filósofo, as tragédias são poemas miméticos², isto é, uma reprodução que através de linguagem ornamentada enobrece a ação de um personagem.

O texto teatral *Os Persas* foi composto durante o período da consolidação da democracia ateniense, sendo apresentado aproximadamente em 472 a. C. Essa é a única peça grega acessível cujo enredo é pautado em um fato histórico e de conhecimento público, não a partir de um mito. A trama é situada durante a Batalha de Salamina, confronto que ocorreu no século V a. C., envolvendo gregos e persas, sendo os gregos vitoriosos. Ésquilo guerreou nessa batalha, o que indica a proximidade de sua produção literária com temas e reflexões de sua contemporaneidade. Dez anos antes participou da Batalha de Maratona, também contra os persas. Apesar de sua experiência no campo de batalha e a utilização de um fato histórico como parte do enredo, a obra se desenvolve como uma narrativa estilizada do acontecimento através de personagens que carregam uma historicidade.

Um aspecto que ressalta o caráter criador do autor sobre o acontecimento histórico consiste na perspectiva da qual o enredo é apresentado, a partir dos vencidos, os persas. Toda a trama se desenvolve na frente do palácio dos reis da Pérsia, em Susa, região onde se localiza o país Irã. Ésquilo exercita a imaginação escrevendo sobre como os persas reagiram e elaboraram sua perda no embate com os atenienses, demonstrando afabilidade àqueles que enfrentou

² O termo grego *mímēsis* carrega em sua tradução o sentido de representação ou imitação. No português utiliza-se o termo “mimese”. Aristóteles apontou que ação de mimetizar está presente nas primeiras formas de aprendizado das pessoas, ainda na infância.

anteriormente. O helenista espanhol Carlos García Gual descreveu o modo como os persas são mostrados na peça: “Os gregos aqui admiram a grandeza dos persas, sempre se fala com respeito deles. Sempre se fala da dor das mães, de todos esses grandes senhores que se foram e que não voltarão nunca, essa é uma das grandezas.” (GARCÍA GUAL, 2018).

Outro aspecto que ressalta o caráter ficcional da trama é a presença de um ser advindo do mundo dos mortos em cena, evocado para confortar os vivos em um momento de desdita. O historiador francês Fustel de Coulanges aponta em suas pesquisas sobre a antiguidade como os mortos eram tidos como uma espécie de divindade, de ser sagrado. “Não era mesmo necessário ter sido homem virtuoso; tanto era deus o mau como o homem de bem (...). (COULANGES, 1998, p. 15). Logo, a presença de um ser do mundo dos mortos em cena remete à esfera mítica do texto.

Aristóteles (2017) distinguiu o trabalho do historiador e do poeta para além do uso de versos ou prosa, classificando o texto dramático como “mais nobre” por abordar um fato como ele poderia ter acontecido. Ésquilo demonstrou sua versatilidade ao recapitular uma situação que integra as esferas históricas, artísticas e biográficas.

As contribuições de Ésquilo para a tragédia e para o teatro como um todo, alteraram o modo como ele tem sido encenado desde então. Aristóteles mencionou essas contribuições na seguinte passagem da *Poética*: “Ésquilo foi o primeiro a elevar o número de atores de um para dois; ele diminuiu as partes relativas ao uso do coro e tornou o diálogo [logos] apto a desempenhar o papel de protagonista.” (ARISTÓTELES, 2017, p. 63). Além de introduzir um segundo ator no diálogo³, diminuiu as partes do coro, aumentando a predominância da parte falada. Há discordâncias sobre quem teria introduzido o terceiro ator⁴, contudo, a proposição de Ésquilo foi fundamental para que isso pudesse acontecer.

Apesar de ter incluído o segundo ator no palco, Ésquilo não ofuscou o coro. O professor Marcus Mota (2018) apontou que mais da metade dos títulos de suas peças remetem à coralidade, como por exemplo: *As suplicantes*, *As Danaides*, *As cretenses*, *Filhas do Sol*, entre outros; bem como destacou a alta frequência de agentes femininos a partir dos títulos.

Ésquilo foi um dramaturgo que expressou as contradições pelas quais passavam os gregos de seu tempo, momento em a consolidação da democracia ocorria, paralela aos conflitos com estrangeiros e ideais imperialistas. Seus textos abordam tópicos políticos, culturais e inovou com suas proposições estruturais na tragédia.

1.1 OS PERSAS

³ Antes da consolidação do diálogo entre atores e coro, as manifestações cênicas aconteciam através de um coro que entoava ditirambos a Dionísio. Téspis (séc. VI a. C.) teria se destacado do coletivo e voltado a palavra a eles, gerando a relação do diálogo do coro com um ator.

⁴ Em nota da edição de 2004 da *Poética*, Ana Maria Valente escreveu que se Sófocles adicionou o terceiro ator em cena, como afirmou Aristóteles, Ésquilo teria utilizado esse recurso. Como os dois autores produziram algumas obras no mesmo período e nem todas chegaram até a atualidade, existe a dúvida sobre a questão.

Na tragédia intitulada *Os Persas*, a maior parte das ações cênicas se dão entre o Coro e a rainha persa, Atossa, viúva de Dario, enquanto esperam por notícias de seu exército, que, sob liderança de seu filho, Xerxes, enfrentavam os atenienses. A rainha possui um pressentimento ruim sobre o destino de seu povo, assim como o Coro, devido a um sonho que tivera na noite anterior. Um mensageiro chega ao palácio da rainha e transmite a notícia do massacre do exército persa, confirmando os anseios anteriormente anunciados.

Com o suporte do Coro, a rainha decide realizar libações no túmulo de seu marido, que se encontra ao lado do castelo, para que o mesmo venha do submundo trazer algum conforto.

Dario chega ao mundo dos vivos, como fantasma, sem ter ideia do que estava acontecendo. Após ouvir a desgraça do povo persa, Dario constata que o príncipe, considerado jovem e impetuoso, foi o agente da concretização das antigas ameaças de Zeus. O antigo rei narra sua trajetória de conquistas, e, após se despedir, incumbe Atossa de consolar Xerxes. O Coro exalta Dario, lembrando os momentos de glória da cidade até a chegada do príncipe a Susa, que lamenta sua desdita para o Coro, encerrando a peça.

