

## **Euripidaristophanizein: a “angústia da influência” em “Rãs”**

ERICK MONTEIRO MORAES \*

**RESUMO** O agôn entre autores implica, no mundo clássico, o agôn entre gêneros literários. Exemplo disso é o esforço de Platão, enquanto autor, de reivindicar um espaço próprio para a filosofia, distinguindo-a dos demais gêneros. Já em relação aos dramaturgos atenienses, a supremacia de Ésquilo, sugerida por Harold Bloom, talvez se dê justamente pela proximidade entre sua obra e a poesia épica, da qual Homero é o maior representante. Diante disso, *Rãs*, peça de Aristófanes que tem portema central o agôn poético, consiste em um objeto adequado para se pensar a angústia da influência na literatura grega clássica. Esta comunicação propõe-se um ato de desleitura da peça *Rãs* a partir de formulações teóricas e metodológicas de Harold Bloom. A princípio, faz-se uma síntese da teoria literária e da metodologia crítica de Bloom em sua versão atual, isto é, à luz das reconsiderações apresentadas pelo teórico em seu último livro *The anatomy of influence* (2012). Em seguida, opera-se uma desleitura intempestiva do texto grego à medida que se aplica, no procedimento exegético, categorias da narratologia moderna (e. g. metalepse narrativa) e da teoria da poesia romântica. Em uma primeira parte, limita-se a dar a ver, nas minúcias do texto do poeta cômico, recursos metalépticos enquanto indícios do agôn entre Aristófanes e a tradição literária do quinto século a.C., no intuito de apresentá-lo como um “poeta forte”, uma vez que atinge a sexta razão revisionária: a apófrades. Numa segunda parte, propõe-se, a partir da concepção de “amor literário” de Bloom, que a peça *Rãs* possa ser lida como uma espécie de drama elegíaco em que o poeta Aristófanes, sob a máscara de Dioniso, desce ao Hades “por Eurípides”, o qual sua própria obra imortaliza justamente à medida que mimetiza e satiriza.

**PALAVRAS-CHAVE** Eurípides, Aristófanes; angústia da influência; metalepse;

---

\* Mestrando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio  
Bolsista CNPq

## INTRODUÇÃO

“Why is poetry poetry and not something else, be it history, ideology, politics, or psychology?”<sup>1</sup>. Segundo Harold Bloom, a diferença específica reside no grau de *influência*, sobre o qual afirma: “Influence, which figures everywhere in life, becomes intensified in poetry. It is the only true context for the strong poem because it is the element in which authentic poetry dwells”. Desde *A angústia da influência*<sup>2</sup>, o teórico americano enfatiza os aspectos conflituosos das relações literárias ao conceber *influência* como enfermidade ou mal-estar. Não se trata de uma acepção idiossincrática, mesmo porque na maioria das línguas neolatinas ela se encontra como *influenza*, designando *gripe* ou a famigerada *virose*. Nesse sentido, influência significa *contaminação*.

Se levarmos adiante essa analogia clínica, então é possível dizer que a metodologia de Bloom consiste em analisar os “anticorpos” (*tropos* ou *razões revisionárias*) produzidos pelos “organismos” (textos) dos “pacientes” (“poetas-efebos” ou neófitos). Nas palavras de Bloom: “É a inveja criativa que leva o poeta a emular o antecessor. Penso em Fernando Pessoa, *influenciado* por Luís de Camões e Walt Whitman. Ele *sofria* com isso, mas conseguiu impor sua genialidade”<sup>3</sup>. Ou seja, Fernando Pessoa *sofria*, isto é, *padecia*, isto é, era *passivo*, *apaixonado*. Tais palavras, por compartilharem a mesma raiz latina (*passio*, *passionis*), orbitam o mesmo campo semântico. Em outras palavras, influência é *pathos*. Limito-me aqui à derradeira e sintética definição de Bloom: “I define influence simply as *literary love, tempered by defense*. The defenses vary from poet to poet. But the overwhelming presence of love is vital to understanding how great literature works.”<sup>4</sup>. Assim, para Bloom, o *amor literário* constitui a essência da influência, enquanto as *defesas* seriam reações contingentes. Novamente, as palavras de Bloom:

Defense (*Abwehr*) is an agonistic concept in psychoanalysis, but it is a dialectical one as well and thus a splendid fit for any theories of influence. We fall in

1 BLOOM, 2012, p.12.

2 Id., 1973.

3 Id., 2013, grifo meu.

4 Id., 2012, p.12.

love, and for a time we have no defenses, but after a while we develop an arsenal of apotropaic gestures. We are animated by a drive that wants us to return to the ego's narcissistic investment in itself. So too with poets.<sup>5</sup>

É justamente ao contextualizar esse espírito agônico de sua própria teoria que Bloom comenta a “angústia da influência” de autores atenienses em relação à poesia de Homero:

Norman Austin, commenting upon Sophocles in *Arion* (2006), observes that “ancient poetry was dominated by an agonistic spirit that has hardly ever seen its equal. Athlete competed with athlete; rhapsode with rhapsode; dramatist with dramatist, with all the competitions held as great public festivals.” Western culture remains essentially Greek, since the rival Hebrew component has vanished into Christianity, itself indebted to the Greek genius. Plato and the Athenian dramatists had to confront Homer as their precursor, which is to take on the unvanquishable, even if you are Aeschylus.<sup>6</sup>

O *agôn* entre autores implica, no mundo clássico, o *agôn* entre gêneros literários. Exemplo disso é o esforço de Platão, enquanto autor, de reivindicar um espaço próprio para a filosofia, distinguindo-a dos demais gêneros. Já em relação aos dramaturgos atenienses, a supremacia de Ésquilo sugerida por Bloom talvez se dê justamente pela proximidade entre sua obra e a poesia épica, da qual Homero é o maior representante. Por essa razão, *Rãs*, peça de Aristófanes que tematiza o *agôn* poético, parece um objeto adequado para se pensar a angústia da influência na literatura grega clássica.

A metodologia de Bloom é “textualismo forte”. Entende-se por textualista qualquer ato de leitura que, contra abordagens objetivistas, nega que o texto literário tenha um sentido objetivamente dado – por si mesmo ou por elementos exteriores, como as intenções do autor. É uma abordagem forte por fazer uma leitura “violenta”, que impõe ao texto uma temática (a angústia da influência) e uma metodologia (graus de relacionamento com os “pais poéticos”). em contraste com o textualismo fraco (da crítica desconstrutivista de Jacques Derrida, Paul de Man e outros membros da chamada Escola Crítica de Yale, da qual o próprio Bloom faz parte), que deriva o impulso crítico central do próprio texto.

---

5 Ibid., p.14.

6 Ibid., p.51.

### CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

Cabe ressaltar que a “angústia da influência” é uma “angústia pela linguagem” e que para Bloom, “as profundezas da influência poética não podem ser reduzidas ao estudo das fontes, à história das ideias, à feitura das imagens”<sup>7</sup>. Influência é, neste contexto teórico, o “escopo das relações entre um poema e outros”<sup>8</sup>. Não se trata, portanto, de uma “angústia do estilo”, isto é, uma teoria da alusão ou de busca de fontes: “o que interessa é o que o poeta consegue deixar de fora, e não aquilo que incorporou do precursor”<sup>9</sup>.

No primeiro parágrafo de *Poetry and Repression* Bloom segue no sentido oposto ao de Derrida, ainda que por razões aparentemente mais metodológicas do que teóricas:

Jacques Derrida asks a central question in his essay on Freud and the Scene of Writing: “what is a text, and what must the psyche be if it can be represented by a text?” My narrower concern with poetry prompts the contrary question: “What is a psyche, and what must a text be if it can be represented by a psyche?”<sup>10</sup>

A maior diferença entre os dois reside na crença de Bloom de que, sem a angústia do sujeito, nenhum poema poderia diferir ou desviar de outro, ou seja, o *clinamen* (desvio) constitui-se como garantia de livre-arbítrio. Trata-se, contudo, de uma angústia do sujeito *literário*, que se manifesta literariamente:

Influence anxiety in literature, need not be an affect in the writer who arrives late in a tradition. It always is an anxiety achieved in a literary work, whether or not its author ever felt it. (...) Influence anxiety exists between poems and not between persons. (...) All that matters for interpretation is the revisionary relationship between poems, as manifested in tropes, images, diction, syntax, grammar, metric, poetic stance.<sup>11</sup>

Desse modo, se a angústia da influência não se manifesta no escritor, mas no texto, então a intenção do autor não é relevante para a interpretação.