O texto de Ésquilo evoca os elementos e sentimentos que caracterizam a obra como uma tragédia. Imprudente, Xerxes comete um erro trágico, proveniente de seu desconhecimento. A trajetória da comunidade persa corresponde ao que Aristóteles (2017) escreveu sobre o rumo do personagem trágico: vai da prosperidade à adversidade.

Outra característica da tragédia que consta no texto, proposição de Ésquilo, é a presença do segundo ator em cena. Atossa e o Coro abrem a peça, e dialogam separadamente com o mensageiro e com o fantasma de Dario, enquanto a peça se encerra com o Coro e Xerxes, então há sempre a presença de no máximo dois atores com o coro no palco.

Os deuses da mitologia grega são mencionados pelos personagens, entretanto, não desempenham algum papel na trama, como ocorre em algumas tragédias gregas, por exemplo, em *As troianas* (415 a. C.) de Eurípedes, onde Poseidon e Atena são personagens que dialogam no início da peça e informam como irão realizar intervenções na vida dos mortais. Em *Os Persas*, os deuses também são responsabilizados pelo que aconteceu ao seu exército, não apenas Xerxes. O trecho aponta a percepção do Coro sobre a derrota (v. 1298-1299):

CORO:

Ai! Ai de nós! Os deuses nos mandaram
uma calamidade retumbante!
(ÉSQUILO, 2008, p. 50).

A referência aos deuses tem uma conotação benevolente quando é utilizada para ressaltar qualidades de Dario, que é referenciado pelo Coro, por exemplo, como um rei que foi sábio e invencível.

O texto de Ésquilo indica elementos que nos permitem perceber a demanda de um olhar de cenógrafo para a encenação. Aristóteles (2017) apontou na *Poética* que Sófocles foi o introdutor da cenografia, contudo, o texto de Ésquilo necessita de um trabalho de cenografia, visto que o túmulo de Dario, onde Atossa realiza um ritual de libação, está em cena. Como apontou a historiadora Maria Regina Candido

(2005), o autor usa o espaço teatral para realizar uma cerimônia religiosa diante do espectador. Sendo assim, a cenografia se torna um recurso intrínseco.

Ésquilo desenvolveu uma trama pautada em um acontecimento histórico, acrescentando elementos ficcionais que promovem a reflexão sobre seus rivais na guerra, o que também significa olhar para seu povo. De acordo com a professora portuguesa Maria do Céu Fialho: “[...] nem se trata de um simples lamento sobre os vencidos, nem de um linear enaltecimento da vitória grega.” (FIALHO, 2004, p. 212).

2. SHAKESPEARE

Autor de textos dramáticos que permanecem entre os mais montados desde a sua composição, William Shakespeare marcou a civilização moderna com a criação do personagem homônimo da peça *Hamlet*, escrito entre 1599 e 1601, durante o Período Elisabetano, ápice da Renascença. A Inglaterra vinha de um histórico de afastamento da Igreja Católica, promovido pelo rei Henrique VIII que converteu toda a Inglaterra ao Anglicanismo, momento em que o rei passou a desempenhar também o papel de chefe da igreja. No domínio de sua filha, Elizabeth I, os preceitos religiosos da Inglaterra seguiam o Protestantismo gerando discordâncias com os católicos e com o Papa. Também haviam conflitos com os espanhóis, contudo, não foi o período político mais conturbado da Inglaterra, que naquela altura conseguiu se elevar à potência mundial. Contemporâneos ingleses do autor como Ben Jonson (1572-1637) e Christopher Marlowe (1564-1593) também marcaram esse período, influenciando movimentos artísticos posteriores, como o Romantismo.

São atribuídas a Shakespeare trinta e oito peças, que costumam ser classificadas como tragédias, comédias ou dramas históricos, no entanto, essa maneira de agrupar os textos aponta aspectos predominantes nas composições, não um padrão fixo. É comum que as obras do dramaturgo apresentem traços característicos de outras classificações, como é possível constatar em *Hamlet*, texto considerado uma tragédia e que possui um alívio cômico através da figura dos coveiros, presentes na primeira cena do quinto ato. Segundo Ramalho (2019) os momentos de riso nas tragédias de Shakespeare e o humor sugerido através de indicações de expressão física, permitem que analogias entre composições de Shakespeare e o drama satírico sejam feitas.

Shakespeare é mencionado como um autor que teve contato com diferentes referências e produções artísticas. Teria assistido apresentações de peças de Moralidades, estética predominante na Idade Média, durante sua adolescência; conviveu com pensadores universitários (GUSMÃO, 2012); viveu durante um período onde as traduções das tragédias para o latim começaram a ser publicadas, o que lhe permitia ter contato com essas obras, apesar do seu suposto parco latim (RAMALHO, 2009); assim como também realizou trabalhos como ator. Sua dramaturgia amostra elementos de distintos períodos históricos e releituras de histórias de conhecimento popular, tratados de forma perspicaz no decorrer de sua trajetória.

Na Idade Média a ideia de coletividade estava presente no modo de agir das pessoas, enquanto na Idade Moderna, a ideia de indivíduo foi se consolidando. A

percepção do tempo evidencia essa distinta relação. Nas sociedades medievais as estações e a relação com a agricultura marcavam a percepção da transitoriedade cíclica da vida. Predominava um entendimento de grupo, como relatou a psicanalista Maria Rita Kehl no trecho:

[...] a passagem do tempo era percebida e marcada coletivamente, e mesmo o tempo mais singular e íntimo de cada um – a duração única do tempo de vida – não dizia respeito ao sujeito, tomando individualmente, pois o legado dos membros de cada geração haveria de sobreviver através das experiências transmitidas às gerações seguintes. (KEHL, 2009, p. 163).

O desenvolvimento da burguesia, a lógica mercantil e a faceta privada da vida, alteraram a sociabilidade das pessoas e suas percepções como indivíduo. O ser humano passou a ocupar um local de centralidade que pertencera ao deus católico, trazendo uma maior responsabilidade para si. Afastando-se de uma tradição litúrgica, Shakespeare se encontrava em um terreno de liberdade para a criação de enredos através dessas novas perspectivas. O Hamlet do autor remete a fragmentação da coletividade como era conhecida, deslocando o ser humano e revelando o espaço da melancolia, manifesta no príncipe da Dinamarca.

2.1 HAMLET

O príncipe da Dinamarca recebe a incumbência de vingar a morte de seu pai, porém, a trajetória até a execução de sua missão é repleta de percalços. Hamlet reflete sobre a situação e sobre suas ações, o que altera seu comportamento, fazendo com que as pessoas ao seu redor o considerem louco.

A história de Hamlet era conhecida na Inglaterra, contudo, Shakespeare foi o responsável pela criação do espectro na peça (GUSMÃO, 2012), bem como imbuíu o personagem de uma complexidade que marcaria as transformações que vinham ocorrendo na sociedade e que caracterizariam a mudança entre Idade Média e Idade Moderna.

Hamlet promove a apresentação de um espetáculo teatral onde os atores encenam o assassinato de um rei na frente de sua família. Após a apresentação, Hamlet constata que seu tio reagiu mal à apresentação, confirmando assim sua culpa no assassinato de seu pai. Por engano, Hamlet mata o cortesão Polônio na presença de sua mãe, supondo que fosse Cláudio. Após esse acontecimento, o príncipe é enviado à Inglaterra, parte do plano de seu tio para afastar o sobrinho que indicava saber da real causa da morte do rei Hamlet.

O príncipe retorna da Inglaterra e descobre que Ofélia, personagem com quem trocou cortejos, faleceu em decorrência do sofrimento após a perda do pai, Polônio. Laerte, irmão de Ofélia, entra em conflito contra Hamlet e o desafia a duelar por sua vida. Cláudio e Laerte envenenam o vinho de uma taça que ficaria disponível para Hamlet saciar sua sede durante o duelo e também envenenam a espada de Laerte. No confronto, a mãe de Hamlet toma a taça, Laerte é ferido com a própria espada e também fere Hamlet injustamente com a arma envenenada. Após se dar conta dos planos, Hamlet usa a espada de Laerte contra seu tio.

Horácio, amigo de Hamlet que o acompanhou desde a aparição do fantasma, ouve as últimas palavras do príncipe, que deseja que ele permaneça vivo para contar essa história.

O personagem Hamlet integra uma situação em que o sujeito age sob as circunstâncias da liberdade de escolha a respeito de seu destino, lidando com contradições e impasses. Shakespeare trouxe o interior do personagem através de suas falas, meio pelo qual é possível perceber em quais conjunturas o personagem age movido pelo próprio desejo, em quais ele conduz a partir das demandas do Outro.

O príncipe assente ao querer do fantasma, contudo, suas ações se tornam sinuosas, estimulando a indagação do receptor da obra sobre o verdadeiro desejo do personagem. A vingança de Hamlet envolve uma ação que interfere na vida de diversas pessoas: as que o circundam; o reino da Dinamarca; e os habitantes dos demais reinos com os quais há interações políticas. Assim sendo, Hamlet representa o indivíduo moderno sobre o qual Kehl pensou a relação entre autonomia e desejo:

A culpa de ceder de seu desejo supõe uma condição subjetiva particular, muito característica do que venho chamando de indivíduo moderno: a condição de que a verdade do sujeito esteja em desacordo com o que seu meio social estabeleceu como sendo o Bem. (KHEL, 2009, p. 61).

A ação de vingança do príncipe tem um desacordo moral que envolve seu desejo, o desejo do pai, o que é esperado pelo Outro sobre a reação de um filho que descobriu o assassino do pai e as consequências de um crime parental. Hamlet é bom por vingar seu pai ou é mau por matar seu tio? Hamlet é bom por ter compaixão de seu tio ou é mau por não fazer justiça ao pai? O sujeito moderno vive em contradições que não se limitam à dicotomias e juízos de valor inflexíveis.

Além de lidar com diferentes desejos, Hamlet busca pela verdade dos acontecimentos que levaram ao assassinato de seu pai, pois essa veracidade permitirá que ele sentencie seu tio com determinação. As tragédias barrocas apresentam a dificuldade dos personagens em lidar com um mundo de aparências e contradições (DUTRA DEL CASTILLO, 2018), e nesse percalço, Hamlet também transita entre o real e o ilusório, simulando loucura e utiliza o teatro para entender as circunstâncias que o cercam.

É recorrente a interpretação de que a busca de Hamlet pela verdade posterga seu objetivo de maneira desfavorável. Como consta no trecho:

[...] os estudiosos têm se intrigado ao longo dos séculos sobre a hesitação de Hamlet em matar seu tio. Alguns encaram o ato como uma técnica de prolongar a ação do enredo, mas outros a vêem como o resultado da pressão exercida pelas complexas questões éticas e filosóficas que cercam o assassinato a sangue-frio, resultado de uma vingança calculada e um desejo frustrado. (GOMES, 2010, p. 5).

A questão estimula debates que vão do campo da crítica literária até da psicanálise. Através da perspectiva barroca sobre o mundo e o teatro, é possível afirmar que Hamlet encontra empecilhos nessa realidade de aparências, tomando suas decisões a partir do exercício de suas próprias reflexões.

Como um representante das mudanças advindas na Idade Moderna, Hamlet ressalta as múltiplas características do sujeito, que, neste texto, não se concentram no princípio de unidade de ação resgatado no Renascimento. Suas falas e monólogos aproximam o espectador de sua singularidade, tornando Hamlet um personagem de destaque.

3. SHAKESPEARE E ÉSQUILO

As ideias construídas na Antiguidade influenciaram as produções artísticas e filosóficas da Modernidade, momento em que o ser humano retornou como objeto central de interesse no desenvolvimento de saberes após séculos de aspirações teocêntricas. O resgate de ideias antropocêntricas foi importante para o enfraquecimento da autoridade da Igreja Católica na sociedade. No teatro, os textos dramáticos gregos contribuiriam com esse rompimento quando foram traduzidos e difundidos.