7 Id., 1973, p.19.

8 Ibid. p.19.

9 Ibid., p.8.

10 Ibid., p.1.

11 Id., 2012, p. 6.

### DA APÓFRADES

*Apófrades* é a última *razão revisionária* mapeada por Bloom e constitui o ápice do *agôn* entre um “poeta forte” e seu precursor. O termo se refere aos dias ritualísticos em que os mortos atenienses voltam a habitar suas antigas casas, expulsando os vivos. Etimologicamente, portanto, sugere o embate entre mortos e vivos, passado e presente, tradição e inovação, e, no contexto da Atenas do quinto século a.C., prosperidade e crise.

Bloom relaciona essa *razão revisionária* à metalepse, espécie de metonímia de segundo grau, ou metonímia da metonímia. Trata-se de um salto ou transposição trópica cujo principal efeito é tomar a causa pela consequência, a anterioridade pela posteridade, e vice-versa. Bloom faz questão de lembrar que esse tropo foi rejeitado por Quintiliano, que o considerou útil apenas para a comédia. Justamente por isso talvez seja esse tropo o mais adequado para o presente estudo.

Em sentido amplo, entende-se por metalepse qualquer movimento de passagem de um plano – léxico-semântico, narrativo ou mesmo ontológico – para outro. Em *Rãs* encontramos um exemplo logo na primeira fala:

**Ξανθίας**

Εἶπω τι τῶν εἰωθότων ὧ δέσποτα, ἐφ’ οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι;

**XANTIAS**

Devo dizer alguma coisa divertida aos espectadores, meu senhor?

Ao se referir a “os espectadores”, o personagem do escravo Xântias provoca a “quebra da quarta parede”, procedimento recorrente em Aristófanes. Uma exegese convencional identificaria aí a denúncia da ilusão representativa na medida em que se chama atenção para o fato de que a ação não passa de uma peça, ou seja, não chega a ser realidade. Contudo, do mesmo recurso dramático também é possível depreender o diametralmente oposto: eleva-se ao estatuto do real a ação dramática no momento em que essa se lança para além da borda do palco, abarcando a plateia. A “quebra da quarta parede” significa, por essa ótica, a quebra da barreira entre literatura e vida. Trata-se de uma via de mão-dupla, já que por essa mesma fresta na quarta parede, esse porope-lo qual a plateia, isto é, o real, salta para dentro da ação dramática, contaminando-a, também a ação dramática salta para fora, contaminando o extradiegético, i. e. a reali-

dade. Jorge Luis Borges sintetiza tal artifício da seguinte maneira: “Tais invenções [os textos metalépticos] sugerem que se os personagens de uma ficção podem ser tanto leitores quanto espectadores, então nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser personagens de ficção”<sup>12</sup>.

Ainda mais radical seria afirmar que tal transposição de sentido sequer se dá entre *um* plano diegético e *o* plano extradiegético, mas entre dois planos *igualmente* diegéticos. O que se está a sugerir é que o que chamamos “realidade” não é outra coisa senão ficção *levada a sério*. Assim, a comédia constituiria, talvez sem paralelo entre os demais gêneros do mundo antigo, o espaço onde a natureza ficcional da realidade vem à tona. Nesse sentido, o vitalismo dionisíaco da comédia de Aristóphanes se aproxima, ainda que por um ato de leitura demasiadamente intempestivo, das reflexões de Octavio Paz sobre a poesia romântica moderna:

Para Calderon, a vida é um bem ilusório porque tem a duração e a consistência dos sonhos; para os românticos, o que redime a vida de sua horrível monotonia é o fato de ser um sonho. Os românticos fazem do sonho ‘uma segunda vida’ e, mais ainda, uma ponte para atingir a verdadeira vida, a vida do tempo do princípio.<sup>13</sup>

Bloom, que é um teórico sobretudo romântico, vai ao encontro de Borges à medida que concebe a literatura como *forma de vida*:

I cannot imagine Lear or Macbeth apart from their plays, but Falstaff, Hamlet, Iago, and Cleopatra have an independent existence in our consciousness. Shakespeare’s art of foregrounding character is such that we delight in transposing his men and women to other contexts, speculating as to how they might fare in other plays or alongside other characters. How can that be? Each of these fourfold is made up out of words and inhabits a fixed space. Yet the illusion of vitalism is nonetheless particularly strong in them, even though it goes against my deepest conviction to employ the word illusion. If Falstaff and Hamlet are illusive, then what are you and I?<sup>14</sup>

12 BORGES, 1970, p.68.

13 PAZ, 1974, p.96.

14 BLOOM, 2012, p.28.

Nessa perspectiva mais radical, a “quebra da quarta parede” equivale à quebra não apenas da barreira entre literatura e vida, mas da barreira entre história e poesia, ou História e história.

Nos versos subsequentes de *Rãs*, o movimento metaléptico se intensifica à medida que o escravo Xântias e seu senhor, Dioniso, comparam o próprio texto dramático a cenas semelhantes das obras de outros comediógrafos. A questão que se explicita ao longo de 35 versos é, de modo geral, a da autonomia do sujeito, ou melhor, a da autoria. Isso porque, de acordo com Bloom, quando se trata de literatura, a angústia da influência está mascarada na angústia *tout court* exatamente como, segundo Nietzsche, ocorre com Dioniso nos heróis trágicos:

É uma tradição incontestável que a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dionísio. Mas com a mesma certeza cumpre afirmar que jamais, até Eurípides, deixou Dionísio de ser o herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio.<sup>15</sup>

No poema, Xântias é carregado pelo burro ao passo que carrega nos ombros a bagagem de seu patrão. Pode-se dizer que essa posição ambígua do escravo – de ser, simultaneamente, carga e carregador – reflete a condição de Aristófanes enquanto poeta, já que, não sendo capaz de escapar dos *topoi* da tradição, ele os revisita, ironicamente, com um único fim: fazer rir.

Tratamos, até aqui, apenas da metalepse entre os níveis narrativo e ontológico. Convém ainda abordarmos a metalepse léxico-semântica. Nesse caso, a transposição de segundo grau que caracteriza o fenômeno metaléptico decorre da incidência de uma relação no nível do significado (sinonímia) sobre uma relação no nível do significante (homonímia). Um ótimo exemplo pode ser encontrado na seguinte fala de Xântias (v. 304):

#### Ξανθίας

θάρρει: πάντ' ἀγαθὰ πεπράγαμεν,  
ἔξεστί θ' ὥσπερ Ἡγέλοχος ἡμῖν λέγειν,  
ἔκκυμάτων γὰρ αὐθις αὖ γαλῆγόρῳ.'

15 NIETSCHE, 2007, p.66.

**XANTIAS**

Confie em mim! Tudo vai acabar bem.

Podemos dizer como Hegêloco:

“Depois da tempestade vejo o gato.”

Como esclarece Souza e Silva<sup>16</sup>, Hegêloco (Ηγέλοχος) protagonizara o Orestes de Eurípides em 408 a.C., logo três anos antes de *Rãs*. Nesses versos, Aristófanes faz referência a um erro de pronúncia que o ator cometeu no v. 279, em que Orestes expressa alívio diante do término de uma crise de loucura. Em vez de *galêna* (γαλήνα), “bonança”, Hegêloco pronunciara *galên* (γαλήν), “doninha”, animal doméstico equivalente ao gato no convívio familiar de Atenas. Fonologicamente, a apócope do alfa final da palavra resultou em uma relação de homonímia, ou seja, um mesmo significante (γαλήν) a designar dois sentidos distintos. A iteração irônica, no texto de Aristófanes, de toda a expressão original (“ἐκκυμάτων γὰρ αὐθις αὖ γαλήνῳ.”) gera uma *paraprosdokían*, isto é, um “rasgo de surpresa” com efeitos cômicos.