Ainda que influenciado pelo passado, o trabalho de Shakespeare refletia sua contemporaneidade e, conseqüentemente, demandas diferentes das precedentes. Quando as obras *Os Persas* e *Hamlet* são relacionadas, semelhanças e distinções se evidenciam, fomentando a reflexão sobre seus contextos e períodos históricos.

Ésquilo e Shakespeare desenvolveram enredos que representaram situações em que os personagens lidam com a perda e a morte. Em *Os Persas*, as perdas estão atreladas a guerra entre gregos e persas; enquanto em *Hamlet*, ainda que a trama também se desenvolva dentro de um grupo de personagens com poder político, a morte é abarcada na esfera da vida privada da família, tendo implicações que afetam outros grupos.

As duas peças teatrais possuem membros da nobreza como personagens principais. *Os Persas* se passa em frente ao palácio de seus soberanos, espaço fixo e usual nas tragédias gregas, bem como segue as tendências de reprodução do tempo dentro do prazo de um dia (ARISTÓTELES, 2017); enquanto em *Hamlet* há uma multiplicidade de lugares e intervalos de tempo, como era comum no Barroco (DUTRA DEL CASTILLO, 2018), se passando em lugares como o cemitério e em diferentes partes do castelo dos reis da Dinamarca no decorrer de diferentes dias.

Em Ésquilo e Shakespeare há personagens que possuem nacionalidade estrangeira, entretanto, seus hábitos se assemelham aos costumes culturais das nações de seus autores. Os persas de Ésquilo reverenciam Zeus, apesar da predominância do Zoroastrismo em suas tradições, religião persa vigente na Antiguidade que cultua Ormuzd, entidade que representa o bem. Shakespeare apresentou personagens que, vivendo na Itália ou na Dinamarca, por exemplo, agem como ingleses de sua contemporaneidade (RAMALHO, 2009). As perspectivas culturais dos autores evidenciam entendimentos sobre a morte e como ela era abordada em obras de ficção.

No mundo grego, a relação com a autoridade divina e a inexorabilidade do destino incidem sobre os mortais. Em alguns textos os deuses desempenham

papeis que incidem diretamente sobre o que acontece na trama, porém, quando eles não estão presentes os personagens da tragédia grega continuam atribuindo a eles a sua ventura, como acontece em *Os Persas*. Em *Hamlet*, o divino não incide através de uma representação humanoide, faz parte dos preceitos morais dos personagens, que, mesmo sob essa influência ideal, apresentam maior autonomia sobre suas trajetórias.

Xerxes e Hamlet são personagens centrais em suas tramas, realizando ações que balizam as circunstâncias do enredo. A partir das observações sobre suas semelhanças e antagonismos características dos seus contextos se tornam vistosas.

Os dois personagens são homens, pertencentes à nobreza e têm as atenções dos demais personagens voltadas para suas ações. Xerxes e Hamlet, em diferentes proporções, levam a vida de outras pessoas ao fim. Xerxes é responsabilizado pela morte de milhares de persas no confronto contra os gregos. Hamlet tem como objetivo matar seu tio, o que de fato faz, contudo, Polônio, Laerte, Rosencrantz e Guildenstern também têm suas vidas tiradas pelo príncipe, além das perdas concomitantes de Ofélia e Gertrudes.

No plano das divergências dos personagens, temos as principais características dos personagens em pontos extremos. Hamlet é apontado por diferentes autores como um sujeito que não concretiza suas ações pelo excesso do uso da razão (GOMES, 2010). É analisado como um personagem de profundas elaborações. Em contraponto, temos Xerxes, um personagem que agiu com confiança exacerbada. O príncipe persa é classificado na trama como impetuoso.

Os dois personagens foram prejudicados pelos seus excessos. Talvez a falta de razão de Xerxes teria feito Hamlet hesitar menos em sua vingança, assim como o caráter pensativo de Hamlet poderia ter feito Xerxes ter ponderado sobre suas decisões em batalha. A peça de Ésquilo possibilita a reflexão sobre o impacto da guerra, constante no período Clássico da Grécia, enquanto o *Hamlet* de Shakespeare é fruto de um período onde a subjetividade do sujeito se tornava evidente.

Ésquilo e Shakespeare construíram uma produção teatral extensa (no caso do tragediógrafo grego, a maior parte foi perdida) e suas obras possuem características diferentes entre si. *Os Persas* e *Hamlet* possuem elementos semelhantes que projetam distintas ideias, e, por isso, suas tramas permanecem valorosas.

3.1 A MORTE NOS DOIS TEXTOS DRAMÁTICOS

Um outro aspecto comum entre *Os Persas* e *Hamlet* é a presença de personagens que já morreram e que, nas respectivas peças, são a figura paterna. Os pais dos personagens revelam-se, mesmo após a morte, como seres que ainda impõem suas vontades e que possuem grande credibilidade entre os vivos.

Em *Os Persas*, a guerra é uma preocupação para as pessoas que ficaram na cidade de Susa. Após a chegada de notícias desagradáveis, compatíveis com os maus presságios, o Corifeu sugere que Atossa ofereça libações aos Manes, almas deificadas de falecidos (COULANGES, 1998), e que peça ao seu marido por favoráveis previsões. Essa atitude era importante no momento de receios, justificando o seguinte: “No meio das dificuldades, invoca-os pela sua antiga

sabedoria nas ocasiões de perigo, suplicava-lhes o seu auxílio, depois da falta, implorava-lhes o perdão.” (COULANGES, 1998, p. 31). Durante o texto, Dario é referenciado como um rei exemplar, então ele poderia oferecer o conforto necessário neste momento.

O Coro indica a imprudência de Xerxes e o compara com Dario, considerado um rei invencível e adorado, enquanto Atossa se retira de cena para buscar os itens necessário para realizar libações para evitar novos infortúnios. O seguinte trecho mostra o que a rainha trouxe para evocar a sombra, revelando parte de seu processo ritualístico (vv. 786-799):

ATOSSA:

[...] Volto por isso do palácio para cá,
sem carro e sem o fausto dos dias passados,
querendo apenas levar ao pai de meus filhos
as libações capazes de agradar aos mortos
como oferendas de meu grande amor por ele:
o leite de uma vaca nunca poluída
pelo odioso jugo, o mel brilhante feito
pela aproveitadora de todas as flores,
além de água corrente de uma fonte virgem;
trago também este licor puro e alegre,
filho de mãe selvagem — de uma vinha antiga —,
e este fruto oloroso e louro da oliveira
e flores em guirlandas, dons da terra fértil.
(ÉSQUILO, 2008, p. 32-33).

Coulanges relatou que era comum a oferta de itens que a pessoa sepultada pudesse necessitar como se ainda estivesse viva, o que explica a presença de alimentos e bebidas, que, de acordo com a personagem e conforme os relatos da tradição, serão derramados na terra com o propósito de penetrarem até alcançarem o falecido na morada dos mortos. Em algumas libações também haviam processos de sacrifício, tendo alguns túmulos uma estrutura para realizar esse procedimento.

Atossa solicita que o Coro reproduza seus hinos para que ela convoque a sombra de Dario. Sem a rainha a sombra de Dario não poderia ser evocada, pois a realização do ritual por um membro da família era essencial: “Acreditava-se que o morto só aceitava a oferenda quando esta lhe fosse prestada da mão dos seus, queria apenas o culto dos seus descendentes”. (COULANGES, 1998, p. 29). A presença da rainha também representa o quanto as mulheres eram importantes nas práticas ritualísticas, como ressaltou a historiadora Sandra Ferreira dos Santos, apontando que as mulheres conduziam rituais fúnebres e desempenhavam cargos religiosos, como o de sacerdotisas (SANTOS, 2010).

Ao chegar, a sombra de Dario nota que existe alguma adversidade e questiona o que abate o povo persa. O Coro não consegue relatar o acontecimento devido seu receio, então Atossa responde Dario, que segue pedindo por detalhes da situação. Através das falas da rainha, Dario é exaltado por sua conduta em vida, sendo considerado por ela como um deus entre os persas.

A sombra faz apontamentos sobre a atitude indevida de Xerxes, chegando a relacionar o seu desastre à sua juventude. Dario constata que antigos oráculos e as ameaças de Zeus foram cumpridos nesta resolução do conflito. O fantasma (termo

utilizado atualmente) relata parte da sua história de vida, mencionando os tesouros acumulados em seu reinado e citando os reis antecessores para lembrar da trajetória de triunfo persa, finalizando sua fala com os resultados de Xerxes como um contraponto.

A narração do percurso de vida da sombra e sua despedida carregam uma contradição: enquanto conta sua história ele menciona seus tesouros com exaltação, no entanto, prestes a retornar ao submundo, diz o quanto as riquezas não importam para os que estão mortos, entretanto, todo o orgulho do antigo rei revela uma forte conexão com o mundo dos vivos, suas conquistas materiais e vaidades imperialistas, recursos que nada valem para quem já morreu. O conforto para o Coro e Atossa é mínimo, visto que o único conselho recebido foi o de não guerrear novamente contra os gregos. Todas as colocações a respeito de Xerxes são de reprovação e de responsabilização exclusiva do mesmo.

Xerxes aparece em cena, próximo do final da peça, relatando para o Coro as perdas em batalha. O personagem expressa um sentimento de culpa e de sofrimento pelo ocorrido. Algumas manifestações físicas do príncipe como bater no peito, rasgar suas vestes e puxar os cabelos, expressam o seu pesar.

Entre o período de produção de *Os Persas* e *Hamlet* houveram distintas mudanças na história da humanidade. O monoteísmo cristão predominou na sociedade ocidental, contudo, permaneceu sendo influenciado pelo paganismo remanescente da represália do período medieval. A cultura greco-romana foi resgatada durante o período do Renascimento, fomentando novas interpretações sobre a mesma nas universidades e nas produções artísticas. No que tange aos procedimentos fúnebres, também é possível perceber correspondências entre os períodos dos dois autores, que representam partes desses costumes em suas obras. Ariès relatou que, na Antiguidade, os cemitérios ficavam próximos da entrada e saída das cidades, enquanto na Idade Média aconteciam o mais próximo da igreja que fosse possível, inclusive no seu interior, dependendo de quem estava sendo sepultado. Na Idade Moderna os sepultamentos não aconteciam mais dentro da igreja, sendo reorganizada a tradição dos cemitérios, que voltou a ser valorizada culturalmente. (ARIÈS, 2017).

Em *Hamlet*, o príncipe da Dinamarca está em processo de luto devido à perda de seu pai, que ocorreu há aproximadamente dois meses antes do episódio da aparição do fantasma, cena que marca o início da peça. Vestido de preto, o personagem representa uma tradição presente em muitas manifestações de luto, como escreveu Ariès ao abordar as mudanças de costumes após a Idade Média: “O sentimento do luto não mais expresso por gritos ou gestos, mas por uma roupa ou por uma cor. A cor é o negro, que se generaliza no século XVI.” (ARIÈS, 2017, p. 124).

O luto, de acordo com o psicanalista Sigmund Freud (1856-1939) acarreta em graves desvios na vida habitual do enlutado (FREUD, 2010), podendo causar uma desorganização maior quando há uma contingência de dificuldades em sua vida. Um agravante para Hamlet é ter que lidar com o casamento de sua mãe com seu tio, Cláudio, em período tão próximo ao falecimento de seu pai. O tempo no processo do enlutado é algo importante e subjetivo. Hamlet e sua mãe entram em um impasse, pois, se para o filho esse casamento imediato foi inoportuno, existe a possibilidade de que ele faça parte da elaboração do luto de Gertrudes.

Freud ressaltou um ponto que mudou a perspectiva da sociedade sobre o luto: “[...] é digno de nota que jamais nos ocorre ver o luto como um estado patológico e indicar tratamento médico para ele (...).” (FREUD, 2010, p. 172). Assim como o luto, a loucura é estigmatizada como doença, e, no texto de *Hamlet*, o príncipe é pintado como louco pelos personagens que desejam o deslegitimar, desconsiderando as consequências de seu luto.