**DA INFLUÊNCIA COMO AMOR**

Em *O Hades e a pólis: O tema utópico da catábese*, Souza e Silva<sup>17</sup> recupera um comentário de Diodoro Sículo que sintetiza de modo exemplar a tradição da “catábese” na literatura clássica grega:

Διὰ τὸν ἔρωτα τὸν πρὸς τὴν γυναικα καταβῆναι μὲν εἰς ἄδου  
 παραδόξως ἐτόλμησε, τὴν δὲ Φερσεφόνην διὰ τῆς εὐμελείας  
 ψυχαγωγήσας ἔπεισε συνεργῆσαι ταῖς ἐπιθυμίαις καὶ συγχωρῆσαι  
 τὴν γυναικα αὐτοῦ τετελευτηκυῖαν ἀναγαγεῖν ἐξ ἄδου  
 παραπλησίως τῷ Διονύσῳ: καὶ γὰρ ἐκεῖνον μυθολογοῦσιν ἀναγαγεῖν  
 τὴν μητέρα Σεμέλην ἐξ ἄδου, καὶ μεταδόντα τῇ ἄθανασίᾳ  
 Θωὸν ἡμετονομάσαι. ἡμεῖς δ’ ἐπεὶ περὶ Ὀρφέως διεληλύθαμεν,  
 μεταβησόμεθα πάλιν ἐπὶ τὸν Ἡρακλέα.

Em nome do amor pela mulher, atreveu-se à terrível aventura de descer ao Hades. Com a sua melodia, seduziu Perséfone e convenceu-a a ajudá-lo nos seus intentos: que ela lhe consentisse trazer de volta à terra a mulher, já falecida, tal como aconteceu com Dioniso; porque, segundo a lenda, também este trouxe

<sup>16</sup> SOUZA E SILVA, 2006, p.57.

<sup>17</sup> SOUZA E SILVA, 2012.



de volta do Hades a mãe, Sémele, que, em função da imortalidade conseguida, mudou o nome para Tione. Quanto a nós, terminado este excursão sobre Orfeu, voltaremos a Hércules.

Observa-se 1) a natureza patológica da motivação: é “por amor” que o sujeito se compromete a realizar tal viagem; e 2) o objeto do *pathos*: uma mulher, em ambos os casos – esposa no primeiro, mãe no segundo.

Em *Rãs*, Aristófanes reencena essa tradição, porém o amor tematizado é aparentemente inédito. No verso 66, Dioniso revela a seu irmão Hércules o motivo de sua visita:

**Διόνυσος**

τοιουτοσί τοίνυν με δαρδάπτει πόθος  
Εὐριπίδου.

**DIÔNISO**

É assim o desejo que me consome  
por Eurípides.

É a “saudade”, *póthos* (πόθος), que o move. Até aqui nada de novo, uma vez que, na tradição, a descida se dá sempre em função do desejo por um “morto”. O objeto desse desejo, contudo, constitui a inovação do autor. Em uma prova de maestria poética, Aristófanes se utiliza do *enjambement* a fim de gerar no leitor a *paraprosdokían*, isto é, o “rasgo de surpresa”: “por Eurípides” (Εὐριπίδου). Eis o *amor literário* teorizado por Bloom, que se dá pelo ato da leitura: “Eu estava em minha nau lendo a Andrômaca quando um desejo repentino me dominou (você pode imaginar com que força!)” (v. 54, *grifo meu*). É impreterível ressaltar, contudo, que essa paixão implica *um risco*: o de ser “devorado” (δαρδάπτει), isto é, de perder na descida ao Hades a própria identidade, pois todo texto, como a esfinge do texto de Sófocles, nos exorta a decifrá-lo sob a ameaça da morte. O *agôn* poético, nesse sentido, é um *agôn* contra a morte ao fim do qual apenas os “poetas fortes” realizam a *anábase*.