Hamlet é informado pelos personagens que faziam a vigia do castelo que seu pai foi visto. Bernardo, Marcelo e Horácio presenciaram a aparição do fantasma na primeira cena do texto, inclusive é informado que o fantasma fora visto anteriormente neste mesmo local. Ele entra e sai duas vezes na cena inicial, sendo a sua última saída após ouvir o canto de um galo, que anuncia que o dia estava nascendo.

A imagem do fantasma deixa os personagens temerosos, atrapalhando suas tentativas de diálogo. Horácio tenta se comunicar com o fantasma, apesar de seu receio, entretanto, não obtém resposta. Nesse ponto, os personagens, assim como acontece em *Os Persas*, têm a figura do fantasma inserida em um contexto de adversidades. Aqui o fantasma aparece independente de uma evocação dos vivos, o que surpreende os personagens e torna a sua recepção intrincada.

Horácio informa a Hamlet do acontecimento, descrevendo a aparência do fantasma, que era pálido, estava armado e com as vestes em boas condições. Horácio se refere ao fantasma como um outro, não como o pai de Hamlet, chamando-o de aparição e figura ou vulto⁵, no entanto, reitera que ele é igual ao falecido rei.

Hamlet vai ao local de aparição do fantasma no horário descrito anteriormente. O fantasma aparece mais uma vez, deixando o príncipe perplexo, que em meio a suas divagações sobre a aparição, revela parte dos procedimentos fúnebres de seu período, indicando que o corpo foi enterrado e vestido com uma mortalha.

Após chamar Hamlet para longe dos homens que o acompanhavam, o fantasma começa a falar, revelando detalhes sobre a verdadeira causa de sua morte e expressando o seu desejo de que seja vingado. O fantasma não conta detalhes de sua condição pois afirma que isso é proibido, indicando apenas:

FANTASMA:

Sou o fantasma do seu pai,
Condenado a vagar noite adentro,
E a jejuar no fogo durante o dia,
Até que os sórdidos crimes cometidos em vida
Se queimem e se purguem.
(SHAKESPEARE, 2019, p. 39).

O fantasma do rei Hamlet está vagando por não ter iniciado seu processo de lidar com a própria morte durante a vida, como era comum no período. Ariès apontou que durante os séculos do milênio passado, predominava uma convicção íntima de que o indivíduo teria tempo de saber que iria morrer, logo, o moribundo teria

⁵ Aparição e figura são termos utilizados nas traduções de Bárbara Heliodora e Millôr Fernandes, enquanto vulto é utilizado na tradução de Bruna Beber.

tempo para pedir perdão, prescrever a reparação de seus erros e receber absolvição sacramental (ARIÈS, 2017). O autor relata que havia o medo de não receber um sinal sobre sua morte ou de morrer só, fato que aconteceu com o pai de Hamlet e poderia justificar sua condição pós morte. Na cena três do terceiro ato, Hamlet não mata seu tio pois esse estava rezando, e, morrendo assim, iria para o céu; se fosse morto cometendo alguma atitude pecadora, como em luxúria, pecado capital mencionado pelo sobrinho, iria para o inferno. Seu pai não possuía o perdão pelos confrontos de guerra, apesar disso, seria o seu cochilo vespertino uma atitude do pecado capital da preguiça?

O fantasma aqui, assim como em *Os Persas*, tem credibilidade no mundo dos vivos, desencadeando a busca do filho por vingança. Mesmo com a reflexão e hesitação de Hamlet, toda a trama é desenvolvida a partir desse desejo do fantasma. É nos meandros da concretização da vingança que o príncipe discorre sobre as relações humanas, seus sentimentos, sobre vida e morte, como indicou a pesquisadora Tânia Leão de Sá: “O espectro contribui também de modo decisivo para tornar mais densa a reflexão sobre a morte. Ao longo dos solilóquios, e durante toda a peça, o dilema que atrasa a ação do protagonista prende-se com uma constante interrogação em torno da morte.” (SÁ, 2007, p. 148). Alguns exemplos desses momentos estão na cena que finaliza o ato II, na qual o personagem indica que a convocação para a vingança aumentou sua interação com as palavras em seu âmago; e na cena que inicia o ato V, em que Hamlet imagina as possíveis histórias de vida do sujeito cujo crânio estava em suas mãos.

O fantasma reaparece para Hamlet durante a conversa com sua mãe ao mesmo tempo que Polônio espia. O antigo rei lembra o filho de sua missão enquanto sua antiga esposa alega que Hamlet é louco, devido ao fato de não ouvir nem ver com quem Hamlet conversa. Não se sabe se Polônio ouviu o fantasma, já que em seguida ele é morto. A aparição do fantasma nesta cena é diferente se comparada com os outros momentos da peça pois aqui ele aparenta ter controle sobre quem pode contemplá-lo, sendo Hamlet seu único observador.

Após a morte de Polônio o fantasma não entra mais em cena, porém, a trama ascende até a realização de seu desejo, onde a vingança é concretizada, e, por consequência, a morte dos membros de sua família. No intervalo entre a última aparição do fantasma e a conclusão da vingança, a dolorosa reação de Ofélia à perda do pai e o seu padecimento trazem mais elucidaciones sobre a morte. Hamlet cortejava Ofélia, tendo mudado sua postura em meio a seus planos de vingança; Ofélia foi usada por Cláudio e Polônio como isca para descobrirem as razões do comportamento atípico de Hamlet, fato que o príncipe provavelmente percebeu, tamanha a sua argúcia; logo, esses acontecimentos explicariam o afastamento dos enamorados.

Em meio à suas canções, Ofélia faz alusões ao pai enterrado, mencionando o caixão, a lápide e a vestimenta fúnebre com a qual foi sepultado, uma mortalha branca. Suas falas se tornam poéticas e enigmáticas, como por exemplo, na passagem onde afirma:

OFÉLIA:

[...] Senhor, sabemos o que somos, mas não o que podemos ser.
(SHAKESPEARE, 2019, p. 155).

A personagem parece transmitir as dúvidas intrínsecas ao sujeito diante das mudanças que ocorriam na sociedade em meio a transição para a Idade Moderna, onde a subjetividade do indivíduo ficava cada vez mais evidente, trazendo a responsabilidade sobre a própria vida para o ser humano.

Ofélia menciona um desapontamento amoroso nas suas canções, o que indica uma plausível decepção sobre sua relação com Hamlet. Após aparecer na mesma cena que seu irmão, Laerte, no castelo, a personagem é mencionada novamente quando anunciam a sua morte, afogada após ser levada por um riacho, onde cantou até que suas vestes a fizessem afundar.

A morte de Ofélia ficou entendida por alguns personagens (e espectadores) como suicídio, o que indica que ela não poderia ter um enterro cristão, como aponta um dos coveiros. Também é através de um dos coveiros que sabemos que o lugar na nobreza é o que garante a execução dos procedimentos funerários cristãos.

No cemitério, Hamlet dialoga com Horácio sobre a transitoriedade da vida e a materialidade humana enquanto observa os crânios que segura em suas mãos. O crânio foi emblemático nas produções iconográficas *Vanitas*, pinturas de natureza morta realizadas por contemporâneos de Shakespeare, sendo assim, o trecho da peça demonstra como o teatro seguia se atualizando das questões filosóficas e culturais do período. O príncipe da Dinamarca também dialoga com um dos coveiros, perguntando se a cova que está sendo feita é de um homem ou de uma mulher. Através de um chiste, o coveiro indica que aquele que morreu é outra coisa, não mais um homem ou uma mulher. Esse posicionamento se assemelha a indefinição que o fantasma tinha para Horácio, que não se referia a ele como o rei propriamente.

Hamlet interrompe sua conversa quando observa que um caixão vem acompanhado de uma procissão que têm em seus integrantes seu tio, sua mãe e Laerte. O príncipe destaca que as honras são informais, o que significa que a pessoa tirou a própria vida, entretanto, nota que o tipo de procissão é de uma pessoa que tinha posses e posição de nobreza. A fala do padre explica a condição do sepultamento de Ofélia:

PADRE:

Suas honras fúnebres já foram prolongadas
Para além do permitido. Sua morte foi suspeita;
Não fosse deferido por uma ordem superior
Teria sido enterrada em chão dessagrado
Até o soar das trombetas. Sem preces caridosas,
Mas pedras, lascas e calhaus cairiam sobre ela.
Ainda lhe permitiram uma guirlanda virginal,
E coroas de flores cobrindo-lhe a morada
Com dobras de sino e serviço funerário.
(SHAKESPEARE, 2019, p. 139).

Nesse período, o cemitério ainda estava próximo do terreno da igreja, que durante séculos foi o local do sepultamento de algumas pessoas por ser considerado o local mais próximo do deus católico, como indicou Ariès (2017). Devido a sua posição social e financeira, os nobres conseguiam ser enterrados no solo dentro da igreja,

enquanto os desfavorecidos, poderiam ser enterrados em valas, conhecidas como *fossa dos pobres* (ARIÈS, 2017). A posição social de Ofélia e sua proximidade com a corte garantiram suas honras fúnebres com um procedimento sacro.

Hamlet expressa o seu amor por Ofélia dentro da cova da personagem em meio a um confronto com Laerte. Ariès (2017) assinalou que do século XVI ao XVIII, morte e amor foram associados nas produções artísticas, representando a relação entre a morte e o mundo das fantasias eróticas. De acordo com o autor: “O teatro barroco instala em túmulos seus enamorados, como os dos Capuleto.” (ARIÈS, 2017, pag. 65). É a partir desta cena tétrica que se desencadeia o conflito que leva ao duelo que encerra a tragédia.

Nos dois textos dramáticos aqui apresentados, a morte foi abordada pelos personagens que reaparecem no mundo dos vivos e também como acontecimentos que ora antecedem, ora se desenvolvem nas tramas. Os costumes representados são compatíveis com tradições reais das respectivas culturas, demonstrando aspectos que envolvem luto, história, classes sociais, entre outros pontos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dos textos dramáticos *Os Persas* e *Hamlet*, somados ao referencial histórico de diferentes pesquisadores, é possível entender alguns conceitos sobre a perda da vida. A posição de centralidade do ser humano nas investigações filosóficas, científicas e artísticas na Antiguidade, bem como seu resgate na Idade Moderna, permitiram que aprofundamentos sobre a sua natureza fossem realizados.

Mudanças nos processos funerários e lutosos são lentos. Cada sociedade lida com uma contingência diferente, como é representado nos textos dramáticos. A partir da Idade Moderna, questões como novas crenças, a arquitetura e a higiene dos processos mortuários influenciaram o surgimento de novas práticas e estruturas.

Se comparamos essas tradições do passado com a atualidade, podemos notar um maior espanto com relação à morte no presente. Ariès escreveu sobre a civilização ocidental do século XVII: “Estavam tão familiarizados com os mortos quanto com sua própria morte.” (ARIÈS, 2017, p. 47). Diferente do período mencionado pelo autor, o tema passou a ser cada vez mais evitado no ocidente.

Tradições religiosas sempre estiveram relacionadas com os processos fúnebres de diferentes civilizações, sendo modificadas de acordo com movimentos políticos, sociais e econômicos. Os dois textos dramáticos apresentam diferentes hábitos mortuários e diferentes momentos políticos. Na Grécia, os ritos fúnebres estavam diretamente relacionados com o entorno familiar (COULANGES, 1998); na Inglaterra, morria-se em torno da família e com representantes religiosos fazendo parte de todo o processo (ARIÈS, 2017). No momento atual a sociedade apresenta cada vez mais um caráter secular, resultando em rituais afastados de dogmas. Politicamente, se desenvolvia a democracia na Grécia, enquanto na Inglaterra estava estabelecida a monarquia. Atualmente a lógica capitalista e os parâmetros difundidos nos Estados Unidos da América com seu *way of death*, criticados pela inglesa Jessica Mitford (1917-1996), difundem um processo fúnebre suntuoso e contraproducente (ARIÈS, 2017).