Ainda em relação ao enredo, Souza e Silva levanta a seguinte questão: por que Dioniso, protagonista de Aristófanes, procura Hércules para que lhe ensine o caminho do Hades, se ele próprio, Dioniso, foi, segundo a tradição, o primeiro a realizar tal viagem de forma bem-sucedida, ao trazer de volta à vida sua mãe, Sémele? Seria improvável formular uma resposta que não se respaldasse na crise de identidade que o deus manifesta ao longo da trama. Souza e Silva afirma:

Os que são atributos do Dioniso tradicional deixam de funcionar, em *Rãs*, como um dado adquirido; do mesmo modo que para Atenas, a maior das póleis gregas, o sucesso e o poder, apenas aparentes, dão sinal de fragilidade e ruptura e necessitam de clarificação e reforma.<sup>18</sup>

Não pretendo negar esse aspecto político. É possível identificar, contudo, nessa crise de identidade uma crise de criatividade, isto é, a *angústia da influência* que o poeta manifesta diante da tradição. Isso porque, como já ressaltamos, o estopim da trama consiste em um *ato de leitura*, qual seja a leitura de *Andrômaca* por Dioniso. Os sintomas de “transtorno dissociativo de identidade” que Dioniso apresenta constituiriam, assim, indícios da angústia da influência de Aristófanes *enquanto poeta*. Em outras palavras, em que medida Aristófanes é capaz de afirmar sua identidade literária se está a todo momento, assim como seu Dioniso, *aperformar* outras identidades?

Diante disso, vale lembrar que a descida ao Hades, tradicionalmente, evoca uma concepção de morte associada ao esquecimento, o que é evidente na própria toponímia ínfera, cujo melhor exemplo é o rio *Léthe* (Λήθη). Com o Dioniso de Aristófanes, contudo, passa-se justamente o contrário: quanto mais ele se aprofunda no mundo subterrâneo, menos ele *se esquece*, isto é, menos ele esquece a si próprio, pois passa a assumir o papel que lhe cabe conforme a tradição. É desse modo que, na segunda parte da peça, Dioniso, enquanto deus do teatro, julga o *agôn* entre Eurípedes e Ésquilo. Ésquilo representa a tragédia épica, e por “épica” leia-se *homérica*; Eurípedes, a tragédia da Atenas em crise do fim do quinto século a.C., poeta com o qual Aristófanes guarda incontáveis semelhanças. Esse *âgon*, por sua vez, implica outro, motivo de calorosos debates: o *agôn* entre o critério ético-político e o critério erótico-estético no julgamento do valor da arte.

Em *Rãs*, de fato parece prevalecer o primeiro, embora talvez não fosse completamente desarrazoado sugerir que a escolha por Ésquilo tenha sido um modo de Aristófanes, enquanto poeta, escapar à influência de Eurípedes, sepultando o recém-falecido em sua própria obra. Proponho, portanto, a leitura de *Rãs* como um drama elegíaco em que o poeta Aristófanes, sob a máscara de Dioniso, desce ao Hades por amor literário, isto é, “por Eurípedes”, o qual sua própria obra imortaliza justamente à medida que mimetiza e satiriza (*euripidaristophanizein*).

---

18 SOUSA E SILVA, 2012, p.28.

## BIBLIOGRAFIA

ARISTÓFANES. *As Vespas; As Aves; As Rãs*. Tradução do grego e apresentação: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1991.

\_\_\_\_\_. *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

\_\_\_\_\_. *Um mapa da desleitura: com novo prefácio*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2003.

\_\_\_\_\_. *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*. New Haven and London: Yale University Press, 2012.

\_\_\_\_\_. [entrevista]. Um crítico feroz de si mesmo. Entrevistador: GIRON, L. A. *Revista ÉPOCA*, 15 nov. 2013. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/vida/noticia/2013/11/bum-critico-ferozb-de-si-mesmo.html>>

BORGES, J. L. “Magíasparcialesdel ‘Quijote’”. In *OtrasInquisiciones*. Buenos Aires: Eme-cé Editores, 1970.

BILES, Z. P. *Aristophanes and the poetics of competition*. New York: Cambridge University Press, 2011.

NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução: GUINSBURG, J. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

PAZ, O. *Os filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

SAETTA-COTTONE, R. *Aristofane e la poetica dell’ingiuria: Per una introduzione Alla Loidoria Comica*. Roma: Carocci editore, 2005.

SOUZA E SILVA, M. *Aristófanes – Comédias I*. Introdução, tradução do grego e notas de Maria de Fátima Souza e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2006.

\_\_\_\_\_. “O Hades e a pólis: O tema utópico da catábase”. *Kléos* n.16/17: 2012/13. Disponível em: <<http://www.pragma.ifcs.ufrj.br/uploads/K16-MariaSilva.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2017.