Um questionamento que aparece em diferentes tradições é sobre o que pode acontecer com o sujeito após a morte. Esse ponto aparece nos dois textos dramáticos analisados. Em *Os Persas*, os mortos estão no submundo, sob a regência de Hades; já em *Hamlet* impera os preceitos cristãos, onde há o inferno e o céu como destino dos mortos. Desses lugares chegam os personagens falecidos, a sombra de Dario e o fantasma do rei Hamlet. Dario é evocado, resgatando os tempos prósperos de Susa e deixando o espectador ciente da dimensão da adversidade que afeta o povo persa; ao passo que o rei da Dinamarca aparece independente, inflamando Hamlet na busca por vingança. Ainda que elaborados de maneira ficcional, os personagens representam o modo como a ideia de um ente querido permanecia influenciando os vivos.

Xerxes e Hamlet são personagens diferentes, sendo o primeiro avaliado de forma resumida como impulsivo, e o segundo, antagônico, como ponderado em demasia. Ésquilo estava inserido em um período no qual a ação do personagem era fulcral, enquanto Shakespeare vivia um momento da valorização da subjetividade humana. Ressalto que as diferenças entre os personagens não limitam as dimensões desses personagens, nem a poética dos períodos. O teórico teatral Anatol Rosenfeld (1912-1973) elucidou sobre comparações entre os dois estilos de produção: “Talvez se tenha exagerado a oposição da dramaturgia grega e shakespeariana, pois àquela não faltavam os caracteres e a esta não costuma faltar uma ação bem desenvolvida.” (ROSENFELD, 1996, p. 137).

Os textos dramáticos apresentam distintas perspectivas sobre a representação da morte, assim como o fazem de maneira diferente de outras linguagens artísticas. Relacionar conhecimentos de diferentes áreas permite que outras camadas de uma obra de arte sejam exploradas. Se Ésquilo e Shakespeare permanecem no conhecimento geral das pessoas, é porque suas contribuições permanecerem relevantes em vida, para que possamos, assim como a tradição relatada por Ariès (2017), ter tempo para saber que vamos morrer.

Referências

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CANDIDO, Maria Regina. *A Morte como Espetáculo nas Tragédias Gregas*. Revista Phoênix. Rio de Janeiro: v. 11, n. 1, UFRJ, p. 131-138, 2005. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/view/33322/18736> Acesso em: 15 out. 2020.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

DUTRA DEL CASTILLO, Carlos Giovani. *Os traços estéticos no teatro áureo barroco e sua vocação ético-doutrinária em Lope de Vega e Calderón*. Em Tese, [S.l.], v. 24, n. 1, p. 48-64,

- mar. 2019. ISSN 1982-0739. Disponível em:
<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/13604>>. Acesso em: 27 nov. 2020.
- ÉSQUILO. *Os persas*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.E-book.
- FIALHO, M. DO C. *Os Persas de Ésquilo na Atenas do seu tempo*. Máthesis. Lisboa: n. 13, UCP, p. 209-225, 2004. Disponível em:
<https://revistas.ucp.pt/index.php/mathesis/article/view/3922> Acesso em: 29 set. 2020.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. In: Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GOMES, Marcelo Bolshaw. Todos somos Hamlet! Mas cada um tem sua interpretação da triste estória do príncipe da Dinamarca. Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação. Covilhã: v. 1, p. 1-11, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-gomes-hamlet.pdf> Acesso em: 13 out. 2010.
- GARCÍA GUAL, Carlos. El Teatro Griego: Esquilo (525-456). Fundación Juan March. 11 out. 2018. Madrid. Conferencia del ciclo "Teatro griego: origen, autores y puesta en escena". Disponível em: <https://www.march.es/videos/?p0=11486> Acesso em: 20 set. 2020.
- GUSMAO, Henrique Buarque de. *Trajectoria individual, imaginação e narrativa - três questões provocadoras e sugestivas em Como Shakespeare se tornou Shakespeare*. Topoi. Rio de Janeiro: v. 13, n. 25, UFRJ, p. 218-222, 2012 . Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2012000200218&lng=en&nrm=iso Acesso em 13 nov. 2021.
- HELIODORA, Bárbara. Um retrato do artista. In: SHAKESPEARE, William. *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Tradução de Bruna Beber. Ilustrações de Gordon Craig. São Paulo: Ubu Editora, 2019. p. 279-297.
- KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- MOTA, Marcus. Ésquilo: dramaturgia e repertório - uma discussão preliminar. *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*. Belo Horizonte: [S.l.], v. 31, n. 2, SBEC/UFMG, p. 75-88, 2018. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/708> Acesso em: 4 out. 2020.
- RAMALHO, Erick. Shakespeare e o drama satírico. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: [S.l.], v. 19, UFMG, p. 109-123, 2009. Disponível em:
<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1506> Acesso em: 17 out. 2020.
- ROSENFELD, Anatol. *Shakespeare e o Pensamento Renascentista*. In: Texto/Contexto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. p.123-145.
- SÁ, Tânia Leão de. Um Hamlet a Mais: Um Desenho do Fantasma. Teatro do Mundo. Porto: v. 1, U. Porto, p. 145-170, 2007. Disponível em:
<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10188.pdf> Acesso em: 20 out. 2020.
- SANTOS, Sandra Ferreira dos. Ritos Funerários na Grécia Antiga: Um Espaço Feminino. In: Congresso Internacional de Religião, Mito e Magia no Mundo Antigo, 1, Rio de Janeiro,

2010. Anais. Rio de Janeiro: UERJ/NEA, 2010. p. 348-365, 2010. Disponível em: <http://neuerj.com/Anais/coloquio/sandraferreira.pdf> Acesso em: 13 out. 2020.

SHAKESPEARE, William. *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Tradução de Bruna Beber. Ilustrações de Gordon Craig. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Tradução de Bárbara Eliodora. São Paulo: Abril, 2010.

Para citar este artigo

CUNHA, Chrislen Ribeiro da. *Os persas e Hamlet: os mortos como mote para os vivos. Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 10, n. 4, p. 1390-1408, nov.-dez. 2021.

O autor

Chrislen Ribeiro da Cunha é discente do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com interesse nas áreas de dramaturgia, encenação e história do Teatro, bem como suas relações com a psicologia e tanatologia. Integra o programa PIBIC como bolsista no ciclo 2020/2021 com o Projeto de Pesquisa intitulado *Morituri te Salutant: a Representação da Morte*. Tem experiência prática como ator e encenador